HAL
open science

Les images de l' Ascension du Christ dans la chrétienté latine entre le 9e et le 13e siècle

Magali Guenot

To cite this version:

Magali Guenot. Les images de l' Ascension du Christ dans la chrétienté latine entre le 9e et le 13e siècle. Archéologie et Préhistoire. Université de Lyon, 2016. Français. NNT : 2016LYSE2066 . tel-01413111

HAL Id: tel-01413111

https://theses.hal.science/tel-01413111

Submitted on 9 Dec 2016

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

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

N°d'ordre NNT : 2016LYSE2066

THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

Opérée au sein de

L'UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

École Doctorale : ED 483 Sciences sociales

Discipline : Histoire

Spécialité: Histoire médiévale

Soutenue publiquement le 27 juin 2016, par :

Magali GUENOT

Les Images de l'Ascension du Christ dans la chrétienté latine entre le 9e et le 13e siècle

Devant le jury composé de :

Jean-Claude RÉGNIER, Professeur des universités, Université Lumière Lyon 2, Président

Jean-Claude SCHMITT, Directeur de Recherche émérite, École des Hautes Études en Sciences sociales, Rapporteur

Jean WIRTH, Professeur d'université émérite, Université de Genève, Examinateur

Barbara FRANZÉ, Maître de conférences, Université de Lausanne, Examinatrice

Nicolas REVEYRON, Professeur des universités, Université Lumière Lyon 2, Directeur de thèse

Université Lumière Lyon 2
UMR 5138 Archéométrie et Archéologie (Maison de l'Orient et de la Méditerrannée)
École doctorale des sciences sociales (ED 483)

Mme Magali GUÉNOT
Sous la direction de M. Nicolas REVEYRON

Les Images de l'Ascension du Christ
dans la chrétienté latine entre le 9e et le 13e siècle

Thèse d'histoire médiévale
pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université Lumière Lyon 2
Présentée et soutenue publiquement le mardi 28 juin 2016

Volume 1 – Texte

Rapporteurs

M. Xavier Barral i Altet – Professeur des Universités, Université de Rennes II - Haute-Bretagne
M. Jean-Claude Schmitt – Directeur d'études émérite, École des Hautes Études en Sciences Sociales

Composition du jury

M. Xavier Barral i Altet – Professeur des Universités, Université de Rennes II - Haute-Bretagne
M. Manuel Castiñeiras – Professeur, Université autonome de Barcelone
Mme Barbara Franzé – Première assistante, Université de Lausanne
M. Jean-Claude Régnier – Professeur des Universités, Classe exceptionnelle, Université Lumière Lyon 2
M. Nicolas Reveyron – Professeur des Universités, Université Lumière Lyon 2
M. Jean Wirth – Professeur honoraire, Université de Genève

Mme Magali GUÉNOT

Sous la direction de M. Nicolas REVEYRON

Les images de l'Ascension du Christ dans la chrétienté latine entre le 9e et le 13e siècle

Thèse d'histoire médiévale

pour obtenir le grade de

Docteur de l'Université Lumière Lyon 2

Présentée et soutenue publiquement le mardi 28 juin 2016

Ut enim quae prius difficilia, imo impossibilia videbantur,
cum multa percurrantur dulcedine et aviditate.

Saint Bernard, *De Intellectu et affectu - Sermo III In Ascensione Domini.* PL 183, col. 308B.

REMERCIEMENTS

La thèse est un travail solitaire, dit-on. Et pourtant...

Au terme de ces années de recherches, de plus de 300 œuvres récolées, de plusieurs semaines de discussion, de patience et d'encouragements, mes remerciements s'adressent tout d'abord à Nicolas Reveyron, professeur d'histoire des arts et d'archéologie de l'Université Lumière Lyon 2. Ils sont à l'aune de son suivi et de ses conseils.

En 2008, mon chemin a croisé celui de Jean-Claude Régnier, professeur en sciences de l'éducation à l'Université Lumière Lyon 2. Je lui dois des heures entières, durant lesquelles, avec patience et bienveillance, il m'a peu à peu ouverte à l'analyse statistique implicative. Alain Guerreau, directeur de recherches au CNRS, m'a pour sa part initié aux arcanes de l'analyse factorielle, avec passion et conviction : ma gratitude lui est acquise.

Au fur et à mesure des recherches, de nombreux chercheurs m'ont accueillie pour répondre à mes questions et me guider, ou me soutenir, le plus souvent autour d'un café ou d'un repas roboratif : Jérôme Baschet, Bernard Berthod, François Boespflug, Marie-Thérèse Camus, Jacques Cazeaux, Véronique Dominguez, Philippe Martin, Éric Palazzo… Des portes de musée me furent aussi grandes ouvertes : Xavier Dectot puis Damien Berné m'ont accueillie au Musée du Moyen Âge de Paris, Dominique Dandraël m'a laissée apprivoiser le portail d'Arcy au Musée du Sacré-Cœur de Paray-le-Monial, et j'ai eu droit à un tête-à-tête inoubliable avec, entre autres, la peinture murale de l'Ascension de Santa Maria de Mur au Museu Nacional d'Art Catalan de Barcelone grâce à Jordi Camps. Et à défaut de pouvoir me déplacer, de nombreuses institutions m'ont envoyé les notices d'œuvres. Je remercie ainsi les bibliothèques Condé de Chantilly, la bibliothèque de Wolffenbuttel, et d'autres encore, pour m'avoir fait parvenir des notices de manuscrit ou d'œuvres d'art.

Mais que serait cette thèse si elle n'avait pas été accueillie par l'Unité Mixte de Recherche 5138 Archéométrie et Archéologie, qui m'a offert le café, mais surtout un soutien logistique quand mon ordinateur était réfractaire au travail, et qui m'a permis de voyager à travers le monde, comme un congrès au Canada ou en Italie, pour exposer mes travaux. Je tiens par la même occasion à remercier l'association ALSSAM pour la bourse dont j'ai bénéficié, et qui a participé à la concrétisation de ce travail.

Ces années de recherche ont aussi été ponctuées de nombreux voyages, où de bonnes âmes m'ont hébergée, et écoutée... Que Jean-Luc, Madeleine, Jean, Élise, Anne, Mélinda, Dorothée, François soient remerciés de leur hospitalité, mais aussi et surtout de leur amitié.

Au rythme des soutenances, la salle des doctorants a été un précieux réconfort. Je rends d'abord hommage à la Maison de l'Orient et de la Méditerranée, qui a eu cette heureuse initiative d'écouter les doctorants, et de créer un lieu équipé où nous pourrions travailler. Cette salle a vu des paroles d'encouragements, des échanges autour de nos sujets, et des moments de détente insensés. Elle a surtout vu naître une entraide et de précieuses amitiés. Bérénice, Charlotte, Anelise, Francesca, Kourosh, Vincent, Thomas, Fabien, Élise, Sidonie, Virginie, Amélie, les Mathilde, Loubna, Damien, pour ne citer que vous…

Je n'oublie pas les copains de promo, dans le même bateau médiéval : Olivia, Emma, Franck, Charlotte, Anelise et moi sommes en effet de la même génération. On a essuyé ensemble nos premiers exposés en salle d'histoire de l'art, la découverte des bibliothèques, notre passion pour le Moyen Âge. Leur amitié au long cours est l'un des cadeaux les plus précieux de mes années fac.

Combien de nuits blanches mes relecteurs ont-ils passé, à relire avec attention les pages qui vont suivre, à traquer la moindre coquille, la faute de frappe, l'incohérence de raisonnement ? Dans le désordre, Catherine Thirard, Fabrice Rolhion, Sophie Agraphioty, Bernard « Papa » Guénot, David Cross, François Boespflug, Sarah Lowicki, Anelise Nicolier, Régis Gras : rien n'a échappé à votre vigilance, qui m'a toujours motivée pour me surpasser, dans la rédaction comme dans la compréhension, pour rendre hommage à votre temps. Et je n'oublie pas Jacques Cazeaux, pour les longues heures consacrées à la lecture, au lissage et à la métaphysique de ces pages… Et si certains ne relisaient pas, ils planchaient… : mon corpus et mes annexes doivent leur réalisation à Fabien Bièvre-Perrin, Charlotte Gaillard, Anelise Nicolier, Olivia Puel, Emma Bouvard, Damien Biston, Loubna Ayeb, Mathilde Duriez et

Mathilde Gardeux. Sylvain Farge et Sidonie Bochaton m'ont, pour leur part, apporté leur aide précieuse en allemand et en anglais.

Mais sans le soutien moral permanent de mes proches, famille et amis, sans leurs encouragements dans les moments de doute, cette thèse n'aurait pas vu le jour.

La thèse est un travail solitaire, dit-on. À la fin de ces remerciements, je me rends compte à quel point c'est faux : car sans le soutien de toutes ces personnes, qu'il soit scientifique, logistique, affectueux, l'ascension aurait été plus difficile… Si vous saviez à quel point les mots manquent pour vous remercier à la hauteur de ce que vous m'avez apporté…

RESUME

Consacrée aux représentations de l'Ascension du Christ en Occident entre le 9e et le 13e siècle, la thèse entreprise propose une analyse de l'épisode de la montée du Christ au ciel d'après son iconographie. Cette analyse comporte plusieurs séquences. S'agissant d'un sujet religieux, nous avons d'abord présenté les sources canoniques, puis les commentaires qui en ont été faits. Une mise au point sur la liturgie a également été nécessaire.

En méthode, selon les principes de l'analyse sérielle visant à repérer les récurrences et les particularités d'un sujet iconographique, un corpus de 325 œuvres a été constitué. Le nombre conséquent d'œuvres recensées a permis d'utiliser différentes méthodes statistiques, comme l'analyse factorielle multiple (AFM) et l'analyse statistique implicative (ASI) : combinant méthodes quantitative et qualitative, ces outils ont permis de mettre en lien des interactions entre les différents motifs de l'image. Nous avons ainsi dégagé plusieurs types iconographiques dans la manière de représenter le Christ, mettant en avant la mobilité iconographique du sujet.

Cette méthode nous a permis de dégager les traits d'interprétation de l'image. Nous avons procédé à l'analyse de l'image à travers l'étude des motifs iconographiques, le schéma de composition du sujet, ou encore l'interprétation d'un programme iconographique. La mise en parallèle avec des commentaires de l'Ascension a offert un nouvel éclairage sur l'interprétation des images : reflet d'une époque, d'une pensée commune, il a été possible d'apporter de nouvelles clés de lecture de certaines représentations ou associations d'images.

À travers l'étude de l'iconographie de l'Ascension du Christ, c'est toute la complexité de l'image médiévale qui est apparue. D'abord étudiée pour elle-même dans l'analyse des motifs, elle a mis en lumière la diversité du sujet, d'un point de vue tant iconographique que théologique. Replacée ensuite dans son contexte de création, elle a révélé de nouvelles

combinaisons iconographiques, aboutissant à de nouvelles possibilités de comprendre l'image.

Mots-clés : Ascension du Christ ; christologie ; ecclésiologie ; iconographie ; Moyen Âge ; analyse statistique ; théologie

ABSTRACT

This thesis is dedicated to western representations of the Ascension of Jesus Christ between the IX and XIII Centuries and offers an analysis of this episode according to its iconography. This analysis consists of several sequences. As it is a religious subject, we have first the canonical sources, followed by the comments made on them. Clarification on the liturgy was also necessary.

For the method, and according to the principles of serial analysis aimed at identifying the recurrences and particularities of an iconographical subject, a corpus of 325 works of art was constituted. The substantial amount of inventoried works of art permitted utilising different methods of statistics, such as the Implicative Statistical Analysis (ISA) and the Multiple Factorial Analaysis (MFA). These tools, combining quantitative and qualitative methods, permitted the establishment of connections between the images' different motives. Several iconographical types in the representation of Christ were identified, showing the iconographical mobility of this subject.

This method also allowed us to reach the main iconographical lines of the image. We proceeded to the images' analysis through studying the iconographical motives, the subject's composition and the interpretation of the iconographical programme. The parallel display with the comments on the Ascension shed new light upon those images' interpretation: reflection of a time, a common belief; it was possible to bring new keys of understanding of certain representations or associated images.

Through the iconographical study of Christ's Ascension, the whole complexity of medieval image was brought highlighted. Firstly studied for itself during the motives analysis, it showed the diversity of the subject from iconographical and theological points of view. Later replaced in its context of creation, it revealed new iconographical combinations, leading to new possibilities of interpreting the image.

Mots-clés : Ascension of Christ ; christology ; ecclesiology ; iconography ; Middle Age ; statistic analysis ; theology

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS **5**

RESUME **9**

ABSTRACT **11**

SOMMAIRE **13**

INTRODUCTION **17**

UNE PRECISION SUR L'EMPLOI DU TERME « IMAGE » 18

DE L'IMAGE AUX IMAGES 20

PREMIERE PARTIE DE L'EPISODE NEOTESTAMENTAIRE A SA MISE EN IMAGE **27**

1. LES TEMOIGNAGES ECRITS **31**

1.1. LES RECITS 31

1.2. LA LITURGIE DE L'ASCENSION 44

1.3. LA RICHESSE DE L'ASCENSION : HOMELIES ET SERMONS 53

1.4. LES RECITS DE PELERINAGE 73

1.5. IMAGES SOURCES DE L'ASCENSION [VOL. 3, PL. 1] 76

2. L'IMAGE DE L'ASCENSION DU CHRIST DANS LA CHRETIENTE LATINE ENTRE LE 9E ET LE 13E SIECLE **81**

2.1. APPROCHE HISTORIOGRAPHIQUE 81

2.2. LE CADRE CHRONOLOGIQUE 85

2.3. Le cadre geographique [vol. 3, Pl. 2 et 3] 91
2.4. Des images-types de l'Ascension [vol. 3, Pl. 4 et 5] 96
2.5. Des schemas voisins 98
3. Les champs de recherche 107
3.1. L'eventail des supports [vol. 3, Pl. 13-14] 108
3.2. Creation du corpus 113
3.3. Creation de la base de donnees 116
3.4. Les statistiques comme outil de travail 118
3.5. Étudier les programmes iconographiques incluant l'Ascension du Christ 121
4. L'organisation de la surface de l'image : generalites [vol. 3, Pl. 15] **..... 123**
4.1. Dynamique des gestes 126
4.2. La disposition des scenes dans un programme iconographique 130
4.3. Structure de l'image, structures des scenes 136
4.4. Conclusion 137
5. Perspective : une double approche des images de l'Ascension 139

DEUXIEME PARTIE ÉTUDE FORMELLE DES IMAGES DE L'ASCENSION 141

6. Methodologie d'identification des motifs 145
6.1. Presentation du sujet 145
6.2. Contraintes de production de l'image [vol. 3, Pl. 21-22] 147
6.3. Conception d'une base de donnees 148
6.4. Orientations de la recherche 156
6.5. Conclusion 157
7. Étude des images de l'Ascension 159
7.1. Proprietes generales de l'objet 159
7.2. Le Christ au centre du schema de composition 165
7.3. Les temoins de l'episode iconographique 182
7.4. Les messagers de Dieu [vol. 3, Pl. 47-48] 193
7.5. Motifs intervenant dans l'image 198
8. Les axes iconiques de l'image 217
8.1. Le Christ, pivot central vertical [vol. 3, Pl. 70] 217
8.2. L'organisation symetrique laterale de l'image [vol. 3, Pl. 78] 226

8.3. La partie inferieure de l'image comme contrepoids horizontal [vol. 3, Pl. 79] 227
8.4. Les surfaces iconiques et leur organisation comme systeme de comprehension de l'Ascension 228
9. Conclusion 231

TROISIEME PARTIE : ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE DE L'ASCENSION DU CHRIST 235

10. Typologie generale des images de l'Ascension du Christ 239
10.1. Des representations differentes du Christ selon les epoques [vol. 3, Pl. 80-81] 240
10.2. Les motifs comme elements d'interpretation de l'Ascension 243
10.3. Conclusion 245
11. Analyse des motifs, des plus frequents aux plus rares 247
11.1. Distinguer la figure du Christ 248
11.2. La croix hastee [vol. 3, Pl. 89-90] 262
11.3. La representation du mont des Oliviers 266
11.4. L'arbre [vol. 3, Pl. 91-92] 266
11.5. La pierre a l'aplomb du Christ [vol. 3, Pl. 64-65] 272
11.6. Le support ecrit porte par le Christ [vol. 3, Pl. 93] 276
11.7. L'eglise de l'Ascension a Jerusalem [vol. 3, Pl. 68 et 93] 277
11.8. Un objet dans la main du Christ [vol. 3, Pl. 69 et Pl. 94] 279
11.9. La couronne et les inscriptions renvoyant a la royaute du Christ [vol. 3, Pl. 95] 283
11.10. Le soleil et la lune [vol. 3, Pl. 66] 287
11.11. Habacuc dans le mont [vol. 3, Pl. 64a et Pl.64b] 288
11.12. Une œuvre unique ? [vol. 3, Pl. 96] 289
11.13. Les motifs pour depasser la narration 291
12. Propositions d'interpretation de l'Ascension a partir des choix iconographiques 293
12.1. Les formes de mise en valeur de la figure du Christ et leur portee theologique 293
12.2. La relation du Fils au Pere : etude sur la presence et le geste de la main de Dieu et son rapport avec le Christ 300
12.3. La presence de la Vierge : un ajout iconographique aux accents theologiques [vol. 3, Pl. 46] 305
12.4. Ecclesiologie et Ascension 308
13. L'image et l'ecrit 313
13.1. L'influence du support sur le traitement iconique de l'objet : la contrainte assumee des formes de la lettre [vol. 3, Pl. 101-102] 313

13.2. Le texte completant l'image 324
13.3. Le lien tisse entre le texte et l'image dans les manuscrits 339
13.4. Le Christ, *gigas geminae substantiae* ? 346
13.5. Du sermon au programme iconographique : l'exemple du sermon sur l'Ascension de Gregoire le Grand 347
13.6. Conclusion 353
14. L'Ascension au sein d'un programme iconographique 357
14.1. Qu'est-ce qu'un programme iconographique ? 358
14.2. Les differentes compositions d'un programme iconographique 359
14.3. Combinaisons iconographiques particulieres 368
14.4. Programme unique, interpretations multiples : l'Ascension d'Anzy-le-Duc dans un cycle de trois portails [vol. 3, Pl. 14 et 114] 381
14.5. Conclusion 386
15. L'Ascension : le pouvoir d'une image 387
15.1. L'evocation de l'Ascension a travers la mise en image d'un episode 387
15.2. Vers une assimilation des images entre elles 390
15.3. Conclusion 395
16. Polysemie de l'iconographie de l'Ascension 397

EN GUISE D'OUVERTURE… 399

L'iconographie de l'Ascension comme lieu privilegie de l'image medievale dans sa richesse 399

BIBLIOGRAPHIE 409

Sources manuscrites 409
Sources imprimees 413
Bibliographie 416

SITOGRAPHIE 457

TABLE DES MATIERES 461

INTRODUCTION

L'image médiévale recèle bien des mystères pour qui veut la comprendre. Longtemps considérée comme Bible des illettrés, selon l'expression de Grégoire le Grand, consacrée par Émile Mâle[1], elle ne cesse de révéler sa complexité : elle se comprend à travers le message qu'elle développe, à travers l'objet ou le lieu qui la reçoit, à travers le public qui la regarde et la perçoit. Mais elle laisse aussi une part belle à l'imagination, autant celle de son concepteur que celle du spectateur. C'est encore plus vrai dans le cas de la mise en image de l'Ascension du Christ, qui pose la question de donner à voir un phénomène non éprouvé par l'homme, une élévation par ses propres forces qui devient disparition sur terre, pour aboutir à une « arrivée » au ciel à droite de Dieu, laquelle évoque un univers divin que l'homme ne connaît pas, mais qui a aussi des conséquences sur l'avenir céleste du chrétien. Le concepteur trouvera plusieurs moyens de mettre en forme et en couleur la montée au ciel du Christ, ainsi que la théologie du mystère, selon le support et le public qui aura accès à son œuvre. Le spectateur médiéval, que nous pensons majoritairement chrétien, concevra, selon les images, la suite de la montée, c'est-à-dire le Christ siégeant à la droite de Dieu, ou jugeant les hommes à la fin des temps, et il approfondira la théologie du mystère en fonction de ses acquis religieux.

Cette complexité de l'image médiévale en général, de l'image de l'Ascension en particulier, attira notre attention. Après avoir d'abord étudié les portails de l'Ascension de Montceaux-l'Étoile et Anzy-le-Duc, nous avons poursuivi en étendant notre champ de

[1] L'expression vient du mot *illiterati* employé par Grégoire le Grand dans une lettre écrite à Serenus, évêque de Marseille (PL 77, col. 1128-1130), qu'Émile Mâle a reprise dans son ouvrage consacré à l'art religieux en France au 13e siècle. Les recherches effectuées depuis ont permis de mieux comprendre ce terme, de même que l'image médiévale. Nous renvoyons notamment à Baschet 2008, p.26-33 et Recht 2010b, p892.

recherches à tous les supports, qu'ils soient monumentaux ou somptuaires, sculptés ou peints. Nous avons entrepris également de premières investigations théologiques, en nous penchant sur les sermons. Le choix d'une fourchette chronologique et d'une aire géographique large, tout en étant exclusive - l'Italie n'étant pas comprise dans le champ d'études - a été discuté, puis amendé. L'époque carolingienne est devenue notre *terminus post quem*, tandis que le 13e siècle a été choisi pour clore notre étude. Le territoire de l'Europe médiévale, hormis l'Italie, s'est imposé de lui-même : les frontières se dessinent pendant la fourchette chronologique retenue, qui apparaît aussi comme une période féconde intellectuellement dans toute l'Europe. À travers cette approche, nous souhaitions embrasser une culture, une manière de penser, par le prisme de l'image. Cet intérêt s'est également nourri de l'effervescence scientifique autour de l'image médiévale, à travers des centres de recherches dédiés tels que le GAHOM à Paris axé sur l'anthropologie, IMAGO à Poitiers, ou encore le GRIM à Lille. De nombreux travaux ont aussi vu le jour, comme l'action commune de recherche replaçant l'image dans son contexte architectural, l'ouvrage collectif consacré à l'image performative ou encore celui entièrement dédié aux images médiévales[2]. Cette émulation a donné lieu à de nombreux débats, notamment concernant l'utilisation du terme « image », sur lequel nous souhaitons revenir, puisqu'il constitue le cœur de notre travail.

Une précision sur l'emploi du terme « image »

Au cours de la rédaction, plusieurs choix ont dû être faits quant à l'emploi du vocabulaire. Ainsi, le terme générique « image » a été privilégié pour désigner tous les supports accueillant une scène d'Ascension. L'objet artistique « Ascension » désigne une image narrative, que Jean Wirth désigne sous le terme générique d'*historia* à différentes reprises[3]. L'*historia* s'oppose à l'*imago*, qui recouvre le champ des portraits d'ancêtres dans l'Antiquité, et par la suite, est attribué aux représentations du Christ isolé en majesté, ou aux

[2] Respectivement : Baud (dir.), 2014 ; Dierkens, Bartholeyns, Golsenne (éds), 2010 ; Baschet, Dittmar (dir.), 2015.
[3] Wirth 1988, p.9 ; Wirth 1999, p.28 ; Wirth 2008, p.40.

portraits de saints[4]. Mais la frontière est mince entre les deux réalités recouvertes par ces termes, car comme l'explique Olivier Boulnois, « Une même image est polyvalente : elle peut à la fois raconter une histoire et portraiturer une personne »[5]. Ainsi, un Christ en mandorle dans une Ascension est une *imago* dans une *historia*. C'est pourquoi le terme « image » s'est imposé. Toutefois, il n'est pas sans poser quelques difficultés. Dès 1996, Jérôme Baschet revient sur la difficulté d'utiliser le terme « image » pour le support visuel au Moyen Âge, car il a « une légitimité forte, qui tient à la constellation de sens que le mot *imago* ouvre dans la culture médiévale »[6]. À l'heure actuelle, « image » renvoie essentiellement à une figuration, tandis qu'au Moyen Âge, il recouvre plusieurs définitions, du fait que l'image a la plupart du temps une utilité, « donnant lieu à des usages, des manipulations, des rites »[7]. Aussi, « Comment douter que les images furent au Moyen Âge bien plus que ce que nous nommons aujourd'hui banalement une image ? »[8]. Il est donc essentiel d'avoir conscience que le recours au mot « image » est avant tout pratique, s'il est donc vrai que la réalité médiévale de ce que nous appelons aujourd'hui « image » implique de passages entre la représentation, la fonction et l'usage. Nous utilisons parfois le terme de « représentation », également approximatif, car il a « le double inconvénient de désigner un champ qui déborde largement l'image et de négliger, en ce qui la concerne, sa dimension d'objet »[9], mais qui évite, dans le cadre de notre étude, la redondance de l'utilisation du mot « image ». En définitive, les questionnements soulevés aujourd'hui sur l'emploi du terme « image » s'inscrivent dans la continuité des réflexions menées depuis les débuts de l'Église sur ce même mot[10].

---

[4] Dans son article de 1996, Jean-Claude Schmitt revient sur le terme d'*imago*, auquel il donne trois définitions. Dans son acception médiévale, l'*imago* recouvre une dimension « théologico-anthropologique », prend en compte « les productions symboliques de l'homme », et « désigne les images mentales » (Schmitt 1996, p.4). Voir également Schmitt 2008, p.4.

[5] Boulnois 2008, p.14.

[6] Baschet, Schmitt (dir.), 1996, p.10.

[7] Baschet, Schmitt (dir.), 1996, p.9.

[8] Schmitt 2008, p.2.

[9] Baschet, Schmitt 1996, p.11 ; Olivier Boulnois préfère employer le terme « représentation spirituelle » comme une « méditation (…) [qui] s'oriente cepndant vers une vision intellectuelle », dans Boulnois 2008, p.42.

[10] Voir notamment Boespflug, Lossky (dir.), 1987, Menozzi (dir.), 1991, Wirth 1989 et 2013.

De l'image aux images

L'étude des images médiévales s'élabore autour de deux axes de recherche principaux. La monographie consiste à étudier une œuvre ou un programme iconographique[11], pour en offrir une interprétation qui lui reste propre, comme par exemple le cycle des fresques de Bominaco, auquel Jérôme Baschet a consacré un ouvrage[12]. Quant à l'autre approche, l'étude thématique, elle se détache de telle image pensée comme un tout particulier pour la mettre en perspective selon une caractéristique : on prendra en considération aussi bien son support, la représentation de tel détail ou de tel sujet, un motif[13] iconographique (la croix), ou un sujet (l'Annonciation), et cela en admettant les diverses techniques (sculpture, émail, lettrine...) que tous ces arts auront exploitées. Toutes les représentations seront alors recensées et aboutiront à un corpus raisonné en fonction de l'entrée choisie. Ce type d'étude donne lieu à une analyse sérielle : elle peut alors recourir à l'analyse statistique, qui traitera les multiples données obtenues[14].

L'analyse sérielle, que nous utiliserons ici, repose sur un corpus d'images. Nous le souhaitions le plus représentatif possible. Aussi, sa création a fait l'objet d'une recherche et d'une actualisation constante, et provoquant l'ajout de quelques œuvres à quelques mois, voire semaines de l'impression de la thèse. Les calculs statistiques ont été réalisés lorsque nous avions atteint le nombre de 318 œuvres. Nous en comptons à ce jour 325 : cette légère augmentation d'à peine 2% n'entame pas les résultats de manière significative, au vu du nombre de critères étudiés. Car en effet, chaque image, devenue un « individu » dans la terminologie statistique, est divisée en « variable », qui sont ici les motifs composant les images, et leurs déclinaisons (par exemple, les différentes actions ou positions du Christ). Et chaque variable est elle-même scindée en catégorie, nommée « critère » : si nous prenons la

---

[11] Une image médiévale appartient souvent à un ensemble d'images au sein d'un même objet (édifice, manuscrit etc..), appelé programme iconographique : elles font sens au contact les unes des autres. Cela demande l'examen de toutes les images, leur situation les unes par rapport aux autres ou encore leur place dans l'objet (à l'entrée de l'église, par exemple, ou dans le chœur, partie sacrée de l'édifice).

[12] Baschet 1991.

[13] Le terme « motif » a été employé pour désigner les éléments composant une image, telle que la croix, et étendu aussi aux personnages, selon la définition de François Boespflug (Boespflug 2008, p.521), et complétée par Jérôme Baschet pour qui, « par motif, on entend un élément constitutif d'un thème qui, sauf exception, n'apparaît pas de manière isolée » (Baschet 2015, p.324).

[14] Ce terme est utilisé par Baschet 1996.

croix portée par le Christ comme variable, le fait qu'elle soit portée par le Christ, ou encore à bannière, constitue deux critères différents. Ces divisions permettent d'établir les principales caractéristiques des images de l'Ascension, et de mettre également en avant les particularités de certains motifs. Il conviendra également de reprendre l'image en vertu du programme dit « iconographique » auquel elle appartient, quand on le connaît, car, Jean-Claude Schmitt le rappelle,

> Une image n'est jamais isolée. À la fois parce qu'elle appartient à son lieu (un sanctuaire aussi bien qu'un manuscrit ou un coffre de mariage) que l'historien ne peut pas toujours reconstituer ni même imaginer (…), et parce qu'elle répond toujours à d'autres images simultanément présentes (…) ou qui lui sont apparentées.[15]

De ce fait, deux voies principales de recherche se sont ouvertes. Il s'agissait en premier de se concentrer sur l'image elle-même. Étudiées dans le contexte de l'analyse sérielle, les images de l'Ascension retenues dans la base de données font l'objet d'un morcellement par motifs, eux-mêmes subdivisés en catégories. L'image est d'abord prise pour elle-même, pour dresser une typologie des images de l'Ascension. Les statistiques sont utilisées comme un outil et non comme une fin en soi : elles mettent en valeur la répétition de certains motifs ou la rareté des autres, elles créent des liens entre certains, ce qui offre une nouvelle approche des images, que le chercheur doit nécessairement approfondir. Ensuite, une étude de ces motifs, et des relations entre eux, met en lumière certaines valeurs théologiques, et c'est alors l'étude des textes sur l'Ascension qui permet de mieux les comprendre : les mots expliquent une idée, l'image la donne à voir. Nous verrons que cet appel aux textes a naturellement servi l'interprétation de certains motifs et de certains programmes iconographiques, dont le sens échappe de prime abord. Il pose aussi la question de la circulation des idées et d'une pensée commune, dans laquelle baigne l'homme médiéval, étrangère à l'homme du 21e siècle.

Vient l'autre piste de recherche, où l'on s'intéressera à la remise en contexte de l'image dans un programme iconographique, lorsqu'il est connu. Il en ressort, par exemple, que l'Ascension est souvent mise en rapport avec des épisodes de la Nativité ou des visions de l'*Apocalypse*, ou encore avec les principales apparitions du Christ après sa résurrection. Nous tenterons de trouver une explication à ces rapprochements récurrents après avoir proposé une

[15] Schmitt dans Baschet, Dittmar (dir.), 2015, p.15.

définition du programme iconographique, et présenté les principales manières dont il est composé.

Ces deux voies ont ainsi mis en lumière le caractère complexe d'un tel sujet par les axes multiples de recherche qu'il recouvre, complexité également révélée à travers des recherches plus ciblées. Commune à ces problématiques, la question du regard s'est parfois rencontrée sous deux angles, à commencer par la manière dont les gestes des personnages ont pu organiser l'image, puis conduire, voire happer par la même occasion le regard du spectateur, par exemple en invitant à regarder vers un autre motif ou une autre scène. C'est alors la vaste problématique du rapport entre l'image et le spectateur qui s'est inscrite en filigrane, à travers les nombreux rapports entretenus entre les images d'un programme iconographique, ou entre l'image et le spectateur. De manière plus ponctuelle, nous avons pu avoir recours à des figures de style littéraire pour expliciter un type d'image ou un motif, correspondant à la dimension rhétorique de l'image telle qu'elle est étudiée depuis les travaux de Roland Barthes[16]. L'exclusion de certaines pistes de recherche s'inscrit dans la même idée révélatrice de la complexité du sujet. Nous avons déjà évoqué l'Italie, mais il en a été de même pour l'étude des gestes des témoins : sa diversité et sa spécificité entraîneraient la recherche vers une problématique tout aussi intéressante sur la gestuelle, tant d'un point de vue stylistique qu'iconographique ou comme guide du regard, mais qui dépasseraient le cadre de cette thèse. Ainsi, qu'elles relèvent d'un poncif ou qu'elles soient plus particulières, qu'elles aient été approfondies ou effleurées, voire laissées de côté pour le moment tant elles auraient ouvert de trop vastes perspectives de recherche, ces pistes ont nourri nos réflexions sur l'iconographie de l'Ascension, manifestant par la même occasion toute la richesse du sujet. Loin de clore le sujet, elles ont au contraire toutes montré la générosité de l'iconographie médiévale et de l'Ascension du Christ, que nous vous proposons de découvrir désormais.

Matériellement, plusieurs volumes se répartissent notre travail. Le premier volume de texte ouvre sur la présentation du sujet et enchaîne sur les textes relatifs à l'Ascension. En effet, il nous a paru naturel de les présenter en ouverture, et cela pour deux raisons. La première est que l'Ascension est d'abord un épisode de la littérature néotestamentaire qui a

[16] Voir notamment Barthes 1964b et Greiss 2016.

ensuite donné naissance à des images. La seconde, plus pragmatique, est qu'en ouvrant ainsi avec les textes et les commentaires, nous n'avons plus besoin, au cours de nos propos, de justifier notre interprétation les principaux ressorts théologiques du mystère agissant dans l'image. Comme une autre source d'interprétation, la liturgie de l'Ascension fait l'objet d'un chapitre : plusieurs fois observé[17], le lien étroit entre la liturgie et l'iconographie de l'Ascension s'est révélé à de nombreuses reprises au cours de notre étude, notamment dans les inscriptions de l'Ascension. Les chapitres suivants sont consacrés à la naissance et à l'élaboration du sujet de la thèse, pour clore sur de premières observations des images d'ordre structurel. L'étude du corpus constitue la deuxième partie de ce travail, à travers une analyse statistique des images de l'Ascension : les motifs sont présentés les uns à la suite des autres. Cette étude quantitative pose les jalons de la dernière partie, axée sur l'interprétation des images selon les motifs, les principaux concepts théologiques mis en jeu, les différents liens existant entre l'image et le texte, celui-ci entendu comme inscription figurée elle-même dans l'image, puis comme son commentaire. Le tout conduit enfin à l'examen de l'Ascension intégrée dans un programme iconographique. La bibliographie clôt le volume de texte.

Le corpus d'images de l'Ascension constitue le deuxième volume. Il présente les images par ordre chronologique, pour conserver la neutralité de l'étude. Que le lecteur ne soit pas surpris : le corpus comprend 328 images, mais nous articulons notre propos autour d'un nombre d'images restreint, qui sont exemplaires. Notons également une image, préalablement datée du 5e siècle, mais dont nous avons découvert, en fin de thèse, qu'elle datait du 11e siècle : nous l'avons alors ajoutée en addendum. En fin de corpus, une bibliographie sélective des œuvres est proposée.

Le dernier volume regroupe sous forme d'annexes les quatre sermons sur l'Ascension que nous avons privilégiés, puis une présentation de l'analyse statistique implicative et les graphiques statistiques, et les images venues en renfort, à savoir des images de l'Ascension étrangères au contexte chronologique et géographique, des thèmes proches, ou des programmes iconographiques voisins. Des planches ont également été conçues lorsque des paragraphes nécessitaient la comparaison de plusieurs images, afin de faciliter la lecture : le lecteur peut embrasser d'un regard les images concernées, pour mieux comprendre les

[17] Nous renvoyons aux multiples travaux d'Éric Palazzo, essentiellement.

différents cas expliqués dans le texte. Il arrive que des images soient évoquées uniquement à titre d'information, auquel cas nous renvoyons directement au corpus, sans inclure l'image dans la planche.

Il reste à apporter quelques précisions concernant la lecture et l'utilisation de la thèse. Au niveau des appellations géographiques, le sujet englobe une chronologie et une géographie vastes, dont les frontières évoluent constamment, d'un siècle, voire d'une décennie à l'autre. Les œuvres s'échangent, il existe aussi des réseaux, des ateliers de production artistique, rendant difficile une détermination géographique. C'est pourquoi, pour des raisons pratiques, nous avons utilisé les noms actuels des pays.

Seuls les histogrammes et les tableaux croisés ont été insérés. Les autres graphiques de type graphe implicatif ont et AFM ont été regroupés dans le volume d'annexes. Lorsque nous en avons l'utilité, nous les appelons sous cette forme **[vol. 3, Graph. + numéro du graphique]**.

Les images issues du corpus ont été ainsi mentionnées : **[vol. 2, Fig. + numéro de la figure]**, renvoyant au second volume de la thèse et à la figure convoquée. Nous avons aussi créé des planches spécifiques lorsque plusieurs images étaient étudiées ou comparées, afin de faciliter la lecture en évitant le plus possible des va-et-vient entre les différents volumes : le renvoi est **[vol. 3, Pl. + numéro de la planche]** au début du paragraphe concerné, puis nous le faisons suivre dans le coprs du texte de la lettre correspondant à l'image évoquée : **[vol. 3, Pl. + numéro de la planche + lettre de l'image]**.

Les citations latines ou grecques sont en italique, les citations en langue étrangère vivante sont entre « - », de même comme les citations françaises. Lorsqu'elles font moins de deux lignes, elles sont incorporées dans le texte. Si elles sont plus conséquentes, elles font l'objet d'une mise en avant spécifique, en retrait. La langue d'origine est privilégiée dans le texte. Si une traduction a été proposée par une instance officielle, comme les Sources chrétiennes, elle est indiquée en note de bas de page.

D'ailleurs, les notes de bas de page sont également consacrées aux renvois bibliographiques, aux renvois dans le texte, ainsi qu'à des explications qui surchargeraient le propos si elles étaient dans le texte, mais qui sont toutefois intéressantes.

Nous avons évité de recourir aux abréviations. Quelques unes ont toutefois été utlisées :

AFM : Analyse factorielle multiple

ASI : Analyse statistique implicative

CCCM : Corpus Christianorum, Continuatio Mediaeualis

CCSL : Corpus Christianorum, Series Latina

PRG : Pontifical romano-germanique

PG : Patrologie grecque

PL : Patrologie latine

SC : Sources chrétiennes

Il est temps à présent de laisser place au cœur du sujet, en commençant par la manière dont il a été pensé.

PREMIERE PARTIE
DE L'EPISODE NEOTESTAMENTAIRE
A SA MISE EN IMAGE

Nous proposons ici l'étude thématique d'un épisode du *Nouveau Testament*, l'Ascension du Christ. Comme les Pères de l'Église et les auteurs chrétiens l'ont amplement commenté, l'étude des principaux textes en lien avec l'épisode s'est imposée d'elle-même : quelles sont les relations entre l'écrit et les images de tous supports ? À un moment donné, l'épisode biblique est également devenu l'objet de célébrations liturgiques, ce qui nous a imposé d'autres recherches, et nous verrons au résultat l'importance de l'Ascension dans la pensée religieuse médiévale. Un panorama des premières mises en image du sujet et de sujets au traitement comparable proposera ensuite une première appréhension des images de l'Ascension, préparant l'exacte délimitation de notre enquête

1. LES TEMOIGNAGES ECRITS

L'Ascension du Christ relate la montée du Christ au ciel, après sa Résurrection, devant les apôtres. Cet épisode, qui clôt le ministère terrestre du Christ (*Actes des apôtres*, 2, 1-11), se situe avant la Pentecôte, lorsque l'Esprit saint descendra sur les apôtres pour qu'ils puissent évangéliser le monde, selon *Mathieu*, 28, 16-20. Avares de détails, les *Évangiles*, les épîtres de Paul et de Pierre abordent différemment l'épisode : il peut être à peine mentionné, ou sans être clairement cité, il peut aussi être évoqué, par des allusions. Les textes néotestamentaires comme les théologiens s'appuient naturellement sur l'Ancien Testament, dont de nombreux passages ou personnages sont interprétés comme des préfigurations de l'Ascension.

Certains *Évangiles* apocryphes évoquent le mystère, en fournissant comme toujours des détails absents des *Évangiles* canoniques, mais leur influence sur l'iconographie n'est toutefois pas avérée. En revanche, l'Ascension a donné lieu à de nombreux commentaires théologiques, dont certaines idées se retrouvent dans la production iconographique. Grâce aux récits de pèlerinage, des témoignages sont parvenus an Occident dès le 4e siècle, sur l'importance de la fête à Jérusalem et des pratiques liturgiques dans le lieu d'origine. L'Ascension apparaît aussi dans les drames liturgiques ou dans d'autres références littéraires. Nous proposons un état des connaissances touchant les différentes références textuelles qui rendent compte de l'Ascension et qui, de plus ou moins près, auront pu inspirer son iconographie.

1.1. Les récits

Épisode tiré du *Nouveau Testament*, et plus précisément des *Actes des apôtres*, L'Ascension du Christ fait écho à d'autres scènes de montée au ciel, issues de l'Antiquité païenne comme les apothéoses, ou de la culture juive comme l'Ascension d'Élie ou celle d'Énoch. Elle est également narrée dans quelques *Évangiles apocryphes* et par la suite, dans la poésie médiévale. Que nous révèlent ces récits sur l'épisode ? Ont-ils pu avoir une incidence sur le traitement de l'image par les détails qu'ils offrent ? Nous proposons de présenter d'abord les mentions de l'Ascension dans le Nouveau Testament, puis de relever les

préfigures vétérotestamentaires de l'épisode. Nous étudierons l'Ascension dans les Évangiles apocryphes en faisant état, pour terminer avec quelques récits littéraires.

1.1.1. L'Ascension dans le *Nouveau Testament*

Si les *Évangiles* font état de passages durant lesquels Jésus-Christ annonce à mots couverts sa montée au ciel, le témoignage le plus complet est le premier chapitre des *Actes des apôtres*[18]. L'épisode a lieu quarante jours après la Résurrection du Christ, durant lesquels il est apparu à plusieurs reprises : ainsi, il interdit à Marie-Madeleine de le toucher dans l'épisode du *Noli me Tangere* (*Jean* 20, 11-18), partage le repas des pèlerins d'Emmaüs avant de disparaître (*Luc* 24, 13-32), apparaît aux apôtres au Cénacle (*Luc* 24, 35-48), ou propose à Thomas, qui doute de sa résurrection, de le toucher (*Jean* 20, 24-29). Ces multiples apparitions, dont l'une se solde par une disparition miraculeuse, ont toutes un rôle : l'apparition à Marie-Madeleine évoque l'Ascension, les pèlerins d'Emmaüs instituent l'Eucharistie, l'apaprition au Cénacle et le doute de Thomas attestent de sa réalité charnelle. Qui plus est, l'une de ces apparitions se solde par une disparition miraculeuse : les pèlerins d'Emmaüs ne le voient soudainement plus. Le Christ réunit une ultime fois les onze apôtres au mont des Oliviers (*Actes des apôtres* 1, 12). Ceux-ci lui demandent si le moment est venu de voir la royauté davidique rétablie. Le Christ écarte cette question qui remet en cause le refus de la royauté qui sous-tend l'Évangile, mais il leur annonce qu'ils recevront bientôt l'Esprit saint, avant d'être enlevé et de disparaître dans une nuée. À cet instant, deux hommes en blanc se montrent aux apôtres : ils leur prédisent la future venue du Christ, de la même manière qu'il a quitté le monde terrestre. Ainsi donc, la prochaine apparition du Christ marquera la fin des temps.

Les *Évangiles* sont peu diserts sur l'épisode. Ainsi, à la fin de son *Évangile*, Matthieu n'en fait aucune mention : le Christ réunit les apôtres sur un mont dont le nom n'est pas précisé et leur confie la mission de baptiser les peuples « jusqu'à la fin du monde » (*Matthieu* 28, 16-20). Au chapitre 16, verset 19, Marc ramasse l'épisode en quelques mots serrés : le Christ est « enlevé au ciel et s'est assis à la droite de Dieu ». Luc reste également laconique : le Christ emmène les apôtres vers Béthanie avant d'être « séparé d'eux et emporté au ciel »,

[18] *Actes des apôtres* 1, 1-12.

les laissant accompagnés des pèlerins d'Emmaüs « en grande joie »[19] (*Luc* 24, 50-53) [20] : c'est une pierre d'attente pour le récit plus développé du début des *Actes*, attribués au même Luc. Enfin, Jean ne relate nullement l'évènement, mais y fait allusion lorsque le Christ apparaît à Marie-Madeleine, épisode appelé *Noli me tangere* : alors qu'elle veut le toucher, le Christ arrête Madeleine : « Ne me touche pas, car je ne suis pas encore monté vers mon Père. Mais va trouver mes frères et dis-leur : "Je monte vers mon Père et votre Père, vers mon Dieu et votre Dieu" » (*Jean* 20, 11-18). Il est à noter que dans plusieurs passages de l'évangile johannique, le Christ mentionne l'élévation du Fils de l'homme, mais dans un autre sens, celui de la Crucifixion (*Jean* 3, 13 ; 6, 62).

Paul n'a pas assisté à l'Ascension. Néanmoins, il en fait quelques mentions dans ses *Épîtres*. Ainsi, dans l'*Épître aux Ephésiens* 4, 8-10, où s'appuyant sur le *Psaume* 68 (67)[21], il rattache la montée du Christ à son Incarnation, expliquant que la montée de Jésus-Christ n'aurait pu avoir lieu s'il n'était pas descendu auparavant. Dans la première Épître à Timothée 3, 16, Paul indique que Jésus a été « enlevé dans la gloire ».

Enfin, dans la première Épître qui lui est attribuée, Pierre fait référence à l'Ascension : le Christ s'est « en allé au Ciel, une fois soumis les anges... » (*Première Épître de Pierre* 3, 22), et est assis à la droite de Dieu.

1.1.2. Les préfigurations de l'Ascension dans l'Ancien Testament

Comme chaque événement marquant du *Nouveau Testament*, l'Ascension du Christ est, selon les exégètes, préfigurée ou annoncée dans l'*Ancien Testament*. Énoch et Élie sont tous les deux enlevés au ciel et sont, à ce titre, interprétés comme des figures typologiques du Christ montant au ciel. Par ailleurs, plusieurs passages de l'Ancien Testament sont décryptés à la lumière du Nouveau Testament et vus comme des annonces de l'Ascension, notamment certains psaumes.

---

[19] Ceux-ci semblent en effet assister à la scène : ils ont rejoint les apôtres dans *Luc* 24, 33 et assistent à l'apparition du Christ (De Chaignon, 2008, p.79).

[20] De Chaignon, 2008, p.73, s'interroge : s'agit-il véritablement de l'Ascension. Selon l'auteur, il s'agirait plutôt d'une disparition, comme lors de l'épisode des pèlerins d'Emmaüs, ce qui permettrait alors de réserver franchement l'Ascension elle-même au début des *Actes des apôtres*. Mais les mots « enlevé au Ciel » ne laissent guère de doute.

[21] Nous reviendrons sur cette préfiguration vétérotestamentaire quelques lignes plus loin, p.34, et surtout dans *Le commentaire du Psaume 68 (67)*, p.339.

1.1.2.a. Les Ascensions d'Énoch et d'Élie

Énoch, patriarche précédant le déluge, est mentionné dans le livre de la *Genèse* 5, 21-24. La seule indication est qu'il a été enlevé par Dieu. Ainsi, il ne meurt pas. Il n'y a cependant aucune précision quant au terme « enlevé ». Malgré le peu de renseignements sur sa vie, Énoch est une figure emblématique de la religion juive. L'*Ecclésiaste* le mentionne par deux fois : en 44, 16, rappelle qu'« Énoch plut au Seigneur et fut déplacé, devenant alors ainsi « le modèle de la conversion ». Mais en 49, 14, le *Siracide* traduit plus exactement l'hébreu et parle de l'enlèvement d'Énoch de la terre, soulignant le destin exceptionnel de cet homme : enlevé par Dieu, il n'a pas connu la mort.

Élie, l'un des prophètes les plus importants du judaïsme, est pour sa part enlevé sous les yeux de son disciple, Élisée : parcourant les rives du Jourdain, Élie est emporté dans un char de feu mené par des chevaux, dans un « tourbillon ». Il laisse son manteau à Élisée (*2R*, 2, 1-13). Dans ce passage, les analogies avec l'Ascension du Christ sont plus nombreuses : Élie disparaît devant un témoin et lui laisse une part de lui, son manteau, un héritage matériel et spirituel, comme, lors de l'Ascension, le Christ promettra un héritage spirituel à ses apôtres. Et de la même manière, Élisée voit Élie partir avant qu'il disparaisse : « Élisée voyait (…) puis il ne vit plus [Élie] », et les disciples voient Jésus s'élever – sachant qu'Élie fut soustrait à la vue de son disciple, non pas dans une nuée, mais dans un tourbillon de feu, et que les deux anges leur diront de ne plus chercher à voir.

1.1.2.b. Les Psaumes

La pensée exégétique médiévale voit l'Ancien Testament, dont les *Psaumes,* comme une préfigure du Nouveau Testament. Composés en grande majorité par le roi David, les psaumes annoncent la venue du Messie. Parmi eux, certains sont vus comme des prédictions de l'Ascension aussi bien dans sa dimension physique – le Christ montant au ciel – que théologique, c'est-à-dire sous les deux aspects de la mission, expansion selon l'espace ; et l'eschatologie, expansion jusqu'à la fin du temps. Plusieurs passages de *Psaume*s sont interprétés à la lumière du Nouveau Testament, comme annonçant l'Ascension. De fait, des thèmes communs à certains psaumes et à l'Ascension ont été repris au Moyen Âge, notamment dans la liturgie. Ces rapprochements ont éveillé l'intérêt de Jean Daniélou, qui

consacra un article à ce sujet, et dont nous proposons ici une synthèse[22] qui servira également la suite de nos propos.

Ainsi, au *Psaume* 24 (23), 7, peut-on lire « Portes, levez vos frontons, élevez-vous, portails antiques, Qu'il entre, le roi de gloire ». Par sa référence aux portes et au roi de gloire, le verset est couramment interprété comme l'ouverture des portes du ciel par les anges devant le Christ, désigné par le « roi de gloire », pouvant désormais siéger à la droite de Dieu, ainsi que le stipule le *Psaume* 110 (109), que la finale de Marc reprendra[23].

Le *Psaume* 68 (67) est dédié à « la glorieuse épopée d'Israël ». Il commence par « Que Dieu se lève ! ». Une majorité y lit une préfiguration de la montée du Christ. Il n'est pourtant pas question d'une montée à proprement parler, mais plutôt de Dieu se levant. Mais l'élévation a ses droits, et peut alors être vue comme une figure de l'Ascension, même si dans ce psaume Dieu se lève pour punir ses ennemis.

Aux versets 12 et 13 du *Psaume* 90 (89), attribué exceptionnellement à Moïse, il est écrit : « Fais-nous savoir comment compter nos jours, que nous venions de cœur à la sagesse ! Reviens, Yahvé ! Jusques à quand ? Prends en pitié tes serviteurs ! ». L'intérêt réside dans la requête de Moïse qui implore Dieu de revenir. Si le psaume est consacré à l'amour de Yahvé pour l'homme, celui-ci, à travers les paroles de Moïse, attend le retour de Dieu, et c'est la conclusion de la scène des *Actes* qui en bénéficie.

Le jugement divin est à l'honneur dans le *Psaume* 98 (97), interprété comme une préfiguration du Christ. Le verset 1 précise : « Il a opéré le salut par sa droite [de Yahvé] et par son bras de sainteté ». Cette référence à la droite de Yahvé annonce la place que Jésus-Christ occupe désormais dans le ciel depuis son Ascension.

Le *Psaume* 110 (109) est certainement le plus couramment utilisé pour faire référence à l'Ascension du Christ, ainsi que le souligne Jean Daniélou : « Ce psaume a fourni au dogme chrétien son expression définitive »[24]. Il commence par ces mots : « Oracle de Yahvé à mon Seigneur : "Siège à ma droite, jusqu'à ce que j'aie fait de tes ennemis l'escabeau de tes pieds" ». Puis, au verset 5, David, auteur de ce psaume, réitère : « Mon seigneur à Ta droite

[22] Daniélou 1950, consacre son article à ce sujet.
[23] Voir ci-dessous.
[24] Daniélou 1950, p.45.

abat les rois au jour de sa colère ». Par « Mon seigneur », David entend le « Messie », qui agit à la droite de Yahvé, ce Messie étant le Christ selon les *Évangiles* et l'exégèse chrétienne. L'analogie avec le Christ est renforcée par les deux mentions du Messie assis à droite de Dieu : ces versets annoncent la place qu'occupe désormais le Christ dans le ciel, telle que Marc l'a évoquée, et, ainsi que le souligne Jean Daniélou, ce psaume est vu comme une annonce de l'Ascension « au sens théologique, c'est-à-dire [comme] l'exaltation de l'humanité du Christ dans la gloire du Père »[25].

1.1.3. L'Ascension dans les *Évangiles* apocryphes

L'Ascension connaît un traitement différent dans les *Évangiles apocryphes*, réalisés entre le 1er et le 4e siècle. Il est difficile d'en mesurer la réception et la connaissance dans la chrétienté latine pour la période qui nous concerne, mais nous souhaitions toutefois présenter un panorama des références de l'Ascension. C'est pourquoi nous avons décidé de les intégrer.

L'*Évangile de Pierre,* 35-43, situe l'Ascension tout de suite après la Résurrection : deux hommes s'introduisent dans le tombeau sous le regard des soldats réveillés par un « grand bruit dans le ciel ». Ils en sortent, accompagnés d'un troisième personnage, « dont la tête (…) dépassait les cieux »[26]. Les hommes descendant du ciel rappellent les hommes en blanc mentionnés dans *Actes des apôtres* 1, 9. Par la suite, lorsque les Saintes femmes arrivent au tombeau, un ange s'adresse ainsi à elles : « Pourquoi êtes-vous venues ? Qui cherchez-vous ? Ne serait-ce pas celui qui a été crucifié ? Il est ressuscité et s'en est allé. Si vous ne croyez pas, penchez-vous et voyez la place où il était disposé : il n'y est pas. En effet, il est ressuscité et s'en est allé là d'où il avait été envoyé »[27]. L'*Évangile de Nicodème*, ou *Actes de Pilate*, ne parle pas explicitement de l'Ascension, mais évoque l'arrivée du Christ au Paradis, au chapitre 25[28].

---

[25] Daniélou 1950, p.46.
[26] « Or, dans la nuit où commençait le dimanche, tandis que les soldats montaient à tour de rôle la garde par équipes de deux, il y eut un grand bruit dans le ciel. Et ils virent les cieux s'ouvrir et deux hommes, brillant d'un éclat intense, en descendre et s'approcher du tombeau (…). Du tombeau, ils [les soldats] virent sortir trois hommes, et les deux soutenaient l'autre, et une croix les suivait. Et la tête des deux atteignait jusqu'au ciel, alors que celle de celui qu'ils conduisaient par la main dépassait les cieux ». Bovon, Geoltrain (dir.), 1997, vol. 1, p.352.
[27] Bovon, Geoltrain (dir.), 1997, vol. 1, p.254.
[28] Geoltrain, Kaestli (dir.) 2005, vol. 2, p.295.

L'*Épître des apôtres*, 18 prête dans un premier temps cette parole au Christ : « Je m'en vais vers le Père dans les cieux », ce qui rappelle bien sûr l'épisode johannique du *Noli me tangere*. Dans un second temps, il consacre un passage entier à l'Ascension, au chapitre 51 : « Après qu'il [Jésus-Christ] eut dit cela et achevé de s'entretenir avec nous, il nous a encore dit : "Voici, dans trois jours et trois heures viendra celui qui m'a envoyé, afin que j'aille avec lui". Et, tandis qu'il parlait, il y eut du tonnerre, des éclairs, et un tremblement de terre, et les cieux s'ouvrirent, et vint une nuée lumineuse qui l'emporta. Et nous avons entendu la voix de beaucoup d'anges, qui se réjouissaient et bénissaient, et ils disaient : "Rassemble-nous, prêtre, dans la lumière de la gloire". Et, lorsqu'ils approchèrent du firmament des cieux, nous l'avons entendu dire : "Allez en paix" ». Ce passage insiste sur la présence des anges, rejoignant les passages développés dans les sermons, où les anges accompagnent le Christ dans sa montée[29].

La *Vie de Jésus en arabe*, 53, s'attarde longuement sur l'épisode :

> Le jeudi 10 mai, il réunit ses disciples et les femmes qui étaient devenues ses disciples et partit vers le mont des Oliviers. Là, il leur donna les commandements spirituels et leur ordonna de rester dans la chambre haute à Jérusalem dix jours, jusqu'à ce qu'il leur confère les dons célestes et qu'ensuite, ils se manifestent devant les peuples. Il monta au ciel, fut recouvert d'une nuée et disparut à leurs yeux. Ils devinrent tristes et en pleurs lorsqu'il se fut séparé d'eux, ils attendirent dix jours.[30]

Ce texte est le seul à faire état de la présence de femmes à l'Ascension. Il peut désigner Marie-Madeleine, Marthe ou encore Marie, la sœur de Marthe ; mais, si déjà le manque de précision ne permet pas de l'affirmer, il paraît encore plus difficile qu'il fasse référence à la Vierge : avant d'être « disciple », elle est avant tout la mère de Dieu. La tristesse des apôtres est également décrite : elle trouvera d'ailleurs un écho dans le poème de Cynewulf, rédigé au 8e siècle[31].

Enfin, dans le *Livre de la Résurrection*, l'apôtre Barthélémy, au chapitre 12, livre plusieurs détails de l'Ascension, offrant aussi quelques similitudes avec d'autres textes. Par exemple, « Toute la captivité d'Adam le [Jésus-Christ] suivait » se rapproche de l'*Évangile de Nicodème* qui précise que lorsque le Christ arrive au Paradis, il tient Adam par la main[32]. Dans cet apocryphe, le Père accueille le Fils sur le trône et le couronne : il nomme son Fils

---

[29] Voir *La richesse de l'Ascension…*, p.53.
[30] Bovon, Geoltrain (dir.), 1997, vol. 1, p.237.
[31] Voir *Quelques références à l'Ascension…*, p.38.
[32] Geoltrain, Kaestli (dir.) 2005, vol. 2, p.295.

roi, et ordonne aux anges de chanter les hymnes. Ensuite, Dieu invite le Christ à s'asseoir à sa droite, ce qui rappelle le *Psaume* 110 (109) et la finale de *Marc*. La lecture typologique de certains passages de l'*Ancien Testament* par les auteurs contribue ainsi à l'interprétation du mystère : ainsi, selon une allégorie plus précise, le « Roi de gloire » du *Psaume* 27 permettra de contempler la gloire du Christ monté au Ciel.

1.1.4. Quelques références à l'Ascension dans la production littéraire médiévale

L'Ascension émaille également de nombreux textes littéraires, poèmes, drames liturgiques, ou autres références théologiques comme des vies de saints ou des sermons qui abordent l'épisode[33]. Certaines références, aussi courtes soient-elles, méritent d'être mentionnées : outre le fait qu'elles sont un témoignage de l'importance de l'épisode, voire de la fête ou du mystère, elles développent aussi, en effet, des idées qui peuvent apporter une autre appréhension du mystère, et, pour nous, un regard nouveau sur certaines de ses représentations.

L'évêque de Poitiers Venance Fortunat rédige, à la fin du 6e siècle, une *Vie des saints*. Il commence ainsi sa *Vie de saint Martin* : *Altithronus postquam repedauit ad aethera Christus, carne triumphali uictricia reportans*[34] – selon la métaphore du triomphe romain. Plus loin, rapportant un échange entre Martin et le serpent, Fortunat prête ces mots au serpent :

> *Cum sua carnalis raperetur ad astra figura atque piis plantis strauerunt flamina pinnas, cum pede pressa sacro seruirent aera regi, angelis uectus manibus, celer aethera calcans, ingrediens teneras neque frangens gressibus auras, pendula planta uolans cum nubila finderet intrans, remige pinnigero qua non facit ala sigillum.*[35]

---

[33] Nous proposons les principales références dont nous avons connaissance, à titre indicatif. Par ailleurs, nous évoquons les textes à caractère religieux, tout en ayant conscience que la littérature profane regorge elle aussi de mentions de la fête. Ainsi, dans la littérature courtoise, le roman de Perceval, écrit par Chrétien de Troyes, fait au passage référence à la fête de l'Ascension.

[34] « Sur le trône sublime, après que le Christ eut fait retour jusqu'à l'empyrée, emportant dans sa chair en triomphe les (témoins) de sa victoire... », Venance Fortunat, 1996, p.6, 1-2.

[35] « Quand son enveloppe charnelle (du Christ) fut enlevée jusqu'aux astres et que les brises étendirent leurs ailes sous ses talons divins, quand les airs où s'appuyaient ses pieds se mirent au service du roi sacré qui, porté par les mains des anges, rapide foulait les éthers, pénétrant, sans les briser de ses pas, dans les souffles si fragiles ; quand il volait, suspendu d'un pas léger et qu'il entrait dans les nuées, les fendant, là où de sa rame empennée

Sa description de la marche du Christ dans les airs évoque le *Psaume* 18, verset 11, dans lequel Yahvé « plane sur les ailes du vent », mais aussi l'homélie de Bède le Vénérable sur l'Ascension qui reprend le verset 3 du *Psaume* 104, en l'appliquant au Christ[36]. Cette référence au Christ marchant sur les ailes du vent a pu influencer la lettre historiée de Bourges[37] **[vol. 2, Fig. 132]**. On notera que Fortunat insiste sur la légèreté du Christ élevé au-dessus de toutes les sortes d'éther : il multiplie les synonymes, opposant cette subtilité sans traces à la trace des pieds sur le rocher de la terre.

En abordant la résurrection dans la *Vie de la Vierge* quelques décennies plus tard, il ne fait nul doute pour Maxime le Confesseur, qui œuvre d'abord à Constantinople puis à Carthage, avant de mourir dans la cité byzantine, et auteur de la présumée première biographie de la mère de Dieu, que la Vierge a assisté à l'Ascension : « Lorsque le Seigneur monta au ciel, et que le virent aux cieux les apôtres avec la sainte Vierge, aussitôt il leur envoya des anges pour les consoler et annoncer sa seconde et nouvelle venue »[38].

Au 8e siècle, le poète anglais Cynewulf écrit une série de poèmes. Celui consacré à l'Ascension reprend les idées principales développées dans les sermons, en partant de l'Incarnation. Après avoir évoqué les persécutions dont ont été victimes les premiers chrétiens, il termine par l'annonce du Jugement dernier. Le vocabulaire de la lumière est omniprésent dans son poème : il parle par exemple d'une lumière brillant de la tête du Christ (« the light that shone from the head of the Saviour »[39]). Il évoque aussi la tristesse des apôtres, que l'on retrouve dans l'évangile apocryphe *La Vie de Jésus en arabe*[40].

Parmi les nombreuses références à l'Ascension qui jalonnent les commentaires théologiques, certains, à partir du 11e siècle, précisent en effet que la Vierge a assisté au départ de son Fils. À la fin de la première moitié du 11e siècle, Odilon de Mercoeur, à la tête de l'abbaye de Cluny, dans son sermon sur l'Assomption[41], parle d'une éventuelle présence

---

"l'aile ne fait pas d'empreinte" », p.42-43, 320-326. Les derniers mots, au présent, expriment la subtilité absolue du ciel, d'après la Bible : l'aile ne laisse pas de sillage (Sagesse 5,11 ; Proverbes 30,19).

[36] Bède le Vénérable 1955, p.285-286, l.210-213.

[37] Voir *Les nuées,* p.250.

[38] Maxime le Confesseur, CSCO 489, 93-94.

[39] The poem of Cynewulf, 1910.

[40] Voir Les *Évangiles* apocryphes, p.36.

[41] *Credimus eam interfuisse gaudiis Dominicae Ascensionis*, Saint Odilon, De Assumptione Dei genitricis Mariae, PL 142, col. 1027A.

de la mère de Dieu. Au 12e siècle, la participation de Marie à l'Ascension ne fait aucun doute pour Eadmer de Canterbury, surtout connu pour sa biographie de son maître Anselme de Canterbury. Dans son sermon *De Gaudio resurrectionis*, il écrit :

> *Eia, si gaudium habuit ipso filio suo secum in carne degente, si gaudium habuit eodem suo filio calcata morte ab inferis resurgente, num minori gaudio exsultavit ipso filio suo in ea carne, quam de se assumptam noverat, coram oculis suis coelos penetrantes ?*[42]

Plus tardivement, au 13e siècle, le moine franciscain Jean de Caulibus, dans ses *Méditations sur la vie du Christ*, atteste la présence de Marie le jour de l'Ascension[43] : au Cénacle avec les apôtres lorsque son Fils apparaît, elle manifeste sa peine lorsqu'il annonce son départ. Il la console, avant de leur demander de le suivre au mont des Oliviers, d'où il disparaît. Jean de Caulibus reprend alors l'idée développée par Maxime le Confesseur. Absentes pendant de nombreux siècles, les mentions de la participation de la Vierge à l'Ascension sont de plus en plus assurées par les théologiens. On peut dès lors penser que les images ont peu à peu influencé les théologiens. Par exemple, dans son homélie mariale sur la *Joie de Marie à la Résurrection* écrite au début du 12e siècle, Amédée de Lausanne, qui appartient à l'ordre cistercien, fait plusieurs allusions à l'Ascension. Tout d'abord, il évoque le Christ qui monte au ciel dans la chair de la Vierge[44]. Il lie ainsi la Vierge à l'Ascension en rappelant que par elle le Christ s'est incarné et est donc également homme. Par la suite, il comparera les hommes en blanc à des fleurs. Enfin, il écrit que le Christ a été « élevé par la main du Seigneur, il monte jusqu'au trône de Dieu »[45]. On le comprend, c'est la présence de la Vierge au Cénacle immédiatement à la suite de l'Ascension qui aura autorisé les auteurs à anticiper.

Au 13e siècle, Thomas d'Aquin, moine dominicain connu pour ses travaux théologiques et philosophiques, résume la complexité de l'épisode en consacrant la question 57 de la *Pars IIIa* de la *Summa theologica* à l'Ascension du Christ, consacrée à l'exaltation du Christ telle qu'elle est décrite dans le Symbole des apôtres[46]. Il l'aborde en six questions. Il s'interroge sur la convenance de la montée du Christ dans le ciel, puis il aborde la question de

---

[42] Saint Eadmer de Canterbury, PL 159, col. 568 C-D.
[43] Jean de Caulibus, chapitre XCVII.
[44] *Ipse est filius, o Maria (...) in carne tua ascendit super omnes coelos* / « C'est lui ton Fils, ô Marie ! C'est lui qui (…) dans ta chair est monté au-dessus de tous les cieux », Amédée de Lausanne, 1960, 213-214.
[45] *Elevatum manu Domini ascendit usque as thronum Praesidentis*, Amédée de Lausanne, 1960, 301.
[46] Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, Tome 4, Pars IIIa, quaestio 57, p.409-416.

sa double nature lors de sa montée, « Suivant l'énoncé du Symbole des apôtres qui traitent d'abord de la divinité seule, puis de l'humanité unie à la divinité », selon Robert Lafontaine[47]. Vient ensuite la question de savoir s'il est monté de sa propre force, puis s'il est monté au-dessus de tous les cieux corporels puis au-dessus de toutes créatures spirituelles. Enfin, Thomas en vient à la nécessité de l'Ascension pour le salut des hommes. Georges Emery résume ainsi les principales idées de Thomas d'Aquin :

> Dans la *Somme de théologie*, Thomas d'Aquin montre que l'Ascension du Christ est la cause du salut "par rapport au Christ lui-même", car l'ascension établit le Christ dans la condition de donateur de l'Esprit en plénitude : "en tant que, établi sur le trône des cieux en sa qualité de Dieu et de Seigneur, il envoie de là les dons divins aux hommes". Certes, l'ascension ne constitue pas le Christ comme Dieu, mais elle manifeste la divinité filiale de la personne du Christ et donne à son humanité de rejoindre le trône que la divinité n'a jamais quitté et d'où l'Esprit est répandu.[48]

Thomas récapitule plusieurs des intentions majeures de l'Ascension, en lien avec la double nature du Christ, elle-même garante du salut des hommes. Il prolonge de façon tout à fait naturelle par une considération sur l'Esprit et la Trinité.

Rédigée avant 1264 par Jacques de Voragine, moine dominicain, la *Légende dorée* est un ouvrage de théologie christologique et hagiographique, qui retrace la vie du Christ et des principaux saints. Elle livre un commentaire approfondi de l'Ascension du Christ, en sept points. Après avoir expliqué pourquoi l'Ascension se déroule sur le mont dit des trois lumières, Jacques de Voragine revient à l'apparition du Christ au Cénacle précédant la montée du Christ au ciel. Cela lui permet de revenir sur les quarante jours séparant la Résurrection de l'Ascension, délai nécessaire pour que le Christ multiplie les apparitions témoignant de sa résurrection corporelle, mais aussi pour « consoler les apôtres »[49]. Il termine par un parallèle entre les quarante heures où le fils de Dieu fut considéré comme mort, qu'il appelle heures de tribulation, et les quarante jours avant l'Ascension, qui sont des jours de consolation. Dans un troisième temps, l'auteur revient sur la montée en elle-même : le Christ est monté de sa propre puissance, contrairement à Élie et Énoch, et sur des nuées, afin de prouver que toute créature se soumettait à lui. Monter sous le regard des apôtres était une nécessité non seulement pour qu'ils témoignent de la réalité de l'Ascension, mais aussi pour qu'ils voient la glorification de

[47] Lafontaine 1978, p.472.
[48] Emery 2007, p.60.
[49] Jacques de Voragine, 1967, p.359.

la nature humaine et qu'elle serve de guide. Jacques de Voragine évoque la rapidité même de l'Ascension, en calculant le temps que cela prendrait à un homme de parcourir les sept cieux. Par la suite, il mentionne les êtres qui accompagnèrent le Christ dans son Ascension. Au cortège angélique il est le premier à associer « un grand butin d'hommes »[50], en s'appuyant sur le *Psaume* 67, où il est écrit : « Vous êtes monté en haut, vous avez pris un grand nombre de captifs ». Il traite aussi de la couleur rougie de la robe du Christ. Puis il indique que le Christ put monter au ciel avec la triple bannière de vérité, de douceur et de justice, en invoquant le *Psaume* 44 et le commentaire de saint Jérôme. Enfin, il termine par les raisons de la montée au ciel du Christ : l'Ascension permet non seulement une meilleure connaissance de Dieu, mais elle permet aussi d'affermir la foi. Elle est aussi l'assurance que le Christ plaidera la cause des hommes auprès de Dieu lors du Jugement dernier.

Ces différents textes proposent, chacun, un nouveau regard sur le mystère de l'Ascension, que leur développement soit plus ou moins soutenu. Il peut être question de la présence de la Vierge ou du rôle des nuées, ou d'un véritable commentaire théologique, comme la *Quaestio* de saint Thomas d'Aquin. Pour nous, leur intérêt réside non seulement dans le fait qu'ils témoignent de la pérennité littéraire du mystère de l'Ascension, mais surtout dans cet autre fait, que les images que nous étudierons présentent avec eux tellement de points communs. Textes et images ont pu mutuellement s'inspirer, bien qu'il soit difficile de déterminer si l'influence a été directe et dans quel sens. Nous observons toutefois que les images présentent des motifs, comme celui de la Vierge dès les premières représentations connues, alors qu'elle n'est pas mentionnée dans les textes canoniques ni dans les commentaires exégétiques avant le 11e siècle, et encore, discrètement. Il reste que l'iconographie de l'Ascension aura proposé des formules différentes dès les premières mises en image du mystère.

1.1.5. Synthèse

Les différents livres du *Nouveau Testament* n'accordent pas le même traitement à l'événement. En indiquant que le Christ est assis à la droite de Dieu, Marc met en avant sa place privilégiée en le localisant dans le ciel et en l'intronisant auprès du Père, ce qui fait écho

[50] Jacques de Voragine, 1967, p.361.

au *Psaume* 110 (109)[51]. L'allusion johannique dans le *Noli me tangere* précise que le Christ est sur le point de monter, mais elle insiste également sur la double nature du Christ, « Je monte vers mon Père et votre Père, mon Dieu et votre Dieu » (*Jean*, 20, 18), en l'étendant donc à toute l'humanité. Les écrits de Luc, et surtout les *Actes des apôtres*, sont bien sûr les plus complets, même si les autres ne sont pas négligeables. Plusieurs points sont à retenir, avant, pendant et après l'Ascension du Christ en elle-même. Avant, les apôtres l'ont interrogé sur la royauté d'Israël, et ils voient le Christ comme roi. Puis, se portant à l'avenir, leur Seigneur avertit ses disciples de la venue de l'Esprit saint pour pouvoir évangéliser la terre. Quant au présent immédiat, lorsqu'il rejoint le ciel, il est d'abord vu des apôtres, avant qu'une nuée, manifestation divine dans la Bible[52], ne le dissimule et par-là même, ne dissimule sa destination : il quitte le monde sensible pour rejoindre le monde céleste. Et alors qu'il disparaît ainsi, deux hommes en blanc viennent confirmer la nécessité de son absence et annoncer son retour.

Il reste à souligner l'ambiguïté des textes quant à la montée du Christ : l'Ascension est-elle de son propre fait ou est-il emporté ? Depuis les premières traductions du texte grec et de la Vulgate, les auteurs hésitent, sachant pourtant que l'emploi biblique du passif désigne une action de Dieu sans considération des moyens. Les représentations étudiées dans le cadre de notre travail répondront d'elles-mêmes à cette fausse question.

L'interprétation typologique des *Psaumes* autorise plusieurs remarques, qui viennent compléter la lecture du Nouveau Testament. Seul le *Psaume* 68 (67) fait écho à une montée. Cette dernière n'est pas une ascension en elle-même, mais par l'action de se lever, elle peut y faire référence, et on notera dans ce sens qu'une lettre historiée d'un manuscrit réalisé entre 1190 et 1210[53], en tête de ce *Psaume* 68, est ornée d'une Ascension du Christ **[2/Fig. 129]**. Par sa référence au Messie et la place de ce dernier à la droite de Dieu, le *Psaume* 110 (109) renvoie incontestablement à l'Ascension du Christ : selon Marc, le Christ est désormais assis à droite du Père, et les multiples références à la royauté du Messie font écho au royaume d'Israël mentionné au début des *Actes des apôtres*. En revanche, ces psaumes sont interprétés sous un angle eschatologique. Tous attendent le retour de Dieu et du Messie, et le Jugement

[51] Geoltrain, Kaestli (dir.) 2005, vol. 2, p.295.
[52] Nous reportons le lecteur à7.5.1. Les nuées, p.199.
[53] L'enluminure est étudiée dans *Le commentaire du Psaume 68 (67) de Pierre Lombard*, p.339.

qui en découlera. Ce retour est annoncé dans l'Ascension. Le caractère typologique des sermons ne réside donc pas dans l'action en elle-même de la montée du Christ, mais plutôt dans ce qui en découle : le fait que le Christ est désormais assis à la droite de Dieu, et qu'y est annoncé non seulement l'établissement du royaume d'Israël mais aussi le retour du Christ.

Dans leur approche du mystère, les Apocryphes mentionnant l'Ascension témoignent aussi bien de sa structure globale : le Christ réunit les apôtres sur le mont des Oliviers, puis s'élève devant eux. Ils mettent ensuite chacun l'accent sur une atmosphère précise de l'Ascension : l'un décrit l'orage qui accompagne la montée du Christ, un autre évoque la tristesse des apôtres ; deux font également référence à Adam que la rédemption rejoint alors dans les profondeurs de la terre, symétriques de la montée dans les cieux. Ces précisions n'apparaissent pas dans les textes canoniques, mais certaines semblent avoir pu être source d'influence chez tels auteurs, comme par exemple l'évocation de la tristesse des apôtres dans le poème de Cynewulf, reprise dans l'inscription entourant la représentation de l'Ascension dans le tropaire de Canterbury[54].

Enfin, qu'il s'agisse d'allusions dans les commentaires théologiques, les récits ou les réflexions christologiques, les nombreuses références à l'Ascension dans la littérature médiévale dévoilent l'importance de cet épisode autant que, parfois, des éclairages sur la manière dont les hommes, à cette époque, ont perçu le mystère. Tous ces récits reflètent une pensée commune que l'on peut également trouver en iconographie, mais aussi dans la liturgie : peu à peu, l'Ascension est devenue une fête, avec ses rites, ses chants, qui ont pu également jouer un rôle dans la mise en image de l'épisode.

1.2. La liturgie de l'Ascension[55]

En tant que mystère biblique, dernier épisode terrestre de la vie du Christ et premier de sa vie céleste, l'Ascension a peu à peu été intégrée à la liturgie orientale, puis occidentale. Cependant, il a fallu attendre le 4e siècle pour qu'elle soit considérée comme une fête propre,

[54] Voir *Hors de l'image…*, p.337.
[55] Rappelons que le terme « liturgique » apparaît en 1671 sous la plume du cardinal Bona. Le Moyen Âge préfère le terme *officia*. Voir Rauwel 2008, p.3.

avec ses codes, dans le souci grandissant de scander les étapes évangéliques du mystère du salut, d'abord perçu comme le tout de l'œuvre de Dieu. Il faut toutefois préciser d'emblée que peu de travaux ont été réalisés sur la liturgie de l'Ascension en elle-même : notre principale source reste la thèse de Pascal Collomb, même si des renseignements ont pu être glanés au fil de lectures sur des sujets spécifiques, comme les recherches de Carol Heitz, de Robert Étaix ou d'Éric Palazzo, pour ne citer qu'eux[56].

1.2.1. L'établissement de la fête

Pendant les premiers siècles du christianisme, le mystère de l'Ascension n'est pas cité par les grands auteurs tels Origène ou Tertullien, et il ne fait l'objet d'aucune célébration particulière, alors que le Symbole de Nicée le mentionne dès 325. Il est repris en 381 à Constantinople, puis par le Symbole des apôtres, ou *Credo* : dans les deux textes, le Christ est monté au ciel après la Résurrection, et il siège désormais à la droite de Dieu[57]. En 332, Eusèbe de Césarée évoque l'Ascension : auteur de *L'Histoire ecclésiastique*, ce proche de Constantin précise que celle-ci est célébrée le même jour que la Pentecôte[58]. Peu à peu, toutefois, l'Ascension devient une fête religieuse indépendante de la Pentecôte, en Orient d'abord. La plus ancienne référence est le journal de voyage d'Égérie[59], femme d'origine espagnole, qui entreprend depuis Rome un pèlerinage sur les lieux saints de Jérusalem aux environs de 380. Elle précise le moment et le lieu de la célébration : elle se déroule d'ailleurs « où le Seigneur est né », à Bethléem, et non sur le mont des Oliviers, et nous retrouverons cette volonté de rapprocher l'entrée dans le monde du Fils de Dieu et sa sortie. De plus, le mot "Ascension" n'est pas clairement mentionné, et la fête se déroule le même jour que la Pentecôte[60]. Au fil du temps, la fête de l'Ascension n'est plus noyée dans la « quinquagésime » qui sépare la

---

[56] Heitz 1974 et 1991 ; Étaix 1976 ; Palazzo 1993, 1994 et 2000b essentiellement.

[57] Selon la tradition (notamment Rufin), le *Credo* a été rédigé par les apôtres, mais il s'agit en fait d'une série de questions posées par les évêques romains dès l'époque paléochrétienne aux catéchumènes avant leur entrée dans la foi chrétienne. Le *Credo* encore en usage de nos jours est issu d'une profession de foi baptismale romaine de la fin du 2e siècle. Il est principalement utilisé en Occident, alors que le rite oriental lui préfère le Symbole de Nicée-Constantinople. Nous renvoyons à l'article de Jacques Pons, rédigé pour l'*Encyclopedia Universalis* en ligne, à Lacoste (dir.) 2008, p.298-300, et à Gauvard, Libera, Zink (dir.), 2002, p.365.

[58] Eusèbe de Césarée, PG 24, col. 700C.

[59] Égérie, SC 296.

[60] Pascal Collomb reprend l'hypothèse avancée par Paul Devos selon qui, dans son article de 1968, le quarantième jour après Pâques célèbre les Saints Innocents, tandis que l'Ascension est célébrée l'après-midi de la Pentecôte. Collomb 1997, p.204, Devos 1968, p.104-106.

Résurrection de la Pentecôte. Aux environs de 380, les *Constitutions apostoliques* établissent une fête de l'Ascension quarante jours après Pâques, conformément aux *Actes des apôtres*, et donc indépendamment de la Pentecôte. Elles stipulent que ce jour doit être chômé pour les travailleurs. S'instaure alors une procession à Jérusalem, qui s'achève par l'extinction du cierge pascal[61]. Au début du 5e siècle, saint Jean Chrysostome et saint Grégoire de Nysse sont les premiers à déclarer l'Ascension comme une fête universelle dans le monde oriental[62] : elle n'est donc plus célébrée uniquement à Jérusalem. Quelques décennies plus tard, saint Augustin l'étendra à l'Occident. Les deux sermons que lui consacre le pape Léon le Grand (440-461) supposent que l'Ascension est désormais célébrée dans la chrétienté occidentale[63]. Les récits de pélerinage d'Adamnène, Bède ou les *Blickling homilies* manifestent l'importance qu'a prise la fête à Jérusalem[64] : ils évoquent l'architecture si particulière de l'église de l'Ascension, sans toit, ou l'importance de la lumière lors de la célébration liturgique à Jérusalem. Peu à peu, une liturgie de l'Ascension est instaurée en Occident, témoignant de l'importance prise par la fête au fur et à mesure des décennies.

1.2.2. Liturgie de l'Ascension

Comme chaque fête religieuse, l'Ascension possède ses rites liturgiques. Bien que la liturgie soit propre à chaque institution, notamment par rapport au sanctoral, on observe toutefois des constantes dans la manière de mener l'office et les chants. Les ouvrages mentionnant l'Ascension sont d'abord les différents sacramentaires, les *ordines* et le pontifical. Ainsi, la messe de l'Ascension est mentionnée dès le 5e siècle dans le sacramentaire[65] léonien[66] : il fournit « un ensemble de pièces (*Praeces in Ascensa Domini*) et non pas un formulaire complet pour la messe »[67]. Deux siècles plus tard, le sacramentaire

[61] *Constitutions apostoliques*, Livre V, 20-2, SC 329, p.275.
[62] Voir Jean Chrysostome, SC 562, p.18-29.
[63] Collomb 1997, p.205. Voir également Chavasse 1984, p.22.
[64] Nous revenons sur les récits de pèlerinage p.73.
[65] Le sacramentaire est un livre liturgique qui « contient les prières publiques et privées du célébrant pour la messe, les sacrements et la présidence de l'office » (Berlioz et collab., 1994, p.112). C'est un objet personnel, détenu par une personne d'autorité dans la communauté religieuse.
[66] Il ne reste aujourd'hui que la secrète et la préface. Voir Gélase Ier 1959, p.244-245.
[67] Collomb 1997, p.209.

gélasien ancien, à l'usage des églises paroissiales[68], d'origine franque, est vu comme « le premier véritable livre liturgique organisé comme tel »[69] : il propose deux messes de l'Ascension[70]. Trois pièces sont reprises dans le sacramentaire grégorien (utilisé par le pape)[71], destiné à servir à toutes les paroisses[72], puis dans les sacramentaires gélasiens du 8e siècle[73], ainsi que dans le sacramentaire de Gellone, directement inspiré des sacramentaires gélasiens[74]. Sur les trois sacramentaires gallicans, l'Ascension est absente du *Gallicanum Vetus*. Le sacramentaire *Gothicum* met l'accent sur l'échange qui produit la glorification du corps de l'homme par l'humilité du Christ[75], tandis que celui de Bobbio s'attache à la place du Christ à la droite de Dieu[76]. Le formulaire ambrosien s'inspire des textes antérieurs. Aucun de ces textes ne fait état d'une procession le jour de l'Ascension. Ainsi, dans les sacramentaires de la tradition léonienne jusqu'aux sacramentaires ambrosiens, « seule la messe de l'Ascension a laissé une trace de son existence »[77].

Vers 832, trois ans avant de prendre la charge du diocèse de Lyon, Amalaire de Metz, « préoccupé par les variantes importantes dans l'ordre des pièces, en particulier des répons »[78], rédige le *Liber De ordine antiphonarii*[79], dans lequel il propose une recension des manières de mener l'office selon les fêtes liturgiques. Il préconise, pour les vigiles de l'Ascension, plusieurs chants. Les trois premiers développent une consolation des apôtres : le

---

[68] Metzger 1994, p.13.

[69] Palazzo 1993, p.68.

[70] Pour plus de renseignements, voir Chavasse 1958, p.245-246.

[71] Palazzo 1993, p.74 ; Metzger 1994, p.13.

[72] Le sacramentaire grégorien avait pour but de servir d'« étalon » « dans le contexte d'unification liturgique de l'Empire mise en œuvre par Charlemagne » (Palazzo 1993, p.75). Mais il dut être adapté par le pape Hadrien, puis être agrémenté d'un supplément, pour être utilisé dans toutes les paroisses franques.

[73] Les sacramentaires gélasiens du 8e siècle sont pour leur part surtout utilisés dans le monde monastique (voir Palazzo 1993, p.70).

[74] Voir Collomb 1997, p.207-209, et Andrieu 1948, vol. 2, XVII-XLIX. Pour le sacramentaire de Gellone, voir Palazzo 1993, p.70.

[75] *Deinde resurgens a mortuis quadraginsemo diae videntibus cunctis discipolis ad celus ascendit quia ipse est expectatio nostra quem expectamus venire de celis ut confirmit corpus humilitatis nostre corpori glorie sue*. Dans Collomb 1997, p.211, n.509.

[76] *Ascendit super omnis coelos et exaltatus throno gloriae tuae sedetque ad dexteram tuam, promissum sanctum spiritum in filios adopcionis effudit*. Dans Collomb 1997, p.211, n.509.

[77] Collomb 1997, p.212. Nous renvoyons également au *Corpus orationum* 1987, qui recense « la série alphabétique de toutes les pièces euchologiques proprement dites, transmises par des sacramentaires ou des missels latin, depuis l'Antiquité tardive jusqu'à la fin du moyen âge » (CCSL 159, p.V) : *Oratio* 153/321/590/769b/828/837b, CCSL 159, p.81-82/162/296/377-378/415/410 ; *Oratio* 1918a-b/1995/2311/2354, CCSL 159b, p.102/134/276/293 ; *Oratio* 2438/2457/2542, CCSL 159C, p.28/38/73.

[78] Palazzo 1993, p.155.

[79] Amalaire, 1950.

prêtre récite d'abord *Tempus est ut revertar ad eum qui me misit* (*Tobie* 12, 20), puis *Non turbetur cor vestrum* (*Jean* 14, 1), et il termine par *Non relinquam vos orfanos* (*Jean* 14, 18). Amalaire explique ainsi ce choix :

> *Per ipsos tres consolantur corda discipulorum, ne conturbentur de eius ascensione, cum eius adventus procul dubio iterum promittatur post decem dies.*[80]

Les moines entonnent ensuite *Exaltare, Domine, in virtute tua* (*Psaume* 21 (20), 14), comme la réponse des apôtres au Christ. Le chapitre 8, verset 14 du *Cantique des cantiques* est également chanté *Fuge, dilecte me*, soit la dernière phrase du poème, qui résume la vie du Christ jusqu'à la promesse du Paraclet. Suivent des répons, dont certains sont en lien avec l'*Évangile de J*ean. Puis vient le passage des *Actes des apôtres* relatif à l'Ascension, avant qu'un autre passage n'étende l'esprit de la fête au corps du Christ et à celui de l'Église[81].

Par ailleurs, Amalaire mentionne par deux fois l'Ascension dans une analyse métaphorique de la messe : à l'occasion de l'*Ite Missa est* puis lors de la prière *Unde et Memores*. Il écrit donc d'abord :

> *Modo indicat unde meminere debent, id est tam beatae passionis, nec non et ab inferis resurrectionis, nec non et in coelos gloriosae ascensionis. Christi filii Dei passionis memore esse debemus, quia pati dignatus est pro nobis ; resurrectionis eius ab inferis memores esse debemus, quia animae iustae ab inferis per resurrectionem eius liberate sunt ; gloriosae ascensionis eius*

---

[80] Amalaire 1950, tome 2, p.89.

[81] *Illo genere locutionis quo mater ecclesia praelocuta est in Canticis canticorum : Fuge, dilecte me, adsimilare capreae hinnuloque cervorum super montes aromatum, ac si dicat : Quoniam docente te credimus quia existi a Patre, et venisti in mundum, ubi pro nobis flagella passus es a perfidis, qui sunt mundi amatores, et non fuisti honoratus in mundo, ut decuit, mittas nobis paraclytum tuum, cum te deceat ymnus in Sion, relinque mundum et vade ad Patrem. Tu exaltaberis in virtute, paraclytus tuus veniet et docebit nos de tua clarificatione, quam habes apud Patrem ; interim cantabimus et psallemus alleluia. Post hanc concordiam magistri et discipulorum, magister discipulos commendat Patri in responsorio quinto* : « Pater, inquiens, cum essem cum eis, ego servabam eos quos dedisti mihi ».
In quattuor sequentibus narratur ipsa ascensio Domino ad caelos. In responsorio « Post passionem suam » loquitur persona cantorum ad cancionem, narrans ei ordinem Christi ascensionis. In romano antiphonario repperi responsorium scriptum « Viri Galilei », *quem nos non piguit notare in nostro antiphonario. Si quis voluerit illum cantare inter nocturnales responsorios, habet eum praesto*.
In novissimo ordine positus est « Omnis pulchritudo Domini exaltata est super sidera », *Christi corpus iam in re exaltatum est super sidera, membra videlicet eius ibi sunt in spe, ubi caput est in re. Et ideo non frustra ponitur responsorius « Omnis pulchritudino Domini » in novissimo loco, in quo narratur perfecta et summa receptio pulchritudinis Domini super sidera*.
Antiphonae super psalmos matitunales tenorem historiae qui scriptus est in evangelistis et in Actibus apostolorum, servant.

> *memores esse debemus, quia corpus humanum, quod adsumpserat, iunctum divinitati, sine ullius adiutorio, propria maiestate portavit in caelum.*[82]

Puis il termine, quelques lignes plus loin :

> *Ideoque haec dicimus, quia sensum quem planum potuit facere, valde angulosum fecit, hoc est unde et memores sumus, domine, nos tui servi, sed et plebs tua sancta, Christi filii tui domini nostri ; qui sensus valde planus est, quoniam servi Christi, sacerdotes videlicet, in memoria retinent Christi passionem et resurrectionem et ascensionem in caelos, et non solum sacerdotes, sed et plebs sancta, quae ad hoc venit ad sanctam ecclesiam, ut eadem sacramenta celebret.*[83]

Ainsi, selon le récit d'Amalaire, l'Eucharistie permet de conserver la présence spirituelle du Christ depuis qu'il est monté au ciel[84]. Ces citations sont d'autant plus intéressantes qu'elles sont reprises dans le vitrail de la Rédemption de la cathédrale Saint-Jean-Baptiste de Lyon[85], montrant ainsi le lien entre la liturgie et l'iconographie.

Un siècle plus tard, le Pontifical romano-germanique (PRG) devient le livre liturgique de référence dans l'Occident chrétien. Réunissant les traditions gallicanes et romaines, il s'impose dans les cathédrales, où il est utilisé principalement par l'évêque[86], et il

> occupe une place de charnière, d'importance primordiale, dans le développement du culte chrétien, à la fois comme collecteur d'usages cultuels antérieurs à sa rédaction ou contemporains de celle-ci, et comme point de départ de l'évolution ultérieure dans notre compilation se sont, en effet, déversés *ordines* et rituels de la liturgie hybride élaborée au nord des Alpes depuis Pépin le Bref jusqu'à la première moitié du Xe siècle, et, à son tour, le Romano-germanique est à l'origine de la lignée des livres épiscopaux qui aboutissent au *pontificale* et au *rituale* encore en service aujourd'hui dans les églises chrétiennes d'Occident[87].

Dans le PRG, l'Ascension est insérée dans la pièce *In Christi nomine incipit ordo catholicorum librorum qui in Ecclesia romana ponuntur*, que Cyrille Vogel qualifie « d'importance capitale »[88]. Trois lectures sont faites, en rapport avec les *Actes des apôtres*, augmentés d'autres commentaires[89]. Ce pontifical étant reconnu comme la référence

---

[82] Amalaire 1948, tome 1, p.318.
[83] Amalaire 1948, tome 1, p.319.
[84] Voir Mazza 2005, p.180, et De Laubier 2012, p.85. Nous revenons sur ce passage dans *La pierre à l'aplomb du Christ,* p.272.
[85] Nous revenons plus longuement sur le vitrail de la Rédemption dans *Le vitrail de la Rédemption de Saint-Jean-Baptiste de Lyon*, p.351.
[86] Palazzo 1993, p.204-208.
[87] Vogel 1963, p.28.
[88] Vogel 1963, p.31.
[89] PRG XCIX, 436 – *Ordo in vigilia Ascensionis domini. Leguntur lectiones tres de Actibus apostolorum. Prima lectio sic continet in capite : Primum quidem sermonem feci de omnibus, usque : Et Maria matre Iesu et*

liturgique au Moyen Âge, sa présentation de l'Ascension a été reprise dans la majorité des édifices religieux, avec les aménagements nécessaires à leur liturgie propre. L'une des versions romaines du PRG, datées du 12e siècle, précise que le jour de l'Ascension, est récité *Elevatus est sol in coelum*[90]. Il est également précisé *Hodie, fratres karissimi, ascensionis est iocunda festivitas… perfectus decore in deliciis*. Reprenant le coutumier clunisien du 11e siècle appelé *Liber Tramitis*[91], le lectionnaire de Cluny, étudié par Robert Étaix en 1976, indique à plusieurs reprises, selon les années, que sont lus des passages des homélies sur l'Ascension de Grégoire le Grand, d'Augustin, de Césaire, d'Eusèbe Gallican ou encore de l'*Évangile de Luc*[92]. Mais comme le note Pascal Collomb, aucune mention n'est encore faite d'une procession dans le *Liber Tramitis*.

À notre connaissance, il faut attendre le *Rationale* de Guillaume Durand de Mende : avec la procession le jour de l'Ascension[93], nous avons observé qu'il recensait également les répons, et que sont chantés, entre autres, *O Rex gloriae*, puis *Non relinquam vos orphanos*, avant le chant de l'Introït, *Viri Galilei*, *Ascendit Deus in jubilatione*, ou encore *Qui est iste rex gloriae ?*[94], passages souvent transcrits en toutes lettres sur les représentations de l'Ascension[95].

1.2.3. Le drame liturgique

Dans son acception générale, le drame liturgique relève d'« un mouvement général qui depuis le milieu du 10e siècle touche un grand nombre d'abbayes et de cathédrales dans toute l'Europe »[96]. Il apparaît au 9e siècle, et dérive des tropes, qui sont des variations de pièces

---

fratribus eius. Secunda lectio sic continet in capite : Et in diebus illis exurgens Petrus in medio fratrum, usque : Et adnumeratus est cum XI apostolis. Tertia lectio sic continet in capite : Qui ergo receperunt sermonem eius usque : Qui salvi fierent cotidie in idipsum. Et postea leguntur omeliae sanctorum patrum ad ipsum diem pertinentes.

[90] Rome, Bibliothèque apostolique vaticane, ms Vat.Lat.7818, f.110-111, dans Andrieu 1940, vol.1, p.58.

[91] Dinter (éd.), 1980, p107-111 pour l'Ascension.

[92] Grégoire le Grand, PL 76, col. 1216B-1219 et 1213-1215B ; Augustin, PL 38, col. 1209-1211 ; Césaire, CCSL 104, p.837-84 ; Eusèbe Gallican, CCSL 101, p.325.

[93] *In festo Ascensionis Domini (...) fit processio sollempnis (...) Cum igitur hac die processionem rationabiliter agamus*. Guillaume Durand de Mende, CCCM 140a, p.509, l.3 (…) l.19.

[94] Guillaume Durand de Mende, CCCM 140a, p.509-511.

[95] Voir *Autres inscriptions*, p.337.

[96] Viala (dir.) 2009, p.46-47.

chantées et dont l'origine semble être le monastère de Saint-Gall[97]. Dans le monde monastique, il propose une mise en scène des différents épisodes de la vie du Christ, dont les personnages sont joués par des moines dans l'espace de l'église. Jusqu'au 12e siècle, on connaît surtout le drame liturgique de Pâques, qui se déroule en trois temps : *depositio-elevatio-visitatio*, soit la mise au tombeau, la résurrection et les femmes au tombeau.

Le jeu de la Nativité puis celui de l'Ascension viennent ensuite dans l'ordre symbolique de la venue et du départ du Christ. Dès la *visitatio*, allusion est faite à l'Ascension. Les officiants jouent la scène du *Noli me tangere*, où Marie-Madeleine reconnaît le Christ en la personne du jardinier. Elle se précipite vers lui, et le moine qui joue le Christ lui répond, conformément à l'*Évangile de Jean* : *Ascendo ad patrem meum et patrem vestrum, Deum meum et Deum vestrum*. Ce passage est déjà cité dans l'Introït *Viri Galilei* chanté le jour de l'Ascension, comme le note Karl Young[98]. Le portail de San Isidro de León s'inspire directement du drame liturgique, comme l'a montré Manuel Castiñeiras[99] : le Christ monte au ciel sans témoin, en s'agrippant aux ailes des anges, sous l'inscription *Ascendo ad Patrem meum*.

Selon M. Bradford Bedingfield, le drame liturgique de l'Ascension est amorcé par les Rogations, dont le troisième jour coïncide avec la Vigile de l'Ascension[100]. Certainement instituée par saint Mamert, évêque de Vienne, la fête des Rogations est un « temps de pénitence »[101], où les fidèles « demand[ent] la protection et la bénédiction de Dieu sur les champs et les vergers »[102]. Les Rogations sont surtout axées sur l'eschatologie, tandis que l'Ascension met l'accent sur la glorification de l'humanité à travers le Christ : « The Ascension is in essence a celebration of the unity of humanity with divinity, and our entrance into heaven is made possible by this elevation of humanity through Christ. This is the point of the liturgy for the day »[103]. Le drame de l'Ascension est surtout confié à des jeux de scènes, plus qu'au texte lui-même. Bien que chaque centre religieux ait sa propre interprétation du drame, nous notons des reprises à distance dans les textes, et par exemple, si l'antiphonaire de

[97] De Jomaron (dir.), p.16 ; Young 1933, tome 1, p.178.
[98] Young 1933, tome 1, p.196.
[99] Castiñeiras 2003.
[100] Bradford Bedingfield 2002, p.192-193.
[101] Chélini 2008, p.18.
[102] Rouillard 2003, p.101.
[103] Bradford Bedingfield 2002, p.193.

Soissons commence par *Non relinquam vos orphanos*[104], une inscription semblable figure sur la pleine page de l'Ascension du missel de Stammheim **[vol. 2, Fig.147]**, et sur cette même pleine page, saint Pierre porte un phylactère sur lequel est écrit *[sed] Mitte promissum Patris in nos spiritum veritatis*, soit la suite de l'inscription précédente dans certains drames liturgiques[105] : au 14e siècle, le drame de Moosburg reprendra ces deux passages dans son hymne *O Rex Gloriae*. Cette indication venue du drame liturgique dans une image de l'Ascension laisse deviner la connivence à cette époque entre des textes et l'image, nous le savions déjà, mais également avec la liturgie.

Bien que tardif, puisqu'il date de 1450 environ, le *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban mérite d'être mentionné. Ce drame liturgique intègre l'Ascension du Christ à plusieurs reprises. Ainsi, la première partie se concentre sur le procès de Paradis devant Dieu le Père, tandis que la seconde expose le même procès, « devant Jésus remonté dans la gloire après l'Ascension »[106]. Les vers 32729-32742 présentent l'Ascension comme un événement fixé par le Père :

> Le haultain jour est adjourné / que Dieu, mon pere, a ordonné / qu'en joie et exultacion / je face es cieulx ascension / et qu'en ma propre forme humaine / je voise sortir la demaine / de gloire haulte et beneuree / que mon pere m'a preparee / sans temps mes en eternité / et pour ceste mondanité / qui est caduque et transmuable / aray le regne pardurable / ou il n'a plaintes ni doulours.

L'Ascension manifeste autant le retour du Fils au Père que son intronisation à sa droite, mais aussi la double nature du Christ, divine et humaine. Par ailleurs, Véronique Dominguez constate que l'auteur de ce Mystère insiste sur le fait que l'Ascension se déroule « "sans engins humains abuser", mais aussi "sans soy grever ne traveiller" »[107], et nous aurons à nous en souvenir à l'occasion des images.

---

[104] Young 1993, tome 1, p.483.
[105] Voir *Autres inscriptions*, p.333.
[106] Combarieu du Grès 1989, p.337.
[107] Dominguez, 2001. Notons également que selon l'auteur, Arnoul Gréban « choisit de ne pas représenter seulement les pieds, mais aussi la tête et les jambes du Christ (…) Faite de sensible, la représentation choisie accepte de s'adresser aux sens du spectateur ; elle n'est pas symbole (ce qu'étaient les représentations de l'Ascension par un corps fragmenté dont on ne retenait que les pieds - l'essentiel est caché - ou la tête - lieu de la spiritualité -, cf article de Meyer Schapiro sur les types d'Ascension, et J. M. Tézé, Théophanies du Christ, Paris, Desclée, 1988), et à ce titre n'est pas vouée à la disparition. En cela, on peut parler d'un triomphe de l'image, qui oppose l'image de Dieu présentée dans la Passion à l'image de Dieu perçue par le mystique ».

En bref, située entre la Passion et la Pentecôte, l'Ascension du Christ met du temps à se détacher en tant que fête propre. La liturgie de l'Ascension connaît des évolutions depuis le 4e siècle, jusqu'au drame liturgique. Au départ, elle met l'accent sur la glorification de la nature humaine puis sur la session du Christ à la droite de Dieu. La messe n'est accompagnée d'une procession que tardivement : seul le *Rationale*, au 13e siècle, en mentionne une. Les psaumes et les hymnes chantés, signalés dans les différents recueils liturgiques, sont repris dans certaines inscriptions présentes sur des images de l'Ascension[108]. Il s'agira alors de déterminer plus précisément leur rôle.

1.3. La richesse de l'Ascension : homélies et sermons

Dans le cadre d'un travail sur un sujet iconographique issu de la *Bible*, et plus précisément du *Nouveau Testament*, comme l'Ascension du Christ, la lecture des commentaires permet de cerner les axes théologiques. Sans prétendre offrir une analyse exégétique ou théologique du mystère de l'Ascension, il nous a paru important de repérer les motifs que les Pères et les théologiens auront soulignés, élaborés et vulgarisés, et qu'illustreront les représentations de notre corpus, lequel reste notre domaine premier. Même exhaustive, si le mot a un sens, l'enquête laisserait toujours un espace entre les textes didactiques et les images, étant donné qu'à partir d'un moment ces *auctoritates*, comme Augustin ou Bède, ont disséminé dans la chrétienté un ensemble de thèmes, d'interprétations, des méthodes de raccourci, des modèles d'allégorisation, des chaînes de références, peut-être. Le tout aura produit une atmosphère, une sorte de bien commun, et si l'on ne peut, sauf exception, établir une relation immédiate de tel sermon à tel ivoire, même à distance, le dialogue entre textes et images permet d'apercevoir dans quelle mesure est significative l'idée d'un univers religieux homogène.

Notre choix s'est concentré sur les homélies et les sermons censés être prononcés le jour de l'Ascension. Nous avons pris en considération les Pères grecs et latins à l'époque paléochrétienne, mais nous nous sommes surtout concentrée sur les auteurs latins à partir de

[108] Voir *Autres inscriptions*, p.333.

l'époque carolingienne, jusqu'à la fin du 13e siècle, en harmonie avec la période étudiée dans cette thèse. Grâce à ces textes, on peut cerner plus facilement l'orientation spirituelle d'une époque ou d'un ordre religieux, et vérifier s'il existe des constantes entre deux référents. Les homélies et les sermons ont eux-mêmes souvent puisé à différentes sources[109], qu'ils ont ensuite interprétées. Nous avons pris en compte quarante-trois sermons rédigés par trente-deux auteurs, à commencer par des Pères de l'Église grecs : Grégoire de Nysse (335/340-ap.394), Jean Chrysostome (345/354-407), Chromace d'Aquilée († 407), Diadoque de Photicé (400-vers 474). En écrivant les premiers commentaires sur l'Ascension du Christ, ils ont ouvert la voie à la théologie du mystère. En Occident, nous avons retenu les sermons et homélies de saint Augustin (354-430), de Léon le Grand (pape de 440 à 461), de Césaire d'Arles (vers 470-542), Grégoire le Grand (~540 - ap.590), Bède le Vénérable (~ 673-735), Paul Diacre (720-799), Smaragde de Saint-Michel (vers 750 - ap.826), Raban Maur (~ 780-856), Haymon d'Auxerre († vers 865), Rathier de Vérone (~ 890-974), saint Odilon (961-1049), Bruno de Segni (1045-1123), Godefroid de Vendôme (1070-1132), Hugues de Saint-Victor (1096-1141), Pierre Abélard (1079-1142), saint Bernard (1090-1153), Honorius Augustudensis (1080-1154), Guerric d'Igny (1070/1080-1157), Geoffroy Babion (†1158), Julien de Vézelay (vers 1080-vers 1160), Godefroy d'Admont (1100 ?-1165), Aelred de Rielvaux (1110-1166/1167), Werner de Saint-Blaise († 1174 ?), Isaac de l'Étoile (vers 1105/1120-vers 1178), Gauthier de Saint-Victor († 1179/1190), Pierre de Celle (1115-1183), Alain de Lille (avant 1128-1202), et Jean de Caulibus (1221-1274). De l'étude de leurs sermons et homélies, se sont dégagées plusieurs idées essentielles, récurrentes au fil des siècles, sachant que tels ou tels auteurs éminents, comme Augustin ou Léon ou Bède, ont servi de repères et de maîtres, ce qui garantit d'avance une certaine unité de la réflexion.

On observera que les premiers sermons consacrés à l'Ascension sont assez tardifs. Durant les premiers siècles, les auteurs chrétiens envisagent le mystère du Christ dans sa totalité de salut, et ils ne s'arrêtent pas à chaque épisode évangélique. Ainsi, Justin (100-165), Tertullien (150/160-220) et Irénée de Lyon (120-202) ne consacrent pas de commentaire particulier à l'Ascension, qu'ils envisagent donc globalement, disant que le Christ est reçu au

[109] Voir *La richesse de l'Ascension…*, p.53 et suiv.

ciel après la Résurrection, sans plus de détails[110]. Origène écrit que le Christ retourne à Dieu et à sa Cité, tandis que pour Eusèbe de Césarée (~260 - ~340), le Fils de Dieu franchit les portes célestes[111] (notons cependant que ces portes supposent déjà l'allégorie du *Psaume* 23, 7). Ce sont les Pères grecs, vers le milieu du 4e siècle, qui vont s'intéresser de plus près au mystère, avant que les Pères latins ne leur emboîtent le pas quelques décennies plus tard.

1.3.1. Le discours allégorique

Les auteurs multiplient les références vétérotestamentaires s'appuyant sur ce qui est un fait pour eux, à savoir que l'*Ancien Testament* est une préfiguration du *Nouveau*, et le discours use de l'exégèse allégorique, un genre déjà ancien et qui avait d'abord servi la lecture d'Homère qu'on retrouve dans les traités de Philon d'Alexandrie, connus et parfois même traduits par Ambroise de Milan, maître en cela d'Augustin. De nombreux psaumes sont cités à ce titre, tels que le *Psaume* 110 (109) ou le *Psaume* 24. De grands personnages ont également la faveur des commentateurs, comme Moïse et Énoch, tous deux enlevés, mais Élie et Élisée jouissent souvent d'une glose spéciale, notamment dans l'homélie du Père de l'Église grecque Jean Chrysostome (345/354-407), parce qu'Élie, montant au ciel de façon particulièrement spectaculaire est une figure de l'Ascension du Christ[112], et encore au 12e siècle, dans le sermon de saint Bernard, pour qui Élie laisse seul son disciple Élisée, en lui abandonnant « une double part de lui »[113], comme les apôtres qui, seuls après le départ du Christ, ont été gratifiés de l'Esprit saint pour répandre l'Église, et les deux faces du mystère de l'Ascension se trouvent déjà envisagées : avec Élie, c'est la montée du Christ, quand Élisée offre le présage d'une sorte de fondation de l'Église restée sur terre.

La plupart du temps, les passages de l'*Ancien Testament* viennent simplement dans les sermons pour confirmer le propos. Mais il arrive qu'une source vétérotestamentaire soit l'argument majeur d'un sermon, tel le Sermon III de saint Bernard qui se réfère à un verset du *Livre de la Sagesse* ; ou même qu'un sermon entier lui soit dédié, comme le sermon de

---

[110] Justin, PG 6, col. 772B ; Tertullien, PL 2, col. 636C ; Irénée de Lyon, PG 7, col. 828B.
[111] Origène, PG 11, col. 1552A ; Eusèbe de Césarée, PG 23, col. 1169C.
[112] Jean Chrysostome, SC 562, p.190-193.
[113] Saint Bernard, PL 183, col. 305A.

Grégoire de Nysse consacré à la gloire de David, préfigure du Christ. L'Ancien Testament annonce donc et la venue du Christ et son départ avec la création de l'Église.

Certains passages ont également connu un succès durable. Ainsi, Grégoire le Grand (~540 - ap.590), qui est, selon nos sources, le premier à faire un parallèle entre le passage d'*Habacuc* 3, 11, d'après la Septante, et le Christ associé à l'Église. En effet, le prophète écrit que « le soleil se lève tandis que la lune demeure ». Grégoire reprend le verset à la lumière de l'Ascension : le soleil est le Christ, qui monte au ciel, et la lune est l'Église, qui reste sur terre[114]. Geoffroy Babion fait d'ailleurs de ce passage la clé de voûte de son sermon XLIX, qui commence naturellement par ce verset.

Enfin, une nouvelle idée se fait jour au 12e siècle, où se déploie la dévotion mariale, et elle se développe au siècle suivant. En s'appuyant sur le *Cantique des Cantiques*, plusieurs auteurs introduisent l'idée de la Vierge et/ou de l'Église comme épouse du Christ[115], une idée reprise dans la pleine page de l'Évangéliaire d'Henri le Lion **[vol. 2, Fig. 158]** – une page déjà complexe, puisqu'elle offre une représentation intégrant des inscriptions qui font explicitement référence au *Cantique des cantiques* et à saint Paul, mais aussi à Habacuc[116]. Cette association se retrouve dans le sermon d'Honorius Augustodunensis, qui associe directement l'Épouse à l'Église : *Hodie, karissimi* (sic)*, elevata est magnificentia Domini super coelos, sed sponsa ejus, corpus ejus, scilicet Ecclesia*[117]. De fait, Vierge et Église peuvent être vues comme les épouses du Christ dans le cadre de l'Ascension, à une époque précise, le 12e siècle en l'occurrence[118].

1.3.2. Christologie et ecclésiologie

Ces deux perspectives sont indissociables, car la vie et la mission du Christ constituent le fondement de l'Église. De plus, les auteurs s'accordent sur le fait que l'Ascension du

---

[114] Grégoire le Grand, SC 522, p.216-217. Voir *Le soleil et la lune*, p.287.

[115] Nous renvoyons à Iogna-Prat, Palazzo, Russo (dir.), 1996, pour une étude approfondie du culte marial, et du rapprochement de la Vierge avec l'Église et le *Cantique des Cantiques*.

[116] Nous aurons l'occasion de revenir à plusieurs reprises sur les références à Habacuc : *11.10. Le soleil* et la lune, p.287, *11.11. Habacuc* dans le mont, p.288 essentiellement.

[117] Honorius Augustodunensis, PL172, col. 957A.

[118] Le rapprochement entre la Vierge et l'Église dans un livre écrit en 1984 par Marie-Louise Thérel (1984). Même s'il est parfois décrié, l'ouvrage a toutefois posé les bases d'une recherche féconde, comme en témoigne l'article de Daniel Russo dans Iogna-Prat, Palazzo, Russo (dir.), 1996.

Christ, qui s'accompagne de sa disparition, est nécessaire pour que croisse l'Église. À la suite des *Épîtres* de Paul l'Église est comparée par maints auteurs, notamment Augustin (354-430) et Léon le Grand (pape de 440 à 461), à un corps dont la tête est le Christ et le corps, les fidèles, et l'on s'aperçoit qu'ils distinguent subtilement la tête, susceptible alors d'une destinée propre, ce qui correspond à la division de nos images et de nos textes : le Christ, la tête, entre dans la gloire, quand les disciples, le corps, restent sur terre, mais participent mystérieusement de sa gloire.

Tous les sermons s'accordent sur la valeur fondamentale du *Nouveau Testament*, à savoir que Jésus-Christ a subi les souffrances de la part des hommes pour réconcilier Dieu avec sa créature et permettre à celle-ci d'accéder à l'éternité céleste, et ce dès le début de la théologie de l'Ascension, en Orient comme en Occident. La glorification de Jésus-Christ le jour de l'Ascension est celle de la nature humaine, comme le montre saint Augustin dans son sermon CCLXIII : *Dominus noster Jesus Christus ascendit in coelum : ascendat cum illo et cor nostrum*[119]. Selon Jean Chrysostome (345/354-407), le Christ a servi de « médiateur »[120] entre Dieu et les hommes pour les réconcilier en devenant une offrande humaine, et sa mort évite à l'homme des errances éternelles. Un peu plus terre à terre, pour certains commentateurs, la Résurrection et l'Ascension sont destinées à prouver aux apôtres sa divinité. En effet, ils mettent l'accent sur la déviation des apôtres, qui ne voyaient plus que l'enveloppe charnelle de leur Seigneur, oubliant sa nature divine. Augustin parle d'un lien d'affection charnelle[121] unissant les apôtres au Christ : *Videbant enim (...) quales videbant se ipsos* (sermon CCLXIV)[122]. Le corps a permis de rendre perceptible la divinité, mais au risque de l'occulter. L'Ascension a donc permis aux apôtres de faire le deuil de cette présence corporelle pour laisser place à un amour spirituel. Entre la Résurrection et l'Ascension, les apparitions de Jésus-Christ aux siens ont pour but de prouver la réalité de la Résurrection aux apôtres qui doutaient – Raban Maur (~ 780-856) insiste sur ce point au début de son homélie XLVII[123] - mais aussi de leur enseigner leur mission, une fois le Christ retourné au Père. En

[119] Saint Augustin, PL 38, col. 1210.
[120] Il emploie le terme *μεσίτης*, SC 562, p.164.
[121] *Verumtamen non illos voluit in carne remanere, nec carnali dilectione diutius retinere*, Saint Augustin, PL 38, col. 1212.
[122] Saint Augustin, PL 38, col. 1212-1213.
[123] Raban Maur, PL 110, col. 233B-C.

effet, d'après le début des *Actes des apôtres* et les paroles même de Jésus dans les chapitres 13 à 17 de *Jean*, il fallait que le Christ parte pour que les apôtres puissent recevoir l'Esprit saint qui leur permettrait de propager la Bonne nouvelle, car l'Esprit de Dieu ne peut se compromettre dans l'amour charnel de l'homme – forme religieuse de l'idée philosophique, que l'absence purifie la présence. Bernard consacre d'ailleurs une partie de deux de ses sermons à cette nécessité du départ du Christ. Lorsque l'Esprit saint descendra sur les apôtres, ceux-ci pourront témoigner à travers la terre entière de la divinité du Christ, de laquelle ils ont eux-mêmes douté. Et même ce doute avait pour but, selon les auteurs, dont Raban Maur dans son homélie XLVII[124], d'affermir la foi du fidèle : n'est-il pas exposé au doute, puisqu'il doit à son tour croire les apôtres sans avoir vus, ni eux, ni le Christ ?

La mission des apôtres consiste à évangéliser « toute créature », pour reprendre l'expression de Luc. Selon Grégoire le Grand (~540 - ap.590), ce terme, emprunté à l'*Évangile de Marc* 16, 15, désigne l'homme[125], car l'homme personnifie toute création divine en Adam, et également tous les peuples, qui pourront être éduqués lorsque les témoins de la vie du Christ auront reçu l'Esprit saint. Toujours dans l'ordre subalterne du visible utile à la foi, les miracles qui accompagnaient les témoins au début étaient nécessaires pour faire croître l'Église, comme l'explique, entre autres, Haymon d'Auxerre († vers 865) : *ut fides cresceret in exordio nascentis Ecclesiae, miraculis corporalibus nutrienda erat*[126]. Ainsi naît l'Église.

Lors de l'Ascension, aussi bien que sa *tête*, Jésus-Christ devient l'âme de son Église. Les apôtres, qui forment le premier fondement de l'Église, ses premiers pasteurs, ont pour mission de donner un corps de plus en plus vaste à cette âme, pour que prenne forme l'Église. Henri de Lubac précise que Jésus-Christ est considéré par les exégètes médiévaux comme « la Tête du corps de son Église »[127]. Et en poursuivant le mouvement d'expansion dans le temps comme il est amorcé dans l'espace, si L'Ascension annonce la naissance de l'Église, elle ouvre aussi bien sur la fin des temps, idée également développée par les théologiens.

---

[124] Raban Maur, PL 110, col. 233C-D.
[125] *Sed* omnis creaturae *nomine signatur homo*, Grégoire le Grand, SC 522, p.202.
[126] Haymon d'Auxerre, PL 98, col. 545D.
[127] Lubac (de) 1959, I, p.322.

1.3.3. L'annonce eschatologique

Les auteurs n'hésitent pas à rappeler que l'Ascension est également le jour où deux hommes en blanc annoncent le prochain retour du Christ, même s'ils ne lui accordent que peu de place dans le développement exégétique.

Ce retour donnera lieu à un Jugement qui scindera les hommes en deux groupes : les Élus auront droit au royaume céleste tandis que les condamnés seront voués à l'enfer pour l'éternité. Au tournant du 9e siècle, Raban Maur traduit la *praedicatio* des apôtres par *revelatio*[128], car les apôtres prédisent aux hommes ce Jugement, terrible mais impartial : des deux côtés la sentence du Sauveur sera vraie, car elle est fondée sur la justice ainsi que l'explique Augustin dans le sermon CCLXV par ces paroles : *In utroque verax, quia in utroque justus*[129].

Cependant, personne ne sait quand ce jour arrivera, selon le terme largement acclimaté par les prophètes et les *Évangiles*. De ce fait, il est nécessaire que les hommes vivent chaque jour comme si c'était le dernier. Pour s'assurer de ne pas brûler en enfer, les hommes doivent avoir une conduite pure tout au long de leur vie. Plusieurs sermons précisent que l'espérance sera le recours lors du Jugement dernier, comme l'annonce Raban Maur : *Si ascendere vultis in coelum, hoc in spe nostra interim roborimus*[130]. Augustin, quant à lui, invite à purifier son cœur[131] dans ce même but. Ce Jugement reste pourtant la promesse du salut pour les hommes, et tel est l'aspect essentiel des sermons.

1.3.4. La promesse du salut

Grâce au sacrifice du Christ, la nature humaine a été libérée de la mort éternelle, et elle est promise aux joies célestes. Lors de la Résurrection a débuté le salut. Cependant, il fallait que le Christ ouvre la voie du ciel aux hommes pour leur montrer que leur chemin conduit vers le ciel : « L'Ascension du Christ est donc notre propre élévation, et là où a précédé la gloire de la tête, là aussi est appelée l'espérance du corps », pour reprendre Léon le Grand au

---

[128] Raban Maur, PL 110, col. 235C.
[129] Saint Augustin, PL 38, col. 1220.
[130] Raban Maur, PL 110, col. 233A.
[131] *Prius ergo cogita de corde mundando*, Saint Augustin, PL 38, col. 1204.

5e siècle[132]. Cette ascension est spirituelle autant que physique. Pour atteindre le royaume de Dieu, l'homme doit d'abord s'élever spirituellement jusqu'à lui. Pour être assuré du salut éternel, il doit mener une vie vertueuse, s'inspirant de celle du Christ, et respecter les trois vertus théologales que sont la foi, l'espérance et la charité : l'homme doit croire au retour du Christ, espérer le Jugement et aimer Dieu et son prochain. Pour dire l'importance de la conversion, les sermons filent l'image de la légèreté : l'homme se débarrassera du poids de ses péchés sur terre pour pouvoir monter plus facilement : *facile enim corpus levabitur in alta coelorum, si non premat spiritum sarcina peccatorum*[133]. L'homme doit également joindre les actes à la parole. En effet, Dieu jugera les hommes par rapport à leur foi, mais aussi aux actions qui l'auront accompagné, comme l'explique Léon le Grand dans son sermon : « Nous ne sommes réellement des fidèles [c'est-à-dire des témoins de la foi] que si nous tenons dans nos actions ce que nous promettons en paroles ».

1.3.5. Le fond commun de la pensée médiévale sur l'Ascension

Ces quatre points que sont le discours allégorique, la christologie et l'ecclésiologie, l'annonce eschatologique et la promesse du salut, sont donc la trame des sermons de l'Ascension. Cette étude s'est révélée utile pour comprendre les quatre sens de l'Écriture[134] et l'interprétation théologique commune de l'Ascension, parce que tel est le paysage moral transmis aux représentations iconographiques du mystère. Celles-ci ont hérité plus ou moins directement des idées développées dans les textes, pour les transcrire aux yeux des clercs et des fidèles : ainsi, par exemple, la forme remarquable et saisissante de la mandorle symbolisera très haut et directement la divinité du Christ.

Si certains écrits permettent parfois d'établir une relation directe avec l'image, comme par exemple l'évocation de la Vierge lors de l'Ascension, telle qu'on la trouve dans le sermon

---

[132] *Quia igitur Christi ascensio, nostra provectio est, et quo praecissit gloria capitis, eo spes vocatur et corporis*, Léon le Grand, SC 74bis, p.274-275.

[133] Raban Maur, PL 110, col. 233A.

[134] Dès les premiers siècles du christianisme, les théologiens se sont penchés sur les sens de l'Écriture. Quatre ont été retenus : le sens littéral ou historique selon lequel ce qui s'est passé dans l'*Ancien Testament* a réellement eu lieu ; le sens allégorique, où *l'Ancien Testament* est une préfigure du *Nouveau* ; le sens tropologique ou moral, où le chrétien applique les préceptes enseignés à sa propre vie ; enfin, le sens anagogique permet d'accéder aux voies divines par la lecture des textes sacrés.

d'Eadmer de Canterbury[135], la plupart offrent un aperçu plus général de l'épisode, d'un point de vue spirituel, moral ou théologal. Nombre de sermons s'intéressent aux mêmes réflexions mystiques traitant de la glorification de la nature humaine et de la promesse du salut. L'Ascension est l'exaltation de l'humanité au-dessus des neuf chœurs angéliques, grâce à Jésus-Christ qui a racheté les fautes humaines et réconcilié Dieu avec l'homme, idée dont le texte de référence est le premier chapitre de l'*Épître aux Colossiens*. Ainsi, pour Léon le Grand,

> *Natura nostrae humilitatis in Christo supra omnem caeli militiam, supra omnes ordines angelorum, et ultra cunctarum altitudinem potestatum, ad Dei Patris est provecta consessum.*[136]

Le Christ révèle sa nature divine aux hommes et monte en qualité d'homme-Dieu au ciel pour s'asseoir à la droite de son Père, idée déjà présente dans le monde grec, à travers par exemple ce passage de Chromace d'Aquilée (400-vers 474) :

> *Nec mirum sane si et angeli et supernae virtutes occurrerunt obviam Christo redeunti ad caelum, cum etiam ipse Pater occurrisse monstretur, sicut ipse psalmus praesens ostendit cum dicitur ex persona Filii ad Patrem : Tenuisti manum dexteram meam, in voluntate tua deduxisti me, et cum gloria assumpsisti me.*[137]

L'humanité siège désormais à la place d'honneur dans le royaume céleste. Cependant, l'homme-Dieu qui a pris place aux côtés de Dieu reviendra pour juger les hommes selon leur vie afin de les sauver ou de les condamner. L'homme doit se préparer à ce jour dont nul ne connaît la date. Les auteurs des sermons prodiguent alors des conseils pour que l'homme soit assuré de ne pas aller en enfer, comme le remarque au 10e siècle l'auteur anonyme des *Blickling homilies*[138] :

> So our Lord shall hereafter come on Doomsday (…) But nevertheless he will then come with which he will then come with much greater owe. For the same Lord that aforetime visited us here in the world with all humanity (…),

---

[135] Saint Eadmer de Canterbury, *De Excellentia Beatae Mariae*, PL 159, col. 568 C-D. La citation est entièrement reprise ci-dessous, dans le texte.

[136] « L'humilité de notre nature a été élevée dans le Christ plus haut que toute l'armée du Ciel, plus haut que tous les ordres angéliques, et au-delà de la sublimité de toutes les puissances, jusqu'à partager le trône de Dieu le Père », Léon le Grand, SC 74bis, p.276-277.

[137] « Rien d'étonnant, certes, si les anges, aussi bien que les Vertus d'en haut, sont accourus à la rencontre du Christ retournant au ciel, quand on nous dit que le Père lui-même est venu à sa rencontre. C'est ce que le psalmiste vient de nous déclarer lorsque, tenant le rôle du Fils, il s'adresse (ainsi) au Père : "Tu m'as pris par la main droite, tu m'as conduit selon ta volonté, et tu m'as élevé avec gloire" », Chromace d'Aquilée, SC 154, p.193.

[138] Morris 2000, p.63-64.

> the same will hereafter, at the final term of this world, on Doomsday, visit us with all terrors, and will then require and reward every man according to his own works and deeds ; and he will bring his saints and elects with him into his heavenly realm ; so also all the devil's men who are now in the world and have committed wicked deeds – all of them he will send, for their works, along with devils into eternal fire (…) Let us fix in our minds the fear and horror of that day.

Pendant sa vie terrestre, l'homme doit parvenir à Dieu spirituellement pour le rejoindre corporellement au jour de Dieu. Pour cela, il doit entièrement vivre les trois vertus théologales : la foi en Jésus-Christ, l'espérance de son Retour et la charité envers son prochain, comme l'explique Léon le Grand dans son sermon LXXIV sur l'Ascension[139]. Il doit aussi mener une vie humble : l'homme trouvera des exemples en la personne de Jésus-Christ qui s'est humilié pour lui, mais aussi dans le comportement des apôtres dont le doute a servi, pour maints exégètes, à renforcer la foi des fidèles qui n'ont d'autre choix que de croire sans avoir vu. Le respect de ces conseils permettra à l'homme d'accéder au Paradis, mais aussi d'y monter plus facilement, car son âme sera ainsi purifiée. L'Ascension est donc en Jésus la victoire de la nature humaine, promise à la gloire éternelle lorsque aura lieu l'avènement du royaume de Dieu, à condition que chacun se soumette à une règle de vie vertueuse, d'après l'homélie XXIX de Grégoire le Grand[140]. L'Ascension apparaît également comme essentielle pour que l'Église puisse être fondée. Bède le Vénérable écrit que la mort, la résurrection puis l'ascension du Christ ont donné les premières racines de l'Église, qui n'a cessé de croître depuis[141]. La métaphore végétale de l'Église dans un sermon ou une homélie sur l'Ascension est déjà présente chez Grégoire le Grand, qu'il met en rapport avec la foi[142], et connaîtra une belle prospérité puisque, entre autres, Haymon d'Auxerre l'utilisera également[143].

Ainsi, à la lecture des sermons, le mystère de l'Ascension apparaît comme un événement essentiel dans la mise en place du christianisme, à plusieurs points de vue. D'un

---

[139] Léon le Grand, SC 74bis, p.274-287.

[140] *Haec vero spiritalia quae aguntur in mente, uirtutem vitae non ostendunt, sed faciunt* / « Les signes spirituels, eux, agissent dans l'âme ; ils ne manifestent pas une vie vertueuse, ils la font telle ». Grégoire le Grand, SC 522, p.206-209.

[141] *Ubi passionis triumphus ubi resurrectionis et ascensionis sunt gaudia perfecta ibi prima fidei illius radix ederetur primus ecclesiae nascentis quasi magnae cuiusdam uineae surculus plantaretur quae perinde multiplicato verbi germine in totam mundi latitudinem*, Bède le Vénérable, CCSL 122, p.282, l.70-75. Nous revenons sur ce passage dans le chapitre *L'arbre*, p.266.

[142] Grégoire le Grand, SC 522, p.204-207

[143] Haymon d'Auxerre, PL 98, col. 545D-546A.

point de vue christologique, les sermons sur l'Ascension mettent en avant la double nature et la royauté du Christ. L'Ascension a de ce fait même une forte valeur sotériologique : elle glorifie la nature humaine et marque la réconciliation de Dieu et de sa créature. En montant au ciel, le Christ ouvre la voie des cieux aux hommes, à condition que ceux-ci mènent une vie vertueuse. L'annonce des hommes en blanc ajoute une dimension eschatologique au mystère, puisqu'ils prédisent le retour du Christ, sous-entendant le Jugement dernier. Enfin, ils insistent sur le fait que l'Ascension est nécessaire à la fondation de l'Église.

1.3.6. Quatre sermons clés sur l'Ascension du Christ

Comme nous le verrons, certaines œuvres d'art reprennent des motifs ou même directement des images ou des allusions développées dans des sermons. Quatre d'entre eux se révèlent praticulièrement importants pour les idées qu'ils exposent, et que nous retrouvons dans certaines images. Il nous a donc paru utile de prendre les devants, pour éviter des va-et-vient, et pour cela d'ouvrir rapidement au préalable ces quatre sermons, auxquels la production iconographique semble particulièrement redevable - leur texte intégral est disponible en annexes.

1.3.6.a. Saint Augustin, sermon CCLXV sur l'Ascension ***[vol. 3, p.7-13]***

Augustin part du mystère premier, la croix : après la mort de Jésus-Christ, les apôtres avaient perdu l'espérance. Aussi Jésus-Christ leur est-il apparu, pour qu'ils puissent constater de leurs yeux et de leurs mains la Résurrection de leur Seigneur. Pendant quarante jours, ce dernier a vécu comme eux pour leur prouver la réalité de son corps humain.

À son départ, deux hommes en blanc prédisent aux apôtres troublés le retour du Christ, et Augustin de gloser : *Veniet verus homo et Deus, ut faciat homines deos* (d'après *Jean* 10, 34)[144]. La crainte du jugement qu'introduira ce retour doit inspirer aux hommes une conduite exemplaire tout au long de leur vie. Personne ne sait en effet quand interviendra le jour du Jugement : les apôtres ont questionné Jésus-Christ sur le temps où « il manifesterait sa présence » (à partir d'*Actes des apôtres* 1, 6), c'est-à-dire le temps où il reviendra pour juger.

[144] « Il viendra vrai homme et vrai dieu, pour faire des hommes autant de dieux », Saint Augustin, PL 38,

Jésus-Christ leur répond que l'heure appartient au Père, ce qui, pour Augustin, implique que chacun doit se tenir prêt à ce que chaque jour soit vécu comme le dernier, pour ne pas subir la sanction le moment venu.

Augustin explique ensuite en quoi Jésus-Christ est un bon maître. Certes, il ne répond pas à la question des apôtres mais leur apprend ce qu'ils doivent savoir, en l'occurrence qu'ils recevront l'Esprit saint pour propager l'Évangile dans le monde : Dieu est réconcilié avec l'homme grâce à son Fils qui est ressuscité et monté aux cieux, et l'homme doit attendre le retour du Christ pour être à son tour glorifié s'il le mérite. Les apôtres sont donc les témoins privilégiés de cette réconciliation. Augustin avertit aussi son auditoire du risque d'écouter la mauvaise parole, proclamant que l'Église serait en tel ou tel lieu, alors qu'elle est spirituelle depuis le départ du Christ.

Puis, soulignant que Jésus-Christ a été glorifié deux fois dans sa nature humaine, lors de la Résurrection et lors de l'Ascension, il voit dans l'annonce du retour la troisième et dernière glorification, qui aura lieu lors du Jugement. Comme Jésus-Christ devait être glorifié avant que l'Esprit saint ne descende sur les apôtres, Augustin revient sur les deux premières : *Exspectabatur ergo, ut glorificato Jesu daretur Spiritus*[145], dit-il, ajoutant que ces deux glorifications correspondent à deux dons de l'Esprit saint : une fois après la Résurrection (*Jean* 20, 22), après laquelle Jésus-Christ insuffla l'Esprit saint à ses apôtres, puis lors de la Pentecôte, après leur en avoir fait la promesse dix jours plus tôt, lors de l'Ascension. À leur tour, allégorie oblige, ces deux dons sont pour Augustin un moyen d'enseigner aux fidèles les deux préceptes de la charité, exprimés par *Matthieu*. 22, 37-38 et consistant à aimer et Dieu et son prochain. Aux termes mêmes de la parole évangélique, ces deux préceptes sont un, car *Qua charitate proximum, ipsa charitate diligimus et Deum*[146], quitte à ce que, Dieu étant différent du prochain, l'amour soit donc différent, et que l'amour du prochain permette de parvenir à l'amour divin. La charité a été donnée aux hommes, mais elle est venue de Dieu : *Hic invenit cui daret, sed inde attulit quod daret*[147] : Augustin reconduit ainsi l'Ascension à

[145] « On attendait donc, pour donner l'Esprit saint, que Jésus-Christ fût glorifié », Saint Augustin, PL 38, col. 1222.

[146] « La charité qui aime le prochain n'est point différente de celle qui aime Dieu », Saint Augustin, PL 38, col. 1223.

[147] « Il [Jésus-Christ] a trouvé sur la terre ceux qui devaient recevoir ce don, mais c'est du ciel qu'il l'apportait », Saint Augustin, PL 38, col. 1223.

l'Incarnation, le départ à l'entrée dans le monde, au bénéfice d'une symétrie que nous retrouverons dans les représentations[148].

Parant aux divisions, le sermon revient à la charité, ciment céleste de l'Église. La charité, comme l'indique saint Paul dans *1Cor.* 4, 7, vient de l'Esprit saint. L'existence de la charité et l'unité de l'Église ne peuvent être séparées ; sinon, il n'y a pas d'unité. La mission du Christ est avant tout de réunir les hommes, et non de les diviser, comme doit le faire l'Église et dans l'Église, la charité, qui est le grand devoir des fidèles : *Cupiditates enim cupit dividere, sicut charitas colligere*[149]. De la lecture de ce sermon il ressort que le précepte de la charité est la pierre angulaire. En effet, elle s'emploie à faire aimer son prochain et par là à conserver l'unité de l'Église. Elle a été transmise deux fois aux hommes à travers Jésus-Christ, qui sera le seul juge de leurs vies.

1.3.6.b. Saint Léon le Grand, sermon LXXIV ***[vol. 3, p.14-16]***

Quant au pape saint Léon, il explique l'importance de l'Ascension : de l'Incarnation à la Résurrection, Jésus-Christ a surtout montré l'aspect humain de sa personne, afin que le salut des hommes puisse s'opérer ; et s'il révèle sa nature divine dans toute sa gloire, c'est lors de l'Ascension après sa Résurrection et ses multiples apparitions : *Quam Dominus Jesus Christus in multis manifestisque documentis, multorum declaravit aspectibus, dones triumphum victoriae, quem reportarat a mortuis, inferret et caelis*[150] *:* la comparaison avec le triomphe du général vainqueur suppose également la théologie de la descente aux creux du monde où le Christ a rejoint et fait remonter ceux qu'Adam avait perdus. Si les apparitions permettent, par ailleurs, de renforcer la foi des apôtres, elles risquent d'égarer :

> *Haec autem pietas unde in nostris cordibus nasceretur, aut quomodo quisquam justificaretur perfidem, si in iis tantum salus nostra consisteret, quae obtutibus subjacerent ? Unde et illi viro qui de resurrectione Christi videbatur ambigere, nisi in ipsius carne vestigia passionis et visu explorasset et tactu : Quia vidisti me, inquit Dominus, credidisti : beati qui non viderunt, et crediderunt. Ut igitur hujus beatitudinis,, dilectissimi, capaces esse*

---

[148] Voir partie 3, *14.3.2. Descente et montée du Verbe manifestées par le rapprochement de l'Annonciation et de l'Ascension ou de la* Nativité et de l'Ascension*,* p.373.

[149] « La cupidité tend à diviser, comme la charité tend à réunir », Saint Augustin, PL 38, col. 1224.

[150] « Cette gloire, le Seigneur Jésus-Christ la proclama au moyen de preuves nombreuses et claires, jusqu'au moment où il conduisit au ciel ce triomphe qu'il avait rapporté d'entre les morts », Léon le Grand, SC 74bis, p.139.

> *possemus, expletis omnibus quae evangelicae praedicationi et novi Testamenti mysteriis congruebant, Dominus Jesus Christus, quadragesimo post resurrectionem die coram discipulis elevatus in caelum.*[151]

Léon le Grand fait ainsi allusion à l'Incrédulité de saint Thomas, non pas pour blâmer le saint, mais au contraire comme un doute nécessaire à l'affermissement de la foi des apôtres par la vérification, qui provoque aussi l'affirmation et la réalité de la résurrection[152]. Assurément l'Ascension reste « le jour où l'humilité de notre nature a été élevée dans le Christ plus haut que toute l'armée du ciel, (…) jusqu'à partager le trône de Dieu le Père »[153]. C'est donc pour l'homme un jour d'espérance : il se projette dans le ciel et peut désormais aspirer aux joies célestes alors qu'il est encore chair, si bien que, sans avoir assisté à l'Ascension, il sait que Jésus-Christ a élevé la nature humaine aux côtés de Dieu.

Là, d'ailleurs, Jésus-Christ restera au ciel jusqu'au Jugement dernier, c'est-à-dire « jusqu'à ce que soient achevés les temps divinement prévus pour que se multiplient les fils de l'Église »[154]. Aux apôtres revient la charge de faire grandir l'Église. Le rôle d'enseignement leur est délégué par leur Seigneur, pour que ceux qui n'ont pas vu croient et qu'ils aient la foi en Jésus-Christ. Celle-ci ne pourra jamais être asservie ou anéantie, nourrie qu'elle a été de sa force spirituelle par la divinité du Christ, telle qu'il l'a manifestée le jour de l'Ascension. Les hommes peuvent maintenant le voir en esprit mais non dans la chair, selon Léon, et c'est la raison pour laquelle Jésus-Christ a refusé que Marie-Madeleine le touche : elle le considérait encore comme un homme et non comme Dieu. Selon Léon, le Christ a ainsi voulu exprimer cette idée :

> *Nolo ut ad me corporaliter venias, nec ut me sensu carnis agnoscas ; ad sublimiora te differo, majora tibi praeparo. Cum ad Patrem meum*

---

[151] « Une telle piété, comment pourrait-elle naître en nos cœurs ou comment serions-nous justifiés par la foi, si notre salut ne se trouvait qu'en ce qui tombe sous les yeux ? De là cette parole du Seigneur à cet homme qui paraissait douter de la résurrection du Christ, à moins qu'il n'eût examiné de ses yeux et de ses mains dans sa chair même les marques de la Passion : "Parce que tu m'as vu, tu as cru ; heureux ceux qui croiront sans avoir vu". Pour nous rendre capables de cette béatitude, bien-aimés, notre Seigneur Jésus-Christ, ayant réalisé tout ce qui était conforme à la prédication de l'évangile et aux mystères de la nouvelle alliance, quarante jours après sa résurrection, s'éleva au Ciel en présence des disciples », Léon le Grand, SC 74bis, p.140.

[152] Notons dès à présent que cette association de l'Incrédulité et du *Noli me tangere* avec l'Ascension se retrouve dans certains programmes iconographiques : *14.3.1. Combinaison* des scènes avec l'Ascension, p.368.

[153] *Natura nostrae humilitatis in Christo super omnem caeli militiam, (...) ad Dei Patris est provecta consessum*. Léon le Grand, SC 74bis, p.139-140.

[154] *Donec tempora multiplicandis Ecclesiae filiis divinitus praestituta peragantur*, Léon le Grand, SC 74bis, p.140.

> *ascendero, tunc me perfectius veriusque palpabis, apprehensura quod non tangis, et creditura quod non cernis.*[155]

Ainsi, Léon voit dans l'épisode du *Noli me tangere* une invitation à dépasser l'attachement charnel au Christ, pour atteindre la réalité supérieure.

Les apôtres, au moment de l'Ascension, croient désormais en la divinité de leur Seigneur. Cependant, deux hommes en blanc leur signalent qu'il est essentiel pour les hommes de croire qu'il reviendra « dans la même chair dans laquelle il s'était élevé »[156], soit sous une apparence humaine, laquelle cette fois ne masquera pas sa divinité – Léon tire à lui le texte des *Actes* qui se contente de dire « Il reviendra de la même manière dont vous l'avez vu s'en aller ». Le sermon s'intéresse alors au rôle que les anges ont joué dans la vie de Jésus-Christ : lors de l'Annonciation, un archange demande à Marie de porter le Fils de Dieu ; les anges ont chanté à la Nativité ; ils ont les premiers à avoir attesté la Résurrection du Seigneur et enfin, ils annoncent son retour.

Léon applique le mystère aux fidèles : les âmes humaines sont destinées à monter au ciel, mais l'auteur conseille aux hommes de se libérer de leurs péchés, afin que leurs âmes montent plus facilement au ciel. Les péchés étant provoqués par le diable, il faut donc lutter contre cet ennemi : *Contra cujus insidias sapienter debet fidelis quisque vigilare, ut inimicum suum de eo quod tentatur possit elidere*[157]. Pour vaincre ce redoutable adversaire, Léon recommande d'agir avec miséricorde et charité après avoir vaincu leur antithèse, la cupidité, « racine d'où sortent et poussent tous les maux »[158]. Le Christ est descendu vers l'homme grâce à ces deux armes bénéfiques, et ce sont elles qui permettront aux hommes de monter jusqu'au Christ. La foi en Jésus-Christ, l'espérance de son prochain retour et la charité pour répandre le bien sont les clefs de voûte de ce sermon, qui lie ainsi les trois vertus théologales.

---

[155] « Je ne veux pas que tu viennes à moi corporellement ni que tu me connaisses par le sens de la chair ; mais je te réserve des réalités plus hautes, je te prépare de plus grandes choses. Lorsque je serai monté vers mon Père, alors tu me toucheras plus parfaitement et plus réellement, tu saisiras ce que tu ne touches pas, et tu croiras ce que tu ne vois pas », Léon le Grand, SC 74bis, p.142.

[156] *In eadem qua ascenderat carne*, Léon le Grand, SC 74bis, p.142.

[157] « Tout fidèle doit sagement se garder de ses pièges, afin d'arriver à briser son ennemi en se servant de sa tentation même », Léon le Grand, SC 74bis, p.143.

[158] *De cujus radice omnium malorum germen emergit*, Léon le Grand, SC 74bis, p.143.

1.3.6.c. Grégoire le Grand, homélie XXIX ***[vol. 3, p.17-22]***

Cette homélie se fonde essentiellement sur *l'Évangile selon saint Marc*. Saint Grégoire commence par expliquer que le doute des apôtres quant à la résurrection de Jésus-Christ a servi à renforcer la foi des hommes. Ainsi, l'incrédulité de Thomas affermit le fidèle dans la croyance en la Résurrection : *Ille etenim dubitando uulnerum cicatrices tetigit, et de nostro pectore dubietatis uulnus amputauit*[159]. En cela, il poursuit l'idée de Léon le Grand.

Grégoire analyse le texte de l'Ascension : pendant quarante jours, Jésus-Christ vit parmi ses apôtres puis leur ordonne de partir évangéliser *omnis creaturae*[160]. Par ce terme, il entend l'homme comme tel, parce que seul l'homme est doué de réflexion, mais aussi parce qu'il est toute créature : pierre, plante, animal, ange : *Habet namque commune esse cum lapidibus, uiuere cum arboribus, sentire cum animalibus, intelligere cum angelis*[161]. En prêchant l'Évangile à l'homme, ce sont donc tous les êtres, tous les ordres du monde qui sont touchés. De plus, « toute créature » correspond également à « toute nation de la Gentilité »[162] et donc, au monde entier. L'évangélisation est de ce fait universelle.

Ensuite, saint Grégoire indique que la foi et une vie vertueuse sont indispensables pour être sauvé. Mais il ne suffit pas de se dire ainsi, il faut surtout agir de la sorte : *Tunc enim ueraciter fideles sumus, si quod uerbis promittimus, operibus implemus*[163]. De plus, un pécheur repenti est sauvé de la même manière que celui qui a toujours cru, car l'important est de croire. Les miracles ont servi à apporter de plus en plus de fidèles à l'Église. Mais selon Grégoire, le miracle désigne toute action menant à la foi. Il est d'abord intérieur et spirituel : *Haec vero spiritalia quae aguntur in mente, uirtutem uitae non ostendunt, sed faciunt*[164], et ils sont les véritables miracles, et non pas ceux qu'accomplissent les âmes perverses (allusion à Simon le Magicien, *Actes des apôtres* 8, 9-13). Ils agissent d'abord sur l'âme et non sur le

---

[159] « Doutant, il a touché les cicatrices des blessures du Seigneur et enlevé de notre cœur la blessure du doute ». Grégoire le Grand, SC 522, p.200-201.

[160] « Toute créature », Grégoire le Grand, SC 522, p.202-203.

[161] « Il a l'être en commun avec les pierres, la vie avec les arbres, la sensibilité avec les animaux, l'intelligence avec les anges », Grégoire le Grand, SC 522, p.202-203.

[162] *Omnis natio gentium*, Grégoire le Grand, SC 522, p.202-203.

[163] « Car nous sommes vraiment croyants si nous accomplissons par nos œuvres ce que nous promettons par nos paroles », Grégoire le Grand, SC 522, p.204-205.

[164] « Les signes spirituels, eux, agissent dans l'âme ; ils ne manifestent pas une vie vertueuse, ils la font telle », Grégoire le Grand, SC 522, p.206-209.

corps, ce qui leur confère une valeur supérieure. Ainsi, la charité et la bonté sont pour Grégoire des miracles quotidiens, que peut accomplir tout fidèle.

Puis l'auteur compare l'Ascension de Jésus-Christ à celle d'Élie. Il insiste sur le fait que Jésus-Christ s'est élevé seul, sans char ni ange pour l'aider, et qu'« il a manifesté par son ascension la gloire de sa résurrection »[165] : la fête de l'Ascension célèbre donc un événement à part. Le pape étudie les ascensions d'Énoch et Élie par rapport à celle du Christ, et il remarque qu'elles dévoilent une progression dans la valeur de la chasteté : *Pensate ergo quomodo per incrementa creuerit munditia sanctitatis*[166]. Il compare ensuite les visions de Marc et Etienne : le premier voit le Christ assis, dans sa position de juge, alors que le second, pendant son martyre, le voit debout, attitude propre à l'aide et au combat.

L'idée suivante que Grégoire développe est la joie des anges lors de l'Ascension plus grande que lors de l'Incarnation, car *Sollemnitas angelis facta est, cum caelum Deus homo penetrauit*[167]. En effet, Grégoire oppose les deux moments : *Quia nascente Domino uidebatur diuinitas humiliata, ascendente uero est Domino humanitas exaltata*[168]. L'Incarnation et l'Ascension confrontent les deux natures du Christ mais aussi deux valeurs morales, d'humiliation et de glorification.

Le sermon se réfère ensuite à l'Ancien Testament comme prophétie de l'Ascension du Messie. Il cite notamment les *Psaumes* 8 et 47 (46) ainsi qu'*Habacuc*, afin d'expliquer que le départ de Jésus-Christ a amplifié la ferveur de l'Église : *Cum Dominus caelum petiit, sancta eius ecclesia in auctoritate praedicationis excreuit*[169]. Il renvoie au passage d'*Habacuc*, « Le

---

[165] *Resurrectionis suae gloriam ascendendo declarauit*, Grégoire le Grand, SC 522, p.208-209.

[166] « Mesurez donc par quel degrés a grandi la pureté propre à la sainteté », Grégoire le Grand, SC 522, p.210-211. La pureté désigne ici la chasteté, comme la suite le précise sans ambiguïté. Pour l'emploi de ce mot, pureté, le texte de l'*Apocalypse* 14, 1-5 est la référence de base. Dans cette vision eschatologique des 144.000 sauvés, il est dit qu'ils *ne se sont pas souillés avec des femmes*, où l'on retrouve le sens moral, classique dans l'Ancien Testament, la fornication symbolisant l'adoption des Baalim, à partir de l'expérience des Hébreux du Désert qui forniquèrent avec les filles de Moab à Baal-Péor, aux portes de la Terre promise (*Nombres*, 25). Ce passage-clé est resté comme une métaphore de l'apostasie d'Israël, dûment filée par les Prophètes (*Osée*, *Ézéchiel*, etc) et plus tard un Philon d'Alexandrie. Mais sous l'influence du monachisme, féru de chasteté au sens propre, la *pureté* de l'*Apocalypse* a pu désigner la chasteté en ce même sens immédiat, de continence. Je dois cette précision à Jacques Cazeaux.

[167] « Il y eut une grande fête pour les anges quand le Dieu-homme pénétra au ciel », Grégoire le Grand, SC 522, p.214-215.

[168] « À la naissance du Seigneur, la divinité apparut humiliée ; à son ascension, l'humanité fut exaltée », Grégoire le Grand, SC 522, p.241-215.

[169] « Lorsque le Seigneur eut gagné le ciel, sa sainte a grandi en autorité par sa prédication accrue », Grégoire le Grand, SC 522, p.216-217.

soleil s'est élevé et la lune est restée à sa place (*Hab*. 3, 11 d'après la Septante) », où selon lui, le soleil est le Christ, alors que la lune est l'Église, et donc ici l'Ascension donne à l'Église de prêcher sans peur, avec assurance. Est-ce dans ce sens qu'il faudra comprendre les images représentant le soleil et la lune dans certaines Ascensions ?[170]

Enfin, Grégoire termine par l'annonce du retour du Christ dont la force du Jugement contrastera avec son départ : *Qui placidus ascendit terribilis reddit*[171]. Il est donc primordial pour l'homme de faire acte de pénitence et de conserver la foi et l'espérance. La montée au ciel doit permettre la foi en un retour et un jugement équitable, et l'espérance de ce jugement constitue le fondement du salut. Ce sermon est essentiellement orienté vers la foi du fidèle : affermie par le doute des apôtres, elle grandit grâce aux miracles et elle permet de croire au prochain Retour du Christ, perspective qui résume la notion de salut des hommes. Grégoire se penche aussi sur la raison de la joie provoquée par l'Ascension : écho du stoïcisme, pour lequel c'est la joie qui est le signe que l'âme a atteint sa perfection, et si l'Ascension achève le Christ, elle est l'exaltation heureuse de l'humanité.

1.3.6.d. Bède le Vénérable, Homélie XV pour l'Ascension[172] ***[vol. 3, p.23-29]***

Original par son souci de l'*Ancien Testament* (il savait l'hébreu), pleurant de joie à l'approche de l'Ascension, précisément jour où il mourut, Bède commence son sermon par le récit de l'envoi en mission des apôtres par Jésus-Christ, qui les exhorte à enseigner l'*Ancien Testament* comme une prédiction du *Nouveau*, pour marquer l'unité de l'unique Église *qui una est (ecclesia) in omnibus sanctis*, les saints d'Israël et les chrétiens. Il précise que dans l'Ancien Testament, les prophètes espéraient la venue du Messie, et que cette espérance a fait place, dans le *Nouveau Testament*, à une foi directe. Il reprend l'image de l'énorme grappe de raisin rapportée sur une branche de chez les Géants par deux explorateurs (*Nombres* 13, 21-24). Pour Bède, soucieux de réunir les deux Testaments, les deux explorateurs portent à égalité l'un et l'autre, et donc l'*Ancien Testament* et le *Nouveau* portent semblablement la révélation du Christ, vraie vigne sur le bois de la croix. Mais il reste une « économie »,

[170] Nous tenterons de répondre à cette question dans *Le soleil et la lune*, p.287.
[171] « Celui qui est monté paisible reviendra redoutable », Grégoire le Grand, SC 522, p.218-219.
[172] Dès après sa mort, au 9e siècle, les œuvres de Bède ont été traduites à travers l'Europe, témoignant de la postérité de ses idées (Lebecq 2005).

puisque les deux porteurs n'ont pas la même vision de la grappe : celui qui marche devant sans voir la grappe représente donc les prophètes, quand celui qui vient derrière et voit la grappe représente les apôtres. Les prophètes qui ne voyaient pas se sont exprimés en paroles voilées, alors que les apôtres, qui ont vu le Messie, ont pu s'exprimer ouvertement et clairement. Bède établit également un parallèle entre les apôtres et les fidèles à venir, qui ne verront pas, mais qui croiront grâce à ceux qui ont vu. Jésus-Christ a communiqué l'intelligence des Écritures, que les prophètes ne connaissaient pas, aux apôtres pour que ceux-ci puissent la comprendre et de ce fait, la faire comprendre aux croyants. Selon Bède, la foi en Jésus-Christ a d'abord été prêchée au peuple juif, avant de passer aux autres nations, pour que leur soient révélées la foi et l'espérance, des valeurs des deux *Testaments*. La prédication devait partir de Jérusalem, car c'était en ce lieu que grouillaient les êtres idolâtres et monstrueux qui avaient mis à mort le Messie, et c'était donc là, au pire endroit, que la rédemption des péchés devait commencer.

L'auteur en vient ensuite à la promesse du Père, *promissum patris*, à savoir l'Esprit saint qui descendra sur les apôtres. Il cite les deux descentes de l'Esprit saint, dans *Jean* 20, 19-23 et les *Actes des apôtres* 2, 1-4, et explique que, certes, avant de le recevoir par deux fois, les apôtres accomplissaient déjà des miracles, chassant des démons et guérissant des malades, soit par la force de l'Esprit, *nam et ante passionem*, mais que si, selon *Jean*, l'Esprit saint descend juste après la Résurrection, c'est un don nouveau, celui de partir prêcher ; quant à la seconde venue de l'Esprit, quarante jours plus tard selon les *Actes des apôtres*, elle sera tellemente puissante que rien ne pourra désormais freiner les apôtres dans leur mission universelle, pas même les autorités les plus hautes : *Tanta per eum sunt fiducia fortitudinis inflammati ut nullis principum terroribus qui omnibus in nomine Iesu loquerentur possent prohiberi*.

Puis Bède, qui suit le texte des *Actes des apôtres* pas à pas, en vient au lieu, Béthanie, où Jésus conduit les apôtres pour les bénir avant de monter au ciel dans *Luc* 24, 50. Or, Béthanie est synonyme de *domus oboedientiae*, et par allégorie, elle devient une sorte de terre d'obéissance pour les apôtres, comme le mont des Oliviers fut une terre d'obéissance pour le Christ : *Sicut enim Bethania oboedientem domini mandatis ecclesiam ita mons Oliueti ipsam redemptoris nostri personam multum decenter exprimit*. Mais Jésus-Christ, qui lui-même a obéi à Dieu, a été béni (*Hébreux* 5, 8-10) et il bénit ici les apôtres : chez les fidèles,

désormais, obéissance et bénédiction ne pourront être séparées – obéir signifiant « entendre la voix de Dieu ».

Bède commente ensuite l'Ascension du Christ comme étant celle de la nature humaine, car le Christ est *(dominum) suum partem naturae suae*. Les apôtres, réconfortés par ce spectacle, vont prier dans le temple pour être dignes de recevoir l'Esprit saint. En cela, les fidèles doivent imiter les apôtres : *Quod nobis est testimonium operis apostolici solerter imitandum uidelicet*, pour se voir gratifiés de l'Esprit saint. À l'inverse de Thomas, les fidèles doivent croire sans voir.

De nouveau, Bède fait appel aux figures de l'Ancien Testament. Il cite un psaume et un passage d'*Isaïe*, dans lesquels le Seigneur marche sur des nuages, symbole de la fragilité humaine. Le soleil a été fait nuage, comme le Christ s'est fait chair pour mieux approcher les hommes et vaincre les idoles, avant de marcher sur les nuages et, de ce fait, sauver les hommes en se laissant humilier puis en ressuscitant dans le but de dévoiler aux païens la lumière céleste. Bède se réfère ensuite à Énoch et Élie, les deux figures de l'Ascension dans l'*Ancien Testament*. Énoch lui permet de gloser sur la symbolique du chiffre sept dans la théologie de l'Esprit saint. Mais Bède s'intéresse surtout à l'assomption d'Élie, qui préfigure selon lui aussi bien l'Ascension du Christ que la mission des apôtres. En effet, Élie s'élève sous les yeux d'Élisée et lui laisse une part de son esprit, comme le Christ s'élevant au ciel promet aux apôtres la venue de l'Esprit saint. Élie abandonne en effet à Élisée son manteau dont il a frappé le Jourdain pour le traverser, et le manteau correspond, pour Bède, à son habit charnel, et la traversée du Jourdain, tel le fleuve de la mort, signifie sa survie. De même, Jésus-Christ a ressuscité et promet l'Esprit saint à ses apôtres en les abandonnant selon la chair. Bède précise que le Christ s'est élevé sans l'aide des anges, mais sous leur escorte : *Et si non angelico fultus auxilio, angelico tamen comitatus obsequio uereque est adsumptus in caelum*.

Enfin, terminant le récit par l'annonce des hommes en blanc, Bède recommande à ses fidèles de se préparer au retour redoutable du Christ en menant une vie humble pour accéder à la voie céleste, ouverte lors de l'Ascension.

1.3.6.e. Synthèse

Écrits par des Pères de l'Église avant le 8e siècle, ces textes posent les jalons des autres sermons et homélies de l'Ascension, de sorte que leurs interprétations seront régulièrement reprises par les auteurs postérieurs. Et comment éviter pour nous de passer ici de l'écrit à l'image ?[173] En effet, les ressemblances invitent à admettre que telles représentations de l'Ascension se sont inspirées de passages des sermons pour dépasser le sens narratif de l'épisode, et donner à voir, pour ainsi dire, ses dimensions théologiques. Ainsi, la représentation d'Habacuc, ou encore la présence des nuées, du soleil et de la lune, s'expliqueront volontiers par l'homélie de Grégoire le Grand et de Bède le Vénérable. De même, si un programme iconographique associe à la scène de l'Ascension l'Incrédulité de saint Thomas et le *Noli me tangere*, ce qui permet à l'image d'offrir un message centré sur les vertus théologales, on pourra admettre qu'il le fait dans la droite ligne du sermon de Léon le Grand. Les représentations figurées puisent donc leur inspiration dans le texte des *Actes des apôtres*, mais aussi, directement ou non, dans ses commentaires, ouvrant à la théologie et à la vie du chrétien, et à tendance moralisante.

1.4. Les récits de pèlerinage

Les lieux saints de Jérusalem, dont l'église de l'Ascension, ont été des lieux de pèlerinage, que les pèlerins ont décrits. Leurs récits livrent de précieux renseignements sur les festivités et la liturgie de la fête de l'Ascension, ou encore sur l'architecture de l'église de l'Ascension. Ils ont aussi marqué l'iconographie : les descriptions de l'église de l'Ascension rencontrées dans les récits de Paulin de Nole ou encore Bède le Vénérable ont influencé certaines oeuvres[174]. L'étude de ces récits peut alors apporter un autre regard, aussi bien sur la fête de l'Ascension que sur son iconographie.

---

[173] Nous développons plus longuement les idées présentées ici dans la troisième partie de ce travail, notamment à partir du chapitre 11, p.247 et suiv.
[174] Voir *L'église de l'Ascension à Jérusalem*, p.277.

Le premier récit est le Journal de l'aristocrate espagnole Égérie, et remonte au 4e siècle. Dans l'introduction au Journal de voyage d'Égérie, Hélène Pétré, la traductrice, précise quelques points. Selon elle, Égérie se réfère à Eusèbe, qui rapporte que l'empereur Constantin « honora sur la hauteur la mémoire de son [Jésus-Christ] ascension vers les cieux »[175]. D'après son témoignage, l'Ascension est fêtée à cette époque lors de la Pentecôte :

> La fête de la Pentecôte nous offre le double caractère d'une commémoraison historique et d'une fête idéologique. Une partie de l'office du matin était célébrée à Sion (…) et l'on avait grand soin d'y arriver à la troisième heure afin de pouvoir lire (…) le récit des *Actes des apôtres* relatant la descente du Saint-Esprit et la première prédication des apôtres. Mais l'après-midi, c'est dans l'église de l'Imbomon, au sommet du mont des Oliviers, qu'on se rassemblait, pour entendre les textes des *Évangiles* et des *Actes* relatifs à l'Ascension.[176]

Elle précise cependant que l'Ascension devrait être célébrée dix jours plus tôt, même si les mystères de l'Ascension et de la Pentecôte sont « inséparables, car c'est le retour de Jésus au ciel qui procure aux siens la réalisation de sa promesse et le don de l'Esprit »[177].

Dans le Journal lui-même, Égérie mentionne à plusieurs reprises « l'Imbomon, c'est-à-dire l'endroit d'où le Seigneur est monté aux cieux »[178], situé à l'extérieur de la ville, sur le mont des Oliviers. On apprend qu'à cette époque, l'Ascension est donc célébrée le jour de la Pentecôte :

> *In Imbomon, id est in eo loco, unde ascendit Dominus in caelis, et ibi sedent episcopus et presbyteri, sedet omnis populus, leguntur ibi lectiones, dicuntur interpositi ymni, dicuntur et antiphonae aptae diei ipsi et loco ; orationes etiam, quae interponuntur, | semper tales pronuntiationes habent, ut et diei et loco conueniunt ; legitur et denuo de actis apostolorum, ubi dicit de ascensu Domini in caelis post resurrectionem. Cum autem hoc factum fuerit, benedicuntur cathecumini, sic fideles, et hora iam nona descenditur inde.*[179]

---

[175] Égérie, 1949, p.66, n.4, citant Eusèbe, *Vit. Const., III*, 41, PG 20, col. 1101. Eusèbe de Césarée, SC 559, livre III, 40-42, p.401-405 : « Distinguant dans la même région deux autres lieux honorés pour leur grotte mystique, il [Constantin] prodigua les richesses pour les décorer (…) Il vénéra le souvenir de son ascension aux cieux [Jésus-Christ] qui s'est produite sur la montagne (…) Aussitôt, elle [Hélène] consacra deux temples au Dieu qu'elle avait adoré, l'un à la grotte de la Nativité, l'autre sur la montagne de l'Ascension (…) La mère de l'empereur érigea de très hautes constructions en mémoire de la montée vers les cieux du Sauveur de l'univers sur le mont des Oliviers ». Marakovič 2008, p.144, se référant au texte d'Eusèbe, mentionne un décor représentant l'Ascension dans l'église de Constantin. Cependant, l'auteur ne fait pas cas d'un tel décor.

[176] Égérie, 1949, p.67.

[177] Égérie, 1949, p.67.

[178] *Inbomon, id est in eo loco, de quo ascendit Dominus in caelis*, Éthérie, 1949, p.222-223, puis p.242-243, p.248-249, 266-267.

[179] « Le matin, les chrétiens se rassemblent pour célébrer la descente de l'Esprit saint, et l'après-midi, ils se réunissent à l'Imbomon, c'est-à-dire là où le Seigneur est monté aux cieux ; et là, l'évêque s'assied ainsi que les

Cela dit, il n'est fait aucune mention d'une église de l'Ascension.

Mais vers 390, Paulin de Nole rapporte qu'une église est construite à ciel ouvert : d'après son témoignage, lorsque Pœmenia, une noble romaine, décida de faire construire une église à l'endroit même où le Christ avait rejoint son Père, il fut impossible de mettre un toit comme de daller le sol[180]. En effet, les dalles s'envolaient dès qu'on essayait de les poser, car il fallait que le lieu reste ouvert, pour que le Christ puisse redescendre de la même manière qu'il était monté, conformément au passage des *Actes des apôtres* 1, 9-11. Sulpice Sévère accentue le caractère merveilleux en précisant que le dallage éclatait au visage des dalleurs s'ils essayaient de recouvrir l'empreinte[181]. La mosaïque réalisée à la même époque à Sainte-Pudentienne, à Rome, représente l'église de l'Ascension sans couverture zénithale. Arculf, dont le témoignage est rapporté par Adamnène[182], puis Bède le Vénérable[183], décrit l'église comme un bâtiment à trois nefs annulaires : ce détail porta certainement à confusion lors de la réalisation du tropaire de Canterbury **[vol. 2, Fig. 77]**, ainsi que l'a démontré Janet Marquadt-Cherry[184] : sur l'image, une triple arcade isole les témoins de la montée du Christ, le triple portique voûté décrit par Arculf ayant été mal interprété. Bède fait également état de huit

---

prêtres, tout le peuple s'assied, on fait des lectures, on dit des hymnes qu'on intercale, on dit aussi des antiennes appropriées au jour et au lieu ; de même les prières intercalées expriment toujours des pensées qui conviennent au jour et au lieu ; on lit aussi le passage de l'évangile qui parle de l'Ascension du Seigneur ; on lit en outre celui des *Actes des apôtres* qui parle de l'ascension du Seigneur dans les cieux après sa résurrection. Cela fait, on bénit les catéchumènes, puis les fidèles, et à la neuvième heure, on redescend », Éthérie, 1949, p.248-251.

[180] Paulin de Nole, Epistola XXXI, PL 61, col. 328A : *Mirum vero inter haec quod in basilica Ascensionis locus ille tantum de quo in nube susceptus ascendit, captivam in sua carne ducens captivitatem nostram, ita sacratus divinis vestigiis dicitur, ut nunquam tegi marmore aut paviri receperit, semper excusssis solo respuente, quae manus adornandi studio tentavit apponere. Itaque in solo basilicae spatio solus in sui cespitis specie virens permanet ; et impressam divinorum pedum venerationem calcati Deo pulveris perspicua simul et attigua venerantibus arena conservat, ut vere dici possit : adoravimus ubi steterunt pedes ejus*.

[181] Sulpice Sévère, SC 441, p.302, l.26-28 : *Siquidem quaecumque applicabantur, insolens humana suscipere terra respueret, excussis in ora apponentium saepe marmoribus.* Ce passage est également mentionné dans Fritz 2012, note 16.

[182] « Saint Arculfe, évêque, français de nation, habile dans la connaissance des lieux les plus reculés, indicateur véridique et instruit, ayant séjourné neuf mois dans la ville de Jérusalem, visité chaque jour les lieux célèbres de cette ville, m'a dicté un récit fidèle et qui ne laisse aucun doute. Je l'interrogeais avec soin et écrivais de suite sur mes tablettes ce que je vais maintenant rédiger brièvement sur des feuilles de parchemin » / *In nomine Patris, et Filii, et Spiritus sancti, texere librum de locis incipio sanctis. Arculfus sanctus episcopus, gente Gallus, diversorum longe remotorum peritus locorum, verax index et satis idoneus, in Hierosolymitana civitate per menses novem hospitatus, et locis quotidianis visitationibus peragratis, mihi Adamnano haec universa quae infra exaranda sunt experimenta diligentius perscrutanti, et primo in tabulas describenti, fideli et indubitabili narratione dictavit, quae nunc in membranis brevi textu scribuntur*. Adamnène, CCSL CLXXV, *De Locis sanctis, Libri* III, XXIII.

[183] Bède le Vénérable, PL *Supplementum*, vol.IV, col. 2250-2251.

[184] Janet Marquadt-Cherry, 1989. Voir *L'église de l'Ascension à Jérusalem*, p.277.

fenêtres éclairant le sanctuaire et visibles depuis la ville : l'ivoire conservé à Londres reprend cette description **[vol. 2, Fig. 22]**. Un guide arménien daté du 11e siècle précise que désormais l'église est couverte d'un dôme[185]. Toutefois, le guide n'a peut-être pas atteint l'Occident médiéval, qui resta sur les témoignages antérieurs. Les deux autres témoignages importants sont ceux de Pierre Tudebold, de Saewulf[186], de Jean de Würzburg[187], de Théodoric[188] et de l'abbé Daniel, qui partirent pour les lieux saints entre la fin du 11e et le début du 12e siècle, lors des Croisades. Selon Andrea Worm, les Croisés remplacèrent la pierre de l'empreinte des pieds du Christ, fort abîmée, par une pierre circulaire, qui a pu influencer également l'iconographie **[vol. 2, Fig. 116 et 141]**[189]. Enfin, la plupart des récits de pèlerinage, à partir du 12e siècle, insistent sur l'empreinte des pieds du Christ conservée dans l'église de l'Ascension[190]. Pour autant l'iconographie tarde à s'emparer de ce détail, qui connaîtra une certaine vogue au 14e siècle : seuls le tissu d'Halberstadt et une pleine page allemande représentent l'empreinte des pieds du Christ **[vol. 2, Fig. 43]**.

Ainsi, les récits révèlent aussi bien des manières de construire que des détails, voire des ambiances (comme les lampes aux fenêtres visibles depuis la ville), qui ont manifesté l'importance prise par la fête de l'Ascension au fur et à mesure des siècles à Jérusalem, et dont la diffusion et le rayonnement ont empreint l'iconographie.

1.5. Images sources de l'Ascension [vol. 3, Pl. 1]

Les plus anciennes représentations de l'Ascension connues à ce jour datent du 5e siècle dans la chrétienté occidentale, tandis que les images orientales semblent apparaître au 6e siècle. Par leur manière de figurer l'épisode, ces images primitives peuvent être considérées comme des sources de l'iconographie médiévale, quelle que soit leur provenance. Ainsi, la distinction entre Orient et Occident est suggestive, car chacun de ces deux pôles chrétiens offre son interprétation, dont les modèles ont été définis par Emile Mâle, qui fit la première

[185] Pringle 1996, p.72-73.
[186] Seawulf, Jean de Würzburg et Théodoric, p.69-70 (365-366).
[187] Seawulf, Jean de Würzburg et Théodoric, p.126 (1169-1177).
[188] Seawulf, Jean de Würzburg et Théodoric, p.173 (962-991).
[189] Worm 2003, p.311, et *La pierre à l'aplomb du Christ*, p.272.
[190] Pringle 1996, p.73.

étude de référence sur l'iconographie de l'Ascension, approfondie ensuite par Ernest T. Dewald, Hubert Schrade, Helena Gutberlet et Yves Christe[191].

Il est utile de faire le point sur l'iconographie de l'Ascension dans le monde oriental. Les témoignages iconographiques parvenus à l'heure actuelle sont les ampoules de Monza[192], conservées au trésor de la cathédrale Saint-Jean-Baptiste de Monza en Italie et réalisées entre 500 et 600, ainsi que le codex de Rabula, exécuté en 586.

Produites à Jérusalem et ramenées en souvenir en Occident par les pèlerins, les ampoules de Monza représentent un témoignage direct de l'iconographie orientale de l'Ascension en Occident **[vol. 3, Pl. 1a]**[193]. Sur celle sélectionnée, le Christ est représenté en partie haute, dans une mandorle elliptique portée par quatre anges à chaque extrémité. Sur l'une des ampoules, deux anges sont représentés en buste, surgissant de la partie supérieure de la mandorle, tandis que dans la partie basse, ils la soutiennent tout en volant. Sur la seconde, les quatre anges la portent et la présentent au spectateur en volant. Le Christ est assis dans la mandorle et il bénit de la main droite, tenant un livre dans l'autre. En dessous, les apôtres et la Vierge, voilée et nimbée, assistent à la scène. Sur l'une des ampoules, ils sont de profil et lèvent les bras, et ils conversent. Au premier plan, un personnage tonsuré et tenant un livre se tient face au spectateur : il pourrait s'agir de saint Pierre[194]. À l'extrême gauche, un témoin retient notre attention car il tourne le dos à la scène : serait-ce saint Thomas, marquant son doute ? Rien ne permet de l'affirmer mais il convient de relever cette attitude peu courante dans des représentations de l'Ascension. Ces postures mouvementées, où la gestuelle est accentuée par la position de profil des témoins, contrastent avec la présentation de la seconde ampoule, où les apôtres sont regroupés autour de la Vierge qui est de face, bras écartés, dans une attitude évoquant celle du personnage paléochrétien en prière de l'orante. Sur les douze autres témoins, cinq sont de face, cinq de profil et deux de trois quarts. Les gestes sont plus

---

[191] Mâle 1998, p.87-92 ; Dewald 1915, p.279-294 ; Schrade 1929, p117-118 ; Gutberlet 1935, p.39-61 ; Christe 1969, p.67-79. Voir *Approche historiographique*, p.81.

[192] Les ampoules sont des objets en terre cuite achetées par les pèlerins en souvenir lors de leur voyage en Palestine. De petite taille, elles sont facilement transportables et sont ainsi parvenues sur le territoire occidental, exportant les modèles iconographiques orientaux.

[193] André Grabar a consacré un livre aux ampoules de Terre Sainte, incluant la quinzaine conservées à Monza et celles de Bobbio : voir Grabar 1958.

[194] Concernant l'identification des personnages, nous préférons pour l'heure ne rien affirmer : bien que les canons iconographiques apparaissent dès cette période, ils sont encore flottants, laissant une part de doute quant à une identification certaine des personnages, hormis la Vierge.

retenus, le moment semble plus solennel. Certains portent un livre d'une main qui est voilée. Plusieurs d'entre eux présentent leurs paumes en supination, quelques-uns parlent. À gauche de la Vierge, on distingue un personnage tonsuré à barbe courte, tandis qu'à sa droite, un témoin est chauve, sa barbe est plus longue : nous pourrions être en présence de saint Pierre et saint Paul.

Le codex de Rabbula offre quelques similitudes tout en se démarquant de ces ampoules **[vol. 3, Pl. 1b]**. À gauche de la partie supérieure de l'image, dans les angles de la bordure, sont personnifiés la lune et le soleil, rayonnant vers le Christ. Celui-ci est debout dans une mandorle. Il bénit de la main droite, un parchemin déroulé dans la gauche. La mandorle, dont le fond bleu fait référence à la voûte céleste, est entourée de quatre anges dont deux surgissent en buste, derrière elle ; les deux autres prosternés dans une attitude de proskynèse, les mains voilées, présentent chacun une couronne au Christ[195]. Des ailes rouges ornées d'yeux, abritant les protomes des quatre Vivants et entourées de deux roues encadrent la partie basse de la mandorle. Elles donnent à l'image toute son originalité : ces détails sont issus de la vision de l'*Apocalypse* 4, 8, tributaire d'*Ézéchiel* 6, 12, et préfigure de la seconde Parousie. Un paysage rocailleux sépare le Christ des témoins : symbolisant le mont des Oliviers, dans des tons froids, il épouse la forme des personnages situés dans la zone inférieure de l'image. La Vierge est au centre, voilée, chaussée, de face, en orante. De chaque côté, les anges s'adressent aux apôtres : celui de gauche désigne le ciel, et celui de droite pointe un doigt vers son interlocuteur. Il s'agit des deux hommes en blanc mentionnés des *Actes*, qu'en effet l'iconographie représentera souvent sous les traits de deux anges. L'ange désignant le ciel s'adresse à un personnage situé derrière lui, à la barbe fournie, mais chauve, et portant un livre. Le deuxième ange s'adresse à un personnage portant une croix de procession ainsi que des clefs, avec une barbe courte, grisonnant. Il ne fait aucun doute qu'il s'agisse de saint Paul et saint Pierre.

Comme l'a noté Yves Christe[196], ces images, malgré leurs dissemblances, proposent déjà des éléments qui seront repris en Orient mais également en Occident. Le Christ assis

[195] Yves Christe parle de « diadème » (Christe 1969, p.78).
[196] Christe 1969, p.78.

entouré de quatre anges est une constante de l'art oriental dans la figuration de l'Ascension. S'il est debout dans la pleine page de Rabula, il n'en est pas moins adoré par des anges. Les témoins dans la partie basse se regroupent autour de la Vierge (que les textes ne mentionnent pas). Parmi eux, on reconnaît déjà saint Pierre et saint Paul.

Ces modèles sont pourtant loin du dynamisme des représentations occidentales de l'Ascension. Au 5e siècle, sont réalisées à Rome les portes en bois de la basilique Sainte-Sabine[197], ainsi qu'un plat de reliure en ivoire **[vol. 3, Pl. 1c]**. Les portes de la basilique romaine comportent huit panneaux centraux, entourés de dix panneaux plus petits. L'Ascension est le premier panneau central du vantail droit, à côté de la Parousie. Le mouvement d'ensemble conduit le regard du spectateur vers le haut, suivant une ligne serpentine due à la disposition des personnages. Le fond ondulé symbolisant le mont des Oliviers permet d'organiser les quatre témoins. Le premier est debout, de face, et il va se tourner : sa main invite déjà à regarder le personnage à ses côtés, légèrement plus haut que lui, semblant se lever et écartant les bras. La diagonale ainsi formée est accentuée par le troisième témoin à sa gauche qui se retourne pour regarder le Christ monter, et dont le bras gauche est tendu vers le précédent, tandis qu'il présente sa paume gauche. Enfin, le quatrième témoin, un peu plus haut, est isolé des autres personnages : assis, il porte une main à son menton et ne semble pas participer à la scène. Il est difficile de savoir s'il est indifférent ou s'il manifeste sa tristesse de voir ainsi partir son Seigneur, ou s'il médite. Ces quatre témoins composent un premier pôle amenant le regard vers la partie supérieure, où les quatre personnages sont donc légèrement plus distants. Trois anges en buste entourent le Christ debout, de profil, dont les pieds sont encore sur le sol mais qui s'élance vers le ciel. À sa gauche, un ange le désigne de la main droite. Un second ange se penche, les mains dissimulées par la tête du Christ. Le dernier ange attire le fils de Dieu vers le ciel : il lui saisit la main, accentuant le mouvement ascendant dynamique.

L'ivoire de Munich place l'Ascension dans la continuité de la Résurrection du Christ **[vol. 3, Pl. 1d]**, comme si elle lui faisait directement suite. Les quatre trous aux angles de la plaque laissent supposer que l'ivoire était à une époque fixé à un pourtour, peut-être en orfèvrerie, disparu aujourd'hui. L'Ascension se localise dans la partie supérieure droite de

[197] La datation des portes reste incertaine. Nous renvoyons entre autres Tsuji, 1962, repris par Spieser 1991.

l'ivoire, au-dessus des saintes femmes se présentant devant le tombeau et face à un personnage assis, les bénissant, devant la porte du mausolée. En haut à gauche de l'image, des oiseaux picorent un arbre verdoyant. Deux témoins assistent à la montée du Christ. Ils sont situés sur une montagne symbolisée par des masses bosselées. Le premier personnage, de profil, pose un genou à terre, et il cache son visage entre ses mains, comme s'il craignait de regarder la scène. Un peu plus haut, le second, un genou à terre également, regarde au-dessus de lui, les mains écartées et paumes présentées, tandis que le Christ gravit la crête du mont, de profil, un pan de sa toge flottant derrière lui. Il porte un *rotulus* dans la main gauche et tend son bras droit vers une main émergeant d'un demi-cercle ondulé : la main de Dieu écarte les nuées pour saisir son Fils par le poignet et lui faire achever sa montée.

Ces premières représentations occidentales, appelées « hellénistiques » depuis les recherches d'Émile Mâle[198], se caractérisent par le nombre réduit de témoins, et par leurs mouvements. Mais c'est surtout le traitement du Christ qui retient l'attention : celui-ci est de profil, en mouvement, reproduisant ainsi à même son personnage le mouvement de montée inhérent à l'Ascension. Par ailleurs, il est accueilli au ciel par un ange ou par la main de Dieu. Cette formule passera à la postérité, tout en intégrant des éléments de l'iconographie orientale, notamment la présence de la Vierge.

[198] Mâle 1998.

2. L'IMAGE DE L'ASCENSION DU CHRIST DANS LA CHRETIENTE LATINE ENTRE LE 9E ET LE 13E SIECLE

L'épisode de l'Ascension semble être représenté pour la première fois au 5e siècle : l'iconographie se fixera peu à peu, avec des différences entre Orient et Occident, notamment à la suite de l'iconoclasme, qui opère une profonde mutation dans la manière de recevoir une image[199]. Plusieurs types émergent, dont les principales caractéristiques concernent la manière de représenter le Christ. Une mise au point sera d'abord faite sur les recherches précédentes sur l'Ascension, avant de présenter les bornes chronologiques et géographiques du sujet. Nous aborderons ensuite l'iconographie de l'Ascension, en en dressant une image-type, puis en présentant les autres sujets proches formellement, dont certains ont d'ailleurs pu prêter à confusion.

2.1. Approche historiographique

Depuis le 19e siècle, plusieurs chercheurs ont étudié l'iconographie de l'Ascension, et l'ont abordée sous des angles différents. S'il existait auparavant des ouvrages recensant les attributs nécessaires à la représentation de tel épisode ou tel personnage (nous pensons notamment à l'*Iconologia* de Cesare Ripa, écrite à la tout fin du 16e siècle), il n'y a pas de tentative d'interprétation des sujets. Pour l'Ascension, les recherches d'Émile Mâle, au 19e siècle, marquent un tournant dans la compréhension iconographique de l'épisode ; elles seront suivies par d'autres chercheurs. Une courte synthèse résumera à la présentation des principaux travaux consacrés à l'Ascension.

Au 19e siècle, Émile Mâle classe les premières représentations de l'Ascension selon la position du Christ, qui apparaît comme marqueur de la scène. L'historien français propose

[199] Nous renvoyons au *Cadre chronologique*, p.85.

deux types principaux selon la manière de représenter le Christ dans les scènes d'Ascension. Il isole un type hellénistique, où le Christ s'élève debout, gravissant le mont, prenant la main de Dieu, sous le regard d'une poignée de témoins (il rapproche ce type des apothéoses antiques), une posture qui s'oppose à « la solennelle formule de Jérusalem »[200] où le Christ s'élève assis dans une mandorle portée par des anges, et où les apôtres entourent la Vierge, qui n'est pas mentionnée dans les textes canoniques, mais qu'Émile Mâle interprète comme une personnification de l'Église. Émile Mâle identifie ensuite le type de Jérusalem, ou « palestinien », d'après les ampoules de Monza, qui figurent le Christ assis. Ce deuxième type connaît une mutation, où le Christ est debout, de face, dans la mandorle, avec la Vierge au milieu des apôtres, et c'est alors le type « syrien ». Les carolingiens reprennent, dans la partie haute des images, la formule hellénistique, à laquelle ils adjoignent une croix hastée portée par le Christ, selon une influence égyptienne. Mais ils s'inspirent du type syrien en représentant la Vierge dans le collège apostolique. Au fil des décennies, la représentation de face ou de profil du Christ gravissant la montagne et s'emparant de la main de Dieu, laisse la place à celle où il est de face, immobile.

Quelques années plus tard, Ernest T. Dewald va plus loin dans la classification d'Émile Mâle[201]. Il propose une typologie chronologique, de l'époque paléochrétienne jusqu'à l'époque gothique. Selon lui, l'art byzantin s'inspire des deux types orientaux définis par Émile Mâle. L'époque carolingienne marque un tournant avec une plus grande diversité des formes : il la divise en trois groupes. Le groupe A figure le Christ de profil prenant la main de Dieu, le Christ est de dos dans le groupe B, et dans le groupe C, les apôtres sont figurés en buste sous le Christ montant au ciel. À partir du 11e siècle, le Christ s'élève seul dans les airs, sans aide extérieure, une nuée parfois sous les pieds, et deux anges l'accueillant, quand deux autres s'entretiennent avec les apôtres. La croix à bannière fait son apparition à cette période. Au 12e siècle, l'avènement des portails sculptés offre une version plus épurée de l'Ascension : le Christ est debout dans une mandorle, parfois portée ou présentée par deux anges. Le linteau accueille les témoins, dont la Vierge. Enfin, l'époque gothique représente le plus souvent

[200] Mâle 1998, p.88.
[201] Dewald 1915.

seuls les pieds du Christ dans la partie haute de l'image, sous le regard des témoins, dont la Vierge.

En 1929, Hubert Schrade consacre les premières pages de son article à une présentation des sources évangéliques de l'Ascension, puis du commentaire de Justin. Selon l'historien romain, Élie est devenu une des figures majeures du judaïsme, au même titre que Moïse. Il s'attarde longuement sur l'Ascension d'Élie, à cause des similitudes théologiques avec celle du Christ. En effet, Élie laisse une part de lui à Élisée (son manteau), comme, une fois parti, le Christ enverra l'Esprit saint aux apôtres[202]. Il poursuit avec les apothéoses antiques, dont il tente de montrer une possible influence de celles-ci sur l'ivoire de Munich, influence qu'il minimise ensuite[203]. Il se livre ensuite à une étude des représentations de l'Ascension qu'il a recensées. Il observe une évolution du traitement iconographique du sujet, de la représentation du Christ tenant la main de Dieu à celle des pieds du Christ uniquement représentés. Il insiste sur la part d'imaginaire du spectateur, à qui serait laissé le soin, au fur et à mesure, de se représenter le Christ montant et siégeant au ciel. Il note aussi la disparition progressive des anges, qui s'explique, selon lui, par une volonté de mettre l'accent sur la disparition du Christ plus que sur son futur retour. Il s'intéresse également à la représentation de la Vierge comme représentation de l'Église. Il suggère une évolution iconographique de l'Ascension, sans toutefois présenter des interprétations convaincantes.

L'année 1935 voit la publication du livre d'Helena Gutberlet sur les représentations de l'Ascension du Christ au Moyen Âge[204]. Elle étudie les manières de représenter le Christ. S'appuyant sur les indications de ses prédécesseurs, elle met en avant la diversité des représentations du Christ dans les arts somptuaires : le Christ est représenté marchant, planant, flottant dans le ciel ou sur le mont, avec la mandorle ou non, avec ou sans contact avec les apôtres. Elle étudie ensuite les portails romans où le Christ s'élève debout ou assis, ou s'éloignant. Concernant le type gothique, elle fait le même constat qu'Ernest T. Dewald : seuls les pieds du Christ sont représentés.

---

[202] Schrade 1929, p.85. Pour la correspondance théologique entre Élie et le Christ, nous renvoyons dans cette partie à *1.3.1*. Le discours allégorique, p.55

[203] Schrade 1929, p.115-116.

[204] Gutberlet 1935.

Lorsque Yves Christe entreprend sa thèse sur les portails romans en 1969, il accorde une place importante à l'iconographie de l'Ascension. Après avoir repris les résultats de ses prédécesseurs, il s'attache plus spécifiquement à l'art monumental. Il note alors une différence dans la manière de figurer le sujet entre la Bourgogne et le Languedoc, la première région marque « une tendance à l'abstraction et le refus de suggérer l'épisode historique qui sert de base à cette révélation »[205]. Il met ensuite l'iconographie de l'Ascension en perspective avec la théologie du 12e siècle, intéressée à la seconde Parousie et à la fin des temps. Il précise que la présence de la Vierge permet non seulement de différencier l'Ascension de la vision de saint Jean dans l'*Apocalypse*, mais aussi de mettre l'accent sur la théologie mariale, qui connaît un essor à la même époque.

Par ailleurs, certains travaux se sont intéressés à un point spécifique de l'iconographie de l'Ascension. Meyer Schapiro, en 1945, puis Robert Deshman, en 1997, se sont penchés sur les représentations du Christ à mi-corps, type qui naît au 11e siècle dans le milieu anglo-saxon, avant de se répandre sur le continent. Julie Enckell-Juillard a pour sa part porté son attention sur l'Ascension dans les peintures murales en Italie.

En prenant en considération les travaux précédents, nous avons décidé d'intégrer tous les supports à notre analyse, sur une partie du territoire européen, et à une période clef dans la production artistique. En effet, ces quatre siècles correspondent à une période d'évolution tant au niveau théologique que liturgique, qu'également par rapport au statut accordé à l'image. Or les travaux précédents ont surtout établi une compilation générale des œuvres de l'Ascension, sans effectuer une mise en perspective systématique des images dans le contexte théologique. Cette démarche prend en compte le fait que le nombre d'œuvres disparues est difficilement quantifiable, et qu'il était nécessaire d'élargir ainsi le sujet pour obtenir un corpus raisonnable, mais aussi pour comprendre la richesse théologique du mystère, parallèlement à une conception de l'image qui se modifie au fur et à mesure des siècles.

[205] Christe 1969, p.84.

2.2. Le cadre chronologique

L'étude du sujet de l'Ascension du Christ entre le 9e et le 13e siècle correspond à une évolution progressive du statut de l'image. Ce choix répond en effet à une constatation : le statut de l'image a évolué pendant ces quatre siècles. Mais les techniques également : la sculpture monumentale s'impose au 12e siècle, de même que le vitrail.

Le contexte religieux est d'abord trouble : de nombreuses hérésies telles que l'arianisme, le monophysisme ou le nestorianisme ont nécessité la tenue de conciles statuant sur la double nature du Christ. Les principaux conciles ont été le concile de Nicée en 325, de Chalcédoine en 451, puis de Nicée II en 787. Dans cette atmosphère d'une jeune religion qui cherche ses marques, l'art chrétien a émergé aux environs du 3e siècle : il était avant tout symbolique, avant que peu à peu, des scènes narratives soient utilisées. Le rapport à l'image évolue également : tantôt rejetée, tantôt tolérée, l'image fait rapidement l'objet de commentaires, voire de débats théologiques. Mentionnons la célèbre lettre de Grégoire le Grand à Serenus, évêque de Marseille, à la fin du 6e siècle[206]. Dans cet échange épistolaire, Grégoire rappelle à l'ordre Serenus, qui stigmatise les images. À cette occasion, il attribue trois fonctions principales à l'image : elle instruit les *illiterati*, elle commémore un épisode de la vie du Christ, et elle permet, par les formes, d'émouvoir le fidèle et de le faire accéder à Dieu. Un siècle après, la crise iconoclaste, qui ébranle le monde byzantin entre 730 et 843, touche d'abord à la théologie, voire à la politique, mais de plus, elle a révélé dans le domaine artistique deux conceptions de la vision et donc de l'image :

- l'Orient considère comme réalisée la présence de la personne représentée et autorise le culte de dulie et de latrie concernant l'adoration des icônes, et il se développe une « théologie de l'icône »[207], favorisant un rapport sensible entre le fidèle et l'image[208],
- l'Occident reconnaît bien l'image comme support de la vie spirituelle : le fidèle peut participer au personnage que l'image représente, et dont elle est le modèle, mais de façon indirecte, par la réflexion ou le

[206] Grégoire le Grand, PL 77, col. 1128-1130.
[207] Schmitt 2008, p.4.
[208] Wirth 1989, p.131.

> souvenir des textes le concernant ou l'exemple de sa vie, sans qu'il y ait la même fusion immédiate entre le personnage et sa représentation.

Le statut que l'Occident accorde à l'image va dès lors évoluer au fil des siècles, en même temps que les innovations architecturales. Comme le note Carol Heitz, « [La période qui va de la fin du VIIIe siècle au début du XIe siècle] est une période de gestation, d'où se sont dégagés les grands thèmes de l'art et de la foi du moyen âge occidental »[209]. En effet, le 9e siècle est marqué par la *Renovatio* : engagée sous Charlemagne, la Renaissance qui porte son nom s'appuie sur les réformes monastiques[210], et marque un renouvellement artistique sans précédent. Lorsque Charlemagne prend la tête de l'empire franc, il hérite d'un royaume éclaté, sans repères politiques et culturels. Il entend créer une culture commune afin de donner à son futur empire une unité nationale, par le moyen d'une langue commune et un renouveau artistique. Les *scriptoria* se développent, où les principaux textes sont recopiés et ornés. Une nouvelle ère s'ouvre pour l'iconographie médiévale occidentale, avec par exemple l'apparition des premières lettres historiées, à l'instar du C enluminé du sacramentaire de Drogon **[vol. 2, Fig. 11]**. Toutefois, la crise iconoclaste que traverse l'Orient eut aussi des conséquences en Occident, aussi bien artistiques qu'intellectuelles. D'un point de vue artistique, des artisans orientaux, chassés de Byzance, trouvent refuge en Occident, principalement à la cour de Charlemagne ou encore en Italie, comme à Rome. On assiste à l'apparition de nouvelles formes artistiques, héritières de la tradition figurée occidentale mais intégrant des formules artistiques byzantinisantes. D'un point de vue intellectuel, le concile de Nicée II, qui se tient en 787, statue sur les images dans l'Église. Mais en Occident, la mauvaise traduction latine du décret fait rebondir la dispute. Elle amène en Occident la rédaction des *Libri carolini*, où l'image est vue comme un support de la vie spirituelle, mais un support aniconique. Comme l'explique Jean Wirth, « C'est l'intention d'exprimer le modèle par une similitude qui caractérise l'image »[211]. En effet,

> Ils [les *Libri carolini*] affirment que l'image faite de main d'homme est un signe qui renvoie seulement aux aspects physiques de ce qui est représenté.

---

[209] Heitz 1963, p.75.
[210] La réforme initiée par Chrodegang aux environs de 750 touche essentiellement le clergé régulier, tandis que la réforme de Saint Benoît d'Aniane, adoptée en 819/820 lors du synode d'Aix-la-Chapelle, concerne le clergé régulier.
[211] Wirth 1989, p.134.

> L'image n'a donc et ne peut avoir aucun rapport avec la réalité spirituelle du sujet que l'on représente.[212]

Pour arrêter l'hésitation, Théodulfe, futur évêque d'Orléans, doit composer un traité sur les images (achevé en 794). Ces *Libri carolini* exposent la position modérée de l'Église franque, entre l'iconoclasme byzantin et l'iconophilie des papes. Théodulfe parle du rôle pédagogique des images : elles instruisent les illettrés, elles racontent l'histoire sainte et elles morigènent les fidèles. Ainsi, la Nativité ou la Crucifixion relatent des épisodes de la vie du Christ en référence à des événements connus, comme la naissance ou la mort. Mais l'image de l'Ascension est différente : en un regard, elle embrasse un phénomène qui n'appartient pas à l'expérience humaine, à savoir la montée au ciel du Christ de sa propre volonté. L'image devra alors recourir à des détails évocateurs, comme la représentation des pieds du Christ, les gestes des témoins ou des anges, qui permettront de faire comprendre l'épisode. À travers ces mises en images de la vie du Christ, le calme revient, et nombre de réalisations artistiques sont créées.

Le 10e siècle et le 11e voient le début puis le développement de nombreuses réformes, qui aboutiront au 12e siècle. Politiquement, le Saint Empire germanique domine le territoire européen. Mais la création du royaume de France en 987 remet peu à peu en question cette domination. Ce même royaume va d'ailleurs commencer à entretenir des rapports ambigus avec les îles Britanniques : tantôt proches, tantôt rivales, l'histoire de ces deux royaumes est étroitement liée. L'Espagne, alors divisée en différents royaumes (*Al Andalus* au sud, les royaumes de León, d'Aragon, de Navarre, de Catalogne, du Portugal, de Galice, ou encore de Castille dans le reste du pays), entame pendant ce temps la *Reconquista* : sous domination musulmane, les chrétiens reprennent progressivement le pouvoir. Cette période se caractérise, dans la péninsule ibérique, par une rencontre des cultures et des arts musulman, juif et chrétien, qui donnera naissance à l'art mudéjar. Le pèlerinage vers Saint-Jacques de Compostelle participe également à ce mouvement de reconquête, mais aussi de renouvellement artistique à travers la construction de nombreuses églises. Le 11e siècle est aussi celui de la réforme grégorienne, dont l'une des conséquences est la querelle des Investitures. Les mœurs relâchées de certains prélats, qui favorisent le nicolaïsme et la simonie, ainsi que l'ingérence du pouvoir temporel dans les affaires du pouvoir spirituel

[212] Menozzi dir., 1991, p.26.

provoquent de plus en plus de réactions au sein de l'Église. Léon IX amorce la réforme en 1049, qui devra son nom à Grégoire VII, successeur de Léon sur le trône papal. Ce dernier rédige en 1075 *les Dictatus papae*, qui interdisent le concubinage et le mariage des hommes d'église favorisant le nicolaïsme, ainsi que le trafic de biens matériels, appelé simonie. Cette réforme affecte directement la vie pastorale et administrative des membres du clergé, mais elle interfère avec la querelle des Investitures, opposant l'Église au pouvoir temporel. Elle provoque par exemple la mort de Thomas Becket, archevêque de Canterbury, assassiné par des séides du roi anglais Henri II, pour son opposition. Cette lutte oppose surtout l'empereur du Saint Empire Germanique et le pape. Si l'empereur Henri IV finit par se réconcilier avec Grégoire VII après avoir été excommunié, son fils Henri V ne voulut pas abandonner ses privilèges et marcha sur Rome à la tête d'une armée. Le pape Callixte II le mit en déroute : tous deux signèrent alors le concordat de Worms en 1122, qui marque la fin de la querelle des Investitures. Cette lutte entre les deux pouvoirs eut des répercussions sur le domaine de l'art : les membres du clergé se sont souvent et subtilement servi des images pour prendre position dans la querelle[213]. Ainsi, le pape Callixte fit réaliser la mosaïque du cul-de-four de Saint-Clément de Rome en réponse aux attaques de Henri V[214]. Mais la royauté du Christ étant aussi exprimée à travers l'Ascension, peut-on imaginer que l'iconographie de ce mystère a pu prendre une coloration particulière, et être utilisée à des fins politiques ?

Le monde occidental fut également secoué par le schisme de 1054 qui sépara les Églises d'Orient et d'Occident. Outre des différends d'ordre cultuel, cette rupture fut provoquée par le fait que l'Église d'Orient, dirigée par le patriarche, refusait de se soumettre à la toute-puissance du Saint-Siège romain en Occident. Deux siècles plus tôt déjà, lors du schisme de Photius en 863, le pape et le patriarche s'étaient mutuellement jeté l'anathème, finalement levé en 879. Mais en 1054, le cardinal Humbert, légat du pape, déposait sur l'autel de Sainte-Sophie de Constantinople une bulle d'excommunication à l'encontre du patriarche Michel Cérulaire. En retour, le patriarche convoqua un concile qui excommunia les légats

[213] Depuis les travaux d'Arturo Quintavalle, de nombreuses recherches ont mis en lumière l'influence de la réforme grégorienne sur l'iconographie (entre autres, Quintavalle 1984 et 2011). Outre les recherches d'Hélène Toubert (Toubert, 1990), nous renvoyons à titre d'exemple à Franzé 2014, Palazzo 1988, ou Russo 2008. Un colloque fut également consacré à la question à l'université de Lausanne, en 2012 : *Art et réforme grégorienne en France et en Espagne*, 15-16 octobre 2012 (voir Franzé dir., 2015).
[214] Voir Toubert, 1990 ; Riccioni, 2006 ; Rist, 2013.

pontificaux, de sorte que les deux églises furent alors définitivement séparées, malgré des tentatives de réconciliation restées infructueuses.

L'essor économique amorcé au 11e siècle se confirme au siècle suivant, entraînant également une hausse démographique. Les campagnes comme les villes bénéficient de ces changements. Le développement du commerce et des pèlerinages encourage les déplacements de population d'une région à l'autre de l'Europe, grâce à un réseau routier plus sûr et à l'hospitalité assurée par les ordres religieux comme Cluny, nouvel ordre en plein essor. Le 12e siècle est également marqué par les premières croisades. Les Infidèles ont pris possession des lieux saints, poussant l'empereur byzantin Alexis Comnène à demander de l'aide au pape Urbain II. En 1095, lors du concile de Clermont, le pape décide de mener une croisade pour libérer Jérusalem. Pour inciter les chevaliers à partir, il invoque le rachat des péchés des Croisés. Quatre croisades se succèderont entre 1095, date de la première, et 1204, date de la dernière. Le caractère religieux est en même temps un prétexte : les empereurs et rois qui partent en croisade, comme Philippe Auguste ou Richard Cœur de Lion, souhaitent conquérir le monde byzantin. La création artistique va bénéficier de ce brassage culturel : au gré de ces va-et-vient, les Croisés importent jusqu'en Orient les nouvelles formes artistiques nées en Occident, principalement héritées de l'art roman, et ramènent de leurs voyages de nouvelles formes architecturales, et un renouveau des arts précieux.

L'apparition de nouveaux ordres monastiques, comme Cluny et Cîteaux, favorisent la création artistique : comme les autres centres religieux, ils possèdent des bibliothèques et des *scriptoria*, où sont recopiés les manuscrits. Ils participent activement à la diffusion du savoir, mais aussi à la production artistique, notamment l'ordre clunisien qui favorise des créations nouvelles et originales, comme le lectionnaire de Cluny **[vol. 2, Fig. 81]**, face à un ordre cistercien beaucoup plus réticent, qui prône l'ascèse iconographique, tout en développant le culte marial, ce qui aura pour conséquence de renouveler l'iconographie autour de la figure de la mère de Dieu. De plus, jusqu'à la fin du 11e siècle, l'Église et le pouvoir temporel sont encore intimement liés : les personnes à la tête des principaux centres religieux sont des proches de l'empereur du Saint Empire Germanique ou du roi de France. Ils bénéficient d'avantages financiers et de largesses, propices à l'épanouissement culturel. Les centres religieux sont aussi « à cette époque le relais indispensable de la formation scolaire et de la

culture. Ses abbayes et ses chapitres comportaient des bibliothèques, des ateliers d'écriture, des écoles »[215]. Les prélats envoient des moines copier les ouvrages déposés dans les *scriptoria* d'autres centres religieux, et des échanges peuvent avoir lieu dans les deux sens, d'autant plus facilement qu'il se pratique également des prêts entre *scriptoria*, favorisant la circulation des œuvres et donc des modèles. Les inventaires des trésors d'église témoignent de la richesse des collections des bibliothèques. Michel Parisse note que la majorité des œuvres sont patristiques : Augustin, Ambroise, Jérôme et Grégoire. Quelques grands auteurs comme Bède ou Raban Maur ont aussi souvent une place de choix dans les collections[216]. Certains centres sont connus à travers l'Empire et les Royaumes européens pour le décor de leurs manuscrits : Trèves, qui a réalisé le codex d'Egbert **[vol. 2, Fig. 24]**, Reichenau, auquel on doit les péricopes d'Henri II **[vol. 2, Fig. 67]**, ou la prolifique production des sacramentaires de Fulda **[vol. 2, Fig. 30, 35** ou encore **115]**.

Notamment sous l'impulsion d'une liturgie renouvelée, l'architecture a désormais une volonté de monumentalisation qui amène, entre autres, au développement de la voûte. Celui-ci provoque l'apparition de nouvelles surfaces à orner, comme les chapiteaux ou les portails, ou l'essor des vitraux, modifiant profondément les fins et le moyen de la symbolique de l'image réduite au décor monumental. L'iconographie, jusque-là essentiellement présente dans les manuscrits et mobiliers liturgiques, envahit également les édifices. C'est l'avènement du portail sculpté, une surface bien plus vaste. Les églises se parent de sculptures et de peintures murales, provoquant la naissance de programmes iconographiques monumentaux. Ce n'est même pas une simple question d'un œil différent chez les artistes ni de techniques appropriées. Car il s'établit alors un autre rapport à l'image : celle-ci touche désormais un public plus large, notamment dans les églises de pèlerinage où, de surcroît, elle délivre un message d'universalité de la communauté ecclésiale, comme peut le faire le portail central de la basilique Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay[217].

Instable politiquement avec la lutte opposant le royaume de France au royaume insulaire, et les partis pris respectifs de l'Empire germanique et de la papauté, le 13e siècle voit l'émergence des universités et des ordres mendiants franciscain et dominicain. Ces

[215] Parisse 2002, p.91.
[216] Parisse 2002, p.92.
[217] Voir Angheben 2002b.

bouleversements se manifestent également dans la manière de percevoir l'image, un domaine qui reste toujours à la frontière de la doctrine et de la prédication. L'avènement de la scolastique invite à considérer autrement l'image, notamment à travers les travaux de saint Thomas d'Aquin, pour qui « la distinction de l'image en tant que chose et de l'image en tant qu'image est en fait empruntée à un autre contexte, celui des discussions sur l'adoration de l'image »[218]. Héritier des conceptions antérieures, Thomas pose pourtant les bases d'une nouvelle approche de l'image.

Ce siècle marque aussi une transition artistique, entre l'art roman qui dans certaines régions perdure jusqu'à la fin du siècle, et l'art gothique, dont les prémisses apparaissent dès 1140. Par ailleurs, le développement de la dévotion privée, surtout chez les châtelains ou châtelaines, qui se manifeste à travers le développement du Livre d'heures et du Livre de prières, provoque une production considérable de Bibles ornées, avec pour conséquence la multiplication d'images stéréotypées, amenant peu à peu à une uniformisation des représentations et de la visée religieuse qu'elles véhiculent. Aussi bien, détail en apparence seulement, les lettres historiées représentant l'Ascension suivront toutes le même canon, à savoir la représentation des pieds du Christ uniquement dans la partie supérieure de la lettre. Ce type de représentation contaminera au fur et à mesure les pleines pages, puis les peintures murales et les portails sculptés, à l'instar des peintures de Saint-Maurice-de-Gourdans dans l'Ain ou le portail de la cathédrale Sainte-Croix de Bordeaux.

2.3. Le cadre géographique [vol. 3, Pl. 2 et 3]

L'étude menée ici porte autant sur une longue période chronologique que sur un vaste territoire géographique, qui recouvre la chrétienté latine[219]. Qu'il s'agisse de royaume ou d'empire, les états ont connu de nombreux changements politiques et géographiques, qui toutefois n'ont pas la même réalité que la géographie artistique, l'œuvre d'art ou les artistes

[218] Wirth 2008, p.37.

[219] Nous utilisons ce terme tel qu'il a pu être défini dans divers travaux, comme Michel Kaplan, pour qui la chrétienté latine « se définit comme l'ensemble des chrétiens utilisant le latin comme langue de la liturgie et de la culture, à quelques rares exceptions près, comme la Croatie, où se maintient une liturgie romaine, mais en langue slave » (Kaplan dir., 1994, p.21).

étant amenés à traverser les frontières et de ce fait, à bouleverser le paysage artistique. C'est pourquoi, dans un souci de clarté, nous avons préféré employer les dénominations des pays actuels pour rendre compte de l'origine d'un objet, à l'instar des notices de musées. Par ailleurs, la complexité géopolitique du territoire et de l'époque étudiées nous a incitée à proposer un récapitulatif du contexte géopolitique entre le 9e et le 13e siècle, tout en gardant à l'esprit que la situation est plus difficile à embrasser que les lignes qui vont suivre.

Étant donné l'iconoclasme qui a sévi dans le monde byzantin aux 8e et 9e siècles, puis le schisme d'Orient, le tout brouillant les pistes, nous avons réduit le champ de recherches aux œuvres occidentales. À la suite de l'iconoclasme, lorsque la production artistique reprend en Orient, le statut désormais accordé aux représentations religieuses (scènes ou portraits de saints) diffère par trop de l'approche occidentale : l'icône, nous l'avons vu, réalise pour ainsi dire la présence de la personne représentée[220], et elle devient en elle-même un objet de vénération ; et pour ce qui touche à la forme, les images obéissent à des codes, beaucoup plus stéréotypés qu'en Occident. Ainsi, les représentations de l'Ascension du Christ montreront régulièrement, sur un fond doré, un Christ s'élevant, assis dans une mandorle circulaire que portent deux anges ou quatre, tandis que dans la partie inférieure, les témoins dont la Vierge au centre, assistent à l'Ascension, entourés d'arbres.

La majorité des icônes ne manquent pas à la règle, comme l'Ascension tirée de l'Évangile de la reine Mlké daté de 862, le folio 3v du ms Grec 1208 ou le f.2v du Cod.Vat.Gr. 1162, tous deux réalisés au 12e siècle à Constantinople[221] **[vol. 3, Pl. 2a, 2b** et **2c]**. Cette scène est reprise dans l'art monumental, comme les peintures murales de Saint-Fosca, à proximité de Péroj, en Croatie[222]. Par ailleurs, comme le souligne Jérôme Baschet, « L'Occident médiéval – à la différence du domaine byzantin – se caractérise par une faible intervention normative des clercs dans le domaine des images »[223]. D'autre part, s'il est vrai que le grand schisme de 1054 a provoqué une rupture dans l'approche sensible des images, et achevé de creuser le fossé séparant Orient et Occident dans les mentalités, il reste cependant

[220] Voir *Le cadre chronologique*, p.85 et suiv. Consulter également Quenot 2008, Ringbom 1997, Velmans 2002, Wirth 2001.
[221] D'après Nikolina Marakovič, la pleine page du manuscrit conservé au Vatican est une reproduction du décor de l'église des Saints-Apôtres de Constantinople. Voir Marakovič 2008, p.144.
[222] Ces peintures murales ont fait l'objet d'un article : Marakovič 2008.
[223] Baschet 1996, p.110.

que la circulation des œuvres d'art à travers le territoire européen a permis aux Occidentaux de prendre connaissance de telles ou telles manières orientales et d'intégrer parfois le modèle byzantin, témoin la représentation assise du Christ de Souvigny ou d'Anzy-le-Duc **[vol. 2, Fig. 160** et **106]**, qui reste toutefois à démontrer.

Nous avons également renoncé à intégrer l'Italie dans notre corpus. Berceau du christianisme occidental, elle est le lieu d'échanges commerciaux et artistiques entre l'Occident et l'Orient, mais aussi le lieu de luttes de pouvoir. Schématiquement, au nord, le Saint Empire Germanique s'étend jusqu'à Rome jusqu'au 12e siècle, tandis qu'au sud, le royaume de Sicile absorbe Naples en 1130[224], alors qu'au centre, les États pontificaux sont au cœur des convoitises, notamment germaniques. Ces multiples forces politiques entraînent des conflits, dont le plus important pour la période qui nous concerne est donc la querelle des Investitures, où l'image sert de truchement pour appuyer certains messages politiques, comme la représentation de l'Ascension de San Pietro in Tuscania[225]. En tant que siège de la papauté, l'Italie est également au cœur des dissensions, qui opposent le pape de Rome au patriarche de Constantinople, ce qui n'empêche pas que, d'un point de vue stylistique, elle adopte des motifs proches de la tradition byzantine, tels que la représentation du Christ assis au-dessus du collège apostolique centré sur la Vierge en orante. Cette iconographie s'observe dès le 9e siècle, comme dans la basilique inférieure de Saint-Clément de Rome **[vol. 3, Pl. 2d]**, et perdure encore au 12e siècle, témoins par exemple l'ivoire de Salerne ou le bréviaire d'Odesirius **[vol. 3, Pl. 3a]**. Ces différents contextes nous ont incitée à ne pas intégrer les œuvres italiennes dans notre corpus, car la situation particulière de l'Italie justifierait une thèse à part.

Au fil des siècles en effet, des royaumes se forment, d'autres éclatent, ou encore s'allient. Les royaumes franc et germanique assurent une relative stabillité, tandis que la péninsule ibérique entame la *Reconquista* face à la domination musulmane. L'Italie est divisée : au nord, elle est morcelée en différents états mais trouve peu à peu l'équilibre avec l'apparition de la bourgeoisie ; au sud, les Normands ont pris le pouvoir ; enfin, Rome est le

[224] Au 9e siècle, l'état pontifical est menacé par le royaume lombard au nord, le duché de Spolète et celui de Bénévent au sud. Le pape demande alors protection à Pépin le Bref, ce qui aboutit à la création des Etats pontificaux sur la foi de la Donation de Constantin, qui se révèlera par la suite être un faux, réalisé vers 778 ou 800.
[225] Voir l'article de Waldvogel 2004.

centre de la chrétienté. Centre de création multipolaire, la botte italienne dissémine à travers la chrétienté latine des formes artistiques venues d'Orient. En retour, les autres royaumes, par les échanges commerciaux plus ou moins modérés selon les relations qu'ils entretiennent à travers les décennies, favorisent un renouvellement artistique, au gré de leurs contacts avec d'autres civilisations.

La volonté de Charlemagne de retrouver l'unité de l'Empire romain a abouti à la création du Saint Empire Germanique, mais en 843, après la signature du traité de Verdun, Charles le Chauve hérite de la Francie, qui occupe une grande partie de la France actuelle ; le royaume de Louis le Pieux s'étend au nord de l'Europe ; entre la Francie et ce royaume de Louis, Lothaire dessine du Nord au Sud la Lotharingie. Ce partage n'empêche pas l'émergence de plusieurs royaumes, comme le royaume de France en 987. Toutes ces puissances ambitionnent de s'agrandir au détriment de leurs voisins. Au cœur de l'Europe, le royaume de France connaît de multiples péripéties où les royaumes ou empires voisins empiètent sur son territoire, et où lui-même conquiert également des terres. Ainsi, les Pyrénées ont beau servir de frontière naturelle entre la péninsule ibérique (Espagne et Portugal) et la France, elles sont parfois transgressées, et la Catalogne au 13e siècle se trouve à cheval entre les deux pays. La péninsule ibérique est par ailleurs sous domination musulmane, avant qu'au 8e siècle ne commence la *Reconquista*, qui s'achèvera au 12e sous l'égide du nouvel ordre clunisien, qui parvient aux frontières espagnoles grâce à la Catalogne : partagée en quatre entités (royaume d'Aragon, royaume de Castille, royaume de Navarre, califat de Cordoue), elle devient un foyer de culture où se rencontrent ou rivalisent les trois religions. C'est encore un domaine tourmenté, où nous ne nous sommes guère aventurée.

Les rapports entretenus entre les royaumes de France et anglo-saxon sont aussi tendus : en 1066, lors de la bataille de Hastings, Guillaume de Normandie conquiert l'Angleterre. En arrivant au pouvoir en 1154, Henri II Plantagenêt reprend possession de l'Angleterre. Son mariage avec Aliénor d'Aquitaine lui octroie l'Aquitaine, qui devient anglaise. À la suite d'Henri II Plantagenêt, Richard cœur de Lion et Jean sans Terre marquent également l'histoire de leur pays, le dernier en perdant la Normandie, l'Anjou, le Maine et la Touraine face à Philippe Auguste. Ces luttes de territoires favorisent l'échange artistique, comme le montre la filiation stylistique entre le bénédictionnaire d'Aethelwold produit entre 963 et 984, et le sacramentaire de Robert de Jumiège daté de 1020 **[vol. 3, Pl. 3b** et **3c]**. Enfin, le royaume de France connaît des fortunes diverses, tantôt favorables, tantôt défavorables au

roi face au Saint Empire Germanique, qui est la plus grande force politique du Moyen Âge central, couvrant l'est de la France actuelle, la Belgique, le Luxembourg, les Pays-Bas, et l'Autriche, mais ses frontières sont fluctuantes, au gré des conflits ou des alliances avec les États voisins.

Le Saint Empire est aussi aux prises avec l'Italie du nord et les États pontificaux. Dès le 9e siècle, les empereurs et les papes échangent des liens de protection de la part des premiers, de reconnaissance de la part des seconds, pour maintenir l'unité et la préséance de leur pouvoir. Mais la Réforme grégorienne et la querelle des Investitures qui aboutit à la condamnation de l'empereur Frédéric II par le pape, consomment la rupture entre les deux puissances. Le Saint Empire Germanique perd peu à peu des terres en Italie, où émergent les communes, créant une situation politique et économique complexe fragilisant le pays comme tel.

Dans ce contexte politique en constante évolution, deux ordres religieux vont rayonner à travers les frontières : l'ordre clunisien et l'ordre cistercien, tous deux bénédictins. L'ordre cistercien, créé en 1098 et qui se développe à partir du 12e siècle sous l'impulsion du charismatique saint Bernard, fustige le recours aux formes humaines et animales qui selon lui, perturbe la médiation et la prière des moines et des fidèles. Les cisterciens favorisent davantage l'architecture. C'est donc essentiellement par l'intermédiaire des clunisiens que des œuvres circuleront à travers l'Europe. Fondée en 909 par Guillaume d'Aquitaine dans l'ancien diocèse de Mâcon, l'abbaye de Cluny dépend directement du pouvoir papal. Pour autant, elle garde une certaine distance lors de la Querelle des investitures. Elle étend peu à peu son influence à travers l'Europe, en fondant d'autres abbayes qui en dépendent. Elle relaie des formes artistiques entre l'Italie et la frange occidentale de l'Europe, par le biais notamment des enluminures. Parmi les créations les plus emblématiques, citons le lectionnaire de l'abbaye ou la Bible de Souvigny (abbaye où sont enterrés saint Maïeul et saint Odilon, deux des abbés les plus importants de l'abbaye) **[vol. 2, Fig. 160]** : tout en témoignant de la volonté d'extension de l'ordre à travers les arts, ces deux œuvres reflètent aussi la diversité et la richesse de l'art clunisien.

Ces luttes de territoires provoquent non seulement des changements de frontière, mais elles favorisent indirectement la circulation des œuvres d'art ou des techniques. Ainsi, un type d'images de notre Ascension caractéristique de l'art anglo-saxon[226], représentant les jambes du Christ dans la partie haute de l'image, se retrouve sur le sacramentaire de Jumièges **[vol. 2, Fig. 53]**. Par ailleurs, des œuvres réalisées dans un centre réputé, tel que l'école de Cologne ou celle de Reichenau au 11e siècle **[vol. 2, Fig.64** et **33]**, ont pu être offertes à des dignitaires d'autres régions ou être copiées, et faut-il alors retouver le lieu d'origine ou bien s'en tenir à celui du bénéficiaire ? Enfin, il arrive que ni l'origine ni le possesseur ne soient connus : l'œuvre peut être désormais conservée dans un musée, sans trace de son histoire. Il faut alors recourir à une analyse stylistique, qui n'est pas toujours aisée, pour identifier le foyer de production de l'œuvre. C'est pourquoi il nous a paru plus raisonnable de considérer notre corpus d'après ce qu'on appelera par convention le tracé virtuel des frontières européennes actuelles.

2.4. Des images-types de l'Ascension [vol. 3, Pl. 4 et 5]

Face à une représentation de l'Ascension, deux observations se dégagent : la première concerne l'organisation générale des motifs dans l'image, reflet des tensions narratives de l'épisode, tandis que la seconde porte essentiellement sur la représentation des motifs, notamment le Christ.

L'image de l'Ascension s'organise de manière à rendre compte de plusieurs lieux - terre, ciel, en plus des tensions narratives liées à l'épisode en lui-même - points de départ et d'arrivée du Christ, et trajet de l'un à l'autre). La partie inférieure, qui symbolise la sphère terrestre, est occupée par les témoins qui assistent à la montée du Christ au ciel : ils regardent l'épisode, ou discutent entre eux, parfois ils se détournent de la scène. Le Christ rejoint le ciel dans la partie supérieure de l'image, où des anges peuvent l'accueillir au ciel. Traduisant la terre et le ciel, les témoins et le Christ, le départ et l'arrivée du fils de Dieu, le bas et le haut de l'image permettent de donner à voir les signifiants et signifiés précités. Cette construction de

[226] Nous renvoyons à Deshman, 1997.

l'image est aussi renforcée par la disposition des motifs, notamment le Christ. Nous pouvons retenir deux premiers types forts de l'iconographie de l'Ascension, malgré la disparité des supports ainsi que l'étendue chronologique et géographique qui ne permettent pas de dégager un type entièrement défini. Déjà mis en avant par les travaux d'Émile Mâle, Ernest T. Dewald ou encore Helena Gutberlet[227], ils sont dérivés du type palestinien ou hellénistique, selon la terminologie d'Émile Mâle, et qui eux-mêmes engendrent des types qui seront étudiés plus en détail dans la partie 2 et le corps même de ce travail[228].

Selon notre premier type, le Christ est représenté debout, s'élevant sous le regard de douze témoins, dont la Vierge. Il peut être de face et immobile, ou de profil et en mouvement **[vol. 3, Pl. 4a** et **4c]**. Ce type de représentation évoque les figures volantes[229] antiques, où les personnages donnent l'illusion de flotter dans un espace vierge de tout motif, où rien ne retient le personnage **[vol. 3, Pl. 4b]**. Deux anges accueillent le Christ ou dialoguent avec les témoins, bien que leur présence ne soit pas systématique. Un motif peut marquer l'axe vertical et une séparation entre les témoins : il peut s'agir de la Vierge ou du mont principalement, mais aussi encore d'un objet à l'aplomb du Christ **[vol. 3, Pl. 4d]**.

Selon le second type d'Ascension, seuls les pieds ou les jambes du Christ sont figurés **[vol. 3, Pl. 5a** et **5b]**, et sous les nuées, tandis que les témoins, dans la partie basse, assistent à l'événement. En fonction du support, une simple lettre historiée ou un objet à la surface plus importante, les témoins seront en pied ou en buste, sachant que les anges seront rarement représentés dans les lettres historiées. Le type byzantin représentant le Christ assis est en revanche peu adopté en Occident. Mais en élargissant l'enquête il sera intéressant d'étudier le traitement iconographique d'autres sujets proches de l'Ascension, pour rendre compte d'éventuelles analogies. L'utilisation des statistiques permet d'affiner ces deux types et d'apporter des précisions, que nous aborderons dans la deuxième partie de notre thèse[230].

---

[227] Mâle 1998, Dewald 1920, Gutberlet 1934. Voir *Approche historiographique*, p.18.

[228] Voir *Le Christ au centre du schéma de composition*, p.165, *Typologie générales des images de l'Ascension du Christ*, p.239, et le corpus, qui constitue le second volume de la thèse.

[229] Nous reprenons l'expression consacrée depuis les travaux d'Alix Barbet (nous renvoyons à lé réédition de son ouvrage sur les peintures murales romaines. Voir Barbet 2009), et nous remercions Jean-Pierre Adam pour avoir porté à notre connaissance cette dénomination.

[230] Voir *7.2. Le Christ au centre du* schéma de composition, p.165.

2.5. Des schémas voisins

D'une manière générale, les images médiévales s'inspirent régulièrement d'autres sujets. Il peut tout d'abord s'agir de représentations faisant immédiatement référence à un sujet similaire : là, la simple composition ainsi que le recours à certains motifs iconographiques connus permettent de rapprocher la mise en image des deux sujets. Certains thèmes proches de tel sujet sont traités à tous points de vue de telle manière qu'aucun doute ne subsiste. Mais il arrive que certains sujets soient simplement parallèles, deux scènes d'enlèvement, par exemple, ce qui attire des mises en images voisines, créant d'une image à l'autre la confusion entre les sujets réels. Si une observation plus attentive permet en général d'éviter cet écueil, nombre de représentations ont néanmoins entretenu une ambiguïté d'interprétation pendant des décennies, et certaines sont encore à ce jour sujettes à discussion, suscitant force débats – qui ont au moins l'avantage de mettre en évidence la puissance évocatrice de l'image.

Les images de l'Ascension du Christ ne font pas exception à cette règle. Plusieurs sujets marquent en effet un lien iconique évident avec l'Ascension. Thème porteur de la montée, de la divinisation, de l'enlèvement, l'Ascension elle-même prend sa source dans les représentations antiques d'apothéose, où une personnalité d'importance (un empereur ou un personnage mythologique) est enlevé au ciel. Mais elle peut à son tour contaminer d'autres sujets iconographiques, et par exemple inspirer la mise en image de la montée des âmes saintes, et l'on pourra avoir des doutes quant au titre à donner à telle image, une fois l'Ascension induite dans un agencement iconique donné : on songe à la Transfiguration ou à la montée au ciel des deux témoins de l'*Apocalypse*.

2.5.1. Exemples d'élévation antique [vol. 3, Pl. 6]

La mythologie gréco-romaine essentiellement fait état d'élévations de héros ou d'hommes. Ainsi, Zeus, amoureux de Ganymède, se métamorphose en aigle pour enlever le jeune échanson. Les apothéoses sont les plus courantes : lorsque les empereurs romains divinisés meurent, leurs âmes sont emportées au ciel pour rejoindre les dieux. L'exemple le plus célèbre conservé de nos jours est l'apothéose d'Antonin et Faustine, sculptée vers 161 à la base de la colonne d'Antonin le Pieux : l'empereur et sa femme, en buste, sont emportés par un génie ailé ; en dessous, le génie du Champ de Mars et la dinivité Rome sont

représentés. L'apothéose d'un grand orateur, ivoire réalisé vers 402, retient l'attention par le traitement de la formule **[vol. 3, Pl. 6a]**. Il représente non seulement l'orateur Quintus Aurelius Symmachus (le personnage triomphant), mais également la scène entière de son arrivée : porté par deux génies ailés, il est accueilli par cinq personnages en buste, dont la fonction est d'ailleurs difficile à déterminer. Or, ces détails évoquent les représentations de l'Ascension où le Christ est accueilli par deux anges en buste, comme sur le sacramentaire de Trèves **[vol. 2, Fig. 58]**. De plus, dans les représentations antiques d'apothéose, le lieu de destination n'est pas représenté, comme dans les images de l'Ascension : parfois, des génies ailés ou des personnages déjà dans l'Olympe, en buste, percent la partie supérieure de l'image pour accueillir le personnage montant, mais la demeure olympienne n'est pas figurée. L'ascension d'Alexandre le Grand retient également notre attention : selon une légende bien répandue au 12e siècle, comme l'atteste le *Roman d'Alexandre*, Alexandre, qui vient de vaincre Darius en Perse, réussit à amadouer deux griffons pour qu'ils l'emmènent au ciel[231], même si dans les premiers romans grecs[232], il reste « impossible de savoir au juste comment Alexandre s'y prend pour se faire monter par ces oiseaux »[233]. Toutefois, contrairement au Christ, l'empereur, qui monte en dressant des animaux, redescend ensuite. Né après la mort d'Alexandre, ce mythe connaît la prospérité, notamment à partir du 12e siècle, où le roi est présenté comme une personnalité ambivalente[234], et il fournit la matière à une nouvelle biographie, *Le Roman d'Alexandre* compilant les textes précédents, en 1180, s'assurant la pérennité d'un succès littéraire et iconographique[235]. Écrite par Alexandre de Paris, le roman précise qu'Alexandre s'est fait construire un char en bois et en cuir[236], et qu'il appâta les griffons avec un morceau de viande au bout d'un bâton pour qu'ils volent. L'iconographie s'emparera du sujet, et les deux griffons deviendront des aigles, comme sur le chapiteau de la cathédrale Saint-Vincent de Chalon-sur-Saône réalisé au 12e siècle.

---

[231] Harf-Lancner 2000, p.57.

[232] Le premier, rédigé par Callithène au 3e siècle, inspira les suivants dont les auteurs demeurent anonymes. Voir Millet 1923, p.87.

[233] Millet 1923, p.88.

[234] Héros païen devenu figure du christianisme, les hommes d'église voient en lui un tyran tandis que le pouvoir temporel en fait un modèle de chevalerie : « dans la première, Alexandre serait un tyran païen puni de son orgueil, dans l'autre un héros qui incarne les valeurs monarchiques, chevaleresques et courtoises (en particulier la largesse) », Harf-Lancner 2000, p.52.

[235] Harf-Lancner 2000, p.54.

[236] Harf-Lancner 2000, p.57.

2.5.2. Des sujets religieux proches de l'Ascension [vol. 3, Pl. 6-9]

L'Ancien Testament propose deux scènes proches de l'Ascension du Christ : en effet, comme nous l'avons vu plus haut, Énoch et Élie furent tous deux enlevés au ciel de leur vivant[237]. Au Moyen Âge, l'iconographie de l'Ascension d'Énoch connaît un succès moindre comparée à celle d'Élie, représenté rejoignant le ciel sur son char, et parfois laissant son manteau à Élisée **[vol. 3, Pl. 6b]**. Si l'épisode est vu comme une préfiguration de l'Ascension du Christ, il n'existe en revanche pas de correspondance directe dans le traitement entre les deux ascensions. Les images sont toutefois parfois mises en parallèle, comme sur la pleine page du missel de Stammheim **[vol. 2, Fig. 147]**, où c'est Énoch qui est représenté avec la main de Dieu le tirant par les cheveux. Le rapprochement entre ces épisodes et l'Ascension n'est alors pas formel, mais typologique.

La remise à Moïse des Tables de la Loi fait l'objet d'une composition qui rappelle également l'Ascension. Dieu invite Moïse à le rejoindre sur la montagne, et lui remet les Tables de la Loi (*Ex* 24, 12-18), et en effet sur la plupart des représentatins, Moïse gravit une montagne. On y note également la présence de la main de Dieu, qui tend les Tables à Moïse **[vol. 3, Pl. 6c]**. L'action de Moïse sur la montagne prenant un objet ainsi que le geste de la main de Dieu évoquent formellement les représentations de l'Ascension du Christ.

La représentation de certains épisodes du Nouveau Testament font penser à l'Ascension dans leur traitement iconique : ainsi les images de la Transfiguration (*Mathieu* 17,1-9, *Marc* 9,2-9, *Luc* 9,28-36) où Dieu reconnaît le Christ comme son Fils sur le mont Thabor, en présence de Moïse et Élie, et sous le regard de Pierre, Jacques le Majeur et Jean, le Christ est souvent debout, de face sur la montagne, entouré des deux prophètes, tandis que Jean, Jacques et Pierre se prosternent ou sont endormis au pied de la montagne **[vol. 3, Pl. 6d, Pl. 7a**). La place occupée par Moïse et Élie est celle occupée par les anges dans de nombreuses représentations de l'Ascension **[vol. 2, Fig. 4, 66** ou **109]**. La position des témoins de l'épisode rappelle pour sa part quelques exemples carolingiens ou ottoniens, où certains témoins ont des attitudes similaires **[vol. 2, Fig. 30, 118** ou **210]**.

---

[237] Voir *Les ascensions d'Énoch et Élie,* p.34.

Deux scènes tirées de l'*Apocalypse* manifestent également une proximité iconique avec l'Ascension. En 11, 11-12, deux témoins sont envoyés par Dieu pour prophétiser, mais, tués par la Bête, ils ressuscitent trois jours plus tard et montent au ciel emportés dans une nuée. Le *Beatus* de San Miguel de Escalada **[vol. 3, Pl. 7b]**, exécuté vers 945, présente les témoins sur une nuée, levant les bras vers « Celui qui est assis sur le trône », dans une attitude proche du Christ de l'Ascension s'apprêtant à prendre ou prenant la main de Dieu. Le manuscrit réalisé vers 1270 et conservé à Toulouse propose une autre mise en image de l'épisode **[vol. 3, Pl. 7c]** : les deux témoins montent au ciel, où deux anges en buste et semblant surgir des nuées les reçoivent. De nouveau, la formule évoque l'Ascension, par le mouvement des témoins et par les anges.

La seconde scène est celle de la Parousie, à savoir le moment où le Christ revient sur terre, au chapitre 19 de l'*Apocalypse*. De nombreux détails émaillent le texte, comme une épée dans la bouche du cavalier au cheval blanc (*Apocalypse* 19, 11-15). Les portails romans représentent la figure du Christ assis sur un trône, à l'instar du portail de l'église Sainte-Foy de Conques ou de la cathédrale Saint-Lazare d'Autun. Cette formule est proche de la *Majestas Domini*, où le Christ est entouré du tétramorphe. Quelques représentations sont toutefois semblables à des représentations de l'Ascension : nous pensons au vitrail de l'*Apocalypse* de la cathédrale Saint-Étienne de Bourges **[vol. 3, Pl. 7d]**, où le Christ est debout, au centre d'un médaillon, un bâton dans la main droite, tandis que les apôtres sont représentés dans le médaillon inférieur droit, regardant vers le Christ. L'analogie est également frappante sur le *Beatus* de Valladolid **[vol. 3, Pl. 8a]** : le Christ est debout sur une nuée, les bras ouverts, sous le regard de huit témoins. Ce type de représentation est volontairement proche de l'Ascension : en effet, lorsque le Christ retourne vers son Père, les hommes en blanc annoncent aux apôtres le futur retour du Christ « de la même manière qu'il est monté » (*Actes des apôtres* 1, 11). Le passage de l'*Apocalypse* et celui des *Actes* ont pu alors être à l'origine de telles images, ce qui peut expliquer les ressemblances.

Des scènes provenant des *Évangiles* apocryphes proposent aussi une mise en image évoquant l'Ascension. Issue de l'*Évangile de Nicodème*, 20-26, la Descente aux limbes, ou Anastasis, précède la Résurrection : le Christ descend dans les Limbes libérer les âmes des Justes en brisant les portes de l'Enfer. Dans le monde byzantin, le traitement iconographique de la scène rappelle l'Ascension dans la manière dont le Christ, de profil ou de trois quarts, une croix hastée dans la main (avec laquelle il peut avoir brisé les portes de l'Enfer), saisit

Adam et Ève par les poignets[238]. L'exemple de Saint-Marc de Venise suggère d'autant plus formellement l'Ascension que le Christ marche sur le dos d'un démon, et que des témoins assistent à la scène **[vol. 3, Pl. 8b]**. Appartenant au cycle du Dodékaorton[239], la Descente aux limbes précède logiquement l'Ascension, ce qui peut expliquer un rappel formel, la mise en parallèle de la descente et de la montée du Christ. Cependant, le Christ s'élevant debout est propre à l'art occidental, l'art byzantin préférant le représenter assis sur un trône, dans une mandorle. Et donc ici, l'Anastasis byzantine reprend les codes de l'Ascension occidentale.

Dans l'art occidental, les représentations peuvent évoquer celles de l'art byzantin : en témoignent les représentations courantes à l'époque romane, comme le chapiteau découvert à la cathédrale Saint-Pierre de Valence **[vol. 3, Pl. 8c]**, où le Christ est debout, tirant par le poignet Adam tandis qu'il remonte. La gueule de Léviathan se généralise dans les scènes d'Anastasis au 12e siècle, mais l'attitude du Christ reste la même. Parmi d'autres exemples encore, la Descente aux Limbes du chapiteau de Saint-Nectaire **[vol. 3, Pl. 8d]** présente le Christ de face, une croix hastée dans la main droite, dans une attitude propre à de nombreuses Ascensions **[vol. 2, Fig. 33, 135** ou **224]**.

En tant que scène parallèle, l'Assomption de la Vierge propose une iconographie variée, dont certaines formules procèdent du même traitement iconique que l'Ascension[240]. Cet épisode relatant la montée au ciel de la Vierge après sa mort, se trouve d'abord dans l'Évangile apocryphe du pseudo-Méliton, où la Vierge meurt entourée des apôtres, avant d'être enlevée, corps et âme, par les anges, toujours devant les apôtres. Le récit du pseudo-Jean diffère, dans la mesure où la Vierge est morte puis mise au sépulcre, avant d'être « transportée au Paradis »[241], sans témoin. Plusieurs autres textes relatent l'épisode, comme l'*Évangile de Barthélémy*, ou plus tardivement l'*Histoire euthymiaque* de Jean Damascène[242]. La différence avec l'Ascension est que la Vierge est emmenée morte au ciel, et qu'elle est escortée par des anges ou le Christ. Par ailleurs, son assomption pose la question de sa montée

---

[238] L'iconographie de la scène se fixe en Orient dès le 11e siècle. En Occident, l'art roman ajoute la figure du Liévathan (voir Riché, Lobrichon (dir.), 1984, p.442) ; Fabry-Tehranchi 2010, p.228.

[239] Le *Dodékaorton* retrace les douze fêtes religieuses principales dans le monde byzantin : Annonciation, Nativité, Présentation au Temple, Baptême, Transfiguration, Résurrection de Lazare, Entrée à Jérusalem, Crucifixion, Anastasis, Ascension, Pentecôte, Koimésis (Dormition). Voir Velmans 2002, p.156-168.

[240] Le parallèle est également fait par Simon Claude Mimouni dans Iogna-Prat, Palazzo, Russo (dir.), 1996, p.458-496.

[241] Jugie 1930, p.278.

[242] Nous renvoyons à Jugie 1930, pour l'énumération et la transcription des textes.

corps et âme, ou uniquement en l'un des deux. Mais parmi les mises en images adoptées, certaines représentent la Vierge de face, dans une mandorle, entourée par des anges, comme sur le chapiteau de Rieux-Minervois ou la lettre historiée de Tours **[vol. 3, Pl. 9a** et **9b]**. Sur cette dernière, la Vierge est accueillie par le Christ, les bras ouverts, en médaillon, dans la partie supérieure. La miniature conservée à la Bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris montre la Vierge de face, debout, sans mandorle, dont le tissu du vêtement est saisi par deux anges **[vol. 3, Pl. 9d]**. Le chapiteau d'Autun représente pour sa part la Vierge de trois quarts, les bras levés et les jambes fléchies, déportée sur la droite de l'image. Deux anges à ses côtés semblent la soulever **[vol. 3, Pl. 9e]**.

Une dernière formule consiste à représenter la Vierge habillée, dans un linge porté par deux anges **[vol. 3, Pl. 9c]**. Or, ce détail original se trouve sur l'Ascension du Christ, au portail de l'église Saint-Pierre de Collonges-la-Rouge **[vol. 2, Fig. 101]**. Sur le tympan, le Christ est debout dans une nuée, les bras ouverts. De part et d'autres, deux anges tiennent la nuée, comme ce que nous pouvons voir sur certaines Assomptions. Cette iconographie rappelle les élévations d'âmes de saints, à ceci près qu'ils sont nus la plupart du temps **[vol. 3, Pl. 10a]**.

L'apothéose de saint Amand propose, pour sa part, une disposition intéressante, qui évoque l'Ascension du Christ à plus d'un titre **[vol. 3, Pl. 10c]** : cette double page présente, au f.30v, une sainte qui, alors qu'elle se recueille sur la tombe de saint Amand, est saisie au poignet par un ange qui lui désigne la pleine page suivante, sur laquelle Amand monte au ciel, debout, sous le regard d'une foule d'hommes d'Église. Deux saintes le lèvent, qui par la main, qui par le coude. Au registre supérieur, des anges thuriféraires l'attendent. Les gestes et la répartition des personnages des deux pleines pages rappellent différentes mises en scène de l'Ascension : l'ange prenant par le poignet la sainte qui se recueille sur la tombe rappelle la main de Dieu saisissant le poignet du Christ **[vol. 3, Pl. 10b]**, et la pleine page de saint Amand montant au ciel évoque le Christ montant seul, devant les témoins levant la tête **[vol. 3, Pl. 10d]**. Il s'agit d'un constat formel, qui mériterait une étude approfondie sur la vie de saint Amand pour comprendre si ce parallèle avec l'Ascension du Christ a un caractère volontairement théologique ou hagiographique, ou s'il s'agit uniquement d'un rapprochement formel, d'une sorte de stéréotype.

2.5.3. Des exemples de confusion [vol. 3, Pl. 11-12]

La similitude iconique de l'Ascension, telle que décrite dans ses grandes lignes précédemment[243], avec d'autres sujets a amené à des erreurs d'identification de sujets sur quelques représentations. En effet, une ambivalence dans la manière de représenter ou de disposer les personnages dans l'image a pu amener à voir une Ascension dans telle scène. Ainsi, le portail nord de la cathédrale de Chartres a longtemps été identifié comme une Ascension **[vol. 3, Pl. 11a]**. Le Christ est représenté sur le tympan, dans une nuée portée par des anges, dans la lignée du portail de Collonges-la-Rouge. Un registre occupé par des anges descendant le sépare du linteau, sur lequel sont sculptés dix témoins assis. La représentation du Christ dans la nuée, des anges et des apôtres a laissé penser qu'il s'agissait d'une Ascension, même si les témoins étaient dix, et assis. L'article de Margot Fassler, écrit en 1993, a montré que le sujet central n'est pas l'Ascension mais le Christ s'apprêtant à descendre sur terre, avec les prophètes l'annonçant sur le linteau, et non les apôtres[244]. Cet exemple n'est pas isolé : plusieurs œuvres majeures ont longtemps été interprétées comme des Ascensions, comme la façade monumentale de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers **[vol. 3, Pl. 11b]**, où le Christ est debout entouré par des anges et le Tétramorphe, sur le pignon, tandis que les apôtres et deux prélats sont représentés debout sur la façade, autour de la baie centrale. Marie-Thérèse Camus en a déduit qu'il ne s'agissait pas d'

> Un événement de la vie terrestre du Christ. Bien qu'il soit placé au plus haut de la façade, ce n'est pas dans son ascension qu'il nous est représenté (…) Il faut donc sortir du temps des hommes. La vision de Notre-Dame-la-Grande n'est pas celle du Jugement dernier, qui est encore événement, mais c'est une vision d'éternité, vision d'espérance pour les chrétiens puisque, grâce au Christ, chacun est projeté, au-delà de la mort, la mort particulière et celle de l'humanité, dans un présent sans fin.[245]

Le portail occidental de Saint-Fortunat de Charlieu, réalisé au 11e siècle, a prêté aussi à confusion **[vol. 3, Pl. 11c]** : le Christ, dans une mandorle portée par deux anges, est assis sur un trône. Au linteau, les douze apôtres sont assis. Tous portent un livre et posent leur main droite sur leur cœur, paume en supination, à l'exception du personnage à l'extrême gauche, qui pointe son pouce en diagonale. Des arcades les isolent les uns des autres. La position

---

[243] Voir *Des images-types de l'Ascension*, p.96.
[244] Fassler, 1993, p.508.
[245] Camus, Andrault-Schmitt (dir.), 2002, p.279.

assise et statique des apôtres associée à celle du Christ siégeant sur un trône permet d'émettre des doutes sur le sujet de la scène. Le simple fait qu'ils présentent leurs paumes en signe d'adhésion ou d'hommage ne suffit pas pour affirmer qu'est représentée une Ascension. Il peut simplement s'agir d'un Christ en majesté avec le collège apostolique. Notons enfin le plat de reliure du sacramentaire de Drogon **[vol. 3, Pl. 11d]** : il représente plusieurs épisodes de la vie du Christ et des scènes liturgiques. Parmi ces scènes, Allan Doig croit reconnaître une Ascension au registre supérieur, troisième scène : au centre, le Christ écarte les bras et les arrondit pour entourer quatre personnages qui baissent la tête[246], mais pour autant, rien ne permet d'affirmer qu'il s'agit d'une Ascension.

Nous émettons nous-même également des réserves devant certaines œuvres, qui donc ne figureront pas dans le catalogue de la présente thèse. Les peintures murales du cul-de-four d'Anzy-le-Duc ont été restaurées au 19e siècle comme une Ascension **[vol. 3, Pl. 12a]** bien qu'aucun témoignage iconographique ou document antérieur explicite n'atteste la réalité du sujet originel. Il peut donc s'agir d'un sujet mal interprété[247]. Dans le même ordre d'idée, avant sa destruction, l'*Hortus Deliciarum* d'Hildegarde von Bingen a été copié au 19e siècle. Une reproduction de l'Ascension nous en est parvenue, mais bien qu'elle semble fiable, nous avons préféré ne pas l'intégrer, dans la mesure où il s'agit d'un témoignage et non de l'original. Le cas du vitrail de la cathédrale Saint-Jean-Baptiste de Lyon est plus étrange : lors de la restauration du 19e siècle, le médaillon intermédiaire a été modifié et transformé en une Visitation, puis déplacé[248] entre le médaillon de l'Annonciation et celui de la Nativité **[vol. 2, Fig. 245]**. Les dernières campagnes de restauration, dont la plus récente réalisée en 2014, lui ont restitué sa place originelle, tout en conservant sa restauration 19e siècle. Ainsi, l'Ascension de Lyon a la particularité d'être la seule connue à ce jour avec deux femmes pour assister à l'épisode.

Datant de 870 et restaurée pendant l'abbatiat d'Agnès (1184-1203), la châsse reliquaire de Saint-Servais, à Quedlinburg, soulève également un problème d'identification du sujet **[vol. 3, Pl. 12b]**. Sur les flancs, les onze apôtres et le Christ ont été représentés debout,

---

[246] Doig 2008, p.120.

[247] Selon Juliette Rollier-Hanselmann, « Malgré la lourdeur des interventions [en 1856], l'iconographie ancienne semble avoir été respectée » (Rollier-Hanselmann, 2014, p.151). Toutefois, nous préférons nous abstenir de les intégrer à notre corpus, pour les raisons expliquées dans le texte.

[248] Nicolas Reveyron dans Barbarin (dir.), 2011, p.209.

sous des arcades. Ils se font face, dans des attitudes diverses et communiquant les uns avec les autres du geste et du regard. Ils sont surmontés des signes du zodiaque. Evan. A. Gatti propose de voir dans ce coffret une allusion à la dimension eschatologique de l'Ascension[249], mais aucun indice probant n'autorise une identification formelle à l'Ascension, ni dans le mouvement du Christ, ni dans celui des apôtres essentiellement. Il peut alors s'agir plutôt d'une apparition du Christ après la Résurrection.

[249] Gatti 2000, p.7.

3. LES CHAMPS DE RECHERCHE

Notre thèse porte donc sur les représentations de l'Ascension du Christ[250] en Occident médiéval (hormis l'Italie) entre le 9e et le 13e siècle. Les bornes chronologiques seront pour le début l'époque carolingienne, qui marque en Occident un renouveau artistique touchant également les représentations figurées, et pour la fin, le développement des villes, des universités, et l'apparition des ordres mendiants, mais surtout l'expansion de l'art gothique avec ses nouvelles formes artistiques, période où également, les pays du continent européen établissent leurs frontières.

De ce domaine nous avons rassemblé 325 œuvres : la prise en compte de tous les supports a été nécessaire pour offrir un corpus le plus complet possible, l'exhaustivité restant un vœu pieux. Une base de données a permis de les classer et de faire ressortir différents modes de représentation de l'Ascension. Ce travail a ensuite été traduit en résultats statistiques selon plusieurs méthodes, qui ont mis en lumière certains aspects de l'iconographie de l'Ascension.

Explorer les représentations de l'Ascension entre le 9e siècle et le 13e siècle semble être de prime abord une vaste entreprise. Or, il apparaît que le sujet de l'Ascension n'a pas réellement donné lieu à de grandes compositions littéraires ou artistiques, malgré ses richesses théologiques. Si, de surcroît, sans parler du progrès constant dans ses pensées religieuses, le Moyen-Âge est également un grand producteur d'images, les outrages du temps ou de l'histoire ont cependant fait disparaître nombre de ses œuvres. Il était donc souhaitable d'étendre les recherches sur plusieurs siècles, mais aussi à tous les supports.

[250] Les sources littéraires sont étudiées dans le deuxième chapitre, p.29 et suiv.

3.1. L'éventail des supports [vol. 3, Pl. 13-14]

La présente recherche est caractérisée par la diversité des objets iconographiques observés. Seront en effet analysés des manuscrits (lettre historiée, miniature, médaillon, pleine page), des plats de reliure, des croix de procession, des châsses reliquaires, des tympans, des chapiteaux, des tables d'autel, des peintures murales, mais aussi un vêtement et une situle, dont l'intérêt est de montrer la relation qui s'établit entre la conception iconographique d'un thème et sa dépendance par rapport au matériau et surtout à l'espace dont le réalisateur dispose. Le terme « support » a été adopté, rejoignant la terminologie proposée par Oleg Voskobinoikov :

> On appellera « support » le substrat matériel de l'image (parchemin, bois, pierre, ivoire, etc.). C'est donc ce qui rapporte l'image à l'objet dans la matière duquel elle est faite. Tandis que le système perspectiviste tend à dénier le support (…), l'œuvre médiévale conserve sa présence et le rend sensible, manière d'afficher son lien constitutif avec l'objet qu'elle orne et honore.[251]

Il faut déjà tenir compte du public qui a accès aux différentes œuvres : alors que les surfaces monumentales doivent en principe parler à tous les fidèles, les manuscrits sont réservés à la méditation de clercs, un public restreint, sachant lire et écrire le latin, et, par exemple, l'insertion d'un détail, sans dénaturer le sujet de la représentation, introduira une nouvelle lecture pour les plus doctes. Un autre phénomène élémentaire conditionne l'étude : un objet petit, comme un ivoire ou un livre, pourra circuler d'un endroit à un autre, alors que le tympan restera évidemment à sa place, mais sans que tout soit dit par là : s'il fait partie intégrante d'un édifice, sa place aura été choisie en fonction de tel ou tel repères, comme la liturgie. De plus, l'image ouvrira à une symbolique différente s'il s'agit d'une peinture ou d'une sculpture, si elle est placée au nord ou au sud, à l'entrée de l'édifice religieux ou dans un endroit peu visible. Il convient donc de définir brièvement le caractère des principaux objets examinés afin de mieux cerner la finalité de chacun, en allant du plus mobile au fixe.

[251] Voskoboinikov 2015, p.240.

3.1.1. Les arts somptuaires [vol. 3, Pl. 13]

Les arts somptuaires désignent les objets indépendants, qui peuvent être transportés. Cette dénomination concerne les manuscrits et le mobilier liturgique, à savoir tous les objets utilisés lors des offices - croix de procession ou autels portatifs, par exemple.

Jusqu'au 14e siècle environ, date à partir de laquelle les riches laïcs décident de posséder leur propre livre de prières - le livre d'heures, la plupart des manuscrits sont destinés à la célébration des offices ou d'événements religieux, mais seuls les prélats les plus importants ou les cathédrales les plus fortunées possèdent des ouvrages richement ornés. Pour le bon déroulement de l'office, chaque manuscrit a sa fonction propre. L'évêque dispose de trois sortes de manuscrits : le sacramentaire, le pontifical et le missel. Le sacramentaire lui permet de célébrer l'office liturgique, avec en tête le calendrier des fêtes liturgiques de l'année ; de nombreuses rubriques – parties écrites à l'encre rouge – lui indiquent les actes et les gestes à accomplir tout au long de la cérémonie, et diverses enluminures viennent parfois illustrer le texte. Le pontifical est utilisé lors des cérémonies autres que l'office religieux, tels que les sacrements ou les événements comme les dédicaces des églises ou les consécrations d'autels. Parfois, pontifical et sacramentaire sont réunis dans un même manuscrit : le bénédictionnaire.

Au 11e siècle, le missel fait son apparition. Il réunit le sacramentaire à différents textes, permettant ainsi au célébrant ou à tout autre lecteur d'avoir tout sous les yeux. Outre les manuscrits servant à l'évêque, de nombreuses lectures tirées de la Bible ponctuent les offices. Les *Évangiles* forment souvent un ensemble à part, avec au début de chacun une table de concordance avec les autres, de *Matthieu* à *Marc*, par exemple. À l'époque carolingienne, apparaît l'évangéliaire, qui sectionne les *Évangiles* selon les fêtes liturgiques, afin, d'après Anne Prache, de « faciliter les maniements du livre »[252]. Ce principe est repris dans l'épistolier, réunissant les *Épîtres*. Par la suite, le lectionnaire réunira l'évangéliaire et l'épistolier.

Parmi les autres manuscrits utilisés pour les célébrations religieuses, graduel, antiphonaire et hymnaire sont réservés aux antiennes et aux hymnes, pour la partie chantée de

[252] Prache 1999, p.43.

la messe. Apparaissent également le bréviaire à partir du 13e siècle, les psautiers recueillant les psaumes, les obituaires pour commémorer les défunts ou encore les homiliaires, contenant les homélies ou les sermons prononcés pendant l'office, « la prédication ayant toujours tenu une grande place dans l'église », comme le résume de manière claire et concise Anne Prache[253]. La plupart des manuscrits sont conservés dans les trésors des cathédrales ou dans des bibliothèques adjacentes, avec d'autres ouvrages ne concernant pas forcément l'office, tels que des ouvrages de droit canon sur la juridiction et les règlements de l'Église, ou des livres offerts pour leur caractère précieux. La couverture est parfois protégée et somptueusement décorée d'un ivoire.

Le mobilier liturgique comprend essentiellement, dans notre corpus, des objets (plats de reliure, croix de procession) en ivoire[254] : depuis l'Antiquité, cette matière a charmé les artistes aussi bien que les esthètes, par sa capacité à évoquer le marbre ou l'ambre, selon sa provenance. Différents centres autour du bassin méditerranéen ont donc exploité cette matière raffinée : l'Égypte, la Syrie, l'Italie, la Gaule ou encore la Grèce, ont marqué de leur empreinte la production d'objets en ivoire. L'art carolingien a suivi, et il s'est en partie imprégné de la culture antique grâce aux ivoires. La matière autant que le style ou la manière de traiter un sujet y trahit une profonde influence antique. Selon Danielle Gaborit-Chopin, l'exemple le plus probant de la survivance de thèmes païens dans des sujets religieux n'est autre que l'ivoire du Bargello à Florence, dit d'Adam et saint Paul :

> Le moelleux abandon d'Adam, à demi étendu, entièrement nu, à l'ombre d'un arbre, la confiance qui règne en lui-même et les bêtes éparpillées sur le champ du feuillet, l'indéniable beauté plastique (…) suggèrent à nos esprits modernes, plus encore que l'harmonie de l'homme avant le péché, la profonde joie de vivre païenne.[255] **[vol. 3, Pl. 13a]**

et la présence de tous les animaux de la création rappelle Orphée.

L'influence antique s'explique par la circulation d'œuvres d'art : dès le 8e siècle, sous l'impulsion de Pépin le Bref, se fait jour une volonté de retour à l'unité de l'Empire romain, idéal que Charlemagne et sa descendance n'auront de cesse de poursuivre, ce qui implique la

---

[253] Prache 1999, p.137.

[254] Le terme d'objet d'art est préférable à celui de sculpture pour désigner un ivoire. En effet, un ivoire n'est pas destiné à rester à une même place, il est conçu la plupart du temps de manière à pouvoir être aisément transporté : la majorité des œuvres en ivoire sont petites et de ce fait, peu encombrantes lors de voyages.

[255] Gaborit-Chopin 1978, p.20.

circulation des valeurs. Entre autres, un ivoire n'est pas destiné à rester à une même place. Peu encombrants lors de voyages, les ivoires servent idéalement d'offrandes, de cadeaux : il est de coutume, dès la fin du 4e siècle, qu'un consul offre un diptyque en ivoire à ses amis ou ses appuis lorsqu'il entre en charge. Mobilité et valeur de cadeau, le tout a joué un grand rôle dans la connaissance et la diffusion d'autres cultures : « Pour l'histoire de l'art occidental, l'humeur voyageuse des ivoires eut de(s...) conséquences : ils furent l'une des voies privilégiées par lesquelles les artistes médiévaux eurent connaissance de certains aspects de l'art antique tardif et, dans une moindre mesure, de l'art byzantin et de l'art musulman »[256].

Les ivoires carolingiens sont majoritairement destinés à la couverture des manuscrits. Si l'on peut imaginer qu'ainsi rapprochés, les deux arts se sont influencés l'un l'autre, il est prudent de ne pas recourir trop souvent ou trop vite à une comparaison positive. Du parchemin à l'ivoire, en effet, les schémas iconographiques ne sont pas analogues, et donc, ils n'ont pas la même finalité, du simple fait que l'ivoire de couverture pourra porter éventuellement une allusion politique ou culturelle, alors que l'intérieur du missel aura gardé sa fonction religieuse.

Nous ne saurons oublier les autres objets en orfèvrerie, mais leurs témoignages sont moins nombreux, peut-être parce que dans une volonté de récupérer la matière première, comme les pierres précieuses ou le métal, ils ont été plus soumis à la destruction que les ivoires.

3.1.2. Les arts monumentaux

Sous l'appellation arts monumentaux, sont regroupés la sculpture et la peinture monumentales, ainsi que les vitraux, sur lesquels prennent place des cycles iconographiques conséquents. Ce développement s'explique par le fait que très tôt, les prêtres prennent conscience du rôle pédagogique de l'image pour enseigner l'histoire sainte aux fidèles, ainsi que le prouve la lettre que Grégoire le Grand adresse à Serenus, l'évêque de Marseille, vers 604, dans laquelle il insiste sur le rôle de l'image auprès des fidèles. Des programmes monumentaux voient alors le jour, relatant la vie du Christ et les enseignements bibliques, d'abord par le biais de la peinture ou de la mosaïque, dans le cul-de-four de l'église. La

[256] Gaborit-Chopin 1978, p.12.

sculpture met plus de temps à pénétrer dans l'église, avant de s'y installer au fil des siècles, sur les chapiteaux ou les tympans. Elle s'étend aux mobiliers liturgiques, comme les autels ou les châsses reliquaires. L'évolution architecturale permet aussi aux vitraux d'acquérir plus d'importance. En effet, la multiplication de surfaces vitrées autorise des jeux de lumière et de couleurs captant l'attention du fidèle.

L'art monumental, à l'origine décoratif, devient peu à peu un support de dévotion spirituel. Des compositions sont mises au point pour que le fidèle reconnaisse le sujet, mais des subtilités interviennent, offrant de nouvelles clefs d'interprétation en lien avec le contexte de création de l'œuvre, qu'il soit politique ou théologique. De plus, les programmes iconographiques appartiennent pleinement au monument : ils participent à sa liturgie et ont été conçus pour occuper une place qu'ils continueront normalement d'occuper[257].

3.1.3. L'objet et l'image [vol. 3, Pl. 14]

Les différents types de support supposent des techniques, des usages et des publics différents, auxquels l'image doit s'adapter, et que nous devons garder à l'esprit au cours des différentes étapes de l'analyse. Le traitement sera ainsi différent s'il s'agit d'une lettre historiée, peinte, dont les dimensions n'excèdent pas quelques centimètres carrés, et un portail monumental, sculpté et peint, occupant une surface de plusieurs mètres carrés. Nous avons classé les supports en 18 catégories, de la lettre historiée au portail d'église[258] : bien que plusieurs d'entre eux n'apparaissent qu'une fois, nous avons préféré les identifier dans la base de données conçue à partir du corpus.

De plus, l'image est souvent intégrée dans un programme iconographique, ce qui suppose une organisation en fonction du support qui le reçoit, et qui induit une mise en images et une contextualisation différentes. En effet, certaines pleines pages peuvent représenter plusieurs scènes dans une même image, comme par exemple la pleine page de la Bible d'Avila **[vol. 3, Pl. 13]**. L'art monumental propose aussi des programmes à l'échelle du portail, voire de l'ensemble monumental, à l'instar des portails d'Anzy-le-Duc **[vol. 3,**

[257] Nous renvoyons à l'étude de Jérôme Baschet sur les fresques de Bominaco : Baschet 1996.
[258] Les supports sont listés dans *Support*, p.159.

Pl. 14][259]. Cette difficulté en engendre une autre : selon son emplacement dans un édifice ou sur un objet, l'image peut être interprétée de manière différente, et une Ascension sculptée sur un portail d'église n'a pas le même traitement iconique et ne demande pas la même interprétation que tracée en lettre historiée, dont le texte à proximité doit aussi être pris en compte. De plus, la fonction de l'objet peut également influer sur la conception du programme où il entre, et donc sur l'interprétation de ce dernier. Par exemple, l'ivoire représentant des scènes de la Passion, conservé au Louvre **[vol. 3, Pl. 13c]**, propose une lecture complexe, suivant un parcours croisé de l'œil, horizontal et vertical, et même si de nombreux détails sont aujourd'hui effacés parce que, régulièrement exposé, il était soumis à la dévotion des fidèles, la question est de savoir si ces fidèles s'approchant de lui appréhendaient sa double lecture.

3.2. Création du corpus

L'élaboration du corpus a constitué une part importante de notre temps de recherche, deux années pleines. Le développement puis l'actualisation des bases de données d'instituts ou de bibliothèques disponibles sur Internet ont nécessité une vérification fréquente, qui ne peut être quantifiée et qui nous a également amenée à revoir les résultats statistiques. En effet, nous avions créé une première base de données qui comptait 245 œuvres, sur laquelle nous établissions nos calculs. Mais la mise à jour régulière des outils de documentation iconographique a considérablement augmenté notre corpus d'étude, nous incitant à revoir nos premiers résultats. Elle pose aussi la question de l'exhaustivité du corpus, qui « constitue en général une tentation, plutôt qu'un choix raisonnable »[260] : le nombre d'images disparues, ou non reproduites, n'est pas quantifiable. Nous avons donc décidé d'étoffer la documentation iconographique au fur et à mesure de notre thèse, quitte à revoir nos calculs, pour proposer un catalogue le plus complet possible selon les moyens de recensement mis à notre disposition. Nous avons ainsi continué cette recherche jusqu'à la fin du travail présenté, ajoutant ainsi

[259] Voir *Programme unique, interprétations multiples…*, p.381.
[260] Lermercier, Zalc, 2008, p.24.

trois œuvres au corpus alors qu'il était finalisé, mais que nous avons choisi tout de même d'intégrer en proposant une catégorie « Addenda » **[vol. 2, Fig. 326, 327** et **328]**.

Le récolement des œuvres s'est opéré par deux entrées principales. La première a été un travail de bibliographie. Les publications d'Ernest T. Dewald, Hubert Schrade, Helena Gutberlet, Gertrud Schiller, Yves Christe, etc., nous ont fourni les premières représentations du corpus. Les ouvrages de référence en terme de reproductions iconographique (comme les livres de la collection Citadelles et Mazenod), les catalogues d'exposition (*Rhin-Meuse, Art et Civilisation 800-1400*), les ouvrages abordant un thème précis (*L'Europe de l'An mil*), etc., ont été consultés, en ligne ou sur les lieux des institutions. La seconde a porté sur le dépouillement de bases de données en ligne, qui a donné une ampleur considérable au corpus en nous ouvrant l'accès à des œuvres méconnues. L'*Index of Christian Art* de l'université de Princeton a été consulté, mais beaucoup parmi les œuvres recensées sont italiennes, et donc elles n'entrent pas dans ce corpus. La numérisation de nombreux manuscrits conservés dans les bibliothèques a été source de trouvailles : citons la base de données Enluminures du Ministère de la Culture et de la Communication, qui réunit les collections numérisées des bibliothèques municipales françaises, reprise et complétée par la base Initiale de l'Institut de recherche et d'histoire des textes (IRHT)[261] ; Mandragore, recensant les manuscrits de la Bibliothèque nationale de France ; les œuvres de la Koninklijke Bibliotheek d'Amsterdam, du Jean-Paul Getty's Museum de Los Angeles, de la Pierpont Morgan Library de New York, de la bibliothèque de Saint-Gall, de la British Library de Londres, pour ne citer que les principales. Avant la mise en ligne de la base Romane, que nous avons aussi consultée, nous avons dépouillé la photothèque du Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale (CESCM). Il en a été de même pour la base de données du Groupe d'anthropologie historique de l'occident médiéval (GAHOM). Nous n'oublions pas la participation de personnes extérieures à la constitution directe de ce corpus, en premier lieu notre professeur. Les recherches par images sur les moteurs de recherche type Google ont aussi complété le corpus. Enfin, la découverte de certaines œuvres résultent du hasard, comme la croix du Cloister's museum de New York dont seul le revers était reproduit dans l'ouvrage de Marcel Durliat

[261] *Initiale* reprend les notices des Catalogues des manuscrits des bibliothèques de France, qui sont plus complètes que la majorité des notices des manuscrits de la base Enluminures.

consacré à l'art roman[262] : lors d'une visite sur place, nous avons eu la surprise de découvrir le programme iconographique de l'avers, sur lequel figure une Ascension **[vol. 2, Fig. 90]**. Naturellement, dès que cela nous était possible, nous nous sommes confrontée à l'objet : nous avons été voir tous les portails français, à l'exception d'Armentia, de même que les vitraux (Poitiers, Le Mans lors de l'exposition sur la France romane au Louvre en 2005), ou le portail de San Isidro de León ou le pilier de Santo Domingo de Silos. Ce travail de terrain a aussi été mené en bibliothèque, puisque nous sommes allée, par exemple, à Paris, consulter les manuscrits conservés à la Bibliothèque nationale de France. Grâce à la bienveillance des conservateurs de musée ou de bibliothèque, nous avons eu des tête-à-tête privilégiés avec des peintures murales, des plats de reliure ou des manuscrits, qui ont permis aussi de relever des détails invisibles sur les reproductions, d'aussi bonne qualité fussent-elles. S'est d'ailleurs posée la question de la reproduction des images : outre les droits d'auteurs, assortis parfois d'une interdiction, certaines ont pu être consultées mais non reproduites (comme les microfilms), et pour d'autres encore, la reproduction a pu pâtir d'une mauvaise résolution lors de la numérisation, la rendant inexploitable. Nous avons alors tenté de trouver d'autres reproductions, ou de nous adresser à l'institut lui-même, mais qui, pour différentes raisons (financières, techniques, ou fragilité du manuscrit), n'a pu nous faire parvenir une reproduction de meilleure qualité, sachant que nous avons tout de même pris le parti de faire figurer dans notre corpus les œuvres en question.

Cependant, les œuvres connues comme étant des Ascensions, mais aujourd'hui disparues ou connues uniquement par des copies, comme l'Ascension de l'*Hortus Deliciarum*, n'ont pas été intégrées au corpus. Il en est de même pour des œuvres trop restaurées comme la peinture du cul-de-four d'Anzy-le-Duc[263]. Les œuvres recensées sous le sujet « Ascension » dans certaines bases de données, mais qui, selon nous, restent sujettes à caution, ont également été volontairement écartées, dans l'attente d'une étude approfondie. Nous songeons par exemple à la façade-écran de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, qui a fait l'objet d'un

[262] Durliat 1986.

[263] Pour toutes les œuvres ayant pu prêter à confusion, nous renvoyons à *Des exemples de confusion,* p.104.

travail approfondi par Marie-Thérèse Camus et qui, la première, a parlé d'incertitude quant au véritable sujet de la façade[264].

Au total, 325 œuvres réalisées dans le territoire étudié ont été recensées, et présentées dans le deuxième volume de la thèse, qui constitue le catalogue des œuvres. Tout en excluant l'Italie - exclusion motivée par la complexité politique, religieuse et géographique, comme nous l'avons expliqué précédemment, et qui aurait bouleversé l'étude - le corpus est représentatif de la production artistique du territoire étudié. Les œuvres sont majoritairement françaises : 37% ont en effet réalisées en France, et 22% en pays germanique. L'origine est inconnue pour près de 17% d'entre elles. La plupart des œuvres sont des lettres historiées : nous en comptons 120, mais leur production date à 88% du 13e siècle. Cette époque est sur-représentée :148 œuvres en sont datées, dont 106 sont des lettres historiées. Ces premières constatations ont été faites grâce à l'élaboration d'une base de données, outil incontournable dans les travaux d'analyse sérielle.

3.3. Création de la base de données

Depuis plusieurs années, « l'histoire de l'art est habituée à traiter des données sérielles »[265]. Aussi, l'utilisation de bases de données s'est imposée dans les travaux reposant sur des recherches thématiques, qu'il s'agisse d'architecture moderne ou des œuvres d'un même peintre. Elle facilite le travail d'inventaire inhérent à toute analyse sérielle, ainsi que la mise en place de résultats statistiques. Aussi, devant l'intérêt croissant des chercheurs face aux statistiques, des ouvrages de théorisation ont vu le jour[266] : ils abordent la manière de concevoir une base de données pertinente, dans le but d'exploiter au mieux les résultats scientifiques qui en découleront. Dans le cadre de notre thèse, l'idée initiale était de dresser un inventaire raisonné des œuvres, en vue de leur classement classique, mais un autre intérêt des statistiques est apparu par la suite, ce qui nous a obligée à penser différemment son utilisation.

---

[264] Camus 2002, p.279 notamment. Nous renvoyons aussi, dans cette partie, à *Des exemples de confusion*, p.104.
[265] Séverine Sofio, dans Joyeux-Prunel (dir.), 2010, p.113.
[266] Nous renvoyons, entre autres, à Guerreau 2008, Joyeux-Prunel (dir.) 2010, Lepape 2015, Roeck 2013.

Nous l'avons en effet d'abord envisagée en utilisant le logiciel de gestion de base de données File Maker Pro, avant de nous diriger vers un tableur Excel car « dans la plupart des cas, un tableur suffit largement, d'autant que les données saisies sont plus facilement "exportables" par la suite, pour des traitements que l'on n'imagine que rarement à l'avance »[267]. Le tableur propose également une vue d'ensemble des données et un traitement rapide en résultats statistiques, analysables dans un second temps.

Il s'agit alors de penser la base de données comme un inventaire recensant toutes les œuvres, et comme un outil grâce auquel les œuvres deviennent des objets d'étude à part entière, et dont l'iconographie est analysée finement. Dans un premier temps, elle permet « de répertorier un ensemble circonscrit de caractéristiques »[268] d'un sujet précis. Dans un second temps, ces caractéristiques sont reprises pour être transformées en statistiques. Cette double approche nécessite de réfléchir aux critères permettant de décrire l'image, qui doivent aussi avoir leur pertinence pour un traitement ultérieur en statistiques. Chaque image de l'Ascension est ainsi décomposée selon les motifs observés, eux-mêmes ensuite divisés en autant d'observations qui leur sont propres : « L'objectif est de disposer d'informations bien rangées, indexées, et donc facilement utilisables pour des recherches en leur sein »[269]. Prenons l'exemple des anges, qui constituent un groupe d'étude. Ce groupe est lui-même divisé selon le nombre, la position ou encore l'action des personnages. L'action fait ensuite l'objet de plusieurs catégories, à partir de ce que nous avons pu voir sur les images. Ainsi, les anges peuvent voler, être immobiles, dialoguer, voire effectuer plusieurs actions différentes. Aussi fastidieuse soit-elle, cette étape est essentielle car « Une base de données sera difficilement utilisable si les informations que l'on entre ne sont pas suffisamment décomposées »[270]. Trouver le bon niveau de détail est un premier et long travail de précision : l'encodage est une étape primordiale à ce premier stade de la bese de données. Chaque catégorie est encodée et donc, traduite par un chiffre, en vue d'un traitement statistique. Pour chaque individu (image) inséré dans la base, nous avons alors une description chiffrée. Certaines images n'ont toutefois que des informations partielles, parce que nous en ignorons par exemple l'origine,

[267] Lermercier, Zalc, 2008, p.37.
[268] Béatrice Joyeux-Prunel et Claire Lemercier, dans Joyeux-Prunel (dir.), 2010, p.166.
[269] Béatrice Joyeux-Prunel et Claire Lemercier, dans Joyeux-Prunel (dir.), 2010, p.166.
[270] Béatrice Joyeux-Prunel et Claire Lemercier, dans Joyeux-Prunel (dir.), 2010, p.172.

ou qu'une partie en a disparu, comme sur la peinture murale de Santa Maria de Mur, **[2/Fig. 157]**. Nous avons donc intégré une variable « inconnu ».

Concernant notre sujet, nous avons élaboré la base de données selon les problématiques propres à l'iconographie médiévale. Trois parties générales peuvent être définies. Les premiers champs renseignent sur la localisation de l'œuvre, à savoir le lieu où elle est conservée/exposée/visible, puis la cote (s'il s'agit d'un manuscrit), le numéro d'inventaire (pour les œuvres conservées en musées) ou son emplacement dans un édifice. Les critères suivants touchent à la datation, à l'origine et au support : ces critères, dits extrinsèques, permettent une vision d'ensemble du contexte de création de l'image. La dernière partie, et la plus développée, correspond à la représentation en elle-même, pour en dégager les principales manières et établir des types de représentation, selon quatre séries : les témoins, les anges, le Christ, les autres motifs[271]. La base de données agit comme une carte d'identité : chaque ligne est propre à telle image. Le catalogue des œuvres et la base de données sont donc complémentaires : le premier offre une fiche muséographique, renseignant sur l'image (lieu de conservation, dimensions, provenance, possesseur, ainsi qu'une reproduction), tandis que la seconde se focalise sur la représentation elle-même.

3.4. Les statistiques comme outil de travail

Pour l'historien de l'art dont le champ de recherche est l'analyse sérielle, l'utilisation des bases de données est un atout : grâce à elles, il est possible d'élaborer des statistiques quant à la récurrence d'une couleur dans les œuvres d'un peintre, par exemple, ou l'emploi du fer dans un type donné d'architecture, et de les traduire en graphiques, ouvrant à de nouvelles investigations.

Utilisée depuis 1976 dans l'analyse de corpus de textes, et notamment mise à l'honneur par Alain Guerreau[272], c'est en 1996 que l'analyse statistique fait véritablement son entrée dans la recherche de l'iconographie médiévale à travers les travaux de Jérôme Baschet.

---

[271] Nous revenons plus longuement sur ce morcellement dans *Méthodologie d'identification des motifs*, p.145.
[272] Alain Guerreau a mis en ligne ses cours donnés à l'École des Chartes sur l'utilisation des statistiques en histoire médiévale : Guerreau 2004.

Ce dernier signe un article cette même année[273] montrant de quelle manière l'analyse statistique contribue à une nouvelle vision de l'image médiévale en mettant en avant son caractère mobile dans la mise en image d'une série et, par conséquent, dans son interprétation. Il emploie le terme d'analyse sérielle, partant du fait que l'objet de l'étude porte sur une série d'images. Ainsi explique-t-il que par le morcellement d'une série partageant un thème ou un signifiant identique, il s'agit de faire ressortir une synthèse collective, dont le paradoxe est d'étudier les images selon une approche globale tout en mettant en avant leur spécificité. Il se dégage plusieurs sources de renseignements :

- des récurrences permettant la création de typologies que l'on peut qualifier de références dans leurs grandes lignes,

- des particularités en fonction des supports, par exemple,

- des éléments peu courants mais suffisamment réitératifs pour être retenus.

Même s'il existe une marge d'erreur due aux œuvres manquantes, les résultats restent significatifs et peuvent être exploités pour apporter une analyse pertinente de l'image, et mettre en évidence le caractère mobile de cette dernière au Moyen-Âge, car ainsi que le souligne Jérôme Baschet, « si certains aspects stables répétitifs doivent être décrits comme tels, la dimension créative de chaque œuvre ne peut être ignorée »[274], mettant ainsi en valeur la « mobilité figurative »[275] de l'image médiévale. Cette approche quantitative couvre plusieurs outils statistiques, « du simple calcul de moyennes ou de pourcentages, à l'analyse de réseaux ou à l'analyse factorielle qui permettent de croiser plusieurs variables à la fois, à l'analyse longitudinale qui permet de suivre et de comparer l'évolution d'un ensemble de données dans le temps, ou aux régressions logistiques qui permettent d'identifier, au sein d'un ensemble de facteurs, les causes les plus probables d'une situation »[276]. Le quantitatif autorise de vérifier la qualité des hypothèses, d'observer des corrélations entre variables que l'on ne saurait voir autrement, et de mettre en évidence certains faits.

Depuis ces travaux de Jérôme Baschet, l'histoire de l'art a donné naissance à plusieurs thèses étudiant des corpus, et dont les auteurs ont utilisé outre les statistiques classiques,

[273] Baschet 1996.
[274] Baschet 2000, p.180.
[275] Baschet 1996, p.110.
[276] Séverine Sofio, dans Joyeux-Prunel (dir.) 2010, p.114.

l'analyse factorielle[277], qui permet de croiser et de combiner les différentes observations issues de la base de données afin d'en déterminer les relations. Nous lui avons également ajouté l'analyse statistique implicative. Ces deux systèmes d'analyse statistique consistent à vérifier des liens de cause à effet entre des critères sur un échantillon représentatif d'individus (d'images dans notre cas). Leur utilisation est préconisée dans les analyses sérielles comme dans le cadre de la thèse entreprise : elle permet d'orienter des hypothèses de travail en fonction de la mise en relation des critères. Ces deux méthodes permettent ainsi de considérer simultanément un ensemble important de variables qui caractérisent de manière extrêmement détaillée chaque image, pour pouvoir ensuite intégrer cette singularité dans un système d'analyse plus vaste qui met en comparaison un nombre qui n'est limité que par les accès aux objets, ou à d'autres images. Cette comparaison met en lumière des caractéristiques que l'ensemble des images a tendance à partager ou celles qui demeurent propres à la singularité de quelques-unes. Par cette ouverture de la recherche, de nouvelles problématiques apparaissent et permettent la reprise d'études référentielles en poussant encore plus loin les investigations.

Aussi, lorsque nous avons entamé notre thèse sur les représentations de l'Ascension du Christ en Occident entre le 9e et le 13e siècle, regroupant actuellement 325 œuvres, le recours à cette méthode de travail nous est apparu tout naturel. L'objectif était de dégager des relations entre différentes variables dans un premier temps, ce qui ensuite nous mènerait vers une interprétation des images. Il est utile de rappeler que l'analyse statistique, factorielle ou implicative, est d'abord un moyen par lequel le chercheur aboutit à une interprétation. Ainsi, comme l'explique Alain Guerreau, elles « sont un outil, pas une fin en soi : elles visent à clarifier la structure des données, toute analyse doit se terminer par une partie consacrée au retour aux données, c'est une règle à laquelle on ne peut tolérer aucune exception »[278].

Cependant, nous avons utilisé les statistiques uniquement pour l'analyse des motifs de l'image de l'Ascension, sans prise en compte de l'environnement iconographique de l'image. Cette étude axée sur le programme iconographique a fait l'objet d'une seconde démarche, qui

[277] La thèse d'Isabelle Guerreau publiée en 2006 sur les sceaux du clergé saxon au Moyen Âge, celle de Séverine Lepape en 2008 traitant de l'arbre de Jessé, ou encore celle de Robert Marcoux en 2013 étudiant les tombeaux de la collection Gaignières.
[278] Guerreau 2004, p.61.

nous semblait primordiale dans le contexte d'une étude en iconographie médiévale, et qui est exposée dans la troisième partie de cette thèse.

3.5. Étudier les programmes iconographiques incluant l'Ascension du Christ

Après avoir étudié les représentations de l'Ascension pour elles-mêmes, en tant que sujets indépendants, nous nous sommes intéressée à l'Ascension dans son contexte iconographique, c'est à dire comme appartenant à un programme structuré de différentes scènes, qui font sens les unes par rapport aux autres. La prise en compte des images accompagnant celle de l'Ascension dans le cadre d'un programme iconographique donne une nouvelle matière à l'interprétation.

Des programmes narratifs se révèlent de prime abord porteurs d'un message christologique, comme le plat de reliure de Zagreb, dont la disposition en U permet d'opposer Descente puis Remontée du Verbe, et d'ouvrir à un exposé sur l'Incarnation **[vol. 2, Fig. 37]**. Ce rapprochement de l'Ascension avec l'Annonciation ou la Nativité est récurrente, de même qu'un rapprochement avec des motifs empruntés à l'*Apocalypse*[279]. C'est pourquoi nous avons jugé utile d'étudier les principaux programmes iconographiques intégrant l'Ascension. Cette approche a demandé une démarche différente de la première, où il fallait quitter l'image pour la replacer dans son environnement iconographique. Elle a également nécessité d'approfondir nos connaissances théologiques, sachant que les programmes iconographiques des manuscrits ont été écartés de cette étude : ils demandent un savoir spécifique, peut-être réservé à une étude ultérieure.

Nous avons ainsi étudié des images qui réunissaient plusieurs scènes sur une même surface. Il peut s'agir de plats de reliure ou de pleines pages, où le programme iconographique occupe toute la surface. Mais la manière d'appréhender les programmes plus vastes, à l'échelle d'une façade, d'un portail ou même de plusieurs portails, sera toute différente : pour

[279] Nous étudions cette correspondance dans *Descente et montée du Verbe…,* p.373.

les embrasser en totalité, ils appellent un déplacement du regard bien plus important, voire un déplacement physique, amenant à s’éloigner ou à s’approcher de l’œuvre.

4. L'ORGANISATION DE LA SURFACE DE L'IMAGE : GENERALITES [VOL. 3, PL. 15]

Une première étude formelle des images de l'Ascension a permis de dresser des caractéristiques générales propres aussi bien à l'image, dans son acception large, qu'à la scène de l'Ascension. L'image est par définition un espace fermé et variable. Les enluminures offrent une surface relativement libre, que délimite une bande colorée ou ornementale, comme sur la pleine page du sacramentaire de Robert de Jumièges **[vol. 3, Pl. 15a]**. Mais d'autres surfaces obéiront aux contraintes imposées par le support : à l'échelle des manuscrits, elles viendront de la forme des lettres historiées, tandis qu'à l'échelle d'un monument, il s'agira de la forme d'un tympan, par exemple. D'autre part, une image représente soit une scène isolée, soit une succession d'épisodes, lesquels peuvent s'ordonner ou non autour d'une scène centrale, ouvrant alors à des choix pour l'agencement structurel de chacune de ces compositions.

Dans le cas d'une scène unique aux axes forts, telle que l'Ascension, tributaire par définition d'un mouvement vertical, elle prend en compte deux facteurs :

- en premier, l'image elle-même, et Jean-Claude Schmitt parle d'« espace représenté »,
- en second, la délimitation de l'image en fonction de son support, qu'il appelle « l'espace de la représentation »[280].

L'étude de « l'espace représenté » s'intéresse à la mise en place des motifs composant l'image ainsi que leur figuration, mise en place qui découle de telle ou telle intention. Pour l'Ascension, la scène s'ordonne en deux parties : une partie haute représente le Christ montant, ce qui impose la verticalité, tandis que la partie basse, réservée aux témoins, assure à la composition un contrepoids horizontal. L'action et la position du Christ sont déterminantes dans la composition[281], mais aussi dans l'appréciation visuelle de la scène. Qu'il monte

[280] Schmitt 2007a, p.342.
[281] Voir *Le Christ au centre du schéma de composition*, p.165.

manifestement ou qu'il reste immobilisé, ces différentes attitudes ont des conséquences décisives sur l'interprétation de l'image : ainsi, immobile, plus hiératique, le Christ apparaîtra plutôt selon sa nature divine, alors que, de profil et esquissant alors un mouvement d'ascension, une action, il paraît plus proche de l'humanité. D'autre part, la disposition d'un personnage par rapport à un autre, l'ajout ou la disparition de certains éléments sont autant de composantes infléchissant le sens de l'image, puisqu'il s'agit d'un parti pris iconographique dont les répercussions sur la structure iconique sont immédiates. Ainsi, la présence du mont des Oliviers dans la partie inférieure de l'image divise à chaque fois (hormis sur le sacramentaire de Drogon – **vol. 3, Pl. 15b**) les témoins en deux groupes, avec chacun à sa tête l'une des figures principales de l'Église, comme la Vierge, saint Pierre ou saint Paul : elle met alors en valeur la naissance de l'Église lors de l'Ascension.

Quant à « l'espace de la représentation », il prend en compte, par-delà l'image en elle-même, le support qui la reçoit. Selon que celui-ci est peint ou sculpté, de grandes dimensions ou plus réduite, le traitement de l'image n'est pas identique. Prenons les cas extrêmes : une lettre historiée de manuscrit et un tympan sculpté. La lettre, déjà de taille plus que modeste, impose sa forme, elle sert de bordure en circonscrivant la scène dans un périmètre clos, un O, un C, un U : vu l'étroitesse, la formule la plus souvent adoptée a été de ne figurer que les pieds du Christ et en dessous, quelques témoins, eux-mêmes tronqués **[vol. 3, Pl. 15c]**[282]. Le tympan de vastes dimensions, plusieurs mètres carrés, est lui aussi contraint, et c'est par la forme en demi-lune comme par la technique, puisqu'il est souvent sculpté avant d'être peint **[vol. 3, Pl. 15d]**, et les artistes ont uniformément ou presque utilisé le linteau pour abriter les témoins regardant le Christ s'élever, lui-même logé sur le tympan. Chaque support possède ainsi sa contrainte, avec laquelle il faut transiger ou ruser ou inventer pour parfaire la mise en image de la scène, au point que certaines compositions plus audacieuses défient le support, servant ainsi autrement le discours de l'image.

Une même image peut également réunir plusieurs scènes, s'imposant une autre manière d'organiser l'espace, puisqu'elle provoque de nouvelles relations à l'intérieur des scènes et entre elles. L'organisation des scènes les unes par rapport aux autres peut en effet relever d'une réflexion d'esthétique portant sur l'impact de la disposition physique des autres

[282] Nous développons plus longuement cette question. Voir *L'influence du support…*, p.313.

images, au service du contenu théologique de l'image seule, ou de l'image dans le cadre d'un programme iconographique. Il suffit de distinguer la narration, par exemple la montée du Christ, une Nativité, l'Enfant prodigue, narration tirée des récits évangéliques pris comme tels, et regardés par le fidèle avec piété, réflexion, adhésion, d'un part, et d'autre part, le travail intérieur de l'artisan de l'image : bridant l'émotion de la foi, tout en la gardant comme guide, il a calculé les effets esthétiques et moraux du support, des personnages, des couleurs, des lignes, du cadre. Il a produit alors un *opus humanum* sous le regard divin, agissant, dirait un théologien, dans un canton du mystère de la liberté avec la grâce. C'est ce regard que la recherche en art veut aussi donner au spectateur moderne, avec le paradoxe qu'il faut tenir ensemble et le sentiment direct (religieux, dans notre cas), et l'admiration de l'œuvre.

Il convient, dès lors, d'aborder l'image sous son aspect structurel, formel, selon l'agencement des éléments ainsi que les jeux relationnels des personnages – et ce que nous appelons considérer l'image sous l'angle iconique. Un nouveau regard se pose sur l'œuvre : celle-ci est observée de la manière la plus objective possible, et le sujet – sans être nié – s'efface au profit de la structure. Les gestes ou les attitudes des personnages participent de ce même point de vue, en organisant l'image et en dirigeant le regard. À l'instar de Louis Marin, nous estimons que :

> L'unité de vision du tableau est une totalité structurée, organisée de mouvements de l'œil, une structure de regards et le tableau est le jalonnement de la surface plastique par un ensemble de "signes" à la fois topique et dynamique destinés à guider le regard, à lui faire accomplir un circuit, à surmonter des obstacles, à retarder, à différer dans une différence à la fois spatiale et temporelle, l'accomplissement de l'unité de vision comme totalité structurée. Il faut distinguer ici un topique d'une dynamique du regard ou encore les directions ou les orientations, des jalons, points stratégiques, tâches et nœuds de direction.[283]

Cette analyse spécifique d'un tableau peut être appliquée à toute œuvre d'art figurée, obéissant au même principe dynamique d'organisation de la scène.

Une distinction ainsi opérée entre narrativité et iconicité apporte une autre lecture de l'image, par la considération des motifs qui la composent dans sa mise en scène. Plusieurs relations iconiques existent alors, suivant que l'on prend en compte l'organisation interne, les liens établis ou la formation d'un plus large programme iconique. Elles s'effectueront par les

[283] Marin 1971, p.20-21.

gestes, les attitudes des personnages, qui créeront une tension et dirigeront le regard de la personne qui est face à l'œuvre, dans l'image en elle-même ou d'une scène à l'autre, dans le cas d'un programme que nous appelons iconographique. Mais il existe aussi des images qui jouent de mises en scènes où l'intention est explicite, dans le but d'accentuer la valeur théologique du programme.

4.1. Dynamique des gestes

Les images de l'Ascension frappent par la manière de traiter les gestes des personnages. Si certains sont dans la retenue **[vol. 3, Pl. 16b]**, d'autres sont beaucoup plus expressifs : des personnages vont lever la main au ciel, regarder leurs voisins, désigner une autre surface pour inviter le spectateur à la regarder **[vol. 3, Pl. 17]**. Les travaux de François Garnier avaient déjà mis en lumière l'importance du geste dans l'image romane : dans deux ouvrages qui font aujourd'hui référence[284], l'auteur avait mis en lumière le geste comme signifiant dans l'image, permettant de mettre en lumière des émotions, ou des interactions entre les personnages. Dans le même esprit, Jean-Claude Bonne avait étudié la dynamique du geste dans le récit de l'image, en s'appuyant sur le tympan de Sainte-Foy de Conques[285] : ainsi, le Christ tendant la main droite et baissant la gauche indique clairement le Paradis et l'Enfer. Le geste guide alors le regard et organise l'image, aspect que nous souhaitons aborder dans les scènes d'Ascension. En effet, l'étude de la composition interne de l'image envisage l'intégration des motifs les uns par rapport aux autres : elle apprécie l'agencement de la scène de façon individuelle, sans la restituer dans un contexte global (comme une page de manuscrit, un portail…). Seule la structure est prise en compte pour une analyse objective de la scène.

Replacée ensuite dans l'image au sens large, c'est-à-dire comme un programme comprenant plusieurs épisodes, la scène peut occuper une position iconique stratégique dans le programme créatif général : sa situation par rapport à d'autres scènes, les gestes des personnages invitant à sortir de la scène et à regarder les autres, concourent à la mise en place

[284] Garnier 1982 et 1989.
[285] Bonne 1985.

du programme iconique, à finalité iconographique. Il s'agit de définir ces liens visuels, de nature différente, puisque l'un part de la scène comme pour en faire sortir, tel un gros plan prenant du champ pour offrir une vue générale, tandis que le second intègre la scène dans une vision d'ensemble, comme appartenant à un programme.

Au sein même de l'image, des liens se créent par les gestes, les attitudes des personnages. Ils guident le regard du spectateur, dans l'image mais parfois aussi vers l'extérieur. Les rapports visuels ainsi établis donnent naissance à un autre type de programme, utilisant les liens iconiques au sein des images. À l'intérieur d'une même scène, ils mettront les personnages en rapport les uns avec les autres, mais ils pourront aussi inviter à se concentrer sur une autre scène, ou à sortir de la scène pour en désigner d'autres. L'Ascension est propice à cette circulation interne : tout d'abord, elle oppose la dynamique du Christ montant à la statique des apôtres, la relation entre les deux s'effectuant par les gestes que chacun exécute, et élargissant le champ de vision et de perception de l'image à des fins interprétatives.

4.1.1. Les gestes de l'Ascension dans le contexte d'une image autonome [vol. 3, Pl. 16]

Cette gestuelle indicative, pour ainsi dire, est d'autant plus importante que l'image de l'Ascension est en elle-même compliquée, par ses oppositions entre la terre et le ciel, le départ et l'arrivée du Christ, la montée du Christ et le dialogue des personnages entre eux. Ce rôle des gestes dans l'image, participant autant à la dynamique qu'à la signification, attire notre attention. Les gestes des témoins peuvent avoir un rôle essentiel pour rendre l'image dynamique. Par eux se créé le lien visuel entre la partie haute et la partie basse de l'image. Ainsi, dans le sacramentaire possédé par Schaffhouse **[vol. 3, Pl. 16a]**, l'Ascension est franchement scindée en deux parties par un bandeau végétal qui sépare le Christ montant et les témoins, ce qui donne d'abord l'impression de deux scènes différentes dans une même image, alors qu'il s'agit du même événement : le Christ est en position frontale, il tient un livre et bénit : le seul lien qu'il établisse objetcivement est avec le spectateur, mais aucunement avec le reste de l'image, le groupe des témoins. Seulement ces témoins regardent

tous au-dessus d'eux et ils lèvent les bras, ce qui conduit le regard à franchir le bandeau, à monter jusqu'au Christ, et les deux registres trouvent déjà une unité[286]. Et la liaison est complétée par les anges, qui regardent les disciples en leur désignant le Christ, créant ainsi un aller et retour de l'attention : ces détails croisés sont les moyens d'établir une unité dynamique du panneau entier, où le Christ sert alors de foyer immobile. Une fois que le spectateur a atteint le Christ, en effet, son regard ne peut s'échapper : le Christ ne dépasse pas la mandorle, il regarde face à lui – et donc le spectateur, sans esquisser non plus le moindre mouvement qui inviterait à sortir de la sphère céleste.

D'autres images proposent des circulations, comme le missel de Stammheim **[vol. 3, Pl. 16c]**. Les gestes des témoins désignent le Christ, au centre, alors que celui-ci penche la tête en direction de sa mère en laissant pendre son bras : le lien entre les disciples qui restent sur terre et le Christ montant n'est pas rompu, et l'image est totalement ouverte, sans clôture pour retenir le regard.

Enfin, lorsque le Christ est de profil, et plus encore, lorsqu'il prend ou est sur le point de prendre la main de Dieu, il se crée un nouveau rapport entre le spectateur et l'image. Comme le montre le plat de reliure du Victoria and Albert's Museum **[vol. 3, Pl. 16b]**, les mouvements des témoins et des anges marquent bien déjà une action dans l'image : ils regardent le Christ, se dirigent vers lui, peuvent même porter sa mandorle. Seulement, de plus, le Christ, qui monte de profil en regardant devant lui, a tout son corps tendu vers l'extérieur de l'image : il saisit ou s'apprête à saisir la main de Dieu, lorsqu'elle est représentée. L'image instaure une démarche active aussi bien dans l'attitude du Christ montant vers un lieu non représenté, que dans celle du spectateur qui va poursuivre le mouvement du Christ et prolonger l'image.

4.1.2. Les gestes de l'Ascension dans le contexte d'un programme iconographique [vol. 3, Pl. 17-18]

Dans ce dernier cas, la position du Christ laisse la possibilité au spectateur de sortir de l'image, sans plus. D'autres représentations en revanche se servent des gestes des personnages

[286] François Boespflug s'est intéressé à la question de l'importance du regard dans l'image en lui consacrant un ouvrage. Voir Boespflug 2014.

pour ouvrir l'image ou la scène à une surface extérieure, une autre scène ou un texte précis. Ainsi les portes de Cologne **[vol. 3, Pl. 17a]** : le Christ monte immobile, de face. Il regarde devant lui ; les témoins sont regroupés dans la partie inférieure, et leurs gestes, leurs regards sont tournés vers la montée du Christ, sauf un : à l'extrême droite de l'image, l'un des personnages se retourne pour regarder la scène représentée derrière lui, et qui n'est autre que les Saintes femmes au tombeau. Par ce simple regard, à l'extrémité de l'image, un autre champ s'offre à la vue du spectateur qui sort de l'image à la demande expresse de celle-ci, pour ainsi dire.

La surface externe que l'image amène parfois à contempler peut être un texte. Prenons l'exemple des lettres historiées : l'image est inscrite dans une surface, en l'occurrence la lettre, qui introduit elle-même un texte, et ces deux surfaces sont intégrées dans un même espace, la page de manuscrit. La lettrine de Sens ornant la célébration de l'Ascension, reste l'exemple le plus éloquent[287] **[vol. 3, Pl. 17b]** : tous les témoins se dirigent d'un même mouvement vers le texte, ce qui amorce déjà chez le spectateur le désir de sortir de la bordure de la lettre pour aller au-delà de l'image et lire. Le disciple à droite de l'image, le plus proche du texte, sort la main de l'image pour la poser sur la bordure qu'elle dépasse légèrement pour désigner une autre surface : le texte. Mais en observant l'image, l'on s'aperçoit que l'apôtre pointe du doigt le mot *Hodierna*, signifiant « d'aujourd'hui »[288]. L'image ramène au texte, et tous deux, par ce simple geste, sont présentés comme ayant le même sujet et appartenant au même espace-page : ils sont complémentaires, d'autant que l'*aujourd'hui* actualise le tout au profit du lecteur, redoublant ainsi la connivence du texte, de l'image et de sa lettrine.

Nous aimerions aussi évoquer un cas particulier et soumettre une hypothèse de lecture d'une œuvre énigmatique : le portail de Montceaux-l'Étoile **[vol. 3, Pl. 18]**. Les sujets de ce portail sont totalement disparates. Le tympan et le linteau représentent l'Ascension du Christ et forment une unité iconographique mais aussi iconique, c'est-à-dire dans l'agencement de

[287] Dans cette même partie, 4.4.4., p.322 et suiv.

[288] L'originalité de ce rapport entre le geste et le texte a retenu notre attention à plusieurs reprises : voir p.322 et suiv., et p.342.

l'image, tel que nous l'avons défini précédemment[289] : les gestes des témoins convergent vers le Christ, tandis que les anges créent une tension entre le haut et le bas par leurs gestes et leur regard. Le chapiteau nord est sculpté d'un faune armé, aux pattes griffues, sans adversaire cependant, et se dirigeant vers le linteau, comme s'il s'apprêtait à affronter les disciples du Christ. En pendant, un ange, l'index pointé vers le tympan, se retourne vers un saint recroquevillé derrière un arbre. Saint Michel, épée levée vers le linteau, terrasse le démon sur la console nord, un motif fréquent en Bourgogne, mais ici surprenant du fait que c'est le démon qui se trouve le plus près de la porte du lieu saint, et non l'archange. Enfin, en face, une sirène oiseau regarde face à elle, comme accueillant le fidèle en ce lieu. À ce jour, il n'a pas été possible de déterminer le programme iconographique de ce portail, même si de nombreux chercheurs ont proposé des hypothèses[290]. Pour notre part, nous avons observé que tous les gestes du linteau et des chapiteaux indiquent la même direction : le tympan. Du moment, nous l'avons noté plus haut, que les gestes des témoins se concentrent tous sur le Christ, comme l'avait déjà remarqué William Travis[291], il se crée une tension iconique qui subtilement, capte le regard pour l'amener à ne regarder que le Christ. Si le thème général du portail reste à ce jour mystérieux, il existe néanmoins une tension iconique voulue, destinée à mener le spectateur vers le Christ montant. On peut se contenter ici de ce résultat, et la réalisation iconique de l'ensemble pourrait servir d'emblème à la lecture iconique de nos représentations, rejoignant en cela l'idée de Didier Méhu, selon laquelle « parfois, un geste, un ornement appuyé, une posture souligne une direction, celle qui doit guider le regard et orienter la mise en rapport des images disjointes »[292].

4.2. La disposition des scènes dans un programme iconographique

Telle représentation comprend souvent plusieurs scènes composant un programme iconographique : un portail est composé d'un tympan et d'un linteau, ses pièces maîtresses,

[289] Nous invitons le lecteur à se reporter à *L'organisation de la surface de l'images : généralités*, p.123 et suiv.
[290] Angheben 2001, Travis 2002.
[291] Travis 2002, p.54.
[292] Méhu 2015, p.279.

complétés par des voussures, des chapiteaux, des consoles, comme le portail de Montceaux-l'Étoile **[2/Fig. 118]** ; une pleine page peut être compartimentée en plusieurs scènes (Bible d'Avila par exemple - **2/Fig. 86**) de même qu'un plat de reliure **[2/Fig. 9]**. Les scènes peuvent se suivre historiquement ou s'interpréter en fonction d'une idée. Leurs positions les unes par rapport aux autres servent le discours général de l'image par leur rapprochement iconique autant que par leur contenu iconographique.

Les représentations de l'Ascension n'échappent pas à cette règle : leur situation dans un groupe de scènes est souvent porteuse de sens, soit que l'Ascension se trouve dans la continuité immédiate d'une autre scène, soit que par leur proximité avec une autre, elle fasse visuellement écho à un discours théologique, par-delà la représentation iconographique, dans un jeu de « corrélations formelles », pour reprendre la formule de Jérôme Baschet[293]. Selon lui, la mise en relation formelle de sujets renforce l'impact théologique. Aussi bien faut-il étudier les différentes formes que peut prendre ce rapprochement pour mieux évaluer la pertinence de ces liaisons.

4.2.1. La continuité iconique dans les ivoires carolingiens [vol. 3, Pl. 19-20]

Plusieurs plats de reliure carolingiens représentent la Crucifixion du Christ en scène centrale, autour de laquelle prennent place différents épisodes de la vie du Christ, dont l'Ascension. L'ivoire de Narbonne **[vol. 3, Pl. 19a]** la place dans l'angle supérieur gauche du plat, dans la surface créée entre le bras de la croix et la bordure. Les scènes inférieures ont trait à la Passion du Christ selon une lecture originale : elle débute dans l'angle inférieur gauche par la Cène et se poursuit au-dessus par le baiser de Judas. La scène de la Crucifixion fait suite à la traîtresse accolade, elle occupe toute la hauteur et le centre de l'ivoire : au pied de la croix, les soldats se partagent la tunique du Christ, et sous les bras de la croix saint Jean, Marie, Longin et Stéphaton assistent à la scène, alors qu'en haut, sont représentés le soleil et la lune. La lecture reprend par les Saintes femmes au tombeau, sous le bras gauche de la croix, scène à laquelle succède l'Incrédulité de saint Thomas. Dans cette dernière scène, la diagonale formée par le bras du Christ invite le spectateur à regarder en haut à gauche de l'ivoire, où figure l'Ascension. En pendant, la Pentecôte est représentée. L'organisation

[293] Baschet 1991, p.146.

iconique propose un circuit de lecture en lui-même étonnant, surtout dans la partie basse. En voici un premier commentaire. André Bonnery l'explique en ces termes :

> La Crucifixion, sur une croix gemmée glorieuse qui n'est plus l'instrument du supplice, mais celui du triomphe, ne peut être dissociée de la Résurrection (les Femmes au tombeau) ; la foi des Chrétiens en la Résurrection se fonde sur le témoignage des apôtres, qui ont vu et ont cru (apparition à Thomas) ; Jésus ressuscité est entré dans la gloire (Ascension) à laquelle les croyants sont appelés ; pour y parvenir, il faut adhérer à l'Église assemblée autour de Pierre (Pentecôte) en laquelle vit l'Esprit de Jésus ; l'œuvre de la Rédemption enfin se prolonge dans les croyants grâce à l'Eucharistie (la Cène) et le renouvellement est confié aux apôtres.[294]

De ce fait, l'ivoire de Narbonne illustre « la catéchèse du Salut »[295]. Néanmoins, à cette analyse d'André Bonnery, qui suit un schéma catéchétique préétabli, on doit ajouter une lecture tenant compte de l'organisation iconique peu orthodoxe du plat de reliure narbonnais. Certes, suivant les textes, l'Ascension et la Pentecôte se suivent, du simple fait que la montée au ciel du Christ est la condition de la descente de l'Esprit saint, mais rares sont les images, avant le 13e siècle, voire le 14e, qui rapprochent les épisodes sur une même surface, comme notre ivoire. Nous pouvons en proposer une lecture iconique : à l'évidence ici, d'après leur traitement, les deux scènes, Ascension et Pentecôte, ont été mises en rapport également et peut-être surtout pour créer une relation théologique visualisée, la montée préparant la descente, ce qui contribue à animer puissamment la catéchèse.

Un ivoire conservé au musée du Moyen Âge de Paris **[vol. 3, Pl. 19b]** ordonne l'épisode des Saintes femmes au tombeau et l'Ascension selon une lecture circulaire. La narration s'organise autour de la Crucifixion, au centre, occupant un peu plus de la moitié de la hauteur de l'image : en bas à droite, la Vierge et saint Jean assistent à la scène ; à gauche, l'ange reçoit les saintes Femmes au tombeau, tandis qu'en haut à droite le Christ monte au ciel, et le cycle se termine en haut à gauche par une image du Christ en majesté entouré du Tétramorphe. L'ordre logique aurait voulu que l'Ascension se situe en haut à gauche pour une lecture de gauche à droite. Or les scènes ont été placées de telle manière que l'Ascension soit au-dessus des saintes Femmes au tombeau : la première découle de la seconde par ce truchement iconique, au détriment d'une lecture naturelle, peut-être parce que ce sont deux scènes « angéliques » et animées, quand la gauche du panneau, statique, voire hiératique,

[294] Bonnery 1992b, p.125.
[295] Bonnery 1992b, p.125.

rattache le Christ en gloire à la Vierge et à Jean, pour signifier visuellement que l'Église est sur terre la gloire du Christ au Ciel, de façon immobile, immuable : c'est pourquoi un cadre isole relativement la Vierge et Jean de la crucifixion, contrairement au récit de *Jean*.

Sur d'autres ivoires faisant de la Crucifixion l'axe ordonnateur de l'image, l'Ascension occupe toute la partie haute de l'image : de chaque côté de la traverse de la croix, sont disposés les témoins. Dans l'axe même de la traverse, en continuité avec l'événement, le Christ monte au ciel **[vol. 3, Pl. 19c]** : de trois quarts dos, il saisit un objet dans le ciel, lequel objet mord sur la bordure de l'image. De chaque côté de cet objet, des anges descendent de nuées, contrebalançant le mouvement ascendant du Christ et renforçant par là une dynamique dans l'image. Au pied de la croix, Marie vient de donner naissance à Jésus : le lit de la Vierge et le berceau de l'enfant, à l'horizontale et parallèles, servent de base à la Crucifixion. Deux réflexions se dégagent de cette organisation spatiale. Tout d'abord, en situant le Christ de l'Ascension dans la continuité de la Crucifixion, ces événements sont placés dans un même temps, et la Résurrection reste sous-entendue, incluse[296]. Par ailleurs, en rapprochant la Nativité et l'Ascension, est représenté la descente puis la remontée du Verbe dans un mouvement ascendant, la croix servant de lien : ainsi, le mystère de l'Incarnation s'offre immédiatement aux yeux du spectateur dans sa totalité[297].

Le vitrail de Poitiers, datant du 12e siècle, propose une composition analogue : il s'organise autour d'une Crucifixion monumentale **[vol. 3, Pl. 19d]**. Au pied de la scène de la Crucifixion, c'est toutefois le crucifiement de saint Pierre qui est représenté, établissant un jeu de miroir entre la Crucifixion du Christ et celle, mais tête en bas, du prince des apôtres, patron de la cathédrale.

Notons aussi quelques crucifix qui se font l'écho de ce type de composition : le crucifix du Cloister's museum situe l'Ascension au-dessus de la croix, ne figurant que les jambes du Christ. À cette scène répondent Adam et Ève en bas de la croix ébranchée **[vol. 3, Pl. 20a]**. Celui de Madrid **[vol. 3, Pl. 20b]** montre le Christ s'élevant seul, accueilli par deux anges au ciel et regardant une colombe ; dans la partie inférieure de l'œuvre Adam est pour sa part figuré sous la croix, comme écrasé par son poids. Il s'agit là d'une opposition entre Adam

[296] Voir *Composition autour de la Crucifixion,* p.361.
[297] Voir *De l'Annonciation à l'Ascension…,* p.373.

– premier pécheur - et le Christ considéré comme le nouvel Adam, venu racheter les péchés par la Croix[298].

La Crucifixion permet des mises en images diverses, jouant aussi bien de l'axe vertical de la croix que de la répartition en quatre espaces due à la traverse. Elle n'a pas seulement une valeur iconographique en soi, elle se double d'un rôle iconique majeur dans la conception de l'image. Elle oblige à une organisation spatiale, aboutissant à un discours théologique. L'organisation iconique est ici plus importante que l'iconographie à proprement parler, dans le discours général de l'image.

4.2.2. Organisation iconique et correspondances iconographiques [vol. 3, Pl. 20]

La disposition des scènes les unes par rapport aux autres permet également de créer des correspondances iconographiques, en jouant sur la manière de les distribuer au sein d'un programme iconographique. Par exemple, le plat de reliure conservé en Croatie joue de l'organisation des scènes pour opposer descente et (re)montée du Verbe, d'une manière très audacieuse **[vol. 3, Pl. 20c]**. Sa forme en diptyque propose huit scènes, soit quatre par feuillet. La lecture commence en haut à gauche par la représentation de l'Annonciation, et se poursuit selon le déroulement chronologique attendu : Nativité, Baptême du Christ, Transfiguration pour finir ce feuillet. Au feuillet suivant, la narration reprend dans la partie basse pour ensuite remonter : en bas, le Christ lave les pieds à Pierre, et sur la même vignette, nous assistons à la Cène. Au-dessus, Judas embrasse le Christ que l'on voit crucifié, toujours sur la même surface. Au-dessus encore voici les soldats endormis et les saintes Femmes au tombeau, puis le cycle se termine, tout en haut, par l'Ascension. Notons tout d'abord deux choses : à la différence du volet gauche, trois des quatre vignettes du volet droit proposent chacune deux scènes au lieu d'une, dans une lecture en boustrophédon, alternant gauche-droite, puis droite-gauche. De plus, chacun des deux feuillets met l'accent sur une donnée de christologie. À gauche, sont représentées des scènes faisant toutes référence à des interventions divines montrant l'origine divine du Christ : l'archange Gabriel annonce à Marie qu'elle va enfanter

[298] Peut-être y a-t-il même réminiscence de la légende d'Adam, connue dès le 11e siècle, qui voulait que le Christ ait été crucifié sur la tombe du premier homme. Voir Marignan 1909, p.352, note 1 ; Burnet 2006, p.80.

le Fils de Dieu ; l'étoile de la Nativité renvoie à l'étoile divine guidant les Mages ; lors du Baptême comme lors de la Transfiguration, Dieu parle. Le feuillet droit se consacre à la Passion du Christ et donc, à sa nature humaine, close par l'Ascension qui illustre alors les deux natures du Christ. Mais c'est surtout l'organisation des scènes qui nous retient. Car le cycle débute par l'Annonciation et se termine par l'Ascension, dans une lecture en U, ce qui met en vis-à-vis les deux scènes, à savoir la descente puis la remontée du Verbe. L'organisation donne plus de force à la symétrie des deux événements en mettant en relief leurs mouvements contraires de descente et montée, et elle propose ainsi la même lecture que certains ivoires carolingiens quant au dogme de l'Incarnation.

Cet ivoire propose donc un programme iconographique qui ne saurait avoir autant de portée sans la mise en place iconique des scènes : l'aménagement savant des vignettes conserve une unité narrative tout en valorisant la pensée théologique du mystère de l'Incarnation[299].

4.2.3. Le portail de l'apparition du Christ à Vézelay : une succession iconique à plus vaste échelle ? [vol. 3, Pl. 20]

La question de la succession iconique se pose également à la basilique Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay. L'avant-nef se dote d'un triple portail, dont le célèbre portail de l'Envoi en mission, encadré au sud par la Nativité et l'Adoration des Mages, comme au nord par les pèlerins d'Emmaüs et l'apparition du Christ aux apôtres, deux scènes qui retiendront plus particulièrement notre attention **[vol. 3, Pl. 20d]**.

Le linteau représente l'apparition du Christ aux pèlerins d'Emmaüs en trois séquences : le Christ apparaît à Cléophas et à son compagnon, il partage leur table dans un intérieur comme le montre l'arcade qui les isole, puis les compagnons repartent, par la porte laissée ouverte : ainsi, la disparition du Christ n'est pas figurée, mais suggérée par le départ des deux pélerins. Le tympan, au-dessus, représente le Christ parmi les apôtres, le bas de son vêtement s'envolant. Pendant longtemps, cette dernière scène a été interprétée comme une Ascension, mais il a finalement été admis qu'il s'agissait plutôt d'une apparition du Christ aux

[299] Voir *Descente et remontée du Verbe...,* p.373.

apôtres avant sa montée au ciel, puisque rien ne suggère un mouvement de montée[300]. Or, l'Ascension, quant à elle, est représentée sur un chapiteau placé dans l'axe et au-dessus de ce tympan, dans la tribune **[vol. 3, Pl. 20e]**. L'on peut admettre une progression iconique du tympan au chapiteau, à titre d'hypothèse : certes, tympan et tribune, il ne s'agit pas des mêmes espaces architecturaux ou liturgiques, mais la succession selon une ligne verticale des pèlerins d'Emmaüs, de l'apparition du Christ aux apôtres puis de son Ascension n'est peut-être pas le fruit du hasard, sans compter que cette lecture évite qu'il y ait deux Ascensions.

4.3. Structure de l'image, structures des scènes

Les différents exemples abordés ci-dessus tendent à prouver l'importance accordée à la forme de la scène, dans ses renvois en interne, par des gestes qui amènent le regard à un point précis de l'image, comme dans la manière d'agencer des scènes les unes par rapport aux autres, pour servir une pensée théologique. De ces observations, il se dégage plusieurs axes de réflexion quant à l'importance de la prise en compte de la mise en forme et de la mise en scène d'une image, d'une scène, d'un programme iconographique.

En premier lieu, l'étude de l'agencement interne de l'image, à savoir la position des différents motifs, permet de premières constations. Le sujet de l'Ascension se prête à cette étude puisqu'il est pratiquement toujours organisé selon deux axes : vertical et horizontal. De plus, la prise en compte de tous les supports permet de comparer leurs mises en images, et de mieux définir les constantes au sein d'un même type d'objets, de l'un à l'autre, ainsi que leur caractère mouvant. Une telle étude a permis de révéler différentes manières d'exploiter la surface des lettres historiées : si le schéma général adopté est la représentation des pieds du Christ au-dessus de quelques témoins, certaines lettres s'en éloignent, jouant davantage avec la forme de la lettre ou s'affranchissant de la formule communément adoptée pour donner

[300] « [Le portail] de gauche [par rapport à celui de l'Envoi en mission] est lié aux derniers instants de la vie du Christ : les Pèlerins d'Emmaüs et l'Apparition de Jésus à ses disciples avant l'Ascension (*Luc* 24, 36-51) », Angheben 1998a, p.237.

naissance à des formules moins conventionnelle, prouvant ainsi que les contraintes liées à l'objet peuvent être contournées[301].

En bref, les gestes des personnages ou leurs attitudes créent donc de nouveaux rapports dans l'image pour guider le spectateur[302], l'amener à regarder tel endroit de l'image, ou même à sortir de la scène par des mouvements qui donnent naissance à de nouvelles lignes ouvrant à l'extérieur de la scène, soit vers un domaine resté invisible, soit vers une autre scène ou encore un texte, comme la lettre du missel de Sens **[vol. 2, Fig. 181]**. C'est dans ce dernier cas une façon d'ordonner et de surmonter la distinction entre l'image et le texte[303]. Le tout participe à ce que Jean-Claude Schmitt nomme la « dynamique narrative »[304].

La succession iconique entre deux images offre un dernier type de relation entre les scènes. Lorsqu'une scène est en contact avec d'autres, il peut exister des cheminements iconiques amenant à ce que l'on peut nommer une succession iconique. Par exemple, nombre d'ivoires carolingiens placent la montée du Christ dans le même axe que la Crucifixion : le regard suit ainsi une ligne ascendante, plaçant les deux épisodes dans une continuité visuelle pour en faire comme un seul événement **[vol. 2, Fig. 62]**[305].

4.4. Conclusion

L'observation de l'organisation des images, prises dans leur ensemble et non dans le détail des motifs, offre une première approche de la représentation de l'épisode. Elle concerne aussi bien les motifs au sein même de la scène de l'Ascension, que les autres images mises en relation avec elle. De ces études générales il ressort déjà qu'au sein de toute l'aire

---

[301] Une étude plus complète est proposée dans *L'influence du support…*, p.313 et suiv.

[302] Pour désigner celui qui est devant l'œuvre d'art, nous préférons le terme de « spectateurs » à celui de « Y témoin X » ou de « Y fidèle X ». Le premier, « Y témoin X », risque de favoriser l'amalgame avec les témoins de l'épisode représenté ; le second, « Y fidèle X », suppose une croyance chez celui qui regarde l'image : si la probabilité est forte que l'homme médiéval ait été croyant, il n'avait toutefois pas obligatoirement une démarche de totale dévotion face à l'image, et aujourd'hui, nous regardons les images sans être pour autant nécessairement croyants.

[303] Voir *L'interaction de l'image et du texte*, p.342.

[304] Schmitt 2007, p.333.

[305] Voir *De l'annoncation à l'Ascension…*, p.373.

géographique retenue, on peut parler d'une appréhension réfléchie, d'une sorte de vulgate de la mise en image de l'Ascension.

- D'un point de vue propre à l'image et à son agencement interne, les motifs s'organisent les uns par rapport aux autres : ils témoignent d'une première intention esthétique quant à la surface de l'image ;
- Si l'on replace ensuite telle image de l'Ascension dans un ensemble cohérent, dont la structure est avérée, la manière dont elle est disposée par rapport aux autres scènes renvoie à un deuxième système d'organisation, plus vaste puisqu'il dépasse le champ d'une scène pour former alors un programme.

Ces premières remarques nous mettent à pied d'œuvre pour une étude systématique des représentations de l'Ascension. Cette phase consistera à identifier les motifs qui entrent dans sa composition, qu'ils soient récurrents ou plus rares. Une fois repérés, les motifs seront étudiés selon leur fréquence d'apparition dans les images.

5. PERSPECTIVE : UNE DOUBLE APPROCHE DES IMAGES DE L'ASCENSION

Lorsque le corpus a été fixé, l'analyse des représentations de l'Ascension s'est donc faite selon deux approches. Une première étude a consisté à étudier scrupuleusement les images de l'Ascension, afin d'en dresser une liste de motifs et de les analyser. Cette vision centrée uniquement sur l'image a ensuite été étendue à l'environnement iconographique dans lequel elle a pu être créée, soit un programme iconographique. À travers cette double étude, nous montrerons que le thème de l'Ascension, avec son sens propre et évident, s'enrichit ou évolue grâce :

- aux motifs utilisés dans les images elles-mêmes, comme par exemple la montagne, l'arbre, etc.,
- aux autres sujets qui l'accompagnent, lorsqu'elle est remise dans le contexte d'un programme iconographique.

Dans un premier temps, une étude minutieuse des motifs des représentations de l'Ascension permettra de dresser une vision générale du sujet. Dans un second temps, une étude de la surface iconique, c'est-à-dire de la manière dont les motifs ou les images sont disposés les uns par rapport aux autres, a également permis de montrer l'importance pour son interprétation, de l'agencement interne de l'image, mais aussi de sa combinaison avec d'autres images, le cas échéant. La mise en contexte général du sujet viendra dans un troisième temps. Il s'agira de situer l'iconographie de l'Ascension du Christ dans la théologie, son rapprochement avec les thèmes de la naissance de l'Église, ou de la double nature du Christ. Ce sera rendre justice aux motifs spécifiques qui se sont confirmés essentiels dans l'interprétation du sujet, et nous pensons à la représentation de la Vierge, par exemple. Puis nous élargirons la recherche, en nous intéressant à la mise en contexte plus général de l'image, lorsqu'elle entre dans un programme iconographique connu.

DEUXIEME PARTIE
ÉTUDE FORMELLE DES IMAGES DE L'ASCENSION

C'est donc 328 images représentant l'Ascension du Christ qui figurent dans notre thèse[306]. Elles proviennent d'un vaste territoire géographique, se répartissent sur une période étendue et font appel à tous les supports, de la peinture de manuscrit au portail monumental d'église. Bien que nous ne puissions quantifier le nombre d'œuvres disparues ou inconnues (dans des collections particulières, par exemple), le corpus est suffisant pour que les résultats proposés soient recevables.

L'épisode étant précisé par le seul texte des *Actes*, le schéma général de composition et les motifs caractéristiques varient peu d'une image à l'autre, sachant que certaines représentations offrent un motif moins courant, comme la présence d'un objet à l'aplomb du Christ[307] **[vol. 2, Fig. 104]**. Le travail s'impose de traiter l'ensemble des données perçues pour dégager les constantes des images et leurs variations relatives, pour les replacer également dans leurs contextes respectifs de production, sans les dépouiller de leur caractère original.

Ce travail s'accompagnera d'une étude spécifique en fonction de problématiques liées à l'image en elle-même. Il peut s'agir du schéma lui-même de la composition ou, dans le cas d'un programme iconographique, de saisir comment, dans la vision du spectateur, les images s'organisent les unes par rapport aux autres, dans une perspective esthétique autant que d'interprétation. Pour déterminer une éventuelle évolution dans la représentation, pour mettre en évidence ou confirmer certains liens entre les motifs, nous aurons tout d'abord recours aux statistiques. Dans un second temps, nous examinerons en détail les motifs caractérisant nos mises en scène de l'Ascension, avant de terminer cette deuxième partie de notre thèse par l'étude de l'organisation interne de l'image, comment ces motifs s'agencent-ils les uns par rapport aux autres.

---

[306] L'échantillon comptait 318 œuvres lors de la conception de la base de données et des premiers résultats en analyse statistique implicative.

[307] Voir *Quelques motifs rares*, p.212.

6. METHODOLOGIE D'IDENTIFICATION DES MOTIFS

L'étude des motifs des représentations de l'Ascension permet de dresser de premières observations guidant l'analyse de l'image. Cependant, un motif peut lui-même comporter plusieurs variations, dont l'étude permet d'affiner la réflexion autour de la manière de représenter l'épisode. Nous exposons ici la méthodologie utilisée pour cette étude, avant d'aborder au chapitre suivant l'examen motif par motif.

6.1. Présentation du sujet

Une fois choisi le sujet de l'Ascension du Christ décorant tous les supports médiévaux (tympans, ivoires, enluminures, etc.), et une fois définie l'étendue du corpus dans le temps et dans l'espace[308], deux exigences complémentaires se présentent : il faut étudier

- les contraintes physiques liées au support,
- et les éléments extérieurs au support, mais qui influent sur le traitement de l'image.

La première spécificité est endogène : selon les supports, la technique autant que les dimensions varient. Comme nous l'avons vu plus haut[309], une lettre historiée de manuscrit **[vol. 2, Fig. 207]** aura un traitement différent d'un tympan d'église, dû aux différences de dimensions, mais aussi de techniques **[vol. 2, Fig. 117]**. Le concepteur de l'image doit pouvoir composer avec les contraintes de chaque support pour offrir une représentation de l'Ascension compréhensible.

La seconde spécificité est exogène : en fonction du public qui a accès à l'œuvre, l'image est développée différemment. Reprenons la comparaison entre les lettres historiées de manuscrit et les portails monumentaux. En majorité, ce sont les hommes d'Église qui

[308] Voir *Le cadre chronologique*, p.85, et *Le cadre géographique*, p.91.
[309] Voir *Intérêt, difficultés,* p.112.

possèdent les manuscrits durant la période étudiée, ce qui suppose un public restreint et averti. Lors de cérémonies religieuses, le manuscrit peut être exposé, mais il est difficile de savoir si tous les fidèles peuvent le voir, et si les images présentées leur sont expliquées. *A contrario*, un portail monumental est supposé être exposé à la vue du plus grand nombre et être compris par tous : son iconographie se voudra compréhensible par le plus grand nombre, mais un détail dans le sujet peut s'adresser à un public particulier ou à une situation donnée, et dépasser ainsi le sens premier de l'image[310]. Il faut à cela ajouter la fonction de l'objet qui accueille l'image. En effet, si la scène, est représentée sur un plat de reliure en ivoire ou sur un cul-de-four, lieu sacré de l'édifice, le discours et donc, l'interprétation, peut changer.

Le support joue donc son rôle dans la composition du sujet. Des caractéristiques apparaissent selon les supports, comme le parti de ne représenter que les pieds du Christ sur une lettre historiée, mais cela ne signifie pas pour autant qu'un type de support adopte systématiquement la même iconographie. Par exemple, certaines lettres historiées figurent le Christ en pied, tandis que des pleines pages ne représenteront que les pieds du Christ. Une diversité se fait jour, que nous chercherons à formuler et à définir. C'est à ce premier titre qu'intervient l'analyse statistique, afin d'expliciter les variables qui agissent au sein d'un même type de support et de les caractériser.

L'exemple des représentations du Christ dans les lettres historiées nous semble le plus significatif. L'opinion commune voulait que seuls les pieds du Christ soient représentés dans le cadre de la lettre, à quelques exceptions près. En réalité, tout en observant un schéma récurrent, 8% des images sortent de ce schéma de référence, témoignant de la créativité artistique médiévale. De plus, une réflexion s'en dégage puisque ces différences de représentation induisent une autre lecture de l'image[311]. Varieront également d'autres motifs composant iconiquement l'image, comme le nombre de témoins, la représentation ou non d'attributs, d'éléments naturels ou de décor, etc. Ces observations amènent à donner à l'image un sens, qui la détache relativement du sujet.

---

[310] Par exemple, au 12e siècle, les exemples sont nombreux d'œuvres monumentales qui représentent un sujet biblique classique, comme la Crucifixion, mais qui incluent un détail renvoyant à la querelle des Investitures. Nous songeons par exemple à la mosaïque du cul-de-four de Saint-Clément de Rome.

[311] Voir *L'influence du support…*, p.313.

6.2. Contraintes de production de l'image [vol. 3, Pl. 21-22]

Comme toute image médiévale, une représentation de l'Ascension est élaborée différemment en fonction de son environnement, dans l'acception large de ce terme[312]. En effet, une image appartient dans la plupart des cas à un programme, d'ordre iconographique, d'un manuscrit ou d'une architecture. Chaque élément extrinsèque à l'image entraîne une perception différente de celle-ci, et une mise en scène différente. Par exemple, comme nous l'avons vu précédemment, sur les portes de la cathédrale de Cologne[313], plusieurs panneaux retracent les épisodes importants de la vie du Christ. Sur celui qui représente l'Ascension, à droite, le dernier témoin regarde derrière lui : il invite le spectateur à suivre son mouvement vers la scène précédente représentant l'annonce par un ange de la résurrection du Christ aux trois Marie **[vol. 3, Pl. 21a]**. Si l'image avait été isolée de son contexte, l'attitude de ce témoin serait incompréhensible.

Il en est de même pour la localisation de l'image dans une église ou un manuscrit. L'image se crée et se pense selon son environnement immédiat. Ainsi, la forme de la lettre historiée comme le texte illustré interviennent dans la mise en forme de l'Ascension : la lettre C, composée d'un œil ouvert, ne permet pas les mêmes variations qu'un P historié, œil fermé mais possédant une hampe **[vol. 3, Pl. 21b** et **21c]**. En architecture, la situation de l'image dans l'édifice agit sur la conception iconique : sculptée sur un chapiteau ou un portail, peinte sur un cul-de-four ou un vitrail, l'Ascension sera traitée différemment **[vol. 3, Pl. 21d]**.

Le dernier facteur intervenant dans la création de l'image est, bien sûr, la technique utilisée. Les contraintes liées à une sculpture ne sont pas les mêmes qu'en peinture : en sculpture, il faut jouer avec la qualité de la pierre, le relief plus ou moins prononcé, alors que la peinture se servira de la finesse du trait, et la technique même est différente (par exemple, la peinture murale monumentale a souvent recours à la technique de la fresque, qui nécessite une rapidité d'exécution). De même, le traitement ne sera pas le même entre une sculpture de portail et un plat de reliure en ivoire **[vol. 3, Pl. 22a** et **22b]**, ou entre une peinture murale et

[312] Nous englobons ainsi tous les éléments extérieurs à l'image en elle-même, contribuant à la mise en forme de cette dernière.
[313] Voir *Les gestes de l'image de l'Ascension…*, p.128.

une peinture de manuscrit. Et par conséquent, si les dimensions et les techniques varient, les représentations ne seront pas répétitives, elles non plus.

Nous ferons ici abstraction de ces éléments pour nous concentrer uniquement sur la mise en image en elle-même du mystère de l'Ascension. Il s'agit de déterminer les caractéristiques des représentations du Christ dans les images de l'Ascension, puis d'établir des permanences et de mettre en relief les originalités de quelques points dans la conception iconique de l'Ascension, mais également iconographique en fonction des éléments apparaissant, en nous fondant sur un travail statistique détaillé. La création d'une base de données préliminaire a permis de dégager les principaux motifs composant les images de l'Ascension. Après avoir présenté la base de données, nous examinerons les représentations du Christ. Puis nous présenterons les principaux motifs intervenant dans une représentation de l'Ascension, tous supports confondus, des plus nombreux aux plus anecdotiques. Enfin, nous nous pencherons plus longuement sur la composition iconique de l'image, à travers les différentes manifestations de cette dernière : structure et organisation.

6.3. Conception d'une base de données

Par un travail de « dissoci[ation] et de fragment[ation] de la masse des documents obtenus »[314], l'utilisation d'une base de données dans le cas d'analyse sérielle permet de repérer les similitudes et les écarts d'un même thème (sujet iconographique, technique, etc.), par un travail de formalisation « qui consiste à décomposer chaque image du corpus selon un procédé identique et systématique »[315]. Cette première base facilite la création de premiers graphiques et surtout, elle autorise une souplesse de travail sur la base de données en elle-même. En effet, au fur et à mesure des descriptions d'images, il peut être utile d'intégrer de nouvelles entrées, comme des subtilités dans les actions des personnages (à l'instar des actions des anges) ou de nouveaux motifs dont la rareté n'avait pas retenu l'attention, entraînant dans un premier temps leur exclusion (comme le soleil et la lune), mais qui se sont révélés suffisamment réitérés pour prendre place dans l'étude. Il fallait aussi pouvoir ajouter

[314] Baschet 1996, p.114.
[315] Lepape 2015, p.333.

les œuvres découvertes tout au long des recherches menées, jusqu'à la mise en calcul des données. Il a donc été nécessaire de clore la base de données : nous avons donc dû arrêter de l'alimenter pour pouvoir procéder aux calculs, puis aux résultats. Ainsi, les calculs ont été réalisés sur la base de 318 œuvres. Les œuvres découvertes ultérieurement ont été ajoutées au corpus, qui en compte 325.

Cependant, la difficulté majeure est de réussir à traiter le nombre d'œuvres pour dégager les constantes et les variantes de l'iconographie de l'Ascension, sans nier pour autant l'individualité de chaque image. L'enjeu est donc double pour ce travail : il faut

- dresser des typologies en fonction de l'exploitation de la surface iconique afin de savoir dans quelle mesure ladite surface iconique joue un rôle dans la représentation d'un thème,
- faire apparaître la fréquence de certains motifs inaccoutumés pour les mettre en parallèle avec l'image.

6.3.1. Élaboration des données par rapport aux images

Chaque image fait l'objet d'une division raisonnée selon des critères de sélection, comme l'axe de symétrie de l'image. Ceux-ci sont basés sur l'objet accueillant l'image puis sur l'observation des motifs iconiques et iconographiques constituant l'image. L'image est l'individu statistique de référence[316]. Les variables ou les vecteurs-variables statistiques, c'est-à-dire les motifs et leurs variantes constitutant l'image, sont construites pour réaliser l'étude des images. Elles traduisent le morcellement mentionné plus haut, et sont elles-mêmes subdivisées au cas par cas, en fonction de leurs particularités : les subdivisions sont les modalités, ou critères[317].

Avant d'entrer dans la description iconique, quelques renseignements pouvant agir sur son traitement sont livrés : la nature du support, la date ainsi que l'origine géographique, si elle est connue[318]. Ces variables, appelés caractères extrinsèques ou externes, sont générales et

[316] On appelle individu l'entité servant de point de départ à chaque analyse.

[317] Si nous prenons un exemple concret, le portail de Cahors est un individu **[vol. 2, Fig. 122].** Au centre, la position, l'action et les attributs du Christ, comme le livre, sont des variables. Le Christ debout est un critère, comme le fait qu'il soit immobile, et qu'il ne porte pas de livre.

[318] Voir *Propriétés générales de l'objet*, p.159.

permettent d'établir de premières constations, propres à une époque, une région ou une technique de représentation. Ces informations sont uniquement quantitatives : elles ne renseignent pas sur la manière de représenter le sujet, au contraire des critères internes qui prennent en compte un facteur iconographique de l'image. Ceux-ci jaugeront en effet l'image en la soumettant à un découpage précis, correspondant à ses quatre groupes de composition : les témoins, les anges, le Christ, les motifs. Le premier étudie le nombre de témoins, la présence ou non de certains, s'ils tiennent des objets spécifiques. L'exercice devient plus complexe lorsqu'on aborde l'étude des anges. Ils peuvent occuper plusieurs places dans l'image, opérer différentes actions en même temps, être situés à plusieurs niveaux sur l'image. Plutôt que de démultiplier la base de données à l'envi au risque de la rendre inexploitable, il a été décidé de tirer profit de ces polyvalences. Ainsi, une entrée manifestant cette pluralité de sens a été créée. Le troisième ensemble concerne le Christ lui-même : axe dynamique de l'image, il nécessite un morcellement spécifique. Celui-ci concerne aussi bien ses positions dans l'image que ses actions, ou la présence de motifs spécifiques dans son environnement immédiat, lesquels peuvent agir directement sur la représentation. La présence de la main de Dieu illustre ce propos : la base de données permet de mettre en lien la représentation de la main de Dieu avec l'action et la figuration du Christ au niveau de l'analyse statistique implicative. Enfin, un dernier groupe comprendra les motifs intervenant dans l'image sans être expressément rattachés à des personnages, mais dont la présence modifie la mise en place et l'interprétation de l'image.

Chaque variable est symbolisée par des codages numériques ou alphanumériques correspondant à un type spécifique. Dans un cas simple comme un personnage précis, il existe trois entrées : 0 signifie l'incertitude de la présence du personnage, 1 signifie son absence, 2 sa présence. Les images sont ensuite traitées une à une en fonction de 36 variables de description, eux-mêmes subdivisés selon les items préétablis. Les variables statistiques construites sont soit quantitatives, soit qualitatives. Ce sont des nombres dans le premier cas (comme le nombre de témoins), ou des modalités, des types, des catégories (comme la figuration du Christ) dans le second.

Ce travail minutieux est indispensable à une exploitation pertinente des données pour obtenir les premiers résultats statistiques, d'ordre quantitatif et qualitatif.

6.3.2. Les méthodes d'analyse quantitatives et qualitatives

La complémentarité du quantitatif et du qualitatif dans les méthodes d'analyse est une nécessité à prendre en compte avant l'utilisation de l'analyse factorielle et de la statistique implicative à proprement parler. Le quantitatif apparaît sous deux formes : dans la nature des variables construites, variables quantitatives discrètes ou continues, et dans le comptage des occurrences, qu'elles soient de nature quantitative ou qualitative. Ainsi par rapport aux témoins assistant à la scène, avons-nous construit une variable quantitative discrète « nombre de témoins ». Les résultats statistiques montrent clairement que les images privilégient la présence de 12 ou 13 personnages, témoins de l'Ascension du Christ[319]. Le texte biblique de référence mentionne la présence des apôtres qui sont onze lors de l'Ascension, Judas s'étant suicidé et Mathias n'ayant pas encore rejoint le groupe des apôtres. Ce nombre est respecté par la majorité des théologiens médiévaux. Il s'agit d'expliquer ce surplus numéraire (de 12 ou 13 au lieu de 11), qui s'inscrit autant dans la pensée médiévale centrée autour d'une perfection du nombre[320], que dans un discours réfléchi en lien avec la fondation de l'Église. La première question qui vient à l'esprit est l'identité de ces personnages supplémentaires. Les images livrent une première réponse : la Vierge et saint Paul. Mais la présence de l'un n'impose pas obligatoirement celle du second : comme nous le verrons plus loin[321], la Vierge apparaît 231 fois, soit un nombre de fois bien plus important que saint Paul, qui est présent sur 104 images. Et pourtant, lorsque saint Paul est représenté, la Vierge n'est pas systématiquement présente. De surcroît, 147 images représentent plus de 11 témoins, mais la Vierge apparaît 231 fois. Ces résultats quantitatifs mettent en avant le rôle prépondérant de la Vierge dans les représentations de l'Ascension et ouvrent une piste de réflexion[322].

Le qualitatif apparaît aussi sous deux formes : dans la nature des variables construites[323], et dans les interprétations relatives aux informations qui ressortent des quantités quant à leur sens de variation, leur figuration, etc. L'analyse qualitative prend en

---

[319] Le nombre et l'identification des témoins sont présentés en détail plus loin dans cette partie : p.182. Nous les présentons ici uniquement à titre d'exemple.

[320] Voir *Les témoins de l'épisode iconographique*, p.182.

[321] Voir *Les témoins de l'épisode iconographique*, p.182.

[322] Nous explorons cette piste dans *La présence de la Vierge…*, p.305.

[323] Les variables sont soit nominales/catégorielles (Position d'un motif sur un support : haut, bas, gauche, droite), soit ordinales (Présence d'un objet : jamais, quelquefois, souvent, toujours).

compte pour sa part les critères déterminant un point précis de l'image. Outre les notions de présence-absence-incertitude mentionnées plus haut, les critères renseignent sur la représentation du Christ par exemple : savoir s'il est de face, de profil, de trois quarts, ou de dos. En fonction de cette position, l'effet produit sur le spectateur ainsi que l'interprétation diffèreront, mais aussi la disposition de l'image et les éléments représentés. D'où la nécessité de prendre connaissance de cette composante afin de croiser judicieusement les données dans une synthèse ultérieure, comme par exemple la représentation de profil du Christ et le mouvement effectué ou encore les attributs portés, tels que la croix ou le livre.

L'étude fractionnée fait ressortir des schémas généraux tout en conservant la propriété mobile de l'image. De ce traitement qualitatif naît une double approche de l'image médiévale, selon que l'on souhaite raisonner par motif (donc par signifiant) ou par image (donc par individu), autorisant également une grande souplesse d'action dans l'application des statistiques.

L'analyse qualitative montre de plus qu'un seul signifiant peut coordonner toute une image, iconiquement et iconographiquement. Nous basant toujours sur la représentation du Christ, nous voyons que celle-ci joue sur l'organisation de l'image en sa qualité d'axe vertical dynamisant la composition et bousculant le rapport du spectateur à l'image ou à la vision de l'épisode, et donc, son interprétation. Ainsi, la représentation de face du Christ le sépare de l'image : sans plus d'attention ou de geste envers les témoins ou les anges, il regarde le spectateur et l'implique directement dans la scène. Une première piste d'exploration est proposée par Meyer Schapiro. S'intéressant aux positions de face et de profil des personnages dans les représentations médiévales, il estime que « [la tête et le regard frontaux] décrivent une image observant miraculeusement le spectateur et s'adressant à lui »[324]. De plus, toujours selon l'auteur, « la forme frontale prédominait [au 11e – 12e siècle] comme expression du sacré et du transcendant »[325]. Cette idée se complète par un travail sur l'image en elle-même : la décomposition par critères puis l'analyse statistique qui en découle permettent d'orienter la réflexion. Ainsi, dans 95% des images, il est immobile, ce qui renforce le caractère hiératique de l'image en opposant le Christ et les témoins dans leurs actions. En effet, le Christ monte au

[324] Schapiro 2001, p.98.
[325] Schapiro 2001, p.101.

ciel de sa propre volonté, sans effort, ce qui met l'accent sur sa divinité mais aussi sur sa qualité de Fils de Dieu et de juge, fonction légitimée par sa mort pour racheter les péchés des hommes puis sa résurrection **[vol. 2, Fig. 79]**. Les méthodes d'analyse statistique employées ont rendu possible l'explicitation de telles liaisons, et même présomption de liens de cause à effet entre la position et l'action par exemple, influant directement sur la lecture de l'image.

6.3.3. Intérêt d'une base de données dans le cadre d'une étude sérielle en iconographie médiévale [vol. 3, Pl. 23]

En s'orientant vers une étude sérielle, le chercheur en iconographie médiévale est confronté à de nombreuses difficultés liées à la non exhaustivité du corpus[326]. Il faut donc réunir un nombre d'œuvres suffisamment conséquent, qui puisse être le reflet fiable d'un contexte de création dans le champ d'études déterminé. À l'instar des instituts qui réalisent des sondages en se basant sur un panel représentatif, le chercheur tente de réunir le plus de représentations possibles, estimant qu'elles constitueront un échantillon suffisamment représentatif et significatif. La base de données permet également de juger de la pertinence de cette méthode : les permanences des images prouvent en effet que malgré leur nombre désormais restreint au vu de la production artistique médiévale, elles traduisent une pensée commune dans la conception tant intellectuelle que formelle du thème qu'elles figurent.

La part d'arbitraire, liée au rapport du chercheur à l'œuvre, est aussi à considérer. La base de données permet une description de l'image la plus objective possible. Cependant, la subjectivité du chercheur entre parfois en compte, selon deux cas de figure principaux. Par exemple, le chercheur peut hésiter entre deux variables pour une position qui lui semble ambiguë : par exemple, le Christ de l'évangéliaire de Reichenau **[vol. 3, Pl. 23a]** est-il immobile ou monte-t-il ? En outre, les œuvres médiévales ont pu subir les outrages du temps et des événements, et être altérées : les peintures de manuscrit ont parfois été grattées pour être ingérées par le lecteur en vertu des pouvoirs de protection accordés à certaines figures (comme les figures dans les médaillons du psautier de la Pierpont Morgan Library ou dans

[326] Nous renvoyons à *Création du corpus*, p.113.

l'évangéliaire conservé à la bibliothèque municipale de Provins – **vol. 3, Pl. 23b** et **23c**)[327]. Lorsque les visages ou les personnages ont été ainsi abîmés, leur identification devient malaisée. Toutefois, en se basant sur des œuvres ressemblantes, il est possible d'en dresser un portrait somme toute assez fidèle, tout en conservant bien sûr une certaine réserve : sur la grille, la moindre réticence aboutit à une entrée neutre de type « inconnu ». Il en va de même pour les reproductions péchant par leur qualité douteuse : certaines sont floues ou dans le cas d'images Internet, trop pixellisées, ce qui rend parfois difficile le travail de description. La démarche qui vaut pour les images abîmées est alors utilisée par le biais de comparaison avec d'autres images du même type. La description est aussi soumise à la perception sensible du chercheur. Des actions, des attitudes peuvent porter à confusion : nous avons mentionné plus haut les actions diverses des anges, le cas est identique pour faire la distinction entre le Christ gravissant et le Christ montant[328]. En toute honnêteté, le chercheur tranchera en faveur d'une conjecture à un moment donné, puis hésitera et optera pour la seconde, pour parfois revenir au premier choix.

Il existe donc une part d'arbitraire inéluctable et nécessaire en iconographie, mais qui doit rester elle-même relativement objectivable. La base de données, par ses critères établis, oblige à ne pas tomber dans le piège de décrire ce que l'on veut voir mais ce qui est représenté. Elle agit comme un garde-fou auprès du chercheur en faisant appel à une mise à distance dans la description. La base de données ainsi que les premiers graphiques élaborés permettent d'aborder l'image plus objectivement et de croiser les données pour mettre en avant des motifs aboutissant à de nouvelles interprétation. Le cas du soleil et de la lune précédemment cité est en ce sens révélateur : d'un détail anodin de prime abord, nous sommes parvenue à une interprétation en rapport avec la fondation de l'Église grâce à l'inclusion dans la base de données, et ensuite à la confrontation avec les textes qui a permis de comprendre le motif[329].

Ce travail de statistique révèle aussi toutes les ambivalences de l'iconographie. Outre la part d'interprétation inhérente à toute enquête descriptive, il a dévoilé la complexité de

---

[327] Les pratiques des lecteurs face aux images apotropaïques ont été entre autres abordées par Dominique Rigaux qui affirme que « considérée comme parfaitement licite, la manducation d'images religieuses est la pratique qui a le plus frappé les esprits » (Rigaux 1996, p.159).

[328] La différence entre le Christ gravissant et le Christ montant est expliquée dans *L'action du Christ*, p.176.

[329] Voir *Ecclésiologie et Ascension*, p.308.

l'image qui conjugue plusieurs actions simultanément, au contraire d'un texte dans lequel les actions se succèdent au rythme de la lecture. En effet, « tandis que la phrase s'organise de manière séquentielle, l'image est reçue avec immédiateté »[330]. Dans une image, le spectateur embrasse la scène d'un seul regard, avant de diriger son regard librement, dans une découverte de l'image dans un second temps. D'où la difficulté ensuite de désolidariser les éléments signifiants, mais aussi l'intérêt de relever ces polyvalences.

La création de la base de données marque aussi un double mouvement qui semble contradictoire, mais qui a pour résultat de compléter la lecture de l'image. En effet, en traitant ainsi un nombre considérable d'images afin de traduire les résultats dans le langage de la statistique, on dépossède dans un premier temps les images de leur individualité pour les noyer dans une masse commune en fonction de critères objectifs qui les décomposent en autant de pièces de puzzle qu'il s'agira ensuite de recréer non pas par image, mais par élément signifiant, comme par exemple la présence de la Vierge ou le type de croix tenue par le Christ. Mais le traitement statistique, en détachant les permanences et les spécificités des compositions, se retourne pour finalement à chacune son caractère individuel affiné, soit par le biais des motifs, soit par son originalité propre.

La base de données offre des premiers résultats par le biais de diagrammes, qui peuvent être approfondis par le recours à l'analyse factorielle et la statistique implicative. Il devient alors possible de marier certaines variables sur un même graphique qui, cette fois, vise à rendre compte d'une organisation de l'ensemble des variables binaires. Celles-ci décrivent par le détail les images du corpus par une relation de quasi implication associée à un niveau de confiance choisi par le chercheur. Cela conduit à se doter de critères émergents pour explorer les niveaux d'inclusion entre les catégories d'éléments sélectionnés, partant de l'occurrence la moins présente dans tout le corpus à la plus présente.

[330] Hériché-Pradeau et Pérez-Simon (éd.) 2013, p.31.

6.4. Orientations de la recherche

La recherche s'organise autour de deux axes. Le premier est basé sur la mise en image du sujet. Il s'agit de dresser les caractéristiques et spécificités du sujet iconographique de l'Ascension du Christ, par la décomposition d'un nombre considérable d'images pour obtenir des résultats probants. Cette décomposition se veut la plus objective possible, d'après une enquête visuelle. Elle prend en compte des éléments humains ou naturels et, à partir de ceux-ci, elle opère une sélection portant sur le nombre, les gestes ou les positions des personnages. Ainsi, dans une des œuvres de notre échantillon, figurent quatre anges, debout, volant et parlant ou en buste, immobile, accueillant le Christ. Sont aussi pris en compte des éléments de figuration des objets, comme la croix du Christ, la ligne de sol, ou la main de Dieu. Prenons l'exemple de la croix. Celle-ci possède une grande diversité dans ses représentations comme dans sa position dans l'image : elle peut être à bannière, tenue par le Christ, figurée au-dessus de lui, *etc*[331]. La prise en compte sans exception de toutes les images de l'échantillon construit au fil de notre investigation parmi les ressources les plus diverses, permet d'élaborer quelques éléments d'ordre théorique quant à la mise en forme du sujet.

Mais certains détails émergent aussi au moment de la création de la base de données, alors qu'ils avaient paru insignifiants lors de la première description de l'image, noyés dans une multitude de motifs. Le travail systématique de morcellement permet ainsi de mieux évaluer leur fréquence qui, même si elle paraît moindre par rapport au nombre d'images, marque une intention qui retient l'attention. Il en fut ainsi pour la représentation du soleil et de la lune : apparaissant sur quelques images, leur présence semblait anecdotique. Le fait de l'inclure tout de même dans la base de données a mis en avant son importance : ils figuraient sur 5 supports. Des recherches approfondies ont été menées : il s'est révélé qu'une telle représentation reprenait un sermon du 6e siècle et conférait à l'image une lecture ecclésiologique[332].

Le deuxième axe est basé sur l'image en elle-même. Lorsqu'une donnée apparaît à une basse fréquence, elle demande une reprise des images l'incluant, exigeant une analyse

[331] Voir *Le Christ portant une croix*, p.179.
[332] Voir *Le soleil et la lune*, p.287.

individuelle. Ainsi, la British Library de Londres possède un sacramentaire, sur lequel le Christ s'élève devant quatre témoins **[vol. 2, Fig. 154]** : il tient une croix à bannière et est entouré du soleil et de la lune. Plusieurs points de convergence sont ici pris en compte pour restituer à l'image toute sa dimension ecclésiologique. En elle-même, la représentation de l'Ascension intégrant le soleil et la lune reprend un sermon de Grégoire le Grand sur la naissance de l'Église : il compare le soleil s'élevant au Christ et la lune restant à l'Église, selon un verset du livre d'*Habacuc* dans la *Septante*[333]. Ce livre, à des fins liturgiques, est manipulé par un public restreint d'ecclésiastiques, très certainement avec de hautes fonctions[334]. Une connexion est ainsi établie entre l'image, l'utilisateur et l'objet en lui-même, pour offrir un discours ecclésiologique complet, centré sur la naissance spirituelle de l'Église lors de l'Ascension, et figuré sur un livre recueillant des pratiques liturgiques. Cette œuvre s'adresse à un ecclésiastique non seulement par l'objet, mais aussi par l'image qui l'associe à la naissance et à l'extension de l'Église.

Ainsi, la précision de la base de données, dans ses caractères généraux comme dans les détails, est la base et la garantie d'un travail d'analyse concluant.

6.5. Conclusion

Ce travail est conduit dans la perspective de l'analyse iconique de l'image, c'est-à-dire de la manière dont cette dernière est agencée, à partir de l'idée que le schéma de composition a des incidences sur l'interprétation de l'image, tout autant que les motifs.

Allier différentes méthodes statistiques à l'iconographie médiévale était une gageure comme toute collaboration entre deux sciences que tout semble opposer. Cette démarche a démontré une fois de plus l'intérêt de l'ouverture pluridisciplinaire d'un champ de recherche à un autre, tout en laissant à chacun sa spécificité. Le recours à cet outil en iconographie médiévale se révèle encourageant. Il est courant, dans une étude telle que celle envisagée ici,

---

[333] *Habacuc* 3, 11 : « Le soleil s'est élevé et la lune est restée » : *Le soleil et la lune*, p.287. La Septante est la traduction grecque de de la Bible à partir de l'hébreu. Entre la fin du 4e et le début du 5e siècle, saint Jérôme traduit la Bible en latin, communément appelée *Vulgate*. La traduction modifia la tournure de certains versets, entraînant parfois une différence de sens.

[334] Voir Berlioz et collab., 1994, p.112.

d'utiliser des statistiques et de les traduire en histogrammes ou diagrammes pour guider les hypothèses : ils permettent « d'opérer le difficile passage du voir au dire », pour reprendre les termes de Jérôme Baschet[335], grâce au travail préalable descriptif de la base de données puis à sa transformation en résultats statistiques. L'utilisation de statistiques permet d'obtenir des résultats dans la lecture interne de l'image en liant ses motifs, tout en laissant le champ ouvert à d'autres relations et ainsi, « de dégager des lignes de force au sein d'un corpus », pour reprendre l'expression de Séverine Lepape[336]. Ainsi, des cheminements imprévus apparaissent grâce à l'implication observée entre différents motifs, qui orientent le chercheur vers de nouvelles réflexions. L'application jumelée de plusieurs méthodes statistiques donne lieu à des résultats complémentaires. Nous avons essentiellement axé leur utilisation sur les motifs iconographiques qui composent une image de l'Ascension, dans le but d'en dégager une interprétation, fondée autant sur la structure iconique que sur l'iconographie. Rappelons enfin que nos calculs prennent en compte 318 œuvres. Ils ont été effectués en avril 2015. Sept œuvres ont par la suite été découvertes : elles ont été intégrées au corpus, mais n'ont pu être incluses dans les calculs. Toutefois, leur nombre restreint n'entame pas la viabilité des résultats.

[335] Baschet 1996, p.104.
[336] Lepape 2009, p.333.

7. ÉTUDE DES IMAGES DE L'ASCENSION

Deux classifications majeures se sont fait jour : la première concerne la représentation du Christ, dont la diversité d'action et de posture amène à de multiples lectures ; la seconde met en ordre les témoins : le nombre variant, les gestes ou la distinction de certains sont autant d'indices conduisant à l'interprétation de l'image. Par ailleurs, ces deux catégories recoupent les deux axes de l'image : le premier est vertical, imposé par le mouvement ascendant du Christ. Il est contrebalancé par une ligne horizontale dans la partie basse, formée par l'alignement des témoins.

Dans ces deux principales catégories, des sous-catégories se distinguent, plus rares mais non moins importantes. Celles-ci prennent en compte les anges, qui en fonction de leur nombre, de leur position dans l'image ou de leurs actions, interviennent dans la composition de l'image mais de manière moins décisive que le Christ ou les apôtres. Il en est de même pour les éléments de décor tels que le cube, le mont des Oliviers, *etc*, ou les inscriptions : outre le caractère original de certains, ils imposent un nouvel agencement iconique dont les répercussions sur l'image sont primordiales.

L'étude de ce classement suivra une progression active de l'image : en premier lieu, sera étudié le Christ, motif principal de l'image. Viendra ensuite une étude du groupe des témoins, puis des anges et enfin, des motifs de décor.

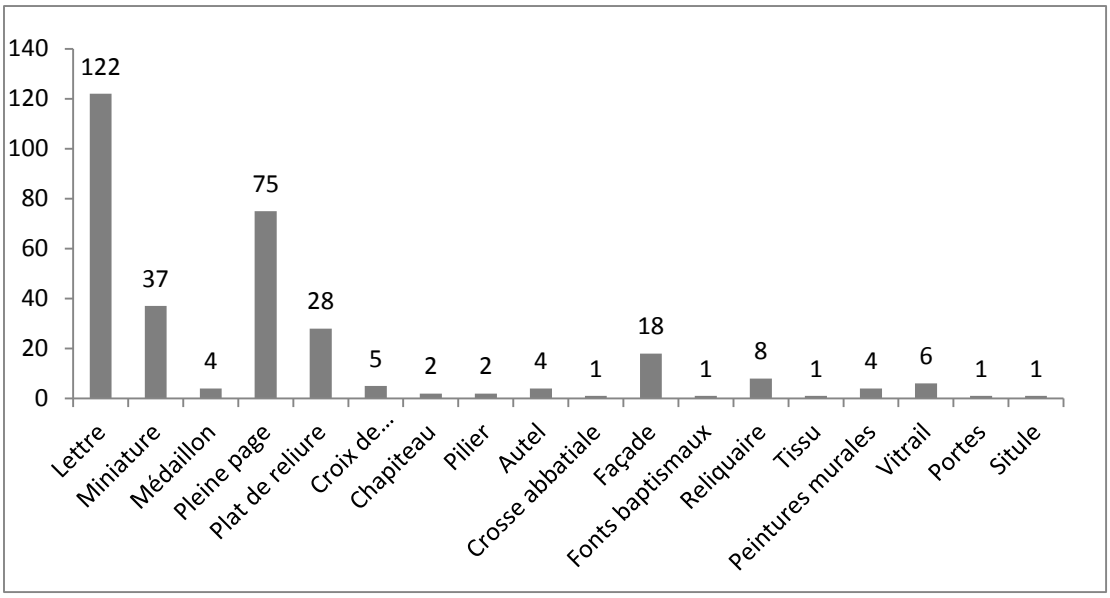
7.1. Propriétés générales de l'objet

La première étape de l'analyse statistique en iconographie consiste à étudier les caractéristiques extérieures à l'iconographie en elle-même, comme le support qui reçoit le sujet, la date à laquelle il a été réalisé, et l'aire géographique qui l'a vu naître.

7.1.1. Support

Dix-huit supports différents ont été recensés, arts somptuaires et art monumental inclus (Graphique 1). Les décors de pleine page ont été subdivisés, du plus petit au plus grand

en terme de surface de représentation : les lettres historiées, les miniatures, les médaillons, puis les pleines pages ont été différenciés. Suivent les plats de reliure et les croix de procession. Des objets accueillant plus rarement une représentation de l'Ascension ont aussi été pris en compte, comme une crosse abbatiale, un vêtement liturgique et une situle. L'art monumental comprend les sculptures (chapiteaux, pilier, portail, portes), les arts de la couleur (vitrail, peintures murales) et le mobilier liturgique (autel, fonts baptismaux).



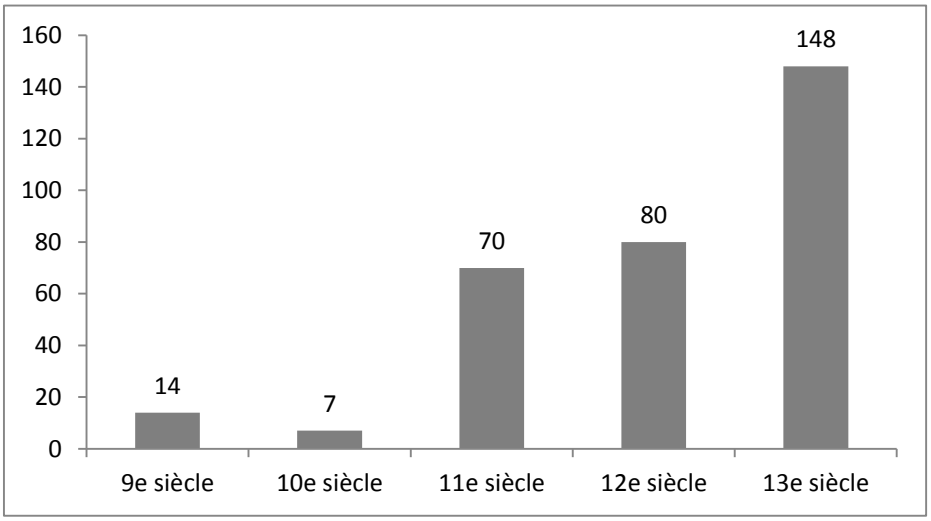
Graphique 1 : Fréquence des représentations de l'Ascension par support. Les peintures de manuscrits, notamment les lettres enluminées, arrivent en tête.

Les lettres historiées représentent la majorité relative des supports, soit 38%. Viennent ensuite les pleines pages sur plus de 23%, puis les miniatures sur près de 12%. Notons également les plats de reliure, qui servent de couverture au manuscrit, sur un peu moins de 9%. Ainsi, comptant les médaillons, les manuscrits au sens large (scènes peintes et plat de reliure) représentent près de 82% des représentations de l'Ascension : le manuscrit apparaît donc comme un support privilégié. L'art monumental comptabilise plus de 13% des images de l'Ascension, soit quarante-trois supports, avec une nette domination des représentations en façade (moins de 6%). Les peintures murales sont peu nombreuses : seulement quatre sur 318 supports. Six vitraux représentent l'Ascension. Le mobilier liturgique inclus dans l'art monumental est minoritaire : quatre autels et un exemple de fonts baptismaux. Enfin, la dernière catégorie d'objets, très modeste, comprenant les objets liturgiques, recouvre 5% des représentations, sachant que les reliquaires, puis les croix de procession, l'emportent : huit et cinq.

Le manuscrit s'impose donc comme le support de prédilection pour recevoir des scènes d'Ascension, notamment les lettres historiées. La production massive de ce support peut expliquer cette sur-représentation du sujet. Les façades ont la préférence de l'art monumental. Cependant, le faible nombre de peintures murales est probablement dû au fait que les églises ont été souvent repeintes, provoquant la disparition de nombreuses œuvres. La forme spécifique des chapiteaux intervient peut-être aussi dans le nombre peu élevé d'Ascension sur ce type de supports, contrairement aux objets liturgiques dont le peu de représentations de l'Ascension peut être lié à la récupération de la matière première dans laquelle ils ont pu être réalisés (cuivre, laiton, argent, etc.), ou à leur perte (disparition définitive ou passage dans des collections), ou à leur petite taille.

7.1.2. Datation

Le Graphique 2 montre une évolution intéressante de la production du sujet de l'Ascension. Seuls 4% des œuvres datent du 9e siècle. Ce pourcentage descend à 2% au 10e siècle, soit 7 œuvres, avant de connaître une croissance exponentielle au 11e siècle, où 70 œuvres sont recensées. Au 12e siècle, 80 supports représentent l'Ascension, et le 13e siècle connaît un nouveau pic, période pendant laquelle 46% des images conservées sont produites. Le sujet connaît deux phases importantes dans son évolution historique : tout d'abord, le bond au 11e siècle, puis l'apogée au 13e. Devant le peu d'occurrences d'œuvres du 9e et 10e siècle, le choix a été fait, dans les observations ultérieures en lien avec la datation, de les regrouper, afin de simplifier la classification.

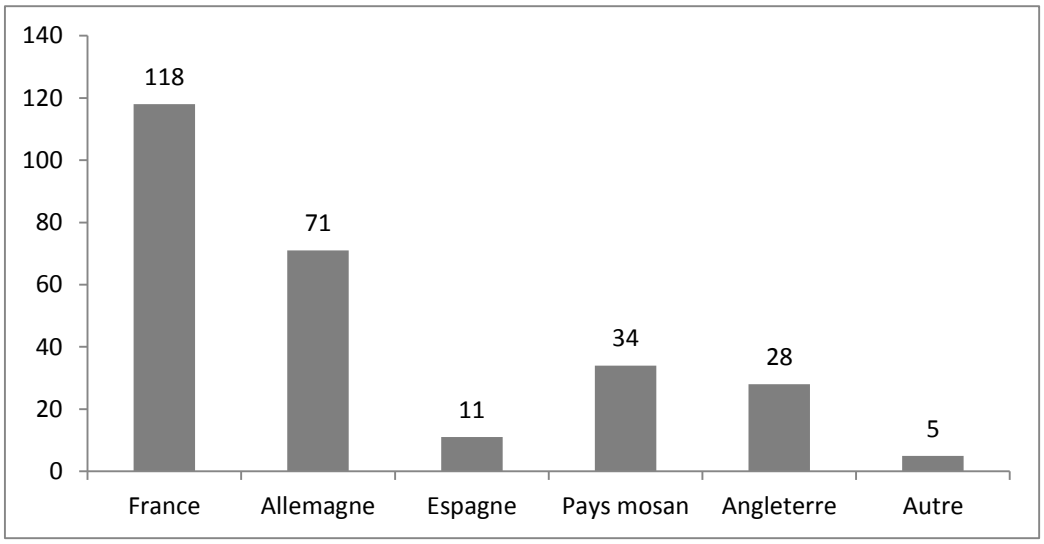


Graphique 2 : Répartition des œuvres par siècle. Le 13e siècle domine les autres périodes.

7.1.3. Origine

Comme nous l'avons évoqué précédemment[337], nous avons défini cinq origines possibles, selon les limites géographiques actuelles : la France, l'Allemagne, l'Espagne, le pays mosan, l'Angleterre, certaines venant de pays disparates, comme la Suisse ou la Pologne, ont été regroupées dans la catégorie « origine autre », et d'autres sont d'origine inconnue (Graphique 3).

Il ressort que le territoire français actuel a produit plus d'un tiers des représentations, l'Allemagne près de 22% des représentations, soit 70 œuvres, le pays mosan arrive ensuite, avec 32 représentations, suivi de près par l'Angleterre. La production du sujet semble surtout se situer dans le bassin franco-allemand. Il reste 53 œuvres dont l'origine n'a pas été déterminée. Cependant, au vu de cette large production franco-allemande, les résultats seraient légèrement modifiés, mais sans affecter probablement le profil général. Par ailleurs, l'origine inconnue est exclue du tableau, afin de ne pas en surcharger la lecture.



Graphique 3 : Origine des œuvres. Le bassin franco-allemand l'emporte.

[337] Voir *Le cadre chronologique,*, p.91.

7.1.4. Premières observations

Les tableaux suivants croisent les critères support / datation / origine, pour déterminer les occurrences les plus importantes selon les croisements effectués, et commencer à dégager quelques caractéristiques liées au sujet.

	France	Allemagne	Espagne	Pays mosan	Angleterre	Inconnu/autre
9e-10e siècle	4	7	0	8	1	1
11e siècle	12	29	2	11	11	0
12e siècle	34	18	7	5	9	3
13e siècle	69	16	2	8	7	1

Tableau 1 : Croisement origine / datation : la France supplante l'Allemagne dans la représentation du sujet aux 12e et 13e siècles.

	Lettre	Miniature	Médaillon	Pleine page	Plat de reliure	Croix de procession
9e-10e siècle	1	5	0	6	8	1
11e siècle	3	14	1	26	16	2
12e siècle	11	8	0	20	4	1
13e siècle	106	11	2	23	0	1
	Chapiteau	**Pilier**	**Autel**	**Crosse abbatiale**	**Façade**	**Fonts baptismaux**
9e-10e siècle	0	0	0	0	0	0
11e siècle	0	0	1	1	0	0
12e siècle	2	2	2	0	18	1
13e siècle	0	0	1	0	0	0
	Reliquaire	**Vêtement**	**Peintures murales**	**Vitrail**	**Portes**	**Situle**
9e-10e siècle	0	0	0	0	0	1
11e siècle	1	0	2	0	1	0
12e siècle	4	1	2	4	0	0
13e siècle	2	0	0	2	0	0

Tableau 2 : Croisement support / datation. Les supports les plus utilisés sont la lettre historiée (surtout au 13e siècle), la pleine page et le plat de reliure au 11e, et la façade au 12e siècle.

	Lettre	Miniature	Médaillon	Pleine page	Plat de reliure	Croix de procession
France	63	10	1	13	5	0
Allemagne	3	11	1	34	9	3
Espagne	2	0	0	2	0	1
Pays mosan	4	9	0	9	9	0
Angleterre	7	6	0	10	3	0
Autre	0	0	0	4	0	0
	Chapiteau	**Pilier**	**Autel**	**Crosse abbatiale**	**Façade**	**Fonts baptismaux**
France	2	1	1	1	13	0
Allemagne	0	0	1	0	1	1
Espagne	0	1	0	0	3	0
Pays mosan	0	0	0	0	0	0
Angleterre	0	0	1	0	1	0
Autre	0	0	0	0	0	0
	Reliquaire	**Vêtement**	**Peintures murales**	**Vitrail**	**Portes**	**Situle**
France	1	1	2	5	0	0
Allemagne	4	0	0	0	1	1
Espagne	0	0	2	0	0	0
Pays mosan	1	0	0	0	0	0
Angleterre	0	0	0	0	0	0
Autre	2	0	0	1	0	0

Tableau 3 : Croisement support / origine. La France se sert essentiellement de la lettre historiée, de la façade et du vitrail comme support, tandis que l'Allemagne privilégie la pleine page.

Les représentations de l'Ascension sont encore peu nombreuses aux 9e-10e siècles. Le pays mosan et l'Allemagne lui accordent une préférence, essentiellement dans les manuscrits. Au 11e siècle, l'Allemagne s'empare du sujet, qui occupe en majorité les pleines pages de manuscrit, ainsi que les plats de reliure. L'Ascension gagne l'art monumental au 12e siècle, et donc les façades, surtout françaises. C'est encore en France qu'au 13e siècle, l'épisode est le plus représenté. À la même époque, la production de lettres historiées augmente considérablement, tandis que dans l'art monumental, le sujet semble avoir soudain perdu de son attrait. On observe donc une progression chronologique dans la représentation du sujet, de plus en plus représenté, depuis les 9e-10e siècle jusqu'au 13e. Le bassin franco-allemand marque une préférence pour l'épisode, en comparaison avec l'Angleterre et surtout l'Espagne,

qui ne lui consacre que peu de représentations, et les manuscrits l'accueillent en majorité, toutes périodes confondues. On remarque toutefois une percée du sujet dans l'art monumental au 12e siècle, avant de ne redevenir l'apanage presque exclusif des lettres historiées, au 13e siècle.

7.2. Le Christ au centre du schéma de composition

Le Christ est le modèle référentiel d'une représentation de l'Ascension, qu'il soit situé dans la partie haute, au centre ou dans la partie inférieure de l'image, ou parfois en son absence même. Il constitue l'axe vertical de la composition, lequel dynamise la scène en harmonie avec l'axe horizontal, formé par les témoins et plus statique, et à partir duquel se disposent les anges lorsqu'ils sont représentés. De la position du Christ, dépend en même temps l'ordonnancement des autres motifs de l'image, ou la suggestion d'un élément extérieur : par exemple, lorsque le Christ est de profil, il se dirige vers la main de Dieu, figurée ou au moins insinuée par la position même du Christ.

Le Christ est donc représenté dans des attitudes différentes, desquelles découlent autant d'actions. Les gestes qu'il effectue, les objets qu'il tient sont également dictés par ses attitudes et actions. De ces données, résultent aussi bien la dynamique iconique que la compréhension iconographique. Il est certain que la technique utilisée ou le support jouent sur la figure christique, mais ils donnent lieu à des jeux de composition agissant sur l'interprétation, et certains créateurs contournent ces contraintes inhérentes aux propriétés physiques de l'image[338]. Plusieurs critères ont été déterminés : la figuration, la représentation et l'action du Christ.

Par figuration du Christ, nous entendons la manière de figurer son corps : les pieds seuls, en pied, ou les pieds non représentés, ainsi qu'assis, ou en buste. Dans le contexte de notre thèse, ce mot recouvre plusieurs réalités, à savoir la position assise ou en pied du Christ, et les parties du corps du Christ représentées. Nous avons estimé préférable de regrouper ces notions dans le but de réunir les critères en lien avec la figuration portant sur le Christ en lui-

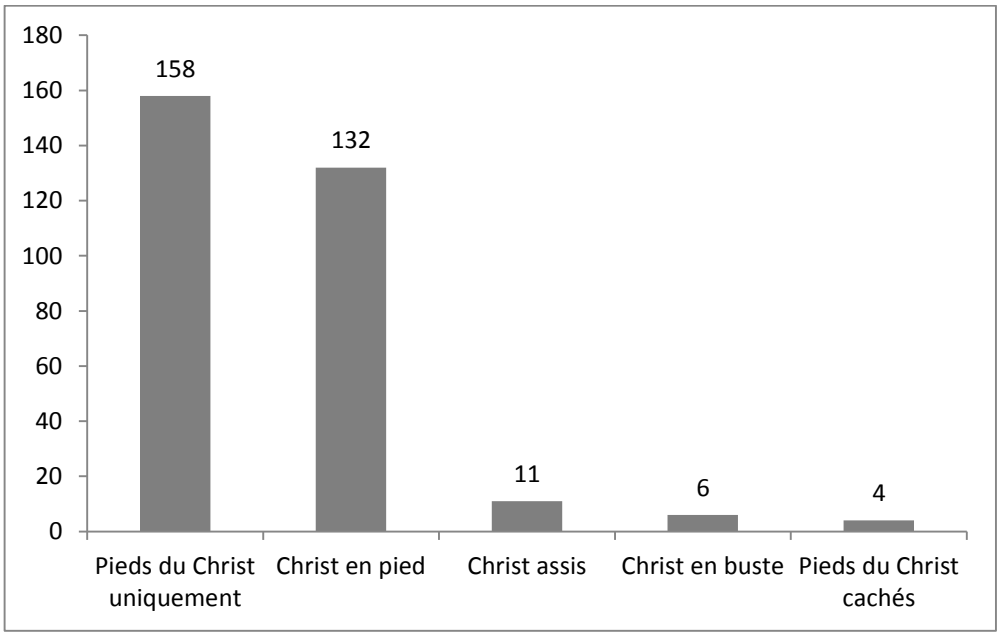
[338] Par exemple, les lettres historiées, étudiées dans *L'influence du support…,* p.313.

même (pour ne pas dire sur le physique du Christ), en la distinguant de sa représentation de face, de profil, de dos, *etc*., et de ses actions. Il était aussi intéressant de regrouper des notions de représentation qui sont évidentes dans le cas de l'Ascension, comme la figuration en pied du Christ, avec d'autres qui peuvent apparaître comme aberrantes, comme le fait de le figurer assis, ou en buste.

C'est pourquoi nous avons opté pour le terme « figuration » pour évoquer les représentations « en pied », « en buste », *etc*. Ils seront présentés dans cet ordre en expliquant en préambule le choix des termes, ceux-ci ayant posé questions avant d'être fixés. Le mot « représentation » sera, quant à lui, utilisé pour désigner les représentations « de face », « de profil », *etc*.

7.2.1. La figuration du Christ

Nous avons observé plusieurs manières de représenter le corps du Christ, qui ont donné lieu à autant de critères dans la base de données. Au nombre de cinq, ils sont répartis comme suit (Graphique 4) :



Graphique 4 : Répartition des figurations du Christ.

7.2.1.a. La figuration des pieds seuls du Christ ***[vol. 3, Pl. 24-25]***

Ainsi, sur presque la moitié des œuvres du corpus, seuls les pieds du Christ figurent, et même alors peuvent manquer soit les jambes, soit uniquement la partie supérieure du corps. Pour cette représentation des pieds seuls du Christ, il s'agit essentiellement des lettres historiées[339], dans lesquelles les pieds occupent la partie supérieure de la lettre, et le reste du corps du Christ semble alors avoir déjà disparu dans le corps de la lettre. Quelques pleines pages adoptent aussi ce schéma[340], et la composition de certaines dissocie parfaitement les pieds du Christ de son corps, grâce à une bande de nuées par exemple **[vol. 3, Pl. 24a]**.

Cette représentation s'inscrit dans un langage métonymique :

> Figure économique par excellence, la métonymie est fréquente car elle est efficace, elle propose un rapprochement d'autant plus convaincant qu'il est bref et frappant, supposé comme évident au premier regard.[341]

Ainsi, la seule présence des pieds suffit à signifier celle du Christ. Elle donne surtout à voir la disparition du Christ dans les nuées : il se soustrait au regard des témoins et dans le même temps, au regard du spectateur. Le départ du Christ touche à sa fin : le Fils de Dieu n'a pas encore rejoint le ciel, mais il a déjà presque quitté le monde sensible. Cette intention rejoint celle qui a inspiré la figuration d'autres épisodes mettant en cause une autorité céleste, comme le sacrifice des parents de Samson sur la Bible Maciejowski exécutée au 14e siècle **[vol. 3, Pl. 24b]** : seuls les pieds de l'ange sont figurés au sommet de la scène, où l'on devine qu'il est déjà intervenu puisqu'Abraham et Sarah sacrifient un agneau.

La plupart du temps, les pieds sont de face, laissant imaginer que le Christ s'élève de sa propre force. Notons qu'à la fin du 10e siècle, une pleine page représente le Christ montrant ses stigmates **[vol. 3, Pl. 24c]**, motif oublié jusqu'à une timide réapparition au 13e siècle comme sur le psautier de Rheinau **[vol. 3, Pl. 24d]**, avant de connaître une grande fortune au siècle suivant, marqué par le dolorisme. Les représentations des pieds de profil accentuent le mouvement propre du Christ, alors figuré montant au ciel, ce qui l'humanise : en tant qu'homme-Dieu, il monte au ciel selon une action humaine, et l'image y gagne en dynamisme.

---

[339] Nous reviendrons sur la représentation du Christ dans les lettres historiées : *L'influence du support…*, p.313.
[340] Deshman 1997.
[341] Hériché-Pradeau et Pérez-Simon (eds), 2013, p.24.

Les lettres historiées adoptent le plus souvent cette représentation de l'Ascension. La petite surface disponible peut expliquer ce choix, mais certaines se dégagent de ce schéma pour offrir des formules plus originales[342]. Par exemple, les lettres historiées comme celle d'Avranches **[vol. 3, Pl. 25a]**, représentent les pieds du Christ dans la partie supérieure de l'image. Les nuées semblent faire écran à la vision des jambes du Christ, tandis que le buste ne pouvait clairement pas figurer sur l'image, selon ce choix de représentation du Christ. Les témoins, dans la partie basse, assistent à la scène, comme s'ils voyaient véritablement le Christ disparaître sous leurs yeux. Dans la même lignée, certaines images ne représentent que les membres inférieurs du Christ, à l'instar de la pleine page du tropaire de Canterbury **[vol. 3, Pl. 25b]**. Ce type de représentation se rencontre surtout dans la production anglo-saxonne des 11e et 12e siècles[343], sur les pleines pages ou encore les ivoires comme la croix de procession conservée au Cloister's museum de New York **[vol. 3, Pl. 25c]** : la totalité des membres inférieurs du Christ, à partir des hanches, sont figurés. Proche du schéma précédent, il met toutefois plus en avant une progression dans la montée du Christ, en montrant la plupart du temps Jésus de profil ou en léger mouvement quand il s'élève dans les airs (par exemple, la pleine page du psautier Tiberius – **vol. 3, Pl. 25d**). Cette action est à mi-chemin entre une expérience humaine sensible – celle de monter – et un acte sortant de cette expérience humaine, puisque les pieds gravissent mais ne reposent sur rien, ou sur des nuées[344]. Cette position légèrement tournée ou de profil, en mouvement, rappelle inévitablement les images figurant la main de Dieu, dans lesquelles le Christ est systématiquement de profil et montant ou gravissant juste avant ou pendant qu'il saisit la main de son Père[345]. Cela peut laisser supposer que le Père accueille son Fils dans un monde inconnu des hommes, qui n'est donc pas représenté.

Le fait que des pleines pages ont recours à ce modèle pose la question d'une intention spécifique dans l'interprétation de l'épisode. Comme la pleine page permet un développement plus important, on peut se demander, si l'image ainsi réduite ne répond pas à une volonté délibérée de son concepteur, comme si la destination céleste s'effaçait au profit de la

---

[342] Dans cette même partie, *L'influence du support…*, p.313.
[343] Deshman 1997.
[344] Nous invitons le lecteur à lire *Les nuées*, p.250.
[345] Voir *Le Christ montant au ciel vers la main de Dieu ou la prenant…*, p.301.

glorification de l'humanité du Christ, en le représentant marchant sur les nuées ou dans l'éther lors de l'Ascension, comme sur le psautier de la Pierpont Morgan Library **[vol. 3, Pl. 25e]**.

7.2.1.b. Le Christ en pied ***[vol. 3, Pl. 26]***

Quantitativement, la représentation du Christ en pied talonne la représentation des pieds seuls du Christ, puisque 41% des œuvres le représentent ainsi. Le Christ est ici figuré de la tête au pied, rejoignant le ciel, comme sur le portail de Montceaux-l'Étoile **[vol. 3, Pl. 26a]** où il est de face, en mandorle, au-dessus des témoins. Le spectateur voit le Christ, mais qu'en est-il des témoins ? Le voient-ils également toujours, ou s'est-il déjà dérobé à leur regard ?

Quelques représentations font toutefois figure d'exception. Ainsi, le Christ est assis sur le trône dans quelques 3% des images. Si l'art occidental privilégie les représentations de l'Ascension où le Christ s'élève debout, certaines adoptent un schéma sur lequel le Christ est assis dans une mandorle escortée de deux ou quatre anges en général, aussi bien dans l'art monumental que dans les arts somptuaires (nous citerons le portail d'Anzy-le-Duc, la Bible de Souvigny, ou encore le psautier d'Odbert de Saint-Bertin - **vol. 3, Pl. 26b, 26c** et **26e**).

On a longtemps pensé que cette iconographie dérivait du modèle byzantin[346], qui privilégie ce type de représentation **[vol. 3, Pl. 26d]**. Si une telle influence ne peut être rejetée, elle n'est pas la seule explication. En effet, le tympan d'Anzy-le-Duc montre le Christ assis dans une mandorle présentée par deux anges qui ne volent pas mais dont la position, pieds ancrés sur la corniche séparant le tympan du linteau et bras épousant la forme de la mandorle, vise à imposer la présence le Christ plus qu'à l'accompagner au ciel. Cette œuvre semble alors illustrer l'évangile selon saint Marc plaçant le Christ dans le ciel, trônant en majesté à la droite de Dieu. Cette réflexion se confirme par la représentation des vingt-quatre Vieillards de l'*Apocalypse* sur l'archivolte, car les Vieillards ne renvoient pas à la fin des temps seule, mais aussi à une vision atemporelle du Christ tel qu'il siège depuis lors dans le ciel selon la mentalité médiévale[347].

---

[346] Emile Mâle par exemple le mentionne : « [LeChrist] apparaît toujours sous cet aspect [assis] dans les œuvres byzantines », Mâle 1998, p.90.
[347] Cette piste est explorée *L'Ascension et les Vieillards de l'Apocalypse*, p.378.

François Boespflug et Yolanta Zaluska, commentant l'Ascension du psautier de Saint-Odbert **[vol. 3, Pl. 26e]**, où le Christ monte au ciel assis dans une mandorle enlevée par quatre anges volant, emploient le terme d'« Ascension en majesté, dans lequel le Christ est porté au ciel en position assise déjà »[348]. Ils remarquent aussi la nuée dorée s'ouvrant au-dessus du Christ, ce qui leur fait supposer que Dieu s'apprête à introniser son Fils. Ce modèle, peu usité en Occident, peut donc faire référence à l'Évangile selon saint Marc comme source principale et évoquer l'intronisation et le rôle de juge désormais dévolu au Christ.

7.2.1.c. Des figurations plus rares du Christ ***[vol. 3, Pl. 27-28]***

Si le corps du Christ est ainsi visible, d'autres œuvres optent pour des formules plus rares, comme la représentation en buste, ou de tout le corps, sans les pieds. Ces deux dernières formules sont adoptées chacune sur à peine 2% des œuvres recensées. Les représentations dites en buste, qui représentent à peine 1% des images étudiées, adoptent plusieurs formules : la Bible en images de Sancho VII, le Missel de Sens, le missel de Tours, l'évangéliaire de Bamberg, la croix de Théodoric, et le pilier du cloître Santo Domingo de Silos en Espagne. Et nous constatons que sur chacune d'entre elles, le Christ effectue une action différente de celle des autres, à l'exception de l'évangéliaire de Bamberg et de la croix de Théodoric.

Le Christ de la pleine page de la Bible de Sancho VII **[vol. 3, Pl. 27a]** est représenté en buste, alors qu'il aurait pu être en pied. Dans une mandorle-nuée portée par deux anges, évoquant d'ailleurs l'*imago clipeata* antique **[vol. 3, Pl. 27b]**[349], il est de face, bénissant de la main droite, un livre dans la gauche.

La lettrine de Sens, datée de la fin du 13e - début du 14e siècle, est la plus originale **[vol. 3, Pl. 27d]**[350]. Elle représente le Christ en buste dans un médaillon tenu par deux paires de bras semblant sortir de l'intérieur de la lettre, que l'on peut interpréter comme des anges

---

[348] Boespflug, Zaluska 1994, p.221.

[349] La formule d'un portrait en buste dans un médaillon porté par deux êtres évoque invariablement l'*imago clipeata* antique : inspirée du *clipeus* antique (bouclier rond), cette forme circulaire abritait un portrait en buste d'une personne défunte, portée par deux génies ailés, et repris ensuite sur les sarcophages paléochrétiens. Nourredine Mezoughi a montré, lors du colloque de Saint-Michel-de-Cuxa en 1975, que la mandorle dérivait de cette formule iconographique. Je remercie Pépita Pyramide, qui m'a fourni cet article.

[350] Nous reviendrons sur cette lettrine dont l'audace picturale retient l'attention à plus d'un titre dans *Bordure transgressée*, p.319 ainsi que dans *Les témoins désignant le texte*, p.342.

portant la mandorle,. Jésus bénit de la main droite, tandis que la gauche est masquée par les nuées. Cependant, la partie supérieure de son visage est tronquée : seul son menton est visible, le reste étant dissimulé par la bordure de la lettre. Le caractère inhabituel de cette lettrine tient surtout à ces parties de corps tronquées. La seule représentation des bras des anges donnent l'impression qu'ils font irruption dans la lettre tandis que la tête du Christ disparaît dans le corps du C, comme si celle-ci induisait une séparation entre la sphère terrestre et la sphère céleste par sa bordure imposée.

La lettrine conservée à Tours présente, comme celle de Sens, le Christ en buste, sortant des nuées multicolores **[vol. 3, Pl. 27e]**. Ce dernier écarte les bras et se penche vers les apôtres en bénissant de la main droite. Ce geste de bénédiction fait référence à *Luc* 24, 51, qui stipule que le Christ est enlevé au ciel par une nuée au moment où il bénit les apôtres. Subsiste tout de même une ambiguïté quant à savoir si le Fils de Dieu se soustrait aux yeux des apôtres dans la nuée ou s'il en sort pour leur délivrer un ultime message.

Le Christ est également en buste sur la miniature de l'évangéliaire de Bamberg **[vol. 3, Pl. 27c]**, dans la lunule de *l'Évangile selon saint Jean* de la table des Canons du manuscrit. Sur cette œuvre, l'aigle de saint Jean fait face au Christ, qui écarte le bras gauche. Le fils de Dieu tend la main droite vers son Père, dont la main le saisit par le poignet. La mise en image est ici différente : aucun témoin n'assiste à la scène, et le Christ n'est pas dans la partie supérieure de l'image comme dans les autres cas, mais dans la partie supérieure de la Table des canons. Cette représentation du Christ seul, en buste, de profil, se retrouve aussi sur la croix de Théodoric, mais ici, elle surplombe le Christ crucifié.

La dernière œuvre portée à notre connaissance du Christ représenté en buste dans une scène d'Ascension est un bas-relief monumental. Il s'agit du pilier du cloître de Santo Domingo de Silos **[vol. 3, Pl. 28a]**, dans la province de León, en Espagne. Les témoins se répartissent en deux groupes superposés. Dans la partie basse, ils sont sept à regarder vers le haut, de même que les six derniers témoins sur le registre supérieur, parmi lesquels on reconnaît la Vierge, voilée, ainsi que saint Pierre. En haut, seule la tête du Christ apparaît dans des nuées portées par deux anges, crevant eux-mêmes d'autres nuées célestes. Les messagers divins semblent avoir étiré les nuées des pieds à la tête du Christ.

Pour aussi rare qu'elle soit, cette représentation en buste ou de la tête seule du Christ marque une autre volonté dans la signification de l'Ascension : l'image peut se faire l'écho de la théologie paulinienne (*Romains* 12, 4-5, *Ephésiens* 5, 30 ou *Colossiens* 1, 18), expliquant

que les fidèles constituant l'Église sont les membres du corps du Christ ainsi que le souligne Jérôme Baschet : « La communauté ecclésiale est aussi un corps dont les fidèles sont les membres et le Christ la tête »[351], théologie paulinienne reprise dans les écrits de saint Augustin et Léon le Grand dès le 4e-5e siècle, ou Thomas d'Aquin (1225 - 1274) qui, à plusieurs reprises, assimilent la tête du Christ à la tête de l'Église, les apôtres puis les fidèles en constituant le corps[352]. Chaque image développerait alors un discours spécifique quant à la valeur ecclésiologique de l'Ascension[353].

Enfin, sur quelques images, le Christ est entièrement figuré, sans les pieds. Sur ces images, il rejoint le ciel. Il a dépassé les nuées, mais les pieds sont encore dans la masse nébuleuse. Il est risqué d'avancer l'hypothèse que les apôtres voient encore les pieds du Christ, mais on n'écarte pas totalement cette idée pour deux raisons : la première résulte de l'observation des lettres enluminées qui ne laissent apparaître que les pieds du Christ, ce qui laisse supposer que la partie supérieure de son corps est visible dans le ciel ; la seconde est illustrée par une statue en ronde bosse datant du 14e siècle **[vol. 3, Pl. 28c** et **28d]**, servant lors des drames liturgiques : elle représente le Christ en pied, avec les pieds séparés du reste du corps par une nuée, et donc visibles des témoins dans la partie basse de l'action théâtralisée. Sur la Bible d'Avila **[vol. 3, Pl. 28b]**, le Christ monte sur une nuée qui semble partir du sol et s'élever comme une vague. Les pieds sont dans les nuées : ce détail laisse supposer que la nuée masque le corps du Christ. Cette hypothèse est d'autant plus pertinente que presque tous les regards des témoins sont dirigés vers les pieds du Christ. Contrainte par l'horizontalité de la miniature, l'image réussit à rendre une idée de verticalité et de disparition sous le regard des témoins par le détail des pieds disparaissant et des regards tournés vers la partie basse de la nuée.

---

[351] Baschet 2000, p.61.

[352] Saint Augustin, PL 38, 1210D : l'auteur met en avant le caractère sotériologique de l'Ascension en expliquant que le Christ ouvre la voie des cieux aux hommes lors de l'Ascension. Les fidèles sont alors le corps de l'Église, tandis que le Christ en est le chef (*Sed hoc dictum est propter unitatem, qua caput nostrum est, et nos corpus ejus*). Léon le Grand, dans son *Sermo I De Nat. Apost.. Lect. III Nocturni*, SC 200, p.56-57, précise que le corps de l'Église a le Christ pour tête, et que saint Pierre et saint Paul en sont les yeux qui éclairent les fidèles (*Eos in corpore, cui caput est Christus, quasi geminum constitueret, lumen oculorum*) ; Thomas d'Aquin, *Somme théologique, Tertia Pars, question 5* : la grâce du Christ comme tête de l'Église. Nous développons la signification ecclésiologique de l'Ascension dans *Ecclésiologie et Ascension*, p.308.

[353] Nous revenons sur cette hypothèse de lecture dans *Ecclésiologie et Ascension*, p.308 et suiv.

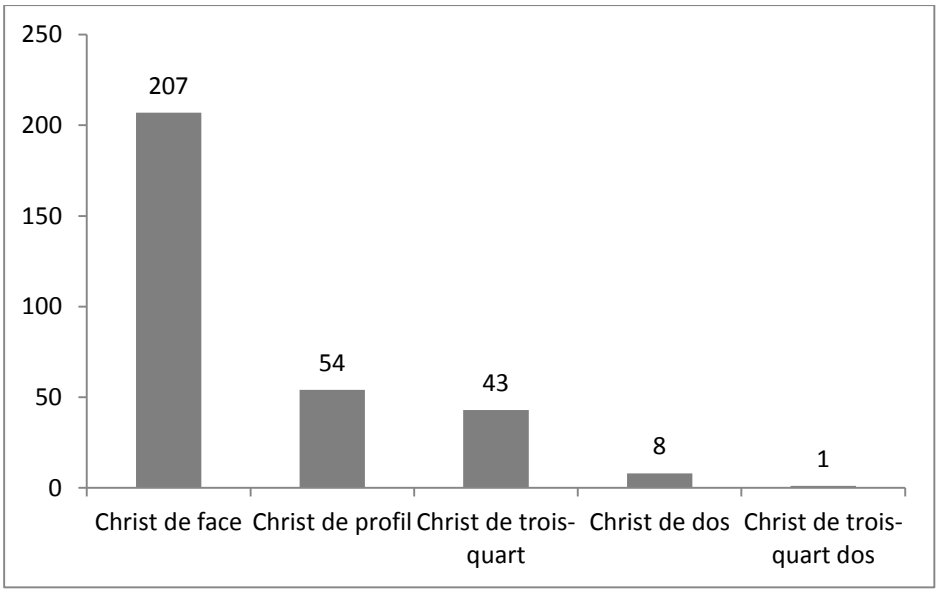
De la prépondérance marquée des figurations ne représentant que les pieds du Christ et du Christ en pied, se dégagent deux tendances principales dans l'iconographie de l'Ascension :

- soit le Christ a presque achevé sa montée, comme l'indiquent les nuées qui masquent son corps. Il est alors soustrait à la vue des témoins, mais aussi des spectateurs ;
- soit le Christ est en pied, auquel cas le spectateur le voit. Mais il est difficile de savoir si les témoins sont également sensés le voir.

Plus rares, les autres occurrences, comme le Christ en buste ou la représentation du Christ avec ses pieds masqués, manifestent des intentions différentes dans la montée : en buste, il perce le ciel, et lorsque ses pieds ne sont pas représentés, cela pourrait signifier une progression, où les témoins ne verraient plus que ses pieds, tandis qu'il rejoint la sphère céleste peu à peu.

7.2.2. La représentation du Christ

Il faut également déterminer la représentation du Christ, à savoir s'il est de face, de profil, de trois quarts, de dos ou de trois quarts dos.



Graphique 5 : Présentation du Christ. Il est représenté de face à une majorité écrasante.

7.2.2.a. Le Christ de face ***[vol. 3, Pl. 29]***

Quelle que soit la figuration du Christ, en entier, en buste, ou uniquement par ses pieds, la position de face est privilégiée, puisqu'elle occupe près des deux-tiers des images étudiées. C'est le modèle le plus adopté : il est aussi bien utilisé sur les pleines pages que les ivoires, les vitraux ou encore les tympans[354]. Le Fils de Dieu a déjà, dans la majorité des cas, quitté la terre, comme le montre le lectionnaire de Cluny **[vol. 3, Pl. 29a]**. Une nuée l'entoure ou est placée sous ses pieds, donnant ainsi à voir la progression du Christ de la terre vers le ciel. Dans ces représentations, il est courant que le Christ regarde devant lui : il est alors complètement détaché de la scène, comme extérieur, et il regarde le spectateur. Comme l'écrit Didier Méhu,

> La frontalité affirme la présence de la figure dont on souligne ainsi l'autorité, l'importance, la sacralité, voire l'adresse au spectateur.[355]

Le lien est ainsi redoublé entre l'œuvre et son public, d'autant que de nombreuses représentations montrent le Christ bénissant en même temps, laissant imaginer que le geste s'adresse au spectateur.

Sur ces images, le fond joue souvent, par ses couleurs, un rôle de séparation du corps du Christ, ou même des différentes parties de son corps, par des variations de couleurs qui permettent de distinguer soit le personnage entier, soit certaines parties de son corps. Il n'est pas rare, en effet, que plusieurs bandes de couleur se fondent esthétiquement, mais dans un même temps, soient placées de telle sorte que la figure christique soit isolée : la mandorle peut avoir une couleur de fond différente, ou le fond être de trois couleurs, comme sur le sacramentaire de Saints-Ulrich-et-Afra d'Augsbourg **[vol. 3, Pl. 29b]** : les jambes du Christ sont dans la partie inférieure ocre de l'image, dans la même sphère que les témoins. Son buste se détache sur un fond bleu délimité par un trait noir segmentant l'image, et d'où surgissent deux anges en buste qui l'accueillent. Une troisième bande rose, dans la partie supérieure de l'image, démarque la tête du Christ et des anges. Le tympan de Mauriac, dans le Cantal, a opté pour une brisure audacieuse dont le dessein est identique **[vol. 3, Pl. 29c]** : un bandeau

[354] On ne considère pas la représentation seule des pieds du Christ, le plus souvent attestée à l'époque étudiée sur les lettres enluminées dont la production est la plus conséquente du fait qu'elles illustrent des manuscrits. Ce type de représentation n'est guère utilisé sur les autres supports.
[355] Méhu 2015, p.278.

parcouru d'une inscription sépare les témoins du Christ, mais la mandorle le fend au centre de la représentation, à l'aplomb du mont d'où s'élève le Christ. Ainsi, les pieds du Christ sont encore dans la partie terrestre de l'image tandis que le reste de son corps l'a déjà quittée.

Cette distinction entre la tête et les pieds du Christ reprend aussi une pensée christologique, selon laquelle la tête du Christ est le siège de sa divinité tandis que ses pieds symbolisent son humanité[356], comme nous l'avons évoqué à l'instant concernant la représentation des pieds[357]. Par ce biais, peut-on y voir de nouveau l'idée selon laquelle depuis l'Ascension, le Christ est la tête de l'Église tandis que les apôtres et par extension, les chrétiens, en sont le corps, question que nous aborderons plus loin ?[358] Cette manière de distinguer les parties du corps du Christ exprime-t-elle également une pensée théologique paulinienne ancrée dans l'exégèse médiévale, aux visées ecclésiologique et christologique ? Si la question ne peut être résolue, elle doit toutefois être posée pour éclairer les représentations de l'Ascension.

7.2.2.b. Le Christ de profil ***[vol. 3, Pl. 30]***

Dans près de 17% des représentations, le Christ s'élève de profil, comme sur la peinture murale de Santa Maria de Mur **[vol. 3, Pl. 30a]**, où il tend une main, alors que les témoins sont représentés dans la partie basse. Le regard du Christ peut plonger vers les témoins, ou accompagner son mouvement en direction du ciel, créant une dynamique dans l'image. Parfois, le Christ saisit la main de Dieu. Quelques rares représentations ne figurant que les pieds du Christ les montrent de profil **[vol. 3, Pl. 30b]**. Notons également une image où le Christ est de profil, mais à l'horizontale, prenant la main de Dieu **[vol. 3, Pl. 30c]**.

---

[356] Voir *La tête et les pieds du Christ…,* p.294.
[357] Voir *La figuration des pieds seuls du Christ*, p.167.
[358] Voir plus loin, *Ecclésiologie et Ascension*, p.308.

7.2.2.c. Le Christ de trois quarts, de trois quarts dos et de dos ***[vol. 3, Pl. 31]***

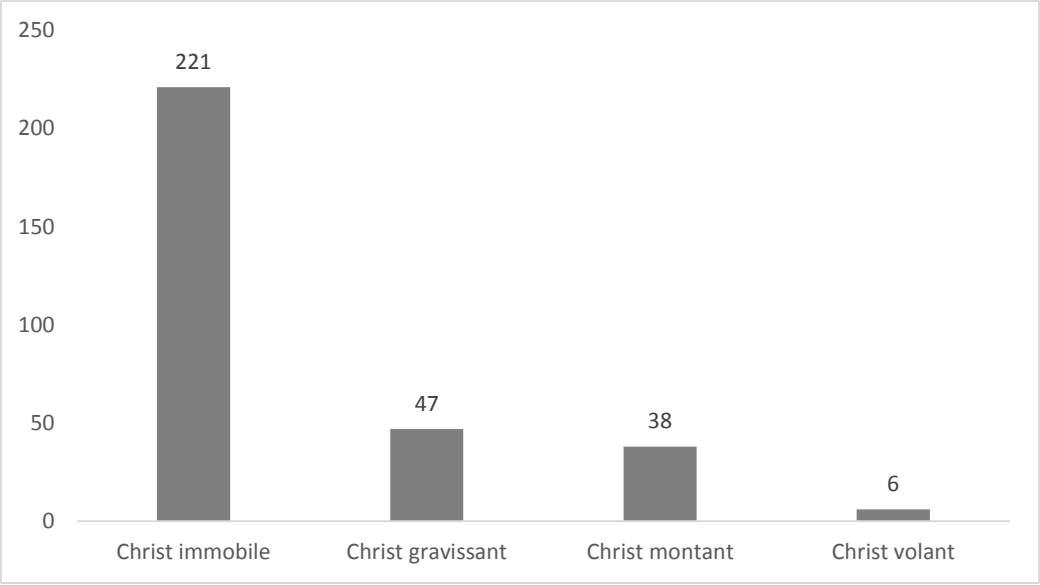
Sur environ 13% des représentations, le Christ de trois quarts s'inscrit dans le même schéma **[vol. 3, Pl. 31a** et **31b]** : légèrement détourné, il rejoint le ciel. Il ne regarde ni les témoins, ni les spectateurs.

Le Christ est représenté de dos sur moins de 3% des images. Il monte, voire s'envole, en prenant la main de Dieu **[vol. 3, Pl. 31c]**. Dans ces cas-là, les témoins sont majoritairement de dos ou trois quarts dos. Le spectateur est donc dans la même attitude qu'eux, comme s'il y avait une volonté de l'immerger dans la scène et d'en faire également un témoin privilégié.

Terminons avec la seule représentation où le Christ est de trois quarts dos, sur la miniature du sacramentaire de Fulda **[vol. 3, Pl. 31d]**. Il écarte les bras qu'il tend vers une lunule, dans laquelle la main de Dieu bénit. La croix est au-dessus de sa tête. De part et d'autres, un ange se penche vers lui. L'attitude du personnage à l'aplomb du Christ fait écho à la sienne : il écarte les bras. Les gestes des autres témoins sont aussi accentués, créant une dramaturgie.

7.2.3. L'action du Christ

Le Christ est représenté dans des attitudes différentes, desquelles découlent autant d'actions. Quatre principales ont été retenues :



Graphique 6 : Répartition des actions du Christ. Il n'effectue aucun mouvement dans plus des deux tiers des images.

7.2.3.a. Le Christ immobile ***[vol. 3, Pl. 32]***

Le Christ immobile est présent à une large majorité : 69%. Il monte sans avoir à fournir le moindre mouvement : il semble que sa double nature, humaine et divine, ainsi que sa qualité de Fils de Dieu suffisent pour le faire monter. Une mandorle peut l'entourer, parfois portée par des anges, qui peuvent aussi simplement accueillir le Christ au ciel **[vol. 3, Pl. 32a]**. Soit les témoins le regardent, soit ils échangent entre eux.

S'il est immobile, cela suppose que le Christ soit en pied, comme l'attestent les témoignages iconographiques. Mais il arrive que les lettres historiées représentent aussi les pieds seuls du Christ immobile, comme flottant dans les airs **[vol. 3, Pl. 32b]**. Au spectateur d'imaginer si le fils de Dieu est debout ou assis, bien que la représentation du bas de la robe du Christ laisse plutôt supposer qu'il est debout.

7.2.3.b. Le Christ gravissant le mont

La seconde action la plus courante est le Christ gravissant le mont des Oliviers ou le ciel, sur près de 15% des images. Il est de profil, et le mont lui sert de support pour rejoindre le ciel. La lettre historiée du sacramentaire de Drogon est le premier exemplaire connu de ce mode de représentation **[vol. 3, Pl. 32c]**. Au sommet du mont qu'il finit de gravir, Jésus porte une croix dans la main gauche, et de la droite, il saisit la main que Dieu lui tend, sous le regard des témoins. Plusieurs pleines pages adoptent aussi cette manière de représenter l'Ascension, comme le psautier de Christine de Markyate **[vol. 3, Pl. 32d]**.

7.2.3.c. Le Christ marchant dans l'air ***[vol. 3, Pl. 33]***

La représentation du Christ marchant dans l'air désigne le Christ qui effectue une action difficile à expliquer, comme s'il marchait en lévitation, flottant, voire bondissant dans le ciel. Surtout présente dans les peintures de manuscrit et les ivoires, elle est à peu près semblable à la précédente. Par exemple, un plat de reliure réalisé dans le nord de la France montre le Christ montant dans le ciel, croix dans une main, s'emparant de la main de Dieu de l'autre, avec un mouvement exagéré de la jambe droite, à l'équerre **[vol. 3, Pl. 33a]**. Mais l'action n'est pas toujours aussi marquée. En général, le Christ marche dans le ciel, voire s'y élance : cette action est alors mise en valeur **[vol. 3, Pl. 33b]**.

7.2.3.d. Le Christ volant

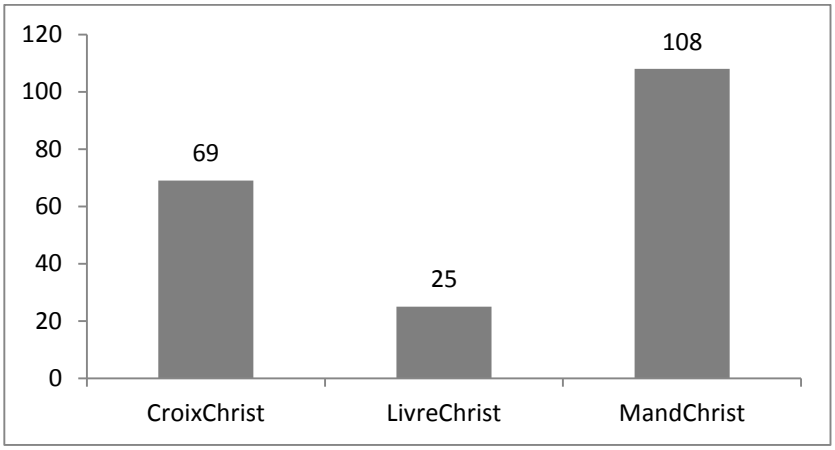
Enfin, sur à peine 2% des images, le Christ vole **[vol. 3, Pl. 33c]**. Il est pris par la main de Dieu, sans effectuer le moindre mouvement. Toute pesanteur est annihilée : le Christ flotte dans les airs, de dos ou de profil, entraîné par la main qui l'accueille dans le ciel. Il ne porte aucun objet (croix ou livre). Il fait la liaison entre le monde terrestre, qu'il quitte, et le monde céleste, qu'il rejoint. La plupart de ces représentations ne laissent aucune place au vide, ce qui fait qu'il est difficile pour le spectateur de déterminer le moment précis de l'épisode. S'agit-il du Christ partant ? De la main de Dieu qui prend le Christ ? Des anges accueillant le Christ ? De l'agitation des témoins ? Une œuvre toutefois organise différemment l'image. La partie supérieure du plat de reliure conservé à Berlin est nettement distinguée de la partie inférieure, mais la manière de représenter le Christ dans l'angle supérieur droit, à l'horizontale, contredit la manière habituelle de concevoir une représentation de l'Ascension **[vol. 3, Pl. 33d]**. Le Christ se distingue à peine du cadre, tandis que les deux anges, qui font office des hommes en blanc du texte dans les *Actes des apôtres*, sont debout, l'un d'eux désignant le Christ aux témoins restés dans la partie inférieure.

7.2.4. Attributs[359] du Christ[360]

De tous les attributs accompagnant le Christ, la mandorle est certainement le plus connu. Les images de l'Ascension l'exploitent régulièrement, sachant qu'on peut également trouver une croix à hampe ou un document écrit (livre surtout, phylactère ou *rotulus*). Ces motifs ne sont pas présents de façon systématique, et connaissent une faveur diverse selon les périodes et les régions.

[359] Le mot « attribut » a posé de nombreuses questions quant à son utilisation. En nous fiant au colloque de l'EPHE portant sur les signes dans l'image, nous reprenons la large définition proposée par Michel Pastoureau, et adoptée par les intervenants de ce colloque, qui propose de faire de ce mot un « terme générique » : il englobe alors aussi bien un objet porté par un personnage qu'un signe physique distinctif. Voir Pastoureau, Vassilieva-Codognet (éd.), 2014, p.11-21 surtout.

[360] Des hypothèses d'interprétation sont présentées dans *Analyse des motifs…*, p.247.



Graphique 7 : Répartition des attributs du Christ.

7.2.4.a. Le Christ en mandorle ***[vol. 3, Pl. 34]***

Enveloppant le Christ montant au ciel, la mandorle est représentée sur un tiers des images. En forme d'amande le plus souvent, circulaire parfois **[vol. 3, Pl. 34a]**, elle peut être figurée seule autour du Christ, comme sur le cycle de miniatures de Sarnen **[vol. 3, Pl. 34b]**. Elle peut aussi être portée par deux anges **[vol. 3, Pl. 34c]**, voire quatre **[vol. 3, Pl. 34d]**. Elle n'est pas toujours complètement fermée, comme sur l'évangéliaire réalisé en Souabe **[vol. 3, Pl. 34e]**, qui représente la partie inférieure de la mandorle ouverte. La majesté liée à la mandorle sépare donc moins le Christ de la terre.

7.2.4.b. Le Christ portant une croix ***[vol. 3, Pl. 35-36]***

Sur près de 22% des images, le Christ monte au ciel avec une croix. S'il est de face, il la présente, comme sur le portail de Montceaux-l'Étoile **[vol. 3, Pl. 35a]** ; s'il est de profil, il la porte sur son épaule pendant qu'il monte au ciel, et peut saisir ou s'apprêter à saisir la main de Dieu, comme sur le plat de reliure de Bruxelles **[vol. 3, Pl. 35b]**. La croix peut aussi être à bannière, comme sur le sacramentaire d'Ottobeuren **[vol. 3, Pl. 35c]** : cette occurrence se rencontre sur 22 représentations, soit près de 7% des images. Enfin, sur une plaque d'émail, le Christ porte un globe surmonté d'une croix **[vol. 3, Pl. 35d]**. Elle fait référence à l'orbe[361], insigne royal repris du pouvoir antique romain **[vol. 3, Pl. 36a]** et réservé au roi ou à

[361] Voir *Le Christ portant une croix*, p.179.

l'empereur, comme sur l'évangéliaire de Liuthar ou le sceptre de Charles V **[vol. 3, Pl. 36b** et **36c]**.

7.2.4.c. Le Christ portant un support écrit ***[vol. 3, Pl. 37]***

Les représentations où le Christ monte avec un support écrit dépassent à peine 8%. En majorité, il s'agit d'un livre, qu'il tient ouvert, ou fermé. Le fils de Dieu déroule un phylactère sur le missel de Stammheim, mais il peut aussi tenir un *rotulus*.

7.2.5. Diversité des manières de représenter le Christ [vol. 3, Pl. 38]

La création de tableaux, issus de l'analyse factorielle multiple et croisant différents critères, permet d'apporter un éclairage sur les différentes manières de représenter le Christ montant au ciel, qu'il s'agisse de ses mouvements ou encore des attributs qu'il porte.

Si nous nous attachons d'abord à la figuration, la représentation et l'action du Christ, qui le caractérisent dans ses différentes postures, qu'observons-nous ? Même si l'un de ces critères n'en entraîne pas forcément un autre (par exemple, la figuration des pieds du Christ n'induit pas forcément une position de face), la représentation (de face, de profil, de trois quarts, etc.) est celle qui a les plus forts liens avec la figuration, et surtout l'action du Christ[362].

	Pieds du Christ	**Christ en pied**	**Christ assis / en buste / pieds cachés**
Christ immobile	138	64	14
Christ gravissant	9	32	0
Christ montant / volant	9	37	1

Tableau 4 : Croisement de la figuration et de la présentation du Christ. Il est essentiellement immobile lorsque seuls ses pieds sont figurés.

[362] Afin de faciliter les calculs et synthétiser les résultats, les données les moins nombreuses ont ensuite été regroupées. On a ainsi réuni les figurations en buste, assis, et pieds cachés du Christ, les représentations de dos et de trois quarts dos ajoutées à la représentation de trois quarts, et avec les actions montant et volant.

	Pieds du Christ	Christ en pied	Christ assis / en buste / pieds cachés
Christ de face	138	54	11
Christ de profil	13	38	0
Christ de trois quart / dos / trois quarts dos	5	39	5

Tableau 5 : Croisement de la figuration et de l'action du Christ. La figuration de face est privilégiée lorsque seuls ses pieds sont représentés.

	Christ immobile	Christ gravissant	Christ montant / volant
Christ de face	202	7	12
Christ de profil	3	27	15
Christ de trois quart / dos / trois quarts dos	2	19	21

Tableau 6 : Croisement de la présentation et de l'action du Christ.

Comme le montre les tableaux 4 et 5, dans les représentations de face du Christ, le fils de Dieu est essentiellement immobile, et seuls ses pieds sont représentés **[vol. 3, Pl. 38a]**. Le tableau 5 met en évidence le fait que lorsque le Fils de Dieu est de profil ou de trois quarts, il est surtout en pied, mais ainsi que l'indique le tableau 6, il a plutôt tendance à gravir le mont de profil **[vol. 3, Pl. 38b]**, et à monter ou voler au ciel de dos, de trois quarts ou de trois quarts dos **[vol. 3, Pl. 38c]**.

Si l'on se fie à la représentation du Christ comme point de repère principal, nous pouvons étudier une progression chronologique du motif, telle qu'elle apparaît sur le Tableau 7.

	9e-10e siècle	11e siècle	12e siècle	13e siècle
Christ de face	3	23	50	132
Christ de profil	10	24	12	7
Christ de trois quart / dos / trois quarts dos	7	21	12	9

Tableau 7 : Croisement de la présentation du Christ et des datations.

Si la représentation de face domine très nettement au 13e siècle, nous constatons un équilibre entre les représentations au 11e siècle. Cela coïncide avec une émergence iconographique du sujet : d'abord timidement représenté au 9e-10e siècle, l'Ascension connaît un essor au 11e siècle, qui ira croissant jusqu'au 13e. Le 11e apparaît comme une période

d'expérimentation, avant que la représentation de face ne domine clairement l'iconographie de l'Ascension.

Qu'en est-il des attributs du Christ ? Constatons-nous une progression, comme celle observée pour les représentations du Christ ? Y a-t-il une préférence selon les périodes ?

	9e-10e siècle	**11e siècle**	**12e siècle**	**13e siècle**
Mandorle	9	34	29	13
Croix	8	26	23	13
Support écrit	3	7	13	7

Tableau 8 : Croisement des attributs du Christ et des datations.

Selon le Tableau 8, la mandorle et la croix sont surtout présentes au 11e siècle, même si l'écart avec le 12e siècle est, somme toute, relatif. Le support écrit est en revanche plus apprécié au 12e siècle. Les attributs du Christ ont donc un pic de représentation au 11e siècle et au 12e.

Ainsi, après une période d'émergence et de mise en place de l'iconographie de l'Ascension aux 9e-10e siècles, le 11e se présente comme le siècle où le sujet éclot, et pose les principaux motifs en lien avec le Christ. C'est la diversité des représentations du Christ et de ses attributs qui marque cette époque, avant de dériver peu à peu vers un schéma plus stable.

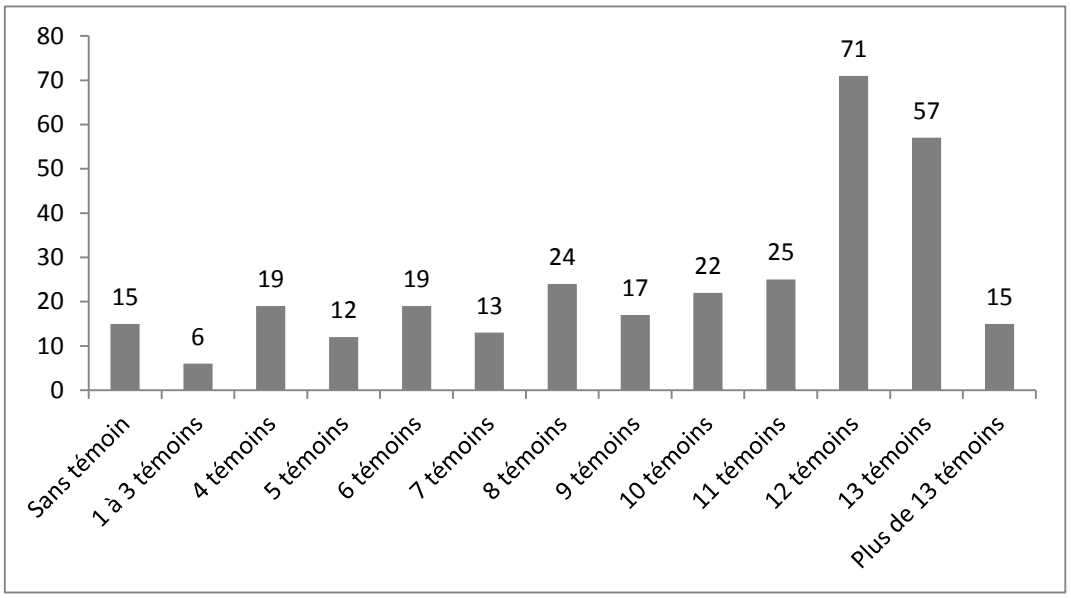
7.3. Les témoins de l'épisode iconographique

Le second groupe principal de l'Ascension est composé des témoins. Le plus souvent dans la partie inférieure de l'image, ils sont disposés horizontalement sous le Christ. Dans la partie haute de l'image, ils assurent un équilibre par rapport à la verticalité exprimée par le Christ et les anges. Leur nombre est variable, et sur plusieurs représentations, il est aussi possible d'identifier, la Vierge, saint Pierre, saint Paul et parfois, saint Jean.

7.3.1. Un nombre fluctuant de témoins

Si on prend en compte l'épisode suivant dans les *Actes*, onze apôtres assistent à l'Ascension : Judas s'est suicidé, Mathias n'a pas encore été désigné. Les images les regroupent dans la partie basse de l'image, sous le Christ s'élevant. Néanmoins, comme le

montre le Graphique 8, le nombre iconographique varie de 0 à 22, et oscille principalement entre 8 et 14, sans tenir compte de certaines lettres qui, par manque de place, ne comptent que quatre ou six apôtres. En moyenne, on compte entre 11 et 13 témoins, avec une nette préférence pour 12, plus de 20%. Il est donc plus juste d'employer non pas le terme historique d'apôtres désignant les douze premiers disciples du Christ, mais de témoins, plus neutre, dans le cadre spécifique de l'Ascension, puisque le nombre et, comme nous le verrons également, la personnalité des protagonistes eux-mêmes ne permet pas d'utiliser le seul qualificatif d'apôtres.



Graphique 8 : Répartition du nombre de témoins assistant à l'Ascension

Pour comprendre cette variété dans le nombre, la première explication logique serait d'attribuer une telle marge au type de support recevant la scène : une peinture murale peut accueillir plus de témoins qu'un plat de reliure narratif, n'accordant qu'une faible place à l'Ascension. Cependant, plusieurs remarques entrent en ligne de compte. En dépit de leur surface restreinte, certaines lettres historiées mettent l'accent sur les témoins et peuvent en représenter 12, comme le psautier de Jully-sous-Ravière **[2/Fig. 187]**. Il faut en effet considérer la symbolique des nombres au Moyen Âge, et le spectateur doit pouvoir également identifier les témoins pour aboutir à une compréhension plus pertinente de l'image. Le nombre "14" correspond aux douze apôtres, ou aux onze apôtres accompagnés de la Vierge ou de saint Paul, auxquels se sont ajoutés les deux hommes en blanc. L'essentiel est donc de

symboliser surtout ce qu'ils représentent, à savoir le corps de l'Église en devenir, plutôt que l'exactitude des faits, telle que les *Actes des apôtres* la présentent.

Le nombre 11, qui correspond historiquement au nombre d'apôtres assistant à l'Ascension selon les *Actes des apôtres*, est considéré comme un nombre démesuré au Moyen Âge, ainsi que l'analysent Vincent F. Hopper et Henri de Lubac[363] :

> "9" sera le symbole de la perfection atteinte [par rapport "10"], le symbole de l'échec, de tout défaut, de tout manque (…) La tare de "11" est plus grave : (…) il est celui du mal moral, du péché, de la perversion, car il outrepasse d'une unité ce nombre de la perfection qui est celui de la Loi de Dieu (…) "11" signifie l'orgueil de la créature.[364]

En revanche, le nombre "12" a une symbolique forte : il est le produit de 4 x 3, chiffres primordiaux dans la Bible[365]. Hopper explique que « les douze disciples, sont en fait 4 x 3, qui prêchent la Trinité dans les quatre coins du monde »[366]. Hopper écrit aussi que « l'importance de ce nombre [12] est rendue manifeste par le choix d'un autre apôtre pour faire le compte lorsque l'un des douze disparut »[367]. Le nombre de témoins n'est donc pas fixé dans une représentation de l'Ascension : il ne suit pas obligatoirement la vérité du texte des *Actes des apôtres*, et varie d'une image à l'autre.

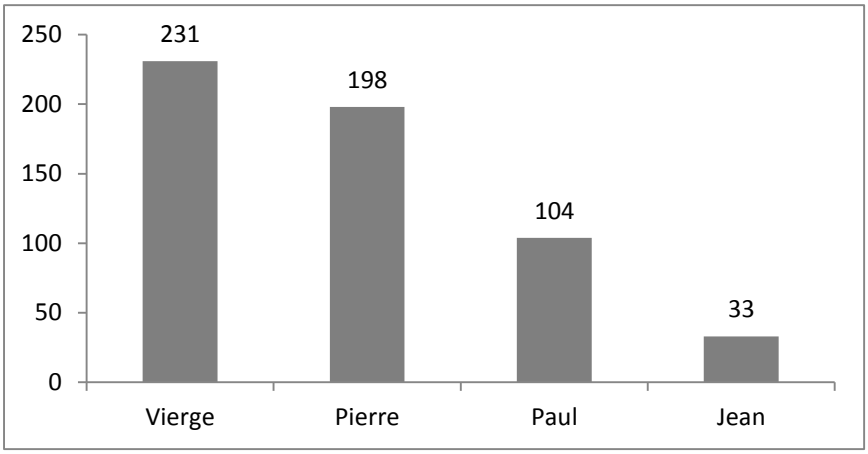
7.3.2. Identification des témoins

Grâce aux conventions iconographiques utilisées, il est aisé de reconnaître les personnages phares figurés lors de l'Ascension. Des groupes se forment, et certaines images vont individualiser les personnages pour que le spectateur les reconnaisse aisément. La Vierge, saint Pierre, saint Paul et, dans une moindre mesure, saint Jean, sont souvent reconnaissables. Quelques fois, la manière de figurer un ou plusieurs autres témoins marque une volonté de le distinguer des autres, mais il n'y a pas assez d'indice pour les reconnaître formellement[368]. La surprise vient surtout de la figuration de la Vierge, dont les textes

---

[363] Hopper, 1995, p.63 ; Lubac, 1963, vol.IV.
[364] Lubac, 1963, vol.IV, p.15.
[365] Le 4 symbolise, entre autres, les quatre points cardinaux, les quatre fleuves du Paradis, et le 3, la Trinité, *etc*.
[366] Hopper, 1995, p.73.
[367] Hopper, 1995, p.65.
[368] La diversité des représentations des témoins aussi bien en tant que groupes qu'en tant qu'individus, nécessiterait une étude centrée uniquement sur eux.

canoniques ne font pas cas, et de saint Paul, converti plus tard. La répartition du graphique ci-dessous indique que leur présence n'est pas anecdotique :



Graphique 9 : Identification des témoins principaux. La représentation de la Vierge est privilégiée par rapport à celle de Pierre, bien que les sources canoniques ne la mentionnent pas.

7.3.2.a. La Vierge ***[vol. 3, Pl. 39]***

Voilée, vêtue, la Vierge apparaît 231 fois, soit sur plus de 72% des représentations, alors qu'elle n'est pas mentionnée dans le passage de l'Ascension des *Actes des apôtres*, et que les textes exégétiques se gardent de l'y associer. Elle est surtout figurée sur les lettres historiées (84/325). Or, si l'on s'attache à la proportion, elle est représentée sur près de 71% des lettres, mais sur 90% des pleines pages. De même, quelle que soit la période prise en compte, 72 à 75% des œuvres la font assister à l'Ascension.

La Vierge peut être située à l'aplomb du Christ, comme sur le portail d'Anzy-le-Duc **[vol. 3, Pl. 39a]**, où elle croise les mains sur la poitrine, à la manière byzantine, et entourée des témoins, dont saint Pierre, à sa droite, qui porte les clefs du Paradis. Sinon, elle est à la tête d'un groupe de témoins, si possible à la droite du Christ, à l'instar du manuscrit conservé à Gniezno **[vol. 3, Pl. 39b]**, où ses gestes restent mesurés. De rares exemples la relèguent au second plan, dans une posture exubérante, comme le portail de Montceaux-l'Étoile **[vol. 3, Pl. 39c** - personnage de droite**]**, où, derrière saint Jean, elle lève de façon démonstrative le bras en direction de son fils.

7.3.2.b. Saint Pierre ***[vol. 3, Pl. 40]***

Porteur de clefs, barbe courte, Pierre est identifiable avec certitude 198 fois, soit sur près de 62% des représentations : pourtant plus légitime, sa présence ainsi marquée est donc moins systématique que celle de la Vierge. Si la mère du Christ est au centre, il est situé le plus souvent à sa droite, comme le montre le lectionnaire de Trond **[vol. 3, Pl. 40a]**. Si la Vierge est représentée à droite du Christ, saint Pierre sera à sa gauche **[vol. 3, Pl. 40b]**. Et s'il s'agit d'une image d'où la Vierge est absente, le prince des apôtres sera alors le plus souvent à droite du Christ, avec saint Paul en pendant, comme sur la lettre historiée de la Bible conservée à Besançon **[vol. 3, Pl. 40c]**.

7.3.2.c. Saint Paul ***[vol. 3, Pl. 41]***

Un tiers des images identifie saint Paul parmi les témoins **[vol. 3, Pl. 41a]**, alors que sa conversion est postérieure[369]. Il est reconnaissable à sa barbe longue et sa calvitie. Le plus souvent, il est à la tête d'un groupe de témoins, à gauche du Christ, en pendant de saint Pierre, comme sur le psautier réalisé à Fécamp **[vol. 3, Pl. 41b]**. La Vierge peut être un motif séparateur[370] : la pleine page du sacramentaire d'Ottobeuren la figure au centre, entourée des deux princes des apôtres.

7.3.2.d. Saint Jean ***[vol. 3, Pl. 41]***

Enfin, un peu plus de 10% des images identifient saint Jean, imberbe, comme sur le psautier réalisé à Trèves **[vol. 3, Pl. 41c]**, où il est représenté derrière saint Pierre, à l'extrême gauche de l'image. Parfois un livre à la main, il est rarement à la place d'honneur, comme au portail de Montceaux-l'Étoile **[vol. 3, Pl. 41d]**, où il s'entretient avec un homme en blanc, livre contre lui, reléguant la Vierge au second plan.

---

[369] Paul a participé au martyre de saint Etienne. De retour, sur le chemin de Damas, il est aveuglé, et une voix l'admoneste « Saül ! Saül ! Pourquoi me persécutes-tu ? ». Recouvrant la vue trois jours plus tard, le citoyen romain se convertit au christianisme et devient son plus fervent prédicateur auprès des Gentils (*Actes des apôtres* 9, 1-2).

[370] Nous revenons sur la représentation de la Vierge, Pierre et Paul pour une hypothèse de lecture dans *Ecclésiologie et Ascension*, p.308.

7.3.2.e. D'autres personnages [vol. 3, Pl. 42]

Quelques autres personnages présentent des caractéristiques physiques spécifiques, mais il n'y a aucune certitude quant à leur identification : qui détourne farouchement le regard sur le psautier Hunter **[vol. 3, Pl. 42a]** ou la Bible conservé à Florence **[vol. 3, Pl. 42b]**, qui a les cheveux blancs sur le missel de Stammheim, derrière la Vierge **[vol. 3, Pl. 42c]**…

7.3.3. Action des témoins [vol. 3, Pl. 43-44][371]

Les mouvements des apôtres se font le miroir de plusieurs actions et sentiments simultanés. Leurs regards sont dirigés soit vers le Christ, soit en direction de leurs voisins. Les gestes amples des mains marquent leur étonnement : ils lèvent la main par exemple en direction du Christ. Certains présentent leurs paumes en supination : ils montrent ainsi leur approbation de l'événement. Ils se retournent vers leurs comparses, afin de partager leurs émotions (joie, étonnement, surprise), tel que le montre le portail de Cahors **[vol. 3, Pl. 43a]**. Les apôtres croisent aussi les jambes au niveau des genoux, comme à Saint-Sernin de Toulouse **[vol. 3, Pl. 43b]**[372] : François Garnier montre que cette attitude se rencontre « à cette époque [1000-1150] chez les personnages affligés par l'épreuve ou la tristesse »[373], et le poème de Cynewulf mentionne la tristesse des apôtres lors de l'Ascension[374].

Certaines œuvres sont plus réservées : les gestes sont policés, tout en retenue et témoignent de la solennité accordée à l'épisode. Ainsi, le portail d'Anzy-le-Duc **[vol. 3, Pl. 43c]** affiche un mouvement uniforme : chaque témoin est de profil, et lève un avant-bras vers le Christ, la tête légèrement orientée vers le Christ ou son voisin. Les drapés verticaux, avec très peu de plis hormis quelques queues d'aronde dans la partie inférieure des vêtements, accentuent le hiératisme de la scène.

---

[371] Dans ce paragraphe, nous avons choisi de regrouper sous cette dénomination les gestes, les regards, les attitudes. En effet, ils sont indissociables les uns des autres et participent à l'atmosphère générale dégagée par la scène en fonction de leurs traitements simultanés.

[372] Dans la codification des gestes au Moyen Âge, les jambes croisées au niveau des chevilles ainsi que les jambes croisées des personnages assis marquent une influence des attitudes de cour mozarabe (voir Kenaan, Bartal, 1981, p.237).

[373] Garnier 1982, tome 1, p.229.

[374] « Their souls were sorrowful within them, hot at heart a mourning spirit for that they might no longer under heaven behold their well-loved Lord », *The poems of Cynewulf*, 1910.

A contrario, aucune œuvre n'est aussi riche de gestes que le portail de Montceaux-l'Étoile, à quelques kilomètres d'Anzy-le-Duc **[vol. 3, Pl. 43d]**. La diversité gestuelle montre, outre la maîtrise de son art de la part du sculpteur, une volonté de donner à voir les réactions des apôtres. Yves Christe a souligné le lien étroit unissant ce tympan aux ivoires carolingiens[375]. Mais il faut souligner que non seulement une telle débauche de mouvements est exceptionnelle sur un portail, tant à cause de la taille que de la technique, mais que même les ivoires dont nous avons pu avoir connaissance ne sont pas aussi généreux en matière de gestes. Du personnage serrant son livre contre lui, au personnage torse nu ou de dos, en passant par celui qui saisit et lève en direction de la mandorle le poignet de son voisin, aucune œuvre ne dégage le même sentiment de vie par la diversité des mouvements des témoins.

D'une manière générale, l'accentuation, voire l'exagération des gestes dans les représentations de l'Ascension manifeste « une adhésion fervente qui doit être transmise au spectateur »[376], à l'instar du plat de reliure du 9e siècle conservé au Musée de Picardie à Amiens, et consacré à la vie de saint Rémi **[vol. 3, Pl. 43e]**. Cette « rhétorique gestuelle »[377] devient une façon de faire participer le spectateur à l'épisode.

Notons un type particulier de regard. Parfois, un témoin regarde le spectateur ou ailleurs, c'est-à-dire ni le Christ, ni un autre témoin. Dans le premier cas, cela permet d'inclure le spectateur dans la scène. La seconde attitude laisse plus perplexe. Dans le psautier Hunter **[vol. 3, Pl. 44a]**, un personnage détourne le regard de la scène, et il masque son bras en le croisant dans son manteau, attitude qui contraste avec les autres témoins, qui pour la plupart lèvent une main au ciel ou regardent vers le Christ. De plus, un apôtre le regarde en lui désignant le ciel, ce qui accentue son détachement de la scène. Les bras croisés témoignent en général du « rejet de la vérité », comme le constate François Garnier[378]. La main masquée rappelle quant à elle la main desséchée de la sage-femme accouchant la Vierge et doutant de la virginité de Marie, ou encore Jéroboam qui voit sa main desséchée après avoir défié Dieu (1*R* 13, 4-6), main qu'il cache dans son manteau sur le portail de Vézelay **[vol. 3, Pl. 44b]** : tous deux ont douté de la puissance divine et ont vu leur main desséchée, avant que devant le

[375] Christe 1969, p.92.
[376] Bonne 1996, p.54-55.
[377] Bonne 1996, p.54.
[378] Garnier 1986, t.2, p.149.

miracle de leur main désormais sèche, ils se repentent et implorent Dieu de leur pardonner. L'apôtre Thomas a également douté de la résurrection du Christ. Il serait tentant de voir une analogie iconographique où le bras desséché exprimerait le doute d'un personnage face à un miracle divin. Dès lors, nous pourrions envisager que ce type de figure, dans le cadre de l'Ascension, permettrait d'identifier Thomas, en mêlant ainsi l'incrédulité du saint et l'Ascension dans une même image, comme une simultanéité d'événements. On peut invoquer une semblable attitude d'un incrédule sur le vitrail du Mans **[vol. 3, Pl. 44c]**. De plus, le lien est fait entre les deux événements à plusieurs reprises, notamment dans le sermon de saint Augustin (354 - 430), comme manière de donner plus de véracité à l'Ascension du Christ[379]. Nous en resterons toutefois au stade d'hypothèse par prudence.

La Vierge en revanche adopte le plus souvent une attitude recueillie : lorsqu'elle est en prière, elle croise ses bras sur sa poitrine, comme sur le portail d'Anzy-le-Duc **[vol. 3, Pl. 43c]**, ou elle lève les deux mains au ciel comme sur le lectionnaire de Cluny **[vol. 3, Pl. 44d]**[380]. Elle présente aussi ses paumes dans un mouvement manifestant son approbation[381] face à l'événement se déroulant sous ses yeux. Néanmoins, quelques rares images la représentent participant à la joie des apôtres, exécutant des gestes plus exubérants qu'à l'accoutumée : ainsi sur le portail de Montceaux-l'Étoile **[vol. 3, Pl. 44e]**, elle est au second plan et lève ostensiblement un bras en direction de son fils disparaissant à ses yeux.

7.3.4. Quelques représentations sans témoins

La participation et les actions des témoins permettent d'identifier la scène comme une Ascension. Pourtant, il existe quelques illustrations (environ 5% des images du corpus) dans les manuscrits où le Christ est seul, parfois sans ange, montant au ciel. Il ne fait cependant aucun doute, à l'attitude du Christ, qu'il s'agit bien d'une Ascension, comme sur le crucifix de don Ferdinand et doña Sancha **[vol. 2, Fig. 78]**, où le Christ, croix à hampe dans la main droite, lève la main gauche au-dessus de lui, les jambes légèrement fléchies, et il regarde vers l'oiseau qui plonge vers lui.

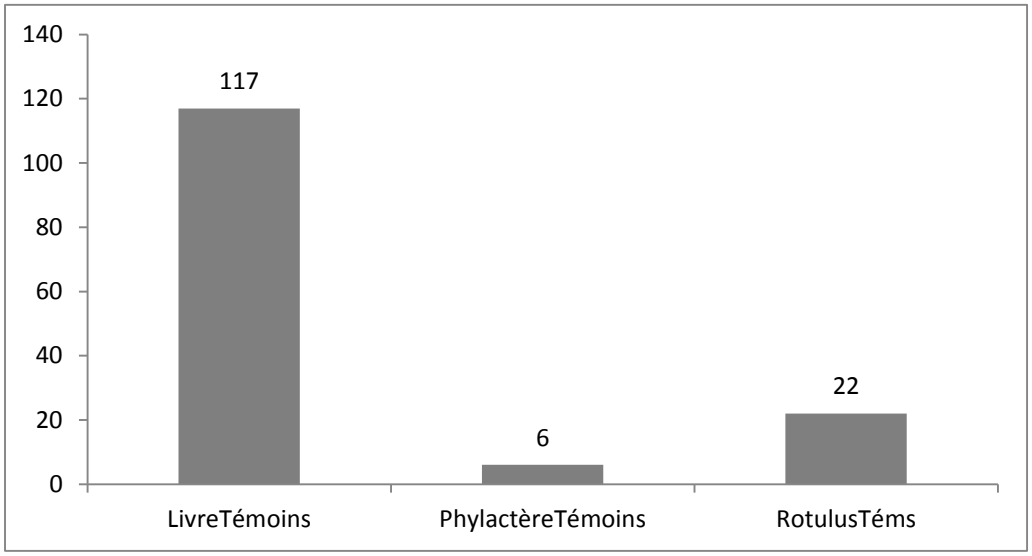
---

[379] Le lecteur est invité à se reporter p.368, *Combinaison des scènes avec l'Ascension*.
[380] Garnier, 1982, p.126-127
[381] Voir Garnier 1982, t.1, p.174.

Il semble s'agir d'une volonté de ne pas offrir de vision terrestre de l'événement, alors que, de soi, l'Ascension permet en effet de visualiser les deux sphères à travers les apôtres restant sur terre et le Christ montant au ciel. De même, lorsque seuls les pieds du Christ sont figurés, les gestes des apôtres permettent d'identifier la scène, ou encore lorsque la partie haute de l'image a disparu comme sur l'ivoire de Darmstadt **[vol. 2, Fig. 5]**. Il apparaît alors évident que les parties inférieure et supérieure de l'image, traduisant la terre où restent les apôtres et le ciel que le Christ rejoint, sont indépendantes l'une de l'autre[382], et peuvent être prises séparément sans altérer la compréhension de l'événement, mais en accentuant l'une ou l'autre de ses interprétations possibles.

7.3.5. Attributs des témoins [vol. 3, Pl. 45-46]

Les témoins peuvent être représentés avec un support écrit : livre, phylactère ou *rotulus*, répartis ainsi :



Graphique 10 : répartition des supports écrits

Plus d'un tiers des images présentent un ou plusieurs témoins avec un livre. Il qualifie la mission évangélique des apôtres, mais il est aussi l'attribut spécial des évangélistes. Sur les représentations de l'Ascension, le nombre de livres varie d'un seul à quelques-uns. Il arrive que tous les apôtres en tiennent un **[vol. 3, Pl. 45a]**. Néanmoins, il est difficile de tirer des

[382] Nous nous reportons à *Une compartimentation physique de l'image*, p.257.

conclusions quant au nombre de livres, celui-ci s'avérant peu parlant : si le chiffre 1 se détache, il est peut-être plus à valeur indicative et symbolique, comme marquant la fonction pastorale des apôtres. Lorsqu'ils sont quatre à porter un livre, on peut légitimement imaginer qu'il s'agit des évangélistes, en suivant la logique médiévale du nombre, même si saint Luc et saint Marc ne sont pas des apôtres.

En de rares occasions, les apôtres portent un *rotulus* **[vol. 3, Pl. 45b]** ou un phylactère **[vol. 3, Pl. 45c]**. Le premier a valeur de message oral en iconographie et peut dès lors devenir l'expression de la bonne parole propagée grâce aux apôtres. Le *rotulus* renvoie à la forme antique du codex comme nous l'avons rappelé plus haut[383] et sa valeur est alors identique à celle livre[384]. Saint Pierre porte en quelques occasions les clefs.

Enfin, la Vierge peut se présenter dans une mandorle **[vol. 3, Pl. 46a]**, une arcade **[vol. 3, Pl. 4b]**, un voile **[vol. 3, Pl. 46c]** ou une forme rectangulaire **[vol. 3, Pl. 46d]**[385], ce qui la distingue des autres témoins. Cette différence de traitement pose une question : selon Deshman, la mandorle manifeste la condition spécifique de la Vierge qui a engendré le Fils de Dieu ; elle permet de manifester le dogme de l'Incarnation[386]. Seulement, Deshman est parti du postulat que cette forme est une mandorle. Or, dans certaines images comme celles présentées, elle est de couleur différente, tronquée ou la forme distinguant la Vierge n'est pas à proprement parler une mandorle. La forme approchée de la mandorle révèlerait alors peut-être une intention de marquer de manière significative « le culte d'hyperdoulie, réservé à la Vierge »[387].

---

[383] Voir *Le Christ portant un support écrit*, p.180.

[384] Une différence de sens peut exister entre un phylactère et un *rotulus*, lorsqu'ils sont présents sur la même image, comme au portail de Moissac : deux séraphins entourent le Christ, l'un d'eux portent un *rotulus* tandis que le second déroule un phylactère. Il a été démontré qu'il s'agissait de l'ancienne et de la nouvelle Loi, dévoilée grâce au Christ. Nous notons que cette différence se retrouve à Saint-Sernin de Toulouse : les deux anges aux extrémités du linteau portent l'un un rouleau ouvert, le second un rouleau fermé. En l'état actuel de nos connaissances, nous préférons ne pas nous hasarder à émettre une quelconque hypothèse.

[385] Nous revenons sur cette idée dans *Accentuation de l'axe vertical par l'alignement du Christ avec un élément signifiant*, p.221 et suiv. sur son isolement par sa position même, où un vide iconographique la sépare des témoins, et dans *La présence de la Vierge,* p.305.

[386] Deshman 1997, p.527.

[387] Wirth 1988, p.11.

7.3.6. Synthèse

Le nombre ainsi que l'identification des témoins témoigne de la manière dont l'image s'approprie l'épisode et l'interprète. En représentant majoritairement 12 témoins, elle s'inscrit dans la pensée médiévale du nombre parfait, mais aussi, lorsque saint Paul est figuré, elle met en avant le collège apostolique théologique, en opposition au collège historique, pour reprendre les conclusions de Thomas Creissen[388].

	Vierge	Pierre	Paul
8-11 témoins	49	54	24
12 témoins	61	53	28
13 témoins et plus	62	55	34

Tableau 9 : Présence des témoins croisée avec le nombre de témoins

	Pierre	Paul
Vierge	171	83
Paul	97	

Tableau 10 : Tableau croisé de la présence de la Vierge, saint Pierre et saint Paul

	9e-10e siècle	11e siècle	12e siècle	13e siècle
Vierge	16	49	54	111
Pierre	8	41	50	97
Paul	2	16	24	60

Tableau 11 : Occurrence des principaux témoins selon les siècles

À l'observation des tableaux croisés, les personnages que l'iconographie identifie sont essentiellement représentés quand il y a au minimum 13 témoins (tableau 9), bien que la personnification de saint Pierre soit beaucoup plus équilibrée. La Vierge et saint Pierre sont le plus souvent représentés ensemble, comme le prouve le tableau 10. Le 13e siècle est la période où ils sont le plus systématiquement identifiés (tableau 11), mais cela correspond également à la période de production la plus conséquente. Toutefois, aux 11e et 12e siècles, la proportion des représentations de Marie et de Pierre est à peu près équivalente, et plus

[388] Creissen 2003, note 51, p.256.

conséquente pour saint Paul au 12e siècle par rapport au 11e. Quand la Vierge appartient au groupe de témoins, l'image s'oriente vers une affirmation de l'humanité du Christ facilitant une réflexion ecclésiologique[389]. Celle-ci pourra d'ailleurs être confirmée par la présence conjointe de saint Pierre et saint Paul.

La diversité des gestes des témoins, par ailleurs, est à prendre en compte dans l'interprétation de l'image. En effet, leur immobilité ou leurs mouvements mettent l'accent sur une vision dogmatique ou festive de l'épisode.

7.4. Les messagers de Dieu [vol. 3, Pl. 47-48]

Les anges[390] sont les messagers de Dieu, intermédiaires privilégiés entre ce dernier et les hommes. Dieu les envoie auprès des hommes pour transmettre sa volonté : ainsi lors du sacrifice d'Isaac, de l'Annonciation, ou le songe de Joseph[391]. Ils se répartissent en neuf groupes, appelés les neuf chœurs angéliques depuis l'ouvrage du pseudo-Denys[392], et chacun a un rôle bien défini selon la place qu'il occupe dans cette hiérarchie angélique **[vol. 3, Pl. 47a]**.

Lors de l'Ascension, deux hommes en blanc annoncent aux apôtres le futur retour du Christ sur terre dans les *Actes des apôtres* 1, 9-11. Le Nouveau Testament mentionne une autre fois l'apparition de deux hommes dans des vêtements « éclatant de lumière » lors de l'annonce de la Résurrection du Christ aux Saintes femmes (*Luc* 24, 4). Dans les deux cas, ils ont pour mission de délivrer un message à des personnes devenant alors des témoins privilégiés d'un événement, dont la teneur présente ou future leur est révélée.

Dans les représentations comme dans les commentaires de l'Ascension, il existe une disparité concernant le nombre de messagers de Dieu, que nous entendions par ce terme hommes en blanc (tels que le mentionne les *Actes des apôtres*) ou anges (terme utilisé dans

---

[389] Voir *Ecclésiologie et Ascension*, p.308.

[390] Nous n'évoquons pas les anges démoniaques tels que Lucifer, cela ne concernant pas le sujet abordé.

[391] *Genèse* 22, 11-18 ; *Luc* 1, 26-38, *Matthieu* 1, 18-25.

[392] Au 6e siècle, Denys l'Aréopagite, dit le pseudo-Denys, a classé les anges selon neuf catégories, des plus proches aux plus éloignés de Dieu, dans son ouvrage *La Hiérarchie céleste*, qui s'inspire de nombreux écrits précédents (pour plus de précisions, nous renvoyons à Des Places, 1981).

les sermons et majoritairement repris dans les images). Précisons tout d'abord que la plupart du temps, les hommes en blanc annonçant le retour du Christ aux témoins sont représentés en anges. Nous emploierons donc essentiellement ce terme pour les désigner.

Toutefois, pour l'Ascension, si les *Actes des apôtres* ne nomment que deux hommes en blanc, les commentaires exégétiques[393], autant que les images insistent sur la participation des anges à l'événement, qui s'explique de plusieurs façons :

- Le Christ s'élève au-dessus de toutes choses et au-dessus des anges pour s'asseoir à la droite de Dieu. Les messagers de Dieu reconnaissent la supériorité et la royauté du Christ, ainsi que l'explique Chromace d'Aquilée († 407) dans son sermon 8 pour l'Ascension : *Famulatus debitus ab angelis deferebatur. Alii enim praecedebant, alii sequebantur, ascendente Christo cum corpore ad caelum, congruum obsequium exhibentes tanto regi et tanto victori*.[394].
- Les anges servent également d'escorte à celui qui a vaincu la mort, et le glorifient dans sa montée au ciel[395] ;
- Ils manifestent leur joie car l'Ascension marque la réconciliation de Dieu avec sa créature à travers le Christ que le Père place au-dessus de toutes choses[396] ;
- Les hommes en blanc conservent une mission eschatologique[397].

Ces différentes fonctions sont intimement liées les unes aux autres, et il apparaît réducteur de vouloir les dissocier. Les images s'en font l'écho et les traduisent par des actions, simultanées ou non, marquant les intentions du concepteur. Par ailleurs, ces fonctions ou la place des anges au sein de l'image peuvent faire penser qu'une hiérarchie est établie, suivant les chœurs angéliques. Enfin, comme l'explique le Pseudo-Denys, le terme « ange » recouvre

---

[393] Chromace d'Aquilée, SC 154, p.190-193 ; Grégoire le Grand, SC 522, p.214-215.

[394] Chromace d'Aquilée, SC 154, p.190-193 : « Les anges lui rendent le service qui lui [Jésus-Christ] est dû : les uns, en effet, précédaient le Christ montant au ciel avec son corps ; d'autres le suivaient, offrant ainsi à un si grand roi et à un si grand vainqueur la déférence qui convient ». Les œuvres de Chromace d'Aquilée sont connues en Bavière dès le 9e siècle, et dans de nombreuses bibliothèques catalanes, dont Ripoll, dès la fin du 11e siècle (SC 154, p.17-40)

[395] Chromace d'Aquilée, SC 154, p.190-193.

[396] Jean Chrysostome, SC 562, p.164-177, Grégoire le Grand, SC 522, p.210-211, ou encore Julien de Vézelay, SC 192, p.246-247 insistent sur cette réconciliation.

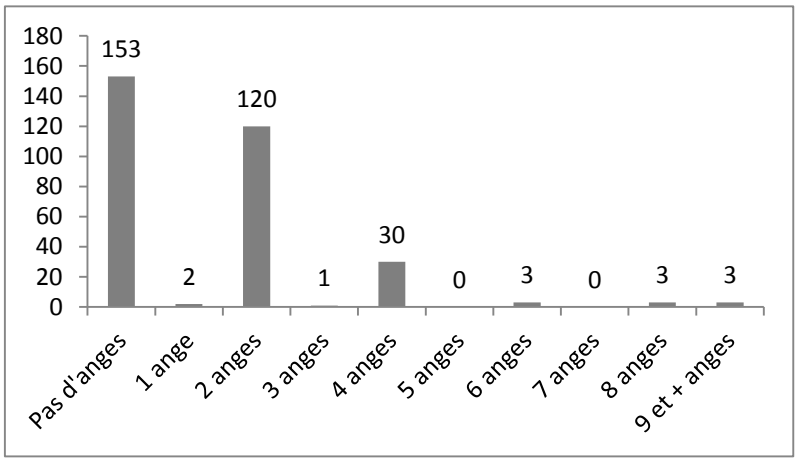
[397] Saint Augustin, PL 38, col. 1219-1220 ; Haymon d'Auxerre, PL 118, col. 541C-D.

une large variété de messagers divins aux rôles déterminés[398]. La représentation des anges dans une Ascension va alors au-delà de l'annonce eschatologique pour s'inscrire dans une dimension beaucoup plus vaste, autour d'un discours théologique construit mettant en scène la communauté angélique à partir d'un épisode d'où ils sont littérairement absents.

En premier lieu, il convient de déterminer le nombre d'anges ou de messagers divins intervenant dans les représentations de l'Ascension, avant d'étudier leur situation dans l'image, leur position et les actions qu'ils effectuent.

7.4.1. Nombre de messagers de Dieu

Le nombre de messagers est variable, mais nous observons toutefois des pics :



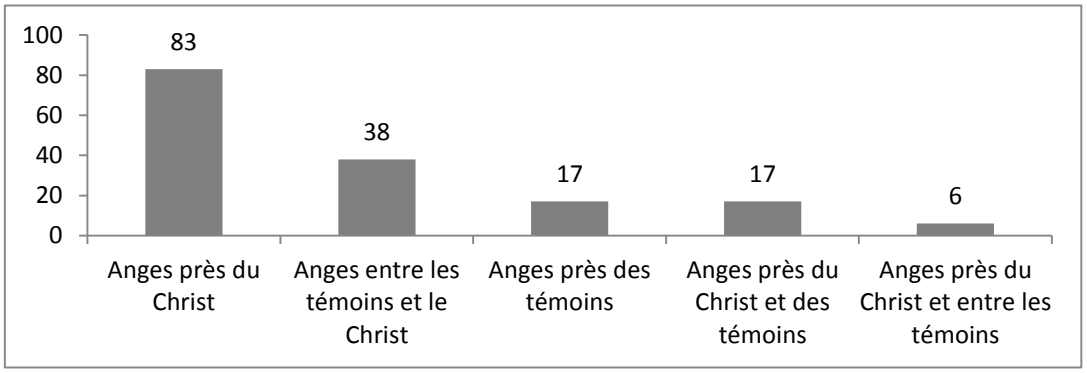
Graphique 11 : nombre d'anges

Près de la moitié des images ne représente pas d'ange. Toutefois, il n'est pas nécessaire de revenir sur cette absence, celle-ci étant presque systématique dans les lettres historiées, constituant la plus forte proportion d'images du corpus. Sur plus d'un tiers des autres images, ils sont deux, ce qui laisse penser que c'est les hommes en blanc : on suppose alors qu'ils sont au milieu ou à proximité des témoins, à dialoguer avec eux. Ils peuvent être aussi quatre ou six, comme s'ils allaient par paire. Dans une moindre mesure, il y en a trois, voire seulement un. Les cohortes angéliques telles que celles rencontrées sur l'homéliaire de Cambrai sont en revanche beaucoup plus rares **[vol. 3, Pl. 47b]**.

[398] Pseudo-Denys, *La Hiérarchie céleste*, V, 4, 196B (p.101-102).

7.4.2. Situation des anges

Au sein de l'image, les anges peuvent être proches du Christ ou des témoins, ou selon leur nombre, être à différents endroits. L'étude de leur situation dans l'image peut permettre de savoir s'ils ont un rôle d'escorte, accompagnant ou accueillant le Christ au ciel, ou s'il s'agit des hommes en blanc quand ils sont au milieu des témoins.

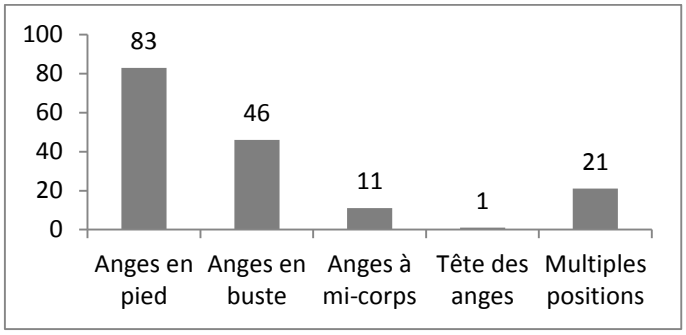


Graphique 12 : Situation des anges dans l'image

Sur les 161 images représentant des anges, la moitié les font figurer auprès du Christ **[vol. 3, Pl. 47c** et **47d]**. Ils seront dans une situation intermédiaire, entre le Christ et les témoins, dans près de 24% des images, comme sur le sacramentaire de Drogon **[vol. 3, Pl. 48a]**, où à mi-mont, ils dialoguent avec les témoins tandis que le Christ est au sommet du mont. Sur un peu plus de 10% des représentations, ils sont uniquement près des témoins, comme sur l'ivoire londonien **[vol. 3, Pl. 48b]**, où, plus grands qu'eux, aux extrémités de la partie basse, ils encadrent les témoins. Et lorsqu'ils sont nombreux, certains sont proches du Christ, tandis que d'autres restent à proximité des témoins. Enfin, dans de rares cas, on voit les anges près du Christ et entre les témoins, comme sur le portail de Montceaux-l'Étoile **[vol. 3, Pl. 48c]** : au milieu des témoins, sous la mandorle du Christ, les hommes en blanc s'adressent aux témoins tandis que deux anges portent la mandorle du Christ.

7.4.3. Figuration des anges [vol. 3, Pl. 47]

Comme le Christ, les anges peuvent être représentés en buste, en pied, ou d'autres manières :

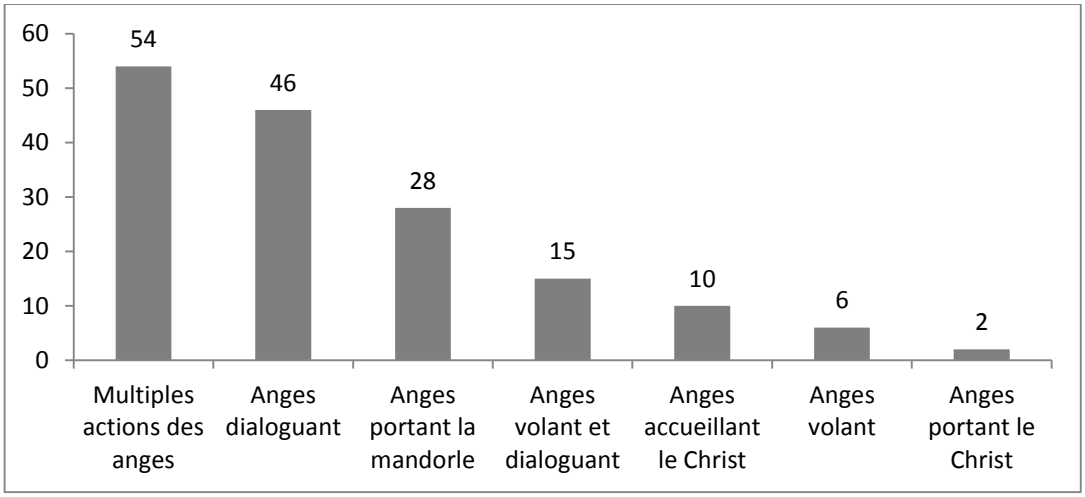


Graphique 13 : Figuration des anges

Les anges apparaissent en pied dans plus de la moitié des représentations **[vol. 3, Pl. 47c]**. 28% des images les laisseront en buste, ainsi que le montre la Bible d'Oxford. Dans les cas de figure où ils sont à mi-corps, soit à peine 7% des images, ils émergent de la partie supérieure de l'image, comme sur la croix de procession du Cloister's museum de New York. Seule la miniature d'Avranches ne présente que les têtes des anges dépassant des nuées, de chaque côté des pieds du Christ.

7.4.4. Actions des anges [vol. 3, Pl. 49-50]

À observer les images, les anges effectuent des actions diverses, lesquelles n'ont pas la même implication dans la lecture de l'image.



Graphique 14 : Actions des anges dans les représentations de l'Ascension

Il est difficile de déterminer les actions des anges sur un tiers des images, tant elles sont multiples, ou eux-mêmes sont trop nombreux pour les identifier avec certitude. Par exemple, sur la Bible de Souvigny **[vol. 3, Pl. 49a]**, ils portent la mandorle tout en dialoguant

avec les témoins. Ils dialoguent avec les témoins dans plus d'un quart des images, soit en descendant du ciel comme sur le plat de reliure de Bruxelles **[vol. 3, Pl. 49b]**, soit en étant déjà parmi eux ou à proximité, à l'instar de l'évangéliaire de Reichenau **[vol. 3, Pl. 49c]**. Près de 17% des images représentent les anges portant la mandorle du Christ **[vol. 3, Pl. 49d]**. Les anges volent et dialoguent aussi sur moins de 10% des images où ils sont représentés : le psautier de Shaftesbury les présente à mi-corps, descendant du ciel et dialoguant avec les témoins **[vol. 3, Pl. 50a]**. Il arrive aussi que les anges aient pour unique mission d'accueillir le Christ lors de sa montée : le cycle de miniatures de Sarnen les présente en buste, dans la partie supérieure, surgissant des angles du cadre et se penchant vers le Christ **[vol. 3, Pl. 50b]**. Sur certaines œuvres, les anges volent simplement **[vol. 3, Pl. 50c]**. Le cas le plus rare reste l'exemple de San Isidro de León et la porte Miégeville de Toulouse, où les anges portent le Christ **[vol. 3, Pl. 50d** et **50e]**.

7.4.5. Synthèse

L'image de l'Ascension favorise la représentation d'anges pour faire droit à l'apparition des hommes en blanc mentionnés dans les *Actes des apôtres*. Cependant, ils n'ont pas toujours cette fonction de dialoguer avec les témoins, ou cette fonction peut être jumelée à une autre. Par exemple, ils portent la mandorle du Christ, ou bien l'accueillent au ciel. Messagers de Dieu, escorte du Christ, parmi les témoins ou accompagnant le Christ dans sa montée au ciel : leurs rôles multiples échappent à tout canon.

7.5. Motifs intervenant dans l'image

En plus de ces critères quasi systématiques, l'image se dote de motifs plus ou moins récurrents. Ceux-ci sont de l'ordre du paysage naturel, l'Ascension se déroulant à l'extérieur, ou en lien avec les personnages : il peut s'agir d'objets qu'ils portent ou qui caractérisent l'image en l'orientant d'une manière particulière. Pour ces raisons, ils nécessitent un développement cas par cas si possible.

7.5.1. Les nuées [vol. 3, Pl. 51-53]

En *Actes des apôtres* 1, 9, il est précisé que des nuées masquent le Christ montant au ciel. Manifestation d'une participation divine à un événement, elles prennent la forme d'un ou plusieurs traits ondulés[399]. Dans les représentations de l'Ascension, elles se situent au niveau des pieds du Christ ou de la partie haute de l'image. Des anges parfois en émergent, ce qui tend à prouver le caractère divin du phénomène.

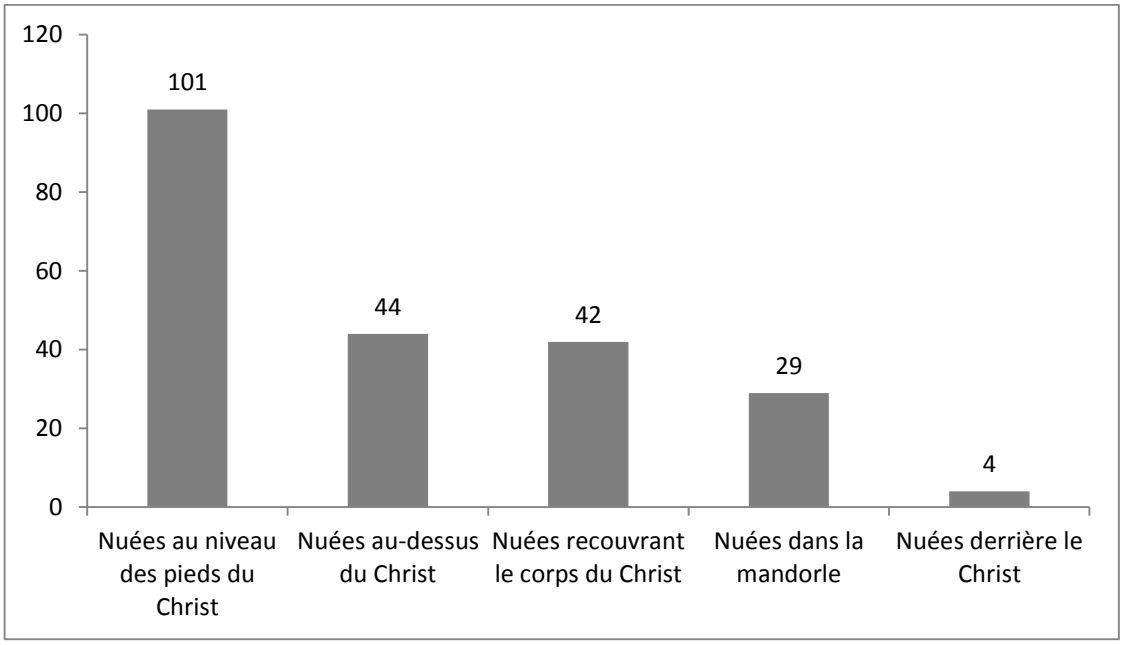
Les sculptures sont désormais dépourvues de couleurs, mais elles étaient probablement peintes dans le style des peintures, sur manuscrit ou monumentales. Les nuées peuvent ainsi être blanches, presque translucides sur certaines lettres historiées **[vol. 3, Pl. 51a]**. Elles adoptent aussi des nuances bleutées, traduisant une atmosphère céleste. Enfin, dans quelques images, elles sont multicolores **[vol. 3, Pl. 51b** et **51c]**, ce qui tend à les rapprocher de l'arc-en-ciel, qui est le phénomène naturel par lequel Dieu montre sa bienveillance aux hommes après l'épisode vétérotestamentaire du Déluge (*Genèse* 9, 12-17). Dans ce cas, l'image interprète sans doute possible la nuée-arc-en-ciel comme une manifestation divine durant l'événement, sans savoir si elle irradie de Dieu ou du Christ lui-même. En effet, le Christ y pénètre, comme le montre l'évangéliaire d'Echternarch **[vol. 3, Pl. 51c]**, ce qui pourrait laisser penser que la nuée provient de Dieu lui-même, mais si son Fils a le droit d'y entrer, il est lui aussi divin : elle sert en même temps à masquer autant la divinité du Christ que Dieu lui-même.

À ces traits ondulés s'ajoutent parfois des nuages, comme le suggère le traitement blanc ou légèrement coloré, cotonneux, apparaissant par exemple sur cet évangéliaire **[vol. 3, Pl. 51d]**. Une distinction s'opère avec cette forme qui sépare le Christ des témoins et les nuées au-dessus, dans lesquelles il va pénétrer. Deux nuées peuvent être distinguées, l'une propre au Christ, tandis que la seconde s'apparente au monde divin qu'il rejoint, comme si elle caractérisait Dieu venant à la rencontre de son fils.

Le défi est de représenter le Christ disparaissant dans les nuées, car les deux réalités doivent être présentes dans l'image : il est dissimulé et on doit encore le voir. Le jeu s'effectue alors sur la place des nuées, et quatre schémas principaux ont été dégagés :

---

[399] Voir *Les nuées*, p.199.



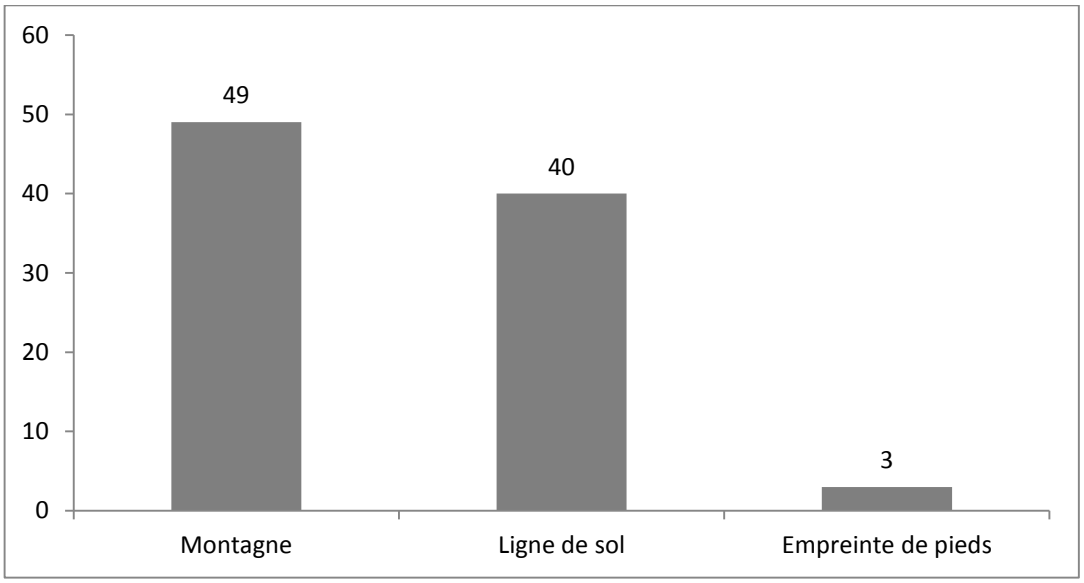
Graphique 15 : Disposition des nuées

Les nuées ne sont pas systématiquement représentées : deux tiers des images les intègrent. Sur plus de la moitié, notamment les lettrines, les nuées sont au-dessus des pieds du Christ : par exemple, sur la lettrine du sacramentaire de Saint-Bertin, alors que seuls les pieds du fils de Dieu sont figurés, un filet, le plus souvent ondulé, est peint entre les pieds et le cadre intérieur de l'image **[vol. 3, Pl. 52a]**. Elles peuvent aussi être placées sous les pieds du Christ, toujours sous la forme de filet ondulé, tel que le montre l'ivoire du Victoria and Albert Museum **[vol. 3, Pl. 52b]**, ou prendre la forme d'un nuage, sur lequel se détachent les pieds du fils de Dieu **[vol. 3, Pl. 52c]**. Cette manière de représenter la nuée est légèrement différente de celle où la nuée recouvre une partie du corps du Christ : la pleine page du psautier de Christine de Markyate présente ainsi les jambes du Christ dont les cuisses sont masquées par des nuées multicolores **[vol. 3, Pl. 52d]**. Ce type de représentation est à peine moins fréquent que les nuées figurées au-dessus du Christ : le cycle de miniatures de Sarnen représente le Christ montant au ciel dans une mandorle, et au-dessus de lui, une nuée multicolore **[vol. 3, Pl. 53a]**. Mais s'apprête-t-il à y pénétrer, ou manifeste-t-elle une présence divine à l'événement ? Les nuées peuvent aussi être intégrées dans la mandorle : l'évangéliaire de la British Library présente une mandorle ouverte **[vol. 3, Pl. 51d]**, dans laquelle les nuées ont pris place. Sur une Bible du dernier quart du 11e siècle, la nuée commence à recouvrir la pointe supérieure de la mandorle, avec laquelle elle se confond alors **[vol. 3, Pl. 53b]**. Enfin, il peut arriver que les nuées soient figurées derrière le Christ, à l'instar de l'autel de

Klosterneuburg, où elles sont placées derrière les pieds du Christ disparaissant sous les yeux des apôtres **[vol. 3, Pl. 53c]**.

7.5.2. La démarcation au sol [vol. 3, Pl. 54-55]

Le mont des Oliviers est le lieu historique de l'Ascension d'où le Christ rejoint le ciel, en y laissant l'empreinte de ses pieds selon la légende. Il devient un lieu de pèlerinage, et une église y est construite dès le 4e siècle à la demande de Poemnia : elle est à ciel ouvert pour que le Christ puisse revenir « de la même manière qu'il est monté » conformément aux paroles des hommes en blanc (*Actes des apôtres* 1, 9). Les récits de pèlerinage[400] ont permis de prendre connaissance de l'importance du mont lui-même, sans pour autant en faire une constante dans les représentations. Aussi, lorsqu'il apparaît, il est difficile de savoir s'il n'a qu'un rôle naturaliste ou s'il se dote d'une intention spécifique. Ainsi, il n'est pas une composante essentielle des représentations de l'événement, puisqu'il est présent sur un peu moins de 29% des images : le sol est matérialisé soit par le mont, soit par une ligne.



Graphique 16 : Répartition des variables « ligne de sol » et « mont »

Lorsque le sol est présent, il s'agit du mont des Oliviers dans plus de la moitié des cas. Sa forme est plus ou moins accentuée : un monticule comme sur l'évangéliaire de la British

[400] Voir *Les récits de pèlerinage*, p.73.

Library **[vol. 3, Pl. 54a]**, un mont, voire une montagne, à l'instar du sacramentaire de Drogon **[vol. 3, Pl. 54b]**. Il scinde la partie basse en deux groupes. Soit le Christ le gravit, dans une attitude de mouvement, soit il est inactif, au-dessus de lui **[vol. 3, Pl. 54c]**. Un objet peut marquer la verticalité : un arbre, ou un objet[401]. Deux plats de reliure représentent même Habacuc dans le mont, identifiable par le phylactère qu'il déroule **[vol. 3, Pl. 55a** et **55b]**. Il semble donc que par-delà sa vocation naturaliste, le mont propose une nouvelle mise en perspective de l'Ascension[402].

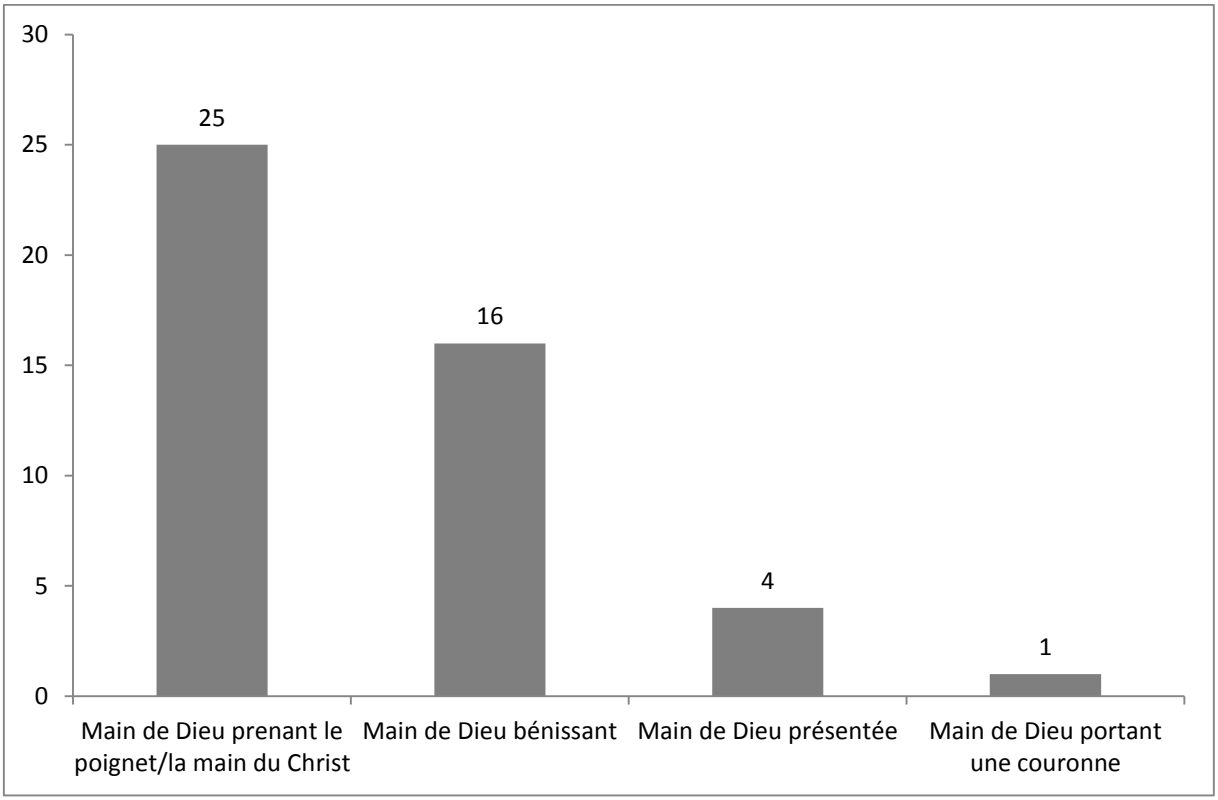
Le sol est aussi symbolisé par une ligne ou de petits traits sous les pieds des témoins, afin qu'ils ne prennent pas directement appui sur la bordure de l'image.

Notons enfin trois images, dont l'une datant du 11e siècle et les deux autres réalisées entre 1230 et 1264, qui représentent l'empreinte des pieds du Christ sur le mont **[vol. 3, Pl. 55c** et **55d]**. Ce motif iconographique se développera surtout au 14e siècle, faisant du tissu liturgique d'Halberstadt une pièce rare dans l'iconographie de l'Ascension **[vol.3, Pl. 55c]**.

7.5.3. La main de Dieu [vol. 3, Pl. 56-60]

Sur plus de 10% des images, notamment dans les arts somptuaires (plats de reliure, pleines pages ou miniatures de manuscrits), la main de Dieu est visible : elle saisit le Christ (qui, dans ce cas, est représenté montant ou gravissant, de profil), elle le bénit, ou parfois elle est sans autre action (Graphique 17) :

[401] Nous revenons sur l'identification de cet objet dans *La pierre à l'aplomb du Christ*, p.272.
[402] Voir *La représentation du mont des Oliviers*, p.266.



Graphique 17 : Occurrence des représentations de la main de Dieu

Apparaissant très tôt dans les images (un ivoire daté du 4e siècle, conservé à Munich, la représente déjà - **vol. 3, Pl. 56a**), la main de Dieu suggère une intervention du Père dans le déroulement de l'épisode, alors que les textes bibliques mentionnant des nuées laissent penser certes à un phénomène divin, mais en aucun cas à une action directe de Dieu. Parlant de la main, les commentaires pour leur part mettent l'accent sur la révélation de la double nature du Christ ou sur une réconciliation entre Dieu et sa créature par l'entremise du Christ, ou encore sur l'intronisation de ce dernier à la suite de l'Ascension.

Il s'agit de déterminer quelles peuvent être les raisons d'une telle représentation dans l'image. Nous présenterons brièvement les occurrences de la main de Dieu dans d'autres sujets que l'Ascension et ce qu'elles manifestent.

7.5.3.a. La main de Dieu dans l'iconographie médiévale occidentale

En iconographie médiévale, la main de Dieu est représentée pour marquer sa participation à un événement car, comme l'explique le *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, « le récit biblique nous montre des interventions divines qu'il s'agissait pour

les artistes chrétiens d'interpréter d'une manière sensible »[403] . En tant que théophanie, voire chirophanie ainsi que la nomme François Boespflug[404], elle apparaît dans de nombreuses représentations. Ainsi, dans l'Ancien Testament, lors du sacrifice d'Abraham **[vol. 3, Pl. 56b]**, Dieu intervient pour empêcher Abraham de sacrifier son fils, en lui envoyant un ange, ou il s'entretient avec Moïse lors de la remise des Tables de la Loi **[vol. 3, Pl. 56c]**. Dans ce cas, le texte de référence fait état d'une nuée qui masque Dieu au regard des hommes pour qu'ils ne meurent pas devant sa transcendance. Relevons aussi les *Psaumes* 41 (40) et 65 (64) durant lesquels le psalmiste en appelle à Dieu. Le psautier de Christine de Markyate (Hildesheim, **vol. 3, Pl. 56d**) comporte une lettre historiée où la main de Dieu saisit celui qui aide son prochain, où elle bénit tout en prenant son poignet à celui à qui il accorde les joies célestes. Les scènes de baptême, comme sur les fonts baptismaux de Liège **[vol. 3, Pl. 57a]**, ou de Pentecôte, telle qu'elle est figurée sur le sacramentaire de Drogon **[vol. 3, Pl. 57b]**, mettent aussi en image la participation de Dieu sous la forme d'une main. Cette dernière transpose la voix de Dieu lors du baptême du Christ ou l'envoi de l'Esprit saint sur les apôtres. Elle est aussi souvent figurée sur des scènes de Crucifixion, où elle manifeste la volonté divine de recevoir le sacrifice de son Fils et de lui permettre ensuite de vaincre la mort : la couronne végétale qu'elle brandit parfois permet non seulement de distinguer Jésus-Christ dans son martyre, mais aussi de marquer sa victoire sur la mort.

Le recours à la main de Dieu plutôt qu'à une figure anthropomorphe s'explique de deux façons. Tout d'abord, l'imagerie judéo-chrétienne se refuse, à l'époque paléochrétienne, à représenter Dieu à la suite de l'épisode du Veau d'or (*Exode* 32, 1-14)[405]. Dieu est tellement transcendant que sa vue tuerait quiconque viendrait à le voir. Les apparitions divines sont alors essentiellement manifestées dans les textes bibliques par des phénomènes naturels lumineux, tels que l'arc-en-ciel dont la forme rapproche Dieu des hommes (*Gn* 9, 14), ou le plus souvent sous la forme de nuées.

---

[403] *DACL* X, col. 1207.

[404] Boespflug 2012, p.86.

[405] Durant cet épisode, le peuple juif érige une statue en forme de veau qu'il adore alors que Moïse s'entretient depuis plusieurs jours avec Dieu, provoquant ainsi sa colère.

L'iconographie choisit de représenter l'intervention divine sous la forme métonymique d'une main : elle revêt un caractère théophanique[406], mettant en avant la participation divine à un événement par une « forme elliptique »[407]. Par ailleurs, dans chacun de ces épisodes issus de l'un ou l'autre *Testament*, il n'y a aucun doute quant à une manifestation divine, sous quelque forme que ce soit (voix, nuées, souffle divin). En revanche, lors de l'Ascension, les sources bibliques et les commentaires ne sont pas aussi explicites. Cette métonymie est alors utilisée, mais en lui accordant plusieurs possibilités d'action, interférant inévitablement sur la composition et l'interprétation de l'image. En effet, lorsque la dextre de Dieu figure sur les Ascensions, elle tient le plus souvent le Christ par la main ou le poignet. Ce type d'action est récurrent[408] même si les textes bibliques ne font pas mention d'une participation divine ou que les commentaires restent prudents à ce sujet, préférant parler de la joie angélique de voir ainsi réconciliés Dieu et l'homme[409]. De plus, si le Christ est essentiellement figuré de profil montant ou gravissant, il n'en reste pas moins que le rapport établi avec son Père diffère en fonction de la représentation de la main de Dieu.

7.5.3.b. Étude de la main de Dieu

L'action la plus courante de la main de Dieu consiste à prendre le Christ par la main ou le poignet, puisqu'elle représente plus de 71% des occurrences. Le Christ tend la main vers son Père qui semble le tirer vers le ciel, tandis qu'il gravit le mont des Oliviers ou monte dans le ciel. Le type de Dieu saisissant la main du Christ apparaît très tôt dans l'iconographie occidentale de l'Ascension. Ainsi, l'ivoire romain du 4e siècle adopte ce type de représentation **[vol. 3, Pl. 56a]**, tandis que les portes de Sainte-Sabine de Rome présentent une

---

[406] Il n'est pas anodin que l'image représente la main droite puisque la Bible fait état de la droite de Dieu, *Dextera Patris* : nous évoquons le psaume 73 (72), 23, les premiers versets du psaume 110 (109), ainsi que l'Ascension relatée dans *Marc* 16, 19, où le Christ s'assied à la droite de Dieu.

[407] « Les allusions voilées à Dieu le Père ont engendré des formes elliptiques telles que la *Dextera Domini* qui apparaît très tôt, intégrée à des compositions où la divinité doit être au premier plan (…) Il faut mentionner la *Dextera Domini* (…) qui semble entraîner le Christ dans son Ascension au ciel », Alcoy R., « Dieu », *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, 2003, p.257.

[408] Le psautier de Christine de Markyate, conservé à Saint-Godehard à Hildesheim, en offre plusieurs exemples : p.132 ou 193 par exemple **[vol. 3, Pl. 56d]**.

[409] Ainsi, Jean Chrysostome, SC 562, p.181-193 ; Chromace d'Aquilée SC 154, p.190-193 ; Léon le Grand SC 74, p.138-139 ; Bède le Vénérable CCSL 122, p.288-289, insistent sur la cohorte angélique et la réconciliation entre Dieu et l'homme. Voir *Un fond de pensée commun*, p.60.

variante puisque ce sont les anges qui prennent le Christ par la main **[vol. 3, Pl. 57c]**[410]. Les miniatures et les ivoires carolingiens prennent le relais : citons le sacramentaire de Drogon daté des environs de 850 **[vol. 3, Pl. 57d]**, ou encore le plat de reliure du 9e siècle conservé à la cathédrale de Narbonne, toutes deux représentatives de deux types d'action effectuées par le Christ **[vol. 3, Pl. 58a]**. Sur la lettre historiée du sacramentaire, Jésus gravit le mont en prenant la main de Dieu : il est dans une action humaine de montée. Dans le cas de l'ivoire narbonnais, il est dans une mandorle et monte dans le ciel, saisi par une main disproportionnée, et manifestant ainsi la hiérarchie au sein de l'image. Mais l'action du Christ est autre que sur l'image de Drogon : il monte mais ses pieds ne s'appuient sur aucun élément stable, et il semble marcher en lévitation dans le ciel.

Le geste de tenir la main du Christ manifeste un échange entre les deux protagonistes. Ils sont tous les deux dans l'action, à la rencontre l'un de l'autre. Il n'en est pas de même lorsque Dieu saisit le poignet du Christ. Ce geste est d'ailleurs courant en iconographie : lorsque le Christ descend aux limbes libérer les justes (Saint-Nicolas de Tavant en offre un bel exemple, **vol. 3, Pl. 58b**), ou que des anges accueillent des âmes élues au Paradis comme à Autun **[vol. 3, Pl. 58c]**. Par exemple, la main de Dieu saisit le poignet du Christ sur la miniature de l'évangéliaire de Bamberg **[vol. 3, Pl. 58d]**. Sur cette œuvre, l'aigle de saint Jean fait face au Christ, qui écarte le bras gauche. Aucun témoin n'assiste à la scène, figurée dans la lunule de *l'Évangile selon saint Jean* de la table des Canons du manuscrit. Ce geste marque l'emprise du personnage saisissant le poignet sur l'autre, comme le souligne Jean-Claude Bonne dans son étude sur le plat de reliure du 9e siècle relatant la vie de saint Rémi de Reims, conservé au Musée de Picardie à Amiens : le registre supérieur représente Rémi ressuscitant une femme, qu'il prend par le poignet : « Cette mainmise, dont il y a d'autres exemples dans l'art médiéval, exprime l'emprise de Rémi sur la Ressuscitée »[411].

Cette représentation de la main de Dieu saisissant le Christ a donné lieu à des formules dont l'action de préemption ou la représentation de la main à proprement parler ne sont pas figurées, mais que la mise en scène iconique laisse supposer de tels faits par anticipation

[410] Voir *Premières sources iconographiques connues*, p.76.
[411] Bonne 1996, p.53.

visuelle, c'est-à-dire que le spectateur restitue de lui-même l'action ou l'élément manquant par expérience iconographique.

Parfois, en effet le Christ est représenté sur le point de prendre la main de Dieu, à l'instar du bénédictionnaire d'Aethelwold **[vol. 3, Pl. 59a]**. Le Fils de Dieu s'élance vers la main paternelle et il ne fait aucun doute qu'il s'apprête à la saisir : la dextre divine est en effet ouverte, paume à l'extérieur, tendue vers le Christ élevant la sienne vers son Père, paume vers l'intérieur. L'accent est mis sur l'instant précédant l'acte de saisie, ne laissant place à aucune ambiguïté sur le fait que le Christ monte de son propre fait au ciel et qu'il s'agit d'une ascension et non d'une assomption[412].

Le modèle de la main s'apprêtant à saisir le Christ perdure à travers les représentations du Christ s'élevant de profil vers un but non représenté. Émile Mâle émettait déjà l'hypothèse selon laquelle il se dirigeait vers la dextre divine[413], et certaines œuvres viennent étayer cette présomption. Prenons les pleines pages de l'évangéliaire d'Echternach, et celle du sacramentaire de Saint-Alban de Namur, toutes deux du 11e siècle **[vol. 3, Pl. 59b** et **59c]**. Sur ces deux enluminures, le Christ s'élève vers un but non représenté. Le manuscrit londonien ne le laisse deviner que par la position de la tête du Christ : il est de face, les bras levés, mais il regarde au-dessus de lui : le mouvement de la tête incite le spectateur à imaginer une suite à l'Ascension, qui peut être cette main de Dieu invisible.

Le sacramentaire de Saint-Alban est plus expressif encore : le Christ est de profil et tend la main droite dans les nuées au-dessus de lui. Il marque une volonté de ne pas représenter la main de Dieu, mais la suggère fortement par l'attitude du Christ. Le monde intelligible, divin, n'étant pas représenté, nous assistons à l'Ascension du Christ plus qu'à son accession véritable aux côtés de Dieu.

Sur quelques représentations, la main de Dieu bénit le Christ, ou elle est représentée sans contact direct avec lui. Enfin, elle peut tenir une couronne végétale au-dessus de la tête du Fils rejoignant le ciel. Il arrive en effet que le Christ se dirige vers la main de Dieu, mais

---

412 On parle d'assomption lorsque la personne ne monte pas de son propre fait : Marie est portée au ciel par des anges, il s'agit donc d'une assomption. La montée du Christ au ciel a fait l'objet de nombreux débats quant à savoir s'il était monté seul ou porté. Du fait de sa double nature, il a été admis qu'il est monté sans aide, mais qu'il a pu être escorté par des anges. Des représentations telles que la porte toulousaine de Miégeville se font l'écho de ces querelles **[vol. 2, Fig. 111]**.

413 Mâle 1998, p.90 : « A la fin du 11e siècle, on rencontre encore dans les miniatures le Christ s'élevant de profil en tendant la main vers Dieu ; mais il ne gravit plus la montagne et la main du Père ne saisit plus la sienne ».

que celle-ci, au lieu de le saisir ou de s'apprêter à le faire, le bénit, comme sur la Bible d'Avila **[vol. 3, Pl. 59d]**, datée du 12e siècle, ou sur l'autel portatif réalisé vers 1050 à Cologne **[vol. 3, Pl. 60a]**. Dans les deux cas, le geste de bénédiction s'adresse au Christ : l'index et le majeur sont pointés vers lui, sans hésitation, comme à Poitiers où elle est également entourée d'un nimbe crucifère **[vol. 3, Pl. 60b]**. Si sur la Bible d'Avila, le Christ inactif tend ses bras vers la main de son Père ornée d'un nimbe également crucifère, il bénit en montant vers Dieu sur le sacramentaire de l'abbaye normande. Dieu ne prend pas part directement à l'action de monter de son Fils, mais par ce mouvement, il le distingue dans son Ascension. La relation établie est de l'ordre de la reconnaissance : ce geste manifeste une complaisance divine et non une participation active à un événement.

Le plat de reliure de Weimar **[vol. 3, Pl. 60c]**, daté des environs de 1000 montre la main de Dieu portant une couronne végétale au-dessus du Christ montant entouré de deux séraphins. Réminiscence de la couronne de lauriers antique, la couronne végétale est utilisée à l'époque paléochrétienne pour distinguer les martyrs[414]. Il est aussi courant que la main de Dieu couronne le Christ sur des ivoires carolingiens et ottoniens représentant la Crucifixion. François Boespflug et Yolanta Zaluska soulignent pour leur part que les fresques de la chapelle aux moines à Berzé-la-Ville s'inspirent de cette iconographie en représentant une main divine portant un « anneau circulaire qui fait un nimbe au Siégeant »[415], établissant un lien binitaire entre le Père et le Fils, mais aussi marquant le couronnement du Christ. Ainsi, le plat de Weimar montre Dieu faisant de son Fils le roi en le couronnant de la sorte lors de sa montée au ciel.

L'étude de la main de Dieu montre une diversité de représentations dans l'Ascension du Christ. Il apparaît nettement que l'action la plus courante est celle de la préemption, ou précédant cet acte. Toutefois, d'autres occurrences, certes moins nombreuses, révèlent la complexité de ce motif : la main bénit parfois comme sur la Bible d'Avila, ou peut être

[414] Mezoughi, 1975, p.241. Ainsi que le souligne l'auteur, cette couronne a par la suite donné naissance au nimbe et à la mandorle.
[415] Boespflug, Zaluska, 1994, p.195.

simplement présentée à l'instar du sacramentaire du Mont-Saint-Michel. Nous présenterons des hypothèses de lecture dans un chapitre sur la main de Dieu dans la partie 3[416].

7.5.4. Les inscriptions dans l'image [vol. 3, Pl. 61]

Environ 5% des images du corpus comportent une inscription ou une citation. Les références sont variées : Bible, commentaires, légendes, et elles touchent en premier lieu les manuscrits, mais aussi les portails. Ramenés à un calcul proportionnel, l'architecture recourt aux inscriptions de manière équivalente aux manuscrits. Cet emploi du message écrit dans l'image est courant au Moyen Âge, où le texte et l'image entretiennent des relations étroites. Il s'agit de deux modes d'expression différents, l'un basé sur les « signes linéaires »[417] et le second sur « les signes non linéaires », comme « les signes picturaux ». Pour autant, ils sont souvent complémentaires. Cette complémentarité s'effectue de deux manières au niveau de l'image. Dans un premier cas, l'image s'inspire d'un ou de plusieurs textes. Elle développe une iconographie spécifique, qui reste difficilement compréhensible pour qui ne connaît pas le texte. La miniature de l'Ascension du sacramentaire d'Ottobeuren en est un exemple : elle représente le soleil et la lune, sans inscription **[vol. 3, Pl. 61a]**. Elle puise certainement sa source dans de nombreux sermons sur l'Ascension, qui semblent tirer leur inspiration de celui de Grégoire le Grand (~540 – 604)[418]. Dans un second cas, l'image comportera des inscriptions. Ces dernières peuvent indiquer le nom des personnages représentés, reprendre le passage biblique illustré dans l'image ou un commentaire exégétique en lien avec le sujet iconographique, comme sur l'Ascension de la Bible de l'abbaye de Floreffe au 12e siècle **[vol. 3, Pl. 61b]**. Il pourra aussi s'agir de références liturgiques propres à la communauté ecclésiastique à laquelle appartient l'image, comme l'a démontré Janet Marquadt sur quelques exemples, dont le tropaire saxon du 11e siècle de Canterbury **[vol. 3, Pl. 61c]**. Les inscriptions manifestent aussi la transmission, orale ou écrite, d'une parole par l'un des protagonistes. Inscrite sur un phylactère dans le cas d'un message oral comme celui de la Bible de

---

[416] Voir *La relation du Fils au Père…*, p.300.

[417] Jappy 1998, p.25. Dans cet article, il revient sur les définitions de Lessing, Peirce et Barthes relatives aux différences fondamentales entre les signes linguistiques et iconiques et aux difficultés de les étudier dans leurs différences comme dans leurs ressemblances.

[418] Voir dans cette partie *Le soleil et la lune*, p.287. Nous revenons sur les textes inspirant l'image dans le chapitre *Combinaisons iconographiques*, p.357.

Stammheim exécutée au 12e siècle **[vol. 3, Pl. 61d]**, ou sur un livre, si c'est un message écrit comme sur le portail bressan de Saint-Paul-de-Varax datant du 12e siècle **[vol. 3, Pl. 61e]**, la parole émane directement du personnage qui déroule le phylactère ou tient le livre. Selon le messager et le message en lui-même, l'image accèdera à tel ou tel degré d'interprétation. L'orientation de l'écriture du message est également à prendre en compte. En effet, Didier Méhu note que :

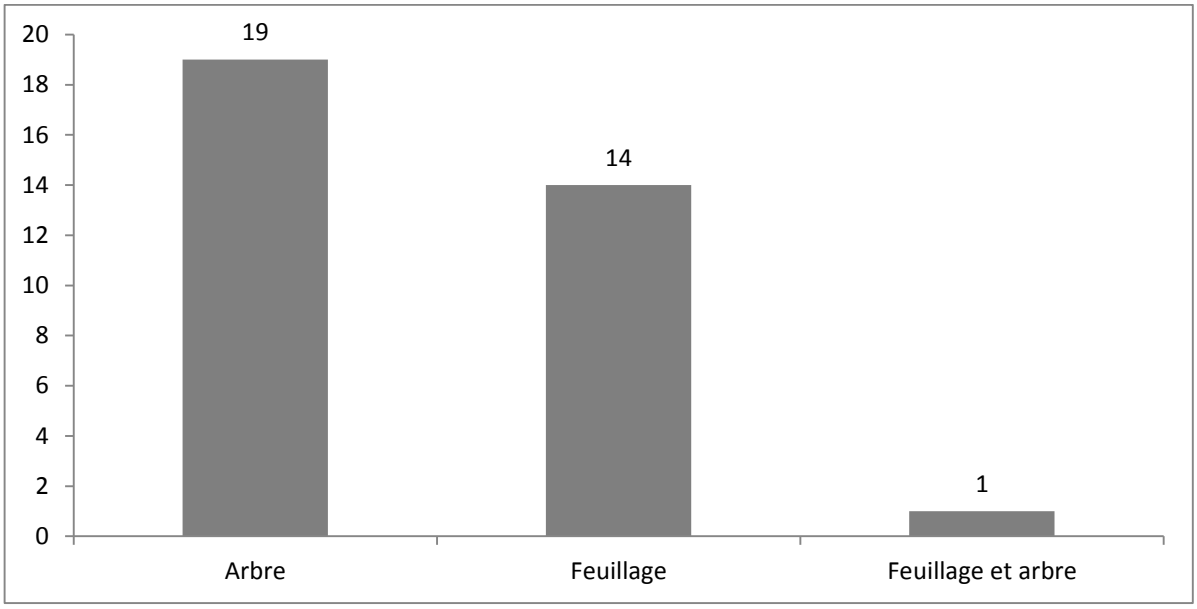
> Les phylactères activent une dialectique entre le haut et le bas. Dans l'Annonciation [des fonts baptismaux de Freckenhorst – **vol. 2, Fig. 119**], celui de l'ange suit une courbe ascensionnelle, l'écriture montant du bas vers le haut, alors que celui de la Vierge se lit de haut en bas. Ces phylactères assurent les liens entre les personnages qui ne se touchent pas (…) Ils expriment la rencontre entre le céleste et le terrestre qui s'opère au moment de l'incarnation. Une dynamique semblable s'observe dans l'Ascension, où les phylactères tenus par les anges ouvrent au Christ un cheminement vers le ciel. Sur les deux rouleaux, l'écriture descend du haut vers le bas pour visualiser les paroles angéliques adressées aux apôtres au moment de l'Ascension (*Actes* 1, 11).[419]

Enfin, il ne faut pas négliger le rapport qu'entretiennent l'image et le texte dans le cas d'une lettre historiée ou d'une miniature. Ou bien, en effet, l'image de l'Ascension ne correspond pas littéralement au texte, nécessitant une vision élargie unissant image et texte dans une interprétation permettant de vérifier des correspondances. Ou bien les personnages au sein de l'image prennent des attitudes qui conduiront le regard vers le texte, marquant leur interaction.

7.5.5. La représentation des végétaux [vol. 3, Pl. 62-63]

À peine plus de 10% des images représentent des végétaux, alors que la scène se déroule sur le mont des Oliviers. Arbre essentiellement, plante, parfois arbre et plante, leurs formes sont diverses (Graphique 18).

[419] Méhu 2015, p.285.



Graphique 18 : Distribution des végétaux dans les représentations de l'Ascension

Près de 56% des végétaux sont des arbres, et plus précisément, un arbre, situé souvent à l'aplomb du Christ : ainsi, sur les péricopes d'Henri II, un arbre à trois branches croît au sommet du mont, sous les pieds du Christ **[vol. 3, Pl. 62a]**. Il scinde également la partie basse en deux groupes.

Deux arbres peuvent aussi encadrer la scène, à des niveaux divers. Le plat de reliure de Berlin montre un arbre dans la partie supérieure, à gauche, et un second à droite, plus chétif, légèrement en contrebas, émergeant à peine du groupe des témoins **[vol. 3, Pl. 62b]**. Le sacramentaire de Fulda présente une mise en image à peu près identique, avec également une différence de traitement entre les deux arbres **[vol. 3, Pl. 62c]**[420]. Le plenarium de Zagreb compte également deux arbres, au pied du mont des Oliviers, dont nous notons la ressemblance frappante avec un autre plat de reliure, réalisé aussi 11e siècle **[vol. 3, Pl. 62d** et **62e]**.

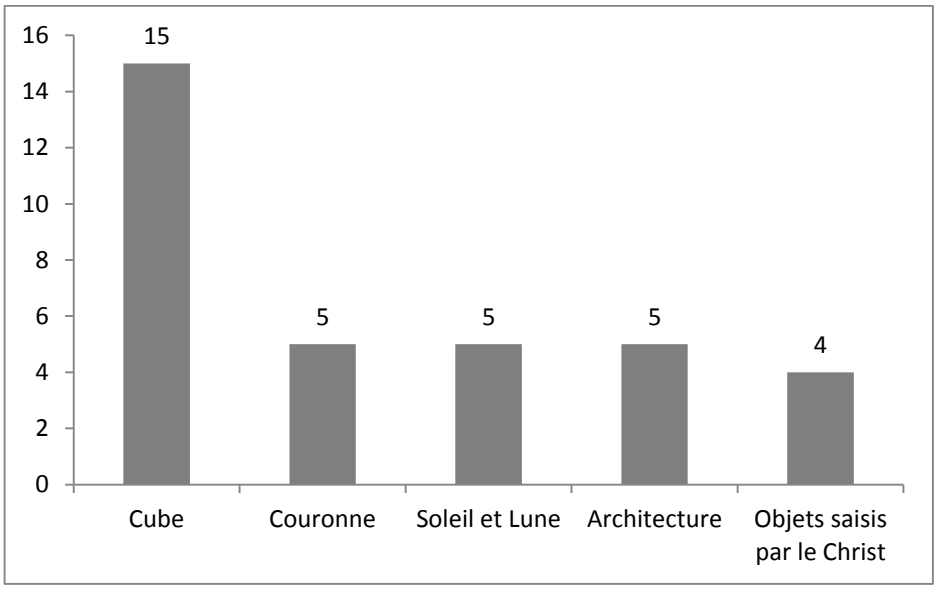
Les plantes sont moins présentes, puisqu'elles constituent seulement un peu plus de 41% des végétaux. L'évangéliaire d'Echternach représente de petites formes blanches, disposées sur le mont des Oliviers **[vol. 3, Pl. 63a]**. Le psautier d'Aethelstan met en revanche la Vierge à l'honneur en la représentant entourée de deux plantes : en la séparant ainsi des témoins, ils la valorisent **[vol. 3, Pl. 63b]**.

[420] Nous reviendrons également sur ce détail dans le chapitre consacré à l'arbre, p.269.

Seule la Bible de Troyes représente des plantes et un arbre **[vol. 3, Pl. 63c]**. Peints en blanc comme sur l'évangéliaire d'Echternach, les plantes prennent place dans le mont, alors que l'arbre, sur le mont, prend place sous les pieds du Christ. Notons la disposition particulière de cette lettrine, où le mont et l'arbre ne séparent pas deux groupes de témoins, mais les anges d'un côté, les témoins de l'autre.

7.5.6. Quelques motifs rares

Une dernière série réunit les motifs rarement représentés, en lien avec le Christ. Il s'agit d'un objet sur le mont, de la représentation du soleil et de la lune, d'une couronne, d'éléments d'architecture, ou encore d'objets tenus par le Christ. 10% des images possèdent l'un de ces motifs (Graphique 19).



Graphique 19 : Répartition des motifs rares dans les représentations de l'Ascension

7.5.6.a. Un objet à l'aplomb du Christ ***[vol. 3, Pl. 64-65]***

L'objet sur le mont est le plus représenté, puisque près de 5% des images le figurent. Il peut être de forme cylindrique, ou de forme parallélépipédique **[vol. 3, Pl. 64a** et **64b]**. Une ébréchure apparaît sur certains, tels que sur l'évangéliaire conservé à la British Library de Londres **[vol. 3, Pl. 64c]**, où la cassure est plus franche que sur le missel de Stammheim

[vol. 3, Pl. 64d]. Cet objet semble être une pierre, comme l'indique déjà Andrea Worm[421]. Les pleines pages ont la faveur de la représentation. Les formes de cette pierre en elle-même sont elles aussi intéressantes à observer. Les deux plats de reliure de Cologne conservés au Victoria and Albert museum dessinent une pierre circulaire **[vol. 3, Pl. 65a]**. Le mont enferme par ailleurs Habacuc, en buste. Sur les autres œuvres, treize représentent des pierres parallélépipédiques **[vol. 3, Pl. 65b]**, dont deux sont sculptées, évoquant un autel **[vol. 3, Pl. 65c** et **65d]**. Nous comptons également deux pierres brutes, comme l'évangéliaire réalisé à Hirsau **[vol. 3, Pl. 64c]**. Nous notons que le motif est présent dans le bassin franco-allemand, surtout allemand, et n'est pas du tout représenté en Espagne ou en Angleterre.

7.5.6.b. Le soleil et la lune ***[vol. 3, Pl. 66]***

Cinq images comportent le soleil et la lune. La première représentation date du 9e-10e siècle. Le motif est oublié au 11e siècle, avant de connaître un certain succès au 12e siècle, où quatre images l'intègrent. De nouveau, c'est le bassin franco-allemand qui a la faveur du motif, hormis une, située en Espagne. Les astres sont figurés sur trois plats de reliure et une miniature. Nous relevons toutefois une représentation en façade, à San Joan de Boi, en Catalogne.

7.5.6.c. La couronne et la référence à la royauté du Christ ***[vol. 3, Pl. 67]***

Présente sur cinq objet également, la couronne a des formes différentes : végétale, ou à étrier. Par sa référence à la royauté du Christ, nous lui avons également ajouté les inscriptions REX, présentes sur le portail de Mauriac et sur celui de Toulouse. La couronne est représentée sur deux pleines pages et deux façades, entre le 11e et le 12e siècle. Le motif apparaît en France et en Angleterre.

[421] Worm 2003. Voir aussi *La pierre à l'aplomb du Christ*, p.272.

7.5.6.d. Des motifs architecturaux ***[vol. 3, Pl. 68]***

Une architecture est aussi parfois représentée. Un plat de reliure de la fin du 10e siècle et deux pleines pages du 11e siècle, ainsi qu'une façade sculptée au 12e siècle représentent une architecture. Sur le tropaire de Canterbury, il s'agit d'une triple arcade, surmontée de l'inscription *Mons Oliveti* **[vol. 3, Pl. 68a]**. L'évangéliaire de Saint-Mihiel présente pour sa part un mur crénelé plein **[vol. 3, Pl. 68b]**. Cette architecture est proche de celle de l'ivoire de Londres **[vol. 3, Pl. 68c]**, qui est également percé de huit ouvertures. Enfin, sur le portail de Cahors, les témoins sont situés dans des arcades surmontées d'édicules **[vol. 3, Pl. 68d]**. À Collonge-la-Rouge, les témoins sont regroupés ou isolés sous des arcades supportées par des colonnes à chapiteaux, avec des ouvertures aux écoinçons : cette architecture rappelle de près les représentations d'églises contemporaines **[vol. 3, Pl. 68e]**. Il semble qu'il s'agisse, au moins pour le tropaire de Canterbury et l'ivoire, de représentations de l'église de l'Ascension[422].

7.5.6.e. Le Christ saisissant des objets ***[vol. 3, Pl. 69]***

Les ivoires, sur lesquels le Christ s'empare d'un objet rectangulaire, ont été exécutés au 11e siècle dans le pays mosan et en Allemagne **[vol. 3, Pl. 69a, 69b** et **69c]**. La forme rectangulaire n'est pas un indice suffisant pour permettre une identification, mais permet de premières réflexions[423]. La peinture murale de Santa Maria de Mur sur laquelle le Christ monte au ciel, un objet circulaire plat et blanc dans la main, a été réalisée en Espagne au 12e siècle **[vol. 3, Pl. 69d]**. Sans certitude réelle, cet objet pourrait trouver une amorce d'interprétation[424].

7.5.7. Synthèse

À l'observation de ces motifs selon les supports, leur datation et leur origine, quelques remarques se font jour.

---

[422] Voir *L'église de l'Ascension…*, p.277.
[423] Voir *Un objet dans la main du Christ,* p.279.
[424] Voir *Une œuvre unique ?...,* p.289.

	Lettre historiée	Miniature	Pleine page	Plat de reliure	Façade	Reliquaire	Vitrail	Peintures murales
Objet sur le mont	4	0	7	0	0	2	2	0
Le soleil et la lune	0	2	0	2	1	0	0	0
La couronne	0	0	2	1	2	0	0	0
Les objets saisis	0	0	0	3	0	0	0	0
L'objet circulaire	0	0	0	0	0	0	0	1
Motifs architecturaux	0	0	2	1	2	0	0	0

Tableau 12 : Croisement motifs rares / supports

	9e-10e siècle	11e siècle	12e siècle	13e siècle
Objet sur le mont	0	0	6	9
Le soleil et la lune	1	0	4	0
La couronne	0	3	2	0
Les objets saisis	0	3	0	0
L'objet circulaire	0	0	1	0
Motifs architecturaux	0	2	2	0

Tableau 13 : Croisement motifs rares / datation

	France	Allemagne	Espagne	Pays mosan	Angleterre	Autre
Objet sur le mont	3	8	0	3	0	1
Le soleil et la lune	1	2	1	1	0	0
La couronne	2	0	0	1	2	0
Les objets saisis	0	2	0	1	0	0
L'objet circulaire	0	0	1	0	0	0
Motifs architecturaux	2	1	0	0	1	0

Tableau 14 : Croisement motifs rares / origine

En adoptant un regard d'ensemble, nous remarquons qu'hormis une première et timide représentation du soleil et de la lune aux 9e-10e siècles, les motifs plus originaux apparaissent au 11e siècle. Leurs fortunes sont diverses selon les époques, puisque certains, comme les

objets saisis par le Christ sur des plats de reliure, ne sont représentés qu'au 11e siècle, le soleil et la lune au 12e siècle (hormis l'exception du 9e-10e), et le mont aux 12e et 13e siècles. Autre remarque : l'Allemagne semble particulièrement prompte à s'emparer de ces motifs, puisqu'elle les reprend tous, à l'exception de la couronne qui est présente dans deux pays (France et Angleterre), et l'objet circulaire tenu par le Christ, exception catalane. Notons également que les motifs architecturaux sont présents sur des objets somptuaires au 11e siècle, mais gagnent les façades d'église au 12e siècle.

8. LES AXES ICONIQUES DE L'IMAGE

À l'issue de cette étude, nous pouvons aller plus avant dans les observations concernant la mise en image physique de l'Ascension. Le traitement iconique interfère sur la mise en scène iconographique : partant du fait que l'organisation interne de l'image participe pleinement à son interprétation, il faut en dégager les axes visuels principaux. Ceux-ci mettent en place les motifs par rapport à l'élément central de l'image, en vertu de la convention iconographique médiévale hiérarchisant l'image entre le haut, le bas, la gauche et la droite des personnages, et non du spectateur, l'image étant pensée pour elle-même[425]. Dans les scènes de l'Ascension du Christ, rappelons la présence de deux axes : l'un vertical est imposé par le Christ montant au ciel, au centre et dirigeant le regard dans la partie supérieure ; le second, horizontal et dans la partie basse, sert de contrepoids : il accueille les témoins. À ces deux axes s'ajoute l'organisation symétrique de l'image, qui finit d'ordonner la mise en scène de l'Ascension du Christ. Jésus en devient le point de convergence et l'organise. De fait, les mouvements qu'il exécute accentuent telle disposition par rapport à telle autre, et orientant l'explication de l'image, dépendant des relations ainsi établies ou non entre chaque composante de l'image. Selon que le Christ s'élève de face ou de profil, les mouvements et les axes de l'image sont différents, autorisant un discours iconographique spécifique en fonction des axes privilégiés.

8.1. Le Christ, pivot central vertical [vol. 3, Pl. 70]

La montée du Christ est le point focal des images : au centre, il en constitue l'axe principal, en impulsant à l'image un élan vertical plus ou moins prononcé. Cette place est primoridale dans l'image médiévale, comme l'explique Jérôme Baschet :

[425] De nombreux travaux soulignent cette règle iconographique : entre autres, Baschet 1991, Bonne 1985, Garnier 1982 et 1989.

> L'importance de l'axe vertical médian (…) assume généralement la valeur positive associée au centre (…) Il est souvent occupé par les figures ou les objets les plus éminents (le Christ, la croix, etc.), qui ordonnent les principaux rapports constitutifs de l'image.[426]

Par ailleurs, la scène de la montée en elle-même invite le spectateur à poursuivre cet élan : la majeure partie des lettres historiées ne représente que les pieds du Christ, invitant le spectateur à poursuivre mentalement l'action ascendante entreprise **[vol. 3, Pl. 70a]**. De plus, ne serait-ce que par la manière de figurer les pieds, il est possible de déterminer la manière dont est pensée et conçue la montée du Christ : active s'il est de profil, immobile s'il est de face **[vol. 3, Pl. 70b** et **70c]**. Enfin, en fonction de la représentation ne serait-ce que d'une seule partie du corps du Christ, toute l'image s'organise. Quelques pleines pages représentent uniquement les pieds du Christ alors qu'elles pourraient figurer le fils de Dieu montant au ciel en pied : l'image s'organise autour du vide central, comme par exemple sur le psautier Tiberius qui focalise le regard sur la couronne à l'aplomb des pieds du Christ **[vol. 3, Pl. 70d]**. La manière de figurer l'épisode se révèle donc essentielle à sa compréhension. Il apparaît intéressant de déterminer dans quelle mesure les représentations du Christ influent sur l'organisation interne de l'image, comme vecteur d'analyse.

8.1.1. Les représentations du Christ [vol. 3, Pl. 71-73]

Il existe plusieurs possibilités de représenter la montée à proprement parler de Jésus. Chacune détermine un axe iconique, lequel ordonnera l'image dans sa composition comme dans sa lecture. En effet, il peut centrer le regard, créer une dynamique, donner naissance à des axes secondaires, interrompre une action. Il manifeste un effet recherché intentionnel dans la perception de l'épisode, participant à sa compréhension. Il s'agit de recenser quels sont ces axes imposés par la figure christique.

La reprise des tableaux 4 à 6 (p.180-181) permet de mieux appréhender les différentes manières de représenter le Christ, et les répercussions sur l'organisation de l'image. Au centre de l'image, immobile, de face, le Christ rejoint le ciel **[vol. 3, Pl. 71a]** ; il en est ainsi sur des ivoires, des peintures de manuscrit ou encore des tympans : il n'a aucun geste à l'adresse des témoins ou des anges. On peut associer les images ne figurant que les pieds ou le bas du corps

[426] Baschet 2008, p.168.

du Christ, eux aussi de face et sans mouvement **[vol. 3, Pl. 71b]**. Le Christ n'effectue alors aucune action déterminée : aucun mouvement ne vient perturber la solennité du moment et cette absence d'action renforce l'impression que Jésus monte par lui-même. La verticalité stricte est mise à l'honneur, mais elle confine aussi l'image : le spectateur est happé par le regard frontal du Fils de Dieu et n'est pas invité à franchir les limites de l'image ou à y circuler[427]. Sur quelques représentations, le Christ lève les bras vers la partie haute de l'image comme à Mauriac **[vol. 3, Pl. 71c]**, ou incline légèrement la tête vers les témoins, comme sur psautier du 13e siècle, créant un léger dynamisme et un rapport avec le reste de la scène **[vol. 3, Pl. 71d]** : l'œil navigue au gré des rapports établis entre les personnages.

À cette représentation frontale et statique s'oppose un type d'images dynamique, reposant sur l'activité du Christ. Si le Christ, toujours au centre de la composition, est représenté de profil, alors il gravit le mont des Oliviers ou monte au ciel **[vol. 3, Pl. 72a** et **72b]**. Le rapport vertical à l'image est totalement bouleversé par un nouvel axe énergique entraînant le spectateur dans l'action ascendante. En effet, il crée une ligne diagonale qui invite le spectateur à suivre des yeux le Christ dans sa montée. Il entre dans l'événement, au même titre que les apôtres. Même si Jésus reste iconiquement au centre de l'image, le lecteur est incité à suivre la progression christique, aboutissant parfois à la représentation de la main de Dieu qui peut saisir le Christ ou être représentée à proximité immédiate.

Cette invitation faite au spectateur à poursuivre l'action du Christ est également induite dans les représentations à mi-corps de ce dernier : sur de nombreux supports ne représentant que ses pieds, ou bien où ses jambes sont encore visibles, le Christ a disparu dans les nuées dans la partie haute de l'image, la bordure interrompant l'action **[vol. 3, Pl. 72c]**. Des nuées à la limite du cadre laissent penser que le Christ est en train de disparaître totalement, laissant l'observateur restituer mentalement l'ascension de son Seigneur. À la seule position des pieds, il est possible de se figurer sa montée : les représenter de face induit que le Christ s'élève immobile et qu'il regarde face à lui, comme détaché de l'action, alors que les représenter de profil, parfois même gravissant, comme sur le tropaire de Canterbury,

[427] Voir dans cette même partie *Les méthodes d'analyse quantitatives et qualitatives*, p.151, où nous reprenons les termes de Schapiro pour montrer l'importance de la frontalité du regard dans l'image à cette époque.

traduit l'action du Christ et laisse imaginer qu'il se dirige vers son Père dissimulé lui aussi par les nuées **[vol. 3, Pl. 72d]**.

Dans ces occurrences, l'axe vertical est moins accentué mais il n'en est pas pour autant mineur. Le sacramentaire de Jumièges par exemple, n'accorde qu'une faible part à l'axe vertical christique puisque sur une pleine page, seuls les pieds du Christ sont représentés **[vol. 3, Pl. 73a]**. Cependant, le vide laissé autour d'eux met en valeur cette partie haute de l'image et apporte un contrepoids à l'horizontalité des nuées, qu'accentue encore le bandeau supérieur de la bordure.

De rares compositions, comme sur l'évangéliaire de Gniezno, désaxent le Christ **[vol. 3, Pl. 73b]**. Il n'est plus au centre de l'image, mais à droite ou à gauche, perturbant la lecture de l'image : le regard se fait mobile, il voyage dans l'image. Le Christ est de profil et il désigne le centre de la partie supérieure de l'image, ce qui a pour effet en retour de recentrer la vision. Ce désaxement rend plus prégnante la tripartition de l'image, souvent mise au second plan : ainsi, la partie basse est occupée par les apôtres, le Christ désaxé est à un niveau médian et sert de lien visuel avec la partie haute qu'il désigne d'un geste. Le regard suit une double diagonale dans l'image : des apôtres au Christ, puis du Christ au ciel. Il est plus difficile d'embrasser l'action d'un seul coup d'œil mais cela permet une progression graduelle dans les temps forts de l'épisode.

Nous terminerons avec un cas unique en l'état actuel de nos recherches[428], recensé sur un ivoire : dans la partie haute du plat de reliure, le Christ saisit la main de son Père. Bien qu'il soit à l'horizontale **[vol. 3, Pl. 73c]**, comme s'il flottait dans les airs, tout effet d'apesanteur est annihilé par cette position et par le drapé fluide de ses vêtements. L'image s'organise en deux parallèles horizontales : la partie basse représente les témoins alignés et debout, sur terre, tandis que la partie haute figure le Christ rejoignant dans le ciel son Père dont il prend la main.

Hormis cet exemple, le Christ constitue donc l'axe iconique vertical de l'image, en hauteur par rapport aux témoins dans la partie basse. Cet axe est parfois valorisé par un référent statique à l'aplomb du Christ, accentuant de ce fait l'effet dynamique de la montée. Il

[428] Nous n'emploierons pas le terme d'*unicum* dans la mesure où de nombreuses œuvres ont disparu ou restent à découvrir.

peut s'agir du mont, du cube ou encore d'un végétal, qui renforcent visuellement l'action d'ascension du Christ.

8.1.2. L'alignement du Christ avec un motif signifiant [vol. 3, Pl. 74-75]

Il est fréquent qu'un motif soit représenté sous le Christ, renforçant par contraste l'axe vertical de la scène :

	Mont	Cube	Arbre	Total
Figuration du Christ	47	15	34	96

Tableau 15 : renforcement de l'axe vertical sur les représentations de l'Ascension

L'axe vertical ainsi formé par le Christ est parfois valorisé par un motif dans la partie basse, sous le Christ, comme le mont. La taille de celui-ci varie : tertre rocheux ou mont parfois très stylisé, comme le montrent l'évangéliaire d'Echternach et le portail de Mauriac **[vol. 3, Pl. 74a** et **74b]**. Le mont donne certes à la scène un caractère naturaliste, mais il sert aussi d'appui à la montée du Christ. L'image adopte alors une composition pyramidale depuis la base large du mont jusqu'au Christ qui monte au ciel, renforcée éventuellement par la présence, sur le mont, des deux hommes en blanc, accentuant l'effet d'entonnoir.

À la cime du mont, peut prendre racine un végétal, qui semble croître au lieu même où le Christ est monté **[vol. 3, Pl. 74c]**. Un arbre jaillissant exactement sous le Christ s'inscrit avec le même effet **[vol. 3, Pl. 74d]**. Un objet peut aussi être représenté, dans cette même volonté de signifier l'axe vertical. L'élément végétal, plus spécifiquement l'arbre vif, est interprété comme une métaphore de l'Église[429]. L'alignement « végétal / Jésus-Christ » n'est donc pas le fruit du hasard : accentuée, la verticalité de l'image sert un discours spécifique sur la naissance de l'Église[430]. Une même réflexion semble se dégager de l'objet à l'aplomb du Christ, qui peut être interprété comme la pierre de l'Église lorsqu'il est en lien avec saint Pierre, saint Paul et la Vierge.[431].

[429] Voir l'article de Toubert 1969.
[430] Voir *L'arbre*, p.266.
[431] Voir *La pierre à l'aplomb du Christ,* p.272.

La Vierge peut accentuer l'axe vertical de la même manière que le mont, l'arbre ou l'objet[432]. Elle scinde plus ou moins nettement le groupe des témoins[433] : sur le portail d'Anzy-le-Duc, elle les sépare franchement en deux groupes **[vol. 3, Pl. 75a]**. En revanche, dans l'évangéliaire de Prüm, sa position est plus ambiguë : bien qu'elle soit au centre de la composition, elle est noyée au milieu des témoins **[vol. 3, Pl. 75b]**. Certaines images prennent résolument le parti de la mettre en valeur sous le Christ : nous mentionnions quelques lignes plus haut le sacramentaire de Robert de Jumièges, où seuls les pieds du Christ sont représentés **[vol. 3, Pl. 75c]**. À l'aplomb, dans la partie basse, sa mère est entourée d'une mandorle bleue (les pieds du Christ sont dans une mandorle verte). Elle est légèrement décalée vers la gauche, déséquilibrant la scène aussi bien horizontalement que verticalement, mais le lien s'opère tout de même entre le haut et le bas de l'image par le jeu des mandorles qui se répondent. Dans le même ordre d'idée, le lectionnaire de Cluny isole la Vierge par une arcade ornée, sous les pieds du Christ, dans une volonté d'appuyer la verticalité de l'image déjà soulignée par le format longiligne **[vol. 3, Pl. 75d]**. Outre la mise en valeur de la Vierge, que Robert Deshman explique comme une manière de rendre visible le dogme de l'Incarnation[434], cet isolement à l'aplomb du Christ participe à la verticalité de la scène et à l'effet de montée.

Les ivoires carolingiens représentant l'Ascension au-dessus de la Crucifixion s'inscrivent aussi dans cette mise en valeur de la verticalité de la scène par l'alignement du Christ avec un autre objet : les témoins sont disposés de part et d'autre des bras de la croix, le Christ montant dans l'axe de la traverse de l'instrument de sa mort. L'Ascension s'inscrit alors directement dans la continuité de la Crucifixion et suppose que la Résurrection a déjà eu lieu, créant un raccourci iconographique **[vol. 3, Pl. 75e]**. Mais il peut également renvoyer à la pensée théologique situant l'exaltation du Christ à la droite de Dieu, dans la continuité de la Résurrection[435]. Par ailleurs, la montée du Christ permet de donner une suite à l'image et de

---

[432] La Vierge n'a pas été intégrée dans le tableau du renforcement de l'axe vertical car lors de la conception de la base de données, nous n'avions pas distingué sa position dans l'image. Toutefois, à maintes reprises, nous avons observé sa position centrale dans l'image, sous son fils.

[433] Nous avons vu qu'un motif peut parfois l'isoler dans *Attributs des témoins*, p.190 et suiv.

[434] Deshman 1997, p.530. Cet aspect est développé dans *La présence de la Vierge, une présence aux accents théologiques*, p.305.

[435] Au début du christianisme, l'exaltation est consécutive à la Résurrection. Puis peu à peu, elle devient inhérente à l'Ascension : les apparitions du Christ justifient la foi des chrétiens. Le Fils de Dieu est mort,

détacher le regard de la Crucifixion, qui poursuit le mouvement ascendant du Christ ressuscité au-dessus du Christ mourant.

Ainsi, il existe différentes manières de valoriser l'axe vertical par l'alignement d'un motif sous le Christ. Cette insistance manifeste une intention, comme nous le verrons dans la partie 3 au cas par cas[436].

8.1.3. Mise en valeur de l'effet d'ascension [vol. 3, Pl. 76]

L'axe vertical doit donc beaucoup à la figure du Christ montant, et c'est à partir d'elle que s'organise et se définit le premier discours de l'image. De soi, l'Ascension dessine une action verticale, et les images en ont tiré parti pour ordonner l'ensemble iconique et le complexe iconographique à partir de ce mouvement de montée, et pour guider le regard dans ce sens. C'est cette attitude qui va commander la vision du spectateur. Lorsque le Christ s'élève debout, les mouvements qu'il esquisse le situent par rapport au spectateur. S'il le regarde, il se détache lui-même de la scène, et il n'a plus aucune attention visuelle ou gestuelle qui le mettrait en relation avec les autres figurants, les anges, les témoins, et comme il monte visiblement, il invite alors le spectateur à opérer lui-même un déplacement dans l'image. Si, au contraire, le Christ fait des gestes plus ou moins aboutis vers un motif ou une figure de l'image, il propose au spectateur de les considérer lui aussi.

À titre d'exemple, examinons deux miniatures : la Bible d'Avila et un livre d'heures **[vol. 3, Pl. 76a** et **76b]**. Une pleine page verticale superpose trois scènes qui se succèdent, obligeant à des compositions horizontales pour chaque épisode représenté. Dans les deux cas, les témoins sont disposés horizontalement. Pourtant, l'image garde sa verticalité. Le Christ monte en effet au ciel

- soit sur une nuée en se dirigeant vers la main divine,
- soit en étant saisi par celle-ci, ce qui a pour effet de conduire impérativement le regard dans la partie haute de la scène, en tension avec l'impression

ressuscité, apparu puis monté au Ciel. L'Ascension est alors une « expression sensible du Christ à la droite de Dieu » (Larrañaga 1938, p.111).

[436] Voir *Le mont des Oliviers,* p.266, *L'arbre,* p.266 ; *La pierre à l'aplomb du Christ*, p.272 ; *Habacuc dans le mont*, p.288.

d'horizontalité qu'impose la position des témoins, et qu'accentuerait d'ailleurs le fait qu'ils soient regroupés.

Cependant, le Christ restant l'axe ascendant principal, un autre motif parallèle peut venir accentuer la dynamique verticale : il peut s'agir d'un arbre, ou de la Vierge **[vol. 3, Pl. 76c** et **76d]**. La partie supérieure de l'image est mise en valeur tandis que la partie inférieure est brisée et scindée en deux groupes. La symétrie latérale de l'image en est d'autant plus éloquente.

8.1.4. Schéma iconique général des Ascensions du Christ [vol. 3, Pl. 77]

Quel que soit le format de l'image, les représentations de l'Ascension distinguent systématiquement le Christ montant et les témoins. On trouve cependant deux exceptions : le tympan d'Armendia, où le Christ est au milieu des témoins, mais plus grand qu'eux **[vol. 3, Pl. 77a]**, et celle de la pleine page de la Bible d'Avila **[vol. 3, Pl. 77b]** : ici, il figure sur le même axe horizontal que les témoins, mais comme ils regardent ses pieds, au lieu du Christ qui va monter, le procédé rétablit pour le spectateur la partition classique de l'épisode, séparant les témoins restés sur terre du le Christ qui rejoint le ciel.

L'Ascension étant un épisode visuel en lui-même, puisque Jésus s'élève et disparaît sous le regard de ses compagnons, cette partition de la surface entre le haut et le bas de l'image est logique. Par ailleurs, le mouvement de bas en haut, donc vertical, se voit stabilisé par le groupe de témoins en dessous, horizontal. L'image est bipartite, voire tripartite lorsqu'un signifiant tel que le mont ou les anges assurent le lien entre le Christ et ses disciples. Le traitement iconique renforce par ces biais la tension inhérente à l'épisode dans l'image : il distingue visuellement la montée dynamique et donc le départ du Christ, des témoins assistant à l'événement, statiques et restant sur terre.

Par ces jeux d'opposition entre le haut et le bas, la verticale et l'horizontale, l'image montre :

- la voie des cieux s'ouvrant au Fils de Dieu qui disparaît peu à peu sous les yeux des témoins ;
- le départ nécessaire de Jésus pour que l'Église, symbolisée par les disciples, puisse être fondée ;

- le Christ sur le point d'être intronisé ou trônant désormais dans le ciel, mais laissant aux disciples la charge de transmettre son message.

L'image donne donc à voir les tensions propres à l'Ascension du Christ, tant dans sa narration historique que dans ses interprétations théologiques. D'un point de vue narratif, l'image montre le Christ disparaissant au fur et à mesure de sa montée, sous les yeux des témoins, et dans le même temps, l'apparition de deux hommes en blanc leur annonçant le retour du Christ à la fin des temps. Elle rassemble la totalité des événements intrinsèques à l'épisode. D'un point de vue théologique, la manière dont s'organiseront les motifs autour des deux axes engage la lecture. Ainsi, en ajoutant des attributs comme la croix **[vol. 3, Pl. 77c]**, l'attention du spectateur, déjà portée sur l'axe vertical provoqué par la position du Christ, redouble. L'intention est alors de souligner son accès au ciel selon sa double nature ; de surcroît, homme, puisque la croix témoigne de sa mort, le Christ annonce en montant la glorification de la nature humaine. La représentation du Christ renforcera également ces intentions, selon s'il est de face ou de profil, immobile ou en mouvement.

Ajoutons également que si le haut et le bas déterminent deux domaines distincts, la partition statique n'est toutefois pas un but en soi. Rejoignant le ciel, le Christ est parfois entouré d'anges, de nuées, qui le séparent encore plus nettement de la partie inférieure de l'image. Pourtant, grâce à ces mêmes nuées, par exemple, l'image veut dire que les disciples le voient bien disparaître, mais sans que son arrivée dans la sphère céleste leur soit manifestée, puisqu'elles la dissimulent : en esquissant la montée, l'image en retire la vision aux témoins.

L'utilisation de bandes de couleurs différentes au niveau des pieds, du corps puis de la tête du Christ ont-elles un rôle similaire[437] ? Nous avons en effet observé que la couleur du fond peut changer au niveau des pieds, du corps et de la tête du Christ, comme le montre le sacramentaire de Saints-Ulrich-et-Afra d'Augsbourg **[vol. 3, Pl. 77d]**. Cette segmentation se retrouve également au tympan de Mauriac **[vol. 3, Pl. 74b]** : la mandorle brise le bandeau de pierre séparant le linteau du tympan, montrant les pieds du Christ au niveau des témoins, tandis que le reste de son corps est dans le tympan. Le bandeau de pierre effectue une séparation physique et symbolique, et rappelle aussi les lettres enluminées où les pieds du

[437] Voir *Une compartimentation physique de l'image,* p.257.

Christ sont encore visibles sous un voile nébuleux. Une statue servant au drame de l'Ascension dans le milieu rhénan au 14e siècle retrouve ce schéma **[vol. 3, Pl. 77e]** : les pieds sont séparés du corps par une bande de nuées, et l'on imagine tout à fait la statue montant et ne laissant voir au fur et à mesure que les pieds du Christ. Ces séparations visuelles peuvent alors peut-être accroître la distance entre la sphère céleste où pénètre le Christ invisible au monde terrestre, donc aux yeux des témoins, et ce monde où ils restent.

8.2. L'organisation symétrique latérale de l'image [vol. 3, Pl. 78]

Si la verticalité convient naturellement à l'Ascension, les images élaborent en même temps des effets de symétrie latérale, aussi bien dans la partie haute que dans la partie basse de l'image. De chaque côté du Christ, se répartissent les anges dont les attitudes sont sensiblement identiques (une légère différence peut s'observer mais elle reste peu significative) : leur position dans l'image, leurs mouvements se répondent, et le Christ agit comme un miroir entre les deux parties de l'image (par exemple au portail d'Anzy-le-Duc - **vol. 3, Pl. 78a**). Il se produit un mouvement centripète ou centrifuge, selon que les anges, par leurs attitudes, ramènent le regard au centre de l'image ou l'en écartent en étant par exemple adossés à la mandorle ou en s'adressant chacun à un groupe de témoins depuis le centre de l'image, dans une situation médiatrice, ou au centre des témoins (Montceaux-l'Étoile par exemple - **vol. 3, Pl. 78b**).

Sachant déjà que la symétrie est moins systématique que dans la partie supérieure de l'image, la présence des anges au milieu des témoins n'est pas le seul moyen de l'obtenir. En effet, d'autres motifs peuvent aussi la créer :

	Vierge	**Mont**	**Arbre**	**Cube**
Symétrie	189	48	29	15

C'est les mêmes motifs que ceux qui marquent l'axe vertical de l'image. La Vierge au centre sert quelquefois de césure par sa présentation de face, mais celle-ci n'est pas une règle de composition. Tous les apôtres peuvent être de face, ne permettant pas de définir réellement un axe de symétrie, ou la composition tellement resserrée autour de la figure mariale que la

symétrie est indiscernable. Quelques compositions distinguent la Vierge, soit en l'écartant physiquement du groupe des témoins, un vide se créant entre eux **[vol. 3, Pl. 78c]**[438], soit en la distinguant par un motif, qu'il s'agisse d'une mandorle comme nous l'avons déjà souligné ou encore d'un arbuste au-dessus de sa tête (Bible de Souvigny - **vol. 3, Pl. 78d**).

Le mont permet aussi de diviser les témoins en deux groupes, hormis de rares exemples comme le sacramentaire de Drogon où les témoins sont au pied **[vol. 3, Pl. 7e]**. Comme nous l'avons souligné plus haut, le mont peut accueillir un cube ou un arbre, qui accentuent non seulement la verticalité, mais aussi la symétrie de la partie inférieure de l'image[439].

L'avantage de scinder ainsi en deux groupes la partie inférieure de l'image est de permettre que chaque groupe soit mené par un chef de file. Ainsi, en tête de cortège, sont représentés la Vierge, saint Pierre et/ou saint Paul, à savoir les personnages incarnant l'Église sous toutes ses formes. La partie horizontale est mise en valeur, devenant une métaphore ecclésiale. La symétrie latérale par rapport à l'axe médian organise ainsi l'image selon la mise en valeur d'une pensée[440].

8.3. La partie inférieure de l'image comme contrepoids horizontal [vol. 3, Pl. 79]

Cette partie de l'image se développe en longueur et accueille les témoins de l'événement, donnant l'impression qu'elle sert de base et stabilise la composition. Son caractère très ramassé le plus souvent contraste avec la partie supérieure beaucoup plus aérienne de l'image. Dans les trois quarts des images, les témoins sont alignés les uns à la suite des autres[441], laissant peu de répit à l'œil extérieur. L'animation provoquée par leurs gestes permet cependant de sortir de ce bloc : le regard suit les mouvements des mains, des

[438] Voir dans cette partie *Attributs des témoins*, p.190.

[439] Voir dans cette partie p.190 et suiv.

[440] Jérôme Baschet expose d'une manière plus générale la portée de l'axe médian dans l'interprétation de l'image. Baschet 2008, p.168-170.

[441] Quelques ivoires les superposent, comme celui où le Christ s'envole à la perpendiculaire **[vol. 2, Fig. 17]**, accentuant le sentiment d'agitation provoqué par les gestes des témoins.

regards entre témoins, et il circule au sein même de l'image, des témoins au Christ ou aux anges. De même que les mouvements du Christ, les mouvements des apôtres créent des lignes iconiques secondaires reliant les principaux axes de l'image.

Lorsqu'un motif vient perturber l'unité de cette partie, c'est pour la diviser en deux parts égales. Au lieu d'être troublé, l'équilibre visuel de la composition s'en trouve renforcé, de même que la lecture de l'image, puisque cela met en avant des personnages par rapport à d'autres et en dirige le sens.

Toutefois, il arrive que cette séparation ne soit pas au juste milieu, pour des raisons techniques, comme sur l'homéliaire de Cambrai, où un défaut du parchemin a obligé l'enlumineur à décaler ses personnages **[vol. 3, Pl. 79a]**, ou volontairement comme sur le sacramentaire de Jumièges **[vol. 3, Pl. 79b]**. Il est difficile de connaître les motivations de telles représentations et nous préférons pour l'instant nous abstenir plutôt que de tenter une explication hasardeuse.

8.4. Les surfaces iconiques et leur organisation comme système de compréhension de l'Ascension

La structure iconique considère ainsi la disposition interne de l'image ou la disposition générale des scènes d'un même cycle : elle participe à l'interprétation de l'image tout autant que l'iconographie en elle-même. Il se dégage deux axes visuels majeurs, horizontal et vertical. Cette mise en scène physique de l'épisode n'est pas sans conséquence sur l'interprétation : la place des motifs dans l'image s'organise en fonction de ces axes, orchestrant par la même occasion la tension iconographique. D'autre part, il se crée des orientations d'interprétation selon la manière dont sont assemblés les motifs par rapport aux lignes iconiques principales.

La surface iconique de l'image met aussi en lien les signifiants. Cette organisation réfléchie va de pair avec la composition iconographique, c'est-à-dire le choix des éléments constituant l'image, pour aboutir à une interprétation de la scène. Les lignes directrices, les schémas sous-jacents, les contournements manifestent tous une volonté de manipuler la structure dans un but moins créatif qu'interprétatif : il y a une prise de conscience que la fabrication physique de l'image participe à la force du message véhiculé. Mais il ne faut pas

limiter l'iconicité à la seule surface interne d'une image : lorsque celle-ci appartient à un groupe, des relations iconiques d'une autre nature peuvent s'établir, invitant à étendre la surface iconique à l'intégralité des scènes. L'Ascension est alors étudiée en fonction de sa place dans ces cycles. Elle prendra sens non par elle-même seulement, mais en fonction de ces schémas, et par rapport aux autres scènes, dans leur mise en lien iconique. Citons par exemple les portes de Cologne **[vol. 3, Pl. 79c]** : le cycle est narratif, mais il suffit qu'un personnage se détourne de l'Ascension pour regarder la scène derrière lui (en l'espèce, la Crucifixion) pour réunir les deux scènes. Le lien iconique incite à considérer l'Ascension et la Crucifixion sous un seul regard et donne une nouvelle impulsion à l'interprétation du cycle.

Ainsi, lorsqu'un motif tel que la croix possède en lui-même une valeur considérable, il peut devenir le motif structurel de l'image : il impose une disposition iconique interne. Dans quelques représentations de ce type, soit l'Ascension s'inscrira dans une structure cruciforme évidente, auquel cas il faudra considérer sa disposition dans l'image, soit l'association de tels éléments fera indirectement référence à la croix.

Il n'est parfois nul besoin d'un élément pour organiser les scènes de telle sorte qu'une nouvelle interprétation se fasse jour. Le plat de reliure croate montre en effet des scènes qui se succèdent dans la narration. La « volonté de créer des échos », comme l'a remarqué Jérôme Baschet pour les fresques murales de Bominaco[442], détermine la localisation des scènes, ce qui perturbe la lecture du récit mais renforce la portée du message de l'image. Si l'on ne prend pas en compte cette dimension physique de l'œuvre, on ne saisit pas le parallèle établi entre la Nativité et l'Ascension.

Appliquée à l'Ascension, une telle recherche a permis de mettre en évidence l'importance de la structure iconique de l'image et de sa disposition, effet d'un dessein volontaire. Elles mettent en relief le signifié par la mise en relation des motifs, entendus aussi bien en tant qu'éléments dans une scène qu'en tant que scène dans une image.

[442] Baschet 1991, p.153.

9. CONCLUSION

Consacrée à l'étude structurelle de l'image, cette partie a montré la nécessité d'analyser la structure iconique et son importance dans l'interprétation, en utilisant les statistiques classiques et le croisement des données.

Nous nous sommes d'abord penchée sur la construction structurelle de l'image. Au cours de cette étude, nous avons été confrontée à des problèmes de méthodologie et de vocabulaire : si des travaux émergent dans ce domaine, il n'existe pas encore de procédure d'apprentissage face à de telles réflexions. Il a fallu considérer l'image en elle-même : l'analyse est différente si elle se compose d'une seule scène ou si elle en compte plusieurs. Par ailleurs, les scènes peuvent être sur une même surface, un même objet, comme par exemple un ivoire carolingien, et on parle de l'objet comme d'une image comprenant plusieurs scènes. Dans le cas de l'art monumental en revanche, on parle de programme ou cycle iconographique comprenant plusieurs images, et donc plusieurs scènes. Ces différences de vocabulaire liées à la manière de considérer l'image en fonction de son sujet ou en fonction de son support ont obligé à tenter de définir ces subtilités de vocabulaire, et ont mis en avant la complexité que recouvre le mot « image »[443].

L'étude de l'image de l'Ascension en elle-même a pu débuter après ces premières constatations. Nous avons travaillé sur l'Ascension comme image, c'est-à-dire comme scène unique d'une même surface. Nous avons voulu déterminer comment les éléments interfèrent entre eux et sur le spectateur en fonction de leur disposition dans l'image. Des axes principaux se sont dégagés : la partie haute de l'image, toute en verticalité, et la partie basse qui s'organise en largeur, dans le sens horizontal. Cette disposition spatiale iconique participe pleinement à la tension inhérente à l'événement en lui-même, quelle que soit sa nature. En effet, elle peut être rattachée au fait soit que les témoins assistent au départ du Fils de Dieu et voient ainsi sa double nature révélée, soit que l'Église terrestre est figurée à travers les témoins restant sur terre, *etc*.

[443] Citons Baschet 1996 (Léopard d'or), Boespflug 2002.

La création d'une base de données a été le premier pas vers l'intégration de méthodes d'analyse statistique, et a fait ressortir la variété des représentations de l'Ascension. Le découpage systématique des images a permis de mieux définir les motifs, allant jusqu'à créer de nouveaux critères de représentation jusque-là méconnus, voire ignorés. Il en est ainsi par exemple de la représentation de la croix du Christ : nous nous étions fixée sur des critères d'absence ou présence, puis face à la récurrence de la croix à bannière, nous avons décidé de créer pour elle une nouvelle entrée. Le même raisonnement a été fait pour la main de Dieu : au fur et à mesure des images, ses représentations se sont révélées plus diversifiées que nous ne l'avions observé à l'origine, demandant l'ajout de nouveaux critères. La décomposition de certains motifs a en revanche posé problème, comme par exemple les anges : leur situation dans l'image, leurs actions *etc*., auraient nécessité une base de données à elles seules. Des formules de compromis ont été trouvées pour ne pas trop augmenter la base de travail initiale, et pour tirer le meilleur parti de leur complexité. Point de départ du travail de statistique, cette base de données a permis d'aborder la recherche de manière objective : elle ne laisse que peu de place à l'interprétation. Par exemple, lorsqu'un doute se fait jour dans une représentation, nous devons trancher, soit en nous basant sur des images de même nature (support, type de représentation…), au risque de passer à côté d'une originalité, soit en définissant une entrée « inconnu » dans la base, afin d'éviter le piège de la surinterprétation.

Après une étude des caractères extrinsèques de l'image (support, datation, origine), les motifs iconographiques ont ensuite tous fait l'objet d'une analyse, un à un, selon leurs variations également. Leur mise en relation soit entre eux, soit avec un caractère externe, a permis de dresser un premier modèle de l'iconographie de l'Ascension. Nous avons d'abord défini ses grandes lignes : quels motifs étaient le plus souvent figurés ? Occupaient-ils une place spécifique dans l'image ? Puis nous avons poursuivi et affiné cette démarche : à partir des résultats de l'analyse statistique, nous avons présenté toutes les catégories recensées par groupe de motifs. Il s'agissait de dresser les différentes occurrences de l'Ascension, ce qui en a fait ressurgir sa diversité. À ce stade, il n'est plus question de hiérarchie dans l'image : les motifs sont déstructurés, pris indépendamment les uns des autres. De cette première approche physique de l'image, nous avons pu dresser de premières constatations. La disposition des motifs les uns par rapport aux autres a fait apparaître de plus en plus nettement l'organisation structurelle de l'image : les motifs participent à la manière dont l'image s'agence spatialement.

Si la difficulté du travail réside dans le fait qu'alors, les images du corpus sont d'abord morcelées, comme s'il s'agissait d'un puzzle, puis recomposées non par image mais par signifiant dans un premier temps, chaque groupe de motifs a cependant fait l'objet d'un examen scrupuleux, en fonction du thème de l'Ascension et non d'une image spécifique d'où il aurait été extrait. Il en est ressorti :

- qu'il existe une variété de possibilités dans la présentation d'un motif ;
- que la manière de le représenter a une incidence sur la structure de la scène ;
- que la structure iconique engage ensuite des enjeux dans l'interprétation.

Dans un second temps, les images sont reconstituées et étudiées dans leur spatialisation. Celle-ci est double : elle est d'abord interne, en ce sens qu'elle concerne l'agencement de l'image en elle-même ; externe quand elle est resituée dans son environnement, comme sa place dans un cycle d'images à plus grande échelle. Ce cas de figure induit que l'image n'est pas seule à occuper la surface iconique : elle la partage avec d'autres. La spatialisation est alors de plusieurs natures :

- soit l'image est isolée par une bordure par exemple, mais un lien visuel peut s'établir. Celui-ci incite à considérer le programme en son ensemble et non image par image, comme sur les portes de Cologne **[vol. 3, Pl. 79c]** ;
- isolées ou non par une bordure, deux scènes peuvent se faire écho par leur mise en relation : nous pensons à l'ivoire croate composé de telle sorte qu'Annonciation et Ascension, et donc descente et remontée du Verbe, sont mis en parallèle dans la structure même de l'image, approfondissant ainsi le sens **[vol. 3, Pl. 79d]**.

De ce premier travail se sont dégagées des réflexions sur l'interprétation des motifs dans le contexte de l'Ascension. La présence d'éléments tels que l'arbre ou la couronne, les liens entre l'Ascension et d'autres scènes, la place de l'Ascension sur un support sont autant de pistes que les recherches précédentes ont amorcées. Nous allons maintenant nous attacher à comprendre les motifs spécifiques pouvant intervenir dans une scène d'Ascension du Christ. L'utilisation des statistiques sera utilisée ponctuellement, lorsqu'elle aura mis en évidence un résultat étayant nos propos, voire lorsqu'elle en aura été l'origine. Puis nous nous pencherons sur les rapprochements faits entre l'Ascension et d'autres sujets iconographiques. La question de l'Ascension dans un programme iconographique sera également abordée.

TROISIEME PARTIE :
ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE
DE L'ASCENSION DU CHRIST

La partie précédente visait à montrer la diversité iconographique des représentations de l'Ascension et l'importance de la structure iconique de l'image dans son interprétation. Pris un à un, nous avons étudié la fréquence des motifs, que nous avons croisés avec d'autres données, comme la datation, afin d'en dégager de premières pistes d'analyse. Nous avons ensuite étudié plus en détail la manière d'agencer physiquement les motifs dans l'image les uns par rapport aux autres, ce qui a mis en évidence le personnage du Christ comme axe principal de l'image de l'Ascension, en alignement avec d'autres motifs. En nous appuyant sur les précédentes conclusions, nous établirons les différents types de représentation de l'Ascension, par rapport à la figure du Christ. Puis nous prendrons en compte les motifs composant l'image selon leur fréquence ou rareté, et nous déterminerons de quelle manière ils font sens dans le contexte de l'Ascension. Pour se faire, nous mettrons en parallèle les homélies et sermons de l'Ascension, et parfois d'autres sources textuelles. Nous tenterons alors de déterminer les conséquences sur l'interprétation générale de l'image que ces choix iconographiques entraînent.

Mais la scène de l'Ascension appartient aussi souvent à un programme iconographique. Il s'agit alors d'étudier l'image en fonction de son contexte de création, en prenant en compte l'environnement iconographique : le programme dans lequel l'image s'insère est déterminant pour sa compréhension. L'Ascension est souvent associée aux mêmes épisodes le plus souvent bibliques : il se dégage des thèmes récurrents à forte connotation théologique.

10. TYPOLOGIE GENERALE DES IMAGES DE L'ASCENSION DU CHRIST

Nous avons observé plusieurs manières de représenter le Christ dans l'iconographie de l'Ascension, ainsi que de nombreux motifs hétérogènes : personnages, attributs ou motifs extérieurs comme le mont ou la main de Dieu. Ceux-ci ne sont pas toujours déterminants dans la manière d'agencer l'image, mais leur intégration dans la composition révèle une pensée précise. Que peut-on déduire de ces différents motifs sur la représentation du sujet en lui-même ? Dans quelle mesure peut-on parler de représentations-type ?

Pour répondre à ces questions, nous avons eu recours à deux méthodes statistiques. Déjà utilisée à de nombreuses reprises dans le domaine de l'iconographie médiévale traitant de corpus d'images[444], l'analyse factorielle permet de traiter les résultats dans leur globalité, et de faire ressortir les constantes d'une image à l'autre tout autant que les écarts (à savoir, les motifs plus rares). La finalité de l'analyse statistique implicative (ASI[445]), également utilisée, est différente : grâce à la mise en rapport de variables entre elles, elle permet de définir des liens de cause à effet.

Grâce à ces méthodes statistiques, deux tendances se sont dégagées : l'une liée aux modes de représentations du Christ, la seconde en rapport avec une progression chronologique dans la façon de représenter l'Ascension. En effet, plusieurs typologies liées aux représentations du Christ sont apparues grâce à l'ASI. Elles ont été confirmées par l'analyse factorielle, qui a de plus mis en avant une évolution dans le temps des représentations de l'Ascension, aussi bien dans la figure du Christ que dans l'utilisation de certains motifs.

Il faut d'abord étudier le sujet dans sa globalité : cette prise en compte générale des représentations de l'Ascension permet de révéler de premières constantes dans la représentation du sujet, puis d'en tirer des conclusions générales **[vol. 3, Graph. 1]**. Ainsi, en considérant d'abord les caractères externes de l'image, la première remarque tient à

[444] Guerreau 2004 ; Lepape 2009, 2015 ; Marcoux 2012.

[445] Nous expliquons plus longuement cette méthode dans le volume d'annexes, *L'analyse statistique implicative en iconographie médiévale*.

l'apparition d'une courbe marquant une évolution chronologique du sujet, qui suit une constante sans qu'en même temps, aucune forte tendance ne ressorte des origines géographiques des œuvres. La diversité des supports de représentation n'est pas non plus significative, hormis les lettres historiées dont la production prend un essor considérable au 13e siècle, avec une iconographie spécifique sur laquelle nous reviendrons[446]. On suppose alors un noyau commun à la majorité des représentations, toutes époques confondues, puis des ajustements du sujet selon les périodes, et dans une bien moindre mesure, selon les régions de production.

À l'étude des caractères internes, le graphique révèle un noyau principal, qui forme le cœur des représentations de l'Ascension. Au niveau des personnages, il n'y a pas de préférence marquée pour la présence ou non de la Vierge ou de saint Pierre. Nous notons une absence des motifs marqueurs, comme les supports écrits portés par les témoins (livre, phylactère, *rotulus*), ou d'autres motifs plus caractéristiques, comme le soleil et la lune, la couronne, ou encore le cube : en cela, nous ne sommes pas surprise, du fait de leur rareté. À partir de ce noyau, les autres motifs se répartissent et s'inscrivent dans une dynamique chronologique. L'iconographie de l'Ascension du Christ suit une évolution constante du 9e au 13e siècle dans l'intégration de nouveaux motifs, voire leur abandon dans certains cas. Nous proposons une étude en deux temps : tout d'abord, nous porterons notre attention sur les représentations du Christ lui-même : d'une époque à l'autre, y a-t-il des changements dans la manière de le figurer ? Puis nous nous attarderons sur les autres motifs, les témoins de l'Ascension et tels attributs.

10.1. Des représentations différentes du Christ selon les époques [vol. 3, Pl. 80-81]

Rappelons que plusieurs variables concernant le Christ ont été retenus :

[446] Voir *Ecclésiologie et Ascension*, p.308.

- figuration[447] : pieds seuls représentés, le personnage en pied, en buste, assis ou uniquement les pieds masqués **[vol. 3, Graph. 2]**,

- représentation[448] : de face, de profil, de trois quarts avant, de trois quarts arrière ou de dos **[vol. 3, Graph. 3]**,

- action[449] : immobile, gravissant le mont, montant **[vol. 3, Graph. 4].**

Plusieurs remarques formelles en avaient été tirées[450]. Il s'agit désormais de déterminer les liens des divers modèles les uns par rapport aux autres selon le contexte historique, afin d'établir une typologie **[vol. 3, Graph. 5-7]**.

La figuration en pied du Christ est privilégiée jusqu'au 12e siècle. Au départ, la représentation de trois quarts, trois quarts dos ou dos, l'emporte légèrement sur celle de profil, avant que celle-ci ne prenne le pas, au 12e siècle. Il en est de même pour le Christ gravissant qui supplante le Christ montant, à la même époque. Enfin, au 13e siècle, la représentation des pieds seuls du Christ s'impose comme la plus courante. Quatre grands types se dégagent, et l'on peut alors dresser cette première courbe chronologique **[vol. 3, Graph. 1** et 5-**8]** :

1. Lorsque l'iconographie commence à s'affirmer, au 9e siècle, le Christ est surtout de trois quarts, montant au ciel, et il se dirige vers la main de Dieu, qui est présentée, voire bénissant. Cette iconographie perdure au 10e siècle, comme sur le plat de reliure de Londres **[vol. 3, Pl. 80a]**. Les nuées sont régulièrement situées sous ses pieds : elles semblent aussi bien le porter que le masquer à la vue des témoins.
2. Quelques décennies plus tard, un glissement s'opère : la représentation du Christ de profil, gravissant le mont et saisissant la dextre paternelle, s'impose, comme on l'observe sur le plat de reliure d'Aix-la-Chapelle **[vol. 3, Pl. 80b]**. Toutefois, ce mode de représentation n'exclut pas le premier, exposé ci-dessus. Le Christ peut être dans une mandorle. De plus, nous constatons que désormais, le Christ monte au ciel avec une croix, qu'il

[447] Voir *La figuration du Christ*, p.166. Comme expliqué dans ce chapitre, le terme « figuration » désigne des notions iconographiques différentes, mais qui ont été regroupées sous la même appellation, dans la mesure où elles ont pour point commun une présentation du Christ liée à une particularité physique.
[448] Voir *La représentation du Christ*, p.173.
[449] Voir *L'action du Christ*, p.176.
[450] Voir *Diversité des manières de représenter le Christ*, p.180.

porte sur l'épaule. C'est une vision naturaliste qui, comme la précédente, met l'accent sur une action humaine du Christ, tout en affirmant la relation privilégiée entre le Père et le Fils.

3. Au 12e siècle, le Christ est en pied, mais le plus souvent de face, et immobile, à l'instar du portail de Montceaux-l'Étoile **[vol. 3, Pl. 80c]**. Il présente également une croix, et on note une diversification dans cet attribut : ainsi, il sera parfois doté d'une bannière. De plus, la mandorle est aussi parfois portée par des anges, qui forment alors une escorte céleste. La nuée entourant le corps du Christ fait son apparition. On entre dans une autre perception de l'épisode : le fils de Dieu monte sans effort au ciel, de sa propre liberté.

4. La représentation type du 13e siècle se ramène à ne figurer que les pieds du Christ dans la partie haute de l'image, en grande majorité sur des lettres historiées telles que celle du bréviaire de Saint-Victor-sur-Rhins **[vol. 3, Pl. 80d]**. L'image adopte ici un langage métonymique en ne représentant qu'une partie du corps suggérant le tout. La mandorle n'est plus qu'anecdotique, au profit d'une représentation de la nuée soit autour du Christ, soit juste au-dessus de ses pieds, dans le cas des lettres historiées : tout est fait alors pour masquer la figure du Christ aux yeux des témoins, voire du spectateur.

De ces fortes tendances qui marquent l'iconographie, nous constatons que du 9e au 11e siècle, l'accent est mis sur le récit : on privilégie l'action du Christ qui gravit le mont des Oliviers, selon une tendance naturaliste. Quelques nuances apparaissent, comme la mandorle, ou la croix qu'il porte : elles annoncent l'iconographie du 12e siècle, qui favorise l'identité théologique du Christ. Surtout de face, il est représenté selon sa double nature : rejoignant le ciel sans effort, il est celui qui a vaincu la mort, et grâce à qui l'homme peut espérer le Salut. Cette iconographie ouvre la voie à la dernière typologie, où le Christ n'est même plus visible du spectateur. Amorcée en Angleterre au 12e siècle, la représentation des pieds seuls du Christ permet non seulement de suggérer la sphère céleste sans la représenter, mais également d'attirer l'attention sur les témoins, qui sont désormais, en tant qu'apôtres, les dépositaires de l'Évangile et les premiers membres du corps ecclésial.

Il existe également des variantes, qui ont précédé ou ont cohabité. Les figurations plus originales du Christ en buste, assis, ou avec uniquement les pieds masqués, sont marginales, tant par leur nombre que dans leur flottement par rapport à une iconographie précise : il s'agit essentiellement d'œuvres du 12e siècle.

Dans le même ordre d'idée, lorsque les pieds seuls sont représentés, ils peuvent être de profil, comme sur le manuscrit de Bourges **[vol. 3, Pl. 81a]**. Certaines représentations peuvent aussi surgir assez tôt, mais rester marginales pendant quelques temps. Ainsi, au 12e siècle, en Angleterre, le type où seules les jambes sont représentées apparaît sur les pleines pages **[vol. 3, Pl. 81b]**, annonçant la formule très en faveur au 13e siècle, ainsi qu'en témoigne le crucifix conservée au Cloister museum de New York **[vol. 3, Pl. 81c]**. *A contrario*, d'autres œuvres paraîtront si ce n'est archaïques, du moins tributaires d'un ancien mode de représentation, comme ce psautier réalisé vers 1235, et montrant le Christ en mandorle, de face, croix dans la main gauche, et séparé des témoins par une bande rouge **[vol. 3, Pl. 81d]**.

Basés sur la représentation du Christ, ces types permettent une première classification des images de l'Ascension, et révèlent son évolution chronologique. Elle peut être complétée par l'étude des motifs, personnages et attributs[451].

10.2. Les motifs comme éléments d'interprétation de l'Ascension

Si nous avons pu observer une évolution régulière des représentations du Christ, qu'en est-il des autres motifs (personnages comme objets) ? Nous porterons d'abord notre attention sur les personnages déjà identifiés dans la partie précédente, avant de nous pencher plus avant sur les autres motifs.

[451] Le corpus de la thèse suit un ordre chronologique, qui permet de conserver une neutralité de description, mais qui met aussi en avant cette évolution de l'iconographie dans le temps, avec la domination progressive de tel type de représentation sur un autre.

10.2.1. Les témoins

Parmi les témoins assistant à l'Ascension, La Vierge, saint Pierre, saint Paul, et plus rarement, saint Jean, figurent parmi les motifs les plus fréquents. La Vierge et saint Pierre sont représentés dès le 9e siècle **[vol. 3, Graph. 9** et **Graph. 10]**. La présence de Jean est sporadique, surtout si on la compare à celle de saint Paul, plus souvent représenté que le jeune apôtre **[vol. 3, Graph. 11** et **Graph. 12]**. Toutefois, nous sommes frappée de constater la réunion de tous ces témoins, en deux périodes, au 12e mais surtout au 13e siècle. De plus, la présence de la Vierge avec saint Pierre, de saint Pierre avec saint Paul, plus rarement de la Vierge avec saint Paul, et parfois des trois en même temps **[Graph. 13** et **Graph. 14]**, manifeste une volonté de convoquer les figures principales de l'Église à la scène de l'Ascension, son acte de naissance en quelque sorte[452].

10.2.2. Les autres motifs

La période couvrant le 11e siècle et le 12e apparaît comme charnière dans la représentation des motifs annexes. En effet, on les voit se concentrer à cette période[453]. Dans une volonté naturaliste déjà notée pour la représentation du Christ montant, le mont est essentiellement représenté jusqu'au 11e siècle, avant de laisser place à la ligne de sol, sans toutefois disparaître totalement[454]. Cette matérialisation du lieu de l'Ascension doit également à la présence de végétaux (arbres ou plantes).

Comme le montrent les tableaux 13 et 14[455], ainsi que le graphique présenté en annexes **[vol. 3, Graph. 15]**, une série de motifs originaux voient le jour entre la fin du 11e siècle et surtout, au 12e siècle. L'objet à l'aplomb du Christ figure du 11e au 13e siècle, et c'est au 12e qu'il est le plus fréquent[456]. La référence à sa royauté par la couronne ou une inscription renvoyant directement à celle-ci se disputent le 12e et le 13e siècle, dans le territoire du Saint Empire[457]. En revanche, le soleil et la lune sont typiques du passage entre le

---

[452] Voir *Ecclésiologie et Ascension*, p.308.
[453] Nous renvoyons à *Motifs intervenant dans l'image*, p.198.
[454] Voir *La démarcation au sol*, p.201, et l'analyse p.266.
[455] Voir p.215.
[456] Voir *Un objet à l'aplomb du Christ*, p.212, et l'analyse p.272.
[457] Voir *La couronne et la référence à la royauté du Christ*, p.213, et l'analyse p.283.

11e et le 12e siècle[458]. Le motif provient de la même aire géographique, c'est-à-dire de l'Allemagne, mais quelques témoins proviennent aussi d'Espagne. Bien qu'ils soient rares, l'apparition quasi simultanée de ces motifs démontre une intention spécifique de l'image : jamais représentés ensemble, ils revêtent ainsi un caractère individuel fort.

10.3. Conclusion

L'organisation iconique de l'Ascension, essentiellement axée sur la représentation du Christ, semble prendre ses marques entre le 9e et le 11e siècle, puis elle se stabilise après une période d'expérimentation au 12e siècle. Elle témoigne d'une progression dans la manière de figurer le fils de Dieu, ce qui a permis de dégager quatre types principaux. Il devient le principe organisateur de l'image, à partir duquel les motifs trouvent leur place.

Des iconographies marginales ne sont pas exclues, comme les figurations du Christ assis ou en buste, mais il n'en reste pas moins que l'iconographie suit un mouvement repérable d'une époque à une autre. Le 12e siècle est marqué par le surgissement de nouveaux motifs, comme l'objet à l'aplomb du Christ, le soleil et la lune, ou les références à sa royauté **[vol. 3, Graph. 15]**. Ils ne connaîtront pas forcément une postérité, mais leur présence, en une période aussi resserrée, suppose une réflexion originale. En préférant axer l'iconographie sur les personnages et non plus sur les motifs, le 13e siècle exprime une nouvelle manière d'aborder l'Ascension, tant dans son iconographie et sa surface iconique que dans son interprétation.

Si l'évolution chronologique du sujet est évidente, il est en revanche plus difficile de déterminer une iconographie donnée par région **[vol. 3, Graph. 16]**, sauf pour les représentations anglaises, où les jambes du Christ seules sont figurées. De fait, le traitement de l'Ascension semble traverser les frontières, sans réelle préférence pour un type ou un autre. Il semble alors que les différentes régions occidentales partagent une théologie commune. La période étudiée est alors suffisamment unifiée pour apparaître comme le facteur déterminant de l'iconographie.

---

[458] Voir *Le soleil et la lune*, p.213, et l'analyse p.287.

L'iconographie de l'Ascension semble donc raisonnée dans ses choix et ses accents iconographiques. L'évolution chronologique est tout aussi liée à la représentation du Christ, qui met l'accent sur sa nature humaine ou divine en théologie, tout en organisant l'image en esthétique, qu'à l'intégration de motifs ou de personnages, témoins de la sensibilité et de la réflexion d'une époque. Nous proposons dans les chapitres suivants une analyse des motifs particuliers les uns à la suite des autres, avant d'ouvrir des pistes d'interprétation théologique en fonction des motifs iconographiques, selon une vision synthétique.

11. ANALYSE DES MOTIFS, DES PLUS FREQUENTS AUX PLUS RARES

Dans la deuxième partie, nous avons repéré les motifs représentés dans les images de l'Ascension, des plus récurrents aux plus rares[459]. Notre analyse se porte ici plus particulièrement sur les divers attributs que porte le Christ, ainsi que sur certains motifs, lesquels, sans contact direct avec le Christ, interviennent toutefois sur la manière dont il est figuré. Nous allons présenter les motifs selon leur fréquence d'apparition, de la plus élevée à la plus basse. Lorsque cela se révèlera fructueux, nous les mettrons également en parallèle avec diverses sources écrites, qui permettront d'apporter un éclairage différent.En effet, la confrontation des images avec les différents commentaires théologiques, de l'Ascension notamment, permet d'ouvrir le champ de réflexion, même si nous avons conscience qu'il est difficile d'établir un lien direct entre une image et un texte. Il s'agit de ne pas tomber dans l'écueil soulevé par Gerhard Wolf :

> La question iconographique masque la façon dont les images ou les artistes construisent, véhiculent, communiquent voire "voilent" le sens. Le danger de l'iconographie, si on la considère comme une méthode, consiste à traduire les images en textes, ou plus précisément à rechercher un texte qui serait "avant" l'image, puis qui serait alors redécouvert ou recontruit en un texte "après" l'image, faisant perdre leur importance aux images[460].

car nous connaissons les risques de surinterprétation d'un trop rapide raccourci du texte à l'image, et la difficulté de savoir si le concepteur d'une image avait connaissance d'un texte développant la même idée, ou dans quelle mesure texte et image ont pu s'influencer l'un l'autre. Mais il arrive que des idées similaires soient développées, formant un bien commun, que nous apporterons le cas échéant au dossier.

[459] Voir *Motifs intervenant dans l'image*, p.198.
[460] Kessler, Spieser, Wolf, Poilpré, 2009, p.84.

11.1. Distinguer la figure du Christ

Les représentations de l'Ascension utilisent différents moyens pour détacher le Christ par rapport aux autres motifs. Il peut s'agir de la mandorle, des nuées mentionnées dans le texte des *Actes des apôtres*, ou encore de fonds de différentes couleurs sur certaines images. D'une manière ou d'une autre, ils mettent en avant la figure du Christ. Mais ont-ils chacun une même finalité précise ? De plus, certaines images les combinent, rendant l'interprétation encore plus complexe et plus riche.

11.1.1. La mandorle

La mandorle caractérise d'ordinaire le Christ lors des manifestations de sa divinité comme la Transfiguration, l'Ascension ou ses représentations apocalyptiques[461]. Cependant, comme le note François Boespflug, dans le cas des Transfigurations réalisées à partir du 11e siècle,

> L'absence de mandorle signale une évolution du sens de ce symbole conventionnel : d'une part il cesse d'être associé de manière obligatoire à l'évocation de la divinité, et l'art occidental, d'autre part, l'accorde parfois à d'autres que Dieu, à la Vierge et aussi à David, Vénus, Jupiter, etc.[462]

L'Ascension ne figure pas toujours le Christ en mandorle, puisque plus de 67% des images ne la figurent pas, ce que confirme la remarque de François Boespflug. Nous notons toutefois, lorsqu'elle est figurée, qu'elle remplit plusieurs fonctions dans ces représentations : elle signifie la divinité du Christ, mais de façon variée, en fonction des autres motifs interférant dans l'image. Nous présenterons les différentes fonctions de la mandorle en iconographie de façon plus originale, et nous en viendrons plus spécifiquement au cas de l'Ascension du Christ.

[461] Voir l'étude du motif p.179.
[462] Boespflug 2002, p.206.

11.1.1.a. Rôle et attribution de la mandorle ***[vol. 3, Pl. 82]***

La mandorle apparaît dans l'iconographie chrétienne, orientale et occidentale, aux 5e-6e siècles[463]. Elle permet de représenter la personne qu'elle entoure dans son corps glorieux : le Christ, la Vierge ou, par la suite et exceptionnellement, certains saints.

Ainsi, lors de la montée de l'âme d'un défunt, celle-ci est représentée sous la forme d'un corps nu (le plus souvent un enfant) dans une mandorle, rejoignant le ciel. La représentation de l'ascension de l'âme de saint Quentin en est un bel exemple **[vol. 3, Pl. 82a]** : alors que le saint est mort décapité, il monte au ciel dans une mandorle, nu, avec le physique d'un enfant, et tend les bras au ciel, où l'attend une main divine entourée d'une cohorte d'anges. Lors de l'Assomption, la Vierge est parfois dans une mandorle portée par des anges **[vol. 3, Pl. 82b]**[464]. L'Ascension du manuscrit de Jumièges la figure assistant à la montée de son Fils, entourée d'une mandorle bleue, alors qu'elle est encore sur terre, sous la pointe de la mandorle verte encerclant les pieds du Christ, légèrement désaxée vers la gauche de l'image **[vol. 3, Pl. 82c]**. Cette manière de mettre en valeur la Vierge « semble impliquer le culte d'hyperdoulie » comme l'explique Jean Wirth[465] : en tant que mère de Dieu, la Vierge a droit à un statut spécifique auprès des fidèles, qui voient en elle un intercesseur privilégié entre Dieu et les hommes. Enfin, les allégories ou les personnifications comme les vertus ou les saisons sont aussi parfois entourées d'une mandorle, comme le montrent les chapiteaux du rond-point de Cluny **[vol. 3, Pl. 82d]**.

Si la mandorle peut caractériser d'autres figures que le Christ, elle confère cependant à ce dernier un statut particulier.

11.1.1.b. La mandorle pour souligner la nature divine du Christ

Le Christ est représenté dans une mandorle lorsque sa nature divine demande à être soulignée, à savoir lors de la Transfiguration et lors de l'Ascension, puis une fois qu'il apparaît depuis le ciel. Jean Wirth remarque que

---

[463] Wirth 1988, p.11.
[464] Voir *Des sujets religieux proches de l'Ascension*, p.100.
[465] Wirth 1988, p.11.

> Le motif se diffuse d'abord dans les ascensions, [car] il souligne la pureté du corps du Christ qui n'a pas été engendré dans le péché et monte par conséquent au ciel au lieu de se corrompre sur terre (…) [La mandorle] donne l'étonnante impression que ce n'est pas un être de chair qui monte au ciel, que ce n'est pas le Christ que l'on donne à voir, mais son image.[466]

Homme et Dieu, le Christ peut être vu des apôtres lors de sa montée au ciel. La mandorle devient un truchement permettant de manifester cette double nature : elle caractérise la divinité du Christ, tout en permettant de le voir grâce à sa nature humaine.

Dans les Ascensions, elle est surtout représentée au 12e siècle, d'abord seule, puis en majorité portée par les anges **[vol. 3, Graph. 17]**. En revanche, la mandorle et la main de Dieu ne sont pas toujours représentées ensemble : comme la main de Dieu n'est pas seulement symbolique, mais manifeste directement aussi « la puissance de Dieu »[467], sa présence signifierait que le Christ en a besoin. Au contraire, sans la main, la mandorle est une manière de traduire le fait que le Christ monte au ciel de son propre fait, comme Grégoire le Grand l'écrit dans son sermon sur l'Ascension : « Notre Rédempteur n'a pas été enlevé sur un char ni par des anges ; comme il avait tout créé, il était évidemment porté par sa propre puissance au-dessus de toutes choses »[468]. Selon Véronique Dominguez, la mandorle explique alors le fait que Jésus-Christ peut s'élever sans le secours de la main de Dieu, « qui instaure l'indépendance du Fils dans l'Ascension (…) Plus besoin de la main secourable du Père, qui le tirerait vers le Ciel »[469].

11.1.2. Les nuées[470]

Présente sur deux tiers des représentations de l'Ascension, la nuée soustrait le Christ au regard de ses disciples, selon *Actes des apôtres* 1,9. Ils assistent à l'épisode mais ne voient pas le Christ monter, puisque les nuées le cachent. L'iconographie intègre ce point narratif de différentes manières, pour isoler le Christ du reste de la scène et marquer ainsi son entrée dans le monde céleste. Mais dans un contexte plus large, lié aux autres épisodes bibliques où elle est mentionnée, la nuée signale une théophanie : à plusieurs reprises, dans l'Ancien Testament

---

[466] Wirth 1988, p.11.
[467] Dominguez, 2001.
[468] Grégoire le Grand, SC 522, p.210-211 *: Redemptor autem noster non curru, non angelis sublevatus legitur, quia is qui fecerat omnia nimirum super omnia sua virtute ferebatur*.
[469] Dominguez, 2001.
[470] Voir *Les nuées*, p.199

comme dans le Nouveau, Dieu se manifeste aux hommes à travers ce phénomène masquant et signalant sa transcendance[471]. Aussi, faut-il y déchiffrer une autre interprétation dans les représentations de l'Ascension ? Ont-elles cette valeur de théophanie que l'on retrouve dans les autres épisodes bibliques, traduisant alors une manifestation divine lors de l'Ascension ? Sont-elles également une sorte de véhicule transportant le Christ au ciel ? Quelques commentateurs ont tenté d'expliquer leur présence[472]. Mais nous verrons que l'image de l'Ascension met la nuée en situation de diverses façons, ce qui lui procure des significations légèrement différentes.

Il s'agit donc de résoudre une double difficulté dans la manière de représenter les nuées :

- la première, pragmatique, concerne la manière de donner à voir ce phénomène, puisque comme l'explique Marcel Durliat, il s'agit d'une « notion par essence immatérielle »[473]. La difficulté est de rendre compte d'une matière vaporeuse ;
- la seconde est d'ordre interprétatif : du fait que la nuée est censée manifester la présence divine à telle action, qu'elle voile en même temps, il s'agit de lui donner cette pleine expression paradoxale. Les différentes manières de la représenter apportent autant d'interprétations de la présence, voire de l'action divine.

La manière dont les images de l'Ascension ont mis en scène les nuées traduira ces différentes nuances.

11.1.2.a. Les nuées comme expression du monde céleste ***[vol. 3, Pl. 83-84]***

Le recours aux nuées entourant le Christ est fréquent sur la majorité des supports, notamment les arts somptuaires. Cependant, selon les époques, les nuées seront représentées de manière différente **[vol. 3, Graph. 18]** : d'abord surtout dans la mandorle, elles seront

---

[471] Voir *Exode* 13, 22 et ss ; *Exode* 19, 16 et ss ; *Exode* 34, 5 ; *Lévitique* 16, 2 ; 1*Rois* 8, 10-11 ; *Psaume* 18, 12 ; *Psaume* 97, 22 ; *Psaume* 104, 3 ; Is 19, 1 ; Jr 4, 13, *Ézéchiel* 1, 4 ; 10, 3 ; 2M 2, 8 ; *Mathieu* 17, 5 ; *Mathieu* 24, 30 ; *Actes des apôtres* 1, 9 et 11 ; *Première épître à Thimothée* 4, 17 ; *Apocalypse* 1, 7 et *Apocalypse* 14, 14.

[472] Ainsi, pour Chromace d'Aquilée, « La nuée accourut pour honorer le Christ, non pour lui venir en aide » / *Nubes autem ad obsequium Christi occurit, non ut adiutorium*. SC 154, p.184.

[473] Durliat 1992b, p.298.

représentées uniquement au-dessus des pieds du Christ au 13e siècle. Les pieds du Christ sont souvent entourés de nuées sur les lettres historiées **[vol. 3, Pl. 83a]**, tout comme son personnage sur nombre d'autres supports, comme les ivoires, les pleines pages, *etc*. Nous venons d'expliquer que la nuée est communément l'expression d'une participation divine à un événement, tout d'abord dans les textes, puis dans les images. Le texte référentiel de l'Ascension (*Actes des apôtres* 1, 2-11) fait état de nuées enveloppant le Christ, le soustrayant ainsi à la vue des apôtres. La nuée devient une césure, comme sur le lectionnaire de Saint-Fuscien-aux-Bois **[vol. 3, Pl. 83b]**. On observe en effet une ligne ondulée, symbolisant les nuées, scindant nettement en deux l'image : les témoins ne voient plus que les pieds du Christ, représentés dans la partie inférieure de la nuée, et vers lesquels les regards se portent. En revanche, le spectateur, lui, peut voir le Christ dans la partie supérieure et donc, dans la sphère céleste de l'image. Le traitement de la nuée est intéressant à plusieurs égards. Tout d'abord, elle sépare l'image en deux parties, marquant une volonté de différencier clairement le monde terrestre, auquel appartiennent encore les témoins, qui regardent vers les pieds du Christ, du monde céleste que le Christ rejoint, et qui lui, regarde le spectateur : un jeu de circulation de regard est induit dans l'image, entre les témoins levant les yeux et invitant le spectateur à faire de même, avant d'être sollicité par le regard frontal du Christ. Ensuite, seuls les pieds du Christ sont encore visibles des témoins : ce détail renvoie aux lettres historiées où les nuées sont situées au-dessus des pieds du Christ, seule partie de son corps encore visible **[vol. 3, Graph. 19]**. On voit ici une adaptation iconique du format condensé de la lettre historiée à la pleine page. Cette formule est d'ailleurs reprise sur le portail de Mauriac **[vol. 3, Pl. 83c]** : le Christ en mandorle monte au ciel en brisant le bandeau de pierre séparant le linteau du portail, et ses pieds à l'aplomb du mont des Oliviers appartiennent encore au monde terrestre. Il peut alors aussi s'agir d'un moyen de symboliser non seulement la séparation entre les deux mondes, mais aussi de manifester l'action de monter.

Les nuées prennent ailleurs la forme d'un nuage, mais situé sous les pieds du Christ, comme sur le lectionnaire de l'*Apocalypse* **[vol. 3, Pl. 83d]**. Elles le masquent entièrement à la vue des témoins. Par ce truchement, elles manifestent la disparition du Christ aux yeux des témoins, mais le spectateur, lui, voit le Fils de Dieu qui le regarde. Nous retrouvons le même jeu de circulation du regard que sur le lectionnaire de Saint-Fuscien. L'exemple du manuscrit de Cambrai est encore plus net : entre les témoins et Dieu qui s'apprête à l'accueillir, le Christ est assis, porté par les nuées, qui le cachent désormais à la vue des témoins. Il évolue entre le

monde céleste et le monde terrestre, comme si les nuées l'élevaient sans qu'il fournisse d'effort physique **[vol. 3, Pl. 84a]**.

Robert Deshman s'est longuement penché sur la signification des nuées dans les représentations anglo-saxonnes de l'Ascension du Christ disparaissant[474]. Se basant sur de nombreux commentaires, il assimile la nuée à la nature humaine du Christ. Il reprend saint Jérôme et saint Ambroise qui, au tournant du 4e et du 5e siècle, interprètent la nuée d'*Isaïe* 19, 1[475] comme évoquant la nature humaine du Christ, puis Grégoire le Grand au 6e siècle s'appuyant sur *Psaume* 103, 3[476] faisant des nuées un véhicule pour le Christ[477]. Au tournant du 7e-8e siècle, Bède le Vénérable propose d'associer les nuées de l'Ascension à la divinité s'humanisant. Cette idée est relayée ensuite par l'abbé d'Eynsham Aelfric (~955 - ~1010) et les *Blickling homilies*[478], datées de la fin du 10e siècle, de manière plus absconse, associant les nuées de l'Ascension à la part humaine du Christ[479]. Deshman relie les textes exégétiques au corpus de son étude et explique les nuées comme une amplification de l'humanité du Christ, par le rappel de son incarnation, comme à travers la représentation de la Vierge. Katryn Gerry explique ainsi le point de vue de Deshman :

> Deshman linked the iconography to contemporary theological ideas about the relationship of Christ's human flesh to his spiritual existence and the ability of humans to perceive these two natures, and he explored the ways in which this visual device served to highlight the contradictions between being able to see Christ in the flesh, with the eyes of the body, and being able to understand, or see him spiritually, as God, with the eyes of the heart.[480]

---

474 Deshman 1997.

475 « Voici que Yahvé, monté sur un nuage léger, vient en Égypte ».

476 « Tu bâtis sur les eaux tes chambres hautes / faisant des nuées ton char, / tu t'avances sur les ailes du vent ».

477 Jérôme, *Commentarium in Esaiam*, *CCSL*, LXXIII, Turnhout, 1975 et *Tractatus de Psaumealmo LXXII*, *CCSL*, LXXVIII, Turnhout, 1958 ; Ambroise, *Expositio Psalmi CXVIII*, CSEL, LXII, 51, 1913 et *Expositio evangelii secundum Lucam, CCSL*, Turnhout, 1957 ; Grégoire, *Homilia in Ezechielem Prophetam*, PL LXXVI.

478 Bède le Vénérable, *Homilia 15, CCSL*, Turnhout, 1955 ; Aelfric, *Homiliae* XXI, in *Homilies of the Anglo-saxon Church*, 2 vol., 1844-1846 ; *Blickling Homilies*, 2000.

479 Deshman 1997, p.526 et suiv. Saint Bernard développe cette idée de la nuée comme manifestation de l'incorruptibilité charnelle du Christ, dans un sermon consacré pour sa part à l'Épiphanie : *Factus homo tempore familiarius didicit per experentiam,* Ascendens nubem levem*, id est carnem assumens omni labe peccati immunem : nubem quidem quantum ad claritatem suae maiestis,, sed omnino levem quantum ad pondus nostrae corruptis /* Une fois devenu homme, il l'a appris dans le temps, plus intimement, par expérience, ceci *en montant sur une nuée légère*, autrement it en assumant une chair exempte de toute trace de péché. Saint Bernard, SC 526, p.94-95.

480 Gerry 2009, p.122.

Ainsi, le Christ a pu être vu charnellement par les apôtres, mais il peut aussi être vu spirituellement, dans une dimension anagogique, où la compréhension de sa présence spirituelle permet à l'homme d'atteindre Dieu. Elle rappelle aussi que « In a number of English manuscripts, clouds function as a clear but permeable barrier between the heavenly and earthly realms »[481] : les nuées sont avant tout un moyen de séparer la terre et le ciel, et de laisser visible ce qui est sur terre tandis que les réalités célestes restent invisibles à l'homme **[vol. 3, Pl. 84b]**.

Deshman pense que par ce biais, le commentaire de Bède a été mis en image, « according to which the cloud of Christ's humanity shaded the intolerable light of his divinity »[482]. Il reste que faire de la nuée du Christ la marque de son humanité ne paraît justifié que lorsque les nuées servent de support en étant sous ses pieds, voire lorsqu'il marche sur des nuées que des anges placent sous ses pieds, comme sur le manuscrit de Bourges, daté entre 1150 et 1175, à ce jour un *unicum* **[vol. 3, Pl. 84c]**. Il est intéressant de noter que cette idée se retrouve dans l'homélie de Bède le Vénérable (~ 673-735), qui commente le *Psaume 104*, 3 : *Qui ponit nubem ascensum suum qui ambulat super pennas uentorum.* Selon le commentateur, *nubem namque dicit substantiam humanae fragilitatis qua se sol iustitiae ut ab hominibus ferri posset induit*[483].

Et comme l'avait déjà souligné Chromace d'Aquilée au 4e siècle[484], les nuées peuvent servir de véhicule ou de glorification du Christ, mais elles peuvent symboliser dans le cas de l'Ascension du Christ la fragilité humaine, humanité accentuée dans la lettrine de Bourges par le fait que le Christ marche, c'est-à-dire qu'il exécute une action humaine. Malgré l'importante diffusion des textes de ces auteurs tout au long du Moyen Âge, il n'est pas possible de savoir si le concepteur de l'image possédait leurs œuvres. Le rapprochement entre les textes et les images est toutefois intéressant à noter pour qu'il témoigne d'une harmonie des approches.

---

[481] Gerry 2009, p.121.
[482] Deshman 1997, p.526.
[483] Bède le Vénérable, CCSL 122, p.285-286, l.210-213.
[484] « La nuée accourut pour honorer le Christ, non pour lui venir en aide »/*Nubes autem ad obsequium Christo praeberet*, *non ut adiutorium*, pour Chromace d'Aquilée, SC 154, p.184.

Les nuées peuvent en effet montrer aussi bien l'humanité que la divinité du Christ, et même en s'appuyant sur de nombreuses sources exégétiques, il semble risqué de leur accorder une interprétation uniquement humaine, sauf dans le cas précis de Bourges, et sous réserve. En effet, une autre interprétation peut en être proposée. Dans sa *Vie de saint Martin*, l'évêque de Poitiers Venance Fortunat (~530 - 609) ouvre son livre par un commentaire intéressant sur les nuées de l'Ascension : dans ce passage, un serpent explique à saint Martin que les apôtres n'ont pas vu le Christ monter au ciel avec des attributs royaux tels qu'un diadème, il affirme que « les ailes du vent s'étendirent sous [ses] pieds divins » et que « l'air foulé par [ses] pieds se mit au service de son roi sacré qui, porté par les mains des anges, marchait rapidement dans l'éther (…) quand il volait d'un pas léger et qu'il entrait dans les nuages »[485]. Cette description fait sans nul doute référence au verset 11 du *Psaume 18* : « [Yahvé] était monté sur un chérubin et il volait / Il planait sur les ailes du vent ». Plusieurs siècles plus tard, Guerric d'Igny (1070/1080-1157), moine cistercien, la reprend également[486]. Elle rappelle aussi nombre de représentations de l'Ascension du Christ marchant dans le ciel. De telles images existaient-elles déjà à l'époque de Venance ? Et si oui, en avait-il connaissance ? Et dans le même esprit, cette idée était-elle commune et a-t-elle pu inspirer des images comme celles de Bourges ?

Ainsi, même si les nuées sont issues du texte biblique, leur mise en image permet de nouvelles mises en perspective quant à la signification de l'Ascension. Elles expriment, selon les théologiens, l'humanité ou la divinité du Christ : leur ambivalence et l'hésitation des interprètes marquent le seuil du mystère des deux natures, que seuls les commentaires peuvent expliciter.

11.1.2.b. Le voile-nuée porté par des anges ***[vol. 3, Pl. 85]***

Quelques exemples présentent une formule où le Christ repose sur une nuée portée par des anges. Le portail de Collonges-la-Rouge présente ainsi deux anges retenant un tissu aux plis en zig-zag repassés sous les pieds du Christ **[vol. 3, Pl. 85a]**.

---

[485] Venance Fortunat 1996, 42-43.

[486] Guerric d'Igny, Sermon pour l'Ascension, SC 202 : « Le Christ, en vérité, monta sur les Chérubins et vola : il vola sur les ailes du vent, c'est-à-dire qu'il dépassa les vertus des anges » / *Ipse sequidem ascendit super pennas ventorum, id est supergressus est virtutes angelorum* (p.278).

Ce détail iconographique se retrouve sur d'autres sujets représentant la montée d'un personnage ou sa situation dans le monde céleste. Sur le portail nord de la cathédrale de Chartres, longtemps interprété comme une Ascension avant d'être réinterprété à la lumière de la liturgie chartraine[487], le Christ est figuré dans une nuée que deux anges retiennent **[vol. 3, Pl. 85b]**. Les montées d'âmes rejoignant le ciel peuvent aussi adopter cette formule, à l'instar de la vision de l'Ascension de saint Benoît par saint Maur ou de la vision de la montée de saint Lambert **[vol. 3, Pl. 85c** et **85d]**. Ce type d'iconographie évoque formellement le sein d'Abraham, avec cette différence qu'Abraham est déjà au Paradis quand il accueille les Élus en son sein **[vol. 3, Pl. 85e]**. Cependant, les nuées portées par les anges restent rares dans les Ascensions : les nuées resteraient alors secondaires, accessoires, et il s'agirait plutôt d'une présentation du Christ par les anges.

La nuée fait donc de l'Ascension une théophanie. Elle permet également de donner à voir l'élévation du Christ sans aide extérieure. Son caractère théophanique reste ambivalent : en effet, à supposer que l'on puisse séparer les deux valeurs, en tant que manifestation divine comme lors d'épisodes vétérotestamentaires, la nuée pourrait aussi bien manifester un phénomène divin se produisant lors de l'Ascension, et elle remplirait alors un rôle semblable à la main de Dieu ; elle peut aussi mettre en valeur la divinité du Christ, révélée à tous lors de l'Ascension : elle symboliserait alors la transcendance du Christ, homme et Dieu.

Elle isole la sphère terrestre que quitte le Christ pour rejoindre la sphère céleste, invisible aux humains, et elle est un moyen de matérialiser cette séparation des deux mondes. Mais elle pose aussi la question de la perception de l'image : elle crée une distance entre les témoins, qui participent à l'épisode mais ne voient plus le Christ, et le spectateur de l'image, qui est face à face avec le fils de Dieu. Ses multiples possibilités permettent de jouer sur les différentes interprétations possibles de l'Ascension et donc, sur la perception qu'avaient les concepteurs d'images sur la complexité théologique de l'épisode.

---

[487] Fassler, 1993, p.507-510, a prouvé que les portails de Chartres se lisaient en rapport avec la liturgie de la cathédrale, et que le portail nord représentait le Christ avant sa descente, et qu'il ne s'agissait pas d'une Ascension.

11.1.3. Des formules mixtes [vol. 3, Pl. 86]

La présence de la nuée n'exclut pas celle de la mandorle, et réciproquement. Il arrive donc que les deux coexistent, voire se confondent dans certains cas **[vol. 3, Graph. 20** et **Graph. 21]**. Ainsi, lorsque la mandorle seule est représentée, les nuées seront situées à l'intérieur de celle-ci ; si la mandorle est portée par des anges, les nuées entoureront la mandorle. Ces nuances influent sur l'interprétation du sujet.

Le Christ peut être représenté en mandorle, s'élevant dans les nuées. S'il perce les nuées dans sa mandorle, on peut supposer qu'il s'apprête à disparaître totalement du regard des apôtres. Cette idée est accentuée sur la pleine page de la Bibliothèque laurentienne de Florence **[vol. 3, Pl. 86a]** par le fait que le Christ regarde les témoins. En revanche, s'il est en mandorle dans les nuées ou au-dessus, on peut en déduire qu'il n'est plus visible des témoins qui assistent à la scène : ainsi, sur le sacramentaire du Mont-Saint-Michel, exécuté à la même époque **[vol. 3, Pl. 86b]**.

Sur certaines images, les nuées peuvent même prendre la forme d'une mandorle, comme sur la lettre historiée d'une Bible du premier tiers du 12e siècle, aujourd'hui à la Bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris **[vol. 3, Pl. 86c]**, ou encore se voir intégrées à l'intérieur de la mandorle **[vol. 3, Pl. 86d]**. Recourir à une nuée en forme de mandorle dans une lettre historiée peut être en même temps un ingénieux moyen d'exploiter la surface offerte. Et figurer les nuées dans la mandorle soulignera encore le fait que le Christ est invisible, puisque selon les *Actes des apôtres*, les nuées l'enveloppent et donc le dissimulent au regard des témoins.

Ces deux variantes marquent la proximité des deux motifs iconographiques. Si les nuées ont avant tout un caractère théophanique, elles peuvent être également, nous l'avons vu, un moyen de rendre sensible la montée du Christ. Quant à la mandorle, elle illustre la double nature du Christ : personnage humain, il monte au ciel sans aide extérieure, et les anges l'accompagnant tiennent avant tout le rôle de cohorte céleste. Ces deux motifs servent tous deux à exprimer la montée du Christ, selon ses deux aspects complémentaires.

11.1.4. Une compartimentation physique de l'image [vol. 3, Pl. 87-88]

Les images offrent diverses sections, que distinguent la couleur ou des motifs qui deviennent séparateurs (comme un phylactère coupant l'image en deux parties). Ces formules

peuvent s'associer dans une même représentation. Elles favorisent la construction iconique de l'image, en déterminant des tableaux.

11.1.4.a. Fond coloré – nuées – mandorle : des formules complexes

Sur certaines images, les nuées, la mandorle et le fond coloré semblent avoir été conçus ensemble, de telle manière qu'ils puissent mettre en valeur la figure du Christ. Ainsi, dans la Bible de Floreffe **[vol. 3, Pl. 87a]**, le Christ est séparé des témoins par une forme circulaire sur fond bleu, cerclée d'une inscription. Il s'élève dans une mandorle ouverte au niveau du cou. Sa tête dépasse alors de la mandorle ouverte et s'inscrit sur le même fond bleu uniforme dans lequel on peut voir les anges et la main de Dieu. L'ouverture de la mandorle lui confère une forme en V, dont le pourtour évoque des flammèches. Le fond de la mandorle est lui-même composé d'un camaïeu de flammèches bleues qui ressemblent à des nuées dans leur forme mouvante. L'ouverture zénithale laisse passer la main de Dieu, que le Christ saisit. Cette mandorle ouverte dans la partie haute isole l'action et insiste sur la filiation divine du Christ : en s'ouvrant ainsi sur la main de Dieu, elle réunit dans une même surface le Christ et Dieu. De plus, elle favorise des jeux de fond au niveau du corps et de la tête du Christ, et donc des jeux également de relation servant à donner tout son sens à l'espace : le corps du Christ est dans la nuée, quittant peu à peu la Terre, tandis que la tête est désormais dans la même surface que la main de Dieu et des anges.

La lettre D enluminée du psautier de Christine de Markyate **[vol. 3, Pl. 87b]** s'inscrit dans le même esprit que la Bible de Floreffe par son utilisation des motifs et des fonds colorés. Elle montre le Christ dans la partie basse, et Dieu dans la partie supérieure. Un arc de cercle sépare le monde céleste, où siège Dieu, du monde terrestre, que quitte le Christ. Le fond bleu de la partie inférieure est coupé par une bande verte : en dessous de celle-ci, les membres inférieurs des témoins et du Christ sont figurés, leurs torses sont dans la bande verte. Et dans la bande bleue supérieure, phénomène exceptionnel, les pieds de Dieu sont représentés, légèrement au-dessus des visages des témoins, et donc dans la partie terrestre. La tête du Christ, pour sa part, est peinte dans le segment circulaire qui sert de siège à Dieu assis. Ici, la volonté de distinguer et de relier monde terrestre et monde céleste est de nouveau manifeste.

La pleine page de l'évangéliaire réalisé entre 1100 et 1124 **[vol. 3, Pl. 87c]**, offre une autre association complexe des trois éléments. Le Christ, de trois quarts, s'élève immobile au ciel, des nuées placées sous ses pieds. Le fond entier de l'image est bleu, sauf la mandorle du Christ, au fond doré. Dans la partie supérieure, sur laquelle la mandorle mord d'ailleurs, les nuées célestes sont peintes. La mandorle est ouverte par le bas cette fois-ci. De chaque côté de l'ouverture dont dépassent les pieds du Christ, des nuées épousent la face interne de la mandorle jusqu'au début de la dorure. À l'aplomb de la pierre déjà évoquée ci-dessus, et sur laquelle nous reviendrons dans quelques lignes[488], les pieds du Christ sont à hauteur de la tête des témoins, sur le même fond bleu, avec les nuées.

En dernier exemple, voici l'évangéliaire Saint-Gall **[vol. 3, Pl. 87d]**, où le Christ s'élève dans une mandorle dorée, dont le contour est multicolore : les pieds dépassent de la mandorle elle-même pour se poser sur le contour, sans dépasser la limite imposée par le contour extérieur vert, de la même couleur que le fond coloré correspondant à la bordure et au fond sur lequel se détachent les membres inférieurs des témoins. Plusieurs bandes colorées distinguent la sphère terrestre, où restent les témoins, de la sphère céleste, où évolue le Christ. Dans la sphère terrestre, se succèdent des bandes jaune, verte, puis rose avec des *lumina* (rehauts blancs), et c'est là que les témoins prennent place. Dans la partie supérieure, où sont représentés le Christ et deux anges en buste surgissant des nuées pour l'accueillir, les bandes colorées prennent des teintes bleutées, avec également des *lumina*. La liaison entre les deux sphères est assurée par les ailes des anges annonçant aux témoins le futur retour du Christ sur terre : elles empiètent sur la mandorle et les bandes bleues supérieures. La séparation des bandes correspond aux pieds, aux membres inférieurs et au buste des témoins, mais également aux parties du corps du Christ, pourtant isolé dans la mandorle : ces fonds s'inscrivent ainsi dans un jeu complexe de distinction et de séparation.

Les bandes colorées du fond semblent ainsi jouer un rôle dans l'interprétation de l'image en séparant les parties du corps du Christ, privilégiant ses pieds et sa tête. Cette répartition des couleurs est fréquente. Ainsi, le *Beatus* de Facundus l'utilise dans de nombreuses pleines pages, comme l'ange de l'Apocalypse sonnant la quatrième trompette

[488] Voir *Un objet à l'alomb du Christ*, p.212, puis *La pierre à l'aplomb du Christ,* p.272.

[vol. 3, Pl. 88a], ou l'Adoration de Dieu, les quatre Vivants, les vingt-quatre Anciens, l'ange et Saint Jean. La rerpésentation de l'apothéose de saint Amand recourt également aux bandes de fond, par un système de cadre cette fois **[vol. 3, Pl. 88b]**. Mais dans les représentations de l'Ascension, nous observons que souvent, les nuances de couleur concernent les pieds du Christ, parfois également sa tête. Il peut s'agir d'une construction de l'image destinée à montrer le départ du Christ, qui progresse dans sa montée. Cette manière de différencier visuellement ces parties du corps du Christ nous évoque aussi de nombreux textes, qui dès le 4e siècle, sous la plume d'Eusèbe de Césarée puis de Cyrille de Jérusalem, par exemple, font de la tête du Christ, le siège de sa divinité, tandis que ses pieds symbolisent son humanité[489]. Cyrille écrit directement que « La tête signifie la divinité du Christ ; les pieds, son humanité »[490]. Pour l'heure, il est difficile d'aller plus loin dans l'investigation, mais l'analogie semblait intéressante à relever, entre ces textes plus anciens et une tradition artistique.

11.1.4.b. La création de locus dans l'image

Dans le même ordre d'idée, nous avons remarqué que sur certaines images, un motif accentuait la césure entre la partie haute et la partie basse, selon un système de plans tel qu'Oleg Voskoboinikov l'expose :

> [Les plans] permettent de lier objets et figures visiblement éloignés ou, au contraire, de séparer ce qui semble au premier regard, juxtaposé, et avec ces séparations et liaisons, ils créent des significations, des allusions, des renvois significatifs.[491]

Ces séparations créent ce qu'il appelle des *loci*, des lieux dans l'image. Nous retiendrons deux exemples pour illustrer cette compartimentation. Sur le tropaire de Canterbury **[vol. 3, Pl. 88c]**, le Christ monte dans la partie supérieure, tandis que dans la partie basse, les témoins regardent, sous une triple arcade qui opère une première séparation. Au-dessus d'eux, les anges tiennent un bandeau (phylactère en attente d'une inscription, tissu,

[489] Nous développons cette idée plus loin : voir *La manifestation des deux natures du Christ*, p.294.

[490] Cyrille de Jérusalem, PG 33, col. 726, dans Kantorowicz 1987, p.69.

[491] Voskoboinikov 2015, p.251. La question est abordée sous un autre par Jean-Claude Schmitt, notamment dans un article de 2006, où il évoque l'évolution de l'espace de l'image médiévale, avec d'abord la superposition des plans, semblant projeter l'image vers le spectateur, puis peu à peu, progressant vers l'image gothique puis renaissante, l'arrivée de la perspective qui inclut le spectateur dans l'image. Voir Schmitt 2006.

simple motif séparateur ?), qui consomme la séparation entre la sphère terrestre, où restent les témoins, et la sphère céleste, que le Christ rejoint.

La séparation est encore plus remarquable sur l'évangéliaire d'Henri le Lion, où les inscriptions sur les phylactères ou les bandeaux créent autant de *loci* dans l'image **[vol. 3, Pl. 88d]**. S'élevant du mont des Oliviers, sous le regard des témoins, le Christ porte une croix dans la main gauche, et déroule un message de la droite : il est ainsi encadré par ses attributs. À mi-corps, un bandeau avec une inscription distingue ses jambes, restée à la hauteur des témoins, de son buste, comme s'il manifestait la montée du Christ, en différenciant la partie terrestre où restent les témoins, de la partie céleste qu'il s'apprête à rejoindre. De chaque côté de son buste, David et Salomon déroulent un phylactère : inclinées de façon symétrique, les deux sections du phylactère permettent de séparer également les jambes des deux personnages de leur buste, le tout encadrant le buste du Christ. Enfin, dans la partie supérieure, le buste de Dieu s'inscrit dans un demi-cercle, lui aussi portant une inscription, et créant un nouveau plan, un nouveau *locus* dans l'image. Ainsi, l'observation d'Oleg Voskoboinikov prend tout son sens lorsqu'il écrit : « Le fait de se détacher sur des fonds spécifiques est une manière de caractériser les figures, de les différencier, de les hiérarchiser »[492].

Qu'il s'agisse des nuées, de la mandorle, des couleurs de fond, ou des séparations physiques, il appert que sur de nombreuses représentations de l'Ascension, le corps du Christ est ainsi mis en valeur par un attribut comme la mandorle, qui va l'entourer, ou par les nuées disposées de différentes manières dans l'image ; les couleurs de fond semblent participer aussi à la mise en valeur du Christ, mais leur rôle reste à déterminer. Enfin, la disposition de certains motifs peut aussi contribuer à accentuer telle partie du corps du Christ souvent, des témoins parfois. Une intention se cache-t-elle derrière ces subtilités iconographiques ? Si la préciser trop finement est aventureux, la question mérite toutefois d'être soulevée, et poursuivie.

[492] Voskoboinikov 2015, p.241.

11.2. La croix hastée [vol. 3, Pl. 89-90]

Comme nous l'avons présenté ci-dessus, la croix entretient une relation étroite avec les représentations de l'Ascension[493] :

- elle peut être portée par le Christ comme attribut, et elle est alors intégrée à l'image de l'Ascension ;

- mais dans des cycles iconographiques, c'est la crucifixion qui reste le point central du cycle, faisant de la croix l'axe d'organisation de l'image. La disposition de l'Ascension par rapport à la croix aboutit à une réflexion dépassant la narration de l'épisode, pour offrir un discours autour de la Rédemption[494], comme sur les plats de reliure carolingiens ou le vitrail de la cathédrale de Poitiers, daté du 12e siècle ;

- un autre modèle veut que le support, appelé crucifix, s'orne de scènes dont l'Ascension, établissant une connivence entre l'objet, la scène et la signification de la combinaison de ces éléments[495].

Ce chapitre portant sur l'analyse des motifs au sein des représentations de l'Ascension, attardons-nous sur la croix comme attribut du Christ **[vol. 3, Pl. 89a]**[496]. Elle est représentée sur près d'un tiers des images de l'Ascension[497]. Il s'agit du *vexillum*, ou *signum crucis* : c'est une croix à hampe telle que celle que portait déjà le Christ dans la chapelle épiscopale de Ravenne au 6e siècle **[vol. 3, Pl. 89b]**, ou celle brandie par Louis le Pieux dans le *De laudibus Sanctae Crucis* de Raban Maur, au 9e siècle **[vol. 3, Pl. 89c]**. C'est également armé d'une telle croix que le Christ brise les portes de l'enfer pour délivrer les Justes dans l'iconographie, orientale puis occidentale, de la Descente aux limbes **[vol. 3, Pl. 89d]**.

Certaines croix se dotent même d'une bannière. Historiquement, cet ajout évoque la victoire de Constantin au pont de Milvius qui inscrivit la croix sur son étendard[498], la bannière

---

[493] Voir *Le Christ portant une croix*, p.179.
[494] Voir *Le Christ portant une croix*, p.179.
[495] Voir *Le Christ portant une croix*, p.179.
[496] Nous abordons les autres points dans *Composition autour de la Crucifixion*, p.361, et *La croix comme élément structurant de l'image*, p.365.
[497] Voir *Le Christ portant une croix*, p.179
[498] Belting 1998, p.144 et suiv.

de Jérusalem reçue en 800 par Charlemagne, en même temps que les clés du Saint-Sépulcre[499]. Ce type iconographique de l'étendard de la croix connaît un grand succès au 11e siècle, lors du regain de « la dévotion politique à la Sainte-Croix, développée en particulier par les derniers Ottoniens et les premiers Saliens »[500]. Dans le cas de l'Ascension, on le retrouve sur vingt-deux représentations, datant pour la plupart de la seconde moitié du 12e siècle, dans le bassin allemand **[vol. 3, Graph. 22]**. Plus ou moins indépendant du souvenir de Constantin, le *vexillum* atteste et la mort, et la victoire du Christ sur le mal.

Le Christ porte la croix de différentes manières, ce qui agit sur l'image. S'il gravit le mont/le ciel, il porte la croix de préférence sur son épaule **[vol. 3, Pl. 90a** et **90b]**. S'il est de face et inactif, il la présente essentiellement au fidèle **[vol. 3, Pl. 90c]**. Dans le contexte de l'Ascension, la présence de la croix hastée revêt des significations multiples, reflet de sa riche symbolique dans la culture chrétienne. Comment, dès lors, mettre en perspective ces liens de différente nature établis entre l'Ascension et la croix ?

En premier lieu, elle rappelle la mort du Christ et évoque aussi sa résurrection. Elle légitime donc sa remontée vers Dieu en tant que vainqueur de la mort, mais aussi en tant que libérateur des Justes lors de la Descente aux limbes[501]. Lorsque la croix et la main de Dieu sont représentées ensemble, soit sur 20 images, **[vol. 3, Graph. 23]**, on peut alors reprendre cette idée de François Boespflug et Yolanta Zaluska, pour qui, dans une lettre historiée figurant Dieu et le Christ portant une croix, « l'humanité de Jésus s'est accomplie dans la mort ignominieuse sur la croix et sa souveraine divinité partage avec le Père mêmes gloire et puissance »[502]. Dans le cas de l'Ascension, la double nature du Christ pourrait être alors suggérée par la croix et par son Ascension, et confirmée par la main de Dieu.

En second lieu, la croix est le bois par lequel s'accomplit la rédemption des péchés. Elle symbolise pour le croyant la possibilité d'accéder au Paradis, voie ouverte par le Christ lors de l'Ascension. Elle rappelle que l'économie du salut a alors commencé pour les

---

[499] Heitz 1963, p.81

[500] Corbet 1991, p.106 : dans cet article consacré à l'autel de Brunswick, l'auteur note une hausse de la vénération des reliques de la Sainte-Croix en Allemagne, en référence à l'Adoration de la Croix de Constantin et Hélène, dans la mesure où un parallèle est fait à cette époque entre Constantin et l'empereur ottonien puis salien.

[501] L'iconographie de la Descente aux limbes offre des similitudes avec celle de l'Ascension : notamment, le Christ porte souvent une croix. Voir *Des sujets religieux proches de l'Ascension*, p.100.

[502] Boespflug, Zaluska 1994, p.218.

hommes. Dans la foulée, la croix peut revêtir une signification eschatologique lorsqu'elle est ainsi portée par le Christ montant au ciel. En effet, Éric Palazzo explique que

> Pour bien montrer que la victoire du Christ sur la croix s'inscrit dans la dimension éternelle de l'eschatologie, (…) l'on rencontre fréquemment des images d'Ascension et de Seconde Parousie où l'on voit le Christ, debout ou assis sur son trône et muni de sa croix.[503]

Elle devient l'attribut du Salut mais aussi celui de la fin des temps : elle peut rappeler que le Christ reviendra juger les hommes précisément parce qu'il est mort sur la croix et qu'il a vaincu cette mort.

L'apparition de la croix à bannière dans les représentations de l'Ascension correspond également aux nouvelles pratiques liturgiques. Carol Heitz note en effet qu'au tournant du 11e siècle[504], le drame liturgique prend forme, notamment à l'occasion des cérémonies pascales : la *depositio-elevatio-visitatio* ainsi que le *Quem Quaeritis* naissent à cette époque. Ces changements liturgiques touchent également la cérémonie de l'Ascension : en se basant sur la liturgie telle qu'elle est décrite dans le *Liber Ordinarius* de l'abbaye d'Essen, il relève que « des porteurs de "vexilles" se tournaient, comme le jour de Pâques, vers l'Ouest »[505]. Or, c'est précisément à cette époque que la croix est le plus souvent représentée **[vol. 3, Graph. 22]**. La pratique liturgique peut alors avoir influencé la représentation de l'Ascension, mais cela reste à confirmer[506].

Une autre tendance liturgique s'observe, dans le monde clunisien cette fois. L'ordre clunisien consacre deux fêtes à la Croix : l'Invention et l'Exaltation de la Sainte Croix, lui conférant une fonction royale pendant plusieurs parties de l'office[507]. Elles correspondent à la mise en avant de la royauté du Christ exaltée par la croix[508] selon de nombreux théologiens clunisiens, à commencer par le sermon *De Sancta Cruce* de saint Odilon (961-1049), qui « s'étend d'emblée aux deux célébrations de la Croix, Invention et Exaltation, replacées dans

---

[503] Palazzo dans *Epigraphie et iconographie*, 1996, p.181.

[504] Heitz 1963, p.177.

[505] Heitz 1963, p.197. Il souligne également que le caractère tardif du *Liber Ordinarius* n'empêche pas de considérer ces pratiques liturgiques comme déjà en usage dès le 11e siècle : Heitz 1963, p.198.

[506] Nous regrettons que la peinture murale du mur ouest de l'église abbatiale d'Essen réalisée vers 1050, et représentant l'Ascension, ait disparu (Heitz 1963, p.199).

[507] Iogna-Prat 2002 (reprise de l'article de 1990), p.75-92.

[508] Julien de Vézelay, SC 192, p.250-251, présente la croix comme l'« étendard » que le Christ plante au-dessus de toutes choses. Dans Iogna-Prat 2002 (reprise de l'article de 1990), p.75-92.

la perspective christologique de Pâques et de l'Ascension »[509]. Odilon relie ainsi les célébrations de la croix à l'Ascension, dans une dimension christologique, ce qui permet d'envisager une possible piste d'interprétation de l'iconographie de la croix dans le contexte de l'Ascension, comme exaltation de la royauté du Christ, telle qu'elle peut aussi bien se manifester grâce à la couronne, ou par exemple une inscription *Rex gloriae*, renvoyant à l'hymne chanté le jour de l'Ascension[510].

Enfin, lors de ces fêtes clunisiennes, les célébrants lisent les versets 8 à 13 et 1-19 du chapitre 3 du livre d'*Habacuc* selon la Septante, qu'Haymon d'Auxerre († ~860) dote déjà d'une connotation royale dans son *Commentaire sur les douze petits prophètes*. Les cornes mentionnées dans le verset 4 (« Il a dans sa main des cornes ») sont pour l'auteur une référence à la « mort dominée sur la Croix, moment d'affirmation de la puissance royale du Christ »[511], ce qui justifie ensuite son interprétation du soleil élevé du verset 11 désignant le Christ « oint par l'onction de la grâce » et par opposition aux versets 13-14, « au pouvoir des rois impies dans la lignée de Néron et Domitien »[512]. Or, ce même verset fait l'objet d'un développement typologique par exemple dans l'homélie sur l'Ascension de Grégoire le Grand (~540 – 604)[513], cette fois en rapport avec l'Église[514]. On comprendra alors notre intérêt pour la présence d'Habacuc, ou du soleil et de la lune, sur quatre représentations de l'Ascension (trois plats de reliure et une miniature – **vol. 3, Pl. 66 et Pl. 55**), où le Christ monte au ciel en portant une croix à bannière. Faut-il considérer ces œuvres comme une expression de la liturgie clunisienne, dans laquelle la croix, associée au soleil et à la lune, est aussi une expression de la royauté du Christ ? Dans l'état actuel des connaissances, nous ne préférons pas nous aventurer sur une telle piste, mais il paraissait intéressant de noter que les rapprochements faits entre la croix et le passage d'*Habacuc* dans la liturgie clunisienne de

---

[509] Iogna-Prat 2002 (reprise de l'article de 1990), p.80.

[510] Voir *Mise en image de la royauté du Christ*, p.296.

[511] Iogna-Prat 2002 (reprise de l'article de 1990), p.77. D'une manière générale, la « corne » est interprétée par les commentateurs comme un symbole de puissance dans la Bible, le plus souvent guerrière. Ainsi, dans les Apocalypses : *Zach*, 1, 18-21 ; 2, 1-2; *Dn*, tout le ch. 8 ; dans les Prophètes : *Jérémie*, 48, 25 ; *Éz*, 29, 21... *Amos*, 6, 13, etc, et souvent dans des *Psaumes* (*Psaume*. 132, 17, par exemple). Le cas de Moïse est curieux et célèbre : à partir du mot hébreu interprété littéralement, on a représenté Moïse avec des cornes, au lieu de s'en tenir à l'irreprésentable « rayonnement » divin (*Ex*, 34, 29).

[512] Iogna-Prat 2002 (reprise de l'article de 1990), p.18.

[513] Grégoire le Grand SC 522, p.216.

[514] Voir dans cette même partie, *Le soleil et la lune*, p.287, puis *Habacuc dans le mont*, p.288, et enfin *Habacuc, le soleil et la lune*, p.347.

l'Ascension se retrouvent formellement sur les images de l'Ascension : coïncidence ou pensée commune ?

11.3. La représentation du mont des Oliviers

Comme de nombreux épisodes bibliques[515], l'Ascension se déroule sur le mont des Oliviers. Pourtant, toutes les représentations de l'Ascension ne le montrent pas, loin de là[516] : sur la totalité du corpus, presque 28% des œuvres figurent soit une ligne de sol, soit un mont, presque à égalité. Deux œuvres représentent également le prophète Habacuc dans le mont[517]. La ligne de sol n'a d'autre but que de donner un appui aux témoins restant sur terre, au contraire du Christ s'élevant dans les airs.

Quand il est représenté, le mont des Oliviers prend en revanche une place importante **[vol. 3, Graph. 24]**. Il joue d'abord un rôle dans la structure de l'image : hormis quelques rares exemples, comme le sacramentaire carolingien de Drogon **[vol. 2, Fig. 11]**, où les apôtres sont réunis en cercle autour de lui, il sépare les témoins en deux groupes, et c'est alors la partie inférieure de l'image qu'il réorganise : deux complexes s'y disposent de façon symétrique autour de l'axe qu'il constitue **[vol. 2, Fig. 199]**. De surcroît, il intervient dans l'attitude ou l'action du Christ lui-même, du moment où celui-ci monte en prenant appui sur lui, comme souvent **[vol. 3, Graph. 25]**. Et donc, situé à l'aplomb du Christ, il met en valeur l'axe vertical de la composition, naturel dans une scène d'Ascension.

11.4. L'arbre [vol. 3, Pl. 91-92]

L'Ascension se déroule sur le mont des Oliviers. En soi, cela peut justifier la présence d'arbres. Cependant, comme nous l'avons vu plus tôt, les végétaux ne sont pas

[515] Le sacrifice d'Abraham, Moïse recevant les tables de la Loi, dans l'Ancien Testament ; le Sermon sur la montagne, la Transfiguration, l'agonie du Christ, la Crucifixion dans le Nouveau. Ils proposent des formules iconographiques formellement proches de l'Ascension.

[516] Voir *La démarcation au sol*, p.201.

[517] Nous étudions ce motif p.288.

systématiquement figurés, et lorsqu'ils agrémentent la scène, ils prennent des formes et des places diverses au sein de l'image[518]. Afin de tenter de comprendre la grande diversité de l'iconographie de l'arbre dans les représentations de l'Ascension, il est nécessaire de s'attarder quelques instants sur sa symbolique et son iconographie.

11.4.1. L'arbre dans les textes

L'arbre occupe une place de choix dans la Bible : vigne, cèdre, olivier, figuier, *etc*., sont autant d'arbres cités en parabole ou en comparaison à de grands noms bibliques. Lorsqu'il crée le monde, Dieu dote la terre d'arbres dont l'arbre de vie et l'arbre du bien et du mal, ou arbre de la Connaissance (*Gn* 2, 9). Le fruit du péché consommé par Adam et Ève est issu de cet arbre. L'arbre de la Connaissance a inspiré les commentateurs, à commencer par saint Irénée de Lyon (~120 - ~202). Selon lui, après Paul, la mort du Christ sur la croix, donc sur le bois, s'inscrit dans un acte d'obéissance devant racheter l'acte de désobéissance d'Adam, qui s'est aussi effectué par le bois : « Pour détruire la désobéissance originelle de l'homme, qui s'est perpétrée par le bois, "il s'est fait obéissant juqu'à la mort, et à la mort de la croix" (*Phil*.2, 8), guérissant ainsi par son obéissance la désobéissance qui s'était accomplie par le bois »[519]. Au 12e siècle, la légende du bois de la croix reprend vigueur, entre autres sous la plume des théologiens Jean Beleth[520] et Pierre Comestor[521]. Plus tard, la *Queste del Saint Graal*, rédigée vers 1225-1230, propose une autre version, selon laquelle Ève, chassée du Paradis avec Adam, emporte avec elle un rameau de l'arbre de la connaissance, qu'elle plante sur Terre. L'arbre croît et embellit, Abel est conçu un vendredi sous cet arbre, mais il y est aussi assassiné par son frère Caïn[522]. Quelques décennies plus tard, sous la plume de Jacques de Voragine (1228-1298), Seth aurait semé un rejeton de l'arbre de la connaissance sur la tombe d'Adam, son père. Ce rameau aurait ensuite donné le bois de la croix[523].

Il devient aussi arbre de vie comme l'explique Danièle Alexandre-Bidon :

---

[518] Voir *La représentation des végétaux*, p.209.

[519] *Dissolvens enim eam quae ab initio in ligno facta fuerat hominis inobaudientiam, obaudiens factus est usque ad mortem, mortem autem crucis, eam quae in ligno facta fuerat inobaudentiam per eam quae in ligno fuerat obaudentiam sanas*, Irénée de Lyon, SC 153, p.219.

[520] Jean Beleth, *De Exaltatione sanctae crucis*, PL 202, col. 152.

[521] Pierre Comestor, *Historia scholastica*, PL 198, col. 1370.

[522] *Queste del Saint Graal* 1923, p.217.

[523] Voragine 1967, p.342-343.

> Jésus-Christ a été crucifié sur la croix (…) La tradition biblique voulait que l'arbre de la science, devenu sec, ne refleurît qu'après la greffe que Dieu effectuerait d'un rameau vert sur le tronc desséché.[524]

De nombreuses images représentent la croix du Christ à peine ébranchée comme sur la peinture murale de Saint-Nicolas de Tavant **[vol. 3, Pl. 91a]**[525]. L'un des arbres les plus célèbres de l'Ancien Testament est l'arbre de Jessé, mentionné dans *Is* 11, 1-3 : Isaïe affirme qu'un rameau sortira de la souche de Jessé, Père de David, et qui donnera naissance à un « rejeton » qui accueillera « l'Esprit de l'Eternel ». Comme l'a montré Anita Guerreau-Jalabert, la *virga* d'Isaïe devient un arbre dans les images[526]. Or, l'arbre est interprété depuis saint Jérôme par les théologiens comme la généalogie du Christ, le rejeton étant le Christ[527]. Ce passage est d'autant plus pertinent qu'Isaïe est considéré comme le prophète de l'Incarnation.

Le Christ développe la vision de l'arbre sec pouvant reprendre vie dans la parabole du figuier en *Luc* 13, 6. Dans ce même chapitre de *Luc*, en 18-19, analogue à *Matthieu* 13, 31-38 et évoquant *Ézéchiel* 17, 22-23, le Christ parle du Royaume des cieux comme d'un arbre où les oiseaux viennent s'abriter dans les branches des arbres qui y poussent. Cette métaphore rappelle fortement l'ivoire de Munich réalisé au 4e siècle à Rome **[vol. 3, Pl. 91b]** : tandis que le Christ monte au ciel, saisissant la main de Dieu, des oiseaux picorent dans un arbre au-dessus du mausolée. Enfin, l'*Apocalypse* fait état de l'arbre de vie en 2, 7 ; elle compare les deux témoins à deux oliviers en 11, 4, et sa dernière image, donc la dernière de la Bible chrétienne, n'est autre que la vision d'arbres produisant leurs fruits les douze mois de l'année.

Le Moyen Âge rapproche volontiers l'homme et l'arbre ou le bois puisque comme lui, ils vivent, meurent, et leur histoire se lit dans leurs veines et leurs nœuds : « le bois est vivant et dynamique »[528]. De plus, il se double d'une symbolique particulière puisque « les plus anciennes attestations nous montrent les Pères interprétant l'arbre comme symbole de la résurrection à cause de la renaissance annuelle de ses feuillages »[529], à l'instar de Théophile,

---

[524] Alexandre-Bidon 1993, p.86, d'après *Luc* 23, 31.
[525] Voir l'article d'Hélène Toubert, dans Toubert 1991.
[526] Voir Iogna-Prat, Palazzo, Russo (dir.), 1996, p.155.
[527] Entre autres, Thomas d'Aquin ou Eadmer de Canterbbury reprennent cette idée. Nous renvoyons aux travaux de Séverine Lepape.
[528] Nous renvoyons à l'article de Pastoureau dans *L'Arbre*, 1993, p.26 et suiv.
[529] DACL tome 1, partie 2, col. 2698.

Tertullien (160-220) ou encore Paulin de Nole (354-431)[530]. De plus, selon Jérôme Baschet, au même titre que la colonne, l'arbre est souvent utilisé dans l'iconographie universelle « comme un axe reliant Ciel et Terre »[531] : en effet, il s'enracine profondément dans le sol et s'élève par ses branches, et donc, pour finir, l'arbre sera aussi une figure de l'Église triomphante grâce à sa verdure et à ses fruits, sachant aussi que lorsqu'ils sont par deux, ils peuvent être une métaphore des deux Testaments.

L'arbre porte donc en lui-même une signification riche : cosmique, christologique, ecclésiologique. Il reste curieux que, l'Ascension se situant sur le mont des Oliviers, sa représentation y fasse appel relativement peu, mais alors en lui accordant toujours un rôle spécifique dans sa représentation ou dans sa mise en scène.

11.4.2. L'arbre dans les images de l'Ascension

Les végétaux – arbre et / ou feuillage – figurent sur environ 10% des représentations de l'Ascension[532]. Lorsqu'un arbre est représenté dans une scène d'Ascension, soit sur 6% des images, il est représenté seul surtout, et il prend soit la forme d'un arbuste, soit celle d'un arbre vigoureux. Le plus souvent, il est situé au sommet du mont, à l'aplomb du Christ montant, comme s'il s'élevait à la suite du départ du Christ, sur le lieu même que le Fils de Dieu foula pour la dernière fois, comme sur la Bible de Troyes ou sur les péricopes d'Henri II **[vol. 3, Pl. 91c** et **91d]**. L'homélie *In Ascensione Domini* écrite par Bède le Vénérable (~673 - 735), contient un passage intéressant, qui peut être mis en parallèle avec les représentations de l'arbre dans l'Ascension :

> *Ubi passionis triumphus ubi resurrectionis et ascensionis sunt gaudia perfecta ibi prima fidei illius radix ederetur primus ecclesiae nascentis quasi magnae cuiusdam uineae surculus plantaretur quae perinde multiplicato verbi germine in totam mundi latitudinem.*[533]

Dans cet extrait, Bède interprète la mort, la résurrection puis l'ascension du Christ comme les premières racines de l'*Ecclesia*, qui n'a cessé de croître depuis. Le rapprochement

---

[530] Théophile, PG VI, col. 1044 ; Tertullien PL 2, col. 856 ; Paulin de Nole, PL 61, col. 681.

[531] Baschet 1991, p.28.

[532] Voir *La représentation des végétaux*, p.209.

[533] Bède le Vénérable, CCSL 122, p.282, l.70-75. Dans *Juges* 9, 8-15, la vigne est considérée comme un arbre, au même titre que l'olivier, le figuier et l'épineux. Il n'est donc pas surprenant que le vocabulaire propre aux arbres, soit employé. La racine donne naissance à l'Église, avant de devenir une vigne et par extension, un arbre.

ainsi effectué entre différents épisodes de la vie du Christ, dont l'Ascension, dans un sermon qui lui est consacré, et les racines de l'Église grandissante, est éloquent et porteur d'une synthèse théologique.

L'arbuste est aussi représenté une fois en contact direct entre la Vierge et le Christ, sur la miniature de la Bible réalisée à Souvigny **[vol. 3, Pl. 92a]**. Dans un même alignement vertical, se succèdent en effet la Vierge, parmi les témoins, un arbuste qui semble jaillir du nimbe de la Vierge, et le Christ, dans une mandorle circulaire tenue par deux anges. Cet alignement Vierge-arbuste-Christ éveille notre attention, car l'abbaye est une dépendance clunisienne, où est enterré saint Odilon (961-1049), l'un des plus grands abbés clunisiens, et dont la tombe fait l'objet d'un pèlerinage. Il rédigea notamment deux sermons, qui méritent mention, en écho à l'image de Souvigny. Non seulement le saint abbé mentionne la participation probable de la Vierge à l'Ascension dans un sermon consacré à l'Assomption[534], mais dans un autre dédié à l'Ascension, il fait référence au rameau d'*Isaïe* en rappelant l'ascendance davidique du Christ : « Ô prophètes éclairés [David et Salomon], ô bienheureux parents d'une telle descendance, vous que le don prophétique a mérité de faire ses ancêtres et ses témoins ! De votre tige, le prophète Isaïe a prédit qu'un rameau jaillirait avec une fleur »[535]. Cette évocation du rameau d'Isaïe nous remémore l'arbre de Jessé, qui est l'arbre généalogique du Christ, dont le thème en théologie et en iconographie apparaît à la fin du 11e siècle, comme le montre Séverine Lepape[536]. Ainsi, dans son sermon XIV. *In Solemnitate annuntiationis et gloriosissimae semper Virginis Mariae*, Innocent III (1161-1216) écrit :

> *Verum qui descendit, ipse est qui ascendit. De quo ascensu dicit propheta : « Egredietur virga de radice Jesse, et flos, de radice ejus ascendet » (Isa XI). Consequenter autem quasi gradus ascensionis determinans subdit : « Et requiescet super eum spiritus sapientiae et intellectus, spiritus consilii et fortitudinis, spiritus scientiae et pietatis, et replebit eum spiritus timoris Domini (ibid.).*[537]

De plus, Séverine Lepape note que « l'Arbre de Jessé jusqu'à la fin du 14e siècle montre le plus souvent une représentation dissociée de la Vierge adulte figurée sous le Christ

---

[534] Saint Odilon, *In Die Assumptione*, PL 142, col. 1027.

[535] Odilon 1960, p.135. *O prudentissimi vates, o tantae prolis felicissimi parentes, cujus meruisti prophetica denuntiatione fieri parentes et testes ! De vestra namque radice Isaias propheta virgam cum flore processuram praedixit*, PL 142, col. 1014A.

[536] Lepape 2009, p.115.

[537] Innocent III, PL 217, 521B-526C.

adulte bénissant »[538], comme sur l'évangéliaire de Cambrai **[vol. 3, Pl. 92b]** : David, la Vierge, le Christ et l'Esprit saint sont représentés de bas en haut, dans des médaillons liés les uns aux autres par des rinceaux végétaux et un phylactère. L'alignement Vierge/arbuste/Christ que propose la Bible de Souvigny retient donc notre attention comme matérialisant l'axe vertical, et pour le sens, le rapprochement des trois motifs nous évoque formellement l'arbre de Jessé, sans que l'on ose affirmer que l'image s'inspire directement de l'iconographie de l'arbre de Jessé.

Nous terminerons par la végétation du sacramentaire de Fulda conservé à la bibliothèque de Lucques **[vol. 3, Pl. 92c]**. Sur cette miniature du 11e siècle, le Christ s'élève de trois quarts arrière, en levant les bras au ciel. Au-dessus de sa tête, est représentée une croix de procession. À sa gauche, un arbre sec fait pendant à un arbre vert. Revenant sur le symbolisme de l'arbre, Hélène Toubert précise : « L'un de [ses] aspects fondamentaux tient à son aptitude à traduire des idées contraires : florissant, il est l'arbre de Vie ; desséché, il est l'image de la Mort »[539]. Mais il est également vu par Paulin de Nole (354-431) dans son *Poema XXXIV*, comme métaphore du Christ, mourant la nuit et ressuscitant le jour[540]. De même, une autre métaphore attendue, et connue par les textes, consiste à opposer l'arbre vif, métaphore de l'Église triomphante, à l'arbre sec, métaphore de la Synagogue vaincue. Cette idée est développée par Hilaire de Poitiers, puis reprise par le pseudo Bède le Vénérable et le pseudo Raban Maur, entre autres[541], mais l'iconographie ne s'emparera véritablement du sujet qu'au 12e siècle, soit plusieurs décennies après la miniature de Fulda.

Face à la richesse théologique du motif, il n'est pas évident de proposer une interprétation de l'arbre dans les représentations de l'Ascension. Il est certain qu'il n'a pas seulement une vocation naturaliste : sa forme accentue la verticalité de l'image, d'autant plus nettement qu'il est souvent représenté seul dans l'iconographie occidentale. Et pour reprendre les mots d'Anita Guerreau-Jalabert,

---

[538] Lepape 2009, p.121.

[539] Toubert 1969, p.168.

[540] *Noctes atque dies, ortus obitusque vicissim / Alternant : morior nocte, resurgo die. Paulin de Nole, PL 61, col. 681 A-B.*

[541] Hilaire de Poitiers, PL 9, col. 926, 930, 1037-1038 ; Pseudo Bède, PL 92, col. 63 ; Pseudo Raban Maur, PL 112, col. 979. Nous renvoyons aussi à Toubert 1969, note 25.

> On peut faire l'hypothèse que, pour un clerc du Moyen Âge, l'arbre luxuriant surmonté de la figure du Christ évoquait essentiellement l'idée de l'arbre de vie, du Christ, de la Croix, de l'*Ecclesia*, celle de la vie spirituelle et du salut.[542]

Mais son interprétation dépend sans doute du contexte de création de l'image, avec une richesse difficile à épuiser. Les textes présentés peuvent servir de guide pour des explorations ultérieures.

11.5. La pierre à l'aplomb du Christ [vol. 3, Pl. 64-65]

Quinze œuvres, soit à peine 5% du corpus, ajoutent un objet de forme parallélépipédique sous le Christ montant. Les angles sont parfois adoucis, cassés, ou de forme circulaire. Cet objet est au sommet du mont, et le cas échéant, sert d'appui au Christ[543]. Bien que cet objet adopte des formes différentes, il est fort probable qu'il s'agit d'une pierre, comme l'a démontré Andrea Worm[544]. Elle est en corrélation directe avec la représentation du mont des Oliviers : lorsque la pierre apparaît, elle induit la présence d'une ligne de sol, et du mont **[vol. 3, Graph. 26]**.

Andrea Worm note que cet attribut apparaît en Basse Saxe entre le 12e siècle et la première moitié du 13e[545]. L'auteur identifie ce motif à la pierre de l'église de l'Ascension à Jérusalem. En effet, selon elle, la recrudescence de ce détail est le reflet des récits de pèlerinage de Croisés, notamment de Pierre Tudebold et de Daniel abbé russe, qui en 1106, mentionnent tous les deux la pierre de l'église de l'Ascension. Lorsque les Croisés arrivèrent en Terre sainte, l'église de l'Ascension était très abîmée, et ils décidèrent de remplacer la pierre portant les empreintes des pieds du Christ par une autre, sans empreinte celle-ci, mais objet de la même vénération :

> Der Gedanke liegt nahe, daß die Kreuzfahrer in Ermangelung des Fußspuren einen markanten Stein am Boden des zerstörten Himmelfahrtskirche als den Ort deklarierten, von dem aus Christus zum Himmel aufgestiegen sein soll. So trat der Stein als Berührungsreliquie an die Stelle des verlorengegangenen

---

[542] Dans Iogna-Prat, Palazzo, Russo (dir.), 1996, p.155.
[543] Voir *Un objet à l'aplomb du Christ*, p.212.
[544] Worm 2003.
[545] Worm 2003, p.313.

> Fußspuren im Sand, und die vorher diesen zuteil gewordene Verehrung übertrug sich auf ihn.[546]

Worm précise que d'après les écrits de Tudebold et de l'abbé Daniel, la pierre était ronde, prise dans un autel en marbre ne laissant voir que sa partie supérieure : c'est elle que les fidèles embrassent :

> Über diesen Stein ist ein aus Marmorplatten hergestellter Altar errichtet, an dem man die hl. Messe feiert. Dieser Stein, der unter dem hl. Altare liegt, ist von einer Marmorverschalung umgeben, so daß man nur den oberen Teil sieht. Diesen küssen die Gläubigen.[547]

Selon Worm, l'iconographie reprend les récits des Croisés : l'objet est un bloc de pierre[548], qu'elle assimile d'ailleurs souvent et sans équivoque à un bloc de marbre[549], faisant référence à cette nouvelle pierre, et pour sa noblesse. Worm note aussi que sur les représentations, les empreintes de pieds sur le bloc apparaissent plus tardivement, au 13e siècle **[vol. 3, Pl. 65b]**[550], tout d'abord parce qu'elles témoignent de l'humanité du Christ, alors que selon elle, l'iconographie s'axe davantage sur la filiation divine du Christ :

> Es mag eine Rolle spielen, daß die frühen Himmelfahrtsbilder eher den Aspekt der Entrückung Christi als Ausweis seiner Gottessohnschaft und die Erwartung seiner wiederkunft in den Vordergrund stellen, als sein irdisches Dasein, für das die Spur im Sand das letzte Zeugnis liefert.[551]

À partir de 1140, les textes mentionnent les traces de pieds[552], détail que l'iconographie reprendra : il s'agit de rendre le site plus reconnaissable pour ceux qui ne seraient pas allés sur les lieux saints. Nous rejoignons donc Worm dans l'idée que ce bloc est une pierre et qu'il peut s'agir d'une traduction des récits des Croisés renvoyant à l'église de l'Ascension. Ainsi, les plats de reliure du Victoria and Albert museum peuvent pour leur part

---

[546] Worm 2003, p.311. Andrea Worm fait également allusion aux empreintes de pieds de Mahomet vénérées au Dôme du Rocher, et dont se seraient inspirés les Croisés.

[547] Worm 2003, p.312.

[548] « Steinblock », Worm 2003, p.299.

[549] Par exemple, sur l'évangéliaire de Prüm **[2/Fig. 104]** : « Mit deutlicher Marmoräderung gezeichneter Quader gestaltet », Worm 2003, p.299.

[550] Elles sont représentées dès le début du 13e siècle sur le mont tout d'abord, puis sur notre objet au 14e siècle. **[vol. 2, Fig. 210]**. Voir *La démarcation au sol*, p.201.

[551] Worm 2003, p.310, note 35.

[552] Gauthier de Saint-Victor écrit : *Unde ex quo fuit perfecte humiliatus, statim ascendere coepit. Primo de inferno ad sepulchrum, deinde de sepulchro in mundum, de mundo in coelum, praebens nobis exemplum ut sequamur vestigia ejus* (CCCM 30, p.131), ainsi qu'Honorius Augustodunensis, plus tard : *Vestigium namque quod ascendens harenae inpressit, adhuc locus ille retinet, et cum terra cottidie a fidelibus inde tollatur, vestigium deleri non potest* (PL 172, col. 958C).

renvoyer au témoignage de l'abbé Daniel qui, comme le souligne Worm, mentionne une pierre ronde **[vol. 3, Pl. 64a** et **65a]**.

Mais nous avons pu constater que sur de nombreuses images, la pierre est figurée sur le mont, et représentée avec saint Pierre, voire aussi saint Paul, tous deux figures de proue de l'Église **[vol. 3, Graph. 27]**. Sa représentation implique en effet celle de Pierre, laquelle entraîne celle de Paul. Mais si Paul est absent, il y a de fortes probabilités pour que Pierre figure. De fait, si la pierre se trouve sur le mont en compagnie de Pierre, elle peut aussi désigner le prince des apôtres par redondance, Simon ayant reçu de Jésus le nom de Pierre. Il représente l'Église. Si Paul, l'apôtre des Nations et seconde grande figure majeure de l'Église, se tient à côté de Pierre, la pierre le fait participer de la solidité annoncée pour l'Église. Par ailleurs, le graphe implicatif montre aussi la forte implication entre la pierre et les apôtres Pierre et Paul, et la Vierge lorsqu'elle se joint à eux. Ils symbolisent chacun un aspect de l'Église, mais ils en sont aussi les premiers membres.

Aussi, sans rejeter l'hypothèse selon laquelle ce bloc serait la pierre de l'église de l'Ascension, ces observations nous invitent à explorer d'autres pistes, grâce à l'étude de quelques textes ou encore de la liturgie, qui peuvent leur apporter un éclairage. Commençons par étudier quelques passages du Nouveau Testament : à plusieurs reprises, il y est fait état de la pierre angulaire comme étant le Christ, ainsi *Matthieu* 21, 42[553], qui reprend *Psaume* 118 (117), 22[554], ou saint Paul dans *Ephésiens* 2, 20 : « Car la construction que vous êtes a pour fondation les apôtres et prophètes, et pour pierre d'angle le Christ Jésus lui-même ». Cette idée fait écho à une harangue de saint Pierre dans *Actes des apôtres* 4, 20 :

> Alors Pierre, rempli de l'Esprit Saint, leur dit : " Chefs du peuple et anciens, puisqu'aujourd'hui nous avons à répondre en justice du bien fait à un infirme et du moyen par lequel il a été guéri, sachez-le bien, vous tous, ainsi que tout le peuple d'Israël : c'est par le nom de Jésus Christ le Nazaréen, celui que vous, vous avez crucifié, et que Dieu a ressuscité des morts, c'est par son nom et par nul autre que cet homme se présente guéri devant vous. C'est lui la pierre que vous, les bâtisseurs, avez dédaignée, et qui est devenue la pierre d'angle.

[553] « Jésus leur dit : "N'avez-vous jamais lu dans les Écritures : La pierre qu'ont rejetée les bâtisseurs est devenue la pierre d'angle" : c'est là l'œuvre du Seigneur, la merveille devant nos yeux ! »

[554] « La pierre qu'ont rejetée ceux qui bâtissaient est devenue pierre d'angle ».

Dans ce passage, le Christ est la pierre rejetée du *Psaume* 118 (117), qui devient la pierre angulaire d'*Isaïe* 28, 16[555] : elle soutient l'édifice dont les pierres vivantes sont les fidèles de l'Église, ainsi que l'explique Pierre, dans sa première épître :

> Approchez-vous de lui, pierre vivante, rejetée par les hommes, mais choisie et précieuse devant Dieu ; et vous-même, comme des pierres vivantes, édifiez-vous pour former une maison spirituelle, un saint sacerdoce, afin d'offrir des victimes spirituelles, agréables à Dieu par Jésus-Christ. Car il est dit dans l'Écriture : Voici, je mets en Sion une pierre angulaire, choisie, précieuse, et celui qui croit en elle ne sera point confus. L'honneur est donc pour vous, qui croyez. Mais, pour les incrédules, la pierre qu'ont rejetée ceux qui bâtissaient est devenue la principale de l'angle, et une pierre d'achoppement, et un rocher de scandale ; ils s'y heurtent pour n'avoir pas cru à la parole, et c'est à cela qu'ils sont destinés. (*1Pierre* 2,4-6)

Le Christ et les fidèles deviennent, dans ces passages, une métaphore de l'Église, le premier comme pierre angulaire, les seconds comme pierres de construction permettant à l'Église de s'édifier, « dans le cadre d'une construction sociale pensée comme une construction spatiale », pour reprendre les mots de Dominique Iogna-Prat[556]. Que la pierre, si pierre il y a, figure avec le prince des apôtres Pierre, accompagné ou non de Paul, répond directement à l'évangile où Simon est nommé Pierre, par jeu avec le sens de solidité, « Tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon église » (*Matthieu* 16, 18-19) : la mémoire de ses pionniers veut garantir la vérité de cette Église. Quant à l'autre allusion, à la pierre angulaire que le Christ est lui-même, le rapprochement avec les représentations n'est pas évident, en dépit des textes patristiques.

Le rapprochement avec certains textes est cependant à relever, de même que certaines pratiques liturgiques. Dès le 9e siècle, Amalaire de Metz, qui rapproche les différents moments de la messe et les épisodes évangéliques, associe l'*Ite missa est*, congé de l'assemblée, à l'Ascension, départ du Christ, dont la présence est désormais spirituelle, de mémoire[557]. L'Eucharistie elle-même dès lors, en tant que présence de mémoire, s'inscrit dans le cadre théologique de l'Ascension. Et, comme le rappelle Jean Wirth, « [À partir du concile de Latran], l'hostie transsubstantiée est devenue le véritable corps du Christ, alors que le haut

---

[555] « Voici que je [Dieu] vais poser en Sion une pierre, une pierre de granit, pierre angulaire, précieuse, pierre de fondation bien assise : celui qui s'y fie ne sera pas ébranlé ».

[556] Iogna-Prat 2006, p.313.

[557] Mazza 2005, p.180, repris par De Laubier 2012, p.85. Voir *Liturgie de l'Ascension*, p.46.

Moyen-Âge comprenait ce corps comme la communauté des fidèles »[558]. Or, on a montré que la lancette axiale de la cathédrale Saint-Jean-Baptiste de Lyon, qui énonce la séquence Crucifixion, Résurrection, Ascension, illustrait le texte d'Amalaire **[vol. 2, Fig. 224]**, et plus précisément la prière *Unde et Memores*, disant explicitement la mémoire qui actualise le mystère. Si donc, à ce moment de la célébration, le prêtre élevait l'hostie au-dessus de l'autel situé sous le vitrail, son geste s'inscrivait sur le même axe vertical, et il le soulignait tout en en recevant un supplément de signification.

Sachant que le cube de pierre apparaît au 12e siècle et devient plus fréquent au 13e, soit au moment où s'instaure l'élévation, et que sur nombre de ces représentations le Christ tient sa croix, comme sur l'évangéliaire de Brandenburg **[vol. 3, Pl. 64b]**, l'on peut se demander s'il n'existe pas un lien entre ces nouveaux attributs de l'Ascension, où il se situerait, quel rôle précis y joue la pierre, et s'il existe une relation rapprochant le tout du contexte liturgique, qui pourra faire l'objet de futures recherches.

11.6. Le support écrit porté par le Christ [vol. 3, Pl. 93]

Le Christ porte un livre sur 13 images, un *rotulus* sur deux d'entre elles et sur une seule, un phylactère. Le *rotulus* est un rouleau fermé, qui peut être un héritage antique. En effet, dans l'art antique, le *rotulus* était l'apanage des personnes lettrées et des philosophes **[vol. 3, Pl. 93a]**. Délivrant un message oral, le phylactère que déroule le Christ comporte souvent un texte écrit, transcrivant ce que le personnage qui le porte est censé dire. Selon que le texte est écrit du haut vers le bas, il est perçu comme un message laissé en héritage aux apôtres. Ainsi, le phylactère du missel de Stammheim instaure le dialogue entre le Christ et les témoins **[vol. 3, Pl. 93b]**. En revanche, sur l'évangéliaire d'Henri le Lion **[vol. 3, Pl. 93c]**, le phylactère est tenu verticalement par le Christ, en direction de la sphère céleste : citant le *Psaume* 73 (72), 24 « Tu m'as pris par la main droite », le Christ s'adresse directement à son Père, représenté en haut de l'image. Quant au livre, il est représenté ouvert ou fermé. Comme le note Yves Christe, « Le livre seul, ouvert ou fermé, est l'attribut par excellence de

[558] Wirth 2008, p.32.

l'Agneau, c'est-à-dire du Christ victorieux »[559]. L'Ascension marque la remontée au ciel du Ressuscité, qui accomplit les Écritures.

11.7. L'église de l'Ascension à Jérusalem [vol. 3, Pl. 68 et 93]

Cette architecture est présente sur plusieurs images. Il peut s'agir d'un mur, comme sur l'évangéliaire de Saint-Mihiel ou l'ivoire conservé à Londres, ou d'arcades comme sur les portails de Saint-Étienne de Cahors ou de Saint-Pierre de Collonges-la Rouge, et sur la pleine page du tropaire de Canterbury. À les observer de plus près, ces représentations reprennent les récits de pèlerins et interprètent l'église de l'Ascension, dont la construction date des environs de 350 grâce aux dons de Poemnia, noble romaine en voyage à Jérusalem.

La représentation de l'église de l'Ascension la plus ancienne connue à ce jour est la mosaïque du cul-de-four de l'église Sainte-Pudentienne, à Rome. Réalisée vers 390, l'église de la mosaïque possède une ouverture sommitale, conformément à l'église de l'Ascension. En effet, selon la légende relatée par Paulin de Nole (354-431)[560], nous l'avons vu, il a été impossible de daller la pierre recevant l'empreinte des pieds du Christ, ni de la couvrir, car le Christ devait pouvoir revenir de la même façon qu'il était monté, ainsi que l'annoncent les hommes en blanc dans *Actes des apôtres* 1,11. En outre, une triple arcade marque l'entrée de l'église : on la retrouve sur le tropaire de Canterbury **[vol. 3, Pl. 68a]**. Selon Janet Marquadt-Cherry, la triple arcade du tropaire est une interprétation des trois nefs annulaires telles qu'elles sont représentées sur le dessin de Bède le Vénérable **[vol. 3, Pl. 93d]**, et décrites dans le récit des *Blickling homilies*, datant du 10e siècle : « there are three porches built round the church »[561]. Le portail de Cahors pourrait lui aussi soit proposer une mauvaise interprétation des descriptions de l'église de l'Ascension de Jérusalem, soit en offrir également une nouvelle interprétation : les apôtres sont représentés deux par deux sous des arcades trilobées, hormis la Vierge qui est seule. Notons également que les apôtres sont représentés au niveau de la

[559] Christe 2008, p.294-295.
[560] Voir *Les récits de pèlerinage*, p.73.
[561] *Blickling Homilies*, trad. R.Morris, p.65.

retombée des arcs, comme s'ils remplaçaient les colonnes de l'édifice : le portail symboliserait par la même occasion le passage de *Galates* 2,9, où saint Paul compare les apôtres Pierre, Jean et Jacques aux colonnes de l'Église, et étendrait ce symbole à tous les apôtres.

Parmi les deux représentations de mur inférieur, celle de l'ivoire conservé à Londres est particulièrement intéressante **[vol. 3, Pl. 68c]**. De prime abord, il s'agit d'une enceinte annulaire, dans laquelle se sont réunis les témoins assistant à l'Ascension. Cependant, s'il s'agissait d'un mur d'enceinte, pourquoi l'avoir percé, comme sur l'ivoire, de huit ouvertures ? La réponse se situe dans le témoignage d'Adamnène :

> *Illius itaque supra memoratae rotundae ecclesiae in occidentali parte bis quaternales superne fabrefactae habentur finistrae valuas habentes vitras (...) Quamlibet in tenebrosis noctibus mirabiliter inlustretur et major ejusdem pars urbis anteriore regione positae similiter eadem inluminetur claritudine.* [562]

Cette description est reprise dans les *Blickling Homilies*. L'auteur anonyme précise par ailleurs que ceux qui, depuis la ville, voient briller les lampes, sont admonestés par la gloire de Dieu, et se repentent de leurs péchés[563]. Ainsi, l'ivoire représente l'église de l'Ascension, de plan centré, percée de huit baies, qui illuminent la ville et les alentours, et ouverte au sommet en vue du prochain retour du Fils de Dieu.

Les exemples cités manifestent une volonté de rattacher l'épisode au lieu saint de l'église de l'Ascension. Il reste à déterminer si ce désir répond à une circulation des récits de pèlerinage, ou s'ils manifestent une volonté de représenter le lieu de culte et d'inscrire l'Ascension dans un temps contemporain de l'image.

---

[562] « Dans la partie ouest de cette église ronde, on a établi huit fenêtres (…) Chacune de ces lampes brille d'une telle clarté que, du haut du mont des Oliviers où elles brûlent, leur lumière se répand en abondance à travers les vitres (…) D'en haut, ces lampes, d'une sublime clarté, illuminent merveilleusement les ténèbres de la nuit et elles éclairent de leur éclat la partie antérieure de la ville et les régions proches ». Traduction d'André Bonnery dans Bonnery, Mentré, Hidrio, 1999, p.94.

[563] "And if often still happens to many persons, when they see the light shining so brightly, that their hearts are thereby, and by God's grace, inwardly admonished ; and the more accurately they understand their own lives, and immediately have greater sorrow for their sins", Morris 2000, p.66.

11.8. Un objet dans la main du Christ [vol. 3, Pl. 69 et Pl. 94]

Sur trois plats de reliure, le Christ monte de dos, ou de trois quarts arrière, et tient élevé de la main droite un objet, situé dans les nuées, qui matérialisent également la bordure supérieure de la scène. Ce motif retient notre attention : l'objet a son pendant à la gauche du Christ, mais laissé flottant.

Entre 1030 et 1045, l'atelier de Liège puis celui de Cologne réalisent chacun un plat de reliure, au centre duquel est mise en scène la crucifixion **[vol. 3, Pl. 69a** et **69b]**. La partie inférieure accueille la Nativité, tandis qu'en haut, est représentée l'Ascension. Aux quatre angles ont été figurés les évangélistes écrivant, leurs symboles respectifs leur servant de pupitre.

Le traitement tant iconographique que stylistique ne laisse planer aucun doute quant à la filiation de l'œuvre de Cologne avec la réalisation de Liège, légèrement antérieure. En effet, les poses des personnages sont presque identiques, et surtout, ces deux plats représentent de la même manière les évangélistes et l'Ascension : tous deux figurent le Christ s'élevant dans l'axe de la croix, les apôtres et la Vierge répartis de chaque côté de la traverse ; un personnage touche l'épaule de son suivant comme pour l'inviter à regarder le Christ, qui monte vers une nuée. Mais le Christ tient élevé alors un objet qui semble différent sur chacun. Le plat liégeois figure deux rectangles encadrés, le Christ saisissant celui de droite à l'instar d'un des battants de portes figurées sur l'*Apocalypse* de Trèves et illustrant *Ap* 3, 7 (ms 31, f.11v. - **[vol. 3, Pl. 94a]**. L'œuvre de Cologne montre le Christ prenant un parallélépipède double, relié par une sorte de charnière et percé de trous alignés, qui peuvent être assimilés à des traverses, comme on le voit aussi bien sur l'*Apocalypse* de Trèves citée plus haut, ou sur la pleine page du *Beatus* de Facundus **[vol. 3, Pl. 94b]**. Ces objets sont situés dans la nuée céleste incluse dans la bordure de l'ivoire, et d'où descendent deux anges. L'identification de ces objets est difficile : s'il s'agit des Écritures, pourquoi le Christ ne s'empare-t-il pas des deux ?

Selon Hubert Schrade, ces objets sont des portes célestes, d'après une lecture typologique de la scène[564]. Il s'appuie en effet sur le verset 7 du *Psaume* 24 (23), où il est écrit : « Portes, levez vos frontons, élevez-vous, portails antiques, Qu'il entre, le roi de gloire ». Nous constatons que dans leurs sermons sur l'Ascension, à la fin du 4e siècle, Grégoire de Nysse et à sa suite, Chromace d'Aquilée reprennent ce verset. Ainsi, Grégoire de Nysse explique que le roi n'a pas été reconnu par les portiers, qui sont obligés de demander aux Puissances son identité. Selon l'exégète, il s'agit du Christ, qui n'a pas été reconnu de son vivant comme le Fils de Dieu :

> *Verum non agnoscunt eum (...) Itaque rursus comites ejus vocibus illis interrogantur. Quis est iste Rex gloriae ? Respondetur autem non amplius : Fortis, et potens in caelo : sed Dominus virtutum.*[565]

Chromace d'Aquilée († 407) le rejoint dans cette idée :

> *Hanc admirationem angelorum de ascensione Domini ad caelos etiam david in psalmo demonstrat, cum ita ex persona angelorum mirifice loquitur dicens : Tollite portas, prinicipes, vestras, et elevamini, portae aeternales, et introibit rex gloriae. Dominus, inquit, fortis et potens in praelio (...) Et idcirco clamabant ad alterutrum (...) ut aperiretur porta caelorum.*[566]

De nouveau, les portes du *Psaume* 23 sont directement liées à l'Ascension du Christ. Le rôle des anges est encore mis en avant : le fait que certains messagers de Dieu ne reconnaissent pas le Christ appuie l'idée d'une « incarnation cachée (…) », pour reprendre les termes de Jean Daniélou[567], qui parle aussi de l'« ignorance des Puissances, lors de l'Incarnation et la manifestation qui leur est faite de la gloire de l'homme-Dieu à l'Ascension »[568]. Enfin, ces passages établissent également le Christ comme roi lors de l'Ascension[569]. Si l'on se base uniquement sur ces écrits, interpréter alors les motifs des ivoires comme étant des vantaux de portes peut séduire. Mais il convient de rester prudent : en effet, ces textes datent des débuts de l'Église, et leur réception au 11e-12e siècle serait à

---

564 Schrade 1930, p.136.

565 « Nos gardiens [les anges] l'escortent à leur tour et ordonnent aux portes célestes de s'ouvrir pour lui [Jésus-Christ] (…) Mais il n'est pas reconnu (…) Aussi la question est-elle posée à ceux qui l'accompagnent : "Qui est ce roi de gloire ? ". Leur réponse n'est plus alors "Le fort, le héros au combat" mais "le Seigneur des Puissances" », Grégoire de Nysse, col. 694 A-C.

566 « Cet étonnement des anges devant l'ascension du Seigneur dans le ciel, David nous le montre dans le *Psaume*, quand, tenant le rôle des anges, il prononce ces paroles magnifiques : "Princes, élevez vos portes ; élevez-vous, portes éternelles, et le roi de gloire fera son entrée" (…) Aussi se criaient-ils [les anges] l'un à l'autre d'ouvrir la porte des cieux au Christ vainqueur », Chromace d'Aquilée, SC 154, p.190.

567 Daniélou 1950, p.42.

568 Daniélou 1950, p.42.

569 Nous revenons en détail sur la royauté du Christ dans *Mise en image de la royauté du Christ*, p.296.

étudier en fonction du contexte politique et religieux où ces plaques ont été réalisées, et qui influence naturellement la production iconographique.

Le troisième ivoire ouvre aussi la voie à une autre hypothèse d'interprétation, qui peut également valoir pour les ivoires colonais et liégeois **[vol. 3, Pl. 69c]**. Il est composé de six scènes, dont la disposition permet des parallèles iconographiques intéressants. La lecture débute en bas à gauche avec l'entrée du Christ à Jérusalem, puis à droite, avec la Cène. Au registre médian, à gauche, c'est la Crucifixion puis les Saintes femmes au tombeau qui sont représentées. Enfin, le cycle se termine dans la partie supérieure par la Descente aux limbes et l'Ascension du Christ. Cette disposition met dans le même axe vertical le tombeau du Christ de l'épisode des Saintes femmes et le Christ montant au ciel, qui devient ainsi le Ressuscité. Par ailleurs, le Christ saisit un objet semblable à celui des ivoires de Liège et de Cologne. La mise dans le même axe vertical du tombeau du Christ avec le Christ montant, s'emparant d'un objet, nous évoque ces paroles d'Eusèbe de Césarée (~265 - ~340), qui parle des portes célestes que le Christ franchit après avoir vaincu la mort, sans pour autant faire explicitement référence à l'Ascension, dans un de ses *Commentaires sur les Psaumes*[570]. Toutefois, nous ne savons pas quelle postérité ce commentaire patristique a pu connaître.

Mais l'Ascension sert aussi de vis-à-vis à la Descente aux Limbes, où le Christ brise les portes des Enfers pour libérer les Justes par sa croix. Descente et Remontée sont ainsi confrontées. Le Christ de l'Ascension pourrait être vu comme le mouvement contraire de la Descente aux Limbes, à plus d'un titre :

- par symétrie, le Christ monterait au lieu de descendre,
- il rejoindrait le Paradis après être descendu aux Enfers.

Si nous poursuivions audacieusement le parallèle entre les deux images, et si nous admettions l'idée que l'objet dont s'empare le Christ pourrait être un vantail de porte, alors il l'ouvrirait au lieu de le détruire, comme lors de la Descente aux Limbes.

Toujours en rapport avec cet ivoire, penchons-nous désormais sur le drame liturgique de la Passion tel qu'il est pratiqué depuis le 9e siècle. Lors du Vendredi saint, la croix et/ou

---

[570] *Salvator mundi post omnia sua in hominibus edita opera, victoria de morte reportata, coelestas portas transgressus*, Eusèbe de Césarée, PG 23, col. 1169C.

l'hostie était enterrée lors de la cérémonie de la *Depositio*, pour être ensuite déterrée et élevée le Samedi saint avant Matines, au cours de l'*Elevatio crucis*. L'hostie comme la croix symbolisent le corps du Christ mort[571]. Au moment de l'*Elevatio*, les officiants entonnent le *Psaume* 23 en se dirigeant vers l'autel principal, avant de réciter l'antienne *Cum rex Gloriae Christus Infernum*. Comme l'explique Aina Trotzig, on célèbre alors « Jésus, descendu aux enfers pour y chercher les âmes dans l'attente de Dieu, [qui] en surgit, vainqueur du mal et de la mort »[572]. Elle ajoute que « l'*Imago Resurrectionis* était sans doute une sculpture du Christ ressuscité avec la croix où flotte l'oriflamme »[573]. Sur nos ivoires, le Christ rejoignant le ciel est représenté dans la continuité de la Crucifixion ou du tombeau. De plus, il porte une croix, synonyme de sa victoire sur la mort, et pouvant faire écho au Christ remontant des limbes, comme sur l'ivoire du musée Bode. L'action de saisir les portes en référence au *Psaume* 23 permettrait alors de faire le lien entre le drame liturgique et l'iconographie des ivoires, qui jumelleraient Passion et Ascension, dans une ellipse narrative[574]. Toutefois, seule une étude de la liturgie des édifices possédant l'ivoire permettrait de confirmer l'hypothèse.

Enfin, la composition de ces trois pièces invite à explorer une dernière piste. Sur les trois œuvres, le Christ de l'Ascension est situé dans la continuité de la Crucifixion : il peut alors aussi être le Christ ressuscité. Or une des préfigurations de la Résurrection est Samson arrachant les portes de Gaza dans *Juges* 16, 1-3[575]. Ces vantaux de portes pourraient alors couvrir deux épisodes de la vie du Christ selon deux liens typologiques, condensés en une scène dans la scène :

- le Christ de l'Ascension serait aussi le Ressuscité ;
- les portes renverraient autant à l'épisode de Samson qu'au *Psaume* 23.

Nous notons de plus qu'au 13e siècle, un commentaire de Thomas d'Aquin (1225-1274) traduit la même pensée que ces ivoires qui lui sont antérieurs, ce qui intéresse la genèse du commentaire de Thomas : l'image est-elle née d'une réflexion antérieure, d'ordre théologique et liturgique, ou a-t-elle favorisé cette réflexion ? Il faudrait chercher plus avant

---

[571] Heitz 1963, p.180. Carol Heitz date par ailleurs les premières manifestations de cette cérémonie aux alentours de 850-900 : au moment de la réalisation des ivoires, elle était instituée depuis plus d'un siècle.
[572] Trotzig 2000, p.92.
[573] Trotzig 2000, p.92.
[574] Voir *Composition autour de la Crucifixion*, p.361.
[575] Nous remercions Jacques Cazeaux, qui a porté à notre connaissance cette préfiguration.

pour savoir si Thomas d'Aquin reprend des textes anciens sur lesquels l'image se serait appuyée ou si c'est sa construction qui a permis de développer un commentaire théologique plus poussé. Cette hypothèse mérite une recherche qui dépasse le cadre de ce travail.

Ainsi, les hypothèses présentées convergeraient vers une identification de ces objets comme des vantaux de porte, mais sans aucune certitude absolue. En effet, la question principale est de savoir pourquoi le Christ n'en saisit qu'un seul sur les deux. Il faut également mener de plus amples recherches :

- sur le plan théologique : le rapport entre le Christ ressuscité et le Christ de l'Ascension doit être précisé,
- sur le plan liturgique : la liturgie des édifices doit être connue pour déterminer si le programme iconographique de l'ivoire en découle, et si, de fait, les objets représentés sont bel et bien des portes.

11.9. La couronne et les inscriptions renvoyant à la royauté du Christ [vol. 3, Pl. 95]

Préente sur 2% à peine des images de notre corpus, la couronne apparaît dès le 6e siècle dans le monde oriental : en témoignent, les anges stéphanophores de l'évangéliaire de Rabbula **[vol. 3, Pl. 95a]**. Elle revêt un caractère royal dans son acception christologique et liturgique[576]. Bien que cet attribut apparaisse peu dans notre corpus[577], il adopte des formules différentes. Il s'agit de couronne végétale ou directement royale, ou bien d'inscriptions faisant mention du Christ-Roi.

La représentation du psautier Tiberius, réalisée au 11e siècle à Winchester exhibe une couronne atypique : il s'agit d'une couronne à étriers portée par les apôtres à l'aplomb des pieds du Christ **[vol. 3, Pl. 67]**. Elle semble un héritage laissée par le Christ, et par sa forme même, elle fait référence à la couronne royale telle que la porte par exemple le roi Knut dans une représentation contemporaine, typique également des empereurs carolingiens et ottoniens

[576] Deswarthe 2008.
[577] Voir *La couronne et la référence à la royauté du Christ*, p.213.

[vol. 3, Pl. 95b][578]. L'iconographie de cette couronne laisse donc penser qu'il s'agit bel et bien d'un insigne du pouvoir royal. Or à cette époque, le roi anglo-saxon et le Christ sont *gemina persona* : le Christ est roi par sa double nature, tandis que le roi est oint par la grâce, ce qui lui donne accès à cette double nature pour un temps déterminé[579]. Mais dom Jean Leclercq rappelle que

> La tradition théologique avait également transmis l'idée que le caractère sacerdotal imprime une conformité plus étroite au Christ-Roi : la tonsure en est déjà le signe : "la couronne cléricale désigne la dignité royale, et servir Dieu, c'est régner (…) Aussi, les ministres de l'Église doivent-ils être des rois, pour régir eux-mêmes et les autres" (Pierre Lombard (1100-1160), *Sententiarum* livre IV, d.24, c.IV, éd. Quaracchi 1916, tome II, p.893).[580]

Or, le personnage qui soutient une partie de la couronne, à droite du Christ, est tonsuré. Les *Sentences* de Pierre Lombard sont postérieures à cette pleine page, mais la pensée développée par le théologien était peut-être déjà d'actualité. S'il est prématuré de voir dans cette représentation de l'Ascension un message politique, dans lequel le Christ dépose la couronne royale entre les mains des apôtres, nous souhaiterions avancer les idées suivantes, à titre d'hypothèses méritant une enquête plus poussée :

- Soit le message est délivré par les instances royales, et il vise l'Église : en affichant ainsi la couronne royale déposée par le Christ entre les mains d'êtres humains, ceux-ci affirment leur pouvoir sur elle.
- Soit à l'inverse, c'est l'Église qui est dépositaire de la couronne christique : elle marque ainsi son indépendance face au pouvoir royal.

Des recherches mériteraient d'être menées afin de savoir quelle orientation donner à cette représentation peu commune. Thomas Deswarthe relève également que « Dans l'iconographie, la *corona* était fréquemment associée à l'autel depuis l'époque paléochrétienne »[581]. Par ailleurs, toujours selon le même auteur, « Une théologie de la royauté christique et de l'autel, [est] particulièrement vivante chez Isidore de Séville »[582].

---

[578] Dans son étude sur la majesté de Sainte-Foy de Conques, Jean Taralon et Dominique Taralon-Carlani étudient la couronne de la statue de sainte Foy. Ils en déduisent qu'à l'origine, elle possédait un arceau unique décoré de deux fleurons, typique des époques carolingienne et ottonienne (Taralon, Taralon-Carlani, 1997, p.67). C'est exactement le type que nous retrouvons sur la pleine page de Winchester.

[579] Kantorowicz 1989, p.56 et suiv.

[580] Leclercq 1959, p.36.

[581] Deswarthe 2008, p.4.

[582] Deswarthe 2008, p.5.

Concernant l'image du psautier Tiberius **[vol. 3, Pl. 67b]**, il pourrait aussi s'agir d'une couronne votive, à placer au-dessus de l'autel, et rappelant la royauté du Christ, accomplie au ciel, mais également sur l'Église. La liturgie anglo-saxonne offrirait peut-être des indications permettant de mieux expliquer cette miniature.

Même si le Christ n'est pas couronné, une inscription suffit pour faire état de sa fonction royale. Au tympan de la porte Miégeville de Toulouse, le mot *REX* s'inscrit dans le nimbe crucifère (à l'instar du psautier de Stuttgart - **vol. 3, Pl. 95c**), entre les mots *DEUS* et *PATER* **[vol. 2, Fig. 110]**. L'inscription, placée uniquement dans le nimbe, n'est pas visible à l'œil nu par le spectateur. De fait, soit elle sert uniquement l'image, soit elle rejoint un contexte liturgique. La porte Miégeville est en effet située sur la façade sud de la basilique Saint-Sernin, ouvrant sur la rue la plus fréquentée[583]. Il est en effet possible que le portail ait été un lieu de stations lors de processions liturgiques. Si l'inscription n'était pas visible, elle appuyait peut-être, néanmoins, les cérémonies, alors que sur le portail de Mauriac **[vol. 2, Fig. 116]**, l'inscription, qui revendique la royauté du Christ, est parfaitement visible, et elle indique clairement que le Christ monte en sa qualité de roi, supérieur à tous les seigneurs : *Tres sunt atque decem qui cernunt / scandere regem : Celum Cunctorum Cristum Dominum Dominorum*[584]. Les inscriptions intègrent ainsi l'idée de la royauté du Christ dans l'image. Certes l'image l'emporte sur le texte de l'inscription, mais elles se prêtent mutuellement, et toutes deux disent l'intronisation du Christ au terme de son Ascension. Ces divers traitements renvoient tous au statut royal du Christ : il est célébré comme Christ-Roi le jour de l'Ascension, et trône au ciel en cette qualité. En tant qu'attribut éloquent, bien qu'il ne s'agisse pas de couronne *stricto sensu*, les inscriptions possèdent la même portée christologique.

---

583 La porte Miégeville se dote également d'une réflexion christologique et politique dense : en théologie, son iconographie se focalise sur la relation entre le Père et le Fils, et sur l'intronisation du Christ à droite de Dieu (Voir *12.2. La relation du Fils* au Père : étude sur la présence et le geste de la main de Dieu et son rapport avec le Christ, p.300). Mais comme l'ont prouvé Marcel Durliat et Olivier Testard, elle fait écho à la querelle des Investitures : lors de la création du portail, le pouvoir spirituel s'opposait à l'ingérence du pouvoir temporel dans la nomination des prélats. Rappeler la filiation du Fils et sa fonction royale, qui est le fait du Père, peut être un moyen d'utiliser l'image à des fins politiques, d'autant que sur la façade, des figures en pied de saint Pierre et saint Jacques foulant des êtres monstrueux sont une évocation de la lutte de l'Église contre la simonie et le nicolaïsme, qui rongent l'institution à cette époque (Durliat 1990, p.398-410 ; Testard 2003).

584 « Ils sont treize qui regardent s'élever vers le ciel le Roi, Christ, Seigneur de tous les seigneurs ». L'inscription se poursuit ainsi : *Scandit sublimis. Celestia Jesus. Ab imis : quod. bene. testan[tur]. Qui jugi. Luce beantur* / « De cela témoignent bien ceux qui ont été gratifiés de la lumière éternelle ». Traduction dans Roux 2004, p.236.

Mais la couronne végétale appelle une interprétation différente, comme sur l'ivoire conservé aujourd'hui à Weimar et exécuté vers 1000 **[vol. 3, Pl. 95d]** : il montre la main de Dieu portant une telle couronne, comme suspendue au-dessus du Christ qui monte au ciel. Héritière des couronnes de martyr, représentés avec une couronne de lauriers en tant qu'athlètes du Christ[585], elle caractérise le Christ dans plusieurs circonstances, sous des formes diverses. Par exemple, il est fréquent, notamment à l'époque carolingienne, que la main de Dieu survienne pour poser une couronne sur la tête de son Fils crucifié **[vol. 3, Pl. 95e]** : il est alors distingué par son Père qui le reconnaît ainsi dans son martyre. Ce type de couronne végétale revêt un caractère triomphal, à l'opposé de l'humiliante couronne d'épines. Dans ce cas, elle est l'insigne de la victoire sur la mort. C'est une manière d'annoncer l'intronisation du Christ vainqueur de la mort à la droite de Dieu. Lors de l'Ascension, le Christ s'apprête à prendre place sur le trône. C'est à ce moment qu'il sera institué juge suprême et souverain, comme l'explique Grégoire le Grand (~540 – 604)[586], reprenant *Marc* 16, 19. Dans l'iconographie de cet épisode, la couronne végétale ainsi exposée manifeste donc la victoire du Christ sur la mort, et légitime sa montée au ciel. Elle s'inspire de nouveau de l'Antiquité : les représentations des triomphes impériaux montrent souvent une victoire portant une couronne végétale au-dessus de la tête de l'empereur[587]. Elle hérite de ce caractère triomphal : le Christ montant au ciel est couronné victorieux par son Père. Sa signification est accentuée par la croix hastée que porte le Christ : elle s'inscrit dans la continuité des crucifixions carolingiennes, avec cette différence que, dans le cas présent, le Christ a déjà triomphé de la mort.

---

[585] Les martyrs sont souvent représentés recevant ou portant une couronne végétale. Ainsi que l'a remarqué Nourredine Mezoughi (Mezoughi 1975, p.240-241), ce type de couronne reprend les couronnes de laurier offertes aux athlètes vainqueurs des jeux olympiques dans l'Antiquité : par leur martyre, ils ont triomphé et peuvent accéder au Paradis. La mosaïque paléochrétienne de Ravenne représente le Christ tendant une telle couronne à saint Vital.

[586] *Quia igitur Redemptor noster assumptus in caelum, et nunc omnia iudicat, et ad extremum iudex omnium uenit, hunc post assumptionem Marcus sedere describit, qui post ascensionis suae gloriam iudex in fine videbitur*, Grégoire le Grand, SC 522, p.212.

[587] Mezoughi 1975, p.239.

11.10. Le soleil et la lune [vol. 3, Pl. 66]

Quelques ivoires et manuscrits représentent le soleil et la lune lors de l'Ascension. Déjà présents sur l'évangéliaire de Rabbula **[vol. 3, Pl. 1b]**, ces motifs ont longtemps posé question. La présence des astres est en effet connue dans les Crucifixions, mais comment justifier leur présence dans une représentation de l'Ascension ? La lecture de l'homélie sur l'Ascension de Grégoire le Grand a attiré notre attention. Le Père de l'Église cite le verset 11 du chapitre 3 du livre d'*Habacuc* selon la Septante : « Le soleil s'est élevé, et la lune s'est arrêtée à son rang ». Il interprète le soleil comme étant le Christ, qui monte au ciel, ainsi que l'a prédit le prophète. La lune, selon lui, est l'Église, qui à la suite de l'Ascension « une fois fortifiée par son ascension, prêcha ouvertement ce qu'elle avait cru en secret »[588]. Grégoire voit l'Ascension comme la possibilité pour l'Église de se révéler et de s'étendre sans crainte. Et comme l'ont noté Robert Étaix, Charles Morel et Bruno Judic, les homélies de Grégoire ont circulé très tôt dans toute l'Europe : elles sont déjà connues d'Isidore de Séville et de Bède le Vénérable, qui les cite à maintes reprises dans son *Histoire ecclésiastique du peuple anglais*. Plusieurs dizaines de copies seront réalisées jusqu'au 13e siècle, et elles figurent dans les bibliothèques de grands centres religieux à travers l'Europe (Cluny, Reims, Fulda, *etc.*)[589]. Elles sont également reprises et réinterprétées à toute époque, comme dans le passage consacré à l'Ascension du poème anglo-saxon de Cynewulf, rédigé au 8e siècle : l'auteur fait référence aux astres comme rayonnant sur tous les hommes. Puis il rapproche le Christ du soleil comme la véritable lumière, tandis que la lune représente l'Église qui brille sur terre[590]. Encore au 12e siècle, nous retrouvons le soleil et la lune sous la plume d'Honorius Augustodunensis, l'archevêque de Bordeaux Geoffroy Babion, ou encore Maurice de Sully, évêque de Paris de 1160 à 1196[591]. Pierre Abélard (1079-1142) avance d'ailleurs une interprétation originale, qui suit l'interprétation d'*Habacuc* :

---

[588] *At postquam eius ascensione roborata est, aperte predicauit quod occulte credidit*, Grégoire le Grand, SC 522, p.216. Haymon d'Auxerre, dans son *Enarratio in Habacuc prophetam*, écrit : *Altiore sensus : « sol et luna steterunt in habitaculo suo », quia Christus, qui verus est sol, resurgens a mortuis, habitaculum cœli conscendit ; luna vero, id est Ecclesia, in fide quam percepit, devote et inconcusse permansit*, PL 117, col. 193A.

[589] Grégoire le Grand, SC 485, p.73-88.

[590] *The poems of Cynewulf*, 1910, p.12-14.

[591] Honorius Augustodunensis, PL 172, col. 955A-B ; Geoffroy Babion, PL 171, col. 580D-581A ; Maurice de Saint-Victor, CCCM 30.

> *Elevatus est sol, et luna stetit in ordine suo : Ecclesiam quae per lunam significatur, in tantum ordinare studuit, ut perversos in ea nequaquam toleraret, sed statim a palea grana purgaret, sicut per Petrum de Anania et Saphira egit.*[592]

Le rang - *ordo* - qui est celui de la lune est alors un ministère de justice, destiné à « trier le bon grain de la paille, comme le fit Pierre à propos d'Ananie et Saphire ». Ces œuvres qui représentent aussi le soleil et la lune ont-elles été inspirées par l'homélie de Grégoire le Grand, ou par un autre texte reprenant l'idée ?

On peut considérer la question sous un autre angle. Comme il l'a été signalé plus haut[593], ces versets d'Habacuc sont lus lors de la fête de l'Invention et de l'Exaltation de la Croix. Haymon d'Auxerre y voit, au 9e siècle, le symbole de la royauté du Christ. Nous avons aussi observé plus tôt qu'une version du PRG réalisée au 12e siècle reprend *Elevatus est in coelum*[594].

11.11. Habacuc dans le mont [vol. 3, Pl. 64a et Pl.64b]

Le Victoria and Albert Museum, à Londres, conserve deux plats de reliure, tous deux réalisés à Cologne. Le premier a été exécuté entre 1050 et 1070, le second date du second quart du 12e siècle.

Sur chacun, le Christ s'y élève de profil, s'apprêtant à saisir la main de Dieu. Il prend appui sur le mont des Oliviers, autour duquel sont répartis les apôtres et la Vierge. À l'intérieur du mont, cependant, est figuré un personnage de profil, tenant un phylactère. Dans les deux cas, une inscription permet de le reconnaître comme étant le prophète Habacuc : sur l'un est écrit le nom du prophète, et sur le second, *Sol elevatus est*. La représentation nous évoque l'homélie de Grégoire le Grand sur l'Ascension, où le soleil est le Christ qui s'élève et la lune l'Église qui reste sur terre, comme nous l'avons présenté plus haut[595]. D'une manière ou d'une autre, c'est-à-dire soit par connaissance directe de l'homélie de Grégoire, soit par sa reprise, les églises liégeoise et colonaise, réputées pour être de grands centres religieux,

---

[592] Pierre Abélard, PL 178, col. 495D-500B.
[593] Dans cette partie, voir *La croix hastée*, p.262.
[594] Voir *La liturgie de l'Ascension*, p.46 et suiv.
[595] Voir dans cette partie *Le soleil et la lune*, p.287.

disposaient-elles des homélies de Grégoire, ou possédaient-elles des ouvrages qui s'en seraient inspirés, et qui auraient pu à leur tour inspirer la création de ces deux ivoires ? Ou bien parlera-t-on de tradition diffuse mais fidèle ?

Quoiqu'il en soit, cette représentation des astres, aussi rare soit-elle, revient au 13e siècle : ainsi, le psautier d'Élisabeth de Thuringe, réalisé entre 1200 et 1230 **[vol. 2, Fig. 199]**, opère un rapport similaire dans sa miniature de l'Ascension. Les pleines pages illustrées de ce manuscrit présentent deux miniatures par folio figurant un épisode de la vie du Christ auquel est associé un personnage vétérotestamentaire dans un médaillon, formant une excroissance dans l'image. Or, à l'Ascension est associée la figure d'Habacuc déroulant un phylactère portant l'inscription *Elevatus est sol et luna stetit in ordine suo*, adaptant le verset 11 du chapitre 3 du livre du prophète aux neumes prononcées lors de la fête de l'Ascension. La mention de la lune sur cette œuvre à l'occasion de l'Ascension permet de privilégier une lecture ecclésiologique en vertu des explications précédentes.

11.12. Une œuvre unique ? [vol. 3, Pl. 96]

Cette peinture murale catalane, fort abîmée, se développait sur le mur de l'abside méridionale, dans l'église de Santa Maria de Mur, en Catalogne, avant de rejoindre les collections du Museù nacional d'Art Catalan **[vol. 3, Pl. 96a]**. Sur le mur-bahut, autour de la baie axiale, les témoins se répartissent. Ils ne sont plus que cinq encore en partie visibles du côté sud. Au nord, seule la Vierge, voilée, a survécu aux aléas du temps. Ils sont répartis autour d'une baie dont l'embrasure accueille deux personnages nimbés qui regardent vers les témoins : il peut s'agir des hommes en blanc annonçant le futur retour du Christ sur terre aux apôtres (*Actes des apôtres* 1, 9-11). Le cul-de-four est dans un meilleur état de conservation que le mur-bahut. Deux anges s'envolent, portant la mandorle-nuée enveloppant le Christ. Celui de droite est en relativement bon état. Il penche la tête vers le spectateur tandis que de la main gauche, il désigne le ciel, paume ouverte.

Le Christ est figuré de profil, dans la mandorle-nuée à l'intérieur de laquelle ont été peints des étoiles. Il bénit de la main droite et détient un objet ovale dans la gauche, ce qui

n'est pas sans poser une question. Montserrat Pagès i Paretas l'identifie, au choix, à « un disque (…) à signification eucharistique ou de souveraineté »[596], ce qui rejoint l'idée de Manuel Castiñeiras et de Jordi Camps qui ont observé que « Los programos iconográficos de los absides catalanes subrayaban la importancia del sacramento eucarístico »[597]. Ce motif rappelle aussi selon elle « l'enluminure carolingienne »[598], mais sans donner plus de précision. Cet objet fait penser à une statue réalisée à Essen – datant des environs de 1480, utilisée lors des drames liturgiques de l'Ascension : le Christ y est debout, bénissant de la main droite tandis que de la gauche, il porte un objet sphérique avec lequel il rejoint son Père **[vol. 3, Pl. 96b]**. S'il n'est pas certain qu'il s'agisse du même objet, l'analogie du Christ montant dans les deux cas avec un objet ovoïde dans la main est à noter.

Il reste toutefois difficile d'identifier avec certitude l'objet de la peinture catalane. Elle est située dans le chœur de l'édifice, à l'aplomb du maître autel. Comme le souligne Henri de Lubac, l'hostie est à cette époque associée au corps du Christ, mais surtout à l'Église[599]. Aussi, il pourrait s'agir d'une hostie. Mais lorsqu'il porte une hostie, il la présente au spectateur, au lieu de tenir fermement l'objet, comme ici.

C'est alors que la lecture de ce passage d'*Ap* 2, 17 vient peut-être à notre aide :

> À celui qui vaincra je donnerai de la manne cachée, et je lui donnerai un caillou blanc ; et sur ce caillou, est écrit un nom nouveau, que personne ne connaît, si ce n'est celui qui le reçoit.

L'objet a une forme circulaire comme un caillou, à l'instar de la peinture murale de San Juan de Boi **[vol. 3, Pl. 96c]**, et est blanc, comme dans le verset de l'*Apocalypse* susmentionné. La « personne » mentionnée dans ce passage est un martyr. On peut se livrer à une lecture typologique : après la lecture d'*Ap* 19, 12, la « personne » peut être associée au Christ. Il a vaincu la mort : cette victoire lui permet de monter au ciel et de siéger à la droite de Dieu. Il est celui par qui Dieu se réconcilie avec sa créature. Le caillou devient un signe distinctif donné par Dieu à celui qui est l'Élu, à savoir en l'occurrence Jésus-Christ, puisqu'il a vaincu les péchés, est ressuscité et rejoint le ciel. Par ailleurs, Yves Christe note que sur le

---

[596] Pagès i Paretas 2005a, p.194. Dans un autre ouvrage, elle mentionne seulement « el dis que porta a la mà, de possible sentit eucarístic », 2005b, p.124. Elle le qualifie également de « *mundus*, de probable sentit eucaristic », dans Pagès i Paretas 2006, p.33.

[597] Castiñeiras, Camps, 2008, p.387.

[598] Pagès i Paretas 2005, p.194.

[599] De Lubac 1949, p.26-27 : « dans ce pain, ce qu'ils [les exégètes] voient d'abord, c'est la figure de l'Église ».

portail chartrain de l'apparition du Christ à saint Étienne **[vol. 3, Pl. 96d]**, les martyrs de la première voussure tiennent

> de petits globes, images probables du caillou rond, donné en récompense au vainqueur (*Ap* 2, 17) et dont on nous dit qu'il symbolise la pierre ignée, le "diamant", que portent aussi les séraphins du portail central.[600]

Affirmer que l'objet entre les mains du Christ de Santa Maria de Mur est le caillou d'*Ap. 2, 17* serait prématuré. Il faudrait découvrir des textes qui permettraient peut-être de lever le voile.

11.13. Les motifs pour dépasser la narration

La diversité et la rareté des motifs dans les représentations de l'Ascension invitent à réfléchir sur la raison de leur présence, et des propositions ont été faites. Toutefois, il n'est pas toujours évident d'identifier et/ou d'interpréter chacun de nos motifs. Des éclaircissements sont encore nécessaires, par exemple pour la pierre représentée sous le Christ, les portes dont le Christ s'empare ou le caillou qu'il tient dans sa main. Nous avons proposé plusieurs hypothèses, qui méritent des approfondissements. Il en ressort toutefois des lignes directrices dans l'interprétation générale de l'épisode, autour de la royauté du Christ ou de la naissance de l'Église. Il est aussi possible que la liturgie ait pu aussi jouer un rôle dans l'iconographie de l'Ascension.

Nous notons aussi que les motifs admettent plusieurs champs d'interprétation, qui s'étendent et deviennent plus riches s'ils sont associés à d'autres. Comme l'ont écrit François Boesplfug et Yolanta Zaluska,

> L'artiste ne possède pas de signe pictural bien défini pour chaque concept théologique et il lui faut opérer des transferts de sens (…) l'image à la fois cache et révèle plus qu'un discours.[601]

Il est alors possible de tirer parti des motifs en jouant sur la superposition de sens qu'ils offrent. L'image dépasse alors son sens narratif pour accéder à une réflexion d'ordre théologique large.

---

[600] Christe 1999, p.92.
[601] Boespflug, Zaluska, 1994, p.220.

12. PROPOSITIONS D'INTERPRETATION DE L'ASCENSION A PARTIR DES CHOIX ICONOGRAPHIQUES

L'analyse des motifs a fait surgir des thèmes récurrents, essentiellement en rapport avec la double nature et la royauté du Christ, ou avec la naissance de l'Église. Qu'ils soient isolés ou en association avec d'autres motifs, leur mise en scène oriente le lecteur vers une interprétation spécifique des images selon la théologie commune de l'époque. En effet, des rapprochements peuvent être faits entre certaines images et certains commentaires. La principale interrogation concerne la connaissance des textes : la bibliothèque du lieu de production possédait peut-être un exemplaire des ouvrages mentionnés ci-après, mais à l'heure actuelle, il est difficile de répondre à cette question. Il est presque évident que les réflexions théologiques sont tombées dans le bien commun, et que le texte, en tant que reflet d'un climat spirituel, ait pu être connu sans que le lieu de création de l'image, monastère ou église, le possède. Sans affirmer un lien direct entre certains textes et les reproductions, nous souhaitons tout de même relever les analogies pouvant exister entre ces deux domaines de réflexion et d'illustration.

12.1. Les formes de mise en valeur de la figure du Christ et leur portée théologique

Personnage principal de l'Ascension, le Christ focalise l'attention de la scène. Il s'agit de le mettre en relief, selon plusieurs procédés : un jeu des couleurs, de plans, ou bien la présence de nuées ou de la mandorle. Celles-ci entourent le personnage du Christ et le soustraient immédiatement à la terre, alors qu'en fond de scène les bandes diversement colorées peuvent être conçues pour distinguer les sphères terrestre et céleste, voire les deux

natures du Christ, en distinguant les pieds et la tête[602]. Il peut s'agir d'un moyen de manifester différents aspects de la christologie, en accentuant la nature humaine ou divine, ou la royauté du Christ. Ainsi, distinguer les pieds et la tête du Christ, grâce à un jeu de fonds colorés, est peut-être un moyen de révéler sa double nature. L'utilisation de motifs précis, comme la couronne ou des inscriptions, permet d'insister sur la royauté du Christ : en effet, nous l'avons vu, la liturgie médiévale célèbre également le Christ comme roi à l'occasion de L'Ascension.

12.1.1 La tête et les pieds du Christ comme une manifestation de sa double nature ? [vol. 3, Pl. 97]

Sur plusieurs représentations, nous avons déjà noté un jeu de fonds colorés[603], qui tendent à distinguer les différentes parties du corps du Christ, notamment les pieds et la tête. Par exemple, dans le sacramentaire de Fulda, conservé à Lucques, la scène est divisée en trois bandeaux principaux de couleurs différentes, correspondant aux pieds, au corps et à la tête du Christ **[vol. 3, Pl. 96a]**. Les peintures de manuscrits utilisent ainsi des fonds colorés de différentes nuances, notamment sur les pleines pages où le Christ s'élève debout. En observant attentivement les ruptures de couleurs, le spectateur voit que dans la majorité des cas, elles correspondent aux différents membres de ce corps glorieux. Le sacramentaire de Saints-Ulrich-et-Afra d'Augsbourg en offre une bonne illustration **[vol. 3, Pl. 96b]**. Le manuscrit bavarois représente le Christ debout, sans indication de mouvement : le Christ est déjà placé à l'intérieur d'une mandorle, avec de surcroît des nuées, double séparation de la terre et du ciel. On note un jeu de couleurs au niveau des parties du corps du Christ, qui manifeste en redondance la même rupture entre le ciel et la terre, mais aussi leur relation. Ces jeux associés et insistants ont-ils pour but de faire comprendre que les disciples témoins de l'Ascension voient encore les pieds du Christ, tandis que sa tête participe déjà du monde céleste, séparé par définition ?

Dans le même sens, la lettre I enluminée d'une Bible conservée à la Bibliothèque de Provins mérite qu'on s'y attarde **[vol. 3, Pl. 97c]**. La forme longiligne de cette lettre se prête à une représentation dynamique de l'Ascension selon sa version la plus classique. Sous le

[602] Voir *Distinguer la figure du Christ*, p.248.
[603] Voir *Fond coloré – nuées – mandorle : des formules complexes*, p.258.

regard des témoins, le Christ s'élève, une croix hastée dans la main gauche, bénissant de la droite. Deux bandes de nuées sont disposées de telle manière qu'au bas de la lettre, les pieds soient dissimulés par l'une d'elles, et que le buste émerge dans la partie céleste du haut. Les deux rôles des nuées ressortent d'autant mieux que les couleurs du fond tranchent déjà entre elles[604] : la moitié du bas hérite d'un ton ocre, et un bleu sublime la partie supérieure.

Une même redondance s'observe sur la Bible de Floreffe déjà évoquée **[vol. 3, Pl. 96d]**[605]. Le fond est doré sur plus des trois quarts inférieurs de l'image, soit jusqu'à la ceinture du Christ. Une bande bleue isole alors le haut de son personnage jusqu'à mi-tête. Deux anges s'inclinant vers le Christ émergent de cette bande. La partie supérieure, avec le haut de la tête du Christ, prend des teintes rosées ; les jambes, le buste, la tête ainsi bipartie, relèvent de trois teintes différentes. Le symbole est clair : la personne du Christ revêt comme trois états ou trois rôles différents. Par-là, pour les yeux, l'image semble organiser la montée du Christ : il se soustrait progressivement au regard des témoins, mais sans que la séparation soit une rupture.

Or, nous constatons que cette différenciation des parties du corps du Christ se retrouve présente dans les textes, qui soulignent la double nature du Christ en distinguant la tête et les pieds, un thème récurrent dans les sermons et les homélies. Ainsi, dès la fin du 3e siècle, Eusèbe de Césarée fait déjà la distinction : la tête symbolise le siège de la divinité, et les pieds évoquent l'humanité :

> La nature du Christ est double : l'une ressemble à la tête du corps, et par elle il est reconnu Dieu ; l'autre est comparable aux pieds : par elle il a revêtu un homme passible comme nous, pour notre salut.[606]

Cyrille de Jérusalem (313-386) le rejoint : « La tête signifie la divinité du Christ ; les pieds, son humanité »[607]. À plusieurs reprises, Saint Augustin (354 - 430) allégorise de même, pour conclure par exemple dans son sermon CCLXI, consacré justement sur l'Ascension : *Una persona Deus et homo in Christo*[608]. Et des siècles plus tard, Julien de Vézelay (~ 1085 -

---

[604] Voir *Fond coloré – nuées – mandorle : des formules complexes*, p.258.

[605] *Fonds colorés – nuées – mandorle : des formules complexes*, p.258.

[606] Eusèbe de Césarée, *Histoire ecclésiastique*, t.1, p.5.

[607] Cyrille de Jérusalem, PG 33, col. 726, dans Kantorowicz 1987, p.69. La tête et les pieds du Christ caractérisent aussi la tête et les membres de l'Église, comme nous l'expliquons p.294 et suiv.

[608] « Dieu et homme dans le Christ ne font qu'une seule personne », Saint Augustin, PL 38, col. 1205 ; voir Kantorowicz 1987, p.69 et notes 66-67.

~ 1165) pourra enchérir, mais ce sera en descendant du plan de la personne singulière du Christ au plan de l'Église, du moment que la nature humaine du Christ sauve l'humanité :

> *Descende de corde Patris in uterum matris (...) Nascitur igitur Deus homo (...) Gaudeat se hodie (...) in caelo Christi regno maiorem cunctis angelis dignitatis apicem percepisse.*[609]

Mais peut-on pour autant parler d'une influence des textes sur les images ? Comme le dit Ernst Kantorowicz, dans les représentations de l'Ascension,

> Alors que *caput* et *corpus Christi* sont au ciel, les pieds seuls, symbole de l'incarnation, restent comme signe visible du fait historique que le Dieu incarné est passé sur terre. De plus, c'est le firmament qui partage le corps du Christ et suggère les deux natures.[610]

Il s'appuie, pour cela, sur saint Augustin, qui a abordé le thème des pieds et de la tête du Christ à plusieurs reprises. Notamment, le Père de l'Église précise que la tête du Christ est au ciel et ses pieds, sur terre, mais s'ils sont séparés l'un de l'autre dans l'espace, ils sont joints par l'amour[611]. S'il est prématuré d'affirmer une telle influence, l'image a toutefois pu peut-être s'emparer de cette théologie. Malgré la difficulté à exprimer le mystère de l'Incarnation, cœur de la foi chrétienne, l'utilisation des couleurs, la disposition des motifs ou d'utilités comme la mandorle et les nuées pourraient apparaître comme une solution habile, voire subtile, pour traduire ce mystère. Mais si le dogme proprement dit inspire les concepteurs d'images, un autre thème les sollicite, qui n'a pas la même importance décisive. Il s'agit de la royauté du Christ. Si elle n'est pas un dogme, il n'est pas aussi urgent d'en décorer les scènes de l'Ascension, qui, elle, se situe au nœud même de la foi et de la réflexion métaphysique.

12.1.2. Mise en image de la royauté du Christ [vol. 3, Pl. 98-99]

À peine 3% des images recensées mettent explicitement en avant la royauté du Christ lors de l'Ascension. Cette dernière se manifeste par des motifs (couronne, portes…) ou des

---

[609] Julien de Vézelay, SC 192, p.246-247 : « Descends [Jésus-Christ] du cœur du Père dans le sein de sa mère (...) : c'est donc la naissance de l'Homme-Dieu (...) Que la nature humaine aujourd'hui [Jour de l'Ascension] se laisse donc aller à la joie et qu'elle se souvienne que dans sa tête elle a été élevée au-dessus des anges ».

[610] Kantorowicz 1989, p.71.

[611] Kantorowicz 1989, p.71, reprenant saint Augustin, pour qui *Caput in coelo est, corpus in terra (...) Sed ne putemus quia separatum est caput a corpore : discretum est enim locis, sed iunctum est affectu*, dans *Enarratio in Psalmum XC*, PL 37, col. 1163-1164.

inscriptions. La couronne peut être royale ou végétale **[vol. 3, Pl. 67]**[612]. La pleine page du psautier Tiberius, réalisé au 11e siècle, représente les témoins portant une couronne à étriers à l'aplomb des pieds du Christ., tandis que sur l'ivoire conservé à Weimar, la main de Dieu porte une couronne végétale au-dessus du Christ le rejoignant. Sur une plaque émaillée anglaise **[vol. 3, Pl. 98a]**, le Christ tient un orbe crucifère, c'est-à-dire une croix hastée surmontant un globe, insigne propre aux empereurs byzantins depuis le 6e siècle, comme l'attestent certaines pièces de monnaie **[vol. 3, Pl. 98b]**. Par leur référence au *Psaume* 24 (23), les portes[613] renvoient également au Roi de gloire reconnu par les anges comme étant le Christ **[vol. 3, Pl. 69]**. Notons également que le missel de Stammheim reprend l'hymne *Rex gloriae* dans ses inscriptions [614]. L'inscription *Tres sunt atque decem qui cernunt / scandere regem : celum cunctorum Cristum dominum dominorum* du portail de Mauriac identifie le Christ comme Roi de gloire . Enfin, dans les bras du nimbe crucifère du Christ de Toulouse, REX est inscrit dans chaque bras de la croix du nimbe. Ce procédé est également employé sur le psautier de Stuttgart **[vol. 3, Pl. 98c** et **98d]**.

Le Roi de gloire – ou *Rex gloriae* – mentionné dans les *Psaumes* (comme le *Psaume* 23, 7) est associé au Christ par des théologiens. Si, au Moyen Âge, sa fête n'est pas encore établie[615], le Christ-Roi est tout de même célébré lors de l'Épiphanie, du Vendredi saint et de l'Ascension. Ainsi, la pleine page de Stammheim, citant un passage de l'hymne *Rex Gloriae* chanté le jour de l'Ascension, fait écho à la liturgie du jour, mais aussi à la condition royale du Christ[616]. L'Incarnation institue le Christ comme Roi parce qu'il « réalise les prophéties qui annonçaient un Messie-Roi »[617]. La croix, symbole de la victoire du Christ sur la mort, établit ce dernier roi de gloire[618]. Enfin, Ernst Kantorowicz précise que « le Christ est roi par nature et (après l'Ascension) pour l'éternité »[619]. Piotr Skubiszewski ajoute que l'Ascension est logiquement associée à l'entrée du Roi de gloire dans les cieux, d'après le verset 7 du

---

[612] Voir *La couronne et les inscriptions renvoyant à la royauté du Christ*, p.283.
[613] Voir *Un objet saisi par le Christ*, p.279.
[614] Voir *Autres inscriptions*, p.333.
[615] Il faut attendre l'encyclique *Quas Primas* du pape Pie XI le 11 décembre 1925 pour que la fête du Christ-Roi soit instituée.
[616] Voir *Autres inscriptions*, p.333.
[617] Leclercq 1959, p.30.
[618] Skubiszewski 1996, p.230.
[619] Kantorowicz 1987, p.56.

Psaume 24 (23) : « De toutes les interprétations, celle qui assimilait l'entrée du "Roi de gloire" dans sa demeure à l'Ascension du Christ était la plus appropriée »[620]. Ce même verset du *Psaume* 24 (23) préfigure également la royauté du Christ lors de l'Ascension, dès les débuts de l'exégèse. Ainsi, à la fin du 2e siècle, Justin spécifie que le Christ « a été institué seigneur des puissances par la volonté du Père qui le lui a octroyé, le même Christ qui est ressuscité des morts, est monté au ciel »[621]. Dans leurs sermons et homélies sur l'Ascension, les exégètes insistent d'ailleurs sur le fait que, par l'excès même de sa gloire, les anges n'ont pas reconnu le Christ-Roi de gloire, montant au ciel dans son corps glorieux, victorieux[622]. De plus, « La Résurrection et l'Ascension sont le premier couronnement de la royauté du Christ : par elles, il entre en possession de sa royauté glorieuse »[623]. Cette idée perdure puisque Thomas d'Aquin (1225-1274) la relaie dans la deuxième moitié du 13e siècle : selon lui,

> *Dans le texte Attolite Portas, principe vestras et introibit rex gloriae, il [Jésus-Christ] est entré comme le Roi, victorieux de Satan, lui qui est descendu aux enfers pour sauver les Justes. Mais c'est surtout depuis son Ascension que, trônant au milieu de la cour céleste, il jouit de sa dignité royale.*[624]

Le pseudo Denys ajoute : « Le Seigneur des Puissances célestes, le roi de gloire (*Psaume*.24, 10), a été élevé jusqu'aux cieux sous forme humaine »[625].

De fait, pouvons-nous penser que les trois ivoires figurant les portes traduisent aussi la royauté du Christ, dans un condensé christologique liant le dogme de l'Incarnation et de la Rédemption à la montée du Christ au ciel ? Si cette hypothèse se révèle exacte, sur ces représentations, le fidèle serait en présence du Christ tenant des portes qui s'ouvrent à son arrivée, manifestation de son pouvoir. Le plat de reliure d'Essen tend à renforcer cette hypothèse : il a conservé son pourtour en orfèvrerie, sur lequel est ciselé, au-dessus d'une

---

[620] Skubiszewski 1996, p.230-231.

[621] Leclercq 1959, p.221.

[622] Chromace d'Aquilée, SC 154, p.188 : « Même les Vertus d'en-haut furent frappées d'étonnement devant l'ascension du Christ au ciel ; elles disaient : "Quel est celui qui arrive d'Édom ?" (…) Les Puissances d'en haut voyaient, en effet,, une nouveauté : le Fils de Dieu monter au ciel avec sa chair. C'est pourquoi elles disaient : "Quel est celui qui arrive d'Édom ?" », *Nam miratae sunt etiam supernae virtutes ascensionem Christi ad caelos, dicendo : « Quis est hic advenit ex Edom ? » (...) Videbant enim rem novam supernae potestates : Filium Dei cum carne ad caelum ascendere. Et idcirco dicebant : « Quis est hic qui advenit ex Edom ? »*; Diadoque de Photicé, SC 5ter, p.165-167. Pierre Abélard, *Sermo XV De Ascensione Domini*, PL 178, col. 496C, cite le *Psaume* 23, 8-9.

[623] Leclercq 1959, p.223.

[624] Leclercq 1959, p.73.

[625] Pseudo Denys, *Hiérarchie céleste*, VII, 3 (209 AB), p.113.

Ascension, le Christ en majesté, trônant au ciel et entouré du tétramorphe **[vol. 3, Pl. 99a** et **99b]**. Nous serions alors de nouveau dans le cas de la succession iconique déjà expliquée plus haut[626] : les portes s'ouvrent devant le Christ qui prend place dans le ciel. Ce traitement iconographique annonce l'idée développée par Thomas d'Aquin au 13e siècle : postérieur à l'image, son commentaire du *Psaume* 23 appuie une réflexion sur la royauté du Christ effective à partir de l'Ascension. Enfin, un troisième ivoire, ainsi composé qu'il confronte la Descente aux limbes et l'Ascension **[vol. 3, Pl. 99c]**, peut aussi rejoindre l'idée de Thomas d'Aquin : ce sera le fait d'une pensée commune, présente au moins depuis la création de l'ivoire, et traversant les siècles puisque Thomas d'Aquin la reprend.

Bède le Vénérable le qualifie de *Rex omnipotens* dans son sermon sur l'Ascension[627], tandis que quatre siècles plus tard, saint Bernard, dans son sermon II sur l'Ascension, s'exclame : *Fermosus in stola tua rex gloriae in alta coelorum te recepisti*[628].

L'Ascension permet ainsi au Christ de s'affirmer en tant qu'autorité royale suprême. Dès l'époque de saint Augustin, lors de l'Ascension, « C'est le juge du ciel qui vient d'y monter »[629]. Sa victoire sur la mort l'autorise à déclarer ce titre, que sa montée au ciel valide : il monte comme homme, Dieu, et souverain. C'est par la représentation de motifs tels que la couronne, les portes, ou par les inscriptions ou citations spécifiques, que l'image de l'Ascension rappelle la royauté du Christ. Ce rappel peut être en lien avec le thème théologique de la royauté du Christ, ou s'expliquer par rapport à la liturgie du lieu de culte, l'Ascension célébrant également le Christ-Roi. La question de la royauté est déjà un thème majeur des *Évangiles* après l'Ancien Testament, mais le point de départ de cette représentation de la royauté peut être simplement dans le texte du début des *Actes des apôtres*. Les disciples posent à Jésus la question du royaume d'Israël à restaurer, et si Jésus récuse ce rôle de restaurateur, il renvoie les disciples au pur Royaume de Dieu. Grâce à ce point d'accrochage fourni par le texte sacré, la couronne du Christ peut entrer dans un décor d'Ascension. Mais, doublée d'un sens politique, elle peut aussi être un avertissement donné aux princes, une manière de leur dire que la toute-puissance de ce monde s'arrête à la

[626] *La continuité iconique dans les ivoires carolingiens*, p.131.
[627] Bède le Vénérable, CCSL 122, p.289.
[628] Saint Bernard, « Magnifique dans ta robe, Roi de gloire, tu es retourné dans la hauteur des cieux », PL 182, col. 303A..
[629] *Ascendit judex coeli*, Saint Augustin, PL 38, col. 1219.

puissance spirituelle de Dieu dans le Christ, et que leur royaume s'arrête au Royaume de Dieu. Mais, naturellement, rien n'empêche que la couronne soit au contraire une justification flatteuse des couronnes que porteraient des princes, au moins ceux qui sont réputés sages et justes... Il reste que la royauté du Christ n'apparaît pas comme une visée dominante dans l'iconographie.

12.2. La relation du Fils au Père : étude sur la présence et le geste de la main de Dieu et son rapport avec le Christ

Dans le contexte des représentations de l'Ascension, la présence et l'action de la main de Dieu prenant celle de son Fils met en perspective de nombreux points théologiques sur la filiation[630]. Alors que nulle intervention divine n'est explicitement mentionnée dans les textes, la main de Dieu est souvent figurée (10% des images la représentent), dans des actions différentes[631]. L'action la plus courante est celle de la main de Dieu saisissant le Christ, ou sur le point de la saisir. Toutefois, se sont fait jour d'autres occurrences certes moins nombreuses, mais révélatrices de la complexité du motif[632]. Il convient désormais d'établir des hypothèses de lecture propres à la mise en image de la main de Dieu.

12.2.1. La paternité divine à l'œuvre ?

D'un point de vue simplement graphique, la représentation de la main dynamise l'image : elle crée une diagonale vers laquelle se dirige le Christ, qui de plus est représenté en action puisqu'il monte ou gravit dans la majorité des cas **[vol. 3, Graph. 28]**. L'Ascension revêt de la sorte un caractère actif, grâce à la main de Dieu qui rejoint et souligne une action de la part du Christ. La main peut ainsi être considérée comme un but, marquant la destination du Christ, notamment sur les représentations où Jésus s'apprête à la saisir.

Mais pourquoi représenter la main divine, alors que la principale référence biblique ne mentionne pas d'intervention divine lors de l'Ascension ? Il est en effet question de nuées,

[630] Le motif de la main de Dieu est étudié p.202.
[631] Nous renvoyons à *La main de Dieu*, p.202.
[632] Voir p.202.

marquant certes une présence divine, mais aucunement d'une action proprement dite. Cependant, dans sa première *Épître*, Pierre clame que « Dieu lui [le Christ] a donné la gloire » et que désormais, « parti pour le ciel, [il] est à la droite de Dieu »[633]. En retournant aux origines de la fête de l'Ascension, des allusions peuvent orienter une réflexion en direction d'un contact entre Dieu et son Fils pour expliquer cette main divine. Par exemple, Tertullien explique, dans son *Adv.Jud.*, 3, que « Dieu le [Jésus-Christ] fit monter au ciel »[634]. Cette idée est relayée par Justin qui écrit : « Dieu, le Créateur du monde, enlevant le Christ au ciel »[635]. Au 12e siècle, toutefois, Amédée de Lausanne écrit : « Élevé par la main du Seigneur, il monte jusqu'au trône de Dieu » : il rend explicite la participation divine, mais il peut s'être inspiré des représentations de l'Ascension, ou bien utiliser une figure métaphorique pour manifester l'égalité du Père et du Fils.

12.2.2. Le Christ montant au ciel vers la main de Dieu ou la prenant, témoignage de la consubstantialité ? [vol. 3, Pl. 100]

Mais si la main de Dieu indique la destination du Christ, elle l'accomplit selon le mouvement de l'Ascension. Il semble là que l'on assiste à un jeu de métonymie entre la « droite », soit « la main droite », et la position divine du Christ, assis « à la droite de Dieu » selon les Écritures et d'après la finale de *Marc*, reprise par le concile de Nicée. De nombreux sermons pour l'Ascension insistent en effet sur le fait que le Christ siège *à la droite* de Dieu[636], en écho au *Psaume 110*, 1, « Siège à ma droite », et des images l'associent à l'Ascension pour marquer la divinité commune du Père et du Fils. Ainsi, l'évangéliaire d'Henri le Lion crée dans ce sens une sorte de dialogue entre les deux personnages célestes **[vol. 3, Pl. 100a]**. Car le Christ porte un bandeau orné de la citation du *Psaume 73*, c. 23, « Tu

---

633 1*P* 1, 21 et 2, 22.

634 Tertullien, 2007.

635 Justin, PG 6, 396-397 ; Tertullien, 2007.

636 Chromace d'Aquilée, SC 154, p.192, écrit par exemple « Rien d'étonnant, certes, si les anges, aussi bien que les Vertus d'en haut, sont accourus à la rencontre du Christ, retournant au ciel, quand on nous dit que le Père lui-même est venu à sa rencontre. C'est ce que le psalmiste vient de nous déclarer lorsque, tenant le rôle du Fils, il s'adresse (ainsi) au Père : "tu m'as pris par la main droite, tu m'as conduit selon ta volonté, et tu m'as élevé avec gloire" » / *Nec mirum sane si angeli et supernae virtutes occurerunt obviam Christo redeunti ad caelum, cum etiam ipse psalmus praesens ostendit cum dicitur ex persona Filii ad Patrem : "Tenuisti manum dexteram meam, in voluntate tua deduxisti me, et cum gloria assumpsisti me"*. Saint Augustin (sermon CCLLXIII), Léon le Grand (sermon LXXIV), Bède le Vénérable, Raban Maur (homélie XVLVII), Haymon d'Auxerre (homélie XCVI) reprennent l'idée du Christ assis à la droite de Dieu après l'Ascension.

m'as saisi par la main droite », tandis que le Père tient un autre bandeau semi-circulaire qui déploie les mots du *Psaume 110,* « Siège à ma droite tant que j'aie fait de tes ennemis l'escabeau de tes pieds », sachant que Dieu est représenté en buste, le rôle de la main étant confié au texte déroulé. Ce geste de la main droite du Père, visible ou évoquée par un texte, peut être considéré comme l'avant-dernière étape du mystère de l'Ascension du Christ, que parachève en effet une autre représentation, celle de son intronisation *à la droite* du Père.

François Boespflug et Yolanta Zaluska remarquent aussi, sur la lettre D enluminée du psautier de Christine de Markyate **[vol. 3, Pl. 100b]**, que le Christ monte au ciel, tandis que Dieu, assis, lui désigne un trône vide : selon eux,

> La composition de l'image est suffisamment étrange pour démontrer qu'elle a été spécialement conçue en vue de démontrer que l'Ascension est un prélude à l'Intronisation du Ressuscité à la droite du Père.[637]

Cette hypothèse peut se confirmer iconographiquement par la miniature du psautier de Polirone, conservé à Mantoue, où Dieu, debout, accueille son Fils en pleine Ascension et lui désigne le trône vide à ses côtés pour qu'il y prenne place **[vol. 3, Pl. 100c]**. Elle rappelle les propos de Chromace d'Aquilée, pour qui

> *Unus ergo thronus maiestatis Patris et Filii est, quia nulla diversitas honoris inter Patrem et Filium est, nulla discretio dignitatis, sed sola pietas caritatis.*[638]

La représentation de la main de Dieu saisissant ou bénissant le Christ peut alors annoncer l'Intronisation et la place du Christ au ciel après l'Ascension, lui donnant sa légitime conclusion.

Ces œuvres témoignent par la même occasion de la royauté du Christ puisqu'il trône désormais, comme en font état de nombreux commentateurs[639], dans le même mouvement de pensée que les représentations assises du Christ[640]. La main peut alors anticiper cette

---

[637] Boespflug, Zaluska, 1994, p.221.

[638] « Il n'y a donc qu'un seul trône pour la majesté du Père et du Fils, parce qu'il n'y a entre le Père et le Fils aucune différence d'honneur, aucune distinction de dignité, mais uniquement dilection de charité », Chromace d'Aquilée, SC 154, p.192.

[639] Par exemple, Venance Fortunat débute sa *Vie de saint Martin* par *Altithronus postquam repedauit ad aethera Christus, carne triumphalis uitricia signa reportans* / « Quand le Christ qui trône là-haut fut reparti au ciel, emportant dans son corps glorieux les marques de sa victoire », Venance Fortunat 1996, p.6.

[640] Voir dans cette même partie *12.1.2. Mise en image de* la royauté du Christ, p.296.

intronisation et de plus faire référence au pouvoir judiciaire qui incombera au Christ après avoir rejoint son Père.

12.2.3. « La nature de la filiation du Père au Fils a constitué l'un des enjeux principaux des controverses trinitaires »[641]

Si au cours de la vie publique de Jésus, sa nature humaine ne faisait aucun doute pour les foules même (ni plus tard, en dépit de certaines hérésies), c'est à quelques-uns seulement que sa nature divine s'était manifestée, en particulier lors de la Transfiguration. L'Ascension, où Jésus s'élève de lui-même vers le ciel, le montre suffisamment : il n'a besoin ni du char d'Élie, ni de l'enlèvement de Énoch ou de Moïse. Aussi, sur des images, le lien physique direct établi par la jonction des deux mains, celle du Père et celle du Christ, surpasse infiniment en symbolisme théologique le geste qui caractérise d'autres représentations de théophanies, comme celles où Moïse reçoit les Tables de la Loi, mais où le contact n'est pas direct. Ce geste témoigne de la relation privilégiée entre le Père et le Fils. Mais peut-il également souligner l'égalité du Père et du Fils, que la remontée vers le Ciel suggère déjà ? S'appuyant sur saint Augustin (354 - 430), pour qui le Christ, Fils de Dieu, est naturellement « coéternel à Celui qui l'engendre » [642], et sur Alain de Lille[643], Marie-Dominique Chenu rappelle que « Le Père (*unitas*) engendre le Fils dans l'égalité (*æqualitas*) »[644]. Par ailleurs, Eadmer de Canterbury (1060 – 1024) propose dans son Sermon sur la joie de la Vierge lors l'Ascension de son Fils : *In beatitudinem regni coelesti ascensuram, Filium suum omnipotenti Deo Patri in sua deitate coaequalem, sicut est, indefecienti contemplatione visuram*[645]. Une idée par ailleurs similaire est développée dans le sermon XLVII de Godefroy d'Admont (1100 ? – 1165), qui débute par la consubstantialité et la coéternité du Père et du Fils :

> *Verba est verba sunt unigeniti filii dei, qui in divinitatis suae majestate consubstantialis et coaeternus eidem Patri a celsitudine suae divinitatis as*

---

[641] Baschet, 2000, p.49.

[642] *Dominus Jesus, Patris unigenitus et gignenti coaeternus*, Saint Augustin, PL 38, Caput I, col. 1207.

[643] Alain de Lille : *In patre unitas, in Filio aequalitas, in Spirtu sancto unitatis aequalitatisque connexio*, PL 210, col. 625B-C, reprenant presque mot pour mot saint Augustin : *In Patre unitas, in Filio aequalitas, in Spiritu sancto unitatis aequalitas concordia*, saint Augustin, PL 34, 21.

[644] Chenu 1957, p.111.

[645] Eadmer de Canterbury, PL 159, col. 578C.

> *infima descendit nostrae mortalitatis, ut nomen Dei Patris in mundo manifestaret et notificaret electis suis.*[646]

Les images introduisant la main de Dieu prenant celle de son Fils traduisent-elles un propos théologique en lien avec la consubstantialité sans pour autant « esquiver la distinction du Père et du Fils »[647] ?

Jusque là tout se déroule au Ciel, du côté métaphysique de la divinité et du mystère de la Trinité. Mais un autre point de vue peut s'y ajouter, ou plutôt en découler. Nombre de théologiens s'attardent à l'Ascension comme au signe de la réconciliation de Dieu avec la créature humaine. Ainsi, à la suite de Paul et des *Évangiles*, l'homélie sur l'Ascension de saint Jean Chrysostome au 4e siècle proclame que le Christ a servi de médiateur pour réconcilier les hommes avec Dieu, et qu'il a donc porté l'humanité au-dessus de tous les cieux par sa propre Ascension[648]. L'idée se retrouve au siècle suivant dans Diadoque de Photicé ou plus tard dans Julien de Vézelay (~ 1085 - ~ 1165), héritiers des *Psaumes* et de Paul : « Que la nature humaine aujourd'hui (fête de l'Ascension) se laisse donc aller à la joie, et qu'elle se souvienne que dans sa tête, elle a été élevée au-dessus des Anges »[649]. Cette insistance aura peut-être trouvé un écho dans les images : en accueillant de sa main le Christ, Dieu accueille aussi la nature humaine.

La *Dextera Patris* reste difficile à expliquer dans le contexte déjà complexe de l'Ascension. En fonction de sa présentation, elle insiste chaque fois sur un aspect différent de l'Ascension que les textes ont difficilement explicité, comme la relation du Père et du Fils ou la nouvelle fonction qu'occupe à présent le Christ au ciel. Si, quant à à l'image, elle est indissociable du mouvement de profil du Christ puisqu'elle exprime une rencontre entre Dieu et son Fils, la difficulté réside dans la manière d'interpréter cette rencontre, selon qu'elle privilégie par son action une mise en image ou un mouvement au profit de telle lecture

---

[646] Godefroy d'Admont, PL 174, col. 861D-862A.
[647] Baschet 2000, p.50.
[648] Saint Jean Chrysostome, SC 562, p.172-173.
[649] Diadoque de Photicé, SC 5ter, p.164-165 ; *Gaudeat in hac die natura humana seseque meminerit in suo capite super angelos sublimatam*, Julien de Vézelay, SC 192, p.246-247.

théologique de l'événement plutôt qu'une autre (par exemple, orientée sur la royauté du Christ par la couronne qu'elle tient, plutôt que sur son intronisation). Elle sert un discours qui ouvre plusieurs possibilités d'interprétation.

12.3. La présence de la Vierge : un ajout iconographique aux accents théologiques [vol. 3, Pl. 46]

Plus des deux tiers des Ascensions représentent la Vierge parmi les apôtres[650], assistant à la montée de son Fils, dès les premières représentations du sujet, comme en atteste le codex de Rabbula, réalisé au 6e siècle **[vol. 3, Pl. 1b]**. S'il n'y a pas de motif séparateur tel que le mont, la mère de Dieu est située au milieu des apôtres, de face, les mains croisées sur la poitrine ; sinon, elle est à la tête d'un groupe d'apôtres. Notons des cas exceptionnels, comme le portail de Montceaux-l'Étoile, où elle est reléguée au second plan **[vol. 3, Pl. 44a,** personnage de droite**]**, tout en effectuant un geste ostentatoire (de profil, elle lève le bras au ciel). Elle peut se distinguer des autres personnages de différentes manières, comme nous l'avons remarqué précédemment[651] : mandorle bleue sur le sacramentaire de Jumièges **[vol. 3, Pl. 46a]**, qui répond à la pointe de la mandorle verte des pieds de son Fils : saint Pierre et saint Paul dressant un voile au-dessus de sa tête sur le sacramentaire d'Ottobeuren **[vol. 3, Pl. 46c]** ; forme rectangulaire autour d'elle sur l'antependium de Martinet **[vol. 3, Pl. 46d]**, motif de croisillons sur le lectionnaire de Cluny **[vol. 3, Pl. 46b]**. Yves Christe explique ainsi la présence de la Vierge comme un moyen de distinguer une Ascension d'une Vision de saint Jean ou d'une autre théophanie[652]. André Bonnery, pour sa part, la justifie de la sorte :

> On a dû estimer qu'il était normal que la mère assiste au départ du Fils et à sa glorification, comme elle avait assité à la mort et à la Passion. De la même manière, on la fera participer à la Pentecôte qui marque la naissance de l'Église. Il s'agit donc, non point d'un fait scripturairement attesté, mais d'une convention théologique. Marie participe à tous les actes du Salut.[653]

---

[650] Voir *La Vierge*, p.185.
[651] Voir *Attributs des témoins*, p.190 et suiv.
[652] Christe 1969, p.94.
[653] Bonnery 1989, p.300.

Si aucun texte canonique ne mentionne sa participation à l'événement, le contexte permettrait cependant de l'y introduire : la Vierge est présente lors du choix de Matthias, immédiatement après l'Ascension et juste avant la Pentecôte, et il était naturel d'envisager ces trois événements d'un seul regard : la mère de Jésus s'y trouve naturellement. Mais les commentaires exégétiques restent silencieux à ce propos : le premier exégète à y faire allusion est saint Odilon (961 - 1049), dans son sermon sur l'Assomption : il écrit que la mère de Dieu a très certainement assisté à l'Ascension, mais sans en dire plus[654]. Quelques décennies plus tard, dans le sermon *De Excellentia,* il ne fait aucun doute pour Eadmer de Canterbury que Marie était présente[655]. Amédée de Lausanne est plus ambigu : en écrivant *Ipse est filius tuus, o Maria, ipse a mortuis resurrexit tibi die tertia, et in carne tua ascendit super omnes caelos, ut adimpleret omnia*[656], il ne mentionne pas la Vierge comme assistant physiquement à l'Ascension mais comme y participant d'une certaine manière, dans la mesure où c'est elle qui a permis au Verbe de s'incarner, et où il est de sa chair[657]. Ainsi, devant les mentions rares et tardives des textes concernant la présence de la Vierge lors de l'Ascension, l'image peut apparaître comme précurseur et initiatrice d'une vision nouvelle. Les possibles raisons de cette intégration iconographique de la Vierge à l'Ascension sont nombreuses, et peuvent avoir évolué avec le temps.

On voit donc s'imposer une réelle volonté de représenter la Vierge dans les images de l'Ascension, sans l'appui effectif des écrits patristiques, au même titre que la présence de saint Paul. Robert Deshman voit sur le sacramentaire de Jumièges, une manière d'accentuer le dogme de l'Incarnation dans la mise en valeur de la figure mariale :

> Mary's mandorla highlights the fact that Christ's pure Incarnation from her now enables him to raise unaided to heaven the unburdened human flesh they share.[658]

---

[654] Voir *Quelques références à l'Ascension…*, p.38.

[655] Saint Eadmer de Canterbury, PL 159, 568C-571D. Dans le chapitre 6 *De Gaudio resurrectionis*, Eadmer écrit *Eia, si gaudium habuit ipso filio suo secum in carne degente, si gaudium habuit eodem suo filio calcata morte ab inferis resurgente, num minori gaudio exsultavit ipso filio suo in ea carne, quam de se assumptam noverat, coram oculis suis coelos penetrantes ? (col. 568 C-D), avant de poursuivre, au chapitre suivant De gaudio beatae Mariae in filii ascensione : Si ergo locus ab eo non pararetur ad honorem et gloria Matris suae, dominae scilicet et reginae angelorum ?* (coll. 571B).

[656] Amédée de Lausanne 1960, 213-215 : « C'est lui, qui pour toi, est ressuscité des morts et, dans ta chair, est monté au-dessus de tous les cieux ! ».

[657] Dans ses *Méditations sur la vie du Christ*, le pseudo-Bonaventure précise sans équivoque que la Vierge a assisté à l'Ascension. Voir *Quelques références à l'Ascension…*, p.38.

[658] Deshman 1997, p.530.

Beaucoup de commentaires exégétiques insistent sur le fait que l'Ascension, en marquant la réconciliation de l'homme avec Dieu, est une glorification de l'humanité que la Vierge résume ici[659]. Par ailleurs, la représentation de la Vierge accompagne ordinairement celle de la main de Dieu **[vol.3, Graph. 29]**, comme en témoigne le plat de reliure conservé au Kunsthistorischemuseum de Vienne **[vol. 2, Fig. 18]** : le Christ saisit la main de Dieu sous le regard des témoins, dont la Vierge, placée au centre de la représentation. Par ces deux motifs iconographiques, sont réunis le Père et la Mère du Christ, qui chacun témoigne de la conception divine et humaine du Christ et donc, de sa double nature. La présence de la Vierge serait alors un moyen de mettre en lumière le dogme de l'Incarnation. Nous avons relevé plusieurs textes qui peuvent être les témoins d'une pensée théologique qui persiste du 7e au à la fin du 12e siècle, de Bède le Vénérable jusqu'à Albert le Grand[660]. Ainsi, revenons sur l'image du sacramentaire d'Ottobeuren, sur lequel la Vierge est sous un voile porté par saint Pierre et saint Paul. Partant du commentaire *De Tabernaculo* de Bède le Vénérable[661], Stéphane Lojkine note que la tente est associée à l'Église, avant d'être impliquée dans l'Incarnation :

> L'image de la tente en changeant de sens change de statut. Elle s'éloigne peu à peu de l'Ancienne Loi pour s'installer de plus en plus exclusivement dans la Chair.[662]

Puis un glissement s'opère, assimilant la tente à la Vierge[663], elle-même vue comme une personnification de l'Église en ce qu'elle a porté le Christ. Il n'est bien évidemment pas

---

[659] Voir plus haut, *12.2.3. « La nature de la filiation du Père au Fils a constitué l'un des enjeux principaux* des controverses trinitaires », p.303.

[660] Albert le Grand n'est bien sûr pas le dernier théologien à s'intéresser à la question, mais il est l'un des théologiens majeurs de la fin de la période qui nous concerne, à savoir le 13e siècle.

[661] Bède le Vénérable, SC 475.

[662] Lojkine 2004, p.511.

[663] Féru d'Ancien Testament, Bède est le premier à associer la tente à l'Église : « La tente qui a été montrée à Moïse sur la montagne, c'est donc cette cité d'en haut et cette patrie céleste qui était, en ce temps-là, constituée des seuls anges saints, mais qui, après la passion puis la résurrection et l'ascension dans les cieux du médiateur entre Dieu et les hommes, accueille en outre une grande et glorieuse multitude d'âmes saintes » (SC 475, p.106). Ernst Kantorowicz précise que « pour Bède qui, une fois de plus, fait un raisonnement contraire aux traditions, cette division du temps apparaissait comme un symbole de l'Église, elle-même double : des hommes voyageant en bas sur la Terre, et des saints ainsi que des anges gouvernant au-dessus dans les hauteurs ». (Kantorowicz 1989, p.68). Sous la plume de Bernard de Clairvaux, l'Église, désormais représentée en lieu et place de la tente, est identifiée à la Vierge : identifiant le Christ à la Sagesse d'après *Proverbes* 9, 1, il explique : « Cette Sagesse, qui est de Dieu et qui vient de Dieu, venant du sein de Dieu vers nous s'est construite une maison, à savoir sa propre mère la Vierge Marie, dans laquelle elle a taillé sept colonnes » (*Sermones De diversis, Sermo* 52). Plus d'un demi-siècle après, Albert le Grand franchit le pas : dans, le chapitre 28 du *Liber IV De sanctificatione marie* de son commentaire *De Mariale*, on peut lire : « Le *Psaume* Le Très-Haut a sanctifié sa tente (*Psaume* 45, 5) parle de la sanctification de la Vierge. La tente est la même chose que cette cité, c'est-à-dire la Vierge dans

question de suivre à la trace le cheminement de textes patristiques jusqu'aux images à propos de ce voile qui paraît bien entourer la Vierge, en référence au dogme de l'Incarnation, par une assimilation progressive de la tente du désert à la Vierge, mais il nous paraît intéressant de présenter cette piste sur le lien entre le dogme de l'Incarnation et l'Ascension.

12.4. Ecclésiologie et Ascension

La mise en parallèle de certains motifs et des commentaires exégétiques laisse supposer une interprétation du départ du Christ en lien avec la fondation de l'Église. Revenons un instant sur la représentation de la Vierge : sa participation à l'Ascension peut aussi être mise en rapport avec la fondation de l'Église. En effet, la mère de Dieu est assimilée à l'Église depuis Ambroise de Milan au 4e siècle, qui l'établit *Virgo perennis*[664]. En engendrant le Christ, la Vierge a également engendré l'Église, qui elle-même donne naissance aux fidèles, comme l'explique saint Augustin quelques décennies après :

> *Oportebat enim caput nostrum propter insigne miraculum secundum carnem nasci de virgine, quo significaret membra sua de virgine Ecclesia secundum spiritum nascitura.*[665]

Elle est la mère du Christ, tête de l'Église comme l'Église est la mère de ses membres. Elle symbolise aussi « la communauté au sens large par opposition au seul clergé »[666]. De plus, saint Augustin rapproche la Vierge et l'Église dans son sermon CCLXIV sur l'Ascension :

---

laquelle le Très-Haut est venu s'armer des armes de notre mortalité. C'est cette tente que le Très-Haut a sanctifié, car il l'a purifiée dans le ventre de sa mère du péché originel afin qu'elle naisse totalement propre » (dans Lojkine 2004, p.518). L'Église-tente accueillant les fidèles est donc peu à peu assimilée à la Vierge ayant porté le Christ. Lojkine précise que « Le ventre de Marie a contenu le Christ, qui lui-même a délivré la parole de Dieu, de la même façon que la tente a contenu l'arche d'alliance, qui elle-même contenait les tables de la loi, c'est-à-dire la parole de Dieu : ces deux systèmes d'emboîtement se correspondent » (Lojkine 2008). Le voile qui la sépare des autres témoins de la scène devient « la séparation entre le Saint des Saints, divise l'espace en espace ouvert du visible et espace restreint, inaccessible, des vérités invisibles » (Lojkine 2004, p.511).

[664] Voir Lojkine 2004, p.511 ; Wirth 1999, p.433.

[665] « Il fallait que notre tête naquît, selon la chair, d'une vierge, pour accomplir ce miracle insigne par lequel il devait signifier que ses membres naîtraient, selon l'Esprit, d'une vierge, l'Église », Saint Augustin, PL 40, coll.399.

[666] Wirth 1999, p.444.

> *Totus ubique (...) totus in utero Virginis, ad induendam carnem, ad conjugendam sibi tamquam sponsam, ut procederet de thalamo suo sponsus, ut desponsaret Ecclesiam virginem castam.*[667]

Toutes les deux sont également épouses du Christ : cette union maritale évoquée par saint Augustin fait allusion au *Cantique des cantiques*, interprété de même par Grégoire le Grand (~540 – 604) dans son commentaire du *Cantique des Cantiques*[668]. En associant les figures de l'Époux et de l'Épouse en marge de la scène principale, ainsi que des citations du *Cantique des cantiques*, l'évangéliaire d'Henri le Lion **[vol. 2, Fig. 158]** peut être une manière de souligner la portée ecclésiologique de l'épisode.

De plus, comme nous l'avons noté, la Vierge est souvent avec saint Pierre, voire également de saint Paul[669]. Le premier, prince des apôtres, premier évêque de Rome, est communément associé à la conversion des Juifs, auprès de qui il a prêché l'Évangile, au moins par l'Évangile de Marc interposé. Saint Paul a pour sa part activement participé à la conversion des « Gentils », des Nations, et donné une impulsion à la réflexion théologique par ses épîtres[670]. De plus, Léon le Grand (~390 – 461) les compare tous deux aux yeux de l'Église : *Gratia Dei in tantum apicem inter omnia Ecclesiae membra proxevit, ut eos in corpore, cui caput est Christus, quasi geminum constitueret lumen oculorum*[671]. La mise en pendant de saint Pierre et saint Paul dans une scène d'Ascension valorise les deux figures de proue de l'Église, que la présence de la Vierge complète : l'Église prend corps sous les yeux du fidèle grâce à la représentation des différents protagonistes ayant participé à sa naissance, qu'elle soit spirituelle ou institutionnelle[672]. L'identification de ces trois témoins, ou de l'un

---

[667] « Il est tout entier partout (…) tout entier dans le sein de la Vierge, où il se revêt de notre chair pour se l'unir comme une épouse et sortir comme un époux de son lit nuptial, afin d'épouser l'Église comme une vierge chaste », Saint Augsutin, Sermo CCLXIV *De Ascensione Domini*, PL 38, col. 215. Dans son sermon CCXLV, il écrit *Sponsa Ecclesia est*, PL 38, Caput V, col. 1221.

[668] « La grâce de Dieu, en effet, les a à ce point placés au faîte parmi tous les membres de l'Église qu'il en a fait comme les deux yeux dans le corps dont le Christ est la tête », Grégoire le Grand, SC 314, p.86-97 surtout.

[669] Voir p. 192 et suiv. puis *La pierre à l'aplomb du Christ* p.272 et suiv.

[670] Les liens entre les personnages ont été mis en avant dans la partie 2, à partir du graphe

[671] Léon le Grand, Sermon en l'anniversaire des apôtres Pierre et Paul, SC 200, p.56-57.

[672] Dans le même ordre d'idée, nous souhaitons évoquer la pleine page d'un évangéliaire, découvert à quelques jours de rendre ce travail **[vol. 2, Fig. 328]**. Dans la partie supérieure, les jambes et la main droite du Christ bénissant dans une mandorle sont représentés dans une mandorle, à la pointe inférieure de laquelle la colombe de l'Esprit saint irradiant descendant sur les témoins, qui sont 10, dont saint Pierre et saint Paul. Ainsi, elle semble exprimer que le départ du Christ est nécessaire pour que l'Esprit saint descende sur les apôtres et qu'ils puissent évangéliser le monde. Le rapprochement entre Ascension et Pentecôte dans une même pleine page existe, comme le prouve le psautier certainement conservé à Oxford **[vol. 2, Fig. 201]**, mais les scènes sont séparées. Ici, elles sont intimement liées par le cadre et le fond tripartite vertical, qui isolent les figures, mais aussi par la colombe à la pointe de la mandorle.

d'eux, sur une scène d'Ascension permettrait peut-être alors de donner à voir les symboles de ce que constituera la future *Ecclesia* : le Christ, tête de l'Église, monte au ciel en déléguant son pouvoir aux apôtres, premiers membres du clergé, sous le regard de la Vierge qui pour sa part, symbolise la communauté des fidèles. Cette idée est d'autant plus prégnante sur les images qui ne présentent que les pieds du Christ : l'accent est mis sur les témoins, premiers membres de l'Église. Accentuer le caractère ecclésiologique de l'Ascension à travers la présence de Marie, de Pierre et de Paul peut s'interpréter comme une « "ecclésiophanie", une manifestation de l'Église »[673].

Nous avons également étudié des jeux de couleurs[674], qui distinguent soit le Christ des témoins, soit différentes parties du corps du Christ **[vol. 2, Fig. 56** par exemple**]**. Ces compartimentations au sein de l'image nous remémorent certains textes, dans lesquels le Christ est la tête de l'Église tandis que les fidèles en sont les membres. Il est en effet communément prêché depuis Ambroise de Milan et saint Augustin[675] que le Christ est la tête de l'Église : ils s'inspirent de l'Épitre aux Romains (*Romains* 12, 4-8) et de l'Épître aux Éphésiens (*Éphésiens* 5, 21-30), dans lesquels saint Paul compare les fidèles aux membres d'un corps qui est le Christ. Yves-Marie Congar relève que dès l'époque carolingienne, « Ecclésiologiquement, le Corps qu'est l'Église est tout référé au Christ, principe de tout salut et source de toute grâce. »[676]. Dans cette continuité, Jérôme Baschet écrit : « La communauté ecclésiale est aussi un corps dont les fidèles sont les membres et le Christ la tête »[677].

Par ailleurs, dans son premier sermon pour Noël, Léon le Grand (~390 – 461) interpelle le fidèle : « Souviens-toi de quelle tête et de quel corps tu es membre »[678]. Son premier sermon pour l'Ascension reprend la même idée : « L'ascension du Christ est donc notre propre élévation : là où a précédé la gloire de la tête, là aussi est appelée l'espérance du corps »[679]. Le Père de l'Église ne mentionne pas seulement le corps, mais aussi la tête : cette

---

[673] Boespflug 2003, p.100.

[674] Voir *Une compartimentation physique de l'espace*, p.257.

[675] Ambroise de Milan, Hymne, PL 16, 1474, dans Kantorowicz 1987, p.69 et dans ce volume, *Le Christ, gigas geminae substantiae ?*, p.346, Saint Augustin, PL 37, 1163 : *Caput in coelo est, corpus in terra*.

[676] Congar 1968, p.85.

[677] Baschet 2000, p.61.

[678] *Memento cujus capitis et cujus corporis sis membrum*, Léon le Grand, SC 74bis, p.74-75.

[679] *Quia igitur Christi ascensio, nostra provectio est, et quo praecessit gloria capitis, eo spes vocatur et corporis*, Léon le Grand, SC 74bis, p.274-275.

précision a pu inviter les concepteurs d'images à distinguer la tête et le corps. En effet, en observant certaines représentations de l'Ascension, elles isolent les pieds du Christ, « symbole de l'Incarnation »[680] et restant sur terre, tandis que sa tête et son corps ont rejoint le ciel. Deux formules peuvent être employées, que l'on peut rapprocher du sermon de Léon pour proposer une interprétation. Tout d'abord, de rares représentations ne figurent que le buste ou la tête du Christ. On peut alors émettre l'hypothèse que l'accent est mis sur l'harmonie et la distinction entre la tête et le corps de l'Église à travers la figuration de la tête seule du Christ au-dessus des témoins qui regardent les nuées. On peut alors penser qu'à travers les apôtres, peut être représentée la communauté ecclésiale en devenir, sur terre, regardant le Christ, fondateur de l'Église, monter au ciel pour y siéger, et entraîner l'Église sous sa forme spirituelle. Citons trois représentations pouvant illustrer ce propos : le pilier du cloître de Santo Domingo de Silos, la Bible de Sens, la lettre historiée du manuscrit de Tours **[vol. 3, Pl. 27]**. Sens illustrerait l'Église dont la tête, c'est-à-dire le Christ, est dès maintenant et à jamais dans le ciel. Le message de la lettre historiée de Tours serait plus axé sur Jésus en tant que tête de l'Église s'éloignant mais déléguant aux apôtres le soin de continuer à propager l'Évangile. Le pilier de Santo Domingo de Silos pour sa part, serait une application littérale du texte en montrant uniquement la tête du Christ et donc, métaphoriquement, de l'Église, dans le ciel, parmi les nuées, tandis que les témoins, symbolisant les membres de l'Église terrestre, qui restent sur terre. Saint Augustin met aussi en avant le caractère sotériologique de l'Ascension en expliquant que le Christ ouvre la voie des cieux aux hommes lors de l'Ascension. Les fidèles sont alors le corps de l'Église, tandis que le Christ en est la tête selon le sermon CCLXIII[681].

D'autres motifs figurés peuvent également renvoyer à l'Église. Le soleil et la lune d'Habacuc **[vol. 3, Pl. 39]** font référence au départ nécessaire du Christ pour que l'Église puisse être fondée, ainsi que le rappelle saint Grégoire le Grand (~540 – 604) dans son sermon sur l'Ascension[682]. La pierre à l'aplomb du Christ pourrait signifier aussi bien la pierre angulaire comme Christ fondateur de l'Église que l'autel, symbolisant la tombe du Christ et

---

[680] Kantorowicz 1989, p.71 ; Deshman 1997, p. 526 et suiv., reprenant Bède le Vénérable, CCSL 122, p.285-286. Nous renvoyons à *Les nuées comme expression du monde céleste*, p.251 et suiv.

[681] *Sed hoc dictum est propter unitatem, qua caput nostrum est, et nos corpus ejus*, Saint Augustin, PL 38, col. 1210.

[682] Nous renvoyons dans cette même partie *Le soleil et la lune*, p.287.

l'autel où est célébrée l'Eucharistie. Elle est essentiellement présente lorsque la Vierge, Pierre et / ou Paul sont représentés **[vol. 3, Graph. 27]**. Rattachée à Pierre, la pierre évoquerait alors aussi une partie de l'Église, en tant que construction physique puis métaphorique, et en tant que lieu de réunion de la communauté ecclésiale[683].

Différents aspects de l'Église se révèlent dans les représentations de l'Ascension : tête et corps, communauté, institution, constitution. Les implications sont multiples et rendent plus complexe l'interprétation de l'image et les ouvertures quant au mystère en lui-même. Un motif peut avoir plusieurs significations, en fonction des interactions avec les autres éléments au sein de l'image et des pistes d'interprétation qui s'offrent alors au spectateur. Mais cette richesse des symboles vient de la richesse d'une réalité que les expressions diverses diffractent sans les séparer ni les analyser abstraitement. De fait, l'Ascension deviendrait également l'épisode annonçant la future *Ecclesia* : nombre de commentateurs s'accordent à le redire au Moyen Âge[684].

🕮

En bref, les motifs reprennent les principaux axes théologiques de l'Ascension. Ils mettent avant tout l'accent sur la valeur christologique de l'épisode, puisque la double nature du Christ est révélée aux témoins lors de l'Ascension, et qu'elle manifeste également son intronisation à la droite de Dieu et de ce fait, sa royauté. Le second axe que l'image propose est la portée ecclésiologique de l'événement, en tant que le départ du Christ est nécessaire pour que l'Église puisse être fondée. Certains motifs ou figures, comme la représentation de la Vierge, intéressent ces deux réalités et confèrent à l'image une interprétation multiple, comme une mise en abîme.

[683] Voir *L'arbre*, p.266, *La représentation du mont*, p.266.
[684] Par exemple, Bède le Vénérable, CCSL 122, p.282-284, Haymon d'Auxerre, PL 117, 545D.

13. L'IMAGE ET L'ECRIT[685]

Inscriptions dans l'image, image dans une lettre ou sur une page de manuscrit, image et commentaire proposant les mêmes développements : les liens entre l'image et le texte sont multiples. Nous commencerons par étudier les lettres historiées, puis les inscriptions dans les images : quelles sont-elles, où sont-elles situées dans l'image, puis quel rapport s'instaure entre les deux, avant de nous intéresser de plus près à certaines représentations dont la mise en image n'est pas sans évoquer le sermon sur l'Ascension de Grégoire le Grand.

13.1. L'influence du support sur le traitement iconique de l'objet : la contrainte assumée des formes de la lettre [vol. 3, Pl. 101-102]

Par leur forme, leurs dimensions, leur technique, certains objets imposent un schéma de représentation dont il est difficile de se départir. Les peintures murales doivent composer avec les contraintes architectoniques de l'édifice (baies, cul-de-four, colonnes, *etc.*). Ainsi, dans le cul-de-four de Santa Maria de Mur, aujourd'hui conservé au Museu Nacional d'Art catalan de Barcelone **[vol. 3, Pl. 101a]**, l'Ascension s'accommode de la forme en quart de sphère inhérente au cul-de-four, et de la baie axiale, qui sert de séparation au groupe de témoins. Dans le baptistère de Poitiers **[vol. 3, Pl. 101b]**, l'Ascension tire profit des deux *oculi* sur le mur est : le Christ est au centre d'une triple arcature surmontée d'arcs en mitre ; de chaque côté, les *oculi* sont portés par des anges en vol, et le peintre a dessiné une architecture en trompe-l'œil pour équilibrer la composition et jouer avec le soleil pénétrant le matin à travers les *oculi* et noyant dans un puits de lumière le Christ montant au ciel.

Les crucifix historiés doivent prendre en compte la forme mais aussi la place occupée par la figure du Christ. Le programme se développe sur les bras de la croix à Lundø ou sur la

[685] Les passages suivants étant essentiellement relatifs aux inscriptions, nous n'avons pas toujours créé de planche spécifique, et nous réfèrerons essentiellement aux œuvres dans le corpus, où l'inscription est transcrite en vis-à-vis de l'œuvre.

croix de Ferdinand **[vol. 3, Pl. 101c** et **101d]**. Sur ces deux exemples, le Christ s'élève seul dans la haste de la croix, sans témoin. La main de Dieu prenant le Christ par le poignet est gravée sur le crucifix danois. En revanche, sur le crucifix espagnol, le Fils de Dieu se dirige vers la colombe du Saint esprit. La frontière entre exaltation et Ascension est indécise. Comme le crucifix de Lundø, celui du Cloister's museum est empâté aux extrémités pour recevoir et développer les scènes **[vol. 3, Pl. 101e]**. Ainsi, dans la partie supérieure, huit témoins assistent à la montée du Christ au ciel (dont seules les jambes sont visibles, à la mode anglo-saxonne), et deux anges en buste sortent des nuées, au niveau des hanches du Christ, et ils déroulent un phylactère reprenant les mots prononcés par les hommes en blanc en *Actes des apôtres* 1, 9-11.

Quant à l'exploitation de la surface des portails sculptés, elle est rendue difficile par la forme en demi-lune du tympan. Le Christ s'y élève tandis que les témoins sont relégués sur le linteau. Malgré cette contrainte de forme, les sculpteurs maîtrisent la surface en jouant sur la position des anges. Plusieurs formules sont adoptées : le portail d'Anzy-le-Duc présente le Christ assis dans une mandorle tenue par deux anges dont les ailes épousent la forme semi-circulaire **[vol. 3, Pl. 102a]**. À Toulouse, le Christ est entouré de six anges, dont deux le soulèvent par les aisselles **[vol. 3, Pl. 102b]**. À Mauriac, deux objets circulaires, eux-mêmes percés de quatre cercles, sont sculptés à la retombée de la voussure, sous les ailes des anges déployées harmonieusement pour combler la surface **[vol. 3, Pl. 102c]**. Les sculpteurs et les peintres savent donc tirer parti avec originalité de la contrainte liée à la forme même du tympan ou de la surface disponible. Les mises en image de l'Ascension s'accordent donc avec l'objet.

Se pose aussi la question de l'exploitation de la surface iconique. L'image est souvent entourée d'une bande peinte ou sculptée, qui la contraint. Pour désigner cette bande, Jean-Claude Bonne distingue cadre et bordure :

> On entendra schématiquement par bordure un élément périphérique d'une certaine largeur en continuité, au moins matérielle, avec ce qu'il entoure, à la différence d'un cadre rapporté qui, étant d'une autre nature que ce qu'il enferme, en est moins solidaire.[686]

De plus, toujours selon le même auteur,

[686] Bonne 1996, p.40.

> On a affaire, pour le Moyen Âge, à des images-objets en situation : dans ce cas, la bordure ne vise pas à séparer la scène ou la figure de son environnement, mais au contraire à produire une double articulation.[687]

La bande ayant été pensée en même temps que l'image, nous emploierons le terme de bordure, selon la définition de Jean-Claude Bonne.

Partant du principe qu'une bordure, volontaire ou imposée par la nature même du support, circonscrit l'image, cela suppose que celle-ci, par définition, subit les limites de la bordure. Pourtant, l'image sait jouer avec la bordure, la dépasser, l'intègrer dans sa structure, comme la miniature de Fulda **[vol. 3, Pl. 102d]** : les ailes des anges passent sous la bordure et au-dessus, créant ainsi une profondeur dans l'image et faisant de cette clôture un élément constitutif de l'image. Par ailleurs, dans les lettres historiées, la forme même de la lettre sert de première bordure, à laquelle est ajoutée une seconde, qui clôt l'image. On peut dès lors se demander si dans ce cas, l'image est subordonnée à la bordure, ou plutôt à la structure iconique. En effet, est-ce véritablement la bordure qui dicte l'image en l'enfermant ? Ou est-ce la structure iconique, à savoir les conventions iconographiques utilisées pour représenter la scène en fonction de la surface impartie ? Trois solutions s'offrent à l'enlumineur :

- Il peut s'agir d'une bordure close, qui circonscrira l'image : cette dernière n'en franchira pas les barrières.
- L'image peut aussi transgresser ces limites en dépassant la bordure, qui n'en garde pas moins sa fonction structurelle.
- Enfin, l'image peut se servir de la bordure, par exemple en prenant appui sur elle ou en jouant de ses limites, l'assujettissant à ses besoins iconographiques.

L'étude des lettres historiées est sur ces points intéressante : le tracé de la lettre sert de bordure et de structure au sujet, dont la surface iconique est somme toute restreinte, puisqu'elle n'excède pas quelques centimètres carrés, sans entamer le récit iconographique. De plus, la lettre orne une page écrite, ce qui signifie qu'elle occupe une petite partie d'un tout, à savoir la page, aussi habitée par le texte. Pour autant, même si la majorité des lettrines se cantonne à une même typologie iconique, il en existe qui s'affranchissent du schéma conventionnel pour offrir une autre structure.

---

[687] Bonne 2015, p.208.

13.1.1. Présentation des lettres historiées représentant l'Ascension

Les lettres historiées focalisent l'événement sur une petite surface : l'expansion est limitée, et de nombreux détails sont évincés pour laisser voir l'essentiel. La bordure est alors imposée par la forme de la lettre, en l'occurrence P, C, U ou encore D[688]. Chaque lettre possède sa forme propre servant de bordure et de structure à l'image.

Ainsi, le P, qui est aussi la lettre la plus courante par le fait qu'elle introduit le texte des *Actes des apôtres* par le mot *Primum*, localise la scène dans l'œil de la lettre, laissant la hampe libre. Le regard ne se disperse donc pas. Seuls les pieds du Christ sont encore visibles, le plus souvent sous une nuée, et retenant le regard de quelques témoins, dont le nombre est variable.

La lettre C est présente dans les sacramentaires et les missels[689], abordant la fête de l'Ascension par *Concede*. Elle est ouverte sur le flanc droit, et la partie interne reçoit l'image, usant du même recours iconographique que la lettre P. La scène pourrait donc déborder, si ce n'était la volonté de restituer une frontière, soit par le fond à gauche, soit par une fermeture artificielle sur la droite clôturant l'espace iconographique. Au même titre que le C, le U possède une ouverture, mais en haut. Cette lettre correspond à *Uiri*, de l'interpellation angélique, dans les antiphonaires[690] et les missels, au moment de l'Ascension. Le traitement iconographique est identique à celui des lettres précédentes. Enfin, les psautiers et les bréviaires[691] annoncent l'Ascension par *Dominus* : à l'instar du P, le D est une lettre close, et l'image se développe à l'intérieur de la lettre. De nouveau, le parti pris iconographique ne diffère en rien des autres lettres. La surface interne de ce que l'on appelle l'œil est alors organisée pour contenir la scène de l'Ascension : afin de ne pas outrepasser les limites imposées par la bordure de la lettre, l'enlumineur concentre l'action dans la surface la plus propice, et résume la scène grâce à des subterfuges iconographiques lui permettant de s'accommoder de la superficie restreinte dont il dispose.

---

[688] La lettre constitue une forme délimitant l'image, l'astreignant ainsi à une surface close, dont le dépassement ne va pas de soi : la plupart des lettres historiées ne s'autorisent pas à franchir le seuil de la lettre.

[689] « Le missel plénier est l'ensemble du sacramentaire, de l'épistolier, de l'évangéliaire et du graduel » (Berlioz et collab., 1994, p.112).

[690] « L'antiphonaire de l'office contient les pièces chantées de la messe. L'antiphonaire de la messe, également appelé graduel, contient les pièces chantées de la messe » (Berlioz et collab., p.112).

[691] « Le bréviaire est l'ensemble des textes nécessaires à l'office (avec le plus souvent des lectures abrégées) » (Berlioz et collab., 1994, p.112).

13.1.2. Bordure hermétique [vol. 3, Pl. 27 et 103]

La majorité des lettres enluminées respectent le schéma précédent : sous les pieds du Christ disparaissant dans les nuées, quelques témoins, représentés le plus souvent en buste ou avec la partie inférieure de leur corps tronqué assistent à l'épisode, comme sur le bréviaire prémontré de Charleville-Mézières **[vol. 2, Fig. 313]**. Ce type de représentation s'adapte tout à fait à la surface iconique : dans une superficie diminuée, l'image se résume à l'essentiel. Cette solution s'explique de deux manières. La première est pragmatique : un compromis iconique est trouvé, où l'image dira l'événement sur une surface restreinte, n'entamant point le récit. Une autre solution profite de la richesse théologique de l'Ascension, et l'image peut rester allusive : elle représente les seuls pieds du Christ. Ainsi qu'Ernst Kantorowicz puis Robert Deshman l'ont souligné[692], la représentation des pieds du Christ se base sur de nombreux commentaires exégétiques, selon lesquels si le chef du Christ est la tête de l'Église, son corps, et plus spécialement ses pieds, en symbolisent les membres, assimilés aux fidèles[693]. La portée de la lettre historiée est accentuée par la présence des apôtres et de la Vierge. En effet, sous les pieds du Christ, sont souvent réunis Marie, personnification de l'Église, et les témoins, ses premières autorités[694]. Redisons-le, la représentation simultanée des pieds du Christ, de la Vierge et des disciples parmi lesquels, très souvent, saint Pierre et saint Paul, offre une vue complète de l'Église, son corps, son institution et sa constitution, et elle s'adresse directement au public qui a accès à ces livres : des hommes d'Église, successeurs et dépositaires du message du Christ.

En représentant les pieds seuls en bordure, l'enlumineur fait entrevoir une suite qui se développerait à l'extérieur de la lettre. En coupant l'image attendue, il admet en réalité un prolongement : interrompu, l'épisode peut cependant durer et il va même se poursuivre dans un moment. Il crée ce que Christine Lapostolle nomme des « effets littéraux »[695], c'est-à-dire qu'il coupe un élément de l'image pour marquer une progression dans le temps, la durée dans une action. Il manifeste qu'il obéit au carcan de la lettre, en allant parfois jusqu'à restituer par

---

[692] Kantorowicz, 1989 ; Deshman 1997.

[693] Cette idée est par exemple développée dans les sermons CCLXII et CCLXIII sur l'Ascension de saint Augustin, PL 38. Voir p.308 et suiv.

[694] Voir *Ecclésiologie et Ascension*, p.308.

[695] Lapostolle 1990, p.102.

un artifice la partie manquante des lettres ouvertes telles que C ou U : il créera une bordure artificielle inscrite à l'intérieur même de la bordure décorative de la lettre, ou bien il posera un fond coloré mais qui n'en dépasse pas le côté ouvert, ou encore il jouera de la position des personnages, faisant que les plus proches de l'ouverture tournent le dos au texte pour fermer l'espace de la lettre (ainsi le sacramentaire de Saint-Bertin à Saint-Omer –**vol. 2, Fig. 131**). Cela dit, l'enlumineur, soumis donc aux contraintes de la forme, peut en même temps s'affranchir des conventions iconographiques, et il arrive qu'avec une sorte de virtuosité, tout en respectant ou même en rétablissant la limite de la lettre, il se libère du schéma iconographique couramment adopté.

Ainsi, sur le même sacramentaire, sont figurés les pieds du Christ s'élevant sous les apôtres. Cependant, alors qu'à l'accoutumée, les pieds sont immobiles, ils sont ici de profil et comme en train de monter au ciel sur des nuées qu'un ange en buste dispose au rythme de la marche du Christ tandis qu'un autre, vêtu de blanc, dialogue avec les témoins[696]. Ce simple mouvement et la présence des anges offrent la vision de la montée au ciel du Christ comme une action qui témoigne de son humanité, tout en affirmant la prééminence divine du Fils de Dieu, qu'un ange accompagne et sert.

L'originalité de la figuration du Christ en buste a déjà été soulignée plus haut, à travers deux C historiés. Le sacramentaire de Saint-Martin de Tours présente le Christ sortant de la nuée multicolore pour bénir les apôtres, tout en écartant les bras : un lien visuel est établi entre les témoins et leur seigneur **[vol. 3, Pl. 27d]**. Ses attitudes laissent aussi penser à une ultime déclaration avant son départ, qui correspond à l'annonce de l'Envoi en Mission des apôtres (*Marc* 16, 15-18). La formule de la lettre du missel de Sens pousse encore plus loin l'originalité en s'inspirant et en revisitant le modèle antique de l'*imago clipeata*, en tronquant délibérément le visage du Christ et les bras des anges portant le *clipeus*, et dont l'intention est difficile à déterminer **[vol. 3, Pl. 27b]**.

La bibliothèque apostolique du Vatican possède un missel représentant l'Ascension dans un U enluminé, qui joue avec les différentes bordures de la lettre **[vol. 3, Pl. 103a]**. En effet, la scène est limitée non seulement par la forme de la lettre, mais aussi par une bordure qui l'enserre et qu'elle ne dépasse pas. Les jeux avec les bordures sont multiples dans cet

[696] Sur l'interprétation de ce geste, voir *Les nuées comme expression du monde céleste*, p.251.

exemple. Tout d'abord, le Christ ne dépasse pas la partie ouverte du U. Pourtant, entre la limite imposée par la bordure et l'ouverture du U, une nuée semi-circulaire prend place, de laquelle descendent deux phylactères tenus par des anges, et qui distinguent la tête du Christ. Et entre le U et la bordure, soit extérieurs à la scène principale, deux personnages ont pris place. Leurs gestes et leurs regards invitent à regarder à l'intérieur de la lettre. Ils n'appartiennent pas à la lettre, mais à l'ensemble formé par la lettre et la bordure. On a ainsi plusieurs rapports interférant dans une même surface iconique, et jouant avec les bordures, mais restés fidèles à l'action principale.

Enfin, le sacramentaire de Drogon **[vol. 3, Pl. 103b]**, offre une vision complète de l'Ascension. Il semble que la surface soit plus grande que sur les autres lettres enluminées[697], et par cet avantage somme toute relatif, l'enlumineur a réussi à représenter entièrement la scène de l'Ascension : le Christ gravit le mont des Oliviers et saisit la main que Dieu lui tend, sous le regard des onze apôtres et de la Vierge interpellés par deux anges vêtus de bleu.

Ces exemples prouvent que l'image n'est pas fixée et qu'une autre organisation iconique de la surface interne est possible. Il s'agit de jouer sur le nombre de personnages ainsi que sur leur taille ou leur position dans l'image. Toutefois, le schéma général consistant à représenter dans une même surface les pieds du Christ au-dessus des apôtres est respecté : il reste le plus évocateur. De même, l'enlumineur ne dépasse pas la limite imposée par la forme de la lettre. Quelquefois, cependant, la surface imposée par la forme de la lettre est pensée de manière différente, tout en respectant les limites de sa bordure.

13.1.3. Bordure transgressée [vol. 3, Pl. 103-104]

Comme l'ont montré les exemples précédents, la scène se cantonne généralement à l'œil de la lettre, qui constitue l'endroit le plus adéquat pour représenter une scène puisqu'il s'agit d'une surface vacante à exploiter habilement. La scène est alors résumée à son essentiel : sous les pieds du Christ, ou à tout le moins une représentation tronquée, quelques témoins également amputés sont figurés, parfois accompagnés d'anges. D'autres mises en

[697] Rarissimes sont les sources indiquant la taille des lettres historiées. Celle-ci est laissée à l'appréciation du consultant, en fonction de la proportion de la lettre sur une page de manuscrit.

image sont conçues, mais elles ne franchissent toujours pas l'œil de la lettre : le schéma de référence existe, mais il est possible de s'en détacher au sein même de la surface impartie.

La frontière de l'œil de la lettre est parfois dépassée. La surface iconique peut néanmoins s'étendre en incluant la structure de la lettre elle-même, en l'occurrence le contour de cette dernière : l'œil accueille la partie principale de la scène, tandis que l'épaisseur du contour en héberge la suite : la bordure garde ainsi sa fonction structurelle, comme dans le psautier de Saint-Odbert exécuté entre 990 et 1007 **[vol. 3, Pl. 103c]**. Dans l'œil de la lettre D, seul le Christ est représenté : il est assis dans une mandorle présentée par quatre anges et bénit selon le geste byzantin. Dans la partie droite du ventre de la lettre, les témoins regardent en direction du Christ. Ils sont isolés de la scène principale, mais leurs gestes permettent d'établir la communication. Ainsi l'œil de la lettre, en étant entièrement dévolu au Christ dans le ciel, marque la partie céleste de la scène et opère une séparation entre le lieu où règne désormais le Christ et celui d'où les apôtres le contemplent. La forme de la lettre sert le discours de l'image, et s'il existe une séparation physique entre les deux parties, le lien est rétabli visuellement par les gestes des personnages. La lettre et l'image admettent ainsi une rupture, mais dynamique : les mouvements exécutés dans une partie incitent le spectateur à franchir visuellement la bordure vers la seconde. La frontière n'est pas franchie par les éléments de l'image, mais c'est la manière dont ces derniers sont disposés qui convie le spectateur à dépasser lui-même la bordure. Une disposition similaire se retrouve sur le U enluminé du missel présenté plus haut : dans la panse du U, un apôtre a été peint, qui regarde en direction du Christ. Il est en-dehors de l'œil de la lettre où se concentre l'action, mais il y reste par son regard dirigé vers l'Ascension.

La lettre P est propice à ces jeux de rupture dynamique : la hampe permet un mouvement ascendant remontant jusqu'à l'œil. L'image occupe la structure de la lettre en jouant des formes à disposition, dans le rôle d'un vide à remplir, l'œil ; l'autre, dans le rôle d'appui, la hampe. Malgré la détérioration subie[698], l'antiphonaire de la bibliothèque municipale de Charleville-Mézières retient l'attention par le traitement de la hampe **[vol. 3, Pl. 103d]**. Ont été esquissés sept témoins regardant au-dessus d'eux : ils lèvent la tête et présentent leurs paumes, et l'un d'eux désigne de son index la partie supérieure, attitudes

[698] L'œil du P a été découpé : il accueillait certainement le Christ.

typiques des représentations de l'Ascension. Contre le pied de la hampe, ils forment un groupe compact, dans une volonté de l'enlumineur de ne pas les détacher de la structure de la lettre. L'absence accidentelle de l'œil est bien sûr regrettable, puisqu'il n'est pas possible de savoir si le Christ y était figuré et s'il l'était, de quelle manière. Néanmoins, nous pouvons observer une nouvelle exploitation de la lettre par l'excroissance formée par les apôtres au pied de celle-ci. Ainsi, la frontière de l'œil est dépassée, mais la lettre retient le canevas de l'image : la bordure peut donc s'étendre à tout le reste de la lettre en se libérant de l'œil, et si celui-ci est transgressé, il conserve sa fonction d'armature, à l'image d'une poutre maîtresse en architecture.

L'abbaye de Bellevaux possédait un bréviaire, qui propose un recours original à la représentation de l'Ascension **[vol. 3, Pl. 104c]**. Celle-ci occupe un D dans l'œil duquel un portrait de trois quarts a été peint, non identifiable. Mais la barre d'appui de la lettre a été prolongée dans son axe vertical descendant, à l'instar d'un P, pour former une hampe effectuant un retour en marge inférieure, sous la colonne de texte, par une accolade où se développe la scène : onze témoins sont assis, regroupés autour d'un édicule (on reconnaît saint Pierre à sa tonsure et saint Paul à sa barbe plus longue et à sa calvitie). Leurs gestes indiquent qu'ils communiquent entre eux. Au-dessus de ce groupe, seuls les pieds du Christ dépassent sous une nuée occupant toute la largeur de la colonne. Un jeu s'établit alors entre deux structures iconiques, c'est-à-dire le texte et l'image : est-ce la hampe de la lettre, la colonne de texte ou les deux qui servent de structure à l'image ? En effet, l'accolade est dans le prolongement de la hampe artificielle du D et elle accueille les apôtres. Jésus-Christ, au-dessus, peut appartenir à la même structure comme il peut être attenant au texte. Par ailleurs, le Christ semble avoir disparu sous le texte ou même à l'intérieur du texte. Une connivence se crée entre le texte et l'image, l'un appuyant l'autre : l'image donne à voir le texte, le texte donne à lire l'image.

Il est intéressant de noter cette volonté de se dégager de l'œil pour adopter une formule propre à la lettre P. Cette structure offre à qui veut en jouer de multiples combinaisons. Une Bible réalisée au 13e siècle montre une adaptation originale de l'image à la lettre et au texte **[vol. 3, Pl. 104a]**. Le corps du P est exploité en deux temps, demandant une mobilité du regard exceptionnelle pour ce genre de représentation. Dans le prolongement inférieur de la hampe, l'enlumineur a intégré une seconde surface close dans laquelle ont été réunis les apôtres et la Vierge. Ils sont assis et forment deux groupes distincts, l'un mené par saint

Pierre, et le second par la mère du Christ. Leurs gestes et leurs regards incitent à remonter le long de la hampe, pour accéder à l'œil de la lettre où Jésus-Christ sortant des nuées est représenté. Les pieds encore dans les nuées, il est tourné vers le texte qu'il bénit. Le regard chemine alors des témoins vers le Christ, jusqu'au texte : la lettre devient un élément dynamique, car la distance séparant les deux parties classiques de l'Ascension permet d'accroître le point de vue actif de l'Ascension. En suivant le geste des apôtres, le regard suit la montée du Christ et est ensuite dirigé vers le texte par le geste de bénédiction.

De surcroît, cette organisation distingue nettement le monde terrestre où sont les apôtres de la sphère céleste accueillant le Christ : le fait que ses pieds ne soient pas représentés laisse entendre qu'il vient de pénétrer dans ce monde divin. Cette nouvelle répartition des éléments donne davantage à voir la partie céleste au lieu de la tronquer comme à l'accoutumée, en ne représentant que les pieds du Christ.

Cette lettre est intéressante à plus d'un titre. Tout d'abord, une seconde bordure a été créée, qui reste cependant dépendante de la structure de la lettre. Ainsi, un nouvel espace a été annexé à une frontière : la bordure primitive est agrandie - plus que dépassée – par une bordure secondaire. L'enlumineur a dans ce cas précis pris conscience de cette possibilité de jeu offert par la lettre, sa structure et son rapport au manuscrit en tant qu'objet par l'utilisation de la marge, qui lui permettait d'agrandir la structure de la lettre et donc la structure iconique de l'image, et en tant que texte, par le geste du Christ le bénissant.

Dans ces exemples, l'image reste toujours soumise à une bordure structurelle, qu'elle soit due à la forme de la lettre ou qu'elle lui soit rattachée artificiellement. Elle peut toutefois se libérer de ce carcan structurel : la lettre « peut servir de sol ou de cloison pour les personnages, qui en dépassent fréquemment les limites »[699].

13.1.4. Bordure assujettie [vol. 3, Pl. 104]

Reprenons le C enluminé de Sens **[vol. 3, Pl. 27b]**. La lettre est close, mais tous les personnages se dirigent vers la droite, soit la partie ouverte du C. Pourtant, la lettre a été doublement close, par la nature même de la majuscule (il s'agit d'une majuscule de type

[699] Bonne 2015, p.208.

lombard, fermant la lettre par une barre verticale) et par une bordure dorée entourant la lettre. Le personnage à l'extrême droite de l'image traverse ou néglige pourtant ces deux fermetures par sa main qui vient se poser sur elles pour désigner, à l'extérieur de l'image, le mot *Hodierna*, c'est-à-dire « aujourd'hui ». Le spectateur est invité à regarder à l'extérieur de la lettre par le mouvement des témoins et cette main chevauchant, qui de plus rapproche le dessin du texte en désignant le mot qui dans le texte, renvoie à la fête illustrée et célébrée ce jour. L'enlumineur a volontairement clos la lettre mais dans cette même volonté, il en a transgressé les limites. Il joue avec les deux surfaces du manuscrit, à savoir l'image et le texte, et les met ainsi en relation par cette simple main[700].

Dans ce même esprit, la lettre de la Bible de Saint-Loup de Troyes marque une prise de conscience du rôle graphique de la lettre cette fois **[vol. 3, Pl. 104b]**. Les apôtres, sous les pieds du Christ, sont séparés des anges par un mont. À observer leurs pieds, nous voyons apparaître plusieurs plans auxquels la structure arrondie du P obéit. Les pieds des apôtres sont en effet sur cette structure et non à l'intérieur, la pointe de leurs chausses marquant même un léger dépassement, tandis que le pied droit du messager céleste repose sur l'arrondi interne de la lettre, alors que son pied gauche disparaît à l'intérieur. La bordure est subordonnée à l'image pour lui servir d'appui et permet d'introduire des notions de plan et profondeur dans la représentation. Le missel du Vatican s'inscrit dans la même optique **[vol. 3, Pl. 103a]** : le personnage logé entre la bordure de la surface et celle du U lève un bras qui vient se poser sur le U, indiquant la direction pour suivre la scène à l'intérieur du U. Le U dépasse lui-même le cadre au niveau de sa hampe, pour qu'un personnage, extérieur à la scène mais appartenant encore en même temps à la surface par ce rattachement artificiel, vienne s'y reposer. On observe ainsi un jeu délicat entre la lettre et l'image, où la bordure sert la construction de l'image, non plus en tant que restriction, mais comme un élément servant la disposition de ses motifs.

🕮

En résumé, les lettres historiées forment ainsi une bordure contenant l'épisode dans une surface restreinte, et obligeant à une focalisation de l'épisode : seuls les pieds du Christ

[700] Voir *Les gestes de l'Ascension dans le contexte d'un programme iconographique*, p.128.

sont représentés sous le regard de quelques témoins. Ce recours à des conventions iconographiques sert à contenir l'image dans cette surface et à faciliter l'interprétation du sujet. La nature même de cette surface confinée provoque l'invention de l'enlumineur à relever le défi comme à s'affranchir avec précision et mesure. Elle fait apparaître une nouvelle exploitation du thème, à l'intérieur de la bordure, prouvant qu'il est possible de se démarquer des conventions iconographiques, même sur des surfaces réduites.

Il est également possible d'extraire la scène de la partie close de la lettre : les enlumineurs ne raisonnent alors plus dans une optique de bordure à respecter mais de surface à développer. Cela se manifeste par des mises en image tirant profit de la lettre entière, quitte à l'agrandir artificiellement par le prolongement d'une hampe ou l'ajout d'une bordure. La lettre devient appui, et la bordure n'est dès lors plus considérée comme impérative. De cette nouvelle manière d'apprécier la surface iconique découlent des possibilités iconiques et iconographiques originales, réunissant l'image et le texte, ou jouant avec la fonction structurelle de la lettre. Le concepteur de l'image s'enhardit et affranchit ses personnages de la bordure, ces derniers devenant un support secondaire plus qu'une limite effective. Il reste à savoir si la principale contrainte est le respect de la bordure spatiale ou du canevas iconographique à respecter.

13.2. Le texte complétant l'image

Par la lettrine, le texte se fait parfois image Mais il est également présent dans l'image, par le biais d'inscriptions. Identification des personnages, passages bibliques, commentaires, *etc*., les inscriptions sur les images de l'Ascension sont de diverses natures. Certaines représentations mélangent aussi plusieurs types, comme le missel de Stammheim **[vol. 2, Fig. 147]**. Plutôt que de procéder par une succession descriptive des images recèlant des messages écrits, nous avons pris le parti de classer les inscriptions par type. Ce choix a permis de rapprocher des images qui ont eu recours au même texte.

13.2.1. L'inscription dans l'image

Lorsque l'inscription est dans l'image, elle est le plus souvent contenue sur un livre ou phylactère. Elle traduit un message écrit ou oral, prononcé par le personnage portant le

support écrit : il déroule un phylactère ou porte un livre sur lequel sont inscrits des mots ou des bribes de phrase, pas toujours compréhensibles pour le spectateur actuel. Dans le cas de l'Ascension, le porteur du message peut parfois être identifié grâce à l'inscription.

13.2.1.a. Les inscriptions bibliques

Les passages bibliques écrits à l'intérieur de la scène de l'Ascension ne correspondent pas toujours à la lettre de l'épisode : ils sont tirés de différents livres, Ancien comme Nouveau Testament. Ils ont d'autant plus de profondeur qu'au Moyen Âge, les paroles bibliques, notamment celles issues du Nouveau Testament, sont vues comme une interprétation du Verbe, au même titre que l'image. Vincent Debiais précise que

> L'inscription apparait au contraire comme une forme essentielle de la manifestation de la divinité parce qu'elle est à la fois l'une des modalités de l'incarnation, et l'une des formes de la révélation dans son ensemble.[701]

Ces inscriptions offrent alors une nouvelle manière de comprendre l'épisode. Associées à une image, elles forment alors ce que Vincent Debiais appelle un « couple »[702].

13.2.1.a.a. Les inscriptions issues de l'Ancien Testament

L'association de prophètes ou patriarches de l'Ancien Testament à l'Ascension est fréquente, dans une perspective typologique. Il s'agit, certes, de prouver que l'Ancien Testament annonce le Nouveau et d'augmenter l'aura de l'épisode, d'un point de vue historique en faisant référence à des passages vétérotestamentaires le préfigurant, mais surtout, d'un point de vue théologique, d'en déployer toute la portée.

Plusieurs représentations de l'Ascension des manuscrits ou des plats de reliure en ivoire introduisent donc de telles paroles, le plus souvent tenues par celui qui les a prononcées. Aussi le roi David, ascendant royal du Christ et psalmiste, déroule-t-il un phylactère sur le missel de Stammheim, réalisé à Hildesheim vers 1170 **[vol. 2, Fig. 147]**. Sur cette image, il est situé sous le Christ et lève la main droite, index pointé vers le Messie, de sorte que cette main figure dans le mont, reliant visuellement David à l'Ascension. De la main gauche, le roi déroule un phylactère portant une inscription rubriquée : *Ascendit D[eu]s in*

[701] Debiais 2012, p.47.
[702] Debiais 2012, p.47.

iubilatione, reprenant le verset 6 du *Psaume* 47 (46) chanté lors de l'Ascension. Les autres inscriptions dans l'image et autour d'elle sont écrites au brou de noix, hormis dans l'angle supérieur gauche : citant un passage du *Deutéronome*, elle est également rubriquée[703]. Le passage cité propose une lecture typologique classique : il fait sans équivoque référence à une montée au ciel qui ne peut être que l'annonce de l'Ascension du Christ. Par ailleurs, ce message a un double impact, non seulement par son contenu, mais également par son détenteur, David, qui n'est autre que l'aïeul du Christ, et vu comme sa préfiguration dans la Bible, puis dans la pensée exégétique[704].

L'évangéliaire d'Henri le Lion, dont nous parlons ci-dessus[705], recourt au même message porté également par la figure davidique **[vol. 2, Fig. 158]**. Au centre de l'image, le Christ, de taille imposante puisqu'il occupe la moitié de la représentation, porte une croix à bannière dans la main gauche et déroule un *volumen* de la main droite. Un bandeau portant une inscription scinde l'image en deux au niveau du buste du Christ : les témoins dont la Vierge, Pierre et Paul, isolés dans des arcades, regardent le Christ monter au ciel. Au-dessus d'eux, David et Salomon accueillent le fils de Dieu en déployant des phylactères inscrits. Le phylactère que déroule David fait pendant à celui tenu par le roi Salomon, auteur du *Cantique des cantiques*, sur lequel le lecteur du manuscrit peut déchiffrer *Ecce iste venit saliens i[n] montib[us]* (Ct 2, 8). Puis au-dessus d'eux, Dieu, en buste et bénissant, est isolé par un segment circulaire reprenant le début du *Psaume 110 (109)* : *Sede a dextris meis donec pona[m] inimicos t[uo]s*. Enfin, sur le *volumen* que déploie le Christ en direction de son Père, le verset 24 du *Psaume 73 (72)* est calligraphié : *Tenuisti manum dexteram meam in voluntate tua deduxisti me*. De fait, le verset du *Psaume 110 (109)* inscrit en dessous de Dieu apparaît comme une réponse au Christ, et un dialogue s'instaure donc entre le Père et le Fils.

Le folio 199 de la Bible de Floreffe propose un message analogue **[vol. 2, Fig. 138]**. Pour sa complexité, cette pleine page nécessite d'abord une brève description. Ouvrant

---

[703] Nous revenons plus bas sur cette inscription hors de la scène : *En marge de la scène principale…*, p.334.
[704] Derousseaux et Vermeleyn (dir.), 1999, p.414-427.
[705] Voir *Le Christ montant au ciel vers la main de Dieu…,* p.301.

l'*Incipit* de l'*Évangile selon saint Jean*[706], elle est tripartite : dans la partie haute, le Christ monte au ciel en saisissant la main de Dieu, il est entouré des apôtres et de la Vierge : deux anges sortent de la mandorle-nuée circulaire en déroulant des phylactères à l'attention des témoins, et la mandorle comporte elle-même une inscription. En dessous, séparés par un cadre d'acanthe, figurent plusieurs personnages de l'Ancien Testament réunis autour d'un vieillard assis sur un trône et portant un aigle dans un médaillon circulaire : selon Jeffrey F. Hamburger, il pourrait s'agir de saint Jean – la miniature ornant l'*Incipit* de l'*Évangile selon saint Jean* –, de Dieu assimilé à saint Jean, ou encore de Dieu[707]. À sa droite, Ézéchiel porte un phylactère. Il regarde un séraphin à quatre faces, sur une roue, conformément à sa vision. En pendant, les deux personnages sont Moïse et Job. Ils déroulent eux aussi un *volumen*. Un volatile accompagné de ses trois petits les sépare : il pourrait s'agir d'un aigle en vertu de l'inscription tenue par Moïse. Enfin, le dernier registre de la pleine page comporte les premiers mots de l'Évangile johannique : *In principio*. Cependant, il est séparé de l'image elle-même par un cadre qui entoure celle-ci, et il comporte lui aussi une inscription divisée en deux messages. Le texte occupe donc une place importante dans l'image. Selon qu'il est prononcé par un des personnages (en étant écrit sur un phylactère par exemple), dans l'image ou autour d'elle, il la complète, et ouvre la voie à une nouvelle interprétation[708]. Au résultat, nous sommes devant un programme iconographique : à la scène de l'Ascension sont adjoints dans une surface séparée des personnages directement reliés à la scène principale grâce aux messages inscrits sur leurs phylactères.

Prophète de l'Ancien Testament considéré comme un des inspirateurs de l'*Apocalypse* depuis le début du christianisme, *Ézéchiel* déroule sur cette miniature un phylactère faisant référence au premier chapitre de son livre : *quatuor facies uni,* à savoir l'être à quatre faces

---

[706] La représentation de l'Ascension en début de l'évangile johannique est fréquente, comme l'a déjà indiqué François Boespflug. Nous y reviendrons p.341 et suiv.

[707] Hamburger 2002, p.85 : « The Floreffe Bible associates John with Jesus above all through the symbolism of the eagle (...) the inscription running around the frame declares: (...) "fit avis celum repetendo" », et plus loin, p. 88-89 : « the enthroned man has been variously identified as God the Father, God the Father holding the symbol of John, or as the Ancient of Days described in Daniel 7.9-10 (...) A representation of God the father holding the Christ-Logos on his lap within a *clipeus* appears in the St.Bénigne Bible ». Il rejette ensuite cette hypothèse avant de conclure, p.91 : « there is, however, no reason to choose among these various identifications for the enthroned figure. Indeed, the image insists on his multiple identity, just as the inscriptions insist on the multiple meanings inherent in Scripture ».

[708] Devant la diversité des inscriptions de Floreffe, nous avons préféré les étudier selon le type de messages qu'elles délivrent, avant de les réunir, en vue d'en offrir une étude conjointe.

qui lui apparaît et qui est figuré à sa suite sur la Bible de Floreffe[709]. Cette inscription fait également référence au message du cadre, sur lequel nous nous attarderons plus loin[710]. Moïse pour sa part pointe son index gauche vers le Christ, en déroulant de la main droite ce message sur phylactère, issu de *Dt* 32, 11 : *Sicut aquila provocans ad volandum pullos suos et super eos volitans expandit alas suas et adsumpsit eum atque portavit in umeris suis*. L'aigle mentionné évoque saint Jean dont il est le symbole, mais aussi le Christ. Dans le bestiaire médiéval, ce rapace peut atteindre les plus hauts sommets et regarder le soleil en face comme le Christ est le seul à pouvoir regarder Dieu. Le passage, extrait ici de l'Ancien Testament, permet d'accéder à une nouvelle interprétation. L'aigle devient une allégorie du Christ qui protège ses petits et les aide à voler de leurs propres ailes, comme le Christ protège ses fidèles et les encourage dans leur foi. Aussi voit-on un aigle, plus grand, entraîner trois aiglons. Si ce passage est commenté de même par Guerric d'Igny, dans son sermon sur l'Ascension, on peut penser qu'il s'agit d'une idée théologique courante à cette époque, rapprochant ce passage du *Deutéronome* de l'Ascension[711]. L'attitude, le geste et le phylactère de Moïse répondent à ceux que Jeffrey Hamburger interprète comme étant Job, bien qu'il soit couronné[712] : Job regarde en direction du Christ en le pointant de son index gauche, tandis que de sa main gauche voilée, il porte un phylactère. Sur ce dernier, il est écrit : *Semitam ignorauit avis… [nec intuitus est oculus vulturis]*, tiré de *Job* 28, 7. Apparaissant dans le sermon de Grégoire le Grand (~540 – 604)[713], ce message typologique renvoie selon le Père de l'Église au peuple juif incrédule. Mais ce verset de Job se dote d'une signification tropologique : en effet, l'oiseau de proie ne voyant pas le sentier est une allusion au pécheur qui ne pourra rejoindre le Christ puisque seule une âme pure peut y accéder. Il sonne comme un avertissement au

---

[709] Ce renvoi à la vision d'Ézéchiel dans une représentation de l'Ascension se trouve déjà dans le codex de Rabbula **[vol. 3, Pl. 1b]** : sous la mandorle du Christ, trois paires d'ailes constellées d'yeux et à quatre faces (aigle, taureau, lion et aigle) sont représentées.

[710] Voir Dans la bordure de l'image : la Bible de Floreffe, p.336.

[711] Guerric d'Igny, « Vois si le Christ, en ce jour, n'a pas, comme un aigle, engagé ses aiglons à voler en voletant au-dessus d'eux ? » / *numquid non Christus sicut aquila provocabat hodie ad volandum pullos quando super eos volitabat* ?, SC 202, p.278-279.

[712] Hamburger 2002, p.84. On pourrait aussi bien voir dans ce personnage le roi Salomon, auteur des la majorité des *Psaumes*. Une identification du personnage nécessiterait une analyse complète de cette miniature à la signification d'une densité exceptionnelle. Aussi, pour des raisons pratiques, nous en resterons à l'identification de Jeffrey Hamburger.

[713] *Quia enim ascensionis eius mysterium Iudaeam non intelligere conspexit, de infidelitate eius sententiam protulit dicens : Semitam ignorauit avis*, Grégoire le Grand, SC 522, p.214-215.

spectateur et comme un exemple de la marche à suivre pour échapper à l'aveuglement en désignant la personne du Christ.

La portée du message d'Habacuc sur les ivoires de Liège et de Cologne, exécutés au 11e siècle, ou encore sur le psautier d'Élisabeth de Thuringe au 13e siècle **[vol. 2, Fig. 115, 141** et **200]** est d'une toute autre nature. Comme il l'a été montré précédemment[714], l'inscription *Sol elevatus est* qu'il déroule et provenant de la Septante renvoie à l'homélie sur l'Ascension de Grégoire le Grand, qui fait de ce passage d'*Habacuc* une allégorie de l'Église restant sur terre, qui est la lune changeant comme notre monde, une fois le Christ élevé à l'instar du soleil dont la forme et l'éclat ne connaissent pas d'éclipse.

Les inscriptions de nature typologique remplissent donc plusieurs missions : soit montrer que l'Ancien Testament préfigure le Nouveau, soit mettre en avant le caractère tropologique en relation avec l'épisode, ou encore évoquer dans le cas de l'Ascension l'importance de l'épisode dans la fondation de l'Église.

13.2.1.a.b. Les références néotestamentaires

Les citations néotestamentaires sont pour leur part moins variées. Reprenons la Bible de Floreffe. Les deux anges jaillissant de la mandorle du Christ portent un phylactère citant *Actes des apôtres* 1, 9-11, à savoir les paroles prononcées par les hommes en blanc et annonçant le futur retour du Christ sur terre. Des messages similaires sont inscrits sur le crucifix du Cloister's museum **[vol. 2, Fig. 90]**, le psautier Hunter du Trinity College de Glasgow **[vol. 2, Fig. 132]**, la Bible de Souvigny **[vol. 2, Fig. 160]**, ou le vitrail de la cathédrale de Lyon **[vol. 2, Fig. 225]**. Somme toute obvie, le choix de ce passage n'est pourtant pas anodin : il accentue la valeur eschatologique de l'Ascension en parlant du retour. De plus, ce type d'inscriptions

> n'est souvent pas indispensable à la l'identification, car la scène est en général aisément reconnaissable, mais elle donne une vie supplémentaire à la composition en l'organisant autour d'un échange verbal. La représentation rappelle que les êtres humains dialoguent et que la parole, dans le cadre de récit biblique, n'est pas anodine.[715]

[714] Voir dans cette partie, *Le soleil et la lune*, p.287 et *Habacuc dans le mont*, p.288.
[715] Heck 2007, p.16-17.

Sur la voussure du portail sud de la collégiale San Isidoro de León **[vol. 2, Fig. 95]**, la citation *Ascendo ad patrem meum et patrem nostrum* lie l'Ascension au *Noli me tangere* johannique (*Jean* 20, 11-17). Pour être bien comprise, cette inscription doit être replacée dans son contexte : d'une part la liturgie, d'autre part la spécificité de son usage lié au pélerinage. En effet, Manuel Castiñeiras-Gonzalez relève que le portail est emprunté par des pèlerins. Il lie alors la référence au *Noli me tangere* à l'acte de pénitence, souvent associé à Marie-Madeleine à cette époque, comme au caractère essentiellement invisible du mystère qui se déroule dans l'église. De plus, la Déposition de la croix et les Saintes femmes au tombeau sont également représentées sur ce même portail, en référence au drame liturgique pascal[716]. Image et texte sont dans ce cas complémentaires : l'inscription préfigure l'image, et s'adresse également au public empruntant le portail. Le baptistère poitevin inscrit aussi *Ascendo ad patrem* sous l'Ascension **[vol. 2, Fig. 40]** : le manque de sources ne permet pas d'avancer une hypothèse nous rapprochant du portail de León, mais l'analogie entre les deux doit être soulignée.

Les phylactères écrits tenus par le Christ, saint Pierre et un saint aux cheveux blancs, dans le Missel de Stammheim, se réfèrent à différents passages du Nouveau Testament et à la liturgie. Le message du Christ clôt l'*Évangile selon saint Matthieu* : *Ecce ego vobiscum sum omnibus diebus* (*Matthieu* 28, 20) : ainsi, le Christ promet sa présence à ses disciples[717].

En faisant référence à l'Ascension, qu'il s'agisse du passage de selon les *Actes des apôtres* ou rappelant le *Noli me tangere*, ces inscriptions néotestamentaires rattachent l'image au texte originel ou à la liturgie célébrée, évitant toute confusion d'interprétation quant au thème représenté. Les références à l'Ancien Testament plongent en revanche l'image au cœur d'une pensée typologique, et expriment l'intention de donner une plus large résonance à l'image. Le texte et l'image, apparemment interdépendants, se nourrissent mutuellement. Ils permettent de connaître le sens que l'auteur a voulu donner à ce programme joignant deux modes de communication différents.

---

[716] Castiñeiras-Gonzalez, 2003, p.41-44.

[717] « Christ assures them [the witnesses] of his continued spiritual presence among them despite his ascent into heaven » (Teviotdale 2001, p.71). Les phylactères tenus par saint Pierre et le deuxième apôtre sont étudiés p.333.

13.2.1.b. Les inscriptions descriptives

Certaines inscriptions ont pour rôle d'identifier les personnages ou de décrire l'épisode représenté. Elles ne sont pas intégrées dans un phylactère ou un livre, mais appartiennent à l'image. Comme le note Robert Favreau, depuis les *Libri Carolini*,

> Les identifications des personnages ou des scènes sont la forme la plus simple de ce type d'inscriptions. Elles se font par le nom, ou, pour les personnages bibliques, soit par leur nom, soit par une citation de leurs écrits.[718]

Christian Heck ajoute que « la légende courte, qui peut prendre la forme d'un simple nom, est par contre indispensable pour identifier une personne ou une chose qui n'est pas autrement caractérisée[719].

Le Psautier du roi Aethelstan indique le nom de la Vierge et des apôtres, désignés sous le terme *Viri Galilei* **[vol. 2, Fig. 4]**, et faisant écho, par la même occasion, aux paroles des hommes en blanc (*Actes des apôtres* 1, 9-11). De même, le lectionnaire clunisien prend soin au 12e siècle d'identifier la Vierge **[vol. 2, Fig. 81]**. Le codex Egbert, pour sa part, nomme les principaux témoins (la Vierge, saint Pierre, et les apôtres), mais aussi les hommes en blanc, par *duo viri* **[vol. 2, Fig. 24]**. En désignant Habacuc pour identifier la personne dans le mont, deux des plats de reliure réalisés à Cologne **[vol. 2, Fig. 115** et **141]** introduisent un commentaire théologique, comme nous l'avons expliqué plus haut. Le tropaire de Canterbury **[vol. 2, Fig. 77]** situe pour sa part le lieu de l'Ascension, par la mention *Mons Oliveti*[720].

La Bible d'Avila **[vol. 2, Fig. 86]**, exécutée entre la fin du 11e et le début du 12e siècle, explicite la scène par *Hic uidentib[us] o[mn]ib[us] discipulis d[omi]n[u]s ascendit in celum*, au-dessus du Christ se dirigeant vers la main de son Père. Ce type d'inscriptions faisant état du Christ montant aux cieux est fréquent dans cette catégorie d'inscriptions descriptives. Par exemple, sous le Christ de la pleine page de la Bible de Charles le Chauve, il est écrit *Ascendit Chr[istu]s in altum* **[vol. 2, Fig. 15]**.

Les portails monumentaux accueillent aussi des inscriptions descriptives, tel celui de Saint-Paul-de-Varax **[vol. 2, Fig. 101]**, qui nomme tous les témoins. Mais ce type

---

[718] Favreau 1989, p.223.
[719] Heck 2007, p.17.
[720] Nous expliquons dans cette même partie l'importance de cette référence : *Hors de l'image*, p.337.

d'inscription est aussi le moyen d'amener à un nouveau stade de compréhension de l'image. Les mots *Rex, Pater* et *Deus* gravés dans le nimbe crucifère du Christ sur le tympan toulousain de la porte Miégeville **[vol. 2, Fig. 110]** apportent une nouvelle précision : ils permettent d'identifier le Fils de Dieu comme roi et Dieu. Ils rappellent par la même occasion la filiation et la nature divine ainsi que la royauté du Christ, et de ce fait, donnent à la représentation de l'Ascension toute sa dimension[721].

Le portail de Notre-Dame-des-Miracles de Mauriac procède du même esprit, mêlant description et interprétation **[vol. 2, Fig. 116]**. Sur le bandeau intérieur et la partie basse du linteau, il est écrit

> *Tres sunt atque decem qui cernunt / scandere regem : Celum Cunctorum*
> *Cristum Dominum Dominorum*
> *Scandit sublimis. Celestia Jesus. Ab imis: quod.bene.testan[tur]. Qui jugi.*
> *Luce beantur.*[722]

Le Christ est ici encore nommé Roi, comme sur la porte toulousaine. Ensuite, nous observons que l'inscription a été pensée en fonction de l'iconographie par la mention de treize témoins. Mais elle s'adresse aussi à « ceux qui sont gratifiés de la lumière éternelle ». Le manque de précision permet de jouer sur l'identité de ces derniers. En effet, il peut aussi bien s'agir des apôtres qui ont assisté à l'Ascension que des hommes d'église et des chrétiens qui à leur suite, ont poursuivi leur mission d'évangélisation et ne sont pas restés dans les ténèbres de l'ignorance, comme les non convertis.

Selon Robert Favreau, ces inscriptions « ont pour fonction d'expliquer le programme iconographique »[723]. Elles contribuent en effet à enrichir la signification de l'image, comme sur les portails ci-dessus, au même titre que les inscriptions placées en dehors du cadre de l'image, et élargissent la portée significative de l'image.

---

[721] Voir dans cette même partie *La couronne et les inscriptions renvoyant à la royauté du Christ* p.283 et suiv., et *Mise en image de la royauté du Christ*, p.296 et suiv.

[722] « Ils sont 13 qui regardent s'élever vers le ciel le Roi, Christ, Seigneur de tous les Seigneurs / De cela, témoignent bien ceux qui sont gratifiés de la lumière éternelle ». Traduction dans Roux 2004, p.236.

[723] Favreau 1989, p.223.

13.2.1.c. Autres inscriptions

Certaines inscriptions reprennent des commentaires patristiques ou homilitiques, ou sont en rapport avec la liturgie ou la fonction de l'objet ou du lieu qui les accueille. Cependant, le manque de sources rend leur interprétation difficile.

Ainsi, le bandeau central de l'évangéliaire d'Henri le Lion **[vol. 2, Fig. 158]** porte l'inscription *Qui superos scandit nobis celestia pandit salemon*. Il s'agit très certainement d'un commentaire, qui cependant n'a pas été identifié[724]. Sur la mandorle qui entoure le Christ dans la Bible de Floreffe, il est écrit *Quid sit amandum, quid meditandum, quid ve rogandum / prescripta specie talis habes aquile* : cette fois, la lecture est tropologique, en associant au regard perçant de l'aigle celui qui fait acte de prière. Le portail de Peterhausen renvoie directement, par son inscription, à la victoire du Christ sur la mort : *Praesidet his portis, qui solvit vincula mortis. Sum q[ui perduro, non sedeo cum perituro]*. L'inscription fait aussi référence au Christ comme le seul personnage légitime pouvant protéger, ou diriger, les portes de l'Église. Enfin, sur l'Ascension de Stammheim, le saint aux cheveux blancs brandit ces mots, qui rappellent *Jean* 14, 18 : *D[omi]ne ne derelinq[ua]s nos orphano[s]*, tandis que saint Pierre porte la suite *[sed] Mitte promissum Patris in nos spiritum veritatis*, mots qui se trouvent dans l'hymne *O Rex gloriae*, chanté le jour de l'Ascension[725]. Le missel étant un livre à usage liturgique, on peut imaginer un lien entre l'iconographie, l'inscription et l'officiant.

13.2.2. L'inscription hors de la scène principale

Par ce terme, nous désignons les inscriptions qui gravitent dans l'environnement immédiat de l'image, et dont la lecture intensifie l'image et en est intensifiée, le texte et la représentation participant l'un de l'autre. Elles peuvent être intégrées dans des scènes annexes de l'image, comme dans le manuscrit de Stammheim ou dans l'Évangéliaire d'Henri le Lion, ou être hors de la surface de l'image.

---

[724] Le fac similé de l'évangéliaire ne rapporte pas cette citation.

[725] Voir Amalaire de Metz, tome 2, p.89. Elisabeth Teviotdale estime que ces deux phylactères reprennent Jn 15, 26 : « They respond, asking for guidance in their future evangelizing : 'Send the promise, the spirit of truth, from the Father into us' » (Teviotdale 2001, p.71).

13.2.2.a. En marge de la scène principale : l'exemple du missel de Stammheim et de l'Évangéliaire d'Henri le Lion

Les représentations de l'Ascension de ces deux manuscrits s'organisent de la même manière. Dans les deux cas, il s'agit d'une pleine page dont la scène principale, au centre, est l'Ascension. Les angles sont occupés par des figures pour la plupart vétérotestamentaires, pouvant comprendre des inscriptions.

Identifiés grâce à leurs noms inscrits dans le cadre de l'image, Moïse, Élie, Ézéchiel et Énoch occupent les angles du missel de Stammheim **[vol. 2, Fig. 147]**. Une lecture typologique s'impose. Aux côtés de Moïse, un aigle survole un nid d'aiglons, rappelant la scène de Floreffe. Un bandeau rubriqué reprend le passage du *Deutéronome* déjà associé à l'Ascension dans la représentation de la Bible de Floreffe[726] : *sic[ut] aq[ui]la, p[ro]voca[n]s ad v[olandum]* (Dt 32, 11). Énoch et Élie montent au ciel : un char de feu emporte Élie (2R 4, 11) tandis qu'Énoch est élevé au ciel dans une nuée (Gn 5, 23-24) : tous deux sont attestés comme étant des figures de l'Ascension du Christ, avec cette différence que le Fils de Dieu est monté au ciel par ses propres moyens, ainsi que le note Grégoire le Grand (~540 – 604) dans son sermon sur l'Ascension[727]. Enfin, Ézéchiel est porté par deux hommes. La représentation renvoie directement à *Ézéchiel* 12, 12, où le prophète écrit que le prince d'Israël sera porté par deux hommes selon la Septante : *καὶ ὁ ἄρχων ἐν μέσῳ αὐτῶν ἐπ ὤμων ἀρθήσεται καὶ κεκρυμμένος ἐξελεύσεται διὰ τοῦ τοίχου*. En dépit du contexte très noir de l'exil de Babylone, ce verset est étrangement interprété par les exégètes comme une annonce de l'Ascension du Christ[728].

Dans une composition similaire, l'évangéliaire d'Henri le Lion **[vol. 2, Fig. 158]** associe l'Époux et l'Épouse du *Cantique des Cantiques*, puis saint Paul et Habacuc, à l'Ascension. Sous chacune de ses figures, un message est placé, dans le cadre. En haut à gauche, l'Époux reprend le verset 8 du chapitre 4 du *Cantique des cantiques : vertice Sanir et Hermon de cubilibus leonum de montibus pardorum*. L'Épouse semble répondre *fu(ge di)lecte*

---

[726] Voir *Dans la bordure de l'image…*, p.336. Nous renvoyons également à ce passage pour l'interprétation de l'aigle en lien avec le Christ et l'Ascension.

[727] Grégoire le Grand, SC 522, p.210-211.

[728] « The vignette at the lower left comes from the prophecy of Ezekiel, who proclaimed that the prince of Israel would be lifted on the shoulders of men (Ezekiel 12 : 12 », selon Teviotdale 2001, p.73.

mi (et ad)similare capreae, reprenant *Ct* 8, 14. L'Époux et l'Épouse du *Cantique des Cantiques* sont interprétés comme le Christ et l'Église, ici personnifiée par la Vierge[729], appuyant la valeur ecclésiologique de l'épisode. Dans la partie inférieure, saint Paul reprend son épître aux *Éphésiens* 4,10 : *Qui descendit ipse est et qui ascendit super omnes caelos ut impleret omnia*, citation plusieurs fois reprise dans les commentaires sur l'Ascension[730]. L'apôtre des Nations est la seule autorité du Nouveau Testament alors invoquée, mais le passage paulinien retranscrit ici est vu comme une interprétation typologique du *Psaume* 68 (67) *Exsurgat Deus*[731]. L'inscription sous Habacuc est en revanche trop parcellaire pour une transcription fiable. Nous ne pouvons toutefois pas oublier les sermons écrits au 12e siècle[732], et qui en rapprochant l'Époux et l'Épouse du *Cantique des cantiques* du Christ et de l'Église, font aussi référence à *Habacuc* 3, 11 selon une interprétation acquise depuis saint Grégoire, où le soleil qui s'élève est le Christ tandis que la lune qui reste est l'Église[733].

La plupart des inscriptions ont trait à l'Ascension du Christ. De nouveau, la lecture typologique prime. Toutefois, l'Époux et l'Épouse apportent une dimension ecclésiologique.

Les images présentées dans les cadres, ainsi que les inscriptions associées, peuvent être analysées comme des hypotaxes, comme l'explique Stuart Whatling : « These sub-frames contain what might be considered as 'hypotactic clauses' - subsidiary elements which in this case observe or comment on the main action »[734].

---

[729] Nous renvoyons à *Ecclésiologie et Ascension*, p.**Erreur ! Signet non défini.**.

[730] Diadoque de Photicé : « lui [le Seigneur] qui étant descendu tout d'abord sur la terre, est monté aux cieux »/*στι πρωτον καταβας έπί τής γής άναβέβηκεν είς τούς ούρανούς*, SC 5ter, p.165 ; Julien de Vézelay, SC 192, p.242-243 : « Le fils est descendu du cœur du Père dans le sein de sa mère (…) C'est donc la naissance de l'Homme-Dieu »/*Descendit Filius de sinu Patris in uterum matris (...) Nascitur igitur Deus homo*, saint Bernard PL 182, col. 307C : *Quia is qui descenderat, prior ascendit*, « Celui qui en est descendu [du ciel] y est remonté ».

[731] Voir *Le commentaire du Psaume 68 (67) de Pierre Lombard*, p.339.

[732] Voir par exemple Pierre de Celle, PL 202, col. 783D-784C ; Geoffroy Babion, PL 171, col. 581A.

[733] Voir dans cette partie *Le soleil et la lune*, p.287.

[734] Whatling 2010, chapitre 3.c) Frame systems {interpretive} macro-frames.

13.2.2.b. Dans la bordure de l'image : la Bible de Floreffe ***[vol. 2, Fig. 138]***

L'Ascension de la Bible de Floreffe est parcourue d'une bordure écrite divisée en deux citations : *Iesus Christus totum implevit, homo nascendo, vitulus immolando, leo resurgendo et aquila ascendendo*, puis *Quisquis visa legis in libro Iezechielis perspice compleri / Et vetus et nova lex intelligitur rota duplex - Exterior velat. Velata secunda revelat*[735]. La première partie de la citation fait référence à un texte attribué dans un premier temps à saint Jérôme, mais dont l'auteur est anonyme : *Iesus Christus totum implevit, homo nascendo, vitulus immolando, leo resurgendo et aquila ascendendo*[736]. Elle associe les quatre moments de la vie du Christ aux quatre faces de l'être apparaissant à Ézéchiel, aux quatre Vivants de l'Apocalypse et aux quatre Évangélistes : la naissance du Christ renvoie à sa nature humaine, le veau à sa mort, le lion à sa résurrection et l'aigle à son Ascension[737]. Cette comparaison fera date puisque Raban Maur (vers 780-856), abbé de Fulda puis archevêque de Mayence, et l'abbé Rupert de Deutz (vers 1075-1129) entre autres la reprendront[738]. Mais elle est aussi reprise au 12e siècle par Honorius Augustodunensis dans son sermon sur l'Ascension[739] : cette mention s'était-elle imposée lors de la fête de l'Ascension, pour être ensuite reprise dans l'iconographie de Floreffe ? Rien ne permet dans l'état actuel des connaissances de l'affirmer.

La seconde partie de la citation fait écho aussi à la représentation d'Ézéchiel dans l'image, où il porte également un phylactère : en effet, dans sa vision, Ézéchiel voit une roue dans une roue (*Ézéchiel* 1, 16). Les exégètes depuis saint Grégoire[740] ont alors comparé cette vision au Nouveau Testament révélant l'Ancien.

Ces deux commentaires expliquent la concordance entre l'Ancien Testament et le Nouveau, qui s'effectue par le lien entre la prophétie d'Ézéchiel et l'*Apocalypse* de saint Jean, qui doit beaucoup à la vision du prophète. Ainsi, le cadre extérieur a une portée christologique

---

[735] « Quiconque contemple le livre d'Ézéchiel est plein de l'apparence de la Loi / L'Ancienne et la Nouvelle Loi sont comprises dans la double roue. L'extérieure voile [la Loi], la seconde révèle ce qui est voilé ».

[736] PL 30, col. 534A. Cette comparaison sera reprise par Irénée, Grégoire le Grand, Bède le Vénérable ou encore Rupert de Deutz. Voir Cahn 1965, p.360.

[737] Voir *Dans la bordure de l'image*, p.336.

[738] Raban Maur, *De Universo*, PL 111, col. 71 ; Rupert de Deutz, *De gloria et honore filii hominis. Super Matthaeum*, PL 168, col. 1311A.

[739] *Christum namque erat homo nascendo, vitulus moriendo, leo resurgendo, aquila ascendendo*, PL 172, col. 958B.

[740] Grégoire le Grand, Livre 1, homélie VI.

large : l'inscription réfère à une exégèse générale sur le Christ, alors que les différentes inscriptions au cœur de l'image renvoient à l'épisode lui-même, commentaires typologiques comme liturgiques à l'appui.

13.2.2.c. Hors de l'image : le tropaire de Canterbury et le sacramentaire d'Ottobeuren

Certaines inscriptions sont positionnées non pas directement au sein de l'image, mais dans son environnement immédiat, à savoir juste au-dessus du cadre. Deux pleines pages retiennent particulièrement notre attention par la manière dont l'inscription a été placée, et par le texte même : le tropaire de Canterbury et le sacramentaire d'Ottobeuren. Notons d'emblée qu'il s'agit de deux types de manuscrit aux usages spécifiques. Le premier regroupe texte et musique intercalés dans des prières liturgiques, et le second regroupe les principaux textes bibliques et liturgiques de l'office, à l'usage de l'évêque.

Réalisé vers 1050, le tropaire de Canterbury **[vol. 2, Fig. 77]** représente l'Ascension sur une pleine page. Les témoins, dont la Vierge au centre, assistent au départ du Christ. Ils sont isolés de la partie supérieure par une triple arcade accueillant l'inscription *Mons Oliveti*, selon l'interprétation erronée du dessin de Bède de l'église de l'Ascension à Jérusalem[741]. Dans la partie haute, le Christ a déjà disparu : seuls ses pieds sont visibles, au-dessus d'un bandeau porté par deux anges.

La bordure extérieure de l'image est parcourue de ces vers :

> *Ecce biri bini, niveo candore decori / Secus discipulos, stant tristi mente coactos / Vobis ne mirum videatur et esse molestum / Xpi conscensus hos vobis dico recensus / Ut tendit celo, descendet sic iterato / Ad celi solium, scandens sibi uire paternum.*[742]

Deux sources néotestamentaires sont ici principalement invoquées : les *Actes des apôtres* (1, 9) par la mention des hommes vêtus de blanc annonçant le futur retour du Christ, et l'*Évangile selon saint Marc* 16, 20 où le Christ siège désormais à la droite de Dieu. Janet Marquadt Cherry relève que ces vers s'inspirent aussi de trois textes : le sermon sur

[741] Voir plus haut, *L'église de l'Ascension à Jérusalem*, p.277.

[742] « Deux hommes dans des vêtements blancs éclatants / se tenaient derrière les disciples, dont la mine triste marquait leur douleur / Que cela ne vous paraisse pas extraordinaire et ne vous afflige pas / je vous décris la récente Ascension du Christ. / Comme il est monté au ciel, ainsi il reviendra / Accédant définitivement au trône du Paradis, que son Père lui a légué ».

l'Ascension de Bède le Vénérable (~ 673 - 735), le poème de Cynewulf (rédigé au 8e siècle) et les *Blickling homilies*[743]. Si la tristesse des apôtres s'inspire de Cynewulf, la mention des « vêtements blancs éclatants », d'après les *Actes des apôtres*, est commune aux trois. L'emploi de la première personne du singulier crée une proximité immédiate entre le texte et l'image. Mais les mots *Xpi conscensus hos vobis dico recensus* font-il parler l'hexamètre ou la représentation de l'Ascension ? Peut-on aussi imaginer qu'il se réfère au trope de l'Ascension ?

Le tropaire de Canterbury manifeste l'étroite liaison de l'image et du texte en montrant leur complémentarité. L'inscription de la pleine page du sacramentaire d'Ottobeuren est pour sa part plus laconique, mais il apporte une autre lecture **[vol. 2, Fig. 153]**. Sur cette œuvre, le Christ s'élève dans une mandorle portée par quatre anges. Il porte une croix hastée dans la main gauche, et bénit de l'autre main. À l'aplomb, la Vierge est isolée par un voile porté par les saints Pierre et Paul. Les autres apôtres assistent également à la scène. Un cadre bleu orné de motifs végétaux circonscrit la scène. Au-dessus du cadre, nous pouvons lire *Abrahe fier[et] in Chr[ist]o Ie[s]u D[omi]no n[ost]ro*. Cette phrase est une référence à *l'Épître aux Galates* 3,14 : *ut in gentes benedictio Abrahae fieret in Christo Iesu, ut promissionem Spiritus accipiamus per fidem*[744]. Dans un discours typologique, la citation paulinienne annonce la venue de l'Esprit saint, mais aussi l'évangélisation des Nations par sa référence à Abraham, dont saint Paul est vu comme le principal prédicateur. De plus, sur la pleine page de ce sacramentaire, Paul assiste à l'Ascension. Ici, on peut émettre l'hypothèse que le texte permet non seulement de donner une autre lecture à l'Ascension, rattaché à l'évangélisation et à la foi, mais aussi, d'une certaine manière, de mettre en perspective la représentation de saint Paul sur la pleine page, en citant son *Épître* au-dessus de l'Ascension sur laquelle il est représenté. En effet, en refusant la royauté d'Israël, le Christ ouvrait implicitement l'évangile aux Nations, bénies en Abraham.

---

[743] Marquadt Cherry 1989, p.74. Notons aussi que Janet Marquadt Cherry rapproche la tristesse décrite dans ces vers des visages graves des apôtres dans la représentation de l'Ascension. Par ailleurs, la tristesse est également évoquée dans l'apocryphe *Vie de Jésus en arabe*, 53 (voir *L'Ascension dans les Évangiles apocryphes*, p.36). Nous ne souhaitons pas aller plus avant dans cette hypothèse, dans la mesure où nous estimons qu'il s'agit d'un jugement de valeur subjectif de la part de l'auteur.

[744] « Afin que la bénédiction d'Abraham eût pour les païens son accomplissement en Jésus Christ, et que nous recevions par la foi l'Esprit qui avait été promis ».

13.3. Le lien tissé entre le texte et l'image dans les manuscrits

Lorsqu'elle possède une lettre historiée ou une miniature et un texte, la page de manuscrit comprend alors deux surfaces : celle de l'image et celle du texte. Elles peuvent être en redondance, l'image correspondant au texte, ou agir en résonance, par des gestes des personnages incitant à regarder le texte ou par une iconographie qui, sans correspondre au passage écrit, conduit à une autre réflexion sur le même texte.

13.3.1. Une représentation de l'Ascension comme illustration d'un autre passage écrit

Les lettres historiées de l'Ascension du Christ correspondent respectivement dans les manuscrits au début du passage des *Actes des apôtres* dans une Bible ; aux chants de l'Ascension dans un antiphonaire ; à la prière lue lors de l'office de l'Ascension dans un sacramentaire ; à l'heure d'un bréviaire portant sur l'Ascension **[vol. 2, Fig. 267, 172, 115** et **155]**. Quelques exceptions existent toutefois : l'Ascension est utilisée pour appuyer un passage ou en illustrer un autre sans lien apparent. Il ne s'agit plus d'un rapport immédiat entre les deux supports, mais d'une complémentarité, l'un alimentant la théologie de l'autre. Celle-ci peut s'exprimer de plusieurs manières, où l'Ascension illustrera un passage biblique sans référence directe à l'épisode.

13.3.1.a. Le commentaire du Psaume 68 (67) de Pierre Lombard

L'abbaye Notre-Dame de Senlis est entrée en possession d'un exemplaire des *Commentarii in Psalmos* rédigés par Pierre Lombard quelques décennies plus tôt que ce manuscrit, réalisé au début du 13e siècle **[vol. 2, Fig. 128]**[745]. L'enluminure du folio 112, où commence le commentaire du *Psaume 68 (67)*, est un E historié, correspondant au premier mot du *Psaume* : *Exurgat (Deus)*, et vu comme une préfiguration de l'Ascension. Seules les jambes du Christ sont représentées au-dessus de la barre transversale du E, dans une mandorle

[745] Pierre Lombard est mort en 1160. Il est difficile de dater la période où il a rédigé les *Psaumes*, mais la date de sa mort est proposée comme *terminus post quem*.

portée par deux anges. Ceux-ci sont disposés de telle manière que l'un passe sous la barre de la lettre, tandis que le second est figuré par-dessus, créant par la même occasion une profondeur de champ. Dans la partie inférieure, quatre apôtres en buste regardent le Christ s'élever. Les premiers mots du psaume invitent à le considérer comme une annonce de l'Ascension : ainsi, Jean Daniélou rappelle que saint Paul en proposait le premier une lecture typologique dans *Éphésiens* 4, 7-11, dont le verset 10 est repris dans l'évangéliaire d'Henri le Lion[746] :

> Il est monté dans les hauteurs, il a emmené les captifs, il a fait des largesses aux hommes. Or, que signifie : "il est monté", sinon qu'il était descendu d'abord dans les régions inférieures de la terre ? Celui qui est descendu est celui-là même qui est monté, afin de tout remplir. C'est lui aussi qui a fait les uns apôtres, d'autres prophètes.

Le Père Daniélou rappelle aussi qu'à la suite de l'épître paulinienne, saint Irénée, Eusèbe de Césarée, ou encore saint Cyrille de Jérusalem, entre autres, développent cette correspondance[747], avant Pierre Lombard. Notons la dimension ecclésiologique : Paul traduit les « largesses » par la mission des apôtres, des prophètes.

La représentation de l'Ascension dans la lettre historiée établit un lien entre le *Psaume* et l'épisode néotestamentaire. L'un renvoie à l'autre de manière obvie, le commentaire du *Psaume* étudié procurant une analyse typologique de l'Ascension.

13.3.1.b. L'illustration du Psaume 110 (109) du Psautier de Christine de Markyate ***[vol. 2, Fig. 123]***

La lettre D ornant le début du *Psaume 110 (109)* offre une Ascension peu commune. La lettre est en effet scindée en deux : dans la partie basse, le Christ, tenant une hampe, à gauche de l'image, s'élève de profil, sur le mont qui prend aussi forme de nuée, tandis que trois apôtres et la Vierge, regroupés à gauche, le regardent. Dans la partie haute, il saisit le genou de Dieu, qui désigne à sa droite un trône vide, prêt à le recevoir. Son Père porte un livre ouvert, sur lequel nous pouvons lire *Sede a dextris*, c'est-à-dire les premiers mots du *Psaume 110 (109)*.

---

[746] Voir *En marge de la scène principale*, p.334.
[747] Daniélou 1950, p.49-52.

Commençant par *Dixit Dominus Domino meo : Sede a dextris meis donec ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum*, le *Psaume 110 (109)* est dès le Nouveau Testament interprété comme une annonce de l'Ascension du Christ[748]. Ainsi, lorsque Pierre prononce son discours le jour de la Pentecôte, il fait directement allusion à l'Ascension et à ce *Psaume* (*Actes des apôtres* 2, 30-35). Saint Paul fait également des renvois au *Psaume*, en lien avec l'Ascension[749]. Notons qu'il faut entendre ici l'Ascension « au sens théologique, c'est-à-dire de l'exaltation de l'humanité du Christ dans la gloire du Père, qui suit aussitôt la Résurrection »[750]. Néanmoins, il ne faut pas occulter le caractère d'évangélisation liant l'Ascension au *Psaume*. Jean Daniélou relève que les commentateurs, prenant appui sur les textes bibliques, insistent sur le triple aspect commun au *Psaume* et à l'Ascension qui enchaînent « Ascension, session, mission »[751].

Dans le cas de la lettre du psautier de Saint-Albans, en effet, si elle « a été spécialement conçue en vue de démontrer que l'Ascension est un prélude à l'Intronisation du Ressuscité à la droite du Père »[752], François Boespflug et Yolanta Zaluska remarquent également que les témoins sont vêtus à la mode laïque du 12e siècle, les identifiant alors aux fidèles contemporains de l'image. À travers eux, on peut supposer que la communauté ecclésiale célèbre l'exaltation de l'humanité en participant à l'évangélisation du monde, selon *Marc* 16, 19-24, où les apôtres partent évangéliser les Nations sur ordre du Christ, après que celui-ci est monté au ciel pour siéger à la droite de Dieu.

13.3.1.c. L'Ascension comme illustration de l'Incipit de l'Évangile selon saint Jean[753]

Saint Jean ne mentionne pas l'Ascension, et pourtant, sur plusieurs manuscrits, une illustration de l'Ascension ouvre l'*Incipit* de son *Évangile* **[vol. 2, Fig. 41** et **51]**. Le rapprochement entre les deux peut s'expliquer par l'aigle. Seul animal à pouvoir regarder le soleil sans détourner le regard, et le seul à s'envoler aussi haut dans le ciel, l'aigle est attribué

---

[748] Nous appuyons ce paragraphe sur Daniélou 1950, p.45-49.
[749] 1*Corinthiens* 15, 25-26 ; *Hébreux* 10, 12-13
[750] Daniélou 1950, p.46.
[751] La mission fait référence à l'envoi en Mission des apôtres.
[752] Boespflug, Zaluska, 1994, p.221, et ici, *Le Christ montant au ciel vers la main de Dieu…*, p.301.
[753] Ce paragraphe reprend les idées développées par Boespflug, Zaluska 2003 et Hamburger 1996.

à saint Jean selon la tradition exégétique depuis saint Jérôme et surtout, saint Ambroise[754], au regard de la qualité théologique de l'*Évangile selon saint Jean*. Il est aussi l'animal correspondant à l'Ascension dans le bestiaire, car le Christ est le seul être à pouvoir regarder Dieu sans mourir et à rejoindre le ciel de sa propre force[755].

Jeffrey Hamburger puis François Boespflug et Yolanta Zaluska proposent une autre explication. Il faut se plonger dans l'exégèse médiévale : les symboles des quatre Vivants de la vision d'Ézéchiel (*Ézéchiel* 1, 5-7) et de l'*Apocalypse* (Ap 4, 7-8) sont identifiés aux quatre Évangélistes, mais aussi aux moments clefs de la vie du Christ[756]. Il est ensuite repris tel quel sur l'*Incipit* de la Bible de Floreffe **[vol. 2, Fig. 138]** : il entoure la pleine page accueillant une représentation complexe de l'Ascension[757]. L'intégration de cette citation sur une représentation de l'Ascension ouvrant l'*Incipit* de l'*Évangile selon saint Jean* crée un enchaînement théologique : le commentaire exégétique rattache l'aigle des hauteurs à l'Ascension du Christ, *via* l'évangéliste dont il est le symbole[758].

13.3.2. L'interaction de l'image et du texte

Les lettrines historiées marquent la relation étroite qui existe entre le texte et l'image, puisqu'une lettre débutant un texte peut s'orner d'une scénette, dont le lien avec le texte sera immédiat. Ce rapport peut être sublimé, soit à travers des gestes, soit à travers de nouvelles correspondances entre le texte du manuscrit et l'image, jouant sur l'emplacement des mots par rapport à l'image. Il s'instaure un jeu de va-et-vient, qui s'opère selon différents procédés.

13.3.2.a. Les témoins désignant le texte

Sur le missel à l'usage de l'abbaye Saint-Pierre-le-Vif de Sens **[vol. 2, Fig. 181]**, la lettre historiée est un C, qui correspond à la prière de l'office du dimanche de l'octave suivant

[754] Voir Fromaget 1992, p.65-67.
[755] Honorius d'Autun, PL 70, col. 1149 ; Heck 2007, p.144.
[756] Nous expliquons cette correspondance p.336 et suiv.
[757] Voir *Dans la bordure de l'image*, p.336.
[758] La bordure est complétée par deux autres inscriptions étudiées en *Dans la bordure de l'image*, p.336.

l'Ascension[759]. Nous avons déjà remarqué que la main du témoin le plus proche du texte dépasse la première bordure verte de la lettre, pour se poser sur l'encadrement doré et désigner le mot *hodierna*, c'est à dire « aujourd'hui »[760]. À l'instar des maniques situées en marge, la main apostolique met l'accent sur un mot. Elle manifeste l'alliance entre l'image, le texte, le jour et le lecteur : ce dernier est invité à sortir de la contrainte iconographique pour lire le texte adjacent, et une main lui montre le mot « aujourd'hui », faisant référence à l'épisode fêté le jour de la lecture de ce texte et à sa propre situation[761].

13.3.2.b. Le Christ bénissant un texte

Sur la Bible de Lyon évoquée ci-dessus et datée du 13e siècle[762], sur laquelle une Ascension orne le début des *Actes des apôtres* **[vol. 2, Fig. 183]**. Les différentes parties du P débutant le passage de l'Ascension selon les *Actes des apôtres* (*Primum quidem…*) ont été utilisées, comme nous déjà l'avons étudié[763] : les gestes et regards des personnages et du Christ ont mis en avant une dynamique, qui vise à unir les différentes parties de l'image, mais aussi l'image et le texte par le Christ représenté regardant vers le texte, et bénissant. Mais outre le fait que le Christ, par son geste de bénédiction, invite à regarder le texte, il en accentue également le caractère sacré, et au-delà du passage béni, ce geste s'adresse aussi au livre.

13.3.2.c. Le texte figurant le corps du Christ ***[vol. 3, Pl. 105-106]***[764]

Certains jeux s'instaurent entre l'image et le texte, où des mots se logent au-dessus, pour prolonger l'image en bénéficiant de son élan ascensionnel. Ces mots commencent par prendre la place du personnage physique du Christ que l'image ne représente pas : ainsi ils

[759] Nous l'avons évoquée plus haut, dans *Bordure assujettie*, p.322.
[760] Nous reportons aux p.128 et p.322.
[761] Voir *Bordure assujettie*, p.322.
[762] Voir *Bordure transgressée*, p.319.
[763] Voir *Bordure transgressée*, p.319.
[764] La réflexion menée ici est née d'une conversation informelle avec Daniel Russo lors d'une table ronde sur le corps du Christ devenant texte, durant laquelle il porta à ma connaissance l'ouvrage de Herbert L. Kessler, *Spiritual Seeing : God's invisibility in Medieval Art* (University of Pennsylvania Press, 2000), qui aborde les questions des représentations de Dieu.

témoignent du point d'arrivée de l'Ascension, à savoir que le Christ est désormais assis à la droite du Père, mystère naturellement invisible. Le lecteur est face à « une volonté d'adaptation des procédés de l'écriture (…) L'accord particulier du texte et de l'image s'y fait au service de l'expression de l'invisible dans le visible »[765]. Prenons l'exemple du U historié du missel d'Arras **[vol. 3, Pl. 105a]** : sous le regard des témoins, dont la Vierge et saint Paul, le Christ est dérobé dans les nuées, et seuls ses pieds restent visibles. Mais au-dessus de ces pieds, nous pouvons lire un texte, *dominus nr*, abrévation de *dominus noster*, soit « Notre Seigneur », et ces simples mots se substituent pour ainsi dire au corps du Christ qui serait représenté en entier. Son personnage, son corps si l'on veut, s'est comme transmué, transfiguré dans ces lettres sacrées, qui disent la seigneurie du Christ c'est à dire sa nature divine et souveraine, que nulle image ne saurait peindre. Or, ces deux mots résument les Écritures saintes : la pensée carolingienne redisait que l'image ne peut pas représenter ce que l'homme n'a pas vu (ici, le Christ a été enlevé à la vue des hommes), mais que si l'image peut rendre la vision matérielle, le texte, surtout un texte sacré, offre une vision spirituelle. Herbert L. Kessler rappelle les *Libri carolini* :

> *Ad contemplandum itaque Christus, qui est Dei virtus et Dei sapientia, sive ad intuendas virtutes, quae ab eo in sanctis eius derivitae sunt, non corporeus nobis visus, quem communem cum inrationalibus animantibus habemus, sed spiritalis est necessarius, quem sibi inpertiendum propheta a Domino postulabat, cum dicebat : « Revela oculos meos, et considerabo mirabilia de lege tua ». (Psaume 119, 8)*[766]

Il ajoute :

> According to this view, words pertain to thoughts and so can support the elevated form of seeing needed to contemplate God ; but pictures relate only to actions and so cannot rise above the physical.[767]

Dans le contexte de l'Ascension, ce type de représentation peut faire écho à cette idée carolingienne : les témoins ont vu le Christ partir, mais nul n'a vu son arrivée au ciel ni son intronisation. Les mots seraient un moyen de spiritualiser la suite de l'épisode en s'inscrivant dans la continuité de l'image. Christian Heck évoque

---

[765] Heck 2007, p.27.

[766] *Libri Carolini* 2, 22, *Monumenta Germaniae Historica,* 275-276. « To contemplate Christ, who is the power and wisdom of God, or to contemplate those virtues that are derived from him in his saints, it is necessary to have not corporeal sight, which we have in common with irrational animals, but spiritual vision, for this the prophet prayed when he said "Take the veil from my eyes that I may see the marvels that spring from my law" » (Kessler 2000, p.150).

[767] Kessler 2000, p.150.

> Une entrée progressive dans l'abstraction, les repères figuratifs étant abandonnés (…) L'espace de la spiritualité, dans ces images, tend de toutes ses forces vers une perte des caractères sensibles.[768]

Cette représentation subtile ne fait que confier à une expression partagée entre image et texte la théologie qui se rencontre souvent chez les Pères de l'Église, que les Écritures dictées par l'Esprit Saint formaient une sorte de première humble incarnation du Verbe, soit de la Parole de Dieu, qu'ici de simples mots rappellent sur nos images.

De la même manière, le plat de reliure conservé au musée de Condé, à Chantilly **[vol. 3, Pl. 105b]** et le missel clermontois **[vol. 3, Pl. 105c]** présentent, au-dessus des pieds du Christ disparaissant, les mots *Deus* pour le premier, *Excelsis Deo* pour le second, qui précise *Hodierna* sous la lettre historiée. Il ne fait aucun doute qu'une même volonté a animé l'enlumineur et le scribe, qui ont réussi à marquer la transition de l'image au texte, du sensible à l'intelligible, en se jouant des surfaces à leur disposition. Cette même disposition se retrouve sur un missel de la toute fin du 13e siècle : au-dessus des pieds du Christ, est inscrit *dns nr*, alors que sous les apôtres, *aspicientes in celum* est inscrit, séparé par une portée **[vol. 3, Pl. 105d]**.

Sur le bréviaire prémontré conservé à la Bibliothèque municipale de Charleville-Mézières, *In altum* bordent les pieds du Christ **[vol. 3, Pl. 106a]**. Ces quelques mots rappellent la pleine page de Saint-Paul-hors-les-Murs [**vol. 3, Pl. 106b]** : sous le Christ montant au ciel, il est écrit *Ascendit Xps in altum*. La destination du Christ est écrite dans les deux cas, à la différence que le P historié de Charleville inscrit les mots au-dessus des pieds du Christ : le ciel dans lequel le Christ disparaît n'est pas représenté, il est écrit, il est dit.

Il existe d'autres exemples où de tels jeux de correspondance s'établissent entre le texte et l'image du Christ[769]. Il est plus rare que seuls les témoins de l'Ascension en bénéficient. Nous l'observons toutefois sur un exemple tardif, conservé à la Bibliothèque municipale de Reims **[vol. 3, Pl. 106c]**. Le U historié de ce missel introduit le mot *Uiri*, et occupe la colonne du texte, celui-ci se poursuivant sous la lettre. De fait, *-iri Galylei* est inscrit sous les témoins assistant à l'Ascension.

---

[768] Heck 2007, p.28-29.

[769] Nous pensons entre autres à la Bible conservée à Reims, à l'épistolaire de Saint-Gall, au livre d'heures prémontré, et au tropaire de Canterbury **[vol. 2, Fig. 325, 74, 205** et **77]**.

En conclusion, selon Herbert Kessler, la continuité entre l'image et le texte, dans le cas de l'Ascension, traduit le paradoxe de l'épisode auquel l'art chrétien est confronté : en tant qu'homme, le Christ a pu être aimé par les hommes et a ainsi pu être représenté par des images matérielles ; mais il a fallu aussi figurer son absence, de telle manière que l'amour engendré par sa personne puisse encore se porter jusqu'à sa divinité invisible[770].

13.4. Le Christ, *gigas geminae substantiae* ?

Le portail d'Armentia et l'évangéliaire d'Henri le Lion ont tous les deux la particularité de représenter un Christ gigantesque montant au ciel. La sculpture basque le figure au centre du portail, au milieu des apôtres **[vol. 2, Fig. 129]**. La pleine page de l'évangéliaire est plus complexe **[vol. 2, Fig. 158]** : les angles sont ornées de figures en buste, l'Époux et l'Épouse de l'Ancien Testament, saint Paul et Habacuc, et tous, par leurs gestes et leurs regards, invitent à regarder l'Ascension, au centre. Isolés dans des arcades, les témoins en buste, dont la Vierge et saint Pierre, y assistent. Le Christ, debout et longiligne, occupe les deux-tiers de la page. Un bandeau sépare son corps au niveau du buste, entre la partie basse et la partie haute de l'image, qui accueille David et Salomon en pied, mais plus petits que le Christ. Dieu, dans une demi-sphère, est en buste : il bénit tandis que son Fils s'apprête à la rejoindre.

Le Christ domine la composition par sa taille imposante : sa grande taille évoque le *Psaume* 18, 6 où le psalmiste parle de Dieu qui « s'est élancé comme un géant[771] ». Selon Ambroise de Milan, le Christ est *gigas geminae substantiae*[772], ce qui fait référence aux deux natures du Christ. Le Père de l'Église rapporte en effet la tête et les pieds du Christ à la taille du géant. Le psaume réfèrerait aussi à la Résurrection et à l'Ascension du Christ. De plus, Ernst Kantorowicz remarque que dans le monde antique puis byzantin, l'empereur est souvent

---

[770] « The Lord's disappearance introduced the fundamental paradox of Christian art : as a man, Christ had been seen and cherished by other humans and therefore could be represented in material images ; but his absence had to be asserted as well so that the love engendered by his person could be transferred to his invisble divinity », Kessler 2004, p.168.

[771] *Exsultavit ut gigas ad currendam viam.*

[772] Ambroise, *Hymne*, PL 16, 1474, dans Kantorowicz 1987, p.69.

représenté sous les traits d'un géant[773]. On a cherché une explication politique à cette formule iconographique. Comme l'évangéliaire s'ouvre sur une représentation du couronnement d'Henri le Lion et de sa femme Mathilde, et que son père, le duc de Saxe, a vu le duché lui échapper en 1138[774], la taille imposante du Christ ne voudrait-elle pas compenser le malheur du duc ?[775] Si cette pleine page mérite une étude poussée, l'ombre de la politique n'a sans doute pas cet aspect simpliste. On peut, au contraire, admettre que l'enluminure enseigne au duc déchu que seul le Christ a grandeur et puissance. Le rapport ici entre le Psaume et l'Ascension est ténu. Toutefois, la taille imposante du Christ est le fruit d'une réflexion de la part du sculpteur et de l'enlumineur, qui devra être approfondie lors de futurs travaux.

13.5. Du sermon au programme iconographique : l'exemple du sermon sur l'Ascension de Grégoire le Grand

Grégoire le Grand, pape de 590 à 604 et docteur de l'Église, rédigea un sermon sur l'Ascension. Au fil des siècles, de nombreuses représentations de l'Ascension s'inspirèrent de passages précis du sermon, témoignant de l'influence de sa pensée dans la théologie médiévale. Rapprocher l'image et le sermon offre alors de nouvelles perspectives dans la compréhension de motifs, et de fait, dans l'interprétation de l'image.

13.5.1. Habacuc, le soleil et la lune

Quelques reproductions associent au Christ montant au ciel le soleil et la lune, ou encore Habacuc[776]. Il s'agit de manuscrits et de plats de reliure réalisés dans le milieu germanique au 11e et 12e siècles. Le soleil et la lune sont représentés autour du Christ s'élevant **[vol. 3, Pl. 66]**, Habacuc est pour sa part sculpté dans le mont **[vol. 3, Pl. 64a** et **65a]**.

---

[773] Kantorowicz 1987, p.68.
[774] Parisse 1992, p.69.
[775] Parisse 1992.
[776] Voir dans cette même partie *Habacuc dans le mont*, p.288, et *Le soleil et la lune*, p.287.

Longtemps énigmatiques, ces motifs ont pu trouver une explication grâce à la lecture du sermon. Grégoire le Grand rapproche le verset 11 du chapitre 3 du livre d'*Habacuc* (d'après la Septante) de l'Ascension. Dans ce passage sont mentionnés le soleil et la lune : le premier s'élève tandis que la seconde reste. Il en livre une vision ecclésiologique : « Lorsque le Seigneur eut gagné le ciel, sa sainte Église prêcha le message avec une assurance accrue » et que plusieurs autres théologiens reprendront par la suite[777]. La représentation des astres comme celle d'Habacuc accentue la dimension ecclésiologique de l'Ascension.

L'image a pu s'inspirer du texte de Grégoire. Elle choisit de mettre en avant la dimension ecclésiologique de l'Ascension, la poussant à l'extrême sur la miniature du sacramentaire d'Ottobeuren par cette mise en abîme entre l'image et le support[778].

13.5.2. Le martyre de saint Étienne associé à l'Ascension [vol. 3, Pl. 107]

Le portail nord de Saint-Étienne de Cahors, le pilier nord-est du cloître de Saint-Trophime d'Arles, ou encore le cycle des vitraux de la cathédrale Saint-Jean-Baptiste de Lyon : ces trois œuvres associent formellement l'Ascension au martyre de saint Étienne. Comme l'avait déjà noté Yves Christe[779], cette association reprend une idée également développée dans le sermon de Grégoire le Grand, quelques siècles plus tôt. En effet, lors de son martyre, saint Étienne voit le Christ debout à la droite de Dieu (*Actes des apôtres* 7, 56). Grégoire le Grand explique alors que l'on peut certes voir le Christ assis, mettant en valeur sa fonction de juge et reprenant par ailleurs la version de l'Ascension selon saint Marc (*Marc* 16-19), où l'évangéliste écrit qu'une fois monté au ciel, Jésus s'assoit à la droite de Dieu. Mais Grégoire ajoute qu'Étienne voit le Christ debout, c'est-à-dire combattant aux côtés du protomartyr : il assiste les hommes. De fait, la plupart des Ascensions liées au martyre de saint Étienne représentent le Christ debout, conformément au texte des *Actes des apôtres*[780].

---

[777] Honorius Augustodunensis, PL 172, col. 955B, Pierre Abélard, PL 178, col. 499D.

[778] Voir dans cette même partie *11.10. Le soleil* et la lune, p.287.

[779] Christe 1969, p.84, note 41.

[780] *Quid est quod hunc Marcus sedentem, Stephanus vero stantem se uidere testatur ? Sed scitis, fratres, quia sedere iudicantis est, stare uero pugnantis uel adiuuantis. Quia igitur Redemptor noster assumptus in caaelum, et nunc omnia iudicat, et ad extremum iudex omnium uenit, hunc post assumptionem Marcus sedere describit, quia post ascensionis suae gloriam iudex in fine uidebitur. Stephanus uero in laboris certamine positus stantem uidit, quem adiutorem habuit, quia ut iste in terra persecutorum infidelitatem uinceret, pro illo de caelo illius gratia pugnauit* / « Marc le [Jésus-Christ] voit assis ; Étienne, debout (…) Siéger est propre au juge ; se tenir

Dans les trois œuvres mentionnées, la mise en relation des deux épisodes s'effectue de manière différente et mérite une étude spécifique. Le portail de Cahors, exécuté vers 1130-1135, représente l'Ascension au centre du tympan, tandis qu'autour prend place la lapidation de saint Étienne en divers épisodes, de son arrestation à sa lapidation **[vol. 3, Pl. 107a]**. Les deux sujets sont donc réunis sur une même surface et s'offrent simultanément à la vue du spectateur. Le Christ est debout, au centre. Les apôtres assistant à l'Ascension prennent place en dessous. Saint Étienne est à la droite du tympan, donc à l'extrême gauche du Christ, et regarde en direction du registre supérieur, où est figuré son Seigneur debout, assis à la droite de Dieu le Père, sur un trône selon *Marc*. La raison d'un tel choix iconographique s'explique d'abord de manière obvie : saint Étienne est le patron de la cathédrale, et l'iconographie s'inscrit dans un contexte hagiographique. Ouvert à l'origine sur la façade occidentale, le portail fut déplacé au 13e siècle, ouvrant désormais au nord, sur la rue la plus fréquentée[781]. Mais on peut supposer des raisons liturgiques à ce changement de place. En effet, dans certains cas de liturgie pénitentielle, entre le début du carême et les célébrations pascales, les fidèles sortaient de l'église le premier jour du carême par la porte septentrionale, et pénétraient à nouveau dans l'église par cette même porte le Jeudi saint[782]. Ainsi, on peut envisager qu'à Cahors, le réaménagement des portails au 13e siècle s'inscrit non seulement certainement dans une volonté de conserver une réalisation artistique romane, comme le souligne Jean Wirth[783], mais aussi dans le mouvement d'une liturgie pénitentielle[784] : lorsque le fidèle sort de l'église au début du carême, la dernière vision qu'il en a est celle du Christ debout soutenant Étienne lors de sa lapidation et donc, aidant les hommes. Par ailleurs, Étienne devient un exemple par son martyre. Puis revenant lors des fêtes pascales, le pénitent

---

debout est propre au combattant ou à l'assistant. Notre Rédempteur, monté au ciel, juge dès maintenant toute chose et viendra finalement comme juge universel. Aussi Marc le montre-t-il siégeant après son assomption, parce que, à la suite de sa glorieuse Ascension, il apparaîtra comme juge à la fin des temps. Étienne, qui affrontait lui-même un rude combat, voit debout celui qu'il a pour assistant, parce que, le Christ ayant personnellement vaincu sur terre l'incrédulité de ses persécuteurs, sa grâce, envoyée du ciel, a secondé le combat d'Étienne ». Grégoire le Grand, homélie *In Ascensione*, PL 76, col. 1217 et suiv. ; SC 522, p.212-213 Cette idée est reprise par Smaragde dans son sermon *In Ascensione Domini*, PL 102, col. 312C, et par Raban Maur, dans son sermon *De Ascensione*, PL 110, col. 235A

[781] Erlande-Brandenburg 1995, p.16.

[782] Palazzo 1999, p.145-146.

[783] Wirth 2007, p.25-26.

[784] Il est fréquent que l'iconographie soit aussi en lien avec la liturgie pénitentielle, pratiquée lors des cérémonies pascales. Nous renvoyons aux travaux de Manuel Castiñeiras sur le portail de San Isidoro de León, et à Werckmeister 1973, qui a fait le lien entre le fragment d'Ève et le portail sud à la cathédrale Saint-Lazare d'Autun.

est face à une vision d'espérance, puisque le Christ rejoint son Père. Le déplacement du portail a alors pu répondre à une nécessité liturgique.

Le pilier du cloître de la cathédrale d'Arles présente sur la face nord l'Ascension du Christ **[vol. 3, Pl. 107b]** : celui-ci s'élève debout, en regardant les anges l'accueillir au ciel, sous le regard des apôtres restés dans la partie inférieure de l'image. Sur la face orientale, est figurée la lapidation de saint Étienne, représentée aussi sur le portail de Saint-Trophime : le protomartyr, agenouillé, est entouré de deux bourreaux. Il lève les mains au ciel, d'où apparaît, dans un médaillon, le Christ en buste, levant les deux bras dans une attitude proche de l'orant, bénissant de la main droite. Trois statues en pied et haut-relief encadrent les deux scènes. À droite de l'Ascension, est sculpté saint Paul déroulant un phylactère. Entre les deux scènes, dans l'angle, saint Étienne porte un livre ouvert. Enfin, à gauche de la lapidation, saint André est représenté, livre fermé dans la main gauche. Il y a ici rupture physique et visuelle entre les deux scènes, et la démarche du spectateur sera donc différente. Notons aussi que contrairement au portail de Cahors, exposé à la vue de tous, le pilier est dans un cloître et donc accessible à un public restreint, aux connaissances théologiques différentes, plus poussées. Cela suppose que le spectateur du cloître saura relier les deux scènes. La présence de saint Paul porte aussi à réflexion. Il est à proximité de l'Ascension alors qu'il n'en a pas été témoin, mais éloigné du martyre de saint Étienne malgré sa collaboration à la lapidation. Il eût été plus logique de le voir entre les deux scènes. Cependant, sa simple présence sur le pilier n'est pas anodine : elle s'inscrit très certainement dans une pensée aboutie concernant l'Ascension et la lapidation, que nos connaissances actuelles ne permettent pas d'éclaircir, à moins de supposer que la sculpture rappelle simplement que Paul comme Étienne a eu une révélation directe du Christ ressuscité en gloire, ce qui l'a éloigné moralement de son rôle de persécuteur.

Le vitrail de la cathédrale de Lyon offre une autre mise en rapport des deux scènes **[vol. 3, Pl. 107c** et **107d]**. Communément appelée vitrail de la Rédemption, la lancette axiale présente plusieurs épisodes sur sept niveaux, dont les trois derniers sont réservés à l'Ascension. Le médaillon supérieur figure le Christ debout, une croix hastée dans la main gauche et bénissant de la droite. Bien qu'il souffre d'une restauration du 19e siècle, le parti

initial a été respecté[785]. La lancette à droite déroule plusieurs épisodes de la vie de saint Étienne. Sur l'avant-dernier médaillon, il est représenté de profil, agenouillé, en prière. Le Christ n'est pas à cet endroit, mais Étienne regarde en direction de la lancette axiale où le Christ est visible. Les deux scènes sont ici mises en rapport visuellement par le regard de saint Étienne, en direction du Christ debout. Cette relation entre les deux scènes est d'autant plus assurée que la lancette centrale de la cathédrale lyonnaise reprend dans sa succession iconographique la fin du sermon sur l'Ascension de Grégoire le Grand.

13.5.3. Le vitrail de la Rédemption de Saint-Jean-Baptiste de Lyon

Le vitrail de la Rédemption à Lyon s'organise en sept médaillons, selon une lecture ascendante **[vol. 3, Pl. 107c]**. Chaque médaillon est composé d'une scène principale, encadrée de deux épisodes de l'Ancien Testament ou du bestiaire médiéval, selon une pensée tirée des écrits d'Honorius Augustodunensis (1084-1154)[786]. Les scènes principales se succèdent ainsi : Annonciation, Nativité, Crucifixion, Saintes femmes au tombeau, puis Ascension. Comme Catherine Brisac l'a montré, la liturgie a joué un rôle dans les choix iconographiques du vitrail[787]. Mais nous remarquons aussi un saut chronologique, puisque le vitrail passe directement de la Nativité à la Crucifixion, sans allusion à d'autres événements importants comme le baptême ou l'Arrestation du Christ. Or, cette iconographie rappelle fortement ce sermon de Grégoire le Grand. Vers la fin, il est écrit :

> *De caelo uenit in uterum, de utero uenit in praesepe, de praesepi uenit in crucem, de cruce uenit in sepulcrum, de sepulcro rediit in caelum.*[788]

Grégoire le Grand fait de ces différents moments de la vie du Christ ce qu'il appelle des *saltus*, des « bonds » servant l'œuvre de « Rédemption » du Christ[789]. Or par

---

[785] Brisac, 1977.

[786] *Speculum Ecclesiae*, PL CLXXII. Voir Mâle, 1986, p. 51-55.

[787] Brisac 1977. Voir également *Liturgie de l'Ascension,* p.46.

[788] « Du ciel le seigneur est passé dans le sein de la Vierge, de son sein dans la crèche, de la crèche à la croix, de la croix au sépulcre et du sépulcre il s'en est retourné au ciel », Grégoire le Grand, SC 522, p.216-217. L'auteur du sermon s'inspire lui-même d'Ambroise de Milan, *Expositio super Psalmum CVIII* : *Saliens iste Christus qui saliens saltum fecit de coelo in uterum virginis, de utero in presepe, de presepe in crucem, de cruce in sepulcrum, de sepulcro rediit in celum ; ipse est qui elevatus est super omnes montes et colles idest super sanctorum tam maiorum quam minorum altitudines. Nous remercions François Boespflug d'avoir porté cette source à notre connaissance*.

[789] *Saltus dedit,* Grégoire le Grand, SC 522, p.216-217.

l'intermédiaire de Florus de Lyon dès le 9e siècle, la cathédrale de Lyon avait connaissance de ce texte, puisque le diacre avait réalisé un florilège des homélies, comprenant 55 extraits[790].

En examinant ce passage, il apparaît que les épisodes décrits par le pape sont ceux du vitrail : « du ciel au sein » fait référence à l'Annonciation ; « du sein à la crèche » fait allusion à la Nativité ; mais « de la crèche à la croix » reprend le saut dans le temps du vitrail, sans autre événement entre les deux ; « de la croix au sépulcre » traduit la mise au tombeau du Christ, tandis que la dernière partie de la phrase renvoie à la Résurrection puis à l'Ascension. Dans la représentation des Saintes femmes au tombeau, le vitrail de Lyon effectue une contraction narrative rapprochant la Mise au tombeau et la Résurrection. Le choix de ces scènes pourrait servir le message de la Rédemption, mais également montrer au fidèle la voie à suivre, puisque comme l'écrit un peu plus loin le pape, *Ecce ut nos post se currere faceret, quos pro nobis saltus manifestata per carnem Veritas dedit*[791].

Le vitrail de Lyon tire-t-il donc également sa source du sermon de Grégoire le Grand, en plus du texte d'Honorius Augustodunensis (1084-1154) et d'une influence liturgique ? Si tel était le cas, il montrerait ainsi que plusieurs textes exégétiques peuvent être à l'origine d'un programme iconographique et conditionner le choix des scènes, autrement dit que c'est un climat exégétique qui entoure la réflexion et la création.

Ainsi, entre le 9e et le 13e siècle, le sermon sur l'Ascension de Grégoire le Grand a régulièrement nourri les images de l'Ascension. En fonction de la pensée à véhiculer, des passages spécifiques en sont repris. Si l'image désire montrer que le Christ soutient l'homme dans ses épreuves, elle lui associe le martyre de saint Étienne. Si en revanche, il souhaite accentuer le caractère ecclésiologique de l'Ascension, il lui adjoindra le soleil et la lune, ou Habacuc. Enfin, le programme iconographique de Lyon, centré autour de l'Ascension tant dans l'importance iconographique qu'il lui accorde que dans sa source textuelle, s'inspire de la dimension tropologique du sermon de Grégoire.

---

[790] Grégoire le Grand, SC 485, p.73.

[791] « Voilà les bonds qu'a fait la Vérité, rendue visible pour nous dans la cahair, afin que nous courions à sa suite », Grégoire le Grand, SC 522, p.216-219. La symétrie veut qu'il y ait deux étapes avant la croix, et deux étapes après la croix, esthétique et convenance obligent.

13.6. Conclusion

Ainsi, les liens entretenus par l'image et le texte sont complexes. Le fait qu'il s'agisse de signes visuels différents pourrait laisser penser qu'un hiatus existe entre la lecture et la contemplation. Mais l'étude prouve que l'un n'est pas subordonné à l'autre, au contraire. Un rapport s'instaure en effet entre texte et image, une relation qui varie suivant plusieurs repères : la place de l'inscription, à l'intérieur de l'image ou en-dehors, comme sur le D enluminé de Saint-Alban, ouvrant au lecteur une réflexion typologique ; la teneur même du texte invoqué, qui sera ou simplement descriptif, ou emprunté à la Bible, ou inspiré par une source patristique ou exégétique ; enfin l'orientation marquée vers tel ou tel personnage.

Il faut également considérer la relation qui existe entre la nature du support et l'inscription, une parole ou un message écrit. Le phylactère servira à présenter une parole prononcée par l'un des personnages, et s'il s'agit d'un prophète, elle témoignera de plus d'une profondeur historique, comme l'a relevé Meyer Schapiro : le phylactère comme tel qui se déroule est l'ancêtre du livre, ajoutant au jeu des temps, puisqu'il « a la valeur d'un véhicule de l'antique prophétie, où se déroulait l'avenir même »[792]. Le dialogue des personnages concernés prend ainsi du relief, celui que procure la distance mise entre l'annonce du mystère et sa réalisation, ou comme si l'on publiait sur fac-similé de parchemin un poème antique.

L'autre support qu'est le livre présente au lecteur un texte écrit, et le plus souvent une citation biblique de même, certes, mais il apporte une nuance par rapport au phylactère : donné directement, immédiatement, du fait que le livre est un outil contemporain du lecteur, l'écrit a beau être ancien, il est actualisé.

Il reste les inscriptions factuelles qui désignent sans phrase par exemple les figures de l'Ancien Testament, comme sur des ivoires l'Habacuc inscrit dans le mont des Oliviers, ou les prophètes logés dans les angles sur la Bible de Stammheim **[vol. 2, Fig. 115** et **147]**. Leur rôle est bien de proposer pour l'image de l'Ascension une portée typologique nouvelle, mais cette fois beaucoup moins directement. Le lecteur est renvoyé à une référence qu'il devra explorer : d'Habacuc ce lecteur devra se souvenir qu'il évoquait le soleil et la lune, par exemple, et la

[792] 2001, p.157.

présentation de l'image accompagnée de ce texte particulier, un simple nom, s'adressera peut-être à des lecteurs plus avancés.

Il arrive que le texte ajouté ne soit pas visible à l'œil nu, comme au portail toulousain où il est inscrit dans le nimbe crucifère, à plusieurs mètres de hauteur. Certaines inscriptions sont par ailleurs orphelines aujourd'hui, par manque de données textuelles (liturgiques, exégétiques). Certaines images mêlent l'Ascension, les inscriptions et des figures connexes, comme le missel de Stammheim, l'évangéliaire d'Henri le Lion ou la Bible de Floreffe : une théologie de l'image se développe, typique du 12e siècle. Comme le remarque Christian Heck pour la Bible de Floreffe, « Les inscriptions qui forment à la fois les légendes majeures et la structure exégétique qui sous-tend la composition en forment [de l'image] aussi la structure plastique »[793].

Une question de fréquence : à peine 5% des images du corpus sont pourvues d'inscriptions, citations ou autres, et il est notable que l'évangéliaire d'Henri le Lion et la Bible de Floreffe en totalisent sept, et que le Missel de Stammheim en compte cinq : les manuscrits semblent les supports privilégiés des inscriptions. L'art monumental en utilise également à proportion, mais plutôt en relation avec la liturgie, comme certainement à León, au vu des sources qu'a répertoriées Manuel Castiñeiras. En dépit du nombre restreint, la variété et la richesse des citations est enfin source de réflexion. Six origines ont été déterminées, soit seize sortes en tout. Les inscriptions peuvent être de nature descriptive (comme le nom des personnages ou du lieu), sinon il peut s'agir de citations vétérotestamentaires, néotestamentaires, issues de la liturgie, de commentaires, ou dont l'origine n'a pas pu être retrouvée. Sur les 39 inscriptions ou citations relevées, 7 indiquent le nom des personnages ou des lieux, 12 sont vétérotestamentaires, 12 sont tirées du Nouveau Testament (dont 7 des *Actes des apôtres*), 4 sont des commentaires et 5 s'inscrivent dans un contexte liturgique. Par ailleurs, les citations *Deus in jubilatione* font référence aussi bien au *Psaume* qu'à l'hymne *Rex gloriae* chanté pour l'Ascension.

Enfin, indépendamment des inscriptions, un texte patristique ou autre et une iconographie peuvent développer une même pensée. Mais peut-on pour autant parler d'une influence directe de l'un sur l'autre ? Il faudrait obtenir la certitude que la personne qui a

[793] Heck 2002, p.19.

conçu l'image ait eu connaissance du texte évocateur, ou que l'écrivain se soit inspiré d'une image. L'idée d'une conception des choses qui se développe, au point de devenir un lieu commun de la réflexion théologique sans paternité définie, pourrait aussi expliquer la connivence de certains textes et des images, mais cela ne peut être vérifié dans le détail.

Les deux moyens de communication entretiennent ainsi de subtiles corrélations, qu'elles soient théologiques ou liturgiques. Le manque de sources ne permet pas d'interpréter avec exactitude l'image comportant des citations, mais la nature même des citations permet de guider la réflexion. Mais leur réunion au sein d'une même surface, qu'il s'agisse d'une pleine page de manuscrit ou d'un portail, manifeste « une anthropologie – une représentation de l'homme dans les aspects fondamentaux de sa présence physique, sa voix, son corps, ses gestes – qui se met ainsi en scène »[794], ajoutons : dans le cadre du sacré, sous le regard de Dieu, à l'époque.

[794] Schmitt 2008, p.10.

14. L'ASCENSION AU SEIN D'UN PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE

Comme la majorité des images, les scènes de l'Ascension existent rarement pour elles-mêmes : elles appartiennent le plus souvent à un programme iconographique, dans l'art monumental (vitrail, portail, *etc*.), comme dans les arts somptuaires (plat de reliure, manuscrit, *etc*.). La scène doit alors être mise en contexte avec son environnement, qui donnera une nouvelle interprétation à l'image. Il est nécessaire de sortir de l'image, pour la situer comme une scène dans un ensemble d'autres scènes, qui font sens les unes par rapport aux autres. Elles peuvent être regroupées dans une même surface : un portail d'église, une pleine page de manuscrit ou un plat de reliure, etc. Dans ce cas, le programme s'embrasse d'un seul regard. Mais elles peuvent aussi être dispersées à l'échelle d'un manuscrit ou d'un bâtiment, voire d'un ensemble de bâtiments. Ainsi, les lettres historiées peuvent aller au-delà du discours narratif en accédant à un contenu théologique étalé au long du manuscrit[795].

Le cas des bâtiments est plus complexe : le programme iconographique s'étend sur une plus large surface. Il induit aussi un public plus varié, certaines parties de l'édifice étant vues par tous les fidèles, alors que d'autres sont uniquement réservées au clergé par exemple. Cela induit que le programme joue sur des connexions à plusieurs degrés d'interprétation, selon ce qui est visible ou masqué, et selon le public auquel la séquence est destinée.

Certaines associations d'images se répètent aussi d'un support à un autre, à travers les époques et les aires géographiques. Ces combinaisons mettent en œuvre une réflexion donnée, montrant ainsi la pérennité de certains types de pensée. L'Ascension n'échappe pas à la règle. Elle offre de multiples possibilités de croisement plus ou moins récurrents avec d'autres thèmes, transcendant ainsi l'interprétation de la scène. Ainsi, l'Ascension peut être mise en rapport avec l'Annonciation ou la Nativité. En revanche, d'autres images exploitent le texte

[795] Klein 1980, étudiant le codex 83 de la Stiftsbibliothek de Heiligenkreuz, et relevant les traitements iconographiques particuliers des enluminures de cette *Expositio in Apocalypsin* de Rupert de Deutz, a montré que les initiales ornées s'inscrivaient dans un programme iconographique dépendant du commentaire de Rupert de Deutz et non de l'Apocalypse elle-même, comme la plupart des cycles iconographiques contemporains et suivants.

initial (le premier chapitre des *Actes des apôtres* en l'occurrence) mais pour accéder à un autre niveau d'interprétation : le thème de l'Ascension sera jumelé à des épisodes apocalyptiques, voire au Jugement dernier, afin de donner une tonalité eschatologique à la scène.

Nous proposerons d'abord une définition d'un programme iconographique, puis les différentes compositions rencontrées, avant d'étudier des programmes spécifiques dans lesquels l'Ascension est mise en valeur.

14.1. Qu'est-ce qu'un programme iconographique ?

Au Moyen Âge, iconographie et fonction sont élaborées ensemble, car comme l'explique Jérôme Baschet,

> Il n'y a pas, au Moyen Âge, d'image qui ne soit en même temps un objet ou du moins, qui ne soit attachée à un objet, dont elle constitue le décor et dont elle accompagne l'usage (un manuscrit, un autel, une statue-reliquaire, voire l'édifice cultuel lui-même.796

Ainsi, l'image médiévale se considère sous deux angles :

l'objet ou le lieu qu'elle orne,

les scènes qui la composent, qui font sens entre elles et qui forment le programme ou cycle iconographique.

Par leurs contraintes techniques, leurs dimensions et leur situation dans l'objet ou le lieu, les images procèdent à la mise en place d'un programme iconographique de différentes manières. La principale difficulté vient de la disparition de nombre d'images : des cycles sont en partie tronqués par suite d'une destruction volontaire, des dégradations liées à l'usure ou à des remaniements. La circulation d'œuvres comme des manuscrits (incluant des peintures comme des plats de reliure) provoque aussi la fortune de certaines associations d'images, comme les deux plats de reliure sur lesquels le Christ saisit un objet interprété comme une porte.

[796] Baschet 2008, p.33.

Le programme iconographique - ou cycle iconographique – désigne un ensemble d'images constituant, le plus souvent, une pensée cohérente[797] qui peut traduire une conception théologique, voire politique. Elle peut aussi être en lien avec la liturgie propre à l'édifice ou à l'utilisation de l'objet. De plus, le programme iconographique est propre à chaque support (un édifice ou un objet de taille plus modeste). D'un support à l'autre, la notion de programme est différente. Un support peut accueillir sur une même surface iconique plusieurs scènes, comme certains plats de reliure, des pleines pages de manuscrits ou des vitraux : ils forment ce que nous appelons une image complexe, c'est à dire composée de plusieurs épisodes à rapprocher.

Manuscrit ou édifice, les scènes sont réparties différemment. Dans un manuscrit, le programme iconographique comprend les lettres enluminées, les miniatures, les pleines pages, les plats de reliure. L'interprétation peut s'effectuer de manière conjointe comme c'est le cas des lettres enluminées du manuscrit d'Heiligenkreuz étudiées par Peter Klein[798]. Autre sera la disposition sur un monument, et par exemple sur les portails d'Anzy-le-Duc[799]. Nous parlons alors d'objet ou de lieu déjà complexe. Notons aussi qu'une image complexe peut entrer à son tour dans un objet ou lieu déjà complexe. Le vitrail de la Rédemption de la cathédrale Saint-Jean-Baptiste de Lyon **[vol. 2, Fig. 224]** exige en lui-même plusieurs lectures[800], mais il faut en plus l'interpréter en relation avec les six autres lancettes, le tout en lien avec le rite et l'histoire de l'Église de Lyon.

14.2. Les différentes compositions d'un programme iconographique

La manière de disposer les scènes dans une image complexe ou dans un objet complexe suppose un sens de lecture, mais aussi, parfois, une action du spectateur, invité à

[797] Jean Wirth consacre un chapitre à la notion de programme iconographique, et prouve que dans certains cas, c'est moins la cohérence des images que l'esthétique qui prime dans la conception du programme, voire parfois des questions terre-à-terre, où il faut s'accommoder de sculptures provenant d'ateliers divers, sans lien entre elles, comme à la cathédrale de Reims pour laquelle il évoque « un invraisemblable bricolage ». Voir Wirth 2008, p.112-115.

[798] Klein 1980.

[799] Nous les étudions p.381 et suiv.

[800] Voir *Le vitrail de la Rédemption de la cathédrale Saint-Jean-Baptiste de Lyon*, p.351.

tourner les pages d'un manuscrit, ou à se déplacer dans un édifice, par exemple. Qu'il s'agisse d'une image regroupant plusieurs scènes, ou bien à une échelle plus vaste, plusieurs scènes sur un portail par exemple, nous observons une organisation raisonnée : la spatialité de l'image est mise au service du support comme de l'interprétation.

14.2.1. Structure des images complexes

Les programmes iconographiques de l'Ascension proposent plusieurs types d'organisation, en fonction des objets et des lieux qu'ils décorent, ou des scènes composant le programme. Certaines organisations obéissent à une composition en registre, d'autres s'ordonneront autour de la croix. L'objet peut également être contraignant et imposer un agencement spécifique. Enfin, certains programmes prennent le parti d'un ordre de lecture intentionnel auquel le spectateur actuel n'est plus habitué.

14.2.1.a. Composition en registre ***[vol. 3, Pl. 108-109]***

Superposant plusieurs bandes horizontales, la composition en registre demande une lecture ascendante ou descendante. La pleine page de la Bible d'Avila propose une lecture descendante, en trois bandes : se succèdent l'apparition du Christ aux pèlerins d'Emmaüs, l'Incrédulité de saint Thomas et l'Ascension **[vol. 3, Pl. 108a]**. L'enlumineur a dû adapter l'Ascension à la composition horizontale de l'épisode et propose une solution originale, où le Christ jaillit des nuées, par lesquelles ses pieds sont masqués. Le livre d'heures prémontré organise de la même manière la pleine page, en préférant à l'épisode des Pèlerins d'Emmaüs de *Luc* celui de l'apparition du Christ à Marie-Madeleine de *Jean* **[vol. 3, Pl. 108b]**. Également organisé en trois registres descendants, le plat de reliure réalisé en Allemagne figure la Crucifixion, les Saintes femmes au tombeau, et dans le dernier registre, la Descente aux limbes, l'Ascension, puis le Christ en majesté entouré d'anges **[vol. 3, Pl. 108c]**.

Le plat de reliure de la Passion conservé au Louvre adopte en revanche une lecture ascendante **[vol. 3, Pl. 109a]**. Les cinq registres relatent la Passion du Christ, du baiser de Judas à l'Ascension. Le registre médian et le registre supérieur représentent chacun une scène unique (Crucifixion et Ascension), tandis que les trois autres sont occupés par plusieurs épisodes. La lecture ascendante est accentuée par l'axe vertical central : en effet, l'agencement des scènes a été ordonné afin que l'Arrestation du Christ, le Jugement, la

Crucifixion, la Mise au tombeau et la mandorle de l'Ascension se superposent, de telle manière que le Christ montant soit également le Christ ressuscité. Cette organisation ascendante se retrouve également sur le vitrail de la Rédemption de la cathédrale Saint-Jean-Baptiste de Lyon : Annonciation, Nativité, Crucifixion, Tombeau vide, se succèdent avant que le programme ne soit clos par l'Ascension, sur les trois derniers médaillons.

L'écrin de la bibliothèque de Condé se divise en deux parties, respectivement de quatre et trois scènes **[vol. 3, Pl. 109b]**. À gauche, quatre figures vétérotestamentaires, préfigurant la Passion du Christ, sont représentées de haut en bas : l'Arche de Noé (*Genèse* 6-9), le signe du Tau (*Exode* 12, 21-24), le serpent d'airain (*Nombres* 21, 4-9), et pour finir le chérubin marquant les Justes du Tau (*Ezéchiel* 9). À droite, la composition en trois registres invite le regard à circuler : la Crucifixion, au centre, est figurée au-dessus des Saintes femmes au tombeau, tandis que l'Ascension prend place sur le registre supérieur.

Enfin, divisé également en deux parties composées chacune de quatre registres, l'ivoire de Zagreb **[vol. 3, Pl. 109c]** propose une lecture en U en registre mixte, descendante puis ascendante, d'un panneau à l'autre : en haut à gauche, l'Annonciation amorce le cycle, à laquelle font suite sur le volet gauche Nativité, Baptême du Christ, Transfiguration. Au volet droit, de bas en haut, sont sculptées la Cène, la Crucifixion, les Saintes femmes au tombeau, puis l'Ascension du Christ. Le plat de reliure met ainsi en parallèle la descente puis la remontée du Verbe[801].

La composition en registre autorise une répartition relativement distincte des scènes tout en laissant une souplesse dans leur organisation, sachant que lorsque l'Ascension est représentée, elle termine le programme. Par exemple, sur l'ivoire londonien, l'Ascension est représentée à l'aplomb de la Crucifixion et des Saintes femmes au tombeau, couronnant ainsi le ministère terrestre du Christ.

14.2.1.b. Composition autour de la Crucifixion ***[vol. 3, Pl. 110]***

Dans des cycles où figure l'Ascension et représentant la Passion du Christ, la Crucifixion est parfois placée au centre de l'image. La forme même de la croix est mise à

[801] Voir dans cette même partie *14.3.2.b. La conception d'un programme iconique mettant à l'évidence* en lien Annonciation et Ascension, p.375.

profit pour organiser les scènes autour de ses bras. Sur les ivoires jumeaux de Liège et Cologne **[vol. 3, Pl. 110a** et **110b]**, la Nativité est sculptée au pied de la croix. L'Ascension est alors représentée au-dessus de la croix : les témoins sont disposés de part et d'autre, de chaque côté de la traverse, pendant que le Christ monte au ciel, dans l'alignement de la Nativité et de la Crucifixion. De nouveau, le Christ de l'Ascension est associé au Christ ressuscité, vainqueur de la mort. Ce même alignement entre Crucifixion et Christ de l'Ascension est repris sur le vitrail de Saint-Pierre de Poitiers, dont la partie inférieure est occupée par la Crucifixion de saint Pierre, dans une composition en miroir par rapport à la Crucifixion du Christ. Par une sorte d'ellipse de la narration, la forme verticale de la croix aidant, le Christ crucifié est déjà le Christ ressuscité, selon la teneur même des *Évangiles*, et en ce sens la théologie peut dispenser l'imagier de représenter la Résurrection. Et il fait œuvre de théologien en écartant ce que la Résurrection comme épisode spectaculaire a pu cacher du mystère invisible et seul réel, la présence du Christ à Dieu. Nous pouvons avancer deux hypothèses dans ce choix iconique et iconographique :

Le Christ meurt, ressuscite puis monte au ciel d'un seul mouvement, selon une évolution expliquée par Victor Larrañaga[802]. Comme en littérature, le procédé d'ellipse narrative est employé. Il en est de même dans ces images : une scène est supprimée au profit d'une autre, sans que cela entame en rien le discours proposé. Au contraire, de la sélection des scènes naît une réflexion liée à la pertinence des partis adoptés.

Placer l'Ascension dans le prolongement de la Crucifixion met l'accent sur la légitimité de cette montée au ciel : parce qu'il est mort et ressuscité, Jésus peut monter au ciel. La Crucifixion et l'Ascension rendent superflue la représentation de la Résurrection dans ce contexte iconique nécessitant une ellipse.

L'ivoire conservé au Musée du Moyen Âge de Paris se lit de manière circulaire, dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, autour de la Crucifixion **[vol. 3, Pl. 110c]**. En bas à gauche, saint Jean et Marie assistent à la Crucifixion : le Christ penche la tête vers eux selon

[802] Larrañaga 1935, p.97-125, rappelle qu'au début du christianisme, l'exaltation du Christ à la droite de Dieu avait lieu consécutivement à la Résurrection. L'Ascension constituait l'ultime christophanie, après les nombreuses apparitions du Christ. La confusion entre exaltation et Ascension était d'autant plus facile que l'Évangile de Pierre décrit la Résurrection comme une Ascension : le Christ monte au ciel sitôt après s'être levé du sépulcre. L'exaltation s'est peu à peu portée sur l'Ascension après la Résurrection, dans un laps de temps plus ou moins long et émaillé d'apparitions qui justifiaient la foi en Jésus-Christ mort, ressuscité, apparu avant de monter au ciel.

Jean 19, 26-27. En pendant, la scène des Saintes femmes au tombeau précède l'Ascension, en haut à droite. Le Christ en majesté entouré du tétramorphe répond à l'Ascension, en haut à gauche[803].

La composition de l'ivoire de la Crucifixion de Narbonne est plus complexe **[vol. 3, Pl. 110d]** : la lecture commence en bas à gauche, sous la Crucifixion, avec une représentation de la Cène. Au-dessus, Judas embrasse le Christ. La Crucifixion, qui est la scène suivante chronologiquement, domine le programme. La suite des événements est représentée en vis-à-vis du Baiser de Judas : les Saintes femmes découvrent le tombeau vide. Sous cette scène, le Christ montre sa plaie à Thomas. Le bras levé de Thomas invite le lecteur à porter son regard vers l'angle diamétralement opposé, en haut à gauche de l'ivoire, où est représentée l'Ascension, c'est-à-dire la disparition de ce Christ que Thomas voulait d'abord voir et toucher. Le programme se termine par la Pentecôte, en pendant. Selon André Bonnery, l'ivoire de Narbonne, abouti stylistiquement, résume la « catéchèse du Salut »[804] en plaçant dans les angles les scènes majeures de l'économie du Salut, de l'institution de l'Eucharistie à la naissance de l'Église.

14.2.2. Structure d'un objet ou d'un lieu complexe

Les objets ou lieux complexes se structurent grâce aux images et à leurs surfaces. En effet, il est souvent nécessaire de se déplacer dans un édifice, ou dans un ensemble d'édifices, ou de parcourir un manuscrit, pour embrasser la totalité d'un cycle. Le spectateur est invité à

---

[803] Nous aimerions aussi porter l'attention sur la représentation du soleil et de la lune aux extrémités des bras transversaux de la croix. La lune est représentée sous l'Ascension, alors que le soleil est figuré sous le Christ trônant au ciel, en tant que juge. Or le Christ est aussi *Sol justitiae*, soleil de justice, selon les exégètes comme Bède le Vénérable (*De tabernaculo* 3, l. 772,PL 91, 477 D, ch. 6) et dans la liturgie de Carême, en référence à *Malachie* 4,2. Il s'agit d'une autre mise en valeur des deux astres dans une composition où apparaît l'Ascension, après celle signalée dans cette même partie autour d'Habacuc (voir *Le soleil et la lune*, p.287). L'intérêt de cet ivoire réside aussi dans les deux têtes représentées, touchées aussi par trois traits émanant de la main de Dieu. Il s'agit d'un homme et d'une femme. Le Christ pose sa main sur l'homme alors qu'il monte. Nous nous demandons s'il ne s'agit pas d'une évocation d'Adam et Ève délivrés des Limbes par le Christ, dans une ellipse iconographique complexe condensant Descente aux limbes, Résurrection, Exaltation et Ascension. Ces observations ont été faites en janvier 2014, lorsque Damien Berné, conservateur au Musée du Moyen Âge de Paris, a sorti l'ivoire des collections pour que nous puissions l'examiner. Nous avons alors été frappée par ces détails, qui nous ont aussi rappelé l'ivoire londonien où sont regroupés, sur le registre inférieur, Descente aux limbes, Ascension et Christ en majesté **[vol. 2, p. 22]**. Notre travail de thèse touchant à sa fin lors de ces constatations, nous réservons une étude plus approfondie à cette question.

[804] Bonnery 1992a, p.125.

suivre un *iter*, un cheminement[805]. L'Ascension peut être au centre du programme (lorsqu'elle est située sur un tympan), ou être visuellement située au même plan que les autres images du programme, comme dans les nefs d'églises recouvertes de plusieurs panneaux peints ou mosaïqués.

Le Christ de l'Ascension du vitrail de la Rédemption de la cathédrale de Lyon est associé à la première lancette gauche par le biais de saint Étienne voyant pendant son martyre le Christ debout **[vol. 3, Pl. 107c** et **107d]**. Cette excursion d'une lancette à l'autre permet de réunir le programme et de faire des deux lancettes une illustration du sermon de Grégoire le Grand (~540 – 604)[806], qui évoque le Christ apparaissant debout au protomartyr lors de sa lapidation.

Située sur le tympan d'une église, l'Ascension constitue le point culminant du programme d'un portail. En effet, le tympan en est la partie qui s'impose, visible de loin. Le spectateur discerne d'abord le sujet principal du tympan, et il doit se rapprocher pour voir les autres pièces sculptées comme les voussures, les chapiteaux ou les piédroits. Située sur la façade orientale de la basilique, la porte Miégeville donnait sur la rue la plus passante de Toulouse au 12e siècle. Le tympan représente l'Ascension : le Christ rejoint le ciel, hissé ou accompagné par deux anges le portant sous les aisselles. De chaque côté du portail, sur la façade, des figures en pied de saint Jacques et saint Pierre terrassent des monstres : ils évoquent la simonie et le nicolaïsme, que la Réforme grégorienne combat au moment de la réalisation du portail[807]. Dans un second temps, en s'approchant du portail, le spectateur voit les chapiteaux dédiés à l'Enfance du Christ et comprend alors le programme comme une illustration du dogme de l'Incarnation selon son étendue, de la Nativité à l'Ascension, tel qu'il peut être illustré sur des ivoires comme celui de Zagreb, qui met en scène descente et remontée du Verbe **[vol. 2, Fig. 37]**[808].

Les portails du prieuré d'Anzy-le-Duc vont plus loin dans l'utilisation de l'espace. En effet, ils peuvent être lus séparément, tout en proposant une lecture commune. Celle-ci

---

[805] Se référant à Sicard de Crémone, Jérôme Baschet attribue le rôle d'*iter* aux nefs d'église, terme que nous proposons de généraliser dès lors qu'un programme iconographique nécessite un déplacement de la part du spectateur. Voir Baschet 2008, p.77.

[806] Nous revenons plus en détail sur la relation entre le martyre de saint Étienne et l'Ascension p.347 et suiv.

[807] Testard 2003, p.39-50.

[808] Voir *Descente et montée du Verbe…* p.375.

implique une démarche active du spectateur, qui doit se déplacer dans le prieuré pour apprécier le programme global enseignant la double nature et la royauté du Christ[809].

Cette démarche active peut aussi s'appliquer au chapiteau de la basilique Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay **[vol. 2, Fig. 118]**. Logé dans la tribune de la première travée nord[810], le chapiteau précède le tympan qui figure la dernière apparition du Christ aux apôtres. Déposé aujourd'hui au Musée de l'œuvre Viollet-le-Duc de Vézelay, le chapiteau, fortement endommagé, devait être placé dans l'axe du portail pour se trouver en continuité visuelle avec le tympan. Le programme iconographique aurait alors été conçu comme un parcours, à l'instar des programmes d'abside[811].

14.2.3. La croix comme élément structurant de l'image

La croix est l'attribut par excellence du Christ : elle est l'instrument de sa mort, de la Rédemption, lieu même de sa Résurrection, et en vertu de ces diverses significations, la voie de l'accession du Fils de Dieu au trône céleste. C'est pourquoi, sur les représentations, Jésus la porte souvent lorsqu'il monte au ciel[812]. Si elle est représentée comme attribut significatif, elle est aussi, sur plusieurs images, une structure de composition autour de laquelle ou dans laquelle se répartissent les motifs. Elle est même évoquée de manière plus subtile par la position des motifs sur telle image.

14.2.3.a. Le modèle cruciforme de l'Ascension

La croix peut devenir une structure sous-jacente qui organise la structure iconique de l'image : en témoigne, le manuscrit *De laudibus crucis*, qui dès le 9e siècle, utilise à plusieurs reprises le motif de la croix, comme un calligramme. Dans les représentations de l'Ascension, la croix peut aussi apparaître de manière métaphorique, par la structure iconique ou la disposition des motifs qui reprennent sa forme. Ainsi, le missel de Stammheim **[vol. 2,**

---

[809] Le programme d'Anzy-le-Duc sera étudié p.381 et suiv.

[810] Saulnier, Stratford, 1984, p.94.

[811] Le décor de la chapelle aux Moines de Berzé-la-Ville a pris en compte la position du spectateur. En effet, selon l'endroit où celui-ci est placé, l'*oculus*, l'agneau christique, la main de Dieu et le Christ sont sur le même axe vertical. Il est en de même dans les absides axiales de Santa Maria Maggiore et Santa Maria del Trastevere, à Rome.

[812] Voir *La croix hastée*, p.262.

Fig. 147] inscrit l'Ascension dans une bordure en forme de croix, délimitée par une alternance de traits, verts pour les montants, et bleus pour les bandeaux horizontaux. L'ambon de la croix ainsi formée accueille, sur le mont, un objet rectangulaire dont le pan gauche est coupé, et identifié comme une pierre[813]. Le Christ monte au ciel depuis cet objet, et il se penche vers sa mère et deux autres témoins situés à sa droite, dans le bras gauche de l'image. Faisant pendant, trois autres personnages assistent à la scène, dont saint Pierre. Sous le Christ, c'est-à-dire dans ce qui constituerait le jambage inférieur de la croix, David tend le bras : sa main atteint le mont situé au centre. À l'extérieur de la bordure cruciforme, ont pris place des personnages de l'Ancien Testament, pour une lecture typologique de l'image : Moïse, Élie, Ézéchiel et Énoch.

Ainsi, la croix peut s'imposer d'une autre manière dans l'image, sans être l'attribut porté par le Christ : en devenant le schéma organisateur, elle s'inscrit dans le discours de l'épisode et s'impose subtilement dans son interprétation de l'épisode par une évocation formelle du sacrifice du Christ, lieu même de son exaltation.

14.2.3.b. Une croix suggérée

Aussi bien terminerons-nous cette étude de la croix en tant que structure de l'image par un ivoire du 11e siècle **[vol. 2, Fig. 142]**. Le Christ saisit la main de Dieu, une croix dans la main gauche ; il est entouré de deux anges. Dans la partie basse, douze témoins dont la Vierge assistent à son Ascension. À première vue, rien ne vient compliquer la composition générale. Et pourtant, si l'on observe le groupe central des témoins, sous le Christ, l'attention est attirée par des positions et des gestes insolites. Au-dessus de la Vierge, au centre, un apôtre en buste regarde le ciel et montre ses paumes, à quelques millimètres du pied du Christ. De chaque côté de ce personnage, deux autres lèvent le coude et le replient vers lui. Leur main soutient leur menton dans un geste exagérément à l'horizontale, obligeant les autres témoins à des contorsions physiques pour s'insérer dans la scène. Ce caractère inhabituel invite à regarder plus attentivement l'image non pas seulement pour elle-même (en tentant par exemple d'interpréter ces gestes), mais en fonction de l'effet, en s'intéressant à la forme

[813] Voir *La pierre à l'aplomb du Christ,* p.272.

naissant d'une telle rencontre de gestes et positions : c'est à l'évidence une croix qui se dessine visuellement, sous les pieds du Christ. En bref, dans les représentations de l'Ascension, l'instrument du sacrifice du Christ n'apparaît pas obligatoirement comme un attribut mais peut s'immiscer dans le discours de l'image de manière plus habile, en jouant sur des mises en scène ou des rapports iconiques complexes. Elle peut même s'imposer comme un élément clef de l'image de l'Ascension, allant jusqu'à l'ordonner, qu'elle soit extérieure à la scène, comme sur les ivoires carolingiens où la Crucifixion orne les autres scènes, ou qu'elle dicte une organisation spatiale, ou qu'elle s'inscrive dans les gestes des personnages.

Sur une image comme sur un objet ou dans un lieu, la spatialité est un élément déterminant dans la conception du programme iconographique et dans la mise en valeur de l'Ascension. Sur une image, le Christ de l'Ascension s'assimile souvent à une vision du Ressuscité, voire du Christ en Majesté : par exemple, sur les ivoires organisés autour de la Crucifixion, au-dessus de laquelle le Christ monte au ciel.

À l'échelle d'un édifice, la troisième dimension entre en compte : la profondeur est utilisée et modulée pour créer des effets de découverte ou des superpositions d'images. Il faut s'approcher pour reconnaître le programme des chapiteaux et comprendre par exemple la portée théologique de celui de Saint-Sernin de Toulouse. À Vézelay, le chapiteau n'est plus en place, mais il était certainement logé de manière à être en continuité avec le portail nord, selon le point du vue du fidèle entrant dans la tribune de l'avant-nef. Enfin, le vitrail hagiographique de saint Étienne s'achève sur l'image du protomartyr regardant le Christ de l'Ascension, représenté sur la lancette suivante. Sur les portails, l'Ascension est le point de mire : inscrite sur le tympan, elle attire le regard, en occupant seule une surface importante, sans être noyée au milieu d'un programme qui contiendrait plusieurs scènes de la même dimension.

14.3. Combinaisons iconographiques particulières

Comme nous venons de l'étudier, une image médiévale est fréquemment associée à une ou plusieurs autres, aussi bien sur les tympans d'église que dans les manuscrits ou les plats de reliure. Dans de telles successions iconiques de scènes[814], plusieurs pleines pages mettent alors en parallèle l'Ascension avec des épisodes d'apparition, intervenus durant les jours séparant la Résurrection de l'Ascension : les évangiles font en effet état de plusieurs apparitions du Christ aux apôtres ou d'autres témoins, comme l'apparition du Christ aux pèlerins d'Emmaüs, à Marie-Madeleine, et son apparition au cénacle, marquée par l'incrédulité de saint Thomas. Ces trois épisodes se trouvent quelquefois réunis dans un cycle où figure l'Ascension elle-même. Des programmes iconographiques mettent également en parallèle l'Annonciation ou la Nativité avec l'Ascension, permettant ainsi de réunir descente puis remontée du Verbe. Enfin, différents passages de l'*Apocalypse* pourront aussi être associés à l'Ascension, pour aboutir à une visée eschatologique.

14.3.1. Combinaison des scènes avec l'Ascension

Les scènes d'apparition sont donc parfois associées à l'Ascension sur un même support. Le rapprochement dépasse le cadre d'une narration qui suivrait la chronologie évangélique. Sermons et homélies sur l'Ascension répètent que les apparitions du Christ avant son départ étaient nécessaires pour affermir la foi des Apôtres et par eux des fidèles à venir, sachant qu'en même temps elles couraient le risque de fixer la foi sur le visible, le sensible. Voici dans ce sens trois représentations, deux pleines pages et une croix pontificale.

14.3.1.a. L'apparition à Marie-Madeleine, l'Incrédulité de saint Thomas et l'Ascension ***[vol. 3, Pl. 111]***

Associé à l'Ascension, le registre de ces deux apparitions est d'un intérêt particulier, du fait qu'il les oppose l'une à l'autre selon un programme théologique élaboré. Deux œuvres réunissent ces deux apparitions avec l'Ascension. La première pleine page est celle d'un

[814] Voir *La disposition des scènes…*, p.18.

manuscrit réalisé au début du 13e siècle en Allemagne **[vol. 3, Pl. 111a]**. Tripartite, elle représente dans la partie supérieure la Résurrection du Christ jumelée à la Descente aux limbes. Le registre intermédiaire associe l'apparition à Madeleine et l'Incrédulité de saint Thomas. Le dernier est consacré à l'Ascension. La partie traitant des apparitions est intéressante d'un point de vue iconographique et iconique. Iconographiquement en effet, une apparition, dans laquelle la personne qui voit le Christ veut le toucher mais s'en voit retenue, a été choisie. Marie-Madeleine croit en la résurrection de son Maître, elle souhaite le toucher par dévotion et non par doute, même si le Christ l'en empêche. Cette scène s'oppose directement à une autre apparition, celle où Thomas est invité par le Christ à le toucher.

Relatée dans *Jean* 19, 11-18, l'apparition à Marie-Madeleine est la première après la Résurrection du Christ. Le dimanche de Pâques, la jeune femme constate que le tombeau du Christ est vide. Un homme s'approche d'elle et lui demande la raison de ses larmes. Le prenant pour un jardinier, Marie-Madeleine lui explique qu'elle pleure la mort de son Seigneur. L'homme l'appelle par son nom et elle reconnaît alors le Christ. Elle se précipite vers lui, mais il lui dit de ne pas le toucher tant qu'il n'est pas retourné vers Dieu, d'où le nom de l'épisode *Noli me tangere*. Les paroles prononcées par le Christ : « Ne me touche tant que je ne suis pas retourné vers mon Père et votre Père, mon Dieu et votre Dieu » (Jn 20, 17) évoquent sans ambiguïté son futur retour vers Dieu. Il ne précise pas cependant de quelle manière il retournera vers son Père. La scène se clôt ainsi : Madeleine rejoint les apôtres pour leur répéter les paroles du Christ. L'*Évangile de Jean* relatera bientôt d'autres apparitions, capable d'attester sa résurrection, mais toujours en insistant sur la foi (en l'invisible) plutôt que sur la vision. Et l'apparition à Marie-Madeleine annonce d'avance l'inutilité de la vision, un autre sens captatif après le toucher. C'est d'ailleurs en raccourci la leçon du récit de l'Ascension dans les *Actes des apôtres* : ni royaume, ni présence tangible, visible. L'iconographie s'empare de ce sujet et présente le plus souvent le Christ à droite de l'image, portant une croix à hampe : esquissant un mouvement, il se retourne vers Marie-Madeleine, placée derrière lui.

À la suite de l'apparition à Madeleine, le Christ se rend auprès des apôtres (*Jean* 20, 19-31). Thomas est absent et doute du récit de ses compagnons. Huit jours plus tard, Jésus leur apparaît de nouveau et s'adressant à Thomas, lui demande de toucher ses plaies. L'apôtre constate la réalité de la résurrection. Le Christ dit alors : « Parce que tu m'as vu, tu as cru. Heureux ceux qui croient sans avoir vu ! ». Saint Augustin (354 - 430), dans son sermon

CCLXV sur l'Ascension, explique que les apparitions du Christ ont pour but « d'affermir [la] foi [des apôtres] par cette manifestation de la vérité » en touchant le Christ[815], en contradiction flagrante avec l'Évangile.

La seconde pleine page a été réalisée dans le milieu anglo-saxon, vers 1250 **[vol. 3, Pl. 111b]**. Elle se compose de deux registres : au registre supérieur, dans le même esprit que la Bible prémontrée : dans une même surface, Marie-Madeleine se précipite aux pieds du Christ, puis Thomas touche le flanc de son Seigneur avant qu'il ne monte au ciel, selon une dernière vignette ; la Pentecôte puis un Trône de grâce occupent le registre inférieur.

Ces deux apparitions attestent dans un premier temps la résurrection charnelle du Christ : l'action de toucher le corps du Christ le rend palpable, concret. Dans un second temps, elles livrent un discours sur la foi : Marie-Madeleine croit en la résurrection, aussi le Christ lui interdit-il de le toucher, puisqu'elle n'a pas besoin de ce contact charnel pour croire. En revanche, seul un tel contact mettra fin au doute de Thomas, lui valant un sévère reproche du Christ. Toutefois, les auteurs s'accordent à dire que cet épisode renforce la foi des apôtres. Saint Augustin (354 - 430) insiste sur le fait que les disciples ont pu toucher le Christ pour affermir leur foi par cette manifestation de la vérité[816]. Léon le Grand (~390 – 461) explique que le doute de Thomas permet de donner corps à la foi, tandis que le *Noli me tangere* montre qu'on ne peut adorer en cherchant du visible, et que des joies plus spirituelles sont envisageables[817]. Grégoire fait aussi un parallèle entre les deux apparitions, mais il voit dans le doute de Thomas une leçon plus forte sur la foi que dans l'apparition à Marie-Madeleine : selon lui, *Minus enim mihi Maria Magdalene praestitit quae cuitius credidit, quam Thomas qui diu dubitauit*[818], par égard pour la faiblesse humaine.

L'organisation iconique de l'image accentue ce message sur la foi. Outre le caractère narratif chronologique des événements, l'insertion des apparitions entre Résurrection et Ascension vise à prouver la réalité de la Résurrection et la montée charnelle au ciel du Christ.

---

[815] *Posteaquam se reddidit oculis intuendum, manibus contrectandum, aedificans fidem, exhibendo veritatem*, Saint Augustin, PL 38, col. 1219.

[816] *Aedificans fidem, exhibendo veritatem*, Saint Augustin, PL 38, col. 1219.

[817] Léon le Grand, SC 74bis, p.279 puis 281.

[818] « Marie-Madeleine, qui a cru plus vite, m'a été moins utile que Thomas, qui a douté longtemps », Grégoire le Grand, SC 522, p.200-201.

Cette combinaison met l'accent sur le caractère christologique de l'épisode : le Christ monte au ciel en tant qu'homme et Dieu.

14.3.1.b. L'association Repas d'Emmaüs-Incrédulité de saint Thomas-Ascension ***[vol. 3, Pl. 111]***

Certains cycles iconographiques mettent en lien le repas d'Emmaüs, l'incrédulité de saint Thomas et l'Ascension. Ainsi, le musée du Moyen Âge de Paris conserve une crosse datée certainement du 11e siècle **[vol. 3, Pl. 111c]**[819]. Divisée en trois parties, cette crosse compte trente-six épisodes de la vie du Christ, de l'Annonciation à la Pentecôte, selon une lecture ascendante, en boustrophédon. Cette organisation permet d'aligner, dans la partie haute, le repas des Pèlerins d'Emmaüs, l'Incrédulité de saint Thomas et l'Ascension. Ce même cycle se retrouve sur une pleine page de la Bible d'Avila datant du 12e siècle **[vol. 3, Pl. 111d]** : elle s'organise en trois registres selon une lecture descendante, en commençant par le repas d'Emmaüs, l'Incrédulité puis l'Ascension.

Ces épisodes sont des témoignages de la Résurrection corporelle du Christ. Lors du repas d'Emmaüs[820], il rompt le pain, ce qui permet aux pèlerins de le reconnaître et de répandre la nouvelle de la Résurrection : ils en sont des témoins visuels. Saint Thomas, pour sa part, éprouve le besoin de toucher les plaies du Christ pour croire, devenant un témoin physique. L'explication se trouve sous la plume de Léon le Grand (~390 – 461). Dans son sermon LXXIII sur l'Ascension, il mentionne ces deux épisodes et explique leur nécessité. Selon lui, l'épisode de la fraction du pain devant les pèlerins « [manifeste] la gloire de sa nature [du Christ] »[821] : il marque la réalité de la résurrection et avive la foi des personnes qui l'ont ainsi reconnu. Il en est de même lors de l'Incrédulité de saint Thomas : ce dernier

[819] Appelée crosse de Pontoise, cet objet daté du 11e siècle soulève de nombreuses questions. Le crosseron en ivoire n'est pas d'origine, et la stylistique est difficilement datable. La récente thèse de Claire Bonnotte sur les pèlerins d'Emmaüs remet en question l'identification de l'objet.

[820] Dans son évangile (24, 13-35), Luc relate la rencontre trois jours après sa résurrection entre le Christ et deux pèlerins sur la route d'Emmaüs. Ceux-ci ne reconnaissent pas le Christ et l'invitent à partager leur repas. Jésus rompt le pain : les pèlerins le reconnaissent, mais Jésus disparaît alors devant eux. La majorité des représentations figure le Christ avec ses deux commensaux devant une table **[vol. 3, Pl.116a]**. Le plus souvent, des couverts ainsi que des victuailles, comme du poisson et du pain, l'agrémentent. Jésus rompt le pain sous le regard des pèlerins.

[821] *In fractione quoque panis convescentium aperiuntur obtutus (...) quibus naturae suae manifestata est glorficiatio*, Léon le Grand, SC 74bis, 272-273.

voudrait toucher les plaies du Christ pour croire. Ce contact physique affermirait sa foi parce qu'il a douté : *Ut illa trepida sollicitudo et curiosa cunctatio nostrae fidei fundamenta jecisset*[822].

L'apparition aux disciples d'Emmaüs et le doute de saint Thomas étaient donc nécessaires pour qu'aujourd'hui, le fidèle ne puisse être soumis au doute :

> *Unde beatissimi apostoli omnesque discipuli, qui et de exitu crucis fuerant trepidi et de fide resurrectionis ambigui, ita sunt veritate perspicua roborati, ut Domino in coelorum eunte sublimia, non solum nulla afficerentur tristitia, sed etiam magno gaudio replerentur.*[823]

Les images sur lesquelles ces sujets sont associés ornent des objets utilisés par des hommes d'Église, successeurs des apôtres. Leur foi est alors confirmée par le témoignage visuel et physique de leurs prédécesseurs, dans un parallèle de nouveau évoqué par Léon le Grand (~390 – 461) :

> *Nostris igitur perturbationibus, nostris periculis in apostolis consulebatur, nos in illis viris contra calumnias impiorum, et contra terrena argumenta docebamur, nos illorum instruxit aspectus, nos erudivit auditus, nos confirmavit attactus (...) Ut non dubia fide, sed constantissima scientia teneretur eam naturam in Dei Patris consessuram throno, quae jacuerat in sepulcro.*[824]

Présents dans des manuscrits, ces programmes semblent avant tout porteurs d'un message tropologique : il s'agit d'un discours sur la foi, destiné aux hommes d'Église qui ont prioritairement accès aux manuscrits. En effet, les apparitions du Christ ont entraîné l' « affermissement de la foi » de différentes manières : Marie-Madeleine a voulu toucher le Christ, mais il l'en a empêchée, en revanche il a demandé à Thomas de toucher ses stigmates pour lui prouver la réalité de la Résurrection, mais lui a dit que la foi sans la vue était seule béatifiante ; et il a permis aux Pèlerins d'Emmaüs de le reconnaître lors de la fraction du pain, mais ceux-ci ont eu le cœur brûlant seulement lorsqu'il leur expliquait les Écritures, et de ce point de vue, nous rejoignons l'intention des enluminures où une inscription remplace le

---

[822] « Cette agitation craintive et cette circonspection pleine d'interrogation [ont] jeté les bases de notre foi » ; Léon le Grand, SC 74bis, p.270-271.

[823] « Aussi les bienheureux apôtres et tous les disciples, que sa mort sur la croix avait rendus tremblants, et qui avaient hésité à croire à sa résurrection, furent-ils à ce point affermis par l'évidence de la vérité que, lorsque le Seigneur partit pour les hauteurs des cieux, ils ne furent affectés d'aucune tristesse, mais plutôt remplis d'une grande joie. », Léon le Grand, SC 74bis, p.272-273.

[824] « C'est nous qui avons appris lorsqu'ils regardaient, nous qui avons été instruits lorsqu'ils écoutaient, nous qui avons été fortifiés dans la foi lorsqu'ils touchaient (…) Ainsi, ce ne serait pas d'une foi hésitante, mais d'une connaissance très assurée qu'ils tiendraient que la nature qui allait siéger sur le trône de Dieu le Père, était celle qui avait reposé dans le tombeau », Léon le Grand, SC 74bis, p.270-271 et 272-273.

personnage entier du Christ : il est le Verbe de Dieu. En revanche, réunir l'Ascension et des scènes de l'Enfance du Christ vise plutôt à montrer le dogme de l'Incarnation, dans une perspective christologique.

14.3.2. Descente et montée du Verbe manifestées par le rapprochement de l'Annonciation et de l'Ascension ou de la Nativité et de l'Ascension

L'Ascension du Christ est régulièrement mise en parallèle avec L'Annonciation (*Luc* 1, 26-32) et la Nativité[825] (*Luc* 2, 6-20). Ce rapprochement associe la descente du Verbe, manifestée par Gabriel annonçant à la Vierge qu'elle va porter le Fils de Dieu ou par la naissance de ce dernier, et sa remontée lors de l'Ascension.

14.3.2.a. De l'Annonciation à l'Ascension : des exemples de lecture ascendante

La relation entre la descente puis la remontée du Verbe est depuis longtemps acquis par les Pères. Ainsi, dans son sermon sur l'Ascension, Grégoire le Grand explique que *De caelo uenit in uterum, de utero venit in praesepe, de praesepi venit in crucem, de cruce venit in sepulcrum, de sepulcro rediit in caelum*[826]. Il regroupe les principaux événements de la vie du Christ, comme participant d'une même volonté divine. Celui-ci commence avec l'Annonciation et prend fin lors de l'Ascension. Cette succession narrative des moments de la vie du Christ n'est pas sans rappeler le vitrail de la Rédemption de la cathédrale lyonnaise Saint-Jean-Baptiste **[vol. 2, Fig. 224]** : le cycle part de l'Annonciation, c'est-à-dire le Seigneur dans le sein de la Vierge ; le médaillon supérieur représente la Nativité, soit la crèche dans laquelle la Vierge a donné naissance au Christ ; la Crucifixion fait suite à cette scène, puis vient la mise au tombeau ; le cycle s'achève par une représentation de l'Ascension sur trois niveaux, le dernier étant entièrement consacré au Christ victorieux dans sa mandorle, la croix dans la main gauche. Émile Mâle et à sa suite, Catherine Brisac avaient déjà montré la

[825] Lors de l'Annonciation, l'archange Gabriel apparaît à Marie pour lui annoncer qu'elle portera le Fils de Dieu (*Luc* 1, 26-32). La Nativité relate la naissance du Christ (*Luc* 2, 6-20). Ces deux événements sont relayés dans l'apocryphe *Évangile du Pseudo-Matthieu* chapitres 9 et 13.

[826] Grégoire le Grand, SC 522, p.216-217 : « Du ciel le Seigneur est passé dans le sein de la Vierge, de son sein dans la crèche, de la crèche à la croix, de la croix au sépulcre et du sépulcre il s'en est retourné au ciel ». Voir ci-dessus, *Le vitrail de la Rédemption…*, p.351.

complexité du vitrail[827], à quoi s'ajoute désormais une nouvelle donnée, rapprochant les scènes de ce vitrail de cette homélie de Grégoire le Grand (~540 – 604), dont l'Église de Lyon possédait précisément un exemplaire[828]. Le vitrail de la Rédemption est donc également celui de l'Incarnation[829].

Ce vitrail suppose un regard ascendant, de la Descente à la Montée du Verbe. Cette mise en image se retrouve sur deux plats de reliure **[vol. 3, Pl. 69]** tout semblables dans leur programme et leur traitement iconographique (ce qui laisse supposer que l'un a servi de modèle au second). Aux angles, les quatre évangélistes écrivent sur des tablettes, leur symbole servant de pupitre. La Nativité est représentée au centre de la partie basse : la Vierge est alitée et se redresse vers la mangeoire dans laquelle est allongé le Christ, entouré de l'âne et du bœuf. Au centre, le Christ est représenté crucifié, couronné par la main de Dieu et entouré des deux larrons. Longin lui perce le flanc, tandis que Stéphaton lui tend une éponge imbibée de vinaigre. La Vierge et saint Jean assistent à la scène, tandis que l'Église recueille le sang du Christ s'écoulant de son flanc, face à la Synagogue vaincue. Quatre morts ressuscitant encadrent la scène. La partie haute représente l'Ascension : les témoins ont pris place autour de la traverse supérieure de la croix. Dans l'axe de la traverse, Jésus monte au ciel : il est de trois quarts dos et saisit un objet[830]. Le Christ ainsi représenté dans la continuité de la Crucifixion fait aussi référence à la Résurrection, selon l'opinion de Victor Larrañaga[831]. La croix de la Crucifixion sert de lien visuel entre les deux scènes, mais également de justification. En effet, elle explique la nécessité de la descente du Verbe et donc de l'Incarnation : Dieu s'est fait chair en la personne de Jésus-Christ pour racheter les péchés des hommes en mourant sur la croix. La Crucifixion valide ensuite la remontée du Verbe : il est mort puis ressuscité, vainquant ainsi la mort dans sa mort et le faisant regagner seul le ciel et siéger à la droite de Dieu.

---

[827] Mâle 1998, p. 54-65, démontra le rapport entre les médaillons latéraux et centraux avec le *Physiologus*, rédigé au 2e siècle à Alexandrie, et le *Speculum Ecclesiae* de Vincent de Beauvais. Catherine Brisac poursuit cette interprétation dans sa thèse en mettant en lien les sept lancettes du chœur dans une réflexion beaucoup plus large sur l'Église de Lyon.

[828] Grégoire le Grand, SC 485, p.73.

[829] Le vitrail de la Rédemption a fait l'objet d'une explication dans *Le vitrail de la Rédemption…*, p.351 et suiv.

[830] Il s'agit vraisemblablement d'une porte ou d'un livre. Voir *Un objet dans la main du Christ*, p.279.

[831] Voir *L'alignement du Christ avec un motif signifiant*, p.221.

14.3.2.b. La conception d'un programme iconique mettant à l'évidence en lien Annonciation et Ascension ***[vol. 3, Pl. 109c]***

Le plat de reliure conservé au musée de Zagreb évoqué ci-dessus[832] offre une autre mise en rapport de la descente puis de la remontée du Verbe. Il est formé de quatre plaques scindées en deux images composées d'une ou deux scènes, comptabilisant au total onze épisodes de la vie du Christ, de sa naissance à son ascension. La lecture commence en haut à gauche par l'Annonciation, puis viennent en dessous la Nativité et le songe de Joseph dans la même image, le baptême du Christ et la Transfiguration. Le regard passe à l'autre plaque et continue, de bas en haut cette fois : remontant la plaque, sont représentés le lavement des pieds puis la Cène dans la même surface. Viennent ensuite le baiser de Judas et la Crucifixion, également dans le même cadre. Les deux dernières images représentent les Saintes femmes au tombeau, et pour finir l'Ascension[833].

L'ivoire présente donc une lecture en U. Cette organisation permet de mettre en parallèle l'Annonciation et l'Ascension et donc, l'entrée du Verbe puis sa sortie. Le dogme de l'Incarnation trouve alors sa pleine expression. Cette idée se retrouve dans un sermon sur l'Annonciation, écrit par Innocent III (1161-1216) : *Hodie (...) Deus descendit in hominem, et homo ascendit in Deo*[834]. Il met ici en lien le mouvement de descente du Verbe donc, de Dieu, avec la montée de l'homme vers Dieu, qui s'effectue lors de l'Ascension.

14.3.2.c. L'Ascension et le dogme de l'Incarnation ***[vol. 3, Pl. 112]***

Il n'est donc pas rare de jumeler des scènes de la naissance du Christ avec sa remontée au ciel, aussi bien dans les textes que dans les images. L'exemple le plus complet est la porte Miégeville de la basilique Saint-Sernin de Toulouse, à plusieurs reprises étudiée[835] : le tympan est dédié à l'Ascension, tandis que les chapiteaux sont consacrés à l'Enfance du Christ, dont l'Annonciation et le Massacre des Innocents, auxquels sont opposées des scènes

---

[832] Voir *Composition en registre*, p.360.

[833] Nous avons déjà relevé la forte ressemblance iconique, iconographique et stylistique avec un ivoire daté du 11e siècle, et conservé au British museum de Londres **[vol. 2, Fig. 327]**.

[834] Innocent III, Sermon *De Ascensione*, PL 217, col. 522.

[835] Durliat 1969, 1986b, 1990 et 1994 (entre autres) ; Testard 2003, notamment p.39.

de l'Ancien Testament, dont le péché originel, cause de l'Incarnation du Verbe venu racheter les péchés des hommes **[vol. 3, Pl. 112a]**. Ce même cycle se retrouve à Saint-Paul-de-Varax **[vol. 3, Pl. 112b]** : sur le tympan, le Christ est figuré trônant au ciel, tandis que les témoins et la Vierge assistent à son Ascension. Les chapiteaux représentent pour l'un, des épisodes de la Nativité (Nativité, Adoration des mages, Hérode ordonnant le massacre des Innocents), pour le second, Adam et Ève chassés du Paradis. Enfin, le portail d'Étampes propose une frise de chapiteaux représentant aussi plusieurs scènes de la vie du Christ dont son enfance[836], auxquelles sont jointes deux scènes de la *Genèse* comme à Saint-Paul-de-Varax, réparties de chaque côté du tympan qui représente l'Ascension et les vingt-quatre Vieillards de l'*Apocalypse* **[vol. 3, Pl. 112c]**.

Le chœur de Santa Maria de Mur propose également une mise en perspective de la Nativité et de l'Ascension, selon une formule plus complexe, qu'il restera à approfondir. Il est en effet intéressant de constater que la peinture murale de l'abside centrale figure les offrandes d'Abel et Caïn dans l'ébrasement de la fenêtre axiale, au-dessus d'une scène de Nativité et à l'aplomb du Christ, entouré du Tétramorphe, et portant un livre ouvert sur lequel est cité *Jean* 14,6 *: Ego sum via, veritas et vita / nemo venit ad patrem nisi per me* **[vol. 3, Pl. 112d]**[837]. Il devient le chemin vers le Père, chemin qu'il a ouvert lors de sa mort, de sa résurrection puis de son ascension. Quant à Abel, tué par son frère, il préfigure le sacrifice du Christ, sacrifié pour racheter les fautes humaines et qui, de fait, peut monter au ciel. Le lien ascendant entre la Nativité, l'offrande des fils d'Adam et Ève et le Christ trônant au ciel met l'accent sur l'Incarnation, ainsi que l'a expliqué Montserrat Pagès i Paretas[838]. Mais il serait aussi possible d'effectuer une lecture typologique croisée d'une abside à l'autre : le caillou blanc (si c'est lui) que porte le Christ fait indirectement référence aux innocents sacrifiés, ou à Abel représenté sur l'abside, préfigure du sacrifice du Christ, tous renvoyant d'abord à l'*Apocalypse* 2, 17.

---

[836] Péché originel, Chute du Paradis, Annonciation, Visitation, Songe de Joseph, Nativité, Voyage des Mages, Adoration des Mages, Hérode et ses conseillers, Massacre des Innocents, deux tentations du Christ, Entrée à Jérusalem, Saintes femmes au tombeau, *Noli me tangere*. Une étude complète du cycle a été réalisée par Kathleen Nolan (Nolan, 1989).

[837] Deshman 1974, p.181 et note 28.

[838] Pagès i Paretas 2006.

Grâce au mystère de l'Incarnation ainsi présenté dans plusieurs programmes, le lien s'établit entre l'humanité du Christ mais aussi la glorification de l'humanité d'un point de vue général. Ainsi que le remarque Jacques Le Goff dans son livre consacré à la *Légende dorée*,

> Ce Ciel d'où le Christ est venu puis où il est remonté le jour de l'Ascension a donc été lié au temps humain pendant le temps de l'Incarnation de Jésus dont on a vu qu'elle avait, sur le plan humain, duré trente-trois ans, de la Nativité à l'ultime Résurrection, mais qui, sur le plan divin, fut un bond temporel comme l'a été, dans l'espace, le temps de l'Ascension.[839]

Et comme le précise également saint Bernard dans son sermon IV sur l'Ascension, « Celui qui en est descendu [du ciel] y est remonté », rappelant par là-même *Éphésiens* 4, 10[840]. Les œuvres alliant Annonciation et Ascension sont à ce titre explicites. Hormis le vitrail lyonnais, toutes celles que nous connaissons représentent le Christ montant au ciel dans son action : c'est un mouvement humain permettant alors plus facilement l'assimilation du fidèle au modèle christique. Cette association s'inscrit naturellement dans une réflexion sur la réconciliation entre Dieu et les hommes opérée à travers le Christ.

14.3.3. La relation de l'Ascension avec l'*Apocalypse*

L'Ascension est souvent associée à des scènes apocalyptiques pour deux raisons. Tout d'abord, elle marque d'un point de vue christologique et théologique la fin de la vie terrestre du Christ et donc, son accès à la vie céleste. Il trône désormais au ciel. Ensuite, lors de l'Ascension, le retour du Christ est annoncé et donc, le partage des âmes[841]. Dans leurs sermons, certains théologiens rappellent que l'Ascension est également le jour où les deux hommes en blanc annoncent le futur retour du Christ sur terre, qui donnera lieu à un jugement. Ainsi, Raban Maur (vers 780-856) emploie le terme de *praedicatio* dans le sens de *revelatio*[842], quand il mentionne la future mission des apôtres, car selon lui, les apôtres prédisent aux hommes ce Jugement terrible mais impartial. À ce titre, saint Augustin écrit *In utroque verax, quia in utroque justus*[843]. Léon le Grand précise que le Christ restera au ciel

---

[839] Le Goff 2011, « L'Ascension du Seigneur », dernier paragraphe.

[840] Un rapprochement est fait d'une autre manière dans l'évangéliaire d'Henri le Lion : dans un cadre à l'angle de l'Ascension, saint Paul déroule un phylactère portant l'inscription d'*Éphésiens* 4, 10. Voir Les références néotestamentaires, p.329.

[841] *Actes des apôtres* 1, 11.

[842] Raban Maur, PL 110, col. 235B-D.

[843] Saint Augustin, PL 38, col. 1220.

jusqu'au Jugement dernier, c'est-à-dire « jusqu'à ce que soient achevés les temps divinement prévus pour que se multiplient les Fils de l'Église »[844]. Haymon d'Auxerre († ~860) précise que le Christ reviendra juger les hommes sous sa forme humaine[845].

Il s'agit alors de traduire en image la dimension eschatologique de l'épisode en lui associant des scènes apocalyptiques[846]. Cette association existe dès le début de l'iconographie chrétienne. Ainsi, les portes de l'église Sainte-Sabine, à Rome, réalisées au 5e siècle, juxtaposent l'Ascension et le Christ siégeant au ciel entre l'Alpha et l'Oméga, d'après *Apocalypse* 1, 8. Des programmes iconographiques présentent l'Ascension avec les vingt-quatre Vieillards ou le partage des âmes. L'Ascension s'inscrit désormais dans une perspective plus vaste.

14.3.3.a. L'Ascension et les Vieillards de l'Apocalypse ***[vol. 3, Pl. 113]***

Le portail d'Anzy-le-Duc et celui d'Étampes **[vol. 3, Pl. 113a** et **113b]** figurent l'Ascension sur le tympan, tandis que l'archivolte sculptée déploie les vingt-quatre Vieillards de l'*Apocalypse* 4, 4, couronnés et portant un instrument de musique, acclamant « celui qui trône » - interprété par les exégètes comme le Christ - jusqu'à la fin des temps.

Le tympan d'Étampes présente le Christ debout, et les Vieillards sur la voussure semblent l'attendre. Ils sont trente-six, mais il est fréquent que les représentations des Vieillards de l'*Apocalypse* excèdent vingt-quatre[847]. Le Fils de Dieu n'a pas encore atteint le monde céleste, mais la présence des Vieillards anticipe la fonction inhérente à sa montée, à savoir le rôle de juge des actions humaines. Il s'agit aussi d'une reconnaissance de son pouvoir. En effet, les Vieillards l'acclamant pour l'éternité : représentés de la sorte sur la voussure, ils se soumettent à son autorité. Cette représentation accentue la valeur

---

[844] *Donec tempora multiplicandis Ecclesiae filiis divinitus praestituta peragantur*, Léon le Grand, SC 74bis, p.278-279.

[845] Haymon d'Auxerre,PL 117, col. 541C.

[846] Il est important de considérer l'*Apocalypse* de saint Jean non pas uniquement comme une vision située à la fin des temps, mais comme un récit montrant le Christ tel qu'il trône au ciel depuis son Ascension, et marquant les premiers temps de l'Église. Cette précision théologique majeure a été apportée par Yves Christe dans son article de 1979 : il reprend les textes des premiers exégètes et confronte leurs points de vue sur l'Ascension. Il en dégage deux orientations de pensée sur l'*Apocalypse*, l'une centrée sur la Seconde Parousie, sous l'égide de Tyconius, et la seconde faisant de l'*Apocalypse* un récit de la « vision présente du Christ et de son Église » (p.112), à l'instar de Victorin de Pettau et de saint Jérôme.

[847] Kenaan, Bartal, 1981, p.239.

christologique de l'épisode : en montant au ciel, Jésus, homme et Dieu, est désormais vénéré dans sa royauté.

Sur le portail d'Anzy-le-Duc, le Christ est assis : il est figuré dans le ciel tel qu'il est depuis son Ascension. Il réunit ainsi *Marc* 16, 19 où l'évangéliste précise que le Christ, une fois monté au ciel, siège à la droite de Dieu, et la vision d'*Apocalypse* 4, 4. De fait, cette sculpture a pendant longtemps été interprétée de manière uniquement apocalyptique : le collège apostolique présent sur le linteau assiste le Christ dans son règne céleste. Cependant, l'étude du linteau ne laisse aucun doute quant au fait qu'elle met aussi en image l'Ascension : la présence de la Vierge, de même que les attitudes mouvementées des apôtres (se retournant vers leurs voisins ou désignant le tympan), montrent qu'il s'agit bien d'une Ascension à laquelle a été associée la vision atemporelle du Christ juge, évoqué par l'*Apocalypse*.

De fait, jumeler l'Ascension et les Vieillards de l'Apocalypse donne à la montée du Christ une autre interprétation. En effet, tout en manifestant la place qu'occupe le Christ, elle montre aussi sa fonction de juge des actions humaines. Il ne s'agit nullement d'une vision uniquement parousiaque ou eschatologique, car comme l'explique Yves Christe, « Une assemblée de Vieillards assis autour du Christ peut renvoyer aussi bien à une réalité future qu'à une réalité présente »[848], puisque « L'exégèse la plus officielle a très tôt reconnu dans l'Anonyme trônant d'*Apocalypse* 4,2 ainsi que dans les Vieillards assis d'*Apocalypse* 4,4 l'image des juges, présents ou futurs »[849]. Cette dernière exégèse est encore plus évidente à Anzy, due à la figuration assise du Christ. Le fidèle n'est plus face à la réconciliation de Dieu et de sa créature et à la glorification de la nature humaine, comme sur d'autres œuvres, mais directement à celui qui juge les actions, et qui déterminera de l'accès au Paradis. Le temps présent de l'homme est sous le regard divin. Avant de s'inscrire dans une dimension atemporelle et eschatologique, l'Ascension touche l'actualité du fidèle. Le jeu se fait ici sur l'ambiguïté exégétique de l'adoration des vingt-quatre Vieillards de l'*Apocalypse*, qui situe cette « vision de gloire (…) à la fois dans le présent et le futur »[850], en inspirant la crainte du Jugement futur au fidèle.

---

[848] Christe 2000, p.109.
[849] Christe 1999, p.109.
[850] Christe 1979, p.116.

Notons également que sur les premiers lectionnaires, notamment en Espagne, la lecture du dimanche suivant l'Ascension était consacrée à la Vision de Celui qui trône et à l'adoration des Vieillards (*Ap*.4, 2-4 et 10-11)[851]. Les sources concernant la liturgie de ces édifices sont dans l'état actuel de nos connaissances insuffisantes, mais la concordance mérite d'être soulignée, dans le cadre de recherches ultérieures.

14.3.3.b. Ascension et partage des âmes ***[vol. 3, Pl. 113]***

L'église de Saint-Paul-de-Varax possède une façade occidentale qui rappelle les façades écrans de l'Ouest de la France, comme la façade d'Angoulême **[vol. 2, Fig. 94]**. Le programme iconographique s'étend sur l'ensemble de la façade. Le spectateur est face à une quintuple arcature : celle du milieu, plus haute que les autres, est le portail même de l'église. Les autres sont aveugles. Une frise au niveau des chapiteaux réunit les arcs **[vol. 3, Pl. 113c]**.

Le tympan du portail représente l'Ascension : dans une mandorle portée par deux anges, le Christ assis est dans le ciel, tandis que les témoins, dont la Vierge, assistent à la scène **[vol. 3, Pl. 113d]**. La frise nord représente la chute de Simon le Magicien (*Actes des apôtres* 8, 9-25) et la chute de saint Paul sur le chemin de Damas (*Actes des apôtres* 9, 1-19) **[vol. 3, Pl. 113e]**. L'épisode de Simon marque une montée suivie d'une chute, tandis que la chute de Paul amène à la conversion du saint patron de l'église, soit un relèvement. Ces deux chutes contrastées ont été délibérément choisies pour servir de double contrepoint à la montée au ciel du Christ. Un jeu de descente et montée s'effectue aussi. Entre les deux frises, un chapiteau présente différents moments de la Nativité (Nativité, Adoration des mages, Hérode ordonnant le massacre des Innocents). Une nouvelle fois, sont réunies descente puis montée du Verbe[852]. Par ailleurs, ce chapiteau illustrant le dogme de l'Incarnation est situé entre deux scènes de chute. Au sud, la frise représente le partage des âmes : un ange accueille des âmes, alors que d'autres sont jetées dans la gueule du Léviathan **[vol. 3, Pl. 113e]**. La relation entre le portail et la frise méridionale s'effectue par un chapiteau historié, Adam et Ève chassés du Paradis. Ce chapiteau rappelle la raison de l'Incarnation du Verbe. Le péché originel, cause

[851] Heitz 1963, p.131.
[852] Voir plus haut dans cette partie, *Descente et remontée du Verbe…*, p.373 et suiv.

aussi bien de l'Incarnation du Christ que du Jugement dernier, réunit Ascension et partage des âmes, comme cause et conséquence des deux mystères.

Cette réunion de l'Ascension et du partage des âmes confronte le fidèle aux événements eschatologiques. Le programme de Saint-Paul reste cependant complexe. Il représente plusieurs scènes, ordonnant chute et montée, les opposant aussi bien dans leur traitement iconique qu'iconographique. Tout d'abord, les chutes de la frise septentrionale font pendant à l'Ascension elle-même. De plus, le chapiteau de la Nativité, évoquant l'Incarnation, s'oppose à celui du péché originel. Pour autant, ils ne sont pas symétriques dans la structure du portail, rompant ainsi l'harmonie de la façade : le chapiteau des scènes de la Nativité est logé entre les frises de Simon et de Paul, tandis que celui d'Adam et Ève accueille la retombée de la voussure du portail. L'intention théologique de la façade est certes rendue évidente grâce au chapiteau du péché originel, comme au chapiteau de la Nativité. Cependant, pourquoi la disposition des chapiteaux rompt-elle la fluidité du programme ? Il eût été plus naturel de placer le chapiteau de la Nativité en pendant de celui du péché originel, pour des raisons théologiques liées autant à l'opposition des deux événements qu'à la mise en parallèle de la descente et de la montée du Verbe par l'Ascension. La Nativité est bien en rapport avec l'Ascension, mais l'architecture ne souligne aucun lien immédiat entre les deux scènes. Enfin, Ascension et partage des âmes sont réunis par le chapiteau du péché originel, comme cause et conséquence : en présentant le Christ de l'Ascension assis, le portail de Saint-Paul accentue la fonction de juge du Christ et par conséquent, donne encore plus de puissance à la représentation du partage des âmes. Du jugement du Christ ainsi qu'il est institué à la suite de l'Ascension à la sentence, le fidèle voit ses actions jugées et il mesure leurs conséquences.

14.4. Programme unique, interprétations multiples : l'Ascension d'Anzy-le-Duc dans un cycle de trois portails [vol. 3, Pl. 14 et 114]

Le prieuré d'Anzy-le-Duc possède un patrimoine sculpté important. Les sculptures sont nombreuses dans ce prieuré bourguignon : les chapiteaux de la nef ou encore les modillons ont fait sa réputation. Mais nous nous attarderons sur les trois portails, répartis dans le prieuré : le programme iconographique s'établit à l'échelle d'un ensemble d'édifices, et non d'un seul.

La façade occidentale de l'église priorale s'orne d'un portail représentant l'Ascension du Christ, et réalisé entre la fin du 11e siècle et les années 1120 **[vol. 3, Pl. 14a]**. Le Christ est assis dans la mandorle présentée par deux anges. Il tenait un livre dans la main gauche et bénissait de la droite, mais la sculpture a souffert des dommages du temps et de l'histoire. Le linteau présente douze personnages se regroupant autour de la Vierge, au centre, les mains croisées sur la poitrine. À sa droite, saint Pierre porte une paire de clefs. Les attitudes générales sont retenues : certains personnages lèvent la main vers le tympan ou se retournent pour s'entretenir avec leurs voisins. Un léger souffle soulève les pans de leurs robes. Au-dessus de la représentation de l'Ascension, une voussure représentant les Vieillards de l'*Apocalypse* orne le portail. Selon Raymond Oursel et Carol S. Pendergast [853], elle aurait été ajoutée dans les années 1120. Les attitudes sont variées : alors que certains Vieillards conversent, d'autres lèvent leur coupe ou leur instrument de musique. Ils adorent « Dieu assis sur le trône » (*Apocalypse* 4, 10 ; 19, 4). Ils peuvent manifester aussi bien une vision hors du temps qu'une vision de la fin des temps, et vénèrent le Christ depuis sa montée au ciel et jusqu'à la fin des temps. Cette réunion entre l'Ascension et une évocation de la seconde Parousie n'a rien de surprenant puisque lors de l'Ascension, deux hommes en blanc apparaissent aux apôtres pour leur annoncer le retour de leur Seigneur (*Actes des apôtres* 1, 9-11). L'Ascension est vue comme un message d'espoir, car Dieu est réconcilié avec sa créature, et le chrétien voit l'économie de son salut atteindre sa plénitude, grâce à la promesse d'un retour futur du Christ. Néanmoins, le fidèle est confronté à une vision atemporelle du Christ, siégeant désormais à la droite de Dieu, dans sa fonction de juge et non dans son action de monter. De ce fait, à la joie de voir l'humanité glorifiée à travers le Christ montant au ciel, se mêle la crainte qu'introduit la seconde Parousie et que le fidèle entr'aperçoit à Anzy par le biais de la pose du Christ et la présence des vingt-quatre Vieillards[854].

Le second portail du prieuré est situé sur le mur sud de l'entrée du prieuré, par laquelle entraient les pèlerins venant se recueillir sur la tombe du bienheureux Hugues de Poitiers, premier prieur d'Anzy au 9e siècle **[vol. 3, Pl. 14b]**[855]. Datée de la première moitié du 12e

---

[853] Oursel 1956, p.150 ; Pendergast 1976, p.135 et note 6.

[854] Nous renvoyons à *L'Ascension et les Vieillards de l'Apocalypse*, p.378.

[855] Nous remercions Nicolas Reveyron de nous avoir fait bénéficier de ses connaissances en archéologie du bâti, et qui a notamment étudié l'ancrage de ce portail, nous confirmant qu'il est à sa place originelle.

siècle, l'œuvre se compose d'un tympan, d'un bas-relief et de deux chapiteaux. Le bas-relief a pour thème un combat de chevaliers. Sur le chapiteau septentrional, deux hommes luttent : l'un tire son adversaire par les cheveux. En pendant, un personnage enchaîné est représenté aux côtés d'un homme s'arrachant la langue à l'aide de tenailles. Il s'agit très certainement de la représentation de deux vices ou de leur châtiment. Les deux consoles sont ornées de deux animaux à quatre pattes. Ces sujets de lutte s'accordent en réalité avec le sujet général du tympan, organisé de manière antithétique. En effet, le tympan proprement dit représente, à gauche, l'adoration des Mages : la Vierge est assise sur un trône et porte le Christ sur ses genoux, devant qui un Mage s'agenouille. Le Fils de Dieu lui porte quelque chose à la bouche pendant que le roi lui remet son présent. La Vierge et le Christ sont placés sous une arcade servant également de dossier au siège de la Vierge. Ce siège permet de séparer la scène de la seconde partie du tympan qui représente le péché originel et se déroule en deux épisodes, dont la frontière est marquée par un végétal. La première scène représente Adam et Ève, dont les traits sont fort altérés, et qui sont en train de consommer le fruit du péché qu'ils cueillent sur l'arbre, tandis que la seconde partie montre Adam et Ève, portant un pagne et prenant leurs têtes entre leurs mains, manifestant ainsi leur peine car ils viennent d'être chassés du Paradis. Au linteau, une représentation du Paradis, gardé par un ange et figuré sous une forme architecturale et ordonnée, s'oppose à l'enfer auquel est dévolu plus des deux tiers du linteau : les âmes damnées sont enchaînées et brûlent dans les flammes infernales gardées par le Liévathan. À l'extrémité droite, des âmes attendent leur sort : l'une d'elles s'agenouille devant l'ange décidant de la sentence, dans une attitude de supplication.

Le portail joue sur les antithèses : Marie et Jésus-Christ, nouvelle Ève et nouvel Adam, sont opposés aux acteurs du péché originel. Le même contraste existe au linteau entre le Paradis et l'Enfer, accentué par la place attribuée à l'Enfer : nous sommes renvoyés au contexte inéluctable du partage des âmes. Cette part belle accordée à l'enfer est bien sûr à mettre en rapport avec les chapiteaux alentour, représentant des combats et des vices. L'économie du salut est donc représentée depuis son commencement, le péché originel, jusqu'à la réparation avec la naissance du Christ (*via* l'adoration des Mages), réparation qu'achève la distance de l'Enfer et du Paradis.

Le musée du Sacré-Cœur, à Paray-le-Monial, conserve le dernier portail d'Anzy-le-Duc **[vol. 3, Pl. 14c]**. Il est aussi appelé tympan d'Arcy, du nom du comte qui l'a démonté durant la Révolution française pour l'installer dans son jardin avant qu'en 1900, il rejoigne les

collections du musée de Paray. Ce démontage empêche de déterminer avec précision sa place originelle dans le prieuré. Dans sa thèse sur la sculpture bourguignonne, Mathias Hamann émet l'hypothèse qu'il devait être placé sur le mur ouest de l'enceinte priorale, ce qui ferait de lui le portail principal de l'ensemble[856]. Les chapiteaux et les coussinets abritent deux couples de prophètes déroulant un phylactère et de rois, qu'il n'est pas possible d'identifier. Une voussure de palmettes protège le tympan, dont le sujet est pour le moins original. Si le tympan lui-même offre une illustration conventionnelle du Christ trônant dans une mandorle portée par deux anges, le linteau est orné d'un sujet rare pour l'époque : la lactation du Christ. Au centre, la Vierge donne le sein à l'Enfant, qui regarde dans la direction opposée. Cette représentation était répandue à l'époque paléochrétienne comme l'attestent les peintures murales de Saqqara **[vol. 3, Pl. 114a]**, et elle était également prisée dans l'art byzantin sous le nom de *Galaktotrophousa*. Mais « [sa] rareté est manifeste dans tout l'art roman »[857] : il en existe peu d'exemples, à l'époque. Notons cependant au début du 12e siècle un bas-relief montrant la Vierge allaitant sous une arcade qu'orne un passage du traité *De Divinis officiis*, de Rupert de Deutz, rapprochant la virginité mariale de la porte du ciel **[vol. 3, Pl. 114b]**, et une pleine page réalisée à Cîteaux, aujourd'hui conservée à Dijon, et datant du premier tiers du 12e siècle **[vol. 3, Pl. 114c]**. Entourant la scène, quatre saints, dont saint Pierre et saint Paul, et quatre saintes, dont trois portent un objet, assistent à la scène. Sur les huit personnages, trois regardent la lactation tandis que les deux sujets extrêmes regardent devant eux, en direction du public[858].

Situé très certainement à l'entrée du prieuré, donc gardant l'entrée de l'enceinte monacale, ce tympan est peut-être à mettre en relation avec des récits existant depuis le 11e siècle, relatant des guérisons miraculeuses de moines ayant bu le lait de la Vierge[859]. L'image s'expliquerait en fonction du lieu qu'elle orne : le prieuré abrite des moines, communauté

---

[856] Hamann 2000, p.91.

[857] *Rhin-Meuse*, 1974, p.281.

[858] Il n'est pas possible d'identifier tous les personnages, faute d'éléments. Cependant, à l'extrême gauche, le personnage porte des vêtements ecclésiastiques et est nimbé. Il pourrait s'agir de saint Hugues de Poitiers, dont le prieuré accueille les reliques depuis le XIe siècle générant un pèlerinage à Anzy-le-Duc. Cela justifierait également l'hypothèse de Matthias Hamann, qui placerait volontiers ce portail à l'entrée principale du prieuré. Le fait que le portail d'Anzy suppose un passage, une porte, peut apporter un nouvel élément d'interprétation, méritant une étude plus approfondie.

[859] Nous renvoyons, entre autres, au témoignage de Pierre Damien, PL 144.

bénéficiant de manière récurrente des bienfaits thaumaturgiques du lait marial. Ce tympan rappelle peut-être le privilège dont jouissaient les hommes de Dieu.

Mais il existe une autre explication. Au 12e siècle, le thème de l'allaitement de la Vierge sera doté d'une forte symbolique eucharistique : le lait de la Vierge est assimilé au sang jaillissant du flanc du Christ lors de la Crucifixion, et il en devient une préfiguration par le liquide émanant de cette même partie du corps. Naissent des cycles iconographiques associant allaitement et crucifixion, tel cet ivoire du 11e siècle **[vol. 3, Pl. 114d]**. Comme l'écrit Cécile Dupeux, « La maternité divine et le sacrifice du Christ permettent à la Vierge de faire couler le lait de la grâce [860] ». De là à rejoindre le vin de la Cène, le pas aura été franchi. Le tympan du prieuré, œuvre originale et donc intéressante dans le paysage monumental du 12e siècle, peut donc s'interpréter par une signification eucharistique.

Ces trois tympans peuvent être lus séparément, certes, mais il est également possible de les réunir pour en offrir une lecture commune christologique, où le Christ est reconnu comme homme, Dieu et roi. De fait, le tympan de l'allaitement peut faire allusion à sa nature humaine : il doit se nourrir, et il est donc homme, mais également, le don du lait étant rapproché du don que le Christ fera de son sang sur la croix, il renvoie à la mort du Christ, et seul un homme peut mourir. Le tympan de l'Ascension sur la façade de l'église met l'accent sur la nature divine du Christ : il est le seul, en sa qualité de Fils de Dieu, à pouvoir ainsi rejoindre son Père et siéger dans le ciel, et marque également la place qui lui est accordée à la droite de Dieu depuis ce moment jusqu'à la fin des temps, comme le suggèrent les vingt-quatre Anciens. Enfin, le tympan du prieuré le montrerait en tant que roi, pouvoir légitimé par les mages qui reconnaissent le Christ comme roi des rois dans *Matthieu* 2, 11-12. Le programme iconographique s'étendrait alors à tout un ensemble architectural appelant le fidèle d'un *iter* plus efficace.

[860] Dupeux 1993, p.161.

14.5. Conclusion

Les programmes iconographiques médiévaux opèrent des liaisons iconographiques en réunissant deux à plusieurs scènes. Celles-ci mettent en place une conception du mystère, structurant la lecture du programme. Ainsi, l'Ascension est mise en parallèle avec l'Annonciation, dans un système visuel opposant descente puis remontée du Verbe, pour expliciter le dogme de l'Incarnation[861]. Son association à des scènes relatant les apparitions du Christ après sa résurrection illustre une pensée théologique développée par différents commentateurs, en rapport avec la relation subtile entre le doute et la foi[862]. L'Ascension est aussi jumelée à divers épisodes de l'*Apocalypse* pour mettre en valeur sa dimension christologique actuelle ou eschatologique. La surface de création participe également à l'élaboration et à l'interprétation du programme. Les ivoires ou les pleines pages condensent plusieurs sujets sur une seule surface, tandis que le programme d'une façade peut se concentrer uniquement sur le portail, mais intégrant alors tympan, linteau, voussures, chapiteaux, ou s'étendre à la façade, à l'instar de Saint-Paul-de-Varax. L'exemple d'Anzy-le-Duc est pour sa part plus original : sur trois portails dans le prieuré, le programme iconographique demande un déplacement de la part du spectateur. Reste à déterminer si ce programme répondait à des exigences liturgiques, en relation avec le pèlerinage qui avait lieu à Anzy-le-Duc.

Nous reprenons l'idée de Gerhard Wolf, pour qui

> L'interprétation d'un ensemble d'images devrait s'axer sur l'interprétation même, l'organisation spatiale, la façon qu'ont les artistes de présenter leur argumentation picturale, ou de créer une séquence complexe ou un ordre d'images, n'ont parfois même pas le sens de "programme" dans le sens iconographique du terme.[863]

La notion de programme iconographique recouvre donc une notion plus complexe qu'une association d'images, puisqu'elle induit aussi souvent la répartition des scènes les unes par rapport aux autres, et qu'il est difficile de partager.

---

[861] Voir dans cette même partie *Descente et remontée du Verbe…*, p.373.
[862] Voir dans cette même partie *Apparition, disparition, Ascension…*, p.386.
[863] Kessler, Spieser, Wolf, Poilpré, 2009, p.84.

15. L'ASCENSION : LE POUVOIR D'UNE IMAGE

Parmi les sujets évoqués plus hauts, certaines images présentent des ressemblances suggestives avec l'Ascension, par la position ou la mise en valeur des personnages, ou encore par leur figuration. On peut imaginer qu'il y a eu comme une contamination iconographique, l'image de l'Ascension pouvant inspirer, voire influencer un sujet qui lui est proche formellement ou théologiquement, qu'il s'agisse de l'apparition à Marie-Madeleine, des pèlerins d'Emmaüs, ou de l'Incrédulité de saint Thomas. Peut-être même assistons-nous, à travers la *Traditio Legis*, à un cas d'assimilation, où l'Ascension, peu à peu, aurait pris le pas iconographique sur ce sujet.

15.1. L'évocation de l'Ascension à travers la mise en image d'un épisode

Le Christ peut figurer un pied sur un mont et une croix hastée dans la main, ou encore avec ses pieds seuls représentés : ces deux exemples manifestent des cas de figure rencontrés, où la scène représentée est rapprochée de manière plus ou moins explicite de l'Ascension.

15.1.1. L'apparition du Christ à Marie-Madeleine (*Noli me tangere*) [vol. 3, Pl. 115]

La scène se déroule en extérieur, et est parfaitement illustrée sur les portes en bronze de Hildesheim **[vol. 3, Pl. 115a]**. Devant un arbre, Marie-Madeleine se prosterne aux pieds du Christ. Ce dernier est devant un édifice, qui peut être une porte de ville (Jérusalem ?) en vertu du muret percé d'un arc en haut à droite de l'image, ou le mausolée. Sur un mont, le Christ porte une croix hastée dans la main gauche et se retourne vers la femme. Cette attitude dessine une diagonale accentuée par le tertre et la position du Christ imposée par son double mouvement. Le mouvement ascendant est implicite. Le schéma du *Noli me tangere* est respecté, à ce détail près que le Christ a le pied sur un monticule. Ce détail est d'autant plus

intéressant que *Jean* ne fait pas état de l'Ascension : l'épisode de l'apparition du Christ à Marie-Madeleine fait une allusion au retour du Christ, mais pas à la narration de son départ telle qu'on peut la lire dans les évangiles de Luc ou de Matthieu, ou dans les *Actes des apôtres*. Sans entrer dans des conjectures, nous pouvons penser que cependant, la scène de *Jean* aurait alors pu être interprétée comme une annonce de l'Ascension, ou plutôt son substitut. Le monticule sur lequel le Christ prend appui serait une anticipation ou le symbole de sa montée.

Le rapprochement entre l'apparition du Christ à Marie-Madeleine et l'Ascension est en revanche sans ambiguïté sur le portail sud de la collégiale San Isidoro de León, en Espagne **[vol. 3, Pl. 115b]**. Réalisé au 12e siècle, le tympan est tripartite : au centre, le Christ est descendu de la croix. Sur la partie droite, les Saintes femmes se rendent au tombeau ; à gauche, le Christ monte au ciel : il se tient à deux anges qui lui servent d'appui. Le lien iconique avait été établi avec la porte Miégeville de Toulouse par Marcel Durliat : deux anges soutiennent le Christ par les aisselles, comme s'ils le hissaient au ciel **[vol. 3, Pl. 115c]**[864]. L'archivolte porte l'inscription *Ascendo ad patrem meum et patrem vestrum*. Revenant aux relations de l'image avec la liturgie, dans un article daté de 2003, Manuel Castiñeiras note :

> La célébration de la liturgie pascale semble s'achever (…) avec la représentation d'une scène ambiguë. Il est clair que son iconographie répond au thème de l'Ascension du Christ (…), l'inscription qui l'accompagne lui donnant un indiscutable contenu pascal.[865]

Il explique ce portail dit du Pardon comme « l'écho (…) des rites pascaux allant du Vendredi saint au Dimanche de Pâques : de la *Depositio* à la *Visitatio* »[866].

Ainsi, le portail de León opère une liaison iconographique et épigraphique entre les deux épisodes. Ce n'est pas sans rappeler le sermon LXXIV de Léon le Grand sur l'Ascension[867]. Par son traitement particulier de l'Ascension où le Christ se tient aux ailes des anges pour monter, le portail a pu vouloir aussi suggérer la réalité charnelle du Christ lors de

---

[864] Durliat 1990, p.403, repris par Testard 2003, p.33.
[865] Castiñeiras 2003, p.43.
[866] Castiñeiras 2003, p.43.
[867] *Jesus Christus in eadem quadem ascenderat carne venturus visibilis crederetur*, Léon le Grand, SC 74bis, p.282-283.

l'Ascension, et argumenter son propos par la référence au *Noli me tangere*[868]. On est fondé à croire à une relation entre la liturgie, la prédication et l'iconographie.

15.1.2. Les pèlerins d'Emmaüs [vol. 3, Pl. 116]

Comme de nombreuses images de l'épisode, le portail nord de Vézelay représente successivement la rencontre, le moment où le Christ rompt le pain, puis le départ des pèlerins. Ce type de représentation met ainsi l'accent sur la dimension eucharistique de l'épisode **[vol. 3, Pl. 116a]**[869]. Quelques images adoptent en revanche un autre parti. Plutôt que de montrer la fraction du pain, elles représentent l'instant suivant, où le Christ est reconnu et disparaît sous les yeux des pèlerins. Or la difficulté est de donner à visualiser une disparition soudaine, sous le regard de témoins. Prenons l'exemple du psautier de Christine de Markyate **[vol. 3, Pl. 116b]**. Sur cette pleine page, les disciples sont à table, dans un intérieur, comme le montrent la toiture et les arcades. Dans la partie supérieure, les pieds du Christ sont encore visibles. Cette typologie est formellement semblable aux représentations de l'Ascension qui ne laissent apparaître que les pieds du Christ, alors même qu'il y avait toute la place pour faire figurer le personnage du Christ[870]. Les témoins se regardent, au lieu de tourner la tête vers la partie supérieure de l'image : cette attitude indique qu'ils n'ont pas vu Jésus partir, d'autant qu'aucun n'indique le ciel du doigt, ou plutôt qu'ils ont compris qu'en effet, la présence ne valait pas l'absence. La miniature du psautier anglais réalisé avant 1220 offre une version encore plus proche d'une Ascension **[vol. 3, Pl. 116c]** : les deux pèlerins désignent le ciel et tiennent deux phylactères, qui s'entrecroisent. Ils regardent vers le ciel. L'un montre sa paume, signe de son adhésion à l'événement, tandis que le second lève son index. Dans le contexte des pèlerins d'Emmaüs, cette représentation peut servir d'indication montrant le lieu où le Christ réside entre la résurrection et l'ascension, ou surtout la foi des deux disciples.

---

[868] Une première piste d'interprétation sur cette attitude d'un personnage porté par deux autres est donnée grâce à la Bible de Stammheim. Voir *13.2*.1.a.a. Les inscriptions p.325 et suiv.

[869] Lubac (de) 1949, p.82-83.

[870] Notons qu'à la Sainte-Chapelle de Paris, dans la chapelle haute, un médaillon du vitrail montre le Christ rompant le pain, entouré des deux disciples. Néanmoins, un bandeau isole ses mains de son buste. Cet isolement est accentué par le fond rouge au niveau de la tête du Christ, tandis que le reste de la scène est sur fond bleu. Il semble qu'ici, le jeu des couleurs a permis de représenter simultanément la rupture du pain et la disparition du Christ. Nous reportons à l'article de Katryn Gerry (Gerry, 2009) qui revient sur la double page représentant le Christ disparaissant devant les pèlerins d'Emmaüs, l'Incrédulité de saint Thomas, l'Ascension et la Pentecôte, pour l'interprétation de ces quatre scènes en rapport avec la vision et physique et spirituelle du Christ.

15.2. Vers une assimilation des images entre elles

Si les deux exemples précédents partaient de sujets pouvant s'inspirer de l'Ascension, les deux suivants représentent une Ascension, qui a pu vouloir évoquer un autre sujet, voire l'intégrer totalement, quitte à le remplacer. En entrant ainsi en résonance avec un autre sujet, l'Ascension porte un autre message, différent selon l'épisode qu'elle évoque en filigrane.

15.2.1. L'incrédulité de saint Thomas [vol. 3, Pl. 117]

Les représentations de l'incrédulité de saint Thomas sont toutes construites sur le même modèle : le Christ lève le bras pour que Thomas puisse toucher la plaie, à l'instar de ce diptyque byzantin **[vol. 3, Pl. 117a]**. Mais nous constatons, sur certaines Ascensions, un personnage qui détourne le regard ou regarde dans une autre direction. Il en est ainsi sur la pleine page du psautier Hunter **[vol. 3, Pl. 117b]** : parmi les témoins, l'un d'eux est de trois quarts, et se désintéresse de la scène. Il dissimule son bras gauche dans son vêtement. Le vitrail du Mans montre, au niveau inférieur, un homme brun, dont la main droite est remplacée par une petite spirale qui ne correspond à aucun objet (*rotulus* ou autre - **vol. 3, Pl. 117c**), et qui doit être sa main atrophiée en châtiment de son incrédulité, et cet exemple n'est pas unique. Le personnage qui a douté et voulu toucher avant d'être puni par la main ou le bras rappelle l'histoire de Salomé, la sage-femme de la Vierge Marie dans le *Protévangile de Jacques*, 19-20 : doutant de la virginité, elle voulut vérifier en annonçant qu'elle ne croirait pas sans s'être assurée par elle-même, et sa main ressortit desséchée de son exploration sacrilège. Parole de doute et geste du toucher, la situation est celle de l'épisode de Thomas, à ceci près que Thomas n'est pas châtié physiquement mais repris par une parole de Jésus, alors que Salomé dans le passage du *Protévangile* et les témoins de la présence de Jésus sur nos représentations paient leur incrédulité. La Bible offrait par ailleurs un accident semblable : comme Jéroboam usurpait le rôle du prêtre pour sacrifier sur l'autel schismatique, sa main fut desséchée (I*Rois*, 13, 4). Dans ces images d'Ascension, les personnages dont le bras est dissimulé ou atrophié évoquent sans doute l'incrédulité de Thomas et d'autres à sa suite. Mais s'ils détournent en même temps le regard, comme sur le psautier Hunter, ne serait-ce pas le signe que la leçon a porté ses fruits et que désormais l'incrédule ne cherche plus à voir ? L'image dirait simultanément les deux étapes, le doute et la foi plus grande qui en est venue.

Ce jeu subtil explique sans doute la miniature du Psautier anglais **[vol. 3, Pl. 117d]**. Dans la partie basse de la miniature, à gauche, un des témoins regarde et saisit le poignet de l'un de ses comparses, qui pour sa part, tend son bras, index pointé vers le Christ. À droite, un personnage désigne son œil gauche au témoin à ses côtés, qui lui montre le ciel, index pointé également, pour l'inciter à regarder l'événement. L'image ferait alors aussi écho au texte de saint Augustin sur le doute affermissant la foi[871], mais également avec une réflexion répandue chez les premiers exégètes sur le doute. Il faudrait alors continuer nos investigations pour étayer cette hypothèse.

15.2.2. Un cas de contamination et d'assimilation ? La *Traditio Legis* [vol. 3, Pl. 118-119]

La présence de Pierre et Paul dans plusieurs représentations de l'Ascension ont invité de nombreux chercheurs, dont Jean-Michel Spieser, Yves Christe ou Stephanie Waldvogel[872], à étudier l'iconographie de la *Traditio Legis*, prisée à l'époque paléochrétienne, avant de tomber en désuétude puis de connaître un regain d'intérêt au 12e siècle, comme sur le ciborium de Civate **[vol. 3, Pl. 118a]**. Des similitudes iconiques et iconographiques sont apparues entre les deux scènes, comme la présence des deux apôtres principaux, le Christ situé sur un mont, qui accueille parfois une figure en buste. La fortune des deux sujets laisse envisager la possibilité d'une iconographie de l'Ascension absorbant le sujet de la *Traditio Legis*. Il ne s'agirait alors plus de combinaison, mais d'absorption iconographique.

15.2.2.a. La Traditio Legis, sujet iconographique

La *Traditio Legis* est un sujet purement dérivé, qui ne tire sa source d'aucune source textuelle connue : après avoir reçu les clefs du Paradis du Christ lui-même le désignant comme gardien du Paradis (*Matthieu* 16, 19), saint Pierre reçoit la Nouvelle Loi, dont il devient le garant. Saint Paul est le témoin de la scène, lui donnant alors encore plus de valeur. Enfin, elle permet de réunir Pierre et Paul autour du Christ : les deux principaux chantres de l'Église terrestre sont réunis autour du Christ, son fondateur. Les sarcophages représentent

[871] Voir ci-dessous, *Explication théologique…,* p.368.
[872] Spieser 2004, Christe 1996 et 2008, Waldvogel 2004.

souvent cette scène : dans un contexte funéraire, le mort est ainsi directement confronté à son Dieu dans les cieux[873].

Structurellement, la scène se passe au Paradis. Le Christ est sur un tertre rocheux d'où s'écoulent les fleuves du Paradis **[vol. 3, Pl. 118b]**. Il effectue le geste du *Sol invictus* ou porte une croix à hampe dans sa main gauche. À sa gauche, saint Pierre recueille le parchemin que le Christ lui tend. Sur certains sarcophages comme celui de Saint-Victor, saint Pierre porte une croix-trophée, parfois couverte de gemmes, évoquant la victoire du Christ sur la mort et s'alliant parfaitement avec la fonction funéraire de l'objet. Aussi, elle « exprime l'actualité du pouvoir du Christ »[874] : le fait que saint Pierre porte cette croix le montre comme légataire terrestre de ce pouvoir et l'institue comme figure d'autorité. En pendant, saint Paul confirme. Cette scène a aussi l'avantage de figurer Paul en compagnie du Christ : il ne l'a en effet pas connu puisqu'il s'est converti après l'Ascension, et associé à Pierre en dépit de leur affrontement initial. Le mont sur lequel le Christ prend appui prend aussi souvent la forme de Cœlus, personnification du vent, sous un voile gonflé, comme sur le sarcophage de Junius Bassus, exécuté au 4e siècle **[vol. 3, Pl. 118c]**. Enfin, plusieurs sarcophages associent les apôtres à cette *Traditio Legis*[875]. Au fur et à mesure des représentations, les apôtres assistent également à la scène, marquant une contamination avec le Christ enseignant, un motif également très prisé à cette époque[876].

Le sujet évolue : le Christ transmet la Loi à saint Paul et les clefs du Paradis à saint Pierre : T*raditio Clavis* et *Legis* participent alors du même événement. Les deux apôtres sont chacun dépositaires d'un pouvoir du Christ. La redécouverte du motif s'explique par la réforme grégorienne. La *Traditio Legis* permet au collège romain d'argumenter de deux manières. Premièrement, les gens d'Église recourent à des techniques ou des iconographies paléochrétiennes pour prôner un retour aux sources, lorsque le pouvoir temporel ne s'immisçait pas dans les affaires de l'Église. Ainsi, en même temps que des images telles que les paons ou des cerfs, symbolisant tous deux la Résurrection du Christ à l'époque

---

[873] Christe 2008 mentionne un sarcophage sur lequel la défunte est sculptée en orante entre saint Pierre et saint Paul, p.293.

[874] Christe 1979, p.133.

[875] Snelders 2004.

[876] « Sur la plupart des nombreux sarcophages qui présentent le type du Christ donnant la Loi (à Pierre), ce motif est mêlé à celui du Christ enseignant au milieu des apôtres », Congar 1962, p.918.

paléochrétienne, sont alors reprises, la *Traditio Legis* revient dans l'art. Ensuite, cette scène montre le Christ accordant à saint Pierre la primauté : dans le contexte politique, le clergé manifeste l'idée que le premier vicaire a été désigné par le Christ et non par une autorité temporelle, et qu'elle n'est pas d'abord collégiale.

15.2.2.b. Points communs entre l'Ascension et la Traditio Legis

Dès le 6e siècle, il existe des similitudes formelles suggestives entre l'iconographie des deux sujets, comme l'Ascension du codex de Rabbula, exécuté en 586, et un sarcophage romain datant du dernier quart du 4e siècle **[vol. 3, Pl. 119a** et **119b]**.

Dans les deux images, la posture du Christ est quasi identique : on observe un léger déhanchement, la jambe droite tendue ; le geste du codex de Rabbula est à mi-chemin entre celui de la bénédiction et celui du *Sol Invictus* du sarcophage, « geste caractéristique des scènes de *Traditio* Legis (…) qui est une marque de pouvoir » selon Jean-Michel Spieser[877]. Le Christ déroule un phylactère de la main droite : si saint Pierre ne le saisit pas sur l'Ascension de Rabbula, il est toutefois du même côté que le phylactère. Plus intéressant encore, saint Pierre à la droite du Christ porte la croix-trophée sur les deux images, faisant de lui le dépositaire privilégié de la parole du Christ. Ce détail se retrouve sur l'Ascension de la pleine page de Westminster exécutée au 11e siècle **[vol. 2, Fig. 71]** : à droite du Christ disparaissant, saint Pierre porte exceptionnellement une croix et un livre fermé. La présence de Cœlus dans le mont de la *Traditio Legis* du sarcophage de Junius Bassus rappelle les deux ivoires réalisés en pays liégeois et colonais figurant Habacuc inscrit dans le mont. Habacuc et Coelus tournent tous les deux la tête de la même manière **[vol. 3, Pl. 118c** et **118d]** ; Coelus porte le voile gonflé, symbolisant la voûte céleste et mettant ainsi en avant la divinité du Christ[878], tandis qu'Habacuc déroule un bandeau qu'il tient également à deux mains.

Des sarcophages présentent aussi des *Traditio Legis* avec les apôtres comme témoins. Cette disposition est reprise au 12e siècle dans le cul-de-four de Berzé-la-Ville, en Saône-et-Loire **[vol. 3, Pl. 119c]** : la participation des apôtres, dans une scène qui se déroule normalement à huis-clos entre le Christ, saint Pierre et Saint Paul, accentue la similitude entre

[877] Spieser 2004, p.7.
[878] Spieser 2004, p.11.

l'Ascension et la *Traditio Legis*. Enfin, au 12e siècle, la peinture murale de l'Ascension de la tour nord de l'abbaye de Farfa, en Italie, présente le Christ qui déroule un phylactère portant l'inscription *Dominus legem dad* [sic] *et pacem meam vobis*, telle que la relève Julie Enckell-Julliard[879]. Le lien entre les deux scènes est ici clairement établi.

Le contexte politique n'est pas étranger dans le cas de Farfa : la transmission de la Loi à saint Pierre lors du départ du Christ s'inscrit dans une volonté d'affirmation d'indépendance de l'Église face au pouvoir temporel[880]. D'une manière plus générale, à côté de similitudes formelles comme celles exposées ci-dessus, nous constatons des similitudes théologiques. Tout d'abord, les deux sujets possèdent une dimension sotériologique. La *Traditio Legis* se déroule au Paradis et est souvent utilisée dans un contexte funéraire à l'époque paléochrétienne (avant de revêtir une dimension politique au 12e siècle). Le salut est promis par le Christ au Paradis, qui fait de saint Pierre son principal émissaire. L'Ascension est pour sa part une promesse : à travers la montée du Christ au ciel, l'homme voit la possibilité d'accéder lui-même au Paradis. Les deux scènes marquent également la révélation de la Nouvelle Loi : celle-ci s'accomplit lors de l'Ascension, puis est donnée pour être perpétuée au moment de la *Traditio Legis*. Une continuité se crée entre les deux épisodes.

15.2.2.c. L'Ascension a-t-elle absorbé la Traditio Legis ?

En effet, par certains détails iconographiques et par une évolution iconographique, la question se pose de savoir si la *Traditio Legis* n'a non pas été abandonnée, mais plutôt intégrée à l'Ascension.

Tout d'abord, dès l'époque paléochrétienne, la participation d'apôtres à la *Traditio Legis* invite à y voir une proximité formelle avec l'Ascension, favorisée par la représentation du Christ sur le mont, portant un phylactère. La participation de saint Paul à l'Ascension pourrait s'expliquer aussi par une assimilation iconographique de la *Traditio Legis*. Historiquement, il n'a pas assisté à l'épisode. Si l'on observe l'Ascension en revanche sous un angle ecclésiologique, la vision de l'épisode est différente : saint Paul, au même titre que saint Pierre, est considéré comme l'acteur principal de l'extension de l'Église. La scène

[879] Enckell-Julliard 2004, p.146-147.
[880] Enckell-Juillard 2004.

institutionnelle de la *Traditio Legis* montre les deux apôtres avec le Christ, puis on observe un glissement :

> The three figure Traditio seems to have disappeared, taken by larger compositions showing Christ, Peter and Paul at the center of the composition.

comme le note Bianca Kühnel.[881]

D'un point de vue théologique, il n'est pas incongru de lier les deux thèmes : lors de l'Ascension, le Christ laisse le soin à ses disciples de propager la Bonne Nouvelle. Il a déjà transmis les clefs à saint Pierre. Selon Julie Enckell-Julliard,

> L'association des deux événements de la montée du Christ aux cieux ne doit pas nous surprendre. Chacune des scènes appuie en effet l'idée de l'avènement du règne du Messie, que ce soit en attestant sa victoire sur la mort ou par la prépondérance de la Nouvelle sur l'Ancienne Loi. La complémentarité des deux scènes apparaît d'ailleurs déjà dans le décor peint de Saint-Jean de Müstair, où la Traditio Legis dans l'abside gauche fait pendant à l'Ascension dans celle de droite. Mais la combinaison des deux scènes dans une même composition constitue une réelle trouvaille iconographique que proposent les instigateurs de la Réforme grégorienne. La mise en évidence de Pierre (…) et son rôle de garant de la Loi, trahissent l'un des objectifs majeurs poursuivis par les réformateurs (…) Le choix d'une scène répandue dès les premiers temps de l'ère chrétienne souligne en outre la volonté de revenir aux fondements de l'Église chrétienne prônée par les réformateurs.[882]

La proximité iconique des deux thèmes, ainsi que leur similitude de sens, a pu donner naissance à leur association puis à l'assimilation de l'un à l'autre, l'Ascension absorbant peu à peu la *Traditio Legis*, notamment au moment de la Réforme grégorienne. En effet, l'Église réformatrice montrerait ainsi la prééminence de saint Pierre mais induirait également un retour aux sources du christianisme par le recours à des formules iconographiques évoquant les débuts de l'Église.

15.3. Conclusion

Certaines représentations du *Noli me Tangere* ou des pèlerins d'Emmaüs peuvent ainsi orienter, guider la lecture de la scène vers l'Ascension : précédant la montée au ciel, il peut y avoir une allusion, voire une anticipation, inscrite en filigrane, en plus d'une visée

[881] Kühnel 2004, p.34.
[882] Enckell-Julliard 2007, p.76.

théologique. La mise en perspective de ces épisodes avec l'Ascension peut être un rappel historique, annonçant l'imminence de la montée au ciel du Christ, voire liturgique (comme à San Isidoro de León), ou revêtir un sens plus théologique. Quant à elle, l'Ascension semble aussi, en certaines occasions, rappeler un épisode antérieur, comme l'Incrédulité de saint Thomas : ce pourrait être une manière d'accentuer le message sur le doute, puis la foi ainsi affermie. Et l'on aboutira au cas particulier de la *Traditio Legis*, où l'Ascension semble en effet avoir intégré la scène dans son traitement iconographique, dépassant la simple association pour aboutir à l'assimilation.

Ces exemples reflètent le caractère mobile, souple, de l'iconographie médiévale, où la mise en image d'un épisode peut faire écho, de manière volontaire ou non, avec un autre, par un phénomène que nous pourrions appeler d'imprégnation iconographique.

16. POLYSEMIE DE L'ICONOGRAPHIE DE L'ASCENSION

Le principal objectif de cette partie était l'analyse de l'image d'après les observations dégagées en seconde partie et selon les types recensés. Nous nous sommes d'abord attachée à l'étude des principaux attributs ou motifs liés au Christ dans le champ spécifique de l'Ascension. Certains nécessitaient une mise en contexte de leur utilisation en iconographie permettant de proposer une interprétation, comme par exemple la croix hastée. D'autres motifs, comme le soleil ou la lune, tendent à montrer que l'iconographie de l'épisode peut s'inspirer de passages précis d'un texte comme Habacuc ou d'un commentaire. Cette reprise d'un passage choisi permet à l'image d'amener le spectateur vers une autre lecture, sans quitter la surface circonscrite de la représentation.

De ces premières analyses, de grandes tendances se sont dessinées : elles sont liées essentiellement à la révélation de la double nature du Christ et à sa royauté, à la relation du Père et du Fils, ou encore à la naissance de l'Église. Elles ont fait l'objet de premières explications. Les analyses ont rencontré deux types de difficulté :

- Un seul motif peut recouvrir à lui seul plusieurs significations : par exemple, la Vierge peut symboliser aussi bien la nature humaine du Christ que l'Église.
- La présence de plusieurs motifs provoque des superpositions de sens. Ainsi, la représentation de la croix hastée et de la pierre à l'aplomb du Christ orientent la réflexion vers la double nature du Christ et l'accomplissement du dogme de la Rédemption, et vers une métaphore de l'Église.

Le rôle des inscriptions et citations dans l'image a pour sa part révélé la fusion opérée entre les deux modes de communication. La place des citations, leur position et leur rôle dans l'image peuvent avoir des échos tropologiques, comme l'évocation du volatile dans *Job* 28, 7, sur le phylactère de Salomon de la Bible de Floreffe, rappelant le chemin emprunté par les ignorants, c'est-à-dire les non convertis. Certaines citations établissent aussi un lien avec la liturgie de l'Ascension, en reprenant par exemple des passages de l'hymne *Rex gloriae*.

Par leur utilisation conjointe du texte et de l'image, les manuscrits ont montré les multiples jeux existant entre l'écrit et l'iconographie. Les gestes des personnages invitent

parfois à circuler de l'image au texte, comme la lettrine de Sens. Le texte est aussi placé de manière à correspondre à l'image, à l'instar des expressions comme *Dominus noster* ou *Excelsis Deo* dans la continuité de la représentation de l'Ascension où ne figurent que les pieds du Christ.

Il restait à étudier l'Ascension lorsqu'elle appartenait à un programme iconographique. La première étape a déterminé les différentes manières d'y agencer les images les unes par rapport aux autres. Les structures diffèrent selon les compositions. Dans un manuscrit ou sur un plat de reliure par exemple, plusieurs scènes peuvent se succéder sur une seule page : cette pleine page forme une image composée de scènes en registre. La forme de l'objet influence la mise en scène des images : les crucifix en sont un exemple complexe. Enfin, une scène peut ordonner tout un programme : la Crucifixion, élément central de nombres de programmes iconographiques, notamment de plats de reliure, propose de multiples ordres de lecture des autres scènes.

Plusieurs scènes ont été représentées ensemble à plusieurs reprises. L'analyse a montré qu'il s'agissait certainement, dans certains cas, de la reprise d'un commentaire, comme la présence à côté de l'Ascension des scènes d'apparitions qui suivirent la Résurrection. Nous nous sommes aussi intéressée à des cas particuliers, où l'Ascension a pu s'approprier les signes distinctifs d'une autre scène, comme la *Traditio Legis*, ou intégrer tel passage d'un commentaire théologique non pas en le transcrivant, mais en le figurant, comme le Christ géant du portail d'Armentia ou de l'évangéliaire d'Henri le Lion. Enfin, en nous appuyant sur le sermon de Grégoire le Grand, nous avons montré comment l'image et les commentaires peuvent développer des idées similaires, l'un inspirant peut-être l'autre.

Plusieurs perspectives de recherche s'ouvrent aux termes des différentes analyses menées au cours des parties 2 et 3. Certaines œuvres ou certains motifs méritent un développement prenant en compte d'autres données, comme le contexte historique et géographique des œuvres. De même, il apparaît nécessaire d'étudier plus précisément la liturgie de l'Ascension pour en déterminer les influences sur l'image. Enfin, les épisodes proches de l'Ascension dans leur traitement iconique et iconographique n'ont pas été pris en compte, comme la Transfiguration. Nous proposons de présenter ces perspectives d'une recherche à venir en conclusion.

EN GUISE D'OUVERTURE…

L'ambition première de notre recherche était de mettre en lumière la diversité et la richesse de l'image médiévale à partir des représentations de l'Ascension du Christ. Une fois délimité le cadre de la recherche selon des bornes chronologiques et géographiques précises, l'Europe occidentale du 9e siècle au 13e, l'observation des images du corpus a donné lieu à un ensemble de réflexions très riches, portant aussi bien sur la structure même de l'image et sur son interprétation, que sur sa remise en contexte dans un plus large programme iconographique à travers des études de cas. Sous forme de conclusion et d'ouverture, l'heure est maintenant au bilan et à la présentation des perspectives de recherche.

L'iconographie de l'Ascension comme lieu privilégié de l'image médiévale dans sa richesse

L'Ascension du Christ, cet épisode final de la vie du fils de Dieu, a donné naissance à des narrations, à des commentaires théologiques ainsi qu'à des cérémonies liturgiques, et finalement à des images, l'objet même de ce travail. Ces différentes sources ont fait le premier objet de notre thèse, qui a d'abord présenté les textes canoniques, dont le début des *Actes des apôtres* est le plus précis et défini, fixant le temps et l'espace de l'épisode comme son contexte dans la trame des récits de la première Église. L'interprétation typologique de la Bible fit ensuite de deux personnages enlevés au ciel, Énoch et Élie, des figures du Christ, et nombre de *Psaumes* furent aussi vus comme des annonces de l'Ascension : leur présentation s'est imposée d'elle-même, sachant d'ailleurs que l'étude des évangiles apocryphes a montré

qu'ils ne furent pas une source d'inspiration pour les images, bien qu'ils donnent quelques détails supplémentaires par rapport aux évangiles, comme la présence de femmes.

Nous avons poursuivi par l'étude des homélies et sermons de l'Ascension rédigés depuis le début du christianisme, jusqu'au 13e siècle, limite de notre corpus : il s'agissait de déterminer les grands principes théologiques de l'épisode. Quatre sermons et homélies ont particulièrement retenu notre attention, pour le simple fait qu'ils développent des idées que l'on retrouve dans certaines de nos images, ce qui permet de mieux les interpréter aujourd'hui.

De cet épisode décisif de la vie du Christ est née, assez tardivement, une fête religieuse, avec ses canons liturgiques. L'étude de la liturgie de l'Ascension nous est donc apparue indispensable, d'autant plus que nombre d'inscriptions portées sur les images de l'Ascension reproduisent des paroles prononcées pendant les cérémonies de l'Ascension.

Mais à l'Ascension correspond également un lieu : une église a été construite au mont des Oliviers, donnant naissance à un pèlerinage. Dès le 4e siècle, les pèlerins en revinrent avec des récits extraordinaires qui ont marqué les esprits occidentaux. Ces descriptions de l'église de l'Ascension ont frappé l'imagination de peintres et de sculpteurs, et nous nous sommes intéressée aux récits de pèlerinage. Nous avons ensuite terminé avec quelques autres sources écrites qui ont abordé l'épisode.

Cette documentation littéraire achevée, nous en sommes venue à l'iconographie de l'Ascension, le cœur de notre sujet, en commençant par les premiers témoignages, ouvrant ensuite au champ entier de l'étude.

Il fallait naturellement faire d'abord une mise au point sur l'emploi du mot « image », avant même de présenter les travaux existants sur l'iconographie de l'Ascension. Nous avons ainsi constaté que le sujet avait déjà fait couler beaucoup d'encre, mais qu'il restait encore des pans entiers à explorer, sur les types de représentations comme sur les interprétations possibles.

Nous nous sommes consacrée aux représentations occidentales de l'épisode, en réservant l'Italie et l'Orient à des travaux ultérieurs : ces deux derniers domaines géographiques, également riches en activité religieuse, appellent des recherches qui formeraient une thèse. Dans notre cadre relativement circonscrit, il a été possible de ramener un nombre imposant de représentations à une image-type de l'Ascension, déjà en nous intéressant simplement aux motifs proches d'un point de vue formel, même si telle forme peut

prêter à confusion quant au sujet de l'image, parfois difficile à spécifier. Les limites et une première méthode ainsi établies, nous pouvions présenter la manière dont nous envisagions notre champ de recherche.

La question des supports s'est alors posée : devions-nous les prendre tous en compte ? Nous avons d'abord songé à ne considérer que les arts monumentaux, notamment les portails, ou seulement les peintures de manuscrits, mais nous avions le sentiment d'échapper à notre vision du sujet, que nous souhaitions, tel un vœu pieu, globale. C'est pourquoi nous avons élargi le champ d'observation à d'autres supports, comme les ivoires *etc*, et finalement nous sommes dirigée vers une analyse sérielle, pour interpréter un corpus plus imposant, de 325 représentations de l'Ascension sur tous supports repérables.

L'utilisation des statistiques s'est imposée d'elle-même : à travers une quantification et une classification la plus objective possible, le but était de dégager la structure formelle de l'image, et de proposer des types de représentation à partir du personnage à l'évidence premier dans l'image de l'Ascension, le Christ. Avant de les utiliser, nous avions défini les lignes de force qui organisent les scènes de l'Ascension, puis les programmes iconographiques dans lesquels l'Ascension entre alors comme une composante entre autres. Ces observations suivent deux axes de recherche, l'un portant sur l'image en tant que telle, dans son organisation physique immédiate, le second sur l'interprétation de l'image, d'abord seule, puis dans son contexte iconographique.

Le recours aux statistiques a servi une étude sur la composition de l'image, en partant des motifs représentés. L'image s'est pour ainsi dire momentanément effacée pour laisser place à une étude systématique des motifs, selon la fréquence de leurs apparitions, puis selon leur relation, le cas échéant, avec d'autres motifs. Les premières observations faites sur l'organisation de l'image ont pu être affinées. La représentation du Christ qui monte crée une verticale plus ou moins directe, induisant une dynamique de l'image : autour de lui, l'organisation des motifs permet d'imposer davantage l'axe vertical de l'image et ainsi, d'accentuer le caractère ascendant de l'épisode, tandis qu'en dessous le groupe horizontal des témoins vient équilibrer et stabiliser la représentation entière.

Mais surtout, les statistiques ont fait apparaître une évolution chronologique du sujet selon la position et les gestes du Christ, marquant d'une période à une autre une préférence pour tel type de représentation, qu'accompagnent les variations des autres motifs. Ainsi, le 11e siècle et le 12e apparaissent comme des périodes d'expérimentation, où différents motifs sont

occasionnellement représentés, comme le soleil et la lune, le cube, et pour évoquer la royauté du Christ, soit la couronne soit une inscription : bien que rares, ces motifs reflètent certainement une intention théologique. Au 12ème siècle et surtout au 13ème, le groupe de témoins réunissant la Vierge, saint Pierre et saint Paul, devient plus systématique, et c'est également à partir de ce moment que l'image semble mettre l'accent sur une interprétation plus ecclésiologique du mystère.

Nous avons ensuite procédé à une analyse motif par motif, du plus fréquent au plus rare. La mise en parallèle avec des textes exégétiques a permis de relever des idées communes entre l'image et le texte, et d'apporter sur les représentations de l'Ascension l'éclairage de la réflexion : les textes développent une pensée, et s'il est impossible d'affirmer que tel texte est à l'origine de telle image, ils permettent toutefois de comprendre la présence d'un motif, devenu le bien commun d'une certaine interprétation, voire d'une certaine dévotion, et sans les textes, l'interprétation risquerait de flotter ou d'être entièrement subjective. Ainsi, la représentation du soleil et de la lune, relayée par de nombreux textes, tel le sermon de Grégoire le Grand (daté de la fin du 6e siècle), exploite un passage d'Habacuc et en propose une lecture typologique en lien avec le Christ et l'Église. Muettes, les images représentent seulement le soleil et la lune, sans autre explication : reste à savoir si elles se sont inspirées d'un texte précis, ou si elles ne sont pas plutôt ou en même temps le vecteur d'une pensée commune, un bien acquis, que les médiévaux possédaient en toute connaissance, mais qui nous reste quelque peu étrangère aujourd'hui. Quoi qu'il en soit, plusieurs idées fortes se sont dégagées, sur la double nature du Christ, sur sa royauté, ou sur l'Église et le salut, que nous avons explorés, toujours en prenant en compte les textes afin de mieux comprendre l'image. Ces différentes réflexions ont révélé la polysémie de l'image : une image, l'Ascension en l'occurrence, peut ouvrir à plusieurs significations à travers un même motif ou la mise en correspondance de plusieurs motifs.

Et, parlant d'un texte et de l'image, comment ignorer les multiples rapports de différentes natures qui s'établissent entre le texte d'un manuscrit, par exemple, et l'image qui l'accompagne ? Commençons par les lettres historiées, où la lettre, donc une partie du texte, accueille une image : nous avons relevé un schéma-type, où seuls les pieds du Christ sont figurés dans la partie supérieure de la lettre, répondant au carcan de la lettre, mais dont certains enlumineurs se sont subtilement détachés en concevant autrement la surface de l'image et du texte, voire de la page. Mais si la lettre se fait image, elle y entre aussi, par le

biais d'inscriptions qui occupent différents endroits et différentes fonctions dans l'image, pour lui donner une autre portée théologique, comme sur la Bible de Floreffe. D'ailleurs, dans les manuscrits, les jeux entre le texte et l'image sont nombreux : que d'exemples nous avons cités, où les personnages invitent à regarder le texte ; où, ailleurs, un texte placé au-dessus des pieds du Christ traduit par l'écrit ce qui ne peut pas être représenté, dans une ingénieuse progression du sensible à l'intelligible. Et dans cette même idée de correspondance subtile, l'étude du texte en vis-à-vis de l'image a mis en évidence que certaines lettres historiées, décorées de l'Ascension, introduisaient un passage biblique autre que l'Ascension, et demandaient une interprétation appropriée, comme la lettre « E » à l'ouverture du *Psaume* 68 (67), *Exsurgat Dei*. Enfin, certaines représentations ont retenu notre attention, tant leur mise en image rappelait des commentaires exégétiques, à même la figure du Christ, comme au portail d'Armentia ou sur la pleine page de l'évangéliaire d'Henri le Lion ; le rapprochement de l'Ascension avec d'autres scènes évoquant les idées développées par Grégoire le Grand dans son sermon sur l'Ascension, mérite qu'on s'interroge sur son influence. Ces constatations ont guidé la suite du travail, qui s'est alors orientée plus systématiquement vers la mise en contexte de la scène de l'Ascension dans ce qu'on appellera un « programme iconographique », lorsque nous le connaissions.

Après avoir brièvement défini ce que nous entendions par ce « programme iconographique », nous avons présenté les principales manières dont plusieurs scènes s'organisent les unes par rapport aux autres, suivant que le programme occupe un plat de reliure, par exemple, ou s'étire sur un portail d'église, deux supports à l'opposé quant à leurs dimensions. Plusieurs programmes se sont révélés mettre en rapport les mêmes épisodes de la vie du Christ que certains commentaires, comme les apparitions du Christ à ses disciples, précédant l'Ascension, et l'explication est alors venue des sermons les rapprochant également. Mais là de nouveau, impossible de déterminer si nous sommes face à une inspiration directe ou à une pensée commune qui aura couru à travers les siècles dans un milieu de clercs relativement fermé. Il existe d'autres programmes qui relient également l'Ascension à la Nativité, proposant ainsi une lecture axée autour du dogme de l'Incarnation, une interprétation toute différente des programmes qui rapprochent l'Ascension de passages de l'*Apocalypse* où le Christ juge est dans sa majesté. En réunissant des sujets évoquant l'Incarnation, d'une part, et, d'autre part, le partage des âmes dans le Jugement, le programme de la façade de Saint-Paul-de-Varax offrira une vision théologique complète de la descente, de la remontée, puis du

retour du Verbe sur terre à la fin des temps. Enfin, nous avons proposé une autre lecture des portails du prieuré d'Anzy-le-Duc, en partant de l'hypothèse que le programme iconographique pouvait s'étendre jusqu'à un ensemble d'édifices.

Il nous a également paru intéressant de présenter le cas d'une possible absorption iconographique, où le thème de l'Ascension aurait assimilé celui de la *Traditio Legis*. Les points communs entre les deux scènes, et l'éclipse momentanée de la seconde avant le regain d'intérêt lié au contexte politique de la Réforme grégorienne, suggèrent une probable assimilation de la *Traditio Legis* à l'Ascension.

Avant d'aboutir à ces propositions de lecture ou à des hypothèses, nous nous sommes parfois heurtée à des difficultés, tantôt formelles, tantôt méthodologiques, ou encore de l'ordre de la réflexion. La première d'entre elles concerne la conception du corpus : nous avons surveillé les bases de données numériques des bibliothèques ou des inventaires du patrimoine, mis à jour régulièrement, afin d'alimenter notre corpus au fur et à mesure des actualisations des bases de données. Il a donc fallu aussi actualiser nos calculs statistiques pour ne pas fausser les résultats. L'utilisation des statistiques provoqua également quelques difficultés : néophyte en ce domaine, nous avons dû apprendre à maîtriser de manière autonome deux logiciels, et à interpréter les graphiques. Concernant la rédaction en elle-même, de nombreuses hypothèses se recoupent, ou se regroupent. La double approche des images, existant comme telles puis remises dans un contexte de création, et leur morcellement, a nécessité des ajustements, telles notions pouvant aussi bien s'intégrer dans telle ou telle partie. Le plan a donc subi des remaniements, des paragraphes ont été pensés autrement, afin de garantir au lecteur un certain confort sans nuire à l'intelligence du propos. C'est d'ailleurs pour ce confort que nous avons assumé le risque d'inévitables répétitions, évitant au lecteur des va-et-vient pouvant interrompre la lecture. Et de recherches en recherches, nous avons mieux mesuré l'ampleur du sujet, et envisagé, avec un plaisir non feint, de nombreuses possibilités d'ouverture de recherche, que nous nous proposons d'explorer au cours de futurs travaux.

Limiter le sujet dans le temps et l'espace est nécessaire, mais il est source de frustration pour qui en souhaiterait une vision la plus large possible. La première ouverture sera donc vers l'étude du corpus d'Italie et des images orientales de l'Ascension. Volontairement laissées de côté lors de l'élaboration des problématiques de la thèse, pour des raisons évidentes de limitation du sujet, une étude semblable à celle qui est ici présentée

s'impose. Elle permettrait d'aborder une réflexion sur l'iconographie de l'Ascension comparée de l'Orient à l'Occident. Par ailleurs, l'héritage de l'iconographie antique méritera une attention particulière : les génies en buste émergeant de la partie supérieure suggérant l'entrée dans la demeure olympienne, ou encore la typologie des figures volantes semblent source d'inspiration, volontaire ou non, pour représenter le Christ montant au ciel de sa propre volonté.

En second lieu, lorsque nous avons eu le corpus bien arrêté entre les mains, des correspondances stylistiques flagrantes sont apparues entre les différentes œuvres. Une étude spécifiquement dédiée à la stylistique donnera l'occasion d'affiner les origines de certaines œuvres, et de déterminer des ateliers de création de quelque importance, mais aussi les relations existant entre les différents centres religieux : si une image est presque identique d'un centre à l'autre, ne doit-on pas imaginer une commande, ou un prêt « *inter scriptoria* », la copie d'un manuscrit – si nous risquons la comparaison avec la coutume de nos bibliothèques universitaires aujourd'hui ? Et pourquoi ne pas envisager alors, par ce biais, une contribution à l'approche du Moyen Âge par la théologie et l'économie ?

La base de données actuellement créée pourra donc être reprise selon cette nouvelle dimension du sujet. Mais elle pourra aussi être pensée autrement. Nous nous sommes en effet uniquement intéressée à l'étude iconique des motifs qui composent l'Ascension. Au fil de la recherche, de nouvelles possibilités se sont fait jour. Par exemple, nous pouvons envisager une entrée prenant en compte l'emplacement de l'image dans un édifice, ou une entrée propre au manuscrit, qui tienne compte de sa nature (évangéliaire, sacramentaire, *etc.*), qui permettrait, par exemple, de définir dans quel contexte les inscriptions apparaissent le plus souvent dans les représentations de l'Ascension. La base de données pourrait aussi s'étendre aux inscriptions dans l'image et à leur nature (passage biblique, emprunt liturgique, commentaire théologique), pour croiser les données avec l'époque, le support, *etc.* ; elle pourrait même s'étendre aux autres scènes accompagnant l'Ascension dans un programme iconographique, pour déterminer l'existence d'une théologie spécifique due au rapprochement de telles images. Il faudra alors aussi étudier plus en détail les programmes iconographiques des manuscrits, qui lèveront, à n'en pas douter, un nouveau voile sur l'iconographie de l'Ascension. Naturellement, ces exemples de mise en perspective n'épuisent pas le champ des possibilités qui seraient alors offertes.

Les différentes questions abordées au cours de cette thèse ont aussi amorcé des recherches sur les idées communément développées dans les commentaires comme dans les images. En effet, les images peuvent « mettre en avant des arguments théologiques », pour reprendre l'expression de Gerhard Wolf[883]. Elles se lisent aussi, en permettant d'« aller de l'image visible à un sens invisible par le déchiffrement des signes »[884]. L'image n'est plus seulement représentation, elle est véhicule d'une pensée. Nous avons vu comment alors l'iconographie s'empare de la complexité théologique de l'Ascension, qui aborde aussi bien des questions christologiques qu'ecclésiologiques. Par exemple, la présence de la Vierge et de saint Paul, absents du récit même de l'Ascension, montre de manière éclatante que l'iconographie de l'Ascension peut s'affranchir aussi bien du texte canonique immédiat que des commentaires, pour aboutir à un discours porteur d'une intention d'ecclésiologie. Il ne faut pas oublier non plus l'évolution liée à la lecture dans les monastères : le développement de la lecture muette a pu favoriser une iconographie différente ou au moins, une autre manière de penser les images, qui proposent une « lecture visuelle »[885]. Elle entraîne aussi une manière différente de concevoir la page d'un manuscrit, et le rapport entre le texte et l'image s'en trouve modifié plus ou moins profondément, avec toutes les conséquences sur la manière de concevoir l'iconographie de l'Ascension.

Dans le même ordre d'idées, l'étude du contexte politique apportera certainement aussi un nouvel éclairage sur certains motifs. Par exemple, la croix à bannière portée par le Christ apparaît dans un empire, ottonien en l'occurrence, qui voue un culte à la Sainte-Croix[886] : dans quelle mesure peut-on voir, à travers cet attribut, une sorte d'argumentation théologico-politique ? De même, la querelle des Investitures, qui sévit surtout au 12e siècle, a-t-elle pu infléchir l'iconographie de l'Ascension en fonction des centres religieux qui ont produit telle image, comme cela a été prouvé pour les peintures murales de la *Traditio Legis* de Berzé-la-Ville ou de San Pietro in Tuscania ?[887] Ces réflexions sont valables aussi bien pour la relation entre l'Ascension et la liturgie : les inscriptions relevées sur les représentations de l'Ascension reprennent, dans la majorité des cas, des passages de la

[883] Kessler, Spieser, Wolf, Poilpré, 2008, p.90.
[884] Boulnois 2008, p.76.
[885] Boulnois 2008, p.115.
[886] Voir *La croix hastée*, p.262.
[887] Christe 2010 ; Waldvogel 2004.

liturgie. Outre la connivence entre la liturgie en soi et l'image, maintes fois démontrée[888], c'est le lien entre le spectateur qui est face à l'image (il peut s'agir de l'officiant comme du fidèle) et l'image elle-même, qui est à étudier. C'est donc toute la dimension anthropologique de l'Ascension qui se profile et mérite un approfondissement.

Cela nous conduit peu à peu vers la notion de « performance des images ». Il s'agit de considérer l'image comme le reflet d'une pensée culturelle, intellectuelle, sociétale, qui emmène le spectateur au-delà du récit et qui devient acteur lui-même. Elle n'est pas seulement « représentation »[889] (de quelque chose, de quelqu'un…), elle est « une conception théologique et anthropologique »[890]. La performance de l'image est induite par la manière dont est traité le sujet seul ou le programme, comme par l'objet ou le lieu qui la reçoit. Elle prend en compte les dualités de l'image, qui est un objet ou un lieu et un sujet, un concepteur et un spectateur. Quelle interprétation proposer d'une Ascension présentée sur un crucifix, objet cultuel et dévotionnel privé, en comparaison avec une Ascension sculptée sur un portail d'église ou peinte dans un chœur, monuments publics ? Comment lire une Ascension qui invite le spectateur à chanter, par le biais d'une inscription reprise à la liturgie ? Que conclure de la représentation des pieds seuls du Christ : est-elle une invitation à imaginer par symétrie et contraste la droite de Dieu et donc, un moyen de faire participer d'une autre manière le spectateur à l'image ? Et les gestes des personnages, qui guident le regard, doivent-ils aussi être vus comme participant à la performance de l'image, dans la continuité des réflexions de Jean-Claude Bonne ou Marcello Angheben ?[891] Nous souhaiterions aussi inclure, dans cette étude de la performance des images, les programmes iconographiques d'un monument : de récents travaux ont mis à l'honneur la dynamique de tels ensembles, qui invitent le spectateur à se déplacer dans l'édifice, faisant ainsi aboutir le soin avec lequel les scènes ont été pensées selon un agencement spatial calculé[892], et, par exemple, les scènes de l'Ascension sont-elles souvent au même endroit dans un programme iconographique ? Bref, les interrogations sont multiples qu'ouvre cette problématique, et elles demandent une approche aussi bien thème par thème (l'Ascension dans les manuscrits, par exemple), qu'image par image particulière (nous

[888] Citons entre autres Baud (dir.) 2014, Castiñeiras 2003, Palazzo 1998, Reveyron 2003, Trivellone 2002.
[889] Jean-Claude Schmitt dans Baschet, Dittmar (dir.), 2015, p.9.
[890] Jean-Claude Schmitt dans Baschet, Dittmar (dir.), 2015, p11.
[891] Bonne 1985, Angheben 2013.
[892] Baud (dir.), 2010 et 2014 ; Piva (dir.) 2010 ; Voyer, Sparhubert (dir.), 2011.

pensons au missel de Stammheim ou au portail de Montceaux-l'Étoile, qui présentent tous deux des mises en images originales).

Ainsi, les pistes de recherche présentées ci-dessus s'inscrivent dans la continuité de la thèse désormais terminée. Elles laissent présager de nombreuses années de réflexion autour du sujet de l'Ascension du Christ au Moyen Âge, qui n'a cessé de nous surprendre au cours de cette thèse, et qui promet, nous l'espérons, de passionnantes découvertes.

BIBLIOGRAPHIE

Sources manuscrites

Corpus Christianorum, Continuatio Mediaeualis (CCCM)

Gauthier de Saint-Victor, *Sermo XV De Ascensione Domine, Galteri a Sancto Victore et quorumdam aliorum*, Turnhout, Brepols, *CCCM* 30, 1975, p.129-135.

Guillaume Durand de Mende, *Rationale*, Turnhout, Brepols, *CCCM* 40A, 1995, p.506-511.

Jean Beleth, *Summa De ecclesiasticis officiis*, Turnhout, Brepols, *CCCM 41a*, 1976, 433p.

Jean de Caulibus (Pseudo-Bonaventure), *Johannis de Caulibus Meditaciones vite Christi : olim S. Bonaventuro attributae*, Turnhout, Brepols, *CCCM* 153, 1997, 235p.

Maurice de Saint-Victor, *Sermo III De Ascensione, Galteri a Sancto Victore et quorumdam aliorum*, Turnhout, Brepols, *CCCM* 30, 1975, p.211-216.

Seawulf, Jean de Würzburg, Théodoric, *Peregrinationes tres*, Turnhout, Brepols, *CCCM* 139, 1994, 235p.

Corpus Christianorum, Series Latina (CCSL)

Adamnène, *De Locis Sanctis, libri tres, Itineraria et alia geographica*, Turnhout, Brepols *CCSL 175*, 1965, p.199-203.

Césaire d'Arles, *Sermo CCX De Ascensione Domini, Sancti Caesarii Arelatensis Sermones, pars altera,* Turnhout, Brepols, *CCSL 104*, 1953, p.837-841 (794-796).

Bède le Vénérable, *Homilia 15, In Ascensione Domini (LUC XXIV, 44-53), Opera : Pars III, opera homiletica ; Pars IV, opera rythmica*, Turnhout, Brepols, *CCSL 122*, 1955, p.280-289.

Eusèbe Gallican, *Homilia XXVIII, De Ascensione Domini, I et II*, Turnhout, Brepols, *CCSL 101*, 1970, p.313-329.

Grégoire le Grand, *Homiliae in evangelia*, Robert Etaix trad., Turnhout, Brepols, *CCSL* 141, 1999.

Rathier de Vérone, *Die Ascensione Domini, Opera minora*, Turnhout, Brepols, *CCSL 46,* 1976, p.185-189.

Corpus orationum, Turnhout, Brepols, *CCSL 159-159C,* 1987, 4 volumes.

Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum (CSEL)

Paulin de Nole, *Epistulae*, Guillaume de Hartel éd., *CSEL 29*, Prague, Vindobonae, 1894, 462p.

Patrologie Grecque (PG)

Clément d'Alexandrie, *Opera quae exstant omnia, PG 8*, Amboise, J.-P. Migne, 1857.

Cyrille d'Alexandrie, *Opera quae reperiri potuerunt omnia, PG 68,* Amboise, J.-P. Migne, 1859, col. 647.

Cyrille de Jérusalem, *Catechesis XII De Christo incarnato, 1*, *Opera quae exstant omnia, PG 33*, Amboise, J.-P. Migne, 1857, col. 726A-727A.

Diadoque de Photicé, *Opera Omnia, PG 65 (saeculum V, 408-445)*, Amboise, J.-P. Migne, 1852.

Eusèbe de Césarée, *Opera Omnia, PG 24*, Amboise, J.-P. Migne, 1857.

Grégoire de Nysse, *In ascensionem Christi, PG 46*, Amboise, J.-P. Migne, 1863, col. 689D-693C.

Eusèbe de Césarée, *De Vita Constantini*, *Opera quae exstant omnia, PG 20*, Amboise, J.-P. Migne, 1857, col. 905D-1230B.

-, *Psalmus cantici in die sabbati, XCI, PG 23*, Amboise, J.-P. Migne, 1857, col. 1169.

Irénée de Lyon, *Contra haereses, libri quinque*, *PG 7*, Amboise, J.-P. Migne, 1857.

Justin, *Opera quae exstant omnia, PG 6*, Amboise, J.-P. Migne, 1857.

Origène, *Contra Celsum*, *Opera omnia*, *PG 11*, Amboise, J.-P. Migne, 1857, col. 1521A-1651B.

Patrologie Latine (PL)

Aelred de Rielvaux, *In Ascensione Domini*, *Opera omnia, PL 195*, Amboise, J. P. Migne, 1855, col. 283C-290A.

Alain de Lille, *Opera omnia, PL 210*, col. 623-625, Amboise, J.-P. Migne, 1855.

Augustin, *De Doctrina christiana, PL 34*, Amboise, J.-P. Migne, 1841, col. 19-122.

-, *Opera Omnia*, *PL 37*, Amboise, J.-P. Migne, 1865.

-, *Sermones CCLXI-CCLXV, de Ascensione Domini, PL 38*, Amboise, J.-P. Migne, 1841, col. 1101-1124.

-, *De Sancta Virginitate, PL 40*, Amboise, J.-P. Migne, 1841, col. 395-428.

Bède le Vénérable, *De Loca Sancti, PL, Supplementum, volumen IV*, Paris, Garnier frères (première édition Paris, J.-P. Migne, 1844), col. 2250-2251, [p.263-264].

-, *De Tabernaculo*, *PL 91*, Amboise, J.-P. Migne, 1850, col. 393D-498D.

Bernard de Clairvaux, *In Ascensione Domini, Opera omnia, PL 183*, J.-P. Migne, col. 299A-324A.

Bruno de Segni, *Sermo In Ascensione Dominica, 1 et 2, Opera omnia, PL 165*, Amboise, J.-P. Migne, 1854, col. 1012C-1016D.

Eadmer de Canterbury, *Eadmerus Monachus Cantuarensis, PL 159*, Amboise, J.-P. Migne, 1854, col. 567D-571D.

Geoffroy Babion, *Sermo XLIX – L In Ascensione Domini, Venerabilis Hildeberti Opera Omnia, PL 171*, Amboise, J.-P. Migne, 1854, col. 580A-589C.

Godefroy d'Admont, *Homiliae XLVII à XLIX In Festum Ascensionis Domini, Opera Omnia, PL 174*, Amboise, J.-P. Migne, 1854, col. 861A-876C.

Godefroid de Vendôme, *Sermo VI De Ascensione Domini, Opera Omnia, PL 157*, Amboise, J.-P. Migne, 1854, col. 258C-262B.

Grégoire le Grand, *Opera omnia*, *PL* 77, Amboise, J.-P. Migne, 1854.

Haymon d'Auxerre (Haymon d'Halberstat dans *PL*), *Enarratio in Habacuc prophetam, Opera Omnia, PL 117*, Amboise, J.-P. Migne, 1853, col. 188A-196D.

-, *Homiliae XCV et XCVI In Die Sancto Ascensionis Domini, Opera Omnia, PL 118*, Amboise, J.-P. Migne, 1853, col. 540A-549A.

Hilaire de Poitiers, *Commentarium in Mattheum, PL 9,* col. 926, 990 et 1037-1038, Amboise, J.-P. Migne, 1844.

Hincmar de Reims, *Epistola Prima. Episcoporum dioceseo rhemensis atque rothomagensis ad Ludovicum Germaniae regem,* 1852, col. 8A-25B.

Honorius Augustodunensis, *De Ascensione Domini, Opera Omnia, PL 172,* Amboise, J.-P. Migne, 1854, col. 955A-960A.

Hugues de Saint-Victor, *Sermo LXIX In Ascensione Domini, de laudando Deo per omnen creaturam* et *Sermo XCVIII In Ascensione Domini, PL 177*, Amboise, J. P. Migne, 1854, col. 1114B-1119-B et col. 1202C-1205A.

-, *IV In epistolam ad Galatas, quaestio XXVI, PL 175,* Amboise, J. P. Migne, 1854, col. 561C.

Innocent III, *Sermo XIV. In Solemnitate annuntiationis et gloriosissimae semper Virginis Mariae, PL 217*, Amboise, J.-P. Migne, 1855, col. 521B-526C.

Jean Beleth, *De Rationale divinorum*, *PL 202,* Amboise, J. P. Migne, 1854, col. 152-153.

Odilon, *Opera Omnia, PL 142*, Amboise, J. P. Migne, 1853, col. 1011A-1014C, col. 1023A-1028D et col. 1031B-1036A.

Paul Diacre, *Homilia CXLIII-CXLIV, In Die Ascensionis Domini*, *Opera Omnia, PL 95*, Amboise, J.-P. Migne, 1851, col. 1339D-1340A.

Paulin de Nole, *Espitola XXXI, Opera omnia, PL 61*, Amboise, J.-P. Migne, 1847, col. 325B-330B.

Pierre Abélard, *Sermo XV De Ascensione Domini* et *Sermo VI In Octava Ascensionis, PL 178*, Amboise, J. P. Migne, 1855, col. 495D-500B.

Pierre Comestor, *Historia Scolastica, Sermones, PL 198*, Amboise, J. P. Migne, 1855, col. 1644B-D, 1778B (renvoi *PL 171*, col. 583D-589C).

Pierre de Celle, *Sermones L – LII, De Ascensione Domini*, *Opera omnia*, *PL 202*, Amboise, J.-P. Migne, 1855, col. 785D-795D.

Pierre Tudebode, *Historia de Hierosolymitano itinere*, *PL 155*, Amboise, J.-P. Migne, 1854, col. 815B.

Pseudo Bède le Vénérable*, Opera omnia, PL 92*, Amboise, J.-P. Migne, 1862.

Raban Maur*, Caput XL – De Ascensione Domini, PL 107*, Amboise, J.-P. Migne, 1851, col. 353A – 354A.

-, *Figura VI – Declaratio figurae, Figura VI – Declaratio figurae, Caput XLI – De Pentecoste, Commentarium in Matthœum - Liber Primus – Caput I, PL 107*, Amboise, J.-P. Migne, 1851, col. 171A-174D, 179A-182D, 354A-355C, 730D-754C.

-, *Homilia XLVI In Die Ascensionis Domini*, *Homilia XLVII In Eodem Festo, Opera Omnia, PL 110*, tome 4, Amboise, J.-P. Migne, 1852, col. 231C-236A.

-, *Opera Omnia, PL 112,* Amboise, J.-P. Migne, col. 1031.

Rupert de Deutz, *Opera Omnia, PL 168 (tomus 2)*, Amboise, J.-P. Migne, col. 910 A-B, 1092 et 1493.

Smaragde de Saint-Michel*, In Ascensione Domini*, *Opera Omnia, PL 102*, Amboise, J.-P. Migne, 1851, col. 307A-313C.

Tertullien, *Opera omnia, pars secunda, PL 2*, Amboise, J.-P. Migne, 1844.

Werner de Saint-Blaise, *Sermo In Ascensione Domini, Deflorationes SS. Patrum, liber I, PL 157*, Amboise, J. P. Migne, 1854, col. 972C-976C.

Sources Chrétiennes (SC)

Amédée de Lausanne, *Huit homélies mariales*, dom Antoine Dumas trad., Paris, Cerf (coll. SC, n°72), 1960, 248 p.

Bède le Vénérable, *Le Tabernacle,* texte latin D.Hurst, o.s.b. (CCL 119A), introduction, texte et traduction par Christophe Vuillaume, o.s.b., Paris, Cerf, *SC* 475, 2003, 505p.

Bernard de Clairvaux, *Sermons variés*, introduction et notes par Françoise Callerot, traduction par Pierre-Yves Émery et Gaetano Racitti, Paris, Cerf, *SC 526*, 2010, 312p.

Chromace d'Aquilée, *Sermons,* introduction, texte critique, notes par Joseph Lemarié, o.s.b., traduction d'Henri Tardif*,* Paris, Cerf, *SC 154*, 1969-1971, p.182-195.

Les Constitutions apostoliques II, livres III-VI, introduction, notes et traduction de Marcel Metzger, Paris, Cerf, *SC* 329, 1992, 397p.

Diadoque de Photicé, *Cent chapitres sur la perfection spirituelle, introduction et traduction d'Edouard des Places, s.j.,* Paris, *SC* 5ter, Cerf, 1966, p.164-168.

Égérie (Éthérie), *Journal de voyage*, texte, introduction et traduction de Hélène Pétré, Paris, Cerf, *SC* 296, 1948, p.247.

Eusèbe de Césarée, *Histoire ecclésiastique*, *livre 1, ch.2 : Résumé sommaire de la doctrine sur la préexistence et la divinité de Nostre Sauveur et Seigneur le Christ de Dieu*, traduit par Gustave Bardy, Paris, Cerf, *SC 31*, 2001, p.5-13.

-, *Vie de Constantin*, texte critique de F.Winkelmann, Paris, Cerf, *SC 559*, 568p.

Gélase Ier*, Lettre contre les Lupercales et dix-huit messes du sacramentaire léonien*, traduit par Gilles Pomarès, Paris, Cerf, SC 65, 1959, p.244-245.

Grégoire le Grand, *Commentaire sur le Cantique des cantiques*, traduit par Rodrigue Bélanger, Paris, Cerf, *SC* 314, 1984, 150p.

-, *Homélies sur Ézéchiel*, Paris, Cerf, *SC* 327 et 360, 1986 et 1990.

-, *Homélies sur l'Evangile,* texte latin, introduction, traduction et notes par Robert Etaix, Georges Blanc et Bruno Judic, Paris, Cerf, *SC* 485 et 522, 2008.

Guerric d'Igny, *Sermon pour le jour de l'Ascension*, texte critique et notes par John Morson et Hilary Costello, Paris, Cerf, *SC* 202, *Sermons II*, 1973, p.272-281.

Irénée de Lyon, *Contre les hérésies, Livre III-2*, Adelin Rousseau trad., Paris, Cerf, *SC* 210, 2002, 512 p.

-, *Contre les hérésies, Livre V-1*, Adelin Rousseau trad., Paris, Cerf, *SC* 152, 1969, 430p.

-, *Contre les hérésies, Livre V-2*, Adelin Rousseau trad., Paris, Cerf, *SC* 153, 1969, 472p.

Isaac de l'Étoile, *Sermon 42 pour l'Ascension*, texte par Anselm Hoste et Gaetano Raciti, traduction et notes par Gaston Salet et Gaetano Raciti, Paris, Cerf, *SC* 339, *Sermons III,* 1987, p37-58.

Jean Chrysostome, *Sur l'incompréhensibilité de Dieu (homélies I-V),* introduction de Jean Daniélou, texte critique de Anne-Marie Malingrey, traduction de Robert Flacelière*,* Paris, Cerf, *SC 28 bis*, 2000, 362p.

-, *Homélies sur la résurrection, l'Ascension et la Pentecôte*, traduit par Guillaume Bady, Paris, Cerf, *SC 562*, 2014, 351p.

Julien de Vézelay, *Sermons, t.1*, traduit par Damien Vorreux (o. f. m.), Paris, Cerf, *SC* 192, 1972, 343p.

Léon le Grand, *In Nativitate Domini, Sermo 1*, dans *Sermons, t.1*, traduit par Dom René Dolle, Paris, Cerf, *SC* 22bis, 1964 (2e éd.), p.66-75.

-, *In natali apostolorum Petri et Pauli*, dans *Sermons, t.4*, traduit par Dom René Dolle, Paris, Cerf, *SC* 200, 1973 (2e éd.), p.46-59.

-, *Sermons, t.3*, traduit par Dom René Dolle, Paris, Cerf, *SC* 74bis, 2004 (2e éd.), p.268-287.

Sulpice Sévère, *Chroniques*, traduit par Ghislaine Senneville-Grave, Paris, Cerf, SC 441, 1999, p.300-305.

Sources imprimées

Amalaire de Metz, *Opera liturgica omnia*, Iohannes Michaele Hanssens trad., Vatican, Bibliothèque apostolique du Vatican, 1948-1950, 2 tomes.

ANDRIEU, 1940. Michel Andrieu, *Le Pontifical romain au Moyen Âge*, Vatican, Bibliothèque apostolique vaticane (coll. Stu di e testi 88), 1940, 4 vol.

-, 1948. *Les* Ordines Romani *du haut Moyen Âge*, Louvain, Spicilegium sacrum lovaniense administration, 1948, 4 vol.

Augustin, *Œuvres complètes de saint Augustin, évêque d'Hippone, traduit et annoté par MM.Péronne, Ecalle, Vincent, Charpentier, Barreau*, Paris, Librairie de Louis de Vivès, 1872, tome 18, p.336-368.

-, *L'Année liturgique, sermons choisis par Mgr Victor Saxer*, Paris, Desclée de Brower, 1980, 172p. (coll. Les Pères de la Foi)

Bernard de Clairvaux, *Sermons pour l'année, traduit par Pierre-Yves Emery (frère de Taizé)*, Taizé, Brépols, 1990, 959p. (p.515-552).

Bonaventure, *Sermons De Diversis*, Paris, éditions franciscaines, 1993, vol.1.

BOVON, GEOLTRAIN (dir.), 1997. François Bovon, Pierre Geoltrain Pierre (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, Paris, Gallimard (coll.Bibliothèque de la Pléiade, 442), 1997, vol. I, 1782 p.

CHAVASSE, 1958. Antoine Chavasse, *Le sacramentaire gélasien (Vaticanus Reginensis 316) : sacramentaire presbytéral en usage dans les titres romains au VIIe siècle*, Tournai, Desclée (coll. Bibliothèque de théologie. Série IV, Histoire de la théologie, 1), 817p.

Chrétien de Troyes, *Perceval ou le conte du Graal*, Jean Dufournet trad., Paris, GF Flammarion, 1997, p.185.

DE NOROFF, 1864. Abraham de Noroff, *Pèlerinage en Terre sainte de l'igoumène russe Daniel, au commencement du XIIe siècle (1113-1115)*, Saint-Petersbourg, Académie impériale des Sciences, 1864, 229p. Consulté sur http://fr.scribd.com le 15/01/2013.

DINTER (éd.), 1980. Peter Dinter éd*., Liber Tramitis aevi Odilonis abbatis*, Siegburg, Frank Schmitt, 1980, 379p.

ÉTAIX, 1976. Robert Étaix, « Le lectionnaire de l'office à Cluny », *Recherches augustiniennes*, 1976, p.91-159.

GEOLTRAIN, KAESTLI (dir.), 2005. Pierre Geoltrain, Jean-Daniel Kaestli (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque de la Pléiade, 516), 2005, vol. II, 2156 p.

Grégoire de Nysse, *Le Christ pascal : cinq homélies pascales. Homélie sur l'Ascension*, Amboise, Jacques-Paul Migne (coll. Les Pères dans la foi), 1994.

Grégoire le Grand, *Homélies pour les dimanches du cycle de Pâques, choisies et traduites par René Wasselynck*, Namur, éditions du Soleil Levant, 1963, 175p.

Guillaume Durand de Mende, *Manuel pour comprendre la signification symbolique des cathédrales et des églises*, Fuveau, La Maison de vie (coll. Le Message initiatique des cathédrales), 1996, 142 p.

Jacques de Voragine, *La Légendre dorée*, traduction de J.-B. M. Roze, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, t.1, p.358-367.

Jean Chrysostome, *Œuvres complètes tome 3*, sous la direction de M. Jeannin, Bar-le-Duc, Louis Guérin et Cie, 1864, p.251-258.

Jean de Caulibus (Pseudo-Bonaventure), *Méditations sur la vie du Christ*, traduit par Paul Bayart, Paris, Éditions Franciscaines, 1958, p.5.

La Vie de Jésus en arabe, dans. François Bovon, Pierre Geoltrain Pierre (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, Paris, Gallimard (coll.Bibliothèque de la Pléiade, 442), 1997, vol. I, p.211-238.

LOT, 1910. Ferdinand Lot, *Hariulf, chronique de l'abbaye Saint-Riquier (Ve s.-1104)*, Paris, Picard, 1910, 362 p.

Maxime le Confesseur. *Vie de la Vierge*, Michel-Jean Van Esbroeck (trad.), Louvain, Peeters, 1986, 2 vol. (Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium, 479 – Scriptores Iberici, 22).

Odilon, *Sermon pour l'Ascension de Notre-Seigneur*, dans *Les Saints abbés de Cluny, textes choisis, traduits et présentés* par Raymond Oursel, Namur, éditions du Soleil Levant, 1960, p.128-135.

Pontifical de la curie romaine au XIIIe siècle, texte latin, traduction et introduction par Monique Goullet, Guy Lobrichon et Éric Palazzo, Paris, Cerf (coll. Sources liturgiques), 2004, 407p.

Petrus Tudebodus, *Historia de Hierosolymitano itinere*, Texte et notes revus par Jean Richard, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1977, p.138.

Queste del Saint Graal, roman du XIIIe siècle, Paris, Champion, 1923, p.210-227.

Tertullien, *De Adversus Judaeos*. *Gegen die Juden*. Regina Hauses (trad.), Turnhout, Brepols, 2007, 365p.

The Blickling Homilies, R.Morris trad., Cambridge, In parenthese publications, Old English Series, 2000, p.60-66.

Theodulf d'Orléans, *Libri Carolini*, Monumenta Germaniae Historica, Concilia, II, suppl. I, Hannover, 1998.

Thomas d'Aquin, *Somme Théologique*, tome 4, Troisième partie, Paris, Cerf, 1986, p.409-416.

-, *Somme théologique, 3a*, Jean-Pierre Torrell trad., Paris, Cerf, 2002, 3 tomes.

The poems of Cynewulf, Charles W. Kennedy trad., London, G.Routledge & sons, 1910, 347p.

Venance Fortunat, *Œuvres. Tome IV, Vie de saint Martin*, Solange Quesnel trad., Paris, Belles lettres, 1996, 278p.

Sources Internet

Gregoire de Nysse, *Sermon sur l'Ascension « de Grégoire, évêque de Nysse, Sur le jour qui est appelé* episôzomenê *chez les Cappadociens et qui est l'Ascension de Notre Seigneur Jésus-Christ »,* traduction de Christian Bouchet, remaniée par Luc Fritz.

Bibliographie

A

ACETO, 2000. Francesco Aceto, « L'Exultet della biblioteca Casanatense (Cas.724 BI 13, 3) e la scultura tra Puglia e Campania nella prima età normanna », *Le Vie del medioevo, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 28 settembre – 1 ottobre 1998, a cura di Arturo Carlo Quintavalle*, Parma-Milano, Inuversitá di Parma – Electa, 2000, p.246-257.

AINAUD DE LASARTE, 1989. Joan Ainaud de Lasarte, *La Pintura catalana. La fascinación del Románic*, Carouges, Skira, 1989, 158p.

ALEXANDRE-BIDON, 1993. Danièle Alexandre-Bidon, « Arbre de vie et Pâques fleuries : notes sur la symbolique végétale dans la célébration pascale », *L'Arbre. Histoire naturelle et symbolique de l'arbre, du bois et du fruit au Moyen Age*, Paris, Le Léopard d'or (coll. Cahiers du Léopard d'or 2), 1993, p.83-92.

ALIBERT, 2004. Dominique Alibert, « Dieu, le roi et les grands à travers la *Première Bible de Charles le Chauve* », dans Jacqueline Hoareau-Dodinau et Pierre Texier (dir.), *Foi chrétienne et églises dans la société politique de l'Occident du Haut Moyen Âge (IVe-XIIe siècle)*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2004, p.465-483.

ALLÈGUE, 2008. Ludivine Allègue, *La Miniature chrétienne dans l'Espagne des trois cultures. Le* Beatus *de Gérone*, Paris, L'Harmattan, 2008, 138p.

ANGHEBEN, 1998a. Marcel Angheben, « Apocalypse XXI-XXIII et l'iconographie du portail central de la nef de Vézelay », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1998, 41, p.209-240.

-, 1998b. *Agresseurs et défenseurs de l'Ecclesia, étude iconographique et syntaxique des chapiteaux romans de Bourgogne*, 1998, thèse de doctorat soutenue en 1998 sous la direction de Jean-Pierre Caillet, Université Paris X-Nanterre, 3 vol.

-, 2001. « L'Iconographie du portail de l'ancienne cathédrale de Mâcon : une vision synchronique du jugement individuel et du Jugement dernier », *L'An Mil, fin d'un monde ou renouveau ? Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 2001/32, p.73-87.

-, 2002a. « Les faunes et les oiseaux tricéphales dans une série de chapiteaux romans de Bourgogne », *Le chapiteau à l'époque romane, Revue d'Auvergne*, 2002/562, p.30-53.

-, 2002b. « Le programme iconographique du rez-de-chaussée de l'avant-nef de Vézelay : chapiteaux et portails », dans C. Sapin (dir.), *Avant-nefs et espaces d'accueil dans l'église entre le IVe et le XIIe, siècle*, Paris, 2002 (Actes du colloque international du CNRS, Auxerre, 17-20 juin 1999), p. 450-463.

-, 2013. « Le geste d'allocution. Une représentation polysémique de la parole (Ve-XIIe siècles) », *Iconographia*, 2013, p.22-34.

ANDERSON, 1968. Aron Anderson, *L'Art scandinave vol.2*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque (coll. Nuit des Temps), 1968, 380p.

ANDREAE, 1998. Bernard Andreae, *L'Art romain*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1998 (1° édition 1973), 639p.

ARASSE, 1996. Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion (coll. Champs), 1996, 459p.

AREFORD, ROWE (éd.), 2004. David S. Areford et Nina A. Rowe (éd.), *Excavating the Medieval Image. Manuscripts, artits, audiences : Essays in Honor of Sandra Hindman*, Louth, Ashgate, 2004, 343p.

ATAOGUZ, 2013. Kristen Ataoguz, « The apostolic deal at the monastery of Saint-John in Müstair, Switzerland », *Gesta*, 2013/52/2, p.91-112.

AUBERT, 1946. Marcel Aubert, *La Sculpture française au Moyen Age*, Paris, Flammarion, 1946, 429p.

AVRIL, BARRAL i ALTET, GABORIT-CHOPIN 1983. François Avril, Xavier Barral i Altet, Danielle Gaborit-Chopin, *Les Royaumes d'Occident*, Paris, Gallimard (coll.Univers des Formes/30), 1983, 444p.

B

BALDWIN, 1997. John W. Baldwin, « Paris et Rome en 1215 : les réformes du IVe concile du Latran », *Journal des Savants*, 1997/1, p.99-124.

BANGO TORVISO (dir.), 2001. Isidro Bango Torviso, *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, León, Caja España, 2001, 526p.

BARBARIN (dir.), 2011. Cal Philippe Barbarin (dir.), *Lyon, primatiale des Gaules*, Strasbourg, La Nuée bleue (coll. La grâce d'une cathédrale), 2011, 511p.

BARBET, 2009. Alix Barbet, *La peinture murale romaine. Les styles decoratifs pompeiens*, Paris, Picard, 2009 (1ère éd. 1985), 286p.

BARRAL i ALTET, 1979. Xavier Barral i Altet, « L'iconographie de caractère synthétique et monumental inspirée de l'Apocalypse dans l'art médiéval d'Occident (IXe-XIIIe siècles », dans coll., *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques. IIIe-XIIIe siècles*, Genève, Droz, 1979, p.187-216.

-, 1989. *Belgique romane et Grand-Duché de Luxembourg*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque (coll. Nuit des Temps), 1989, 401p.

- (dir.), 2003. Xavier Barral i Altet (dir.), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Laval, Presses Universitaires de Rennes (coll. Art et Société), 2003, 860p.

BARRUOL, 1977. Guy Barruol, *Provence romane vol.2, la Haute-Provence*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque (coll. Nuit des Temps), 1977, 446p.

BARTHES, 1964. Roland Barthes, « Éléments de sémiologie », *Communications*, 1964, p.91-135.

-, 1964b. « Rhétorique de l'image », *Communications*, 1964, p.40-51.

BARTHOLEYNS, DITTMAR, JOLIVET, 2005. Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar, Vincent Jolivet, « Des raisons de détruire une image ? », *Images Re-vues*, 2005/2, p.1-20. Consulté sur https://imagesrevues.revues.org le 11/07/2011.

BASCHET, 1991. Jérôme Baschet, *Lieu sacré, lieu d'images, les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263) : thèmes, parcours, fonctions*, Paris-Rome, La Découverte - Ecole française de Rome (coll. Images à l'appui), 1991, 213p.

-, 1993. *Les Justices de l'au-delà, les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-XVe siècle)*, Rome, Ecole Française de Rome, 1993, 700p.

-, 1996. « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », dans *Annales HSS, 51/1*, 1996, p. 93-133. Consulté sur http://www.persee.fr le 26 mars 2006.

-, 2000. *Le Sein du père : Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 2000, 413p.

-, 2008. *L'Iconographie médiévale*, Paris, Folio histoire, 2008, 468p.

-, 2015. « Corpus d'images et analyse sérielle », dans Jérôme Baschet, Pierre-Olivier Dittmar (dir.), *Les Images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols (coll. L'Atelier du médiéviste, n°14), p.319-332.

BASCHET, SCHMITT (dir.), 1996. Jérôme Baschet, Jean-Claude Schmitt (dir.), *L'Image: fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Actes du 6e « International workshop on Medieval Societies », Centre Ettore Majorana, Erice (Sicile), 17-23 octobre 1992,* Paris, Le Léopard d'or (coll. Cahiers du Léopard d'or 5), 1996, 310p.

BASTIEN, 2006. François Bastien, *Plasticité, iconicité, paratexte : Une analyse des relations texte-image*, mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en communication, Université du Québec à Montréal, 2006, 172p. Consulté sur www.archipel.uqam.ca le 28 mars 2014.

BATAILLON, 1993. Père Jacques-Louis Bataillon, *La Prédication au XIIIe siècle en France et Italie*, Norfolk, Variorum, 1993, 337p.

BAUD (dir.), 2014. Anne Baud (dir.), *Organiser l'espace sacré au Moyen Age. Topographie, architecture et liturgie (Rhône-Alpes – Auvergne)*, Lyon, Alpara-Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 2014, 326p.

BEAUD, 2013. Mathieu Beaud, « Images de l'Épiphanie : une cérémonie de l'offrande », *Temps et célébrations à l'époque romane*, Actes du colloque international d'Issoire, 2011, p.77-94.

BECKWITH, 1993. John Beckwith, *L'Art du Haut Moyen Age*, Paris, Thames and Hudson, 1993, 264p.

BELLI D'ELIA, 1987. Pina Belli d'Elia, *Pouilles romanes*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque (coll. Nuit des Temps), 1987, 433p.

BELTING, 1998. Hans Belting, *Image et culte, une histoire de l'art avant l'époque de l'art* (trad. de l'allemand par Franck Muller), Paris, Cerf, 1998, 790p.

-, 2007. *La Vraie image. Croire aux images ?,* Paris, Gallimard (coll. Le temps des images), 2007, 281 p.

BENOÎT, 1949. Pierre Benoît, « L'Ascension », *Revue biblique*, 1949, tome 56, p.161-203.

BENSON, CONSTABLE, LANHAM (dir.), 1982. Robert Louis Benson, Gilles Constable, Carol Dana Lanham (dir.), *Renaissance and renewal in the twelfth century*, Cambridge, University Press, 1982, 781 p.

BERGER, 1976. Blandine-Dominique Berger, *Le Drame liturgique de Pâques du Xe au XIIIe siècle. Liturgie et théâtre*, Paris, Beauchesne, 1976, 277p.

BERGMAN, 1974. Robert P. Bergman, « A school of Romanesque ivory carving in Amalfi », *Metropolitan Museum of Art*, 1974, p.163-186.

BERLIOZ et collaborateurs, 1994. Jacques Berlioz avec la collaboration de Joseph Avril, Louis-Jacques Bataillon, Nicole Bériou, Laurence Bobis-Sahel, Gilbert Dahan, Gérard Giordanengo, Bertrand-Georges Guyot, Eric Palazzo, *Identifier sources et citations*, Turnhout, Brepols (L'Atelier du médiéviste 1), 1994, 336p.

BÉRIOU, 2008. Nicole Bériou, « Parler de Dieu en images : le Christ pèlerin au Moyen Age », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 2008/152, p.157-201.

BOESPFLUG, 1977. François Boespflug, « Lumière née de la lumière », *La Vie spirituelle*, 1977/131, p.733-752.

-, 2001. « Pour une histoire iconique du Dieu chrétien… Une esquisse », François Laplanche (dir.), *Histoire du christianisme (des origines à nos jours), tome XIV : Anamnèsis*, p.83-123.

-, 2002. « Sur la transfiguration dans l'art médiéval d'Occident », *Symbolisme et expérience de la lumière dans les grandes religions*, J.Riès et C.M.Termès (éd.), Turnhout, Brepols (coll. *Homo Religiosus*), 2002, p.199-223.

-, 2003. « Théophanie et « ecclésiophanie ». La Pentecôte dans l'art », *Cahiers Evangile*, 2003/124, p.93-102.

-, 2014. *Le Regard du Christ dans l'art (IVe-XXIe siècle). Temps et lieux d'un échange*, Paris, MAME-Desclée, 2014, 262p.

BOESPFLUG, LOSSKY (dir.), 1987. François Boespflug, Nicolas Lossky (dir.), *Nicée II 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Paris, Le Cerf, 1987, 515p.

BOESPFLUG, ZALUSKA, 1994. François Boespflug, Yolanta Zaluska, « Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident, de l'époque carolingienne au IVe concile du Latran (1215) », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1994/37, p.181-240.

- 2002/2003. « Le Prologue de l'Évangile selon saint Jean dans l'art médiéval (IXe-XIIIe siècle). L'image comme "commentaire" », *Folia Historiae Artium*, 2002/2003, t.8-9, p.11-44.

BONNE, 1985. Jean-Claude Bonne, *L'art roman de face et de profil : le tympan de Conques*, Paris, Le Sycomore, 361 p.

-, 1991. Jean-Claude Bonne, « À la recherche des images médiévales », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1991/46, p.353-373. Consulté sur http://www.persee.fr le 11 juillet 2011.

-, 1992. « Entre ambiguïté et ambivalence. Problématique de la sculpture romane », *La Part de l'œil*, 1992/8, p.147-164.

-, 1996. « Les ornements de l'ivoire (à propos de l'ivoire carolingien de Saint Rémi) ». *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1996/51, p.37-70.

-, 2015. « Ornementation et représentation », dans Jérôme Baschet, Pierre-Olivier Dittmar (dir.), *Les Images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols (coll. L'Atelier du médiéviste, n°14), 2015, p.199-212.

BONNERY, 1992a. André Bonnery, « L'ivoire de la Crucifixion de la cathédrale de Narbonne », *L'Art et la société à l'époque carolingienne, Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, 1992 / 23, p.121-127.

-, 1992b. « Le thème de l'Ascension dans les ivoires du Moyen Age », *De la création à la restauration, travaux offerts à Marcel Durliat*, Toulouse, Atelier d'histoire de l'art méridional, 1992, p.293-305.

BONNERY, MENTRÉ, HIDRIO, 1999. André Bonnery, Mireille Mentré et Guylène Hidrio, *Jérusalem, symboles et représentations dans l'Occident médiéval*, Paris, Jacques Granger, 1999, 321p.

BONNOTTE, 2013. Claire Bonnotte, *Le thème iconographique de l'apparition du Christ à Emmaüs au regard des évolutions spirituelles, liturgiques et culturelles de l'Occident : (XIe-XVIe siècles)*, thèse soutenue en 2013 sous la direction de Jean-Pierre Caillet à l'Université Paris X Nanterre. Non publiée.

BORDRON, 2011. Jean-François Bordron, *L'iconicité et ses images. Études sémiotiques*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. Formes sémiotiques), 2011, 197p.

BOULNOIS, 1999. 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, 538p.

-, 2008. *Au-delà de l'image. Une archéologie visuelle au Moyen Age, Ve-XVe siècle,* Paris, Seuil (coll. Des Travaux), 2008, 488p.

BOUSQUET, 1974. Jacques Bousquet, « Le thème des archanges à l'étendard. De la Catalogne à l'Italie et à Byzance », *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa,* 1974/5, p.7-28.

-, 1987. « Le geste du bras droit levé du Christ de Conques et sa place dans l'iconographie », *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa,* 1987/18, p.125-147.

BOYNTON, 2006. Susan Boynton, *Shaping a monastic identity. Liturgy and history at the imperial abbey of Farfa, 1000-1125*, Londres, Cornwell University Press, 2006, 258p.

BRADFORD BEDINGFIELD, 2002. M. Bradford Bedingfield, *The Dramatic Liturgy of Anglo Saxon England*, Woodbridge, Boydell press, 2002, p.191-207.

BRAGANÇA, 1982. Joaquim O. Bragança, « L'influence de la liturgie languedocienne au Portugal (missel, pontifical, rituel) », *Cahiers de Fanjeaux*, *17* : *Liturgie et musique (IXe – XIVe siècle),* Toulouse, Edouard Privat, 1982, p.173-184.

BRAUN-NIEHR, 1996. Beate Braun-Niehr, *Der Codex vaticanus 181. Studien fur Erfuter Buchmalerei um 1200*, Berlin, Gebrüder Mann, 250p.

BREEK, 1919. Joseph Breek, "Two early christian ivories of the Ascension", *The Metropolitan Museum of Art bulletin*, 1919/14, p.242-244.

BRISAC, 1976. Catherine Brisac, *Les Vitraux de l'étage inférieur de la cathédrale Saint-Jean-Baptiste de Lyon*, thèse de doctorat d'état, soutenue en 1976.

- 1984. « Les Verrières de l'Apocalypse de la cathédrale de Bourges », *Texte et image. Actes du colloque international de Chantilly (13-15 octobre 1982)*, Paris, Les Belles lettres, 1984, p.109-115.

BROSSE, 1995. Jacques Brosse, *Histoire de la chrétienté d'Orient et d'Occident, 406-1204*, Paris, Albin Michel, 1110p.

BRUDEBERER EICHBERG, 1997. Barbara Brudeberer Eichberg, *Les Neufs chœurs angéliques : origine et évolution du thème dans l'art du Moyen Age*, Poitiers, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 1998, 303p.

BRUNOTTE, WEBER (dir.), 1962. Heinz Brunotte, Otto Weber (dir.), *Evangelisches Kirchelexicon. Kirchlich-theologisches Handwörterbuch*, H-O, 1962, col. 161.

BURNET, 2006. Éliane et Régis Burnet, *Pour décoder un tableau religieux*, Paris, Cerf, 2006, 161p.

BURNET, 2012. Régis Burnet, « Figures des apôtres dans le premier christianisme », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses*, 2012/119, p.131-142. Consulté sur http://asr.revues.org le 22/03/2016.

C

CABANOT, 1978. Jean Cabanot, *Gascogne romane*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque (coll. Nuit des Temps), 1978, 336p.

CABIÉ, 1997. Robert Cabié, « Les Anges dans la liturgie », *Les Anges dans l'art et la société préromane et romane, Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 1997, 28, p.5-10.

CABROL, 1907. Dom Fernand Cabrol, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, Letouzay et Ané, 1907, 15 tomes.

CAGICÓS SORO, 2001. Antoni Cagicós Soro, *The Beatus of La Seu d'Urgell and all its miniatures. A book of the first millenium with messages for today*, La Seu d'Urgell, Diocesan museum of Urgell, 2001, 227p.

CAHIER, 1867. Le p[ère] Ch[arles] Cahier, s. j., *Caractéristiques des Saints dans l'art populaire*, Paris, Poussielgue frères, 1867, 2 tomes.

CAHN, 1965. Walter Cahn, « Le tympan de Neuilly-en-Donjon », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1965, p.351-364.

-, 1982. *La Bible romane : chefs-d'œuvre de l'enluminure*, Fribourg, Office du Livre, 1982, 304p.

-, 1996. *Romanesque Manuscripts, the twelfth century*, London, Harvey Miller, 1996, 2 vol.

CAILLET, 1998. Jean-Pierre Caillet, « Le Programme iconographique de Saint-Marc de Venise *», Le Monde de la Bible*, 1998, 108, p.28-36.

-, 2005. « L'Image cultuelle sur l'autel et le positionnement du célébrant (IXe-XIVe siècle) », *The Altar from the 4th to the 15th century, Hortus Artium Medievalium, Journal of the International Research Center for Late antiquity and Middle Ages*, 2005/11, p.139-148.

CALBAUM, 2011. Ulrike Calbaum, *Romanische Türstürze un Tympana in Südwestdeutschland, Studien zu ihrer Form, Funktion und Ikonographie*, Münster, Waxmann Verlag, 2011, 577p.

CAMPBELL, 2013. Nathaniel M. Campbell, « *Imago expandit splendorem suum* : Hildegard of Bingen's Visio-Theological Designs in the Rupertsberg *Scivias* Manuscript », Eikon/Imago, 2013/4, p.1-65. Consulté sur http://capire.es le 8/12/2014.

CAMUS, 1992. Marie-Thérèse Camus, *Sculpture romane du Poitou, les grands chantiers du XIè siècle*, Paris, Picard, 1992, 342p.

CAMUS, ANDRAULT-SCHMITT (dir.), 2002. Marie-Thérèse Camus, Claude Andrault-Schmitt (dir.), *Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, l'œuvre romane*, Paris-Poitiers, Picard-C.E.S.C.M., 2002, 344p.

CANELLAS-LOPEZ, SAN VICENTE, 1971. Angel Canellas-Lopez, Angel San Vicente, *Aragon roman*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque (coll. Nuit des Temps), 1971, 459p.

CAROZZI, TAVIANI-CAROZZI, 1999. *La fin des temps. Terreurs et prophéties au Moyen Age*, Paris, Flammarion (coll. Champs), 1999, 248 p.

CASARTELLI NOVELLI, 2000. Silvana Casartelli Novelli, « La "Trasfigurazione" alta metà del VI secolo in Sant'Apollinare in Classe e a Santa Caterina al Sinai », *Le Vie del medioevo, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 28 settembre – 1 ottobre 1998, a cura di Arturo Carlo Quintavalle*, Parma-Milano, Inuversitá di Parma – Electa, 2000, p.63-72.

CASEY, 1992. Michael Casey, « Le spirituel : les grands thèmes bernardins », dans *Bernard de Clairvaux. Histoire, mentalités, spiritualité*, Paris, Cerf (coll. Sources chrétiennes 380), 1992, p.605-635.

CASSAGNES-BROUQUET, 1997. Sophie Cassagnes-Brouquet, « Cluny et les anges : les créatures célestes dans la spiritualité et l'art clunisien », *Les Anges dans l'art et la société préromane et romane, Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 1997/28, p.21-27.

CASSEE, BERSERIN, 1984. Elly Cassee, Kees Berserin, "The iconography of the Resurrection : a re-examination of the risen Christ hovering above the tomb", *Burlington Magazine*, 970, 1984, p.20-24.

CASSINGENA-TREVEDY, 2009. François Cassingena-Trévedy, *Les Pères de l'Église et la liturgie : un esprit, une expérience. De Constantin à Justinien*, Paris, Desclée de Brouwer, 2009, 384p.

CASTELFRANCHI VEGAS (dir.), 2006. Liana Castelfranchi Vegas (dir.), *L'art de l'an Mil en l'Europe (950-1050)*, Paris, Thalia, 2006, 237p.

CASTIÑEIRAS GONZALEZ, 2003. Manuel Antonio Castiñeiras Gonzalez, «Topographie sacrée, liturgie pascale et reliques dans les grands centres de pèlerinages : Saint-Jacques-de-Compostelle, Saint-Isidore de Leon et Saint-Etienne de Ribas de Sil», *Liturgie, arts et architecture à l'époque romane, Cahiers de Saint-Michel de Cuxa,* 2003/34, p.27-49.

-, 2007. « Catalan Romanesque Painting revisited : the Altar-Frontal Workshops », dans Colum Hourihane (ed.), *Spanish Medieval Art : Recent studies*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance studies, 2007, p.119-153. Consulté sur http://www.academia.edu le 25 janvier 2015.

-, 2009. « Le Nouveau Testament de la Bible de Ripoll et les traditions anciennes de l'iconographie chrétienne », *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 2009/40, p.1-19.

-, 2013. "The portal at Ripoll revisited : an honorary arch of the ancestors", dans John MacNeill et Richard Plant *(éd.)*, *Romanesque and the Past. Retrospection in the Art and Architecture of Romanesque Europe*, Leeds, British archeological association, 2013, p.121-141. Consulté sur http://www.academia.edu le 25 janvier 2015.

CASTIÑEIRAS, CAMPS, 2008. Manuel Castiñeiras, Jordi Camps, *El romànico y el Mediterràneo. Cataluña, Toulouse y Pisa. 1120-1180*, Barcelone, Museù nacional d'Art catalan, 477p.

CATTIN, FAURE, 1999. Yves Cattin, Philippe Faure, *Les Anges et leur image au Moyen Age,* Orléans, Zodiaque, 1999, 297p.

CAVINESS, 1983. Madeline H. Caviness, "Images of Divine order and the Third Mode of Seeing", *Gesta*, 1983/22, p.99-120. Consulté sur http://www.jstor.org le 09 février 2015.

CAZEAUX, 2008. Jacques Cazeaux, *Les Actes des apôtres*, Paris, Cerf (coll. Lectio Divina, n°224), 2008, 356p.

CAZENAVE, 2006. Annie Cazenave, « Image, forme et couleur », dans Michel Lemoine (dir.), *L'Image dans la pensée et l'art du Moyen Âge*, Turnhout, Brepols (coll. Rencontres médiévales européennes 6), 2006. Consulté sur http://brepols.metapress.com le 17 octobre 2012.

CAZES, CAZES, 2008. Quitterie Cazes, Daniel Cazes, *Saint-Sernin de Toulouse : de Saturnin au chef-d'œuvre de l'art roman*, Graulhet, Éd. Odyssée, 2008, 348p.

CHAMBERS, 1948. E. K. Chambers, *The Medieval Stage*, Londres, Lowe & Brydone (3e éd.), 1948, 4 vol.

CHAMOSO-LAMAS, 1973. Manuel Chamoso-Lamas, *Galice romane*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque (coll. Nuit des Temps), 1973, 478p.

CHAVASSE, 1955. Antoine Chavasse, « Le cycle liturgique, cycle biblique et eucharistique », *Les Questions liturgiques et paroissiales*, 1955/36, p.111-118.

-, 1958. *Le Sacramentaire gélasien (Vaticanus Reginensis 316), sacramentaire presbytéral en usage dans les titres romains au VIIe siècle*, thèse de doctorat soutenue en 1958 sous la direction de René Metz, Université de Strasbourg, 1958, 817p.

-, 1984. « Le sacramentaire, dit léonien, conservé par le Veronensis LXXXV (80) », *Sacris Erudiri*, 1984/27. Consulté le 15 novembre 2014 sur http://brepols.metapress.com

CHÉDEVILLE, 1996. André Chédeville, *La France au Moyen Âge*, Presses universitaires de France (coll. Que sais-je ?), 1996, 127p.

CHÉLINI, 2008. Jean Chélini, *Le Calendrier chrétien. Cadre de notre identité culturelle*, Paris, Picard, 2008, 144p.

CHENU, 1957. Marie-Dominique Chenu, *La Théologie au XIIe siècle*, Paris, Vrin, 1957, 416p.

CHOPIN, 1963. Cl. Chopin P.S.S., *Le Verbe incarné et rédempteur*, Tournai, Desclée (coll. Le Mystère chrétien, théologie dogmatique), 1963, 196p.

CHRISTE, 1969. Yves Christe, *Les Grands portails romans, études sur l'iconographie des théophanies romanes,* Genève, Librairie Droz, 1969, 192p.

-, 1981. « *Et super muros eius angelorum custodia* », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1981, 24, p.173-179.

-, 1991. « Aux Origines du grand portail à figures : les précédents picturaux », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1991/34, p.255-266

-, 1996. *L'Apocalypse de Jean*, Paris, Picard, 1996, 272p.

-, 1999. *Jugements derniers*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque (coll. Les Formes de la nuit), 1999, 371 p.

-, 2008. « Jean-Michel Spieser, *Autour de la Traditio Legis,* Thessalonique, Déroche, 2004, 47 p. », *Cahiers de civilisation médiévale*, 2008/51, p.291-295.

-, 2010. « Les peintures murales du sanctuaire de la chapelle des Moines à Berzé-la-Ville », dans Neil Stratford (dir.), *Cluny, 910-2010 : onze siècles de rayonnement*, 2010, p.148-157.

CLOART-PAWLAK, 2010. Sophie Cloart-Pawlak, « Le portail méridional de la collégiale Notre-Dame d'Étampes et sa micro-architecture sculptée », dans Élise Baillieul (dir.), *Art et architecture à Étampes au Moyen Âge. Mémoires et Documents de la société historique et architecturale de l'Essonne*, t.XX, 2010, p.131-154.

COHEN, 2003. Adam S. Cohen, *The Uta Codex. Art, Philosophy and Reform in Eleventh-Century Germany*, Pennsylvania State University Press, 2003, 281p.

COLAS, 1927. René Colas, *Le Style roman en France dans l'architecture et la décoration des monuments,* Paris, René Colas, 1927, 59p.

COLETTE, 2000. Marie-Noëlle Colette, « Les jeux liturgiques. Sens et représentations », *Revue de Musicologie*, 2000/86, p.5-8 (consulté le 24 juillet 2007 sur le site www.jstor.org)

COLLET, 1978. Jean-Claude Collet, *Les Églises romanes de la Dombes*, Trévoux, Editions de Trévoux, 1978, 133p.

COLLOMB, 1997. Pascal Collomb, *Les Processions dans les livres liturgiques du diocèse de Lyon dans la seconde moitié du Moyen Âge (XIIe-XVIe siècle). Recherches préliminaires pour une histoire des rituels ambulatoires médiévaux*, thèse de doctorat soutenue en 1997 sous la direction de Jacques Chiffoleau, Université Lumière Lyon 2, 3 tomes.

COMBARIEU DU GRÈS (DE), 1989. Micheline de Combarieu du Grès, « Dieu le père, Dieu le Fils dans le *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban », *Les Relations de parenté dans le monde médiéval*, Presses universitaires de Provence (coll. Sénéfiance, 26), 1989, p.337-468.

CONGAR, 1954. Yves-Marie Congar, o.p., « Marie et l'Église dans la pensée patristique », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, Paris, 1954, tome XXXVIII, p.3-38.

- 1962. « Le thème du "don de la Loi" dans l'art paléochrétien », *Nouvelle revue théologique*, 1962/84, p.915-933.

-, 1968. *L'Ecclésiologie du haut Moyen Age*, Paris, Cerf, 1968, 420p.

CORBET, 1991. Patrick Corbet, « L'autel portatif de la comtesse Gertrude de Brunswick (vers 1040). Tradition royale de Bourgogne et conscience aristocratique dans l'Empire des Saliens », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1991/34, p.97-120.

CORDEZ, 2010. Philippe Cordez, « La châsse des Rois Mages à Cologne et la christianisation des pierres magiques au XIIe et XIIIe siècle », dans Lucas Burkart, Philippe Cordez, Pierre-Alain Mariaux et Yann Potin (éd.), *Le trésor au Moyen Age : discours, pratiques et objets*, Paris, Micrologus, 2010, p. 315-332.

COUSSEMAKER (DE), 1975. Edmond de Coussemaker, *Drames liturgiques du Moyen Âge, texte et musique*, Genève, Slatkine, 1975, 350p.

COUTURIER, 2007. Raphaël Couturier, « CHIC : utilisation et fonctionnalités », Actes des *4èmes Rencontres Internationales Analyse Statistique Implicative* tenues à Castellón (Espagne), 18-21 octobre 2007, 9p. Consulté sur www.asi4.uji.es/ le 14 mai 2014.

, 2009. « Traitement de l'analyse statistique dans CHIC », 2009, p.33-41. Consulté sur http://dipmat.math.unipa.it le 14 mai 2014.

CRAPLET, 1962. Chanoine Bernard Craplet, *Auvergne romane*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque (coll. Nuit des Temps), 1962, 259p.

CREISSEN, 2003. Thomas Creissen, « Architecture religieuse et politique. À propos des mosaïques des parties basses de l'abside de la cathédrale de Cefalù », *Cahiers de civilisation médiévale*, 46, 2003, p.247-263.

CRIPPA, ZIBAWI, 1998. Maria-Antonietta Crippa, Mahmoud Zibawi, *L'Art paléochrétien, des origines à Byzance,* La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1998, 495p.

CUTLER, SPIESER, 1996. Anthony Cutler, Jean-Michel Spieser, *Byzance médiévale*, 700-1204, Paris, Gallimard (collection Univers des Formes), 1996, 440p.

CUVILLIER, 1998. Jean-Pierre Cuvillier, *Histoire de l'Europe au Moyen Âge*, Paris, Ellipses, 1998, 351p.

D

DALARUN (dir.), 2002. Jacques Dalarun (dir.), *Le Moyen Age en lumière*, Paris, Fayard, 2002, 397p.

DANIÉLOU, 1950. Jean Daniélou, « Les psaumes dans la liturgie de l'Ascension », *La Maison Dieu*, 1950/21, p.40-56.

DARRAS, 2006. Bernard Darras, « L'enquête sémiotique appliquée à l'étude des images. Présentation des théories de C.S. Peirce sur la signification, la croyance et l'habitude », Anne Beyaert (dir.), *L'Image entre sens et signification*, Paris, Sorbonne, 2006, p.13-32.

DAVRIL, 1966. Dom Anselme Davril, « Un coutumier de Fleury du début du XIe siècle », *Revue bénédictine*, 199/76, p.351-354.

DEBIAIS, 2012. Vincent Debiais, « La Poétique de l'image, entre littérature classique et épigraphie médiévale », *Veleia*, 2012/29, p.43-53.

DECKER, 1958. H. Decker, *L'Art roman en Italie*, Paris, Braun et Compagnie, 1958.

DEREMBLE, FRESSON, LAGIER, PERCEROU, ROUSSEAU (dir.), 2013. Jean-Paul Deremble, Gilles Fresson, Jean-François Lagier, Laurent Percerou, Emmanuel Rousseau (dir.), *Chartres*, Strasbourg, La Nuée bleue (coll. La grâce d'une cathédrale), 2013, 464p.

DE REU, 1996. Martine de Reu, *La Parole du Seigneur, moines et chanoines médiévaux prêchant l'Ascension et le Royaume des Cieux*, Bruxelles-Rome, Institut Historique Belge de Rome, 1996, 223p.

DEROUSSEAUX, VERMEYLEN (dir.), 1999. Louis Derousseaux et Jacques Vermeylen (dir.), *Figures de David à travers la Bible. XVIIe congrès de l'ACFEB (Lille, 1er - 5 septembre 1997)*, Paris, Cerf, 1999, 482p.

DESHMAN, 1974. Robert Deshman, "Anglo-Saxon art after Alfred", *Art bulletin*, 1974/56, 1974, p.176-200. Consulté sur http://www.jstor.org le 19 juillet 2010.

-, "Another look of the disappearing Christ : corporeal and spiritual vision in early medieval images", *Art Bulletin*, 1997, p.518-546.

DE SILVA Y VERÁSTEGUI, 1997. Soledad de Silva y Verástegui, « Le Beatus navarrais de Paris (Bilb. Nat., nouc. acq. lat. 1366) », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1997/159, p.215-232. Consulté sur www.persee.fr le 15/04/2013

DES PLACES, 1981. R.P. Edouard Des Places, « Le Pseudo-Denys l'Aréopagite, ses précurseurs et sa postérité », *Dialogues d'histoire ancienne*, 1981/7, p.323-332. Consulté sur www.persee.fr le 14/03/2014.

DESWARTHE, 2011. Thomas Deswarthe, « Le Christ-roi : Autel et couronne votive dans l'Espagne wisigothique », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* | BUCEMA (en ligne), 2011. Consulté sur http://cem.revues.org le 27/05/2014.

DEVONSHIRE JONES, MURRAY (L.), MURRAY (P.), 2013. Tom Devonshire Jones, Linda Murray, Peter Murray, *The Oxford Dictionary of Christian art and architecture*, Oxford, Oxford University Press, 2013 (2e éd.), 720p.

DEVOS, 1968. Paul Devos, « Égérie à Bethléem : le 40e jour après Pâques à Jérusalem en 383 », *Analecta Bollandiana*, 1968/86, p.87-108.

DEWALD, 1915. Ernest T. Dewald, "The iconography of the Ascension", *American Journal of Archeology*, 19/3, 1915, p.277-319.

Dictionnaire encyclopédique de la Bible, Turnhout, Brepols, 1987, 1363p.

DIDI-HUBERMAN, 1996. Georges Didi-Huberman, « Imitation, représentation, fonction. Remarques sur un mythe épistémologique », dans Jérôme Baschet (dir.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'Or (collection Cahiers du Lépoard d'Or 5), 1996, p.59-86.

DIEHL, 1933. Charles Diehl, *La Peinture byzantine*, Paris, G. Van Oest, 1933, 109p.

DIERKENS, BARTHOLEYNS et GOLSENNE *(éd.)*, 2010. Alain Dierkens, Gil Bartholeyns et Thomas Golsenne, *La Performance des images*, Bruxelles, éditions de l'Université de Bruxelles, 2009, 259p.

DODWELL, 1995. C.R. Dodwell, *Artes pictóricas en Occidente. 800-1200*, Madrid, Catédra, 1995, 624p.

DOIG, 2008. Allan Doig, *Liturgy and architecture from early Church to Middle Ages*, Burlington, Ashgate, 2008, 224p.

DOLAN, 1975. Diane Dolan, *Le Drame liturgique de Pâques en Normandie et en Angleterre au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975, 231p.

DOMINGUEZ, 2001. Véronique Dominguez, « Une expérience de Dieu. Mystique et Passions théâtrales », *Xth colloquium of the SITM*, 2-7 juillet 2001. Consulté le 17 février 2011 sur www.sitm.info/history/Groningen/dominguez.htm

- (dir.), 2009. Véronique Dominguez (dir.), *Renaissance du théâtre médiéval : contributions au XIIe colloque de la Société internationale du Théâtre médiéval, Lille, 2-7 juillet 2007*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2009, 240p.

DONADEBIAN, 1987. Patrick Donadébian, *Les Arts arméniens*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1987, 623p.

DONNE, 1983. Brian K. Donne, M.A., *Christ ascended. A study in the significance of the Ascension of Jesus-Christ in the New Testament*, Exeter, The Paternoster Press, 1983, 98p.

DORIVAL, 2005. Gilles Dorival, *Qu'est-ce qu'un corpus littéraire ? Recherches sur le corpus biblique et les corpus patristiques*, Paris-Louvain, Peeters (coll. de la Revue des Études juives), 2005, 141p.

Dos milenios en la historia de España : año 1000, año 2000, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2000, 433p.

DROZ, 2003. Jacques Droz, *Histoire de l'Allemagne*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. Que sais-je ? 14e éd.), consulté le 16 avril 2014 sur www.cairn.info

DUBOURG-NOVES, 1969. Pierre Dubourg-Noves, *Guyenne romane*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque (coll. Nuit des Temps), 1969, 362p.

DUBY, 1997. Georges Duby, *Art et société au Moyen Age, Paris*, Seuil (coll. Points histoire), 1997, 137p. (première édition, 1995).

DUBY, LACLOTTE (dir.), 1995. Georges Duby, Michel Laclotte (dir.), *Le Moyen Age*, Paris, Seuil, 1995, 395p.

DUCHET-SUCHOT, PASTOURAUX, 1990. Gaston Duchet-Suchot, Michel Pastoureau, *La Bible et les saints, guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1990, 245p. (3è éd. 1997, Flammarion).

DUNAND, SPIESER, WIRTH (dir.), 1991. Françoise Dunand, Jean-Michel Spieser, Jean Wirth (dir.), *L'Image et la production du sacré. Actes du colloque de Strasbourg (20-21 janvier 1988) organisé par le Centre d'Histoire des Religions de l'Université de Strasbourg II. Groupe « Théorie et pratique de l'image cultuelle »*, Paris, Mérideins Klincksieck, 1991, 269p.

DUPEUX, 1993. Cécile Dupeux, « Saint Bernard dans l'iconographie médiévale : l'exemple de la lactation », dans Patrick Arabeyre, Jacques Berlioz, Philippe Poirrier (dir.), *Vies et légendes de saint Bernard de Clairvaux. Création, diffusion, réception (XIIe-XXe Siècles). Actes des Rencontres de Dijon, 7-8 juin 1991*, Brecht, 1993, p.152-166.

DUPONT, 1976. Jean Dupont, *Nivernais-Bourbonnais romans*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque (coll. Nuit des Temps), 1976, 360p.

DURLIAT, 1961. Marcel Durliat, « La peinture murale romane en Roussillon et en Cerdagne », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1961/7, p.1-14.

-, 1969. « Les origines de la sculpture romane à Toulouse et à Moissac », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1969/12, p.349-364.

-, 1974. « Peintures murales en Cerdagne », *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa,* 1974/5, p.131-139.

- 1977. « "Le "camino francés" et la sculpture romane », *Dossiers de l'Archéologie*, 1977, 20, p.58-72.

-, 1985. « Le Monde animal et ses représentations iconographiques du XIe au XVIe siècle », *Le Monde animal et ses représentations au Moyen Âge (XIe–XVIe siècles), actes du colloque du XVe congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public, tome 31, Toulouse, 25-26 mai 1984*, 1985, 192p.

-, 1985. *Des Barbares à l'an Mil*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1985, 618p.

-, 1986a. *L'Art roman*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1986, 614 p.

-, 1986b. *Saint-Sernin de Toulouse*, Toulouse, Eché, 1986, 220p.

-, 1990. *La Sculpture romane de la route de Saint Jacques, de Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, C.E.H.A.G., 1990, 508p.

-, 1993. « La disparition du chapiteau historié au XIIIe siècle », *Le décor des églises en France méridionale (XIIIe – milieu XVe siècle), Cahiers de Fanjeaux*, 1993/28, p.201-213.

-, 1994. « La sculpture du XIe siècle en Occident », *Bulletin Monumental*, 1994, 152, p.129-213.

-, 2009. *L'Art roman*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2009 (1ère éd. 1982), 617p.

DURLIAT, ALLEGRE, 1969. Marcel Durliat, Victor Allègre, *Pyrénées romanes*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque (coll. Nuit des Temps), 1969, 374p.

DUVAL, 1988. Noël Duval, « L'architecture sur le plat en argent dit "à la villa maritime" de Kaiseraugst : un essai d'interprétation », *Bulletin Monumental*, 1988/146, p.341-353.

E

EBERLIN, 1995. Johann Konrad Eberlin, *Miniatur und Arbeit. Das Medium Buchmalerei*, Francfort, Suhrkamp, 1995, 501p.

ÉMERY, 2007. Gilles Émery, o.p., « Réflexions sur l'apport d'une christologie trinitaire et pneumatique en théologie chrétienne des religions », dans Mariano Delgado, Benedict T. Viviano (éd.), avec la collaboration de Patrizia Conforti, *Le Dialogue interreligieux*, Fribourg, Academic Press Fribourg, 2007, p.51-64.

ENCKELL-JULLIARD, 2004. Julie Enckell-Julliard, *Au seuil du salut: les décors peints de l'avant-nef de Farfa en Sabine*, Lausanne, Université de Lausanne, 2004, 304p.
-, 2005. « Entre patriarcat urbain et pouvoir nobiliaire : Maurus d'Amalfi et le destinataire du coffret-reliquaire en ivoire dit de Farfa », *L'Aristocratie, les arts et l'architecture à l'époque romane, Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, 2005/36, p.141-150.
-, 2007. « Typologie et emplacement de l'Ascension dans le décor monumental entre Orient et Occident : état de la question », *Monde roman et chrétientés d'Orient, Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 2007/38, p.71-80

ERLANDE-BRANDENBURG, 1995. Alain Erlande-Brandenburg, *Histoire de l'architecture française, tome 1: Du Moyen Age à la Renaissance, IVe siècle - début XVIe siècle*, Paris, Menès, 1995, 478p.

- 2005. « L'Autel des reliques et la sanctuarisation du chevet », *The Altar from the 4th to the 15th century, Hortus Artium Medievalium, Journal of the International Research Center for Late antiquity and Middle Ages*, 2005/11, p.183-188.

ESCOFIER, PAGÈS, 1988. Brigitte Escofier, Jérôme Pagès, *Analyses factorielles simples et multiples. Objectifs, méthodes et interprétations*, Paris, Dunod, 1988, 241p.

ESQUIEU, 1993. « Théâtre liturgique et iconographie : l'exemple des Saintes Femmes au tombeau dans la France méridionale et l'Espagne », *Le décor des églises en France méridionale (XIIIe–milieu XVe siècle), Cahiers de Fanjeaux*, 1993/28, p.215-231.

ETAIX, 1976. Robert Etaix, « Le lectionnaire de l'office à Cluny », *Recherches augustiniennes*, 1976, p.91-159.

EYGUN, 1970. François Eygun, *Saintonge romane*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque (coll. Nuit des Temps), 1970, 407p.

F

FABRY-TEHRANCHI, 2010. Irène Fabry-Tehranchi, « La descente aux Enfers dans le *Merlin* de R. de Boron », dans Mélanie Adda (éd.), *Textes sacrés et culture profane : de la révélation à la création*, Berne, Peter Lang SA, 2010, p.215-246.

FARROW, 1999. Douglas Farrow, *Ascension and Ecclesia. On the significance of the doctrine of the Ascension for Ecclesiology and Christian Cosmology*, Edinburgh, T&T Clark, 1999, 341p.

FASSLER, 1993. Margot Fassler, "Liturgy and sacred history in the Twelfth-century tympana at Chartres", *The Art bulletin*, 1993/LXXV, p.499-520.

FASSLER, BALTZER (éd.), 2000. Margot Fassler, Rebecca A. Baltzer, *The Divine Office in the latin Middle Age*, Oxford, Oxford Press, 2000, 622p.

FAURE, 1988. Philippe Faure, « L'Ange du haut Moyen Age occidental (IVe – IXe siècles) : création ou tradition ? », *Médiévales*, 1988, 15, p.31-49.

FAVIÈRE, 1976. Jean Favière, *Berry roman*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque (coll. Nuit des Temps), 1976, 332p.

FAVREAU, 1989. Robert Favreau, « Fonctions des inscriptions au Moyen Age. », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1999, 32, p.203-232.

-, 1991. « Le thème épigraphique de la porte », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1991/34, p.265-279.

- (dir.), 1996. *Épigraphie et Iconographie, actes du colloque tenu à Poitiers du 5 au 8 octobre 1995*, Poitiers, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 1996, 273p.

-, 2003. « Les autels portatifs et leurs inscriptions », *Cahiers de civilisation médiévale*, 2003/46, p.327-352.

FERRARO, 2012. Séverine Ferraro, *Les images de la vie terrestre de la Vierge dans l'art mural (peintures et mosaïques) en France et en Italie. Des origines de l'iconographie chrétienne jusqu'au Concile de Trente. Synthèse*, thèse de doctorat soutenue le 8 décembre 2012 sous la direction de Daniel Russo, Université de Bourgogne, 3 volumes. Consultée sur le site http://nuxeo.u-bourgogne.fr/ le 15/04/2014.

Fête de l'Ascension, assemblées du Seigneur 28, Paris, Cerf, 1969, 85p (notamment p.5-12).

FITZMYER, 1984. Joseph A. Fitzmyer, s.j., « The Ascension of Christ and Pentecost », *Theological studies*, 1984, 45/3, p.409-440.

FLORI, 2009. Jean Flori, *La guerre sainte : La formation de l'idée de croisade dans l'Occident chrétien*, Paris, Aubier, 2009, 406p.

FOCILLON, 1931. Henri Focillon, *L'Art des sculpteurs romans*, Presses Universitaires de France, 1931, 197p. (2ème éd. 1964, P.U.F.)

FOSSIER, 1990. Robert Fossier, *Le Moyen Age, 1 : les mondes nouveaux 350-950*, Paris, Armand Colin, 1990, 543p. (première édition 1982, Paris, Armand Colin).

-, 1990. *Le Moyen Age, 2 : l'éveil de l'Europe 950-1250*, Paris, Armand Colin, 1990, 543p. (première édition 1986, Paris, Armand Colin).

-, 1995. *L'Occident médiéval Vè-XIIIè siècles*, Paris, Hachette livres (collection Les Fondamentaux), 1995, 160p.

FONTAINE - DE VISSCHER, 1991. Luce Fontaine - de Visscher, « Le rôle du sujet dans l'interprétation. Une nouvelle lecture de Schleiermacher avec Manfred Frank *», Revue philosophique de Louvain*, 1991/84, p.606-634. Consulté sur www.persee.fr le 18/11/2011.

FOLDA, 1989. Jaroslav Folda, *The Art of the Crusaders in the Holy Land. 1098-1187*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, 672p.

FRANCASTEL, 1970. Pierre Francastel, *L'Humanisme roman, critique des théories sur l'art du XIe siècle en France,* Paris, Mouton-Lahaye, 1970 (première éd. 1942, P. Carrère impr.), 244p.

FRANZÉ, 2007. Barbara Franzé, « Une lecture en contexte. Les peintures de l'église Saint-Nicolas de Tavant », *Hortus artium medievalium*, 2007/13, p.471-490.

-, 2008. « Des peintures de Nevers aux œuvres de la Réforme au XIIe siècle : les témoins d'une tradition iconographique », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* | BUCEMA, 2008. Consulté sur http://cem.revues.org le 16/08/2012.

-, 2014. « Art et réforme clunisienne : le porche sculpté de Beaulieu-sur-Dordogne », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* | BUCEMA, 2014. Consulté sur http://cem.revues.org le 23/12/2014.

- (dir.), 2015. *Architecture romane et réforme grégorienne. Le cas de l'abbaye de Cluny au temps d'Hugues de Semur*, Paris, Picard, 2015, 240p.

FRITZ, 2012. Jean-Marie Fritz, « Empreintes et vestiges dans les récits de pèlerinage : quand la pierre devient cire », *Le Moyen Âge,* 2012/1, Tome CXVIII, p.9-40. Consulté sur www.cairn.fr le 29/08/2014.

FROMAGET, 1992. Michel Fromaget, *Le symbolisme des Quatre Vivants : Ézéchiel, saint Jean et la tradition*, Paris, éd. Du Félin, 1992, 202 p.

-, 2003. *Majestas Domini. Les quatre Vivants de l'Apocalypse dans l'art*, Turnhout, Brepols, 2003, 103p.

FROMENT, 1951. R.P. Jh. Froment, *Spiritualité d'art roman. Saint-Paul-de-Varax (Ain), Moissac, Souillac, Beaulieu, Vézelay, Charlieu, le portail royal de Notre-Dame de Chartres*, Le Plantay, Abbaye de Notre-Dame des Dombes, 1951, 59p.

G

GABORIT, 2010. Jean-René Gaborit, *La Sculpture romane*, Paris, Hazan, 2010, 439p.

GABORIT-CHOPIN, 1978. Danielle Gaborit-Chopin, *Ivoires du Moyen Age*, 1978, Fribourg, Office du livre, 232p.

-, 2003. « La plaque de la Passion du Louvre : ivoire ottonien ou carolingien ? », *Revue du Louvre*, 2003/53, p.42-51.

-, (dir.), 2005. *La France romane au temps des premiers Capétiens (987-1152)*, Paris, Musée du Louvre - Hazan, 2005, 407p.

GARNIER, 1982. François Garnier, *Le Langage de l'image au Moyen Age, signification et symbolique, tome 1*, Paris, Le Léopard d'or, 263p. (2ème éd. 1989, Le Léopard d'or).

-, 1989. *Le Langage de l'image au Moyen Age, grammaire des gestes, tome 2*, Paris, Le Léopard d'or, 1989, 423p.

GARLAND, 1994. Emmanuel Garland, « L'Adoration des Mages dans l'art roman pyrénéen », *Marie, l'art et la société : des origines du culte au XIIIe siècle, Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, 1994/25, p.99-119.

-, 2007. « À propos de la porte Miégeville à Saint-Sernin de Toulouse », Sociétés savantes de Toulouse, séance du 17 avril 2007. Consulté sur http://www.societes-savantes-toulouse.asso.fr/ le 20/02/2008.

GATTI, 2000. Evan E. Gatti, « Reviving the Relic : An Investigation of the Form and Function of the Reliquary of St. Servatius, Quedlinburg », *The Athanor*, 2000/XVIII, p.7-15. Consulté le 05 janvier 2015 sur www.academia.edu

GAUSSIN. Pierre-Roger Gaussin, *Allemagne (Histoire) – Allemagne médiévale*, *Encyclopedia Universalis,* www.universalis-edu.com. Consulté le 16/04/2014.

GAUVRIT, 2007. Nicolas Gauvrit, *Statistiques. Méfiez-vous !*, Paris, Ellipses, 2007, 204p.

GERRY, 2009. Katryn Gerry, "The Reappearance of the Disappearing Christ in an Early Thirteenth-Century Psalter from Oxford", *Art & Nature, Studies in Medieval Art and Architecture*, Londres, The Courtauld Institute of Art, 2009, p.115-130. Consulté le 05 août 2014 sur www.academia.edu

GHELLINCK, 1969. Joseph de Ghellinck, *La littérature latine du Moyen Âge*, Hildesheim, Olms, 1969, 2 vol.

GODESCARD, 1855. Godescard, *Les Vies des Pères, Martyrs et autres principaux saints,*, Paris, Furne et Cie , 1855, 576p.

GOLDSCHMIDT, 1918. Adolph Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und Sächsischen Kaiser, VIII.-XI. Jahrhundert*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1918, 2 vol.

GOLL, EXNER, HIRSCH, 2007. Jürg Goll, Matthias Exner, Susanne Hirsch, *Müstair. Die Mittelalterlichen Wandbilder in der Klosterkirche*, Munich, Hirmer, 2007, 293p.

GONZALEZ, 1972. Antonio Vinayo Gonzalez, *L'Ancien royaume de León roman*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque (coll. Nuit des Temps), 1972, 423p.

GORMAN, 2007. Michael M. Gorman, *The Study of the Bible in the early Middle Age*, Florence, Sismel-edizioni del Galluzzo, 2007, 514p.

GOUDOEVER, 1967. J(…) van Goudoever, *Fêtes et calendriers bibliques (traduit de l'anglais par Luc-Marie Kerremans)*, Paris, Beauchesnes et ses fils, 1967 (3ème éd.), 393p.

GRABAR, 1957. André Grabar, *L'Iconoclasme byzantin, dossier archéologique*, Paris, Collège de France, 1957, 277p.

-, 1958. *Ampoules de Terre sainte (Monza – Bobbio),* Paris, C.Klincksieck, 1958, 69p.

-1966. *Le Premier art chrétien (200-395)*, Paris, Gallimard, 1966, 325p.

-, 1979. *Les Voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, Flammarion, 1979, 339p.

GRABAR, NORDENFALK, 1957. André Grabar, Carl Nordenfalk, *Le Haut Moyen Age, du IVe au XIe siècle*, Lausanne, Skira, 1957, 241p.

GRANJON, 2008. Émilie Granjon, « Le symbole : une notion complexe », *Protée*, 2008/36, p.17-28. Consulté sur http://www.erudit.org le 9 mai 2015.

GRAS, RÉGNIER, 2009. Régis Gras, Jean-Claude Régnier, « Fondements théoriques de l'analyse statistique implicative », dans Régis Gras, Jean-Claude Régnier, Fabrice Guillet, 2009, *Analyse statistique implicative : Une méthode d'analyse de données pour la recherche de causalités*, Toulouse, Cépaduès, 2009, p.17-130.

GRAS, KUNTZ, BRIAND, 2001. Régis Gras, Pascale Kuntz, Henri Briand, « Les Fondements de l'analyse statistique implicative et quelques prolongements pour la fouille de données », *Mathématiques et sciences humaines*, 2001/39, p.9-29.

GRAS, COUTURIER, 2012. Régis Gras, Raphaël Couturier, « Implication entropique et causalité », *VI Colloque International –VI International Conference A.S.I. Analyse Statistique Implicative — Implicative Statistic Analysis Caen (France) 7-10 Novembre 2012*. Consulté en sur https://www.researchgate.net le 14/05/2014.

GRAS, RÉGNIER, MARINICA, GUILLET (dir.), 2013. Régis Gras, Jean-Claude Régnier, C. Marinica, Fabrice Guillet, *L'analyse statistique implicative Méthode exploratoire et confirmatoire à la recherche de causalités*, Toulouse, Cépaduès, 2013, p.

GREISS, 2016. Thomas Greiss, *Rhétorique de l'image.* Consulté sur http://www.histoiredelart.net/ le 16/03/2016.

GRODECKI, 1977. Louis Grodecki, *Le Vitrail roman*, Paris, Vilo, 1977, 307p.

GRODECKI, MÜTHERICH, TARALON, WORMALD, 1973. Louis Grodecki, Florentine Mütherich, Jean Taralon, Francis Wormald, *Le Siècle de l'an Mil, Paris*, Gallimard (coll.Univers des formes), 1973, 406p.

GRODECKI, PERROT (dir.), 1981. Louis Grodecki, Françoise Perrot (dir.), *Les Vitraux du Centre et des Pays de la Loire.* Corpus Vitrearum, *Inventaire général des monuments et richesses artistiques de France*, Paris, CNRS, 1981, 335p.

GRODECKI, PERROT, TARALON (dir.), 1981. Louis Grodecki, Françoise Perrot, Jean Taralon (dir.), *Les Vitraux de Paris, de la région parisienne, de la Picardie et du Nord-Pas-de-Calais.* Corpus Vitrearum medii aevi, Paris, CNRS, 1978, 275p.

GROSSET, 1964. Charles Grosset, « Les sculptures du portail sud de Notre-Dame d'Etampes. À propos d'un livre récent », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1964/7/1, p.53-61.

GUARDIA, CAMPS, LORÉS, 1993. Milagros Guardia, Jordi Camps, Immaculada Lorés, *El descubrimiento de la pintura mural románica catalana*, Barcelone, Electa/MNAC, 1993, 115p.

GUÉNOT, 2002. Magali Guénot, *L'Ascension du Christ dans le Brionnais : deux expressions de la fête sur les tympans sculptés entre la fin du XIe et le début du XIIe siècle*, mémoire de maîtrise présenté en 2002 sous la direction de Nicolas Reveyron, Lyon, Université Lumière, 2 vol.

-, 2004. *L'Ascension du Christ en Occident : approche iconographique (IXe – XIIIe siècle)*, mémoire de D.E.A. soutenu en juin 2004 sous la direction de Nicolas Reveyron, Lyon, Université Lumière, 3 vol.

-, 2010a. « De la statique à la dynamique : le fidèle face aux programmes iconographiques », dans A. Baud (dir.), *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Âge*, Maison de l'Orient et de la Méditerranée (coll. Travaux de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée n°53), p.199-208.

-, 2010b. « L'histoire de l'art à l'épreuve de l'analyse statistique implicative : l'exemple de la structure iconique de l'image médiévale », "Quaderni di Ricerca in Didattica (Mathematics)", n°20 suppl 1, 2010, G.R.I.M. (Department of Mathematics, University of Palermo, Italy), A.S.I. 5 Proceedings 5-7- November 2010, p.497-522.

-, 2014. « L'analyse statistique implicative en sciences humaines : l'exemple de l'analyse sérielle en histoire de l'art », colloque international *Les 40 ans de l'AFHRC. Autorités et magistères religieux face à la modernité,* Paris, 26-27 septembre 2014. À paraître.

GUÉNOT, RÉGNIER, 2009. Magali Guénot, Jean-Claude Régnier, « Iconographie médiévale en histoire de l'art et Analyse Statistique Implicative », dans Régis Gras, Jean-Claude Régnier; Fabrice Guillet*, Analyse statistique implicative : Une méthode d'analyse de données pour la recherche de causalités*, Toulouse, Cépaduès, 2009, p.471-492.

-, 2013. « Comment l'analyse statistique implicative participe-t-elle à l'interprétation d'une œuvre d'art ? », dans Régis Gras, Jean-Claude Régnier, C. Marinica, Fabrice Guillet, *L'analyse statistique implicative Méthode exploratoire et confirmatoire à la recherche de causalités*, Toulouse, Cépaduès, 2013, p.497-506.

-, 2015. « Divers motifs dans les représentations de l'Ascension du Christ en Occident entre le IXe et le XIIIe siècle. Étude de liens quasi implicatifs », dans Jean-Claude Régnier (dir.), *Analyse statistique implicative : des sciences dures aux sciences humaines et sociales*, ARSA Association pour la Recherche en Statistique Appliquée, 2015, p.603-623.

GUERREAU, 2001. Alain Guerreau, *L'Avenir d'un passé incertain. Quelle histoire du Moyen Âge au XXIe siècle ?*, Paris, Seuil, 2001, 342p.

-, 2004. *Statistique pour historiens*, 2004, 164p. Consulté le 01 octobre 2014 sur http://elec.enc.sorbonne.fr/.

GUERREAU, 2006. Isabelle Guerreau, *Die Repräsentation des sächsischen Klerus im Mittelalter anhand seiner Siegel*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2006, 2 vol.

GUESURABA, 2011. Raphaël Guesuraba, « Los hombres con la cabeza devorada por dragones, una posible representación de les cleros simonícos en la escultura romáica. Los rostros del enimigo », *Románico*, 2011/12, p.6-15.

GUILLOUET, CHARRON (dir.), 2009. Jean-Marie Guillouët, Pascale Charron (dir.), *Dictionnaire de l'histoire de l'art au Moyen Âge*, Paris, Robert Laffont (coll.Bouquins), 2009, 1150 p.

GUTBERLET, 1934. Helena Gutberlet, *Die Himmelfahrt Christi in der bildenden Kunst, von den Anfängen bis ins hohe Mittelalter*, Strasbourg, Heiz et Cie, 304 p.

GY, 2003. Père Pierre-Marie Gy, « La liturgie à l'époque romane », *Liturgie, arts, et architecture à l'époque roamne, Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, 2003/34, p.7-12.

H

HAMANN, 2000. Mathias Hamann, « Le décor sculpté de la basilique romane de Paray-le-Monial (tours de façade) et ses relations avec la sculpture des églises romanes du Brionnais »,

Paray-le Monial. Brionnais-Charolais. Le renouveau des études romanes, Deuxième colloque scientifique international de Paray-le-Monial (2-3-4 octobre 1998), coédition Zodiaque-DDB, p.91-106.

HAMBURGER, 2002. Jeffrey F. Hamburger, *Saint John the divine. The Deified Evangelist in medieval art theology,* Los Angeles, University of Colombia press, 2002, 323p.

HAMBURGER, BOUCHÉ (dir.), 2006. Jeffrey F. Hamburger, Anne-Marie Bouché (dir.), *The mind's eye : art and theological argument in the Middle Ages*, Princeton, Department of art and archaelogy of Princeton University, 2006, 447p.

HAMESSE, 1992. Jacqueline Hamesse (éd.), *Méthodologies informatiques et nouveaux horizons dans les recherches médiévales*, Turnhout, Brepols, 1992, 254p.

HANSON, 2006. John Hanson, « Liturgical Drama and the Ascension Facade in the 12th century: beyond the East/West Divide », *Architectur und liturgie. Akten des kolloquium vom 25 bis 27 Juli 2003 in Greifswald*, Reichert Verlag Wiesbaden, 2006, p.271-279.

HARF-LANCNER, 2000. Laurence Harf Lancner, « Alexandre le Grand dans les romans français du Moyen Âge. Un héros de la démesure », *Mélanges de l'École française de Rome*, 2000/112, p.51-63. Consulté sur www.persee.fr le 8/12/2014.

HARTT, 1950. Frederick Hartt, "*Lignum vitae in medio Paradisi* : the Stanza d'Eliodoro and the sistine Ceiling", *The Art Bulletin*, 1950, 32/2, p.115-145.

HAWKES, 1996. Jane Hawkes, "The rothubury Cross : an iconographic bricolage", *Gesta*, 1996, 35/1, p.77-94. Consulté sur www.jstor.comle 17/02/2012.

HECK, 2004. Christian Heck, « Les Images médiévales de l'ascension spirituelle : l'iconographie comme source ou comme discipline ? », Claude Carozzi et Huguette Taviani-Carozzi (dir.), *Le Médiéviste devant ses sources : questions et méthodes*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 2004, p.97-107.

-, 2007. « Les procédés de l'écriture dans l'image médiévale », Heck (éd.), *Lecture, représentation et citation. L'image comme texte et l'image comme signe (XIe – XVIIe siècle)*, Lille, Conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2007, p.15-37.

HECK, CORDONNIER, 2007. Christian Heck, Rémy Cordonnier, *Le Bestiaire médiéval. L'animal dans les manuscrits enluminés*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2007, 619p.

HEID-GUILLAUME, RITZ, 1998. Caroline Heid-Guillaume, Anne Ritz, *Manuscrits médiévaux de Chambéry, textes et enluminures*, Paris, C.N.R.S., 1998, 239p.

HEITZ, 1974. Carol Heitz, « Architecture et liturgie processionnelle à l'époque préromane » *Revue de l'Art,* 1974/24, p.30-47.

-, 1982. « Autels et fêtes de saints », *L'autel préroman et roman, Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, 1982/13, p.75-98.

-, 1984. « L'Iconographie de l'Apocalypse au Moyen Age : introduction », *Texte et image. Actes du colloque international de Chantilly (13-15 octobre 1982)*, Paris, Les Belles lettres, 1984, p.9-18.

-, 1991. « Architecture et liturgie : le Saint-Sépulcre et l'Occident », *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, 1991/22, p.43-52.

-, 1992. « L'Architecture carolingienne et les nombres », *L'art et la société carolingienne, Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, 1992/23, p.89-96.

HERBERT DE LA PONTBARRÉ-VIARD, 2013. Gaëlle Herbert de la Pontbarré-Viard, « Paulin de Nole et Prudence : deux conceptions du rapport entre textes et représentations figurées au début du Ve siècle », *Pallas*, 2013/93, p.185-206.

HERBIN (dir.), 2011. Jean-Charles Herbin (dir.), *Représentation de l'invisible au Moyen Âge*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2011, 138p.

HERCIGONJA, SUPICIC (dir.), 2005. Eduardo Hercigonja, Ivan Supicic (dir.), *Trésors de la Croatie ancienne. Du VIIe au XIIe siècle*, Paris, Somogy, 2005, 880p.

HÉRICHÉ-PRADEAU, PÉREZ-SIMON (éd.), 2013. Sandrine Hériché-Pradeau et Maud Pérez-Simon (éd.), *Quand l'image relit le texte. Regards croisés sur les manuscrits médiévaux*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, 367p.

HESLOP, 1981. T. A. Heslop, « A Walrus Ivory Pyx and the Visitatio Sepulchri », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1981/44, p.157-160. Consulté sur www.jstor.org le 29/03/2014.

HOFFMAN, WOLF *(éd.)*, 2012. Amette Hoffman et Gerhard Wolf *(éd.)*, *Jerusalem as Narrative Space,* Londres, Brill (coll. Visualing the Middle Age), 2012, 608p.

HOPKING-REY, 2005. Karin Hopking-Rey, « Die Dedikations-miniaturen des Poussay Evangelistars : Karolingisher oder Ottonischer Prototyp für die Reichenauer Ruodprecht », *Arte Medievale*, 2005/4/1, p/37-50.

HOPPER, 1995. Vincent F. Hopper, *La Symbolique des nombres*, Paris, Gérard Monfort, 1995 (1ère édition 1938), 169p.

HOVING, 1694. Thomas P. F. Hoving, « The Bury St.-Edmunds Cross », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1964, p.317-1340. Consulté sur http://www.jstor.org le 24/05/2010.

HOWELL, 1998. David C. Howell, *Méthodes statistiques en sciences humaines*, Paris, Bruxelles, De Boeck, 1998, 821p.

HUBERT, PORCHER, VOLBACH, 1968. J[ean] Hubert, J[ean] Porcher, W.F. Volbach, *L'Empire carolingien*, Paris, Gallimard, coll. L'Univers des Formes, 1968, 378p.

HUGLO, 2000. Michel Huglo, « Les *versus* de Venance Fortunat pour la procession du Samedi-saint à Notre-Dame de Paris », *Revue de Musicologie*, 2000/86/1, p.119-126. Consulté sur www.jstor.org le 24/07/2007.

HUSSON, LÊ, PAGÈS, 2009. François Husson, Sébastien Lê, Jérôme Pagès, *Analyse de données avec R*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll.Pratique de la Statistique), 2009, 224p.

I

IOGNA-PRAT, 1990. Dominique Iogna-Prat, « La Croix, le moine et l'empereur : dévotion à la croix et théologie politique à Cluny autour de l'an Mil », *Haut Moyen-Age, culture, éducation et société, études offertes à Pierre Riché,* La Garenne-Colombes, Érasme, 1990, p.449-476.

-, 2004. *Ordonner et exclure. Cluny et la société chrétienne face à l'hérésie, au judaïsme et à l'islam. 1000-1150*, Paris, GF Flammarion, 2004, 508p.

-, 2006. *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Age (v.800-v.1200)*, Paris, Seuil, 2006, 672 p.

IOGNA-PRAT, PALAZZO, RUSSO (dir.), 1996. Dominique Iogna-Prat, Éric Palazzo, Daniel Russo (dir.), *Marie, le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Alençon, Beauchêne, 1996, 624p.

IOGNA-PRAT, PICARD (dir.), 1990. Dominique Iogna-Prat, Jean-Michel Picard (dir.), *Religion et culture autour de l'an Mil, royaume capétien et Lotharingie, actes du colloque* Hugues Capet 987-1987, la France de l'an Mil*, Auxerre, 26-27 juin 1987, Metz, 11-12 septembre 1987, études réunies par Dominique Iogna-Prat et Jean Michel Picard,* Paris, Picard, 1990, 350p.

IVERSEN, 2000. Gunilla Iversen, « Réaliser une vision : la dernière vision de Scivias et le drame *Ordo Virtutum* de Hildegarde de Bingen », *Revue de Musicologie*, 2000/86/1, p.37-63 (consulté le 24 juillet 2007 sur le site www.jstor.org)

J

JAMES, 1986. John James, « An Examination of Some Anomalies in the Ascension and Incarnation Portals of Chartres Cathedral », *Gesta*, 1986/25, p.101-108. Consulté sur http://www.jstor.org le 06/02/2015.

JAPPY, 1998. Tony Jappy, « Sémiotiques du texte et de l'image », *Protée*, 1998/26, p.25-34.

JOMARON (DE), (dir.), 1988. Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le Théâtre en France. 1 : Du Moyen Âge à 1789*, Paris, Armand Colin, 1988, 479p.

JOYEUX-PRUNEL (dir.), 2010. Béatrice Joyeux-Prunel (dir.), *L'art et la mesure. Histoire de l'art et méthodes quantitatives*, Paris, Rue d'Ulm, 2010, 600p.

JUGIE, 1930. Martin Jugie, « La littérature apocryphe sur la mort et l'assomption de Marie à partir de la seconde moitié du VIe siècle », *Échos d'Orient*, 1930/159, p.265-295.

JULLIAN, 1987. Martine Jullian, « L'Image de la musique dans la sculpture romane en France », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1987, 30, p.34-44.

-, 2014. « Portail Roman et Drame sacré », *Le portail roman – XIe-XIIe siècles. Nouvelles approches, nouvelles perspectives, Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 2014/45, p.231-243.

K

KANTOROWICZ, 1989. Ernst Kantorowicz, *Les Deux corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Age*, Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque des histoires), 1989 (1ère éd.1957), 634p.

KAPLAN (DIR.), 1994. Michel Kaplan (dir.), *Le Moyen Âge, XIe-XVe siècle*, Rosny, Bréal (coll. Grand amphi, tome 2), 395p.

-, 1997. *La Chrétienté byzantine du début du VIIe siècle au milieu du XIe siècle*, Paris, Sedes, 1997, 196p.

KEMP, 1998. Wolfgang Kemp, *Christliche Kunst. Ihre Anfänge. Irhe Strukturen*, Munich, Schirmer-Mosel, 1998, 307p.

KENAAN, BARTAL, 1981. Nurith Kenaan et Ruth Bartal, « Quelques aspects des vingt-quatre Vieillards dans la sculpture française du XIIème siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1981, 24, p.233-239.

KENAAN-KEDAR, 1986. Nurith Kenaan-Kedar, « Les modillons de Saintonge et du Poitou comme manifestation de la culture laïque », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1986/29, p.311-330.

KENDALL, 1998. Calvin Kendall, *The Allegory of the Church. Romanesque Portals and their Verse Inscriptions*, Toronto University Press, 1998, 401p.

KESSLER, 1973. Herbert L. Kessler, "Paris Gr. 102 : a rare illustrated Acts of Apostles", Dumbarton Oaks Papers, 1973/27, p.209-216. Consulté sur www.jstor.com le 19/06/2014.

-, 1979. "Scenes from the Acts of the Apostles on some early christian ivories", *Gesta*, 1979/18, p.109-119. Consulté sur www.jstor.com le 29/09/2010.

-, 2000. *Spiritual seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadephie, University of Pennsylvania Press, 2000, 265p.

-, 2004. *Seeing medieval art*, Ontario, Broadview press (coll. Rethinking the middle ages, vol.1), 2004, 256p.

KESSLER, SPIESER, WOLF, POILPRÉ, 2009. Herbert Kessler, Jean-Michel Spieser, Gerhard Wolf, Anne-Orange Poilpré, « Le statut de l'image religieuse au Moyen Âge, entre Orient et Occident », *Perspective*, 2009, p.82-90. Consulté sur https://perspective.revues.org le 15/10/2014.

KINGSLEY, 2015. Jennifer P. Kingsley, « To Touch the Image: Embodying Christ in the Bernward Gospels », *Peregrinations. International society for the study of Pilgrimage art*, 2015, p.138-173. Consulté sur http://academia.edu le 23/02/2016.

KLEIN, 1980. Peter Klein, « Rupert de Deutz et son commentaire illustré de l'Apocalypse à Heiligenkreuz », *Journal des Savants*, 1980/1, p.119-140.

-, 1989, « Les portails de Saint-Genis-des-Fontaines et de Saint-André-de-Sorède, I : le linteau de Saint-Genis », *Les premiers arts romans, Cahiers de Saint Michel-de-Cuxa*, 1989/19, p.121-159.

-, 1990a, « Les portails de Saint-Genis-des-Fontaines et de Saint-André-de-Sorède, II : le linteau et la fenêtre de Saint-André-de-Sorède », *Complexité et originalité de l'art roman en Roussillon, Cahiers de Saint Michel-de-Cuxa*, 1990, 20, p.159-197.

-, 1990b, « Les programmes eschatologiques des tympans de Moissac, Beaulieu et Saint-Denis », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1990, 31, p.317-349.

KOCH, SICHTERMANN, 1982. Guntram Koch, Hellmut Sichtermann, *Römanishe sarkophage*, München, C.H. Verlagsbuchhandlung, 1982, 672p.

KONIGSON, 1975. Élie Konigson, *L'Espace théatral médiéval*, Paris, CNRS, 1975, 329p.

KRAUSE, 1987. H.-J. Krause,"'*Imago Ascensionis*' und 'Himmelloch': Zum 'Bild'-Gebrauch in der spätmittelalterlichen Liturgie", Friedrich Möbius et Ernst Schubert ed., *Skultpur des Meittelalters: Funktion und Gestalt*, Weimar, H. Bölhaus Nachfolger, 1987, p.280-323.

KROOS, 1989. Renate Kroos, “Die Bilder”, dans Dietrich Kötzsche (dir.), *Das Evangeliar Heinrichs des Löwen : Kommentar zum Faksimile*, Insel Verlag, 1989, 335p.

KRYZHANOVSKAYA, 1965. M Kryzhanovskaya, “Two early christian ivory reliefs in the collection of the State Hermitage”, *Burlington Magazine,* 1965/107, p.404-407.

KUHNEL, 2003. Bianca Kühnel, *The End of Time in the order of things. Science and eschatology in early medieval art*, Regensburg, Schnell & Steiner, 2003, 383 p.

L

LABANDE-MAILFERT, 1982. Yvonne Labande-Mailfert, *Études d’iconographie romane et d’histoire de l’art*, 1982, Poitiers, C.E.S.C.M., 283 p.

LACOSTE, 1998. Jean-Yves Lacoste (dir.), *Dictionnaire critique de théologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, 1298p.

LAFONTAINE, 1978. Robert Lafontaine, « L’exaltation du Christ selon saint Thomas d’Aquin », *École pratique des hautes études*, 1978/87, p.471-473.

LAPOSTOLLE, 1990. Christine Lapostolle, « Temps, lieux et espaces. Quelques images des XIVe et XVe siècles », *Espaces du Moyen Age, Médiévales*, 1990/18, p.101-119.

LARRAÑAGA, 1938. Victor Larrañaga, *L’Ascension de Notre Seigneur dans le Nouveau Testament, Rome, Institut biblique pontifical*, 1938, 659 p.

LASTEYRIE, 1912. R[obert] de Lasteyrie, *L’Architecture religieuse en France à l’époque romane*, Paris, Alphonse Picard et Fils, 1912, p.635-678.

LAUBIER (DE), 2012. Patrick de Laubier, *Anthropologie chrétienne*, Paris, L’Harmattan, 2012, 132p.

LAUWERS, 1997. Michel Lauwers, *La Mémoire des ancêtres, le souci des morts. Morts, rites et société au Moyen Age*, Paris, Beauchesne, 1997, 505p.

-, 2008. « Consécration d’églises, réforme et ecclésiologie monastique. Recherches sur les chartes de consécration provençales du XIe siècle », dans Didier Méhu (dir.), *Mises en scène et mémoires de la consécration de l’église dans l’Occident médiéval*, Turnhout, Brepols (coll. « Centre d’études médiévales de Nice », 7), 2008, p.145-194.

LAVAUD, 1999. Laurent Lavaud, *L’Image*, Paris, GF Flammarion (coll. Corpus), 1999, 247p.

LEBECQ, 2005. Stéphane Lebecq, « Conclusion », in Stéphane Lebecq, Michel Perrin et Olivier Szerwiniak (dir.), *Bède le Vénérable*, Villeneuve d'Ascq, IRHiS-Institut de Recherches Historiques du Septentrion (« Histoire et littérature de l'Europe du Nord-Ouest », n°34), 2005, p. 331-334.

LECLERQ, 1953. Dom Jean Leclerq, o. s. b., « Le mystère de l’Ascension dans les sermons de Saint Bernard », extr. des *Collectanae Ord. Cist. Ref.*, 1953/15, p.81-88.

-, 1959. *L’Idée de la royauté du Christ au Moyen Age*, Paris, Cerf, 1959, 238 p.

LEESTI, 1989. Elizabeth Leesti, “The Pentecost Illustration in the Drogo Sacramentary”, *Gesta*, 1989, 28/2, p.205-216.

LEGNER, 1982. Anton Legner, *Deutsche Kunst der Romanik*, München, Hirmer Verlag, 1982, 132p.

LE GOFF, 1990. Jacques Le Goff, « Le roi, la Vierge et les images : le manuscrit des *Cantigas de Santa Maria* d'Alphonse X de Castille », dans Paul de Clerck et Eric Palazzo (dir.), *Rituels. Mélanges offerts au Père Gy*, Paris, Le Cerf, 1990, p. 385-392.

-, 1997. *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion (collection Champs), 1997, 366p. (1ère éd. 1964, B. Arthaud).

-, 2000. *Les Intellectuels au Moyen Âge*, Paris, Seuil (coll. Points – Histoire), 2000, 226p.

-, 2011. *À la recherche du temps sacré : Jacques de Voragine et la Légende dorée*, Paris, Perrin (coll. Pour l'histoire), 2011, 280p.

LE GOFF, SCHMITT, 1999. Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt, *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999, 1236p.

LEJEUNE, 2014. Christophe Lejeune, Manuel d'analyse qualitative. Analyser sans compter ni classer, Paris, De Bœck, 2014, 152p.

LEMERCIER, ZALK, 2008. Claire Lemercier, Claire Zalk, *Méthodes quantitatives pour l'historien*, Paris, La Découverte (coll. Repères), 2008, 120p.

LEMOINE, 2006. Michel Lemoine, « Théologie et philosophie de l'image », dans Michel Lemoine (dir.), *L'Image dans la pensée et l'art du Moyen Âge*, Turnhout, Brepols (coll. Rencontres médiévales européennes 6), 2006. Consulté sur http://brepols.metapress.com le 17/10/2012.

LEPAPE, 2007. Séverine Lepape, *Représenter la parenté du Christ et de la Vierge : l'iconographie de l'arbre de Jessé en France du Nord et en Angleterre, du XIIIe siècle au XVIe siècle*, thèse de l'École des Chartes soutenue en 2007, sous la direction de Jean-Claude Schmitt, 11 vol.

-, 2009. « L'Arbre de Jessé : une image de l'Immaculée Conception ? », *Médiévales*, 2009/57, p.113-136.

-, 2015. « Formalisation et analyse statistique d'un corpus d'images », dans Jérôme Baschet, Pierre-Olivier Dittmar (dir.), *Les Images dans l'Occident médiéval*, 2015, Turnhout, Brepols (coll. L'Atelier du médiéviste, n°14), p.333-349.

LE POGAM, 2012. Pierre-Yves Le Pogam, « Les inscriptions dans la sculpture médiévale », *Histoire de l'art,* 2012/71, p.7-18.

LETSON, 1980. D.R. Letson, « The homilitic nature of Cynewulf's Ascension poem », *Florilegium*, 1980/2, p.192-216. Consulté sur http://journals.hil.unb.ca/ le 26/07/2014.

Lexicon der Christlichen Ikonographie, vol.2, 1970, p.212-276.

LIBERA (DE), 1996. Alain de Libera, *Penser au Moyen Âge*, Paris, Seuil (coll.Points - Essais), 408p.

LOBRICHON, 1999. Guy Lobrichon, « Jugement sur la terre comme au ciel. L'étrange cas de l'Apocalypse millénaire de Bamberg », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1999/37, p.71-79.

LOERKE, 1981. William C. Loerke, « Observations on the Representation of Doxa in the Mosaics of S. Maria Maggiore, Rome, and St. Catherine's, Sinai », *Gesta*, 1981/20-1, p.15-22. Consulté le 18 juin 2012 sur le site wwwa.urv.cat

LOJIENDO, RODRIGUEZ, 1966. Dom Luis-Maria de Lojiendo, o.s.b., dom Abundio Rodriguez, o.s.b., *Castille romane*, Zodiaque, La Pierre-qui-Vire, 1966.

LOJKINE, 2004. Stéphane Lojkine, « De l'allégorie à la scène : la Vierge-tabernacle », dans Brigitte Pérez-Jean et Patricia Eichel-Lojkine (dir.), *L'Allégorie, de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 2004, p.509-531.

-, 2008. « Le tabernacle, la scène, la chambre », Aix-en-Provence, décembre 2008, cours sur *La scène de roman, genèse et histoire*.

LONGÈRE, 1983. Jean Longère, *La Prédication médiévale*, Paris, Études augustiniennes, 1983, 300p.

LOPEZ DE OCARIZ, 1997. José Javier Lopez de Ocariz, *Pays basque roman : Alava, Biscaye, Guipúzcoa,* La Pierre-qui-Vire, Zodiaque (coll. Nuit des Temps), 1997, 334p.

LOTE, 1951. Georges Lote, *Histoire du vers français. Tome II : La déclamation. Art et versification. Les formes lyriques*, Presses Universitaires de Provence, 1951, 316p.

LOUTH, 2013. Andrew Louth, *L'Orient grec et l'Occident latin. L'Église de 681 à 1071*, Paris, Cerf, 2013, 459p.

LUBAC (DE), 1949. Henri de Lubac, 1949. *Corpus Mysticum. L'Eucharistie et l'Église au Moyen Age*, Paris, Aubier, 1949 (2ème éd.), 373 p.

-, 1959-1964. *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture,* Paris, Aubier, 1959-1964, 2 tomes, 4 volumes.

M

MAGDALINO (éd.), 1992. Paul Magdalino (éd.), *The Perception of the Past in 12th Century Europe*, Londres, Cambridge University Press, 256p.

MAGNANI, RUSSO, 2009. Eliana Magnani, Daniel Russo, « Histoire de l'art et anthropologie, 3. Exégèse textuelle, exégèse visuelle », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* | BUCEMA, 2009. Consulté sur http://cem.revues.org le 12/02/2010.

MÂLE, 1986. Emile Mâle, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France, étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*, Paris, Armand Colin, 1986 (d'après la neuvième édition de 1958), 416p.

-, 1998, *L'Art religieux du XIIe siècle en France*, *étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*, Paris, Armand Colin, 1998 (d'après la troisième édition de 1961), 526p.

MARAKOVIĆ, 2008. Nikolina Maraković, « The mural paintings in st. Fosca's near Peroj (Istria) and their specific place in the context of European Romanesque », *Hortus artium medievalium*, 2008/14, p.141-157.

MARAVAL, 2003. Pierre Maraval, "The Earliest Phase of Christian Pilgrimage in the Near East (before the 7th Century)", *Dumbarton Oaks Papers*, 2003/56. Consulté sur www.doaks.org/ le 25/10/2014.

-, 2004. *Lieux saints et pèlerinage d'Orient. Histoire et géographie des origines à la conquête arabe*, Paris, Cerf, 2004, 450p.

MARCOUX, 2013. Robert Marcoux, *L'espace, le monument et l'image du mort au Moyen Âge. Une enquête anthropologique sur les tombeaux médiévaux de la Collection Gaignières*, thèse de doctorat soutenue le 26 avril 2013, sous la direction de Daniel Russo et Didier Méhu, Université de Bourgogne , 611p.

MARIGNAN, 1909. A. Marignan, « Quelques ivoires représentant la Crucifixion et les miniatures du sacramentaire de Metz », *Mélanges de philologie romane et d'histoire littéraire*, 1909, p.329-370.

MARIN, 1972. Louis Marin, *Etudes sémiologiques : écritures, peintures*, Paris, Klincksieck, 1972, 326 p.

-, 1993. *Des pouvoirs de l'image : gloses*, Paris, Le Seuil, 1993, 265p.

-, 1994. *De la représentation*, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1993, 396p.

MARQUARDT-CHERRY, 1989. Janet Marquardt-Cherry, "Ascension Sunday on tropers : The Innovative Scenes in the Prüm and Canterbury Tropers and Their Relationship to the Accompanying Texts", *Essays in medieval studies*, 1989/6, p.68-78.

MARREVEE, 1967. William H. Marrevee, *The Ascension of Christ in the Works of St. Augustine*, Ottawa, Saint Paul University et University of Ottawa Press, 1967, 160p.

MARTIMORT, 1984. Aimé-Georges Martimort, *L'Église en prière*, Paris, Desclée, 1983, 4 tomes.

MARTIN, 1928. Henry Martin, *Les Joyaux de l'enluminure à la Bibliothèque nationale*, Paris-Bruxelles, G. Van Oest, 1928, 134p.

MASSIP, 2000. Francesc Massip, « Le vol scénique dans le drame liturgique. Témoins écrits et plastiques », *Revue de Musicologie*, 2000/86/1, p.9-27 (consulté le 24 juillet 2007 sur le site www.jstor.org)

MATT, BOSINI, 1971. Leonard von Matt, Giuseppe Bosini, *Ravenne*, Paris, Cercle d'art, 1971, 211p.

MAYEUR, PIETRI (dir.), 1998. Jean-Marie Mayeur, Charles et Luce Piétri (dir.), *Histoire du christianisme des origines à nos jours. Tome III : ˆLes Églises d'Orient et d'Occident (432-610)*, Paris, Desclée, 1998, 1321p.

MAYEUX, 1921. Albert Mayeux, « Le tympan de Montceaux-l'Étoile », *Bulletin Monumental,* 1921, p.39-44.

MAYNE KIENZLE dir., 2000. Beverly Mayne Kienzle (dir.), *The Sermon*, Turnhout, Brepols, 2000, 998p.

MAZZA, 2005. Enrico Mazza, *L'Action eucharistique. Origine, développement, interprétation*, Paris, Cerf, 2005 (1ère éd. 1999), 384 p.

MÉHU, 2013. Didier Méhu, « L'évidement de l'image ou la figuration de l'invisible corps du Christ (IXe – XIIIe siècle) », *Images Re-vues*, 2013/11, p.1-37. Consulté sur www.imagesrevues.revues.org le 28/04/2014.

-, 2015. « Les rapports dans l'image », dans Jérôme Baschet, Pierre-Olivier Dittmar (dir.), *Les Images dans l'Occident médiéval*, 2015, Turnhout, Brepols (coll. L'Atelier du médiéviste, n°14), p.275-290.

MELERO MONEO, 2003. Maria Luisa Melero Moneo, « La propagande politico-religieuse du programme iconographique de la façade de Sainte-Marie de Ripoll », *Cahiers de civilisation médiévale*, 2003/182, p.135-157.

MENOZZI (dir.), 1991. Daniele Menozzi (dir.), *Les Images. L'Église et les arts visuels*, Paris, Cerf, 1991, 305p.

MENTRÉ, 1973. Mireille, Mentré, « Le commentaire de Beatus à l'*Apocalypse* dans le manuscrit Vit. 14, 1 de la Biblioteca Nacional de Madrid », *Cahiers de civilisation médiévale, 1973/61*, p.35-44. Consulté sur www.persee.fr le 13/06/2013.

MEREDITH, 1966. Cecilia Meredith, "The illustration of codex Ebnerianus", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 1966/29, p.419-424. Consulté sur www.jstor.com le 17/05/2011.

MERLEAU-PONTY, 1986. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque des idées), 1986 (première édition 1964), 360p.

METZGER, 1994. Marcel Metzger, *Les Sacramentaires*, Turnhout, Brepols (coll. Typologie des sources du Moyen Âge occidental 70), 1994, 139p.

MEZOUGHI, 1975. Nourredine Mezoughi, « Recherches sur l'iconographie des mandorles au premier millénaire », *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 1975/3, p.229-273.

MICHEL, 1997. Alain Michel, *Théologiens et mystiques au Moyen Âge. La poétique de Dieu. Ve-XVe siècles*, Paris, Gallimard (coll. Livre de Poche), 1997, 766p.

-, 2006. « Significations spirituelles de l'image médiévale : parole, connaissance, beauté », dans Michel Lemoine (dir.), *L'Image dans la pensée et l'art du Moyen Âge*, Turnhout, Brepols (coll. Rencontres médiévales européennes 6), 2006. Consulté sur http://brepols.metapress.com le 15/11/2014.

MICHEL, 1958. Paul-Henri Michel, « L'iconographie de Caïn et Abel », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1958/1, p.194-199.

MITCHELL, 1995. W.J.T. Mitchell, « Interdisciplinary and Visual Culture », *Art Bulletin*, 1995/77, p.540-544. Consulté sur http://faculty.georgetown.edu le 15/03/2011.

MIHOC, 2010. Justin Alexandru Mihoc, *The Ascension of Jesus Christ : a critical and exegetical study of the Ascension in Luke-Acts and in the Jewish and Christian context*, Durham theses, Durham, University. Consultée sur http://etheses.dur.ac.uk/620/ le 28/03/2014.

MILDENBERGER, 1948. Kenneth Mildenberger, "Unity of Cynewulf's *Christ* in the light of iconography", *Speculum*, 23/3, p.426-432.

MILINOVIĆ, 2013. Dino Milinović, "An unknown ivory carver from the treasury of Zagreb cathedral", *Ars Aureo gemmisque prior. Mélanges en hommage à Jean-Pierre Caillet*, C. Blondeau, B. Boissavit Camus, V. Boucherat, P. Volti (éd.), Zagreb, Motovun, 2013, p.293-300.

MILLET, 1923. Gabriel Millet, « L'ascension d'Alexandre. Première partie : les textes », *Syria*, 1923/4, p.85-133. Consulté sur www.persee.fr le 8/12/2014.

MINISTÈRE DE LA CULTURE, 1978. *La Sculpture : méthode et vocabulaire*, Paris, Ministère de la Culture, 1978, 765p.

MITALAITÉ, 2006. Kristina Mitalaité, « La double controverse des *Libri Carolini* avec Rome et les Grecs », dans Michel Lemoine (dir.), *L'Image dans la pensée et l'art du Moyen Âge*, Turnhout, Brepols (coll. Rencontres médiévales européennes 6), 2006. Consulté le 15 novembre 2014 sur http://brepols.metapress.com

MONLOUBOU, DU BUIT, 1984. L. Monloubou, p.s.s., F.-M. Du Buit, o.p., *Dictionnaire biblique universel*, Paris, Desclée, 1984, 772p.

MORAÍS MORÁN, 2006. José Alberto Moraís Morán, « Nuevas reflexiones para la lectura iconográfica de la Puerta del Perdón de San Isidoro de León : el impacto de la Reforma gregoriana y el arte de la tardoantigüedad », *Archivo Español de Arte*, 2006/79, p.63-86.

MORETTI, STOPANI, 1982. Italo Moretti, Renato Stopani, *Toscane romane*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque (coll. Nuit des Temps), 1982, 361p.

MUSSET, 1988. Lucien Musset, *Angleterre romane vol. 2,* La Pierre-qui-Vire, Zodiaque (coll. Nuit des Temps), 1988, 353p.

MUZJ, 2005. Maria Giovanna Muzj, *Un maître pour l'art chrétien : André Grabar. Iconographie et théophanie*, Paris, Cerf, 2005, 288 p.

N

NILGEN, 1989. Ursula Nilgen, « Theologisches Konzept und Bildorganisation im Evangeliar Heinrichs des Löwen », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1989/52, p.301-333. Consulté sur www.jstor.org le 28/03/2014.

NIMMEGEERS, 2013. Nathanaël Nimmegeers, « Les fêtes religieuses en vallée du Rhône à l'époque romane. Célébrations christocentriques et culte de saint Maurice à Vienne (1000-1266) », *Temps et célébrations à l'époque romane*, Actes du colloque international d'Issoire, 2011, p.95-112.

NOLAN, 1989. Kathleen Nolan « Narrative in the Capital Frieze of Notre-Dame at Etampes », *The Art Bulletin*, 1989/71, pp. 166-184. Consulté sur http://www.jstor.org le 03/10/2014.

O

OLD, 1999. Hughes Oliphant Old, *The Reading and preachingin the worship of the Christian Church*, Cambridge, 1999, vol.2: *the Patristic Age*, vol.3: *The Medieval Church*.

ORLOWSKI, 1990. Tomasz H. Orlowski, « La façade romane dans l'ouest de la France », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1990/34, p.367-377.

OSB, KROKER (dir.), 2009. Gerfried Sitar Osb, Martin Kroker (dir.), Macht des Wortes. Benediktinisches Mönchtum im Spiegel Europas, Regensburg, Schnell-Steiner, 459p.

OSBORNE, 1981. John Osborne, "The Particular Judgement' : an early medieval wall-painting in the lower church of San Clemente, Rome", *The Burlington Magazine*, 1981, 123/939, p.335-341.

OTTAWAY (dir.), 1994. John Ottaway (dir.), *Entre Adriatique et Atlantique : Saint-Lizier au premier âge féodal,* catalogue d'exposition, C.N.R.S., 1994, 310p.

OURSEL, 1952. Charles Oursel, *Bourgogne romane*, Saint-Dié, Zodiaque, 1952, 327p. (8ème éd. 1986, Zodiaque).

OURSEL, 1956. Raymond et A[nne]-M[arie] Oursel, *Les Églises romanes de l'Autunois et du Brionnais (ancien Grand Archidiaconé d'Autun) : Cluny et sa région,* Mâcon, Protat Frères impr., 1956, 322p.

OURSEL, 1990. Raymond Oursel, *Lyonnais et Savoie romans*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque (coll. Nuit des Temps), 1990, 387p.

OURY, 1979. Dom Guy-Marie Oury, « Les sermons de Geoffroy Babion et la chrétienté bordelaise », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1979/87, p.285-297.

P

PÄCHT, 1996. Otto Pächt, *Questions de méthode en histoire de l'art*, Paris, Macula, 1996, (première édition *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, Munich, Prestel, 1977), 167p.

PAGÈS, 2005. Jérôme Pagès, « Analyse factorielle multiple et analyse procustéeene », *Revue de statistique appliquée*, 2005/LIII, p.61-86.

PAGÈS I PARETAS, 2005a. Montserrat Pagès i Paretas, « Noblesse et patronage : El Burgat et El Mur. La peinture murale romane en Catalogne au XIe et XIIe siècle », *L'Aristocratie, les arts et l'architecture à l'époque romane, Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, 2005/36, p.185-194.

-, 2005b. *Sobre pintura románica catalana*, Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Monteserrat, 2005, p.109-125.

-, 2006. « Las pintures de Santa Maria de Mur, seu d'una canònica fundada pels comtes de Pallaers Jussà », dans *El Románic i el Gótic desplaçats. Estudis sobre l'exportaciò i migracions de l'art català medieval*, Barcelone, Universitat de Barcelona, p.19-54.

PALAZZO 1988. Eric Palazzo, « Les fresques de Berzé-la-Ville dans le cadre de la réforme grégorienne », *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 1988/18, p.170-187.

-, 1993. *Histoire des livres liturgiques : le Moyen Âge, des origines au XIIIe siècle*, Paris, Beauchesne, 1993, 255 pages.

-, 1994. *Les Sacramentaires de Fulda. Étude sur l'iconographie et la liturgie à l'époque ottonienne*, Münster, Aschendorffesche Verlagsbuchhandlung GmbH & Co, 1994, 211p.

-, 1998. « Iconographie et liturgie dans les études médiévales aujourd'hui : un éclairage méthodologique », *Cahiers de Civilisations Médiévale*, 1998, 41, p.65-69.

-, 1999, *L'Évêque et son image, l'illustration du pontifical au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 1999, 380p.

-, 2000a, « La liturgie de l'Occident médiéval autour de l'an Mil : état de la question », *Cahiers de civilisation médiévale*, 2000, 43, p.371-394.

-, 2000b, *Liturgie et société au Moyen Âge*, Mayenne, Aubier (Collection Historique), 2000, 277p.

-, 2010. « Art et Liturgie au Moyen Âge. Nouvelles Approches Anthropologique et épistémologique », *Anales de Historia del Arte* (Volumen Extraordinario), 2010, p.31-74.

PANOFSKY, 1967. Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie, thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, traduit par Claude Herbette et Bernard Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1967, p.13-45.

Patrimoine de la basilique de Vézelay, Flohic éditions (coll. Le Patrimoine mondial), 1999, 319p.

PAPASTAVROU, 1993. Hélène Papastavrou, « Le voile, symbole de l'Incarnation. Contribution à une analyse sémantique », *Cahiers archéologiques*, 41, 1993, p.141-168.

PARISSE, 1992. Michel Parisse, « Exercice et perte du pouvoir d'un prince : Henri le Lion », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 1992/23, p. 69-90.

-, 2002. *Allemagne et Empire au Moyen Âge*, Paris, Hachette (coll. Carré d'histoire), 2002, 287p.

PARKER, LITTLE, 1994. Elizabeth C. Parker, Charles T. Little, *The Cloisters cross. Its art and meaning*, New York, Metropolitan museum of art, 316p.

PARLATO, ROMANO. Enrico Parlato, Serena Romano, *Rome et Latium romans*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque (coll. Nuit des Temps), 1992, 391p.

PASQUIER, GRAS, 2012. Daniel Pasquier, Régis Gras, « Analyse exploratoire *a priori* et analyse confirmatoire de deux structures en analyse statistique implicative », *VIe colloque international d'Analyse Statistique Implicative, Caen, 7-10 novembre 2012*. Consulté sur http://sites.univ-lyon2.fr/asi6/ le 21/03/2014.

PASTOUREAU, 1989. Michel Pastoureau, « L'Église et la couleur, des origines à la Réforme », *Bibliothèque de l'école des Chartes*, 1989/147, p.203-230. Consulté sur http://www.persee.fr le 26/04/2010.

PASTOUREAU, VASSILIEVA-CODOGNET (éd.), 2014. Michel Pastoureau, Olga Vassilieva-Codognet (éd.), *Des signes dans l'image : usages et fonctions de l'attribut dans l'iconographie médiévale (du Concile de Nicée au Concile de Trente). Actes du colloque de l'EPHE (Paris, INHA, 23-24 mars 2007)*, Turnhout, Brepols, 2014, 268p.

PELLISTRANDI, VILLEFRANCHE, LUSTIGER, 2005. Christine Pellistrandi, Henry de Villefranche, Jean-Marie Lustiger, *Contempler l'Apocalypse*, École cathédrale (coll. Parole et silence), 2005, 159p.

PERNON, 1998. Gérard Pernon, *Histoire de la musique*, Paris, Gisserot, 1998, 126p.

PERRIN, 2005. Michel Perrin, « Bède le Vénérable : une source invisible de l'*In honorem sanctae Crucis* de Raban Maur (810) », *Bède le Vénérable*, Villeneuve d'Ascq, IRHiS-Institut de Recherches Historiques du Septentrion (coll. Histoire et littérature de l'Europe du Nord-Ouest, n 34), p.231-245. Consulté sur http://hleno.revues.org/346 le 26 juin 2014.

PERROT, 1996. Françoise Perrot, « La Couleur et le vitrail », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1996/39, p.211-215.

PHALIP, 1997. Bruno Phalip, *Art roman, culture et société en Auvergne : la sculpture à l'épreuve de la dévotion populaire et des interprétations savantes*, Clermont-Ferrand, Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'université Blaise Pascal, 1997, 232p.

PIVA (dir.), 2010. Paola Piva (dir.), *Art médiéval. Les voies de l'espace liturgique*, Paris, Picard, 2010, 287p.

PLADEVALL I FONT (dir.), 1995. Antonio Pladevall i Font (dir.), *Catalunya Románica. VII : La Cerdanya, El Conflent,* Barcelona, Enciclopédia Catalana, 1995, 566p.

PLANCHART (éd.), 2009. Alejandro Enrique Planchart (éd.), *Embellushing the liturgy. Tropes and polyphony*, Farnham, Burlington, Ashgate, 2009, 559p.

POILPRÉ, 2005. Anne-Orange Poilpré, Maiestas Domini. *Une image de l'Église en Occident, V^e^-IXe siècle*. Paris, Editions du Cerf (Coll. Cerf histoire), 2005, 303 p.

-, 2013. « Illustrer la vie du Christ dans un manuscrit de l'Antiquité tardive : le cas des Évangiles de saint Augustin », *Ars Aureo gemmisque prior. Mélanges en hommage à Jean-Pierre Caillet*, C. Blondeau, B. Boissavit Camus, V. Boucherat, P. Volti (éd.), Zagreb, Motovun, 2013, p.131-138.

PONS. Jacques Pons, « Apôtres. Symbole des », *Encyclopedia Universalis*, consulté sur http://www.universalis.fr/ le 06/03/2015.

POP-CURȘEU, 2010. Ștefana Pop-Corșeu, « L'iconoclasme et son revers : naissance d'une philosophie de l'image à Byzance », *Ekphrasis*, 2010/2, p.26-63. Consulté sur http://ceeol.com le 12/10/2014.

PORCHER, HUBERT, VOLBACH, 1968. J[ean] Porcher, J[ean] Hubert, W.F. Volbach, *L'Empire carolingien*, Paris, Gallimard (coll. L'Univers des formes), 1968, 378p.

PRACHE, 1983. Anne Prache, *Île-de-France romane*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque (coll. Nuit des Temps), 1983, 490p.

-, 1999. *Cathédrales d'Europe*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1999.

PRANGSMA-HAJENIUS, 1995. Angélique M.L. Prangsma-Hajenius, *La Légende du bois de la croix dans la littérature française*, Assen, Van Gorcum, 1995, 435p.

PRIEUR, 2006. Jean-Marc Prieur, *La Croix dans la littérature chrétienne des premiers siècles*, Berne, Peter Lang (coll. *Traditio christiana* 14), 2006, 233p.

PRINGLE, 1996. Denys Pringle, *The Churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem. A corpus, vol.III: The city of Jerusalem*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p.72-87.

Q

QUENOT, 2008. Michel Quenot, *Du visible à l'invisible : des images à l'icône*, Paris, Cerf, 2008, 126p.

QUINTAVALLE, 1984. Arturo Carlo Quintavalle, « Le origini di Nicolò e la riforma gregoriana », Storia dell'Arte, 1984, p.95-118.

-, 2011. « L'Antique et les monumenta de la Réforme grégorienne », *Mémoires, tombeaux et sépultures à l'époque romane, Cahiers de Saint-Michel de Cuxa,* 2011/42, p.65-76.

R

RADEMACHER, 1965. Franz Rademacher, « Zu den Frühesten Darstellungen der Auferstehung Christi », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1965/28, p.195-224.

RAUWEL, 2005. Alain Rauwel, « Théologie de l'Eucharistie et valorisation de l'autel à l'âge roman », *The Altar from the 4th to the 15th century, Hortus Artium Medievalium, Journal of the International Research Center for Late antiquity and Middle Ages*, 2005/11, p.177-182.

-, 2008. « Les espaces de la liturgie au Moyen Âge latin », Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA, 2008. Consulté sur http://cem.revues.org le 10/11/2014.

RÉAU, 1955-59. Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955-1959, 6 vol.

REBILLARD, FITZGERALD, CAVADINI, DJUTH, 2009. Éric Rebillard, Allan Fitzgerald, John C. Cavadini, Marian Djuth, *Augustine through the ages: an encyclopedia*, William B Eerdmans Publishing Co, 902p.

RECHT, 2010a. Roland Recht, *L'image médiévale. Le livre enluminé*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2010, 223p. Consulté sur https://annuaire-cdf.revues.org le 30/05/2012.

-, 2010b. « L'image médiévale », dans « Histoire de l'art européen médiéval et moderne », *L'Annuaire du Collège de France*, 2010/109, p.891-900.

REVEYRON, 2003. Nicolas Reveyron, « Architecture, liturgie et organisation, de l'espace ecclésial : essai sur la notion d'espace dans l'architecture religieuse du Moyen Age », *Liturgie, arts et architecture à l'époque romane, Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 2003/34, p.161-175.

REY, 1948. Raymond Rey, *L'Art des cloîtres romans, étude iconographique*, Toulouse, Edouard Privat (coll. Visions méridionales), 1948, 178 p.

RICCIONI, 2006. Stefano Riccioni, *Il mosaico absidale di S. Clemente a Roma : "Exemplum" della chiesa riformata*, Spoleto, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2006, 107p.

- 2007a. « Segni epigrafici e sistemi illustrativi alla 'greca' nel mosaico di S. Clemente a Roma », *Medioevo Mediterraneo : l'Occidente, Bisanzio e l'Islam dal tardontico al secolo XII, Atti del VII Convegno Internazionale di Studi (Parma 21-25/11/2004)*, Milano 2007, p.371-380.

-, 2007b. « 'Litterae' et 'Figurae'. Pour un art 'rhétorique' dans la Rome de la Réforme grégorienne », dans S. Romano, J. Enckell Julliard (dir.), *Roma e la Riforma gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo), Actes de les journées d'études (Université de Lausanne, 10-11/12/2004)*, Rome, Viella 2007, p.141-163.

-, 2011. « The Word in the Image: an Epiconographic Analysis of Reformed Mosaics in Rome (Twelfth-century) », dans K. B. Aavitsland, T. K. Seim (éd.), *Inscriptions in Liturgical Spaces (Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia, vol. XXIV, n.s. 10)*, Rome, Bardi, 2011, p.85-137.

RICHÉ, 1992. Pierre Riché, « Les Artistes carolingiens, collectionneurs d'objets d'art (VIIIe-Xe s. »), *L'art et la société carolingienne, Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, 1992/23, p.83-87.

RICHÉ, LOBRICHON (dir.), 1984. Pierre Riché, Guy Lobrichin (dir.), *Le Moyen Âge et la Bible*, Paris, Beauchesne, 1984, 637p.

Rhin-Meuse, Art et Civilisation 800-1400, catalogue d'exposition tenue à la Kunsthalle de Cologne du 14 mai au 23 juillet 1972 et aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles du 19 septembre au 31 octobre 1972, Cologne-Bruxelles, 1972, 430 p.

RIGAUX, 1987. Dominique Rigaux, « Usages apotropaïques de la fresque dans l'Italie du Nord au XVe siècle », dans François Boespflug, Nicolas Lossky (sous la direction de), *Nicée II 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Paris, Le Cerf, 1987, p. 317-331.

-, 1995. « Réflexion sur les usages apotropaïques de l'image peinte », *Réflexion sur les usages apotropaïques de l'image peinte*, Paris, Léopard d'or (coll. Cahiers du Léopard d'or 5), 1995, p.67-77.

RINGBOM, 1997. Sixten Ringbom, *De l'icône à la scène narrative*, Paris, Montfort, 1997, 268p.

RINI, 2006-2007. David Rini, « L'iconografia della *Majestas Domini* nel medioevo : L'immagine dell'apparizione del Signore con particolare riferimento alla Visione di Isaia », Storia dell'Arte Medievale 2. Consulté sur www.academia.edu le 18/04/2014.

RIST, 2013. Matthias Rist, *Das Apsismosaik Der Basilica Di San Clemente in Rom*, Berlin, Grin, 2013, 16p.

ROCACHER, 1993. Jean Rocacher, « Les relations entre l'iconographie de la Genèse et les peintures du massif occidental de la cathédrale de Cahors », *Le décor des églises en France méridionale (XIIIe – milieu XVe siècle), Cahiers de Fanjeaux*, 1993/28, p.234-254.

ROCHE, 1984. Geneviève-Elisabeth Roche, « Une iconologie architecturale des Apocalypses du IXe au XIe siècle », *Texte et image. Actes du colloque international de Chantilly (13-15 octobre 1982)*, Paris, Les Belles lettres, 1984, p.19-30.

ROECK, 2013. Bernd Roeck, « Images, mentalités, quantités : pour une histoire de l'art statistique », *Perspectives*, 2013/1, p.5-7.

ROMANELLI (dir.), 1997. Giandomenico Romanelli (dir.), *L'Art de Venise*, Paris, Mengès, 1997, vol.1.

ROLLIER-HANSELMANN, 2012. Juliette Rollier-Hanselmann, « La *Traditio Legis* de Berzé-la-Ville : Entre tradition et innovation », *Hortus Artium Medievalium*, 2012, p.275-287.

-, 2013. « Étude des peintures murales romanes dans les anciens territoires de Bourgogne : de Berzé-la-Ville à Rome et d'Auxerre à Compostelle », *In Situ*, 2013/22, 18p. Consulté sur http://insitu.revues.org le 19/08/2014.

-, 2014. *Peintures romanes. Bourgogne, Rhône-Alpes, Suisse romande*, Mâcon, Académie de Mâcon (coll. Libre format), 2014, 349p.

ROUILLARD, 2003. Philippe Rouillard, *Les Fêtes chrétiennes en Occident*, Paris, Cerf, 2003, 347p.

RUBIN, 1991. Miri Rubin, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, New York, Cambridge University Press, 1991, 415 p.

RUIZ, 2014. Émilien Ruiz, « Retour sur "l'anachronisme des séries longues" ». Consulté sur http://compter.hypotheses.org/ le 06/10/2014.

RUSSO, 2003. Daniel Russo, « L'iconographie de la *Maiestas Domini* dans la mouvance clunisienne », dans *L'Esprit de Cluny et ses prolongements, actes du IVe colloque historique de Pommiers,* Saint-Étienne, Conseil Général de la Loire en Rhône-Alpes, 2003, p.25-38.

-, 2008a. « Iconologie et ecclésiologie médiévales : une question d'histoire de l'art », *Perspective*, 2008/1, p.129-133.

-, 2008b. « La réforme de l'Église et le moment figuratif dans l'art religieux (XIe-XIIe siècles) », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* | BUCEMA [En ligne], 2008 (Hors-série n° 2). Consulté sur http://cem.revues.org/ le 26/10/2014.

S

SADOULET, 2008. Pierre Sadoulet, « L'ellipse narrative : entre le raccourci et l'énigme », Jean-Christophe Pitavy et Michèle Bigot (dir.), *Ellipse et effacement. Du schème de phrase*

aux règles discursives, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2008, p.129-138.

SAINT-JEAN, 1991. Robert Saint-Jean, *Vivarais-Gévaudan romans*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque (coll. Nuit des Temps), 1991, 361p.

SALAVILLE, 1929. Sévérien Salaville, « Τεσσαραχοστή, Ascension et Pentecôte au VIe siècle », *Échos d'Orient*, 1929/155, pp. 257-271. Consulté sur www.persee.fr le 25/10/2014.

SALET, 1995. Francis Salet, *Cluny et Vézelay, l'œuvre des sculpteurs*, Paris, Société Française d'Archéologie, 1995, 171p.

SANSTERRE, 1998. Jean-Marie Sansterre, « Attitudes occidentales à l'égard des miracles d'images dans le haut Moyen Âge », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1998/6, p.1219-1241. Consulté sur http://www.persee.fr le 12/10/2009.

SAPIN (dir.), 2006. Christian Sapin (dir.), *Stucs et décors de la fin de l'Antiquité au Moyen Age, Ve-XIIe siècle : actes du colloque international tenu à Poitiers du 16 au 19 septembre 2004*, Turnhout, Brepols, 2006, 348p.

SAPORTA, 2011. Gilbert Saporta, *Probabilités, analyse des données et statistique*, Paris, Technip, 2011 (3ème éd.), 622p.

SASSIER, 2012. Yves Sassier, *Royauté et idéologie au Moyen Âge. Bas-Empire, monde franc, France (IVe-XIIe siècles)*, Paris, Armand Colin (2ème éd.), 2012, 361p.

SAUERLÄNDER, 1991. Willibald Sauerländer, « Façade ou façades romanes ? », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1991/34, p.393-401.

SAULNIER, STRATFORD, 1984. Lydwine Saulnier, Neil Stratford, *La sculpture oubliée de Vézelay. Catalogue du musée lapidaire*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1984, 283p.

SCHAPIRO, 1943. Meyer Schapiro, "The image of the disappearing Christ : the Ascension in English art around the year 1000", *Gazette des Beaux-Arts*, 1943/23, p.133-152.

-, 2000. *Les Mots et les images*, Paris, Macula, 2000, 207p.

SCHILLER, 1971. Gertrud Schiller, *Iconography of christian art*, Londres, Lund Humphries, 1971, 2 tomes (trad. de l'allemand, 1ère éd. 1966).

SCHMITT, 1987. Jean-Claude Schmitt, « L'Occident, Nicée II et les images du VIIIe au XIIIe siècle », dans François Boespflug, Nicolas Lossky (dir.), *Nicée II 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Paris, Le Cerf, 1987, p.271-300.

-, 1987. « La morale des gestes », *Communications*, 1987/46, p.31-47.

-, 1990. *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990, 432 p.

-, 1996a. « La Culture de *l'imago* », *Annales, Histoire et sciences sociales*, 1996/51, p.3-36.

-, 1996b. « Imago : de l'image à l'imaginaire », dans Jérôme Baschet (dir.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'Or (collection Cahiers du Léopard d'Or 5), 1996, p.29-37.

-, 1997. « L'Historien et les images », *Der Blick auf die Bilder, Kungstgeschichte und Geschichte im Gespräch,* Göttingen, Wallstein Verlag, 1997, p.7-51.

-, 2002. *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Age*, Paris, Gallimard (coll. Nrf), 2003, 409p.

-, 2006. « “De l’espace aux lieux” : les images médiévales », dans *Construction de l'espace au Moyen Age : pratiques et représentations, Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, 37e congrès*, Mulhouse, 2006, p. 317-346.

-, 2007a. « Le Rythme des images et de la voix », *Histoire de l’art*, 2007/60, p.43-56.

-, 2007b. « “De l’espace aux lieux” : les images médiévales », *Construction de l’espace au Moyen Âge : pratiques et représentations. XXXVIIe Congrès de la SHMES (Mulhouse, 2-4 juin 2006)*, Paris, Publication de la Sorbonne, 2007, p.317-348.

-, 2008. « Les images médiévales », *Bulletin du centre d’études médiévales d’Auxerre* | BUCEMA [En ligne], 2008 (Hors-série n° 2). Consulté sur http://cem.revues.org/ le 26/10/2014.

SCHRADE, 1928. Hubert Schrade, « Zur Ikonographie der Himmelfahrt Christi », *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 8, 1928/29, p.66-190.

SCHÜTZ, 2005. Bernhard Schütz, *Abbayes et monastères d’Europe*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2005, 491p.

SEARS, THOMAS (éd.), 2002. Elisabeth Sears and Thelma K.Thomas (éd.), *Reading medieval images : the art historian and the object*, Michigan, The University of Michigan Press, 2002, 256p.

SERRA, 1989. Renata Serra, *Sardaigne romane*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque (coll. Nuit des Temps), 1989, 388p.

SESBOÜE, 2011. Bernard Sesboüé, « Bulletin de théologie patristique », *Recherches de science religieuse*, 2011/99, p.135-160. Consulté sur http://www.cairn.info le 30/05/014.

SIMONIN, 1961. Frère Servan Simonin, o.s.b., « Le culte eucharistique à Cluny de saint Odon à Pierre le Vénérable », *Centre international d’études romanes*, mars 1961, p.3-13.

SKUBISZEWSKI, 1985. Piotr Skubiszewski, « *Ecclesia*, *Christianitas*, *Regnum* et *Sacerdotium* dans l’art des Xe-XIe siècles : idées et structures des images », *Cahiers de civilisation médiévale,* 1985/27, p.152-158 surtout.

-, 1996. « Le titre de “Roi de gloire” et les images du Christ : un concept théologique, l’iconographie et les inscriptions », *Épigraphie et iconographie, Actes du colloque tenu à Poitiers les 5-8 octobre 1995*, CESCM, (coll. Civilisation Médiévale II), 1996, p.228-258.

SMALLEY, 1952. Beryl Smalley, *The Study of the Bible in the Middle Ages*, New York, Philosophical library, 1952, 2 vol.

SMEYERS, 1998. Maurits Smeyers, *L’Art de la miniature flamande du VIIIe au XVIe siècle*, Tournai, La Renaissance du livre (coll. Référence), 1998, 528p.

SNELDERS, 2005. Bas Snelders, “The *Traditio Legis* on early Christian sarcophagi”, *Antiquité tardive*, 2005, 13, p.321-333.

SONESSON, 2001. Göra Sonesson, « De l’iconicité de l’image à l’iconicité des gestes », Dans Ch. Cave, I. Guaïtella, & S. Santi (éd.), *Actes du congrès ORAGE 2001 ORAlité et GEstualité, Aix-en-Provence, Juin 18-22, 2001,* Paris, L’Harmattan, 2001, p.47-55.

SPIESER, 1991. Jean-Michel Spieser, « Le programme iconographique des portes de Sainte-Sabine », *Journal des savants*, 1991, p.47-81.

-, 1998. “The Representation of Christ in the apses of early christian churches”, *Gesta*, 1998/37/1, p.63-73.

-, 2004. « Autour de la *Traditio Legis* », Thessalonique, 2004, p.5-47.

-, 2015. *Images du Christ. Des catacombes aux lendemains de l'iconoclasme*, Genève, Droz (coll. Titre courant), 2015, 549p.

STÉVANOVITCH, 2006. Colette Stévanovitch, *Cynewulf. Le Christ II (L'Ascension)*, Nancy, AMAES, 500p.

STIRNEMANN, 1999. Patricia Stirnemann, *Nouveau regard sur la Bible de Souvigny,* Moulins, Ville de Moulins, 1999, 56p.

STOJAKOVIC, 1975. Anka Stojakovic, « Jésus-Christ, source de lumière dans la peinture byzantine », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1975/18, p.269-273.

STRUBEL, 2003. Armand Strubel, *Le Théâtre au Moyen Âge. Naissance d’une littérature dramatique*, Paris, Bréal, 2003, 223p.

SUBES, 1999. Marie-Pasquine Subes, « Quelques parallèles entre deux arts monumentaux au XIIIe siècle : peinture murale et vitrail », dans Fabienne Joubert, Dany Sandron (dir.), *Pierre, lumière, couleur. Études d’histoire de l’art du Moyen Âge*, Paris, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 1999, p.151-164.

Suisse romane, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque (coll. Nuit des Temps), 1958, 339p.

SUITNER NICOLINI, 1991. Gianna Suitner Nicolini, *Vénétie romane*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque (coll. Nuit des Temps), 1991, 348p.

SZKIET, 2005. Christine Szkiet, *Reichenauer Codices in Schaffhausen: die frühen Handschriften des Schaffhauser Allerheiligenklosters und ihre Stellung in der südwestdeutschen Buchmalerei des 11. Jahrunderts*, Westring, Ludwig, 2005, 239p.

T

TARALON, TARALON-CARLANI, 1997. Jean Taralon, Dominique Taralon-Carlani, « La majesté d’or de Sainte-Foy de Conques », *Bulletin monumental*, 1997/155, p.11-73.

TEVIOTDALE, 2001. Elisabeth C. Teviotdale, *The Stammheim missal*, Los Angeles, Getty’s museum studies of art, 2001, 94 p.

THÉREL, 1984. 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, CNRS, 1985, 374p.

THOMASSEAU, 1995. Jean-Marie Thomasseau, *Drame et tragédie*, Paris, Contours littéraires, 192p.

THOMASSET, JAMES-RAOUL (dir.), 2000. Claude-Alexandre Thomasset, Daniel James-Raoul (dir.), *La Montagne dans le texte médiéval : entre mythe et réalité*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne (coll. *Cultures et civilisations médiévales*, 19), 2000, 348p.

TIMMERMANN, 2001. Achim Timmermann, “The Avenging crucifix : some observations on the iconography of the living cross”, *Gesta,* 2001, 40/2, p.141-160.

TOINET, 1992. Isabelle Toinet, « La parole incarnée : voir les paroles dans les images des XIIe et XIIIe siècles », *Médiévales*, 1992/22-23, p.13-30.

TOUBERT, 1969. Hélène Toubert, « Une fresque de San Pedro de Sorpe (Catalogne) et le thème iconographique de l'*Arbor Bona-Ecclesia, Arbor Mala-Synagoga* », *Cahiers archéologiques*, 1969, 19, p.167-189.

-, 1983. « Les fresques de la Trinité de Vendôme, un témoignage sur l'art de la réforme grégorienne », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1983/26, p.297-326.

-, 1990. *Un art dirigé, réforme grégorienne et iconographie*, Paris, Cerf, 1990, 239-310.

TRAVIS, 1994. William J. Travis, *The Romanesque Sculpture of Montceaux-L'Étoile: Crossroads of Cluny and the Brionnais*. New York University, 1994, 2 vol.

-, 2002. « Of Sirens and Onocentaurs: A Romanesque Apocalypse at Montceaux-l'Etoile », *Artibus et historiae*, 2002/45, p.29-62.

TRIPPS, 2003. Johannes Tripps, « Sakrales Spiel als Motivquelle der Miniaturmalerei », dans Anna Moraht-Fromm (dir.), *Kunst und Liturgie. Choranlagen des Spätmittelalters: Ihre Architektur, Ausstattung und Nutzung*, Jan Thorbecke Verlag, 2003, p.191-206.

TRISTAN, 1996. Frédérick Tristan, *Les Premières images chrétiennes, du symbole à l'icône IIe – VIe s.,* Paris, Fayard, 1990, 663p.

TRIVELLONE, 2002. Alessia Trivellone, « L'iconographie de deux bas-reliefs de Saint-Jean-in-Tumba à Monte Sant'Angelo (Pouilles) : narration de la Passion et liturgie de l'Eucharistie », *Cahiers de Civilisations Médiévale*, 2002, 45, p.141-164.

TROTZIG, 2000. Aina Trotzig, « L'apparition du Christ ressuscité à Marie-Madeleine et le drame liturgique. Etude iconographique », *Revue de Musicologie*, 2000/86, p.83-104. Consulté sur www.jstor.org le 24/07/2007.

TRUMBORE, 2000. Elisabeth A.R. Trumbore, *Saint-Denis, la basilique*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque (coll. Nuit des Temps), 2000, 470p.

TSUJI, 1962. Sahoko Tsuji, « Les Portes de Sainte-Sabine. Particularités de l'iconographie de l'Ascension », *Cahiers archéologiques*, 1962/13, p.13-28.

TYDEMAN (ED.), 2003. William Tydeman (ed.), *The Medieval European Stage, 500-1550*, Cambridge, Cambridge university press, 2003 (2e éd.), 720p.

V

VELMANS (dir.), 2002. Tania Velmans (dir.), *Le Grand livre des icônes, des origines à la chute de Byzance*, Hazan, 2002, 238p.

VERGER, 1999. Jacques Verger, *La Renaissance du XIIe siècle*, Paris, Le Cerf (coll. Initiations au Moyen Âge), 1999, 144p.

VERGNOLLE, 1994. Eliane Vergnolle, *L'Art roman en France*, Paris, Flammarion, 1994, 383p.

VESCO, 2012. Jean-Luc Vesco, o.p., *Le Psautier de Jésus. Les citations des Psaumes dans le Nouveau Testament*, Paris, Cerf, 2012, 2 vol.

VIALA, 2009. Alain Viala, *Le Théâtre en France*, Paris, Presses universitaires de France (coll. Quadrige), 2009, 496p.

VILLIER, s.j., (dir.), 1937. Marcel Villier (dir.), *Dictionnaire de spiritualité, ascétique et mystique, doctrine et histoire*, Paris, Gabriel Beauchesne et ses fils, 1937, 17 vol.

VIVIER, 2013. Fabien Vivier, « La liturgie de l'office divin et l'espace ecclésial : une mise en scène permanente ? L'exemple de la collégiale de Saint-Julien de Brioude », *Temps et célébrations à l'époque romane*, Actes du colloque international d'Issoire, 2011, p.135-155.

VOGEL, 1963. Cyrille Vogel, « Le pontifical romano-germanique. Nature, date et importance du document », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1963/21, p.27-48.

VOGEL, ELZE, 1963. Cyrille Vogel, Reihnard Elze, *Le Pontifical romano-germanique du dixième siècle*, Vatican, Bibliothèque apostolique du Vatican, 1963, 2 tomes.

VORANOVA, STERLIGOV, 1996. Tamara Voranova, Andreï Sterligov, *Manuscrits enluminés occidentaux, VIIIe-XVIe siècles*, Saint-Petersbourg, Parkstone Aurora, 1996, 287p.

VOSKOBOINIKOV, 2015. Oleg Voskoboinikov, « Lieux, plans et épaisseur », dans Jérôme Baschet, Pierre-Olivier Dittmar (dir.), *Les Images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols (coll. L'Atelier du médiéviste, n°14), p.239-251.

VOYER, SPARHUBERT (dir.), 2011. Cécile Voyer, Éric Sparhubert (dir.), *L'image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace cultuel*, Turnhout, Brepols, 2011, 396p.

W

WALDVOGEL, 2004. Stefanie Waldvogel, "The Ascension at San Pietro in Tuscania : an apse painting as reflection of the Reform movement and expression of episcopal self-confidence", *Shaping sacred space and institutional identity in Romanesque mural painting : essays in honour of Otto Demus*, Londres, Pindar, 2004, p.203-229.

WALKER VADILLO, 2007. Mónica A. Walker Vadillo, "Challenge iconography : The Last Folio *in the Cycle of the Life and Passion of Christ* in the *Bible of Avila*", *Revista de Ciencias des las Religiones*, 2007, p.227-236.

WALTER, 2013. Philippe Walter, « De l'image à l'imaginaire médiéval », *Medievalista*, 2013/13, 16p. Consulté sur www2.fcsh.unl.pt le 12/04/2014.

WEITZMANN, 1974. Kurt Weitzmann, "*Loca Sancta* and the representational arts of Palestine", *Dumbarton Oaks Papers*, 1974/28, p.33-55.

WERCKMEISTER, 1972. O. K. Werckmeister, "The Lintel Fragment Representing Eve from Saint-Lazare, Autun", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1972/35, p.1-30.

WHATLING, 2010. Stuart Whatling, *Narrative art in northern Europe, c.1140-1300: A narratological re-appraisal*, Submitted for the degree of PhD at The Courtauld Institute of Art, University of London, Paul Crossley supervisor (March 2010). Thèse consultée sur www.medievalart.org.uk le 18/04/2014.

WILL, 1965. Robert Will, *Alsace romane*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque (coll. Nuit des Temps), 1965, 350p.

WIRTH, 1988. Jean Wirth, « La représentation de l'image dans l'art du haut Moyen Age », *La Revue de l'art*, 1988, 74, p.9-21.

-, 1989. *L'Image médiévale, naissance et développement (VIe-XVe siècle)*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, 395p.

-, 1999. *L'Image à l'époque romane*, Paris, Le Cerf, 1999, 455p.

-, 2001. « Faut-il adorer les images ? La théorie du culte des images jusqu'au concile de Trente », *Iconoclasme : vie et mort de l'image médiévale, catalogue d'exposition du Musée d'histoire de Berne, du Musée de l'œuvre de Notre-Dame, des Musées de Strasbourg,* Cécile Dupeux, Peter Jezler et Jean Wirth (dir.), Somogy, 2001, p.28-37.

-, 2004a. « La critique scolastique de la théorie thomiste de l'image », Olivier Christin et Dario Gamboni (dir.), *Crises de l'image religieuse. Krisen religiöser Kunst*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2004, p.93-109.

-, 2004b. *La Datation de la sculpture médiévale*, Genève, Droz, 2004, 334p.

-, 2007. *Sur le statut de l'image au Moyen Âge*, Genève, Haute école d'art et de design, 2007, 47p.

-, 2008. *L'Image à l'époque gothique (1140-1280)*, Paris, Cerf, 2008, 432p.

-, 2013. *Qu'est-ce qu'une image ?*, Genève, Droz, 2013, 110p.

WOLTER-VON DEM KNESEBECK. Harald Wolter-von dem Knesebeck, "Buchkultur im geistlichen Beziehungsnetz. Das Hielmarshausener Skriptorium im Hochmittelalter". Consulté sur https://kobra.bibliothek.uni-kassel.de le 13/11/2013.

WORM, 2003. Andrea Worm, "Steine und Fußspuren Christi auf dem Ölberg Zu zwei ungewöhnlichen Motiven bei Darstellungen der Himmelfahrt Christi", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 66 Bd., H. 3 (2003), p. 297-320.

WULF, 1996. Walter Wulf, *Saxe romane*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque (coll. Nuit des Temps), 1996, 395p.

Z

ZINK, 1976. Michel Zink, *La Prédication en langue romane avant 1300*, Paris, Honoré Champion, 1976, 579p.

Catalogues

Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France, départements, tome IV, 1886, Paris, Plon, 489p.

Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France, départements, tome IX, 1888, Paris, Plon, 574p.

Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France, départements, tome XXX, première partie, 1898, Paris, Plon, 899p.

Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France, départements, tome XXXI, première partie, 1898, Paris, Plon, 825p.

Corpus vitrearum, inventaire général des monuments et richesses artistiques de France, Paris, C.N.R.S., 1978-1994, 5 vol.

COLLON, 1900. G. Collon, *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France, départements, tome XXXVII, première partie*, 1900, Paris, Plon, 656p.

CUISSARD, 1889. Ch. Cuissard, *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France, départements, tome XII*, 1889, Paris, Plon, 418p.

KOHLER, 1893. Ch. Kohler, *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France*, Paris, Plon, 1893, 647p.

MOLINIER, 1885. Auguste Molinier, *Catalogue général des manuscrits de la bibliothèque Mazarine,* Paris, Plon, 1885, tome 1.

Saint-Victor de Marseille, site et monument, Maison diamantée- Basilique Saint-Victor, catalogue de l'exposition tenue aux Archives de la ville de Marseille, Mai-Septembre 1973.

SITOGRAPHIE*

Articles en ligne

Academia, share research, site de partage en ligne d'articles scientifiques et universitaire, 2016. Disponible sur : http://www.academia.edu. Site académique.

Archipel, portail d'articles en ligne de l'UQAM, 2016. Disponible sur : http://www.archipel.uqam.ca/.Site académique.

ASI 4, 4èmes Rencontres Internationales - Analyse Statistique Implicative, 2007. Disponible sur : http://www.asi4.uji.es/.Site académique.

ASI 6, 4èmes Rencontres Internationales - Analyse Statistique Implicative, 2012. Disponible sur : http://sites.univ-lyon2.fr/asi6/. Site académique.

Bibliothèque universitaire de l'université de Kassel, 2016. Disponible sur : https://kobra.bibliothek.uni-kassel.de. Site académique.

Brepols Periodica and Miscellanea Online, 2015. Disponible sur : http://brepols.metapress.com. Site institutionnel.

Cairn.info, chercher, repérer, avancer, 2016. Disponible sur http://www.cairn.info/. Site institutionnel.

Capire, Colectivo para el Análisis Pluridisciplinar de la Iconografía Religiosa Europea, 2016. Disponible sur : http://capire.es/. Site institutionnel.

Centre for digital Scholarships journal, 2016. Disponible sur : https://journals.lib.unb.ca/. Site académique.

Corpus of Medieval Narrative Art, 2015. Disponible sur : http://www.medievalart.org.uk/. Site institutionnel.

Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2016. Disponible sur : http://www.doaks.org/. Site institutionnel.

Durham e-theses, 2013. Disponible sur : http://etheses.dur.ac.uk/620/. Site académique.

* Les sites ayant été régulièrement visités, nous n'avons pas mis de date de consultation.

Éditions en ligne de l'École des Chartes, 2016. Disponible sur : http://elec.enc.sorbonne.fr/. Site académique.

Encyclopedia Universalis, 2016. Disponible sur : www.universalis-edu.com. Site institutionnel.

Érudit, portail canadien de revues scientifiques en ligne, 2016. Disponible sur : http://www.erudit.org/. Site institutionnel.

Faculta de Ciências sociais e humanas, Universidade nova de Lisboa, 2016. Disponible sur : http://www.fcsh.unl.pt/. Site académique.

Georgetown University, 2016. Disponible sur : http://faculty.georgetown.edu/. Site académique.

Histoire de l'art, langage de la forme, de la matière et des couleurs, 2016. Disponible sur : http://www.histoiredelart.net/. Site associatif.

Hypothèses, plateforme de blogs académiques, 2016. Disponible sur : http://hypotheses.org/. Site académique.

Journal storage, archivage en ligne de revues universitaires et scientifiques, 2000-2016. Disponible sur : http://jstor.org. Site institutionnel.

Livres en sciences humaines et sociales, 2016. Disponible sur : http://books.openedition.org/. Site institutionnel.

Matematica e Informatica, Universita di Palermo, 2016. Disponible sur : http://www.unipa.it/dipartimenti/dimatematicaeinformatica. Site académique.

Persée, portail de revues scientifiques, 2005. Disponible sur : http://persee.fr. Site institutionnel.

Pinakes, Textes et manuscrits grecs, 2016. Disponible sur : http://pinakes.irht.cnrs.fr. Site institutionnel.

Research Gate, site de partage en ligne d'articles scientifiques et universitaires : http://www.researchgate.net. Site académique.

Revues en sciences humaines et sociales, 1999. Disponible sur : http://revues.org. Site institutionnel.

Société Internationale pour l'étude du Théâtre Médiéval, 2016. Disponible sur : www.sitm.infos. Site associatif.

Sociétés savantes de Toulouse, 2008. Disponible sur : http://www.societes-savantes-toulouse.asso.fr. Site associatif.

Thèses de l'Université de Bourgogne, 2016. Disponible sur : http://nuxeo.u-bourgogne.fr. Site académique.

Utpictura18 – Base de données iconographiques de l'université Paul Valéry Montpellier 3, 2009. Disponible sur : http://utpictura18.univ-montp3.fr/. Site académique.

Manuscrits en ligne

Bayerische Staatsbibliothek de Munich, 2016. Disponible sur : http://www.bsb-muenchen.de. Site institutionnel.

Bibliothèque des manuscrits virtuels en Suisse, 2015. Disponible sur : http://www.e-codices.unifr.ch/fr. Site institutionnel.

British Library : http://www.bl.uk. Site institutionnel.

Bibliothèque nationale de France ,2016. Disponible sur : http://mandragore.bnf.fr/jsp/rechercheExperte.jsp. Site institutionnel.

Bibliothèque nationale des Pays-Bas, 2016. Disponible sur : http://www.kb.nl. Site institutionnel.

Bibliothèque municipale de Lyon, 2016. Disponible sur : http://www.bm-lyon.fr. Site institutionnel.

Catalogues des manuscrits enluminés de France, 2016. Disponible sur : http://initiale.irht.cnrs.fr/ouvrages/ouvrages.php?clickOnglet&imageInd=-1. Site institutionnel.

Central and Eastern European Online Library, 2016. Disponible sur : http://ceeol.com. Site institutionnel.

Enluminures, base du Ministère de la Culture et de la communication, 2016. Disponible sur : http://www.enluminures.culture.fr. Site institutionnel.

Gallica, bibliothèque numérique, 2016. Disponible sur : http://gallica.bnf.fr/. Site institutionnel.

Index of Christian Art - Princeton, 2016. Disponible sur : http://ica.princeton.edu/. Site académique.

Initiale - Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, 2013. Disponible sur : http://www.initiale.irht.cnrs.fr. Site institutionnel.

Jean-Paul Getty's museum, 2016. Disponible sur : http://www.getty.edu/art/collectionSearch/collectionSearch?col=museum&nh=10&pw=100%25&lk=1&qt=ascension&Go.x=0&Go.y=0. Site institutionnel.

Joconde, Portail des collections des musées de France, 2016. Disponible sur : http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr. Site institutionnel.

Mémoires, base du Ministère de la Culture et de la communication, 2016. Disponible sur : http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/. Site institutionnel.

Ministère de l'Éducation nationale, 2016. Disponible sur : http://www.liberfloridus.cines.fr. Site institutionnel.

Pierpont Morgan Library, 2016. Disponible sur : http://corsair.themorgan.org/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?DB=local&PAGE=kbSearch. Site institutionnel.

Psautier d'Utrecht, 2016. Disponible sur : http://www.utrechtpsalter.nl/. Site académique.

ROMANE - Fonds iconographiques du Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale de Poitiers, 2016. Disponible sur : http://presnum.mshs.univ-poitiers.fr/romane/accueil.aspx. Site institutionnel.

Vatican, Bibliothèque vaticane, 2016. Disponible sur : http://digital.vatlib.it/. Site institutionnel.

Thesaurus Exemplorum Medii Aevi (ThEMA) – Gahom, 2016. Disponible sur : http://lodel.ehess.fr/gahom/thema/. Site académique.

The Saint-Albans Psalter Project, 2003. Disponible sur : https://www.abdn.ac.uk/stalbanspsalter/english/. Site académique.

Victoria and Albert's Museum de Londres, 2016. Disponible sur : http://www.vam.ac.uk. Site institutionnel.

Walters Art Museum de Baltimore, 2003. Disponible sur : http://art.thewalters.org/. Site institutionnel.

Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, 2016. Disponible sur : http://digital.wlb-stuttgart.de/. Site institutionnel.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS **5**

RESUME **9**

ABSTRACT **11**

INTRODUCTION **17**

UNE PRECISION SUR L'EMPLOI DU TERME « IMAGE » 18

DE L'IMAGE AUX IMAGES 20

PREMIERE PARTIE DE L'EPISODE NEOTESTAMENTAIRE A SA MISE EN IMAGE **27**

1. LES TEMOIGNAGES ECRITS **31**

1.1. LES RECITS 31

1.1.1. L'Ascension dans le *Nouveau Testament* 32

1.1.2. Les préfigurations de l'Ascension dans l'Ancien Testament 33

1.1.2.a. Les Ascensions d'Énoch et d'Élie 34

1.1.2.b. Les Psaumes 34

1.1.3. L'Ascension dans les *Évangiles* apocryphes 36

1.1.4. Quelques références à l'Ascension dans la production littéraire médiévale 38

1.1.5. Synthèse 42

1.2. LA LITURGIE DE L'ASCENSION 44

1.2.1. L'établissement de la fête 45

1.2.2. Liturgie de l'Ascension 46

1.2.3. Le drame liturgique 50
1.3. La richesse de l'Ascension : homelies et sermons 53
1.3.1. Le discours allégorique 55
1.3.2. Christologie et ecclésiologie 56
1.3.3. L'annonce eschatologique 59
1.3.4. La promesse du salut 59
1.3.5. Le fond commun de la pensée médiévale sur l'Ascension 60
1.3.6. Quatre sermons clés sur l'Ascension du Christ 63
1.3.6.a. Saint Augustin, sermon CCLXV sur l'Ascension **[vol. 3, p.7-13]** 63
1.3.6.b. Saint Léon le Grand, sermon LXXIV **[vol. 3, p.14-16]** 65
1.3.6.c. Grégoire le Grand, homélie XXIX **[vol. 3, p.17-22]** 68
1.3.6.d. Bède le Vénérable, Homélie XV pour l'Ascension **[vol. 3, p.23-29]** 70
1.3.6.e. Synthèse 73
1.4. Les recits de pelerinage 73
1.5. Images sources de l'Ascension [vol. 3, Pl. 1] 76
2. L'image de l'Ascension du Christ dans la chretiente latine entre le 9e et le 13e siecle 81
2.1. Approche historiographique 81
2.2. Le cadre chronologique 85
2.3. Le cadre geographique [vol. 3, Pl. 2 et 3] 91
2.4. Des images-types de l'Ascension [vol. 3, Pl. 4 et 5] 96
2.5. Des schemas voisins 98
2.5.1. Exemples d'élévation antique [vol. 3, Pl. 6] 98
2.5.2. Des sujets religieux proches de l'Ascension [vol. 3, Pl. 6-9] 100
2.5.3. Des exemples de confusion [vol. 3, Pl. 11-12] 104
3. Les champs de recherche 107
3.1. L'eventail des supports [vol. 3, Pl. 13-14] 108
3.1.1. Les arts somptuaires [vol. 3, Pl. 13] 109
3.1.2. Les arts monumentaux 111
3.1.3. L'objet et l'image [vol. 3, Pl. 14] 112
3.2. Creation du corpus 113
3.3. Creation de la base de donnees 116
3.4. Les statistiques comme outil de travail 118
3.5. Étudier les programmes iconographiques incluant l'Ascension du Christ 121

4. L'ORGANISATION DE LA SURFACE DE L'IMAGE : GENERALITES [VOL. 3, PL. 15] 123

4.1. DYNAMIQUE DES GESTES 126

4.1.1. Les gestes de l'Ascension dans le contexte d'une image autonome [vol. 3, Pl. 16] 127

4.1.2. Les gestes de l'Ascension dans le contexte d'un programme iconographique [vol. 3, Pl. 17-18] 128

4.2. LA DISPOSITION DES SCENES DANS UN PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE 130

4.2.1. La continuité iconique dans les ivoires carolingiens [vol. 3, Pl. 19-20] 131

4.2.2. Organisation iconique et correspondances iconographiques [vol. 3, Pl. 20] 134

4.2.3. Le portail de l'apparition du Christ à Vézelay : une succession iconique à plus vaste échelle ? [vol. 3, Pl. 20] 135

4.3. STRUCTURE DE L'IMAGE, STRUCTURES DES SCENES 136

4.4. CONCLUSION 137

5. PERSPECTIVE : UNE DOUBLE APPROCHE DES IMAGES DE L'ASCENSION 139

DEUXIEME PARTIE ÉTUDE FORMELLE DES IMAGES DE L'ASCENSION.....141

6. METHODOLOGIE D'IDENTIFICATION DES MOTIFS 145

6.1. PRESENTATION DU SUJET 145

6.2. CONTRAINTES DE PRODUCTION DE L'IMAGE [VOL. 3, PL. 21-22] 147

6.3. CONCEPTION D'UNE BASE DE DONNEES 148

6.3.1. Élaboration des données par rapport aux images 149

6.3.2. Les méthodes d'analyse quantitatives et qualitatives 151

6.3.3. Intérêt d'une base de données dans le cadre d'une étude sérielle en iconographie médiévale [vol. 3, Pl. 23] 153

6.4. ORIENTATIONS DE LA RECHERCHE 156

6.5. CONCLUSION 157

7. ÉTUDE DES IMAGES DE L'ASCENSION 159

7.1. PROPRIETES GENERALES DE L'OBJET 159

7.1.1. Support 159

7.1.2. Datation 161

7.1.3. Origine 162

7.1.4. Premières observations 163

7.2. LE CHRIST AU CENTRE DU SCHEMA DE COMPOSITION 165

7.2.1. La figuration du Christ 166
7.2.1.a. La figuration des pieds seuls du Christ **[vol. 3, Pl. 24-25]** 167
7.2.1.b. Le Christ en pied **[vol. 3, Pl. 26]** 169
7.2.1.c. Des figurations plus rares du Christ **[vol. 3, Pl. 27-28]** 170
7.2.2. La représentation du Christ 173
7.2.2.a. Le Christ de face **[vol. 3, Pl. 29]** 174
7.2.2.b. Le Christ de profil **[vol. 3, Pl. 30]** 175
7.2.2.c. Le Christ de trois quarts, de trois quarts dos et de dos **[vol. 3, Pl. 31]** 176
7.2.3. L'action du Christ 176
7.2.3.a. Le Christ immobile **[vol. 3, Pl. 32]** 177
7.2.3.b. Le Christ gravissant le mont 177
7.2.3.c. Le Christ marchant dans l'air **[vol. 3, Pl. 33]** 177
7.2.3.d. Le Christ volant 178
7.2.4. Attributs du Christ 178
7.2.4.a. Le Christ en mandorle **[vol. 3, Pl. 34]** 179
7.2.4.b. Le Christ portant une croix **[vol. 3, Pl. 35-36]** 179
7.2.4.c. Le Christ portant un support écrit **[vol. 3, Pl. 37]** 180
7.2.5. Diversité des manières de représenter le Christ [vol. 3, Pl. 38] 180
7.3. LES TEMOINS DE L'EPISODE ICONOGRAPHIQUE 182
7.3.1. Un nombre fluctuant de témoins 182
7.3.2. Identification des témoins 184
7.3.2.a. La Vierge **[vol. 3, Pl. 39]** 185
7.3.2.b. Saint Pierre **[vol. 3, Pl. 40]** 186
7.3.2.c. Saint Paul **[vol. 3, Pl. 41]** 186
7.3.2.d. Saint Jean **[vol. 3, Pl. 41]** 186
7.3.2.e. D'autres personnages [vol. 3, Pl. 42] 187
7.3.3. Action des témoins [vol. 3, Pl. 43-44] 187
7.3.4. Quelques représentations sans témoins 189
7.3.5. Attributs des témoins [vol. 3, Pl. 45-46] 190
7.3.6. Synthèse 192
7.4. LES MESSAGERS DE DIEU [VOL. 3, PL. 47-48] 193
7.4.1. Nombre de messagers de Dieu 195
7.4.2. Situation des anges 196

7.4.3. Figuration des anges [vol. 3, Pl. 47] 196
7.4.4. Actions des anges [vol. 3, Pl. 49-50] 197
7.4.5. Synthèse 198
7.5. MOTIFS INTERVENANT DANS L'IMAGE 198
7.5.1. Les nuées [vol. 3, Pl. 51-53] 199
7.5.2. La démarcation au sol [vol. 3, Pl. 54-55] 201
7.5.3. La main de Dieu [vol. 3, Pl. 56-60] 202
7.5.3.a. La main de Dieu dans l'iconographie médiévale occidentale 203
7.5.3.b. Étude de la main de Dieu 205
7.5.4. Les inscriptions dans l'image [vol. 3, Pl. 61] 209
7.5.5. La représentation des végétaux [vol. 3, Pl. 62-63] 210
7.5.6. Quelques motifs rares 212
7.5.6.a. Un objet à l'aplomb du Christ **[vol. 3, Pl. 64-65]** 212
7.5.6.b. Le soleil et la lune **[vol. 3, Pl. 66]** 213
7.5.6.c. La couronne et la référence à la royauté du Christ **[vol. 3, Pl. 67]** 213
7.5.6.d. Des motifs architecturaux **[vol. 3, Pl. 68]** 214
7.5.6.e. Le Christ saisissant des objets **[vol. 3, Pl. 69]** 214
7.5.7. Synthèse 214
8. LES AXES ICONIQUES DE L'IMAGE 217
8.1. LE CHRIST, PIVOT CENTRAL VERTICAL [VOL. 3, PL. 70] 217
8.1.1. Les représentations du Christ [vol. 3, Pl. 71-73] 218
8.1.2. L'alignement du Christ avec un motif signifiant [vol. 3, Pl. 74-75] 221
8.1.3. Mise en valeur de l'effet d'ascension [vol. 3, Pl. 76] 223
8.1.4. Schéma iconique général des Ascensions du Christ [vol. 3, Pl. 77] 224
8.2. L'ORGANISATION SYMETRIQUE LATERALE DE L'IMAGE [VOL. 3, PL. 78] 226
8.3. LA PARTIE INFERIEURE DE L'IMAGE COMME CONTREPOIDS HORIZONTAL [VOL. 3, PL. 79] 227
8.4. LES SURFACES ICONIQUES ET LEUR ORGANISATION COMME SYSTEME DE COMPREHENSION DE L'ASCENSION 228
9. CONCLUSION 231

TROISIEME PARTIE : ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE DE L'ASCENSION DU CHRIST 235

10. TYPOLOGIE GENERALE DES IMAGES DE L'ASCENSION DU CHRIST 239
10.1. DES REPRESENTATIONS DIFFERENTES DU CHRIST SELON LES EPOQUES [VOL. 3, PL. 80-81] 240

10.2. LES MOTIFS COMME ELEMENTS D'INTERPRETATION DE L'ASCENSION 243
10.2.1. Les témoins..... 244
10.2.2. Les autres motifs 244
10.3. CONCLUSION 245
11. ANALYSE DES MOTIFS, DES PLUS FREQUENTS AUX PLUS RARES 247
11.1. DISTINGUER LA FIGURE DU CHRIST 248
11.1.1. La mandorle..... 248
11.1.1.a. Rôle et attribution de la mandorle **[vol. 3, Pl. 82]** 249
11.1.1.b. La mandorle pour souligner la nature divine du Christ..... 249
11.1.2. Les nuées 250
11.1.2.a. Les nuées comme expression du monde céleste **[vol. 3, Pl. 83-84]** 251
11.1.2.b. Le voile-nuée porté par des anges **[vol. 3, Pl. 85]**..... 255
11.1.3. Des formules mixtes [vol. 3, Pl. 86] 257
11.1.4. Une compartimentation physique de l'image [vol. 3, Pl. 87-88] 257
11.1.4.a. Fond coloré – nuées – mandorle : des formules complexes..... 258
11.1.4.b. La création de locus dans l'image 260
11.2. LA CROIX HASTEE [VOL. 3, PL. 89-90]..... 262
11.3. LA REPRESENTATION DU MONT DES OLIVIERS..... 266
11.4. L'ARBRE [VOL. 3, PL. 91-92]..... 266
11.4.1. L'arbre dans les textes..... 267
11.4.2. L'arbre dans les images de l'Ascension 269
11.5. LA PIERRE A L'APLOMB DU CHRIST [VOL. 3, PL. 64-65]..... 272
11.6. LE SUPPORT ECRIT PORTE PAR LE CHRIST [VOL. 3, PL. 93]..... 276
11.7. L'EGLISE DE L'ASCENSION A JERUSALEM [VOL. 3, PL. 68 ET 93]..... 277
11.8. UN OBJET DANS LA MAIN DU CHRIST [VOL. 3, PL. 69 ET PL. 94] 279
11.9. LA COURONNE ET LES INSCRIPTIONS RENVOYANT A LA ROYAUTE DU CHRIST [VOL. 3, PL. 95] 283
11.10. LE SOLEIL ET LA LUNE [VOL. 3, PL. 66]..... 287
11.11. HABACUC DANS LE MONT [VOL. 3, PL. 64A ET PL.64B]..... 288
11.12. UNE ŒUVRE UNIQUE ? [VOL. 3, PL. 96] 289
11.13. LES MOTIFS POUR DEPASSER LA NARRATION..... 291
12. PROPOSITIONS D'INTERPRETATION DE L'ASCENSION A PARTIR DES CHOIX ICONOGRAPHIQUES 293
12.1. LES FORMES DE MISE EN VALEUR DE LA FIGURE DU CHRIST ET LEUR PORTEE THEOLOGIQUE 293

12.1.1 La tête et les pieds du Christ comme une manifestation de sa double nature ? [vol. 3, Pl. 97] 294
12.1.2. Mise en image de la royauté du Christ [vol. 3, Pl. 98-99] 296
12.2. La relation du Fils au Pere : etude sur la presence et le geste de la main de Dieu et son rapport avec le Christ 300
12.2.1. La paternité divine à l'œuvre ? 300
12.2.2. Le Christ montant au ciel vers la main de Dieu ou la prenant, témoignage de la consubstantialité ? [vol. 3, Pl. 100] 301
12.2.3. « La nature de la filiation du Père au Fils a constitué l'un des enjeux principaux des controverses trinitaires » 303
12.3. La presence de la Vierge : un ajout iconographique aux accents theologiques [vol. 3, Pl. 46] 305
12.4. Ecclesiologie et Ascension 308
13. L'image et l'ecrit 313
13.1. L'influence du support sur le traitement iconique de l'objet : la contrainte assumee des formes de la lettre [vol. 3, Pl. 101-102] 313
13.1.1. Présentation des lettres historiées représentant l'Ascension 316
13.1.2. Bordure hermétique [vol. 3, Pl. 27 et 103] 317
13.1.3. Bordure transgressée [vol. 3, Pl. 103-104] 319
13.1.4. Bordure assujettie [vol. 3, Pl. 104] 322
13.2. Le texte completant l'image 324
13.2.1. L'inscription dans l'image 324
13.2.1.a. Les inscriptions bibliques 325
13.2.1.b. Les inscriptions descriptives 331
13.2.1.c. Autres inscriptions 333
13.2.2. L'inscription hors de la scène principale 333
13.2.2.a. En marge de la scène principale : l'exemple du missel de Stammheim et de l'Évangéliaire d'Henri le Lion 334
13.2.2.b. Dans la bordure de l'image : la Bible de Floreffe **[vol. 2, Fig. 138]** 336
13.2.2.c. Hors de l'image : le tropaire de Canterbury et le sacramentaire d'Ottobeuren 337
13.3. Le lien tisse entre le texte et l'image dans les manuscrits 339
13.3.1. Une représentation de l'Ascension comme illustration d'un autre passage écrit 339
13.3.1.a. Le commentaire du Psaume 68 (67) de Pierre Lombard 339

13.3.1.b. L'illustration du Psaume 110 (109) du Psautier de Christine de Markyate **[vol. 2, Fig. 123]** 340
13.3.1.c. L'Ascension comme illustration de l'Incipit de l'Évangile selon saint Jean 341
13.3.2. L'interaction de l'image et du texte 342
13.3.2.a. Les témoins désignant le texte 342
13.3.2.b. Le Christ bénissant un texte 343
13.3.2.c. Le texte figurant le corps du Christ **[vol. 3, Pl. 105-106]** 343
13.4. LE CHRIST, *GIGAS GEMINAE SUBSTANTIAE* ? 346
13.5. DU SERMON AU PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE : L'EXEMPLE DU SERMON SUR L'ASCENSION DE GREGOIRE LE GRAND 347
13.5.1. Habacuc, le soleil et la lune 347
13.5.2. Le martyre de saint Étienne associé à l'Ascension [vol. 3, Pl. 107] 348
13.5.3. Le vitrail de la Rédemption de Saint-Jean-Baptiste de Lyon 351
13.6. CONCLUSION 353
14. L'ASCENSION AU SEIN D'UN PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE 357
14.1. QU'EST-CE QU'UN PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE ? 358
14.2. LES DIFFERENTES COMPOSITIONS D'UN PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE 359
14.2.1. Structure des images complexes 360
14.2.1.a. Composition en registre **[vol. 3, Pl. 108-109]** 360
14.2.1.b. Composition autour de la Crucifixion **[vol. 3, Pl. 110]** 361
14.2.2. Structure d'un objet ou d'un lieu complexe 363
14.2.3. La croix comme élément structurant de l'image 365
14.2.3.a. Le modèle cruciforme de l'Ascension 365
14.2.3.b. Une croix suggérée 366
14.3. COMBINAISONS ICONOGRAPHIQUES PARTICULIERES 368
14.3.1. Combinaison des scènes avec l'Ascension 368
14.3.1.a. L'apparition à Marie-Madeleine, l'Incrédulité de saint Thomas et l'Ascension **[vol. 3, Pl. 111]** 368
14.3.1.b. L'association Repas d'Emmaüs-Incrédulité de saint Thomas-Ascension **[vol. 3, Pl. 111]** ... 371
14.3.2. Descente et montée du Verbe manifestées par le rapprochement de l'Annonciation et de l'Ascension ou de la Nativité et de l'Ascension 373
14.3.2.a. De l'Annonciation à l'Ascension : des exemples de lecture ascendante 373

14.3.2.b. La conception d'un programme iconique mettant à l'évidence en lien Annonciation et Ascension **[vol. 3, Pl. 109c]** 375
14.3.2.c. L'Ascension et le dogme de l'Incarnation **[vol. 3, Pl. 112]** 375
14.3.3. La relation de l'Ascension avec l'*Apocalypse* 377
14.3.3.a. L'Ascension et les Vieillards de l'Apocalypse **[vol. 3, Pl. 113]** 378
14.3.3.b. Ascension et partage des âmes **[vol. 3, Pl. 113]** 380
14.4. PROGRAMME UNIQUE, INTERPRETATIONS MULTIPLES : L'ASCENSION D'ANZY-LE-DUC DANS UN CYCLE DE TROIS PORTAILS [VOL. 3, PL. 14 ET 114] 381
14.5. CONCLUSION 386
15. L'ASCENSION : LE POUVOIR D'UNE IMAGE 387
15.1. L'EVOCATION DE L'ASCENSION A TRAVERS LA MISE EN IMAGE D'UN EPISODE 387
15.1.1. L'apparition du Christ à Marie-Madeleine (*Noli me tangere*) [vol. 3, Pl. 115] 387
15.1.2. Les pèlerins d'Emmaüs [vol. 3, Pl. 116] 389
15.2. VERS UNE ASSIMILATION DES IMAGES ENTRE ELLES 390
15.2.1. L'incrédulité de saint Thomas [vol. 3, Pl. 117] 390
15.2.2. Un cas de contamination et d'assimilation ? La *Traditio Legis* [vol. 3, Pl. 118-119] 391
15.2.2.a. La Traditio Legis, sujet iconographique 391
15.2.2.b. Points communs entre l'Ascension et la Traditio Legis 393
15.2.2.c. L'Ascension a-t-elle absorbé la Traditio Legis ? 394
15.3. CONCLUSION 395
16. POLYSEMIE DE L'ICONOGRAPHIE DE L'ASCENSION 397

EN GUISE D'OUVERTURE… 399

L'ICONOGRAPHIE DE L'ASCENSION COMME LIEU PRIVILEGIE DE L'IMAGE MEDIEVALE DANS SA RICHESSE 399

BIBLIOGRAPHIE 409

SOURCES MANUSCRITES 409
SOURCES IMPRIMEES 413
BIBLIOGRAPHIE 416

SITOGRAPHIE 457

TABLE DES MATIERES 461