



HAL
open science

En tête à tête avec Dieu: la tête de l'abbé Suger au portail de Saint-Denis

Elise Vernerey

► **To cite this version:**

Elise Vernerey. En tête à tête avec Dieu: la tête de l'abbé Suger au portail de Saint-Denis. 2019. halshs-02162588

HAL Id: halshs-02162588

<https://shs.hal.science/halshs-02162588>

Preprint submitted on 21 Jun 2019

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

EN TÊTE À TÊTE AVEC DIEU : LA TÊTE DE L'ABBÉ SUGER AU PORTAIL DE SAINT-DENIS

Preprint

Élise Vernerey, doctorante en Histoire de l'Art médiéval, CESC, Université de Poitiers

Introduction

Personnalité bien connue du XII^e siècle, Suger fait figure de précurseur. L'abbé est, en effet, à l'origine de la reconstruction de l'abbatiale de Saint-Denis qu'il retranscrit par écrit. Si Suger fascine, sa personne est considérée sous un jour ambigu ; les auteurs modernes le présentent comme une figure de génie autant que comme un personnage aux ambitions démesurées. Les multiples représentations de sa personne sur le décor de l'abbatiale et sa manière de s'exprimer, à la première personne et en son propre nom, sont pour beaucoup dans les réactions ambivalentes, mais toujours vives, que Suger suscite. Force est de constater qu'il est difficile d'étudier les œuvres créées sous son abbatiat sans porter une appréciation sur l'homme qui y est partout présent. Le questionnement relatif à son statut d'auteur et de concepteur peut toutefois recevoir un éclairage nouveau. À la lumière des sources théologiques probables qui nourrissent la pensée de l'abbé, nous pouvons reconsidérer la mise en valeur de sa personne dans ses écrits et le décor de l'abbatiale. La place importante que Suger y occupe semble, en effet, correspondre à une forme de déférence ; elle relève avant tout d'une conception théologique de l'image, celle *faite par l'homme*, mais aussi celle *qu'est l'homme*, image de Dieu.

L'étude qui va suivre portera sur la représentation de l'abbé sur le tympan du portail central de Saint-Denis et plus particulièrement de sa tête. Cette partie du corps de la figure agenouillée aux pieds du Christ est le résultat d'une restauration du XIX^e siècle qui en empêche

une lecture détaillée¹. Toutefois, la volonté d'identifier l'abbé par la figuration de sa personne et le choix de l'emplacement pourvu à cet effet au sein du décor sont authentiques et paraissent significatifs. Sur les représentations d'un personnage, la tête participe éminemment à la singularisation : le visage possède les traits propres à l'individu. À Saint-Denis, les rapports que la tête sculptée de l'abbé entretient avec l'ensemble des images du tympan peuvent être compris comme les signes de la relation personnelle de Suger à Dieu. La figure de l'abbé témoigne aussi, semble-t-il, de la valeur de la sculpture en tant que création humaine. Suger est, par sa présence à l'intérieur du tympan, donné à voir comme l'auteur des images de ce dernier. La sculpture paraît alors conçue comme le témoignage matériel d'une élévation spirituelle de l'abbé.

À cet égard, le motif de sa tête joue probablement un rôle primordial. Elle est le siège de la pratique méditative de Suger, mais aussi de son activité de concepteur. La figuration de ce motif permet alors de faire le lien entre la sculpture et le transport anagogique de l'abbé, que l'image donne à voir : ce sont les résultats d'une construction intellectuelle qui lui est propre. Outil de la méditation et de la création sensible, la tête de Suger indique possiblement, par sa place au tympan, que l'image de pierre est l'empreinte matérielle de sa propre édification intérieure, fruit de sa prière. La représentation de Suger servirait ainsi à rendre visible son rôle d'acteur d'un processus spirituel autant que d'auteur des images. Si tel est le cas, la présence sculptée de l'abbé souligne que l'image est le reflet sensible de sa relation invisible au divin. Elle exacerbe, en outre, le décalage entre l'ouvrage sculpté, la théophanie et la réalité divine.

La tête, organe de l'individualité

Si la tête de la figure en prière sur le tympan dionysien est le résultat d'une reprise moderne, un texte situé à l'origine sur le linteau, mentionné dans la *Gesta* de l'abbé, permet

¹ Summer MCK. CROSBY et Pamela BLUM, « Le portail central de la façade occidentale de Saint Denis », dans *Bulletin Monumental*, n°3, vol. 131, 1973, p. 209-266, p. 221.

d'identifier la représentation comme celle de Suger. L'inscription épigraphique du linteau semble transcrire une prière à laquelle l'image sculptée de l'abbé faisait écho. Le contenu du message est personnel et spirituel. L'abbé implore Dieu en ces mots : « Accueille les prières de ton Suger, Juge redoutable, dans ta clémence, fais que je sois reçu parmi tes brebis.² ». L'inscription, évoquant possiblement la parole du berger et les paroles du Christ « Je suis la porte des brebis [...]. Je suis la porte. Si quelqu'un entre par moi il sera sauvé ; il entrera et il sortira, et il trouvera des pâturages³ » jouit d'une place privilégiée au niveau du portail, accès à l'abbatiale préfigurant la Jérusalem céleste, lieu du Salut. Toutefois, elle est explicitement adressée par l'abbé, sur un mode qui laisse transparaître une familiarité propre à la dévotion personnelle. L'individualité est également étroitement liée à la pratique spirituelle sur la représentation de l'abbé en prière, agenouillée et mains jointes, avec laquelle l'inscription paraît, par conséquent, corrélée.

S'il est abusif de parler de portrait, ce type d'autoreprésentation n'est pas une innovation. Dans un manuscrit du XI^e siècle copié à Saint-Germain-des-Prés, un autre abbé, Raban Maur est à la fois identifié et représenté en prosternation au pied d'une croix, dans le manuscrit du *In honorem sanctae cruci* qu'il a composé à Fulda au IX^e s⁴ *ècle*. L'affinité formelle entre la figure de Raban Maur dans cette image et celle de Suger au tympan de Saint-Denis, ainsi que des places qu'elles y occupent respectivement, est frappante : il semble possible que la représentation de l'abbé Suger s'inscrive dans une tradition prenant naissance bien avant. Une telle formule, mettant en parallèle le nom et la figure d'une unique personne, sert semble-t-il de lien entre deux principes. Elle permet, d'une part, d'affirmer l'importance de l'individu et de son intériorité dans la relation au divin : la mise en avant personnelle des abbés en est le signe. La singularisation de leur personne est conjointement manifestée par une inscription nominale et par une figuration. Placée au bas de la représentation, au pied d'une croix monumentale, leur image est celle d'un être seul, revêtu des signes de sa fonction monastique. De même que la mention de leur nom, et

² SUGER, *Oeuvres. Tome I*, Paris, France, Les belles lettres, 1996, p. 116-117

³ Jn 10,7-9

⁴ BNF ms. lat. 2423, fol. 31 v.; Merci à Julien Stout de m'avoir ouvert des pistes à ce sujet.

s'il est difficile de l'affirmer concernant Suger, pour Raban Maur les traits du visage bien que sommaires et non réalistes servent à le singulariser.

D'autre part, sur le portail de Saint-Denis comme dans le manuscrit, la double désignation témoigne d'une altérité entre la valeur de l'écrit et celle du décor. Elle indique clairement le rôle d'auteur des abbés. À Saint-Denis, l'image matérielle et le texte sont deux voies complémentaires de l'expression d'une sensibilité personnelle. Ils témoignent de la relation entre l'homme désigné et l'environnement dans lequel il est inscrit, les signes qui occupent le reste du décor et servent de médiation pour la prière. Outil privilégié, la forme graphique littéraire ou figurée est alors donnée à voir comme la trace d'une spiritualité intérieure, transmise ensuite dans la matière. Résultat d'une pratique méditative, l'image expose la véracité d'une relation au divin qui prend appui sur un signe matériel et non la Vérité de ce qu'est Dieu.

Sur les images, la figuration des abbés sert de modèle à l'observateur et explicite la nature de l'image, comme artéfact. À Fulda, Raban Maur souligne dans son *titulus* pour l'autel de Saint Boniface combien la « réalité céleste [est] inaccessible par l'image, mais appréhendable par la prière, c'est-à-dire dans l'intimité de la rencontre avec Dieu ⁵ ». L'incapacité de l'image matérielle à être présence de Dieu est également affirmée par Suger puisque le *titulus* de la porte indique que « l'esprit engourdi s'élève vers le vrai à travers les choses matérielles⁶ ». Les réflexions des deux abbés sont proches et peuvent être pensées sous le prisme de l'*ekphrasis* : le texte poétique et l'image sont du ressort de la « fixation d'un état d'âme »⁷. Bien que la vision constitue une étape dans l'ascension vers le Vrai, l'image perçue ne contient pas la Vérité divine, mais le fruit de cette ascension qui constitue une rencontre.

⁵ Vincent DEBIAIS, *La croisée des signes: l'écriture et les images médiévales, 800-1200*, Paris, France, les Éditions du Cerf, 2017, p. 103-109.

⁶ SUGER, *op. cit.*, p. 116-117

⁷ Vincent DEBIAIS, *op. cit.*, p. 149.

L'image, expression d'une sensibilité religieuse entre élan spirituel et imperfection

La place considérable qu'occupent l'image et le texte à Saint-Denis n'entre pas nécessairement en contradiction avec le constat de leur impuissance à désigner Dieu. La valeur des décors et des textes paraît explicitée, au contraire, par la présence de la figure de l'abbé et les références à sa personne. À Saint-Denis, Suger est mentionné comme l'auteur de la prière du linteau. Par sa figuration, il l'est vraisemblablement aussi comme le concepteur des images du tympan et plus globalement du décor de l'abbatiale, rôle qu'il revendique en se qualifiant à cet égard d'« ouvrier »⁸. La présence de sa figure au tympan reçoit possiblement les mêmes fonctions que l'usage de la première personne dans sa prière au *titulus*: l'image sculptée et le texte sont désignés comme ses œuvres, c'est-à-dire comme les résultats de sa pensée personnelle.

Considéré aujourd'hui trop souvent sous le prisme anachronique d'un égocentrisme mal placé, l'individualisme bien marqué qui ressort de l'étude de ces motifs paraît pourtant un témoignage de l'humilité de l'abbé. Sa singularisation est un moyen d'exacerber le caractère construit et humain de l'œuvre matériel comme de la parole : elle exprime en cela la retenue de l'auteur quant à l'expression d'une vérité universelle. Fruits de la pensée d'un homme qui en est le créateur, la sculpture et le texte donnent à voir la forme par laquelle ce dernier est en lien avec le divin, lien dont la prière est le moyen. Ils semblent être les manifestations d'une théophanie c'est-à-dire d'une réception humaine et mentale de Dieu plutôt que de Dieu. En somme, ils signifient que l'abbé parle en son nom, conscient des limites de ce qu'il est capable de percevoir et de donner à voir du Dieu indéfinissable et irréprésentable.

Dans cette perspective, la représentation de la tête de l'abbé, siège de son intellect et de son individualité, est fondamentale. La tête est l'instrument de la conception préalable à la création artisanale comme l'outil de la prière et de la contemplation. En reflet, l'image et le texte sont les retranscriptions sensibles et, par conséquent, imparfaites d'une conception mentale

⁸SUGER, *op. cit.*, p.12-13.

humaine qui s'avère elle-même déjà impropre à la connaissance de Dieu. La tête bien réelle de l'abbé ne peut concevoir le divin que dans une certaine mesure ; par sa figuration au tympan, l'image sculptée est définie comme la trace matérielle d'une conception de l'abbé qui était elle-même inexacte. La vision du tympan implique la prise en considération de ce qu'il est une création de l'abbé grâce à la présence de sa figure : l'image est montrée comme étant un objet, tributaire de ce prisme individuel. Par l'évocation de la personne de l'auteur, le spectateur ne considère ni l'image, ni même la façon dont l'abbé est en lien avec la divinité, comme une réalité ontologique. La présence de la tête sculptée de Suger au tympan signifie alors probablement les lacunes de la capacité de l'homme en quête de Dieu. Le motif exprime aussi, semble-t-il, la faillibilité du témoignage matériel de la sculpture dont elle fait partie et qui parce qu'elle est matière, étendue et variation formelle, ne peut correspondre à l'essence divine, immatérielle, une et simple.

La représentation de l'abbé est la signature de cette forme théophanique de l'image, qui n'ambitionne pas la Vérité. Ainsi, la place prépondérante de Suger dans son œuvre peut être lue comme un témoignage de partialité et une exhortation à l'humilité : il s'agit de la vision d'un homme en cheminement anagogique. Si Erwin Panofsky, relevant la mise en avant personnelle de l'abbé y voyait un trait de « sa vanité personnelle », la représentation de Suger indique cependant que la forme sculptée est l'empreinte dans la pierre de la réception intérieure du divin par Suger, lors de la pratique méditative⁹. Ainsi, l'inadéquation entre la sculpture et Dieu ne semble pas niée. Par la représentation de son auteur, qui accuse le caractère fabriqué et subjectif de la création humaine, l'illusionnisme de l'image est volontairement rejeté : donner à voir le concepteur de l'image au sein même de l'image permet, en effet, de définir cette dernière comme un artefact. L'observateur, mis en garde, ne peut confondre l'œuvre « faite de main d'homme » et la divinité. Il est, par conséquent, invité à dépasser l'image de pierre, comme l'y incite le *titulus* de la porte

⁹ Erwin PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scolastique ; L'abbé Suger de Saint-Denis*, trad. P. Bourdieu, Paris, 1967, p. 62.

La tête dans la mandorle

L'anagogie : un processus mental

Si la figuration de Suger au tympan détermine probablement sa fonction d'auteur des sculptures, l'image est, par le même moyen, définie comme une création humaine, impropre à rendre compte du divin. Elle n'en suscite pas moins le désir spirituel de l'homme. La présence de l'abbé et ses relations aux images du tympan permettent de mettre en lumière les mécanismes du processus anagogique cher à Suger. L'anagogie, telle que définie par l'abbé, ne paraît pas relever d'une qualité intrinsèque à l'image. Ce n'est pas la matérialité ni même la forme d'un décor qui, actives, feraient passer l'homme vers le divin. Au contraire l'image doit, conformément à la définition qui en est faite à l'époque carolingienne, être tenue pour matérielle et par conséquent incapable de rendre compte du divin, ce que Suger affirme. Dans un célèbre passage, il dépeint le processus anagogique que déclenche chez lui la considération des gemmes :

La splendeur multicolore des gemmes me distrait parfois de mes soucis extérieurs et qu'une digne méditation me pousse à réfléchir sur la diversité des saintes vertus, me transférant des choses matérielles aux immatérielles, j'ai l'impression de me trouver dans une région lointaine de la sphère terrestre, qui ne résiderait pas toute entière dans la pureté du ciel et de pouvoir être transporté, par la grâce de Dieu, de ce [monde] inférieur vers le [monde] supérieur suivant le mode anagogique.¹⁰

Décrivant son transport, Suger utilise la forme verbale réflexive. La vision des gemmes, écrit-il, *le distrait et le pousse à (me curis devocaret)*. Ce sont bien la *digne méditation* et le fait de *réfléchir (meditation insistere persuadere)*, des actions strictement humaines dont il est l'acteur, qui suscitent son transport, et non les gemmes. L'élévation spirituelle est définie comme intérieure : elle est décrite comme une *impression (videor videre me)*, une modalité en puissance de l'homme plutôt que

¹⁰SUGER, *op. cit.*, p. 134 -135.

de l'image. La matière n'est pas le support de l'anagogie, mais « nous entraîne » dans un processus anagogique, procédé de l'esprit humain. Seul l'homme possède la capacité de distinguer la matérialité de l'image et la Vérité du divin, que la première ne contient pas.

L'image comme témoignage sensible d'une théophanie invisible

Aux vues de ces considérations, la représentation de l'abbé au tympan semble signifier que la sculpture montre la relation à Dieu telle que Suger la conçoit plutôt qu'une vérité. Sur le tympan, le corps de Suger est inscrit dans le registre de la résurrection des corps. Seules, sa tête et ses mains pénètrent la mandorle du Christ. La mandorle est le motif qui permet de traduire la gloire et la révélation de Dieu à l'homme, qui est une illumination. Elle est aussi signe de l'imperfection de cette manifestation, cloison qui sépare concrètement l'homme et Dieu. L'abbé est, dans l'image comme dans le passage sur son transport anagogique, entre « la fange de la terre » et « la pureté du ciel ». Son corps est défini comme charnel, par sa position au registre de la résurrection des corps, tandis que sa tête et ses mains, instruments de la prière, pénètrent la mandorle. Par la contemplation et la louange, il dépasse le monde sensible auquel il appartient et se rapproche du divin. La pratique de la prière est une participation à la glorification de Dieu, dont la mandorle est le signe. En retour, cette gloire est pour l'homme une illumination. La prière est montrée autant comme louange de l'homme à Dieu que comme don de la grâce divine à l'homme. Elle formule une union théophanique, qui a pu être définie par Jean Scot comme une relation réciproque puisque « c'est par un concours mutuel que la créature subsiste en Dieu et que Dieu se crée sous un mode extraordinaire et inexprimable dans la créature, en se manifestant Lui-même.¹¹ ». Entre les réalités terrestres et spirituelles, la figure de l'abbé est dans un mode de transport spirituel que l'Érigène décrit comme un état intermédiaire, un 'troisième monde' et qui constitue une 'sorte de tiers pour transgresser la dualité'¹².

¹¹ Jean Scot ÉRIGÈNE, *Periphyseon. Livre III*, trad. F. BERTIN, Paris, 1995, 678 C, p. 167.

¹² Jean Scot ÉRIGÈNE, *Homélie sur le prologue de Jean*, Paris, 1969, XIX, 294 A – 294 B, p. 293295. ; voir Emmanuel Falque, *Dieu, la chair et l'autre : d'Irénée à Duns Scot*, Paris, 2008, p. 89.

La tête de Suger est l'outil de sa propre conception du divin, d'une théophanie intérieure dont, possiblement, l'image du tympan est la trace dans la pierre. Suger semble proche à ce sujet des conceptions de l'Érigène, celui se faisait lui-même le relais et le traducteur des Cappadociens, du Pseudo-Denys, et de Maxime le Confesseur. Chez ce dernier, on trouve par ailleurs une description de l'état intermédiaire de l'homme en union à Dieu proche de celle de Suger, mais également une définition du processus anagogique. Selon le Confesseur, par anagogie, l'église matérielle se fait le miroir de l'âme qui la contemple, l'invitant à un dépassement du sensible :

C'est peut-être en vue de cette âme que l'église faite de main d'homme qui en est symboliquement un modèle grâce à la variété des réalités divines qui s'y trouvent nous a été livrée sagement pour nous guider vers ce qui est plus élevé. [...] Par la contemplation anagogique, disait [le bienheureux vieillard], *l'église est un homme spirituel, et l'homme est une église mystique*¹³

Selon l'auteur, la contemplation induit un reflet entre l'homme et l'image. Le processus anagogique semble, à cet égard, être défini comme le mouvement intérieur d'un être qui passe des choses matérielles, tel qu'elles sont reçues sensiblement, vers la compréhension des choses célestes que les premières ne peuvent contenir. Ainsi, pour Maxime le Confesseur comme pour Suger, l'anagogie est un processus interne, déclenché par l'image, mais indépendant d'elle : se basant sur la réception sensible de la chose matérielle, tremplin pour la pratique spirituelle, le transport anagogique n'en aboutit pas moins au détachement vis-à-vis de l'objet contemplé, support périssable et passif, qui doit être écarté lors du transport mental de l'homme vers les réalités invisibles.

La représentation de l'abbé montre que la sculpture n'est pas l'actrice de l'anagogie, mais, au tympan, la trace d'une contemplation antérieure de Suger. Dialogue entre créateur et spectateur, l'image induit postérieurement la contemplation de l'observateur. Elle est

¹³ Maxime de CHRYSOPOLIS, *La mystagogie*, Paris, Migne, 2015, V-VI, 681 D- 684 A, p. 106-107.

transcription de la théophanie de Suger et invite elle-même l'observateur au processus anagogique en servant de support, mais en induisant aussi le détachement par la monstration de son imperfection. De cette manière l'homme, qui n'est pas uniquement corporel, mais possède une âme, peut se détacher de la matérialité de ses sens et de l'objet-support et s'élever en passant en l'esprit à du sensible au spirituel, invisible. La vision des sculptures l'entraîne anagogiquement : elle déclenche un processus d'abstraction qui consiste en la distinction de la matérialité de l'image et de la Vérité divine. Ce procès permet à l'homme de se détacher de la première pour se concentrer sur la seconde. Sur la sculpture du tympan de Saint-Denis, l'image matérielle constitue comme dans les écrits de Grégoire de Nysse, « un *tropos*, parfaitement détaché de l'objet qu'il est censé pourtant approcher, mais parfaitement adéquat en revanche à la mise en acte de la signification selon les structures de l'entendement. Son action est donc, elle aussi, double : opérer le transfert et révéler un contenu *ailleurs* que dans la parole et l'image. C'est la structure idéale du fonctionnement transitif de la médiation et de la signification : une forme de transitivité réflexive (l'image ajoutant sa réflexivité au caractère transitif du mot. [...]) Ces actes sont propres au récepteur, à l'homme qui entend, qui voit et qui comprend la signification de ce qu'il entend et ce qu'il voit.¹⁴ ».

L'exacerbation de l'individualité et du rôle médiateur de l'esprit humain est justement permise par la représentation de l'abbé Suger, la mention de sa personne et la place allouée à sa figure au tympan de Saint-Denis.

Conclusion

La figure de Suger et la place de sa tête doivent ainsi probablement être comprises autrement que sous le biais d'une réflexion psychologique souvent anachronique et parfois scientifiquement critiquable. Expression d'une sensibilité spirituelle et d'une démarche esthétique, la représentation de l'abbé est avant tout vectrice de sens dans le lieu sacré. Si l'homme y est au

¹⁴ Anca VASILIU, *Eikôn: l'image dans le discours des trois Cappadociens*, Paris, P.U.F, 2014, p. 92.

centre du décor, il jouit effectivement d'une place privilégiée dans la Création, lui qui est fait à l'image de Dieu. L'objet matériel créé ne sert alors que dans sa modalité réflexive : seul l'homme, d'un statut supérieur à cet objet, est acteur de son élévation. Au linteau, la prière de Suger orientée vers son salut fait bien reflet à sa figure au tympan. Cette dernière montre combien l'homme doit considérer sa propre beauté qu'il tient de Dieu et faire de sa tête le moyen de l'union au divin sur terre comme future. Ainsi Grégoire de Nysse le signifie, la reconnaissance chez chaque homme de sa propre royauté et parenté avec Dieu et la conscience de la grandeur de sa nature sont le moyen de l'union avec le divin qui lui en a fait don :

Le ciel n'est pas à l'image de Dieu, ni la lune, ni le soleil, ni les astres si beaux, ni rien de ce qui apparaît dans la création. Toi seule es l'image de la nature qui dépasse toute intelligence, toi seule ressembles à la beauté incorruptible, tu es la marque de la vraie divinité, le réceptacle de la vie bienheureuse, l'empreinte de la vraie lumière. Si tu la regardes, tu deviens ce qu'Il est : tu imites celui qui brille en toi par la lumière qui naît de ta pureté et qui éclaire à son tour. [...] Si donc tu te connais, toi belle entre les femmes, tu mépriseras le monde entier et, constamment tournées vers le bien immatériel, tu négligeras l'errance des traces qui jalonnent cette vie. Applique-toi ainsi toujours à toi-même et tu ne risqueras pas de te fourvoyer près du troupeau de chevreaux ; au jour du Jugement tu ne seras pas présentée comme un chevreau au lieu d'une brebis ; tu ne seras pas chassée de la droite. Écoute alors la voix douce qui s'adressera aux brebis couvertes de laine et familières : *Venez les bénis de mon père, recevez en héritage le Royaume qui a été préparé pour vous depuis la fondation du monde* (Mt 25,34)¹⁵.

Le décor du tympan indique à l'observateur sa nature de création matérielle au moyen de la représentation de l'abbé Suger comme son auteur : l'image est montrée comme le témoignage sensible de son élévation intérieure. Soulignant sa propre imperfection, l'image incite le spectateur à regarder au-delà de sa forme même, vers les réalités divines, ce qui lui permettra à son tour

¹⁵ Grégoire de NYSSE, *Le Cantique des cantiques*, trad. C. Bouchet et M. Devailly, Paris, 1992, *Prière finale de l'Homélie II*, p. 74-75.

l'union au divin et la bénédiction promise aux « élus de [son] père », par le *titulus* que tient le Christ du tympan. À la lecture de ces motifs, il semble bien que de passer par l'image et le texte poétique soit la meilleure manière pour Suger de respecter le principe de non-adéquation entre le Dieu inaccessible et l'homme : ses deux formes, personnelles et esthétiques, lui permettent de respecter et de signifier le caractère voilé du divin et sa propre partialité, celle de l'intellect humain dont la tête est le siège. L'affirmation d'une individualité et du rôle édifiant de celle-ci montre possiblement combien les créations humaines, mentales ou sensibles, sont toujours impropres à saisir Dieu mais néanmoins nécessaires pour s'unir à lui en cette vie.

Bibliographie

Maxime de CHRYSOPOLIS, *La mystagogie*, Trad. Et Introd. M-L. CHARPIN-PLOIX, Paris, Migne, 2015.

Summer MCK. CROSBY et Pamela BLUM, « Le portail central de la façade occidentale de Saint Denis », dans *Bulletin Monumental*, n°3, vol. 131, 1973.

Vincent DEBIAIS, *La croisée des signes: l'écriture et les images médiévales, 800-1200*, Paris, les Éds. du Cerf, 2017.

Jean Scot ÉRIGÈNE, *Homélie sur le prologue de Jean*, Trad. et Introd. E. JEAUNEAU, Paris, les éds. Du Cerf, 1969.

Jean Scot ERIGENE, *Periphyseon. Livre III*, Trad. et Introd. F. BERTIN, Paris, PUF, 1995.

Emmanuel FALQUE, *Dieu, la chair et l'autre : d'Irénée à Duns Scot*, Paris, 2008.

Grégoire de NYSSE, *Le Cantique des cantiques*, éd. H. Urs von BALTHASAR, trad. C. Bouchet et M. Devailly, notes A-G. HAMMAN, Paris, Migne, 1992.

Erwin PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scolastique ; L'abbé Suger de Saint-Denis*, trad. et postface P. Bourdieu, Paris, éds. De Minuit, 1967.

SUGER, *Oeuvres. Tome I*, trad. F. GASPARRI, Paris, Les belles lettres, 1996.

Anca VASILIU, *Eikôn: l'image dans le discours des trois Cappadociens*, Paris, P.U.F, 2014.