NOUVELLE REVUE THÉOLOGIQUE

68 N° 6 1946

L'évolution iconographique de l'assomption

Joseph DUHR (s.j.)

p. 671 - 682

https://www.nrt.be/es/articulos/l-evolution-iconographique-de-l-assomption-3752

Tous droits réservés. © Nouvelle revue théologique 2026

L'EVOLUTION ICONOGRAPHIQUE DE L'ASSOMPTION (1)

L'image de l'Assomption de Marie a son point de départ dans la représentation de l'Ascension de Notre-Seigneur. En décrivant ce drame ultime de la vie du divin Sauveur, les Actes des Apôtres emploient l'expression « adsumptus est » (ἀναλημφθεὶς) (*Act.*, I, 11). Ce mot insinue que le Christ, en montant vers le ciel, a été comme pris, saisi, empoigné par une force invisible qui l'a entraîné vers les hauteurs. Le psalmiste, jadis, avait utilisé la même image pour dire sa reconnaissance à Dieu de l'avoir délivré de ses angoisses. « Il m'a saisi et m'a retiré des eaux profondes (de la tribulation) (assumpsit me et extraxit me de aquis multis) (*Ps.*, XVII, 17). — Les premiers artistes qui ont tenté de représenter l'Ascension, ont traduit, avec un scrupuleux réalisme, le texte des Actes. Un fragment de sarcophage de Clermont (2) et un diptyque d'ivoire du IVe siècle, conservé au musée de Munich (3), nous font voir Notre-Seigneur gravissant la pente d'une montagne, pendant que, des nuages, sort une main qui le saisit par le bras, pour le soulever vers le séjour de la gloire. — La première Assomption que nous connaissions se présente sous des traits semblables. Elle orne la face principale d'un sarcophage du IVe siècle, conservé dans l'église Santa-Engracia, à Saragosse (4). Encadrée d'autres scènes évangéliques plus habituelles : guérison de l'aveugle-né, soulagement de l'hémorroïsse, miracle de Cana, une femme, la tête recouverte de son manteau, apparaît entre deux personnages (Apôtres) dans l'attitude de l'orante. La scène rappelle de bien près l'image gravée au fond d'une coupe dorée antique. Mais ici l'artiste a pris soin de désigner par leur nom les personnages : Marie,

---

(1) Cfr la bibliographie de l'art marial placée en tête de notre article *Le visage de Marie à travers les siècles dans l'art religieux*, paru cette année dans la *Nouvelle Revue Théologique*, mai-juin, p. 282.

De plus :

K. Künstle, *Tod und Verherrlichung Mariä*, dans *Ikonographie der christlichen Kunst*, Fribourg-en-Brisgau, 1928, t. I, p. 563-583. — J. Helbig. *La mort et la résurrection de la Sainte Vierge*, dans *Revue de l'art chrétien*, t. 37, 1894, p. 367 sq. — C. Jéglot, *La vie de la Vierge dans l'art*, Paris, 1927. — É. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, Paris, 1906, p. 248 sq.

(2) Cfr Le Blant, *Sarcophages d'Arles*, pl. XXXIII, n° 2 ; — voir aussi H. Leclercq, art. *Ascension*, dans *D.A.C.L.*, t. I, col. 2928, fig. 987.

(3) Cfr H. Leclercq, art. *Ascension*, dans *D.A.C.L.*, t. I, col. 2929, fig. 988.

(4) Cfr H. Leclercq, art. *Assomption*, dans *D.A.C.L.*, t. I, col. 2991, fig. 1026.

saint Pierre et saint Paul (5). Sur le sarcophage, dans le personnage placé à la droite de la Vierge, on reconnaît sans peine saint Pierre. La tête ronde, la barbe et les cheveux bouclés sont des traits traditionnels qui nous sont livrés par le petit disque en bronze (IIe siècle) trouvé par Boldetti dans le cimetière de Domitille, où s'affrontent les têtes des deux fondateurs de la Rome chrétienne (6) et par les deux fresques exécutées, l'une au IIIe, l'autre au IVe siècle, celles de saint Pierre et Marcellin (7), et du cimetière de Domitille (8). Par suite d'une mutilation, la tête du second apôtre a disparu. Avec Dom Leclercq, il est permis de discerner, dans cette image du sarcophage espagnol, une Assomption rudimentaire. Il semble en tout cas certain que c'est sous cette forme que le premier art chrétien devait concevoir l'Assomption de la Vierge.

A la différence des Actes des Apôtres, l'évangile de saint Luc, en relatant la scène de l'Ascension, s'exprime ainsi : « pendant qu'il bénissait ses disciples, (Jésus) s'éloigna d'eux et il était emporté vers le ciel » (recessit ab eis, *et ferebatur* in caelum) (Luc, XXIV, 52). La Syrie s'attachera à reproduire fidèlement dans son art l'expression de saint Luc. Sur un panneau de la porte de Sainte-Sabine, à Rome, œuvre où l'influence syrienne est indéniable, s'inaugure, semble-t-il, l'image nouvelle. Le Christ, en présence de quatre apôtres seulement, est comme arraché du sol, par deux anges puissants qui se penchent vers lui et le saisissent par le bras (9). Bientôt le Christ nous apparaîtra planant au-dessus des apôtres, *porté par les anges*. Une miniature du manuscrit de Rabula (686) (10), et des ampoules de Monza, don du pape Grégoire le Grand à la reine Théodolinde (11), représentent le Christ, assis ou debout, *enveloppé tout entier par l'ovale d'un nimbe immense* (mandorla), sorte de cadre rigide que les anges soutiennent de leurs mains et emportent vers le ciel ; pendant qu'au-dessous, les apôtres, étonnés et tristes, contemplent leur Maître qui les quitte. L'Assomption de Marie emprunte à cette image ses traits essentiels. La Vierge cependant garde son attitude ancienne d'orante. Un texte du Pseudo-Méliton, d'ailleurs, encourageait les artistes à montrer Marie montant au ciel *portée par les anges*. A la fin du récit,

(5) Garrucci, *Storia dell'arte cristiana*, pl. 178, n° 7.
(6) Cfr H. Leclercq, art. *Pierre*, dans *D.A.C.L.*, t. XIII, col. 939, fig. 10220.
(7) Cfr H. Leclercq, art. *Pierre*, dans *D.A.C.L.*, t. XIII, col. 944, fig. 10226.
(8) Cfr H. Leclercq, art. *Pierre*, dans *D.A.C.L.*, t. XIII, col. 944, fig. 10227.
(9) Cfr H. Leclercq, art. *Ascension*, dans *D.A.C.L.*, t. I, col. 2927, fig. 985.
(10) Cfr H. Leclercq, art. *Ascension*, dans *D.A.C.L.*, t. I, pl. hors-texte.
(11) Cfr H. Leclercq, art. *Ampoules*, dans *D.A.C.L.*, t. I, fig. 458, 459, 460.

le divin Maître, avant de se séparer des apôtres, réitère sa promesse de rester avec eux jusqu'à la fin des temps. « Et immédiatement, continue le texte, après avoir proféré ces mots, le Seigneur s'éleva dans un nuage et fut reçu dans le ciel, et *les anges avec lui, portant la bénie Marie dans le paradis de Dieu* » (12). C'est sous cette forme que l'Assomption s'offre à nous sur une étoffe brodée, du VIIe ou du VIIIe siècle, conservée à la cathédrale de Sens. Dans de vastes médaillons elliptiques, juxtaposés les uns aux autres, nous apercevons Marie, en orante, planer au-dessus de dix apôtres qui tiennent une croix dans leur main droite. Elle est accompagnée de deux anges qui, d'une main, élèvent la palme triomphale, et de l'autre semblent soutenir l'envol de leur Mère ressuscitée (13). C'est sans doute sous cette forme aussi que, les jours de fête, les fidèles de Rome pouvaient contempler jadis l'Assomption sur les parements précieux offerts à l'église Sainte-Marie-Majeure, par les papes Hadrien I (772-795) (14) et Pascal I (817-824) (15). Nous possédons du moins encore un ivoire de Saint-Gall, peut-être du VIIIe ou du IXe siècle, où Marie, en orante, est accompagnée de quatre anges qui, les mains levées, la contemplent et l'admirent. Ici les apôtres sont absents. Mais pour que l'image soit bien comprise, l'artiste a gravé au haut dans l'encadrement les mots : « Ascension de sainte Marie » (Ascensio ste Marie) (16).

La formule syrienne de l'Assomption va permettre aux miniaturistes allemands des XIe et XIIe siècles de transformer la Dormition elle-même, léguée par Byzance à l'Occident. L'art byzantin, qui semble avoir ignoré l'Assomption proprement dite de la Vierge, se plaisait à représenter sa « Dormition ». La fresque comme la mosaïque étendaient Marie endormie sur son lit funèbre, parmi les apôtres miraculeusement rassemblés autour d'elle. Le Christ lui-même se dresse au centre de la scène. Il recueille l'âme de sa mère sous la forme d'un petit bébé, et la remet aux deux anges qui l'accompagnent, pour l'emporter vers le séjour de la béatitude. Tous ces détails dérivaient des apocryphes. Après avoir fait aux apôtres ses re-

(12) Cfr Pseudo-Méliton, *Transitus*, c. XVIII ; voir M. R. James, *The apocryphal New Testament*, Oxford, 1924, p. 216. — Déjà une des variantes du récit copte de la résurrection et de l'Assomption de la Vierge disait : « et Pierre et Jean et nous tous, nous regardions pendant qu'elle *était portée au ciel* (while she was carried to heaven), jusqu'à ce que nous l'eûmes perdue de vue ». Cfr M. R. James, *The apocryphal New Testament*, Oxford, 1924, p. 196.

(13) Cfr *Revue de l'art chrétien*, IVe séric, t. VIII, 1897, p. 227 sq. ; H. Leclercq, art. *Assomption*, dans *D.A.C.L.*, t. I, col. 2984, fig. 1022.

(14) Cfr *Liber Pontificalis*, édit. par Mgr Duchesne, t. I, p. 500.

(15) Cfr *Liber Pontificalis*, édit. par Mgr Duchesne, t. II, p. 61.

(16) Cfr A. Michel, *Histoire de l'art*, t. I, p. II, p. 829 ; St. Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias während des Mittelalters in Deutschland*, p. 89, fig. 35.

commandations au sujet de la sépulture de la défunte, « le Seigneur, disait le Pseudo-Méliton, donna l'âme de notre sainte Mère Marie à Michel son archange, le préposé du Paradis et le chef du peuple hébreu, et Gabriel l'archange s'en alla avec elle » (17). Jean de Thessalonique avait redit à son tour : « Mais le Seigneur en recevant son âme, la confia aux soins de Michel, après l'avoir enveloppée de voiles d'une éclatante splendeur » (18). A l'époque ottonienne, vers le dixième siècle, de nombreux ivoires rendirent le sujet populaire en Allemagne (19). — *Les miniaturistes allemands s'en emparent à leur* tour, mais en le transformant légèrement, ils en font une image de l'Assomption. Dans une miniature de l'évangéliaire de Bertold (XIe siècle), conservée à Salzbourg, l'enfant, que le divin Maître tend à l'ange, n'est plus un petit bébé enveloppé de voiles, mais, en petit, l'exacte réplique de la Vierge que quatre apôtres déposent dans le sarcophage (20). Pour écarter toute équivoque, un « orationale » de Hildesheim, du XIe siècle, décompose la scène. Dans une première miniature le Christ présente à deux anges l'âme de Marie, figurée sous les traits habituels du petit enfant, et dans une seconde, ces mêmes anges emportent vers le ciel un cadre où Marie apparaît à mi-corps, tandis que, dans le haut, la main de Dieu émerge du ciel pour accueillir la ressuscitée (21). Ainsi les miniaturistes allemands s'en tiennent à la forme syrienne de l'Assomption et complètent, de cette manière naïve, la scène de la Dormition. D'autres manuscrits du XIe siècle nous montrent la Vierge glorifiée, à mi-corps ou en taille complète, *enveloppée de son auréole ronde ou ovale,* que les anges soutiennent et emportent au ciel (22).

En lisant eux-mêmes les apocryphes, les artistes occidentaux vont imaginer, sans tarder, une Assomption nouvelle. Le grand événement ne se déroulera plus dans la chambre mortuaire de la Vierge, mais dans la vallée de Josaphat, près du tombeau de la Mère de Dieu. Le 15 du mois mesore, ainsi racontait une des variantes du récit copte de l'Assomption, le divin Maître à nouveau se montre à ses disciples rassemblés autour de la tombe de la Vierge et leur annonce que l'âme de Marie va descendre du ciel : « Nous regardions droit devant nous, ainsi porte le texte, et voici que nous vîmes un grand char de lumière, traîné par des chérubins sur lequel siégeait la sainte Vierge Marie,

(17) Cfr Pseudo-Méliton, *De transitu Virginis Mariae,* c. IX ; *P.G.,* 5, 1235.
(18) Cfr Jean de Thessalonique, *Dormitio Dominae nostrae,* dans *Patrologie Orientale,* t. XIX, p. 396.
(19) Cfr Vöge, *Malerschule,* p. 8, 12, note 2.
(20) Cfr St. Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias während des Mittelalters in Deutschland,* p. 194, fig. 91.
(21) Cfr *Zeitschrift f. christliche Kunst,* t. III, 1890, p. 143 sq.
(22) Cfr St. Beissel, *lib. cit.,* p. 193-194.

plus éclatante que le soleil et la lune... A l'appel de la voix du Seigneur, le corps de la Vierge, sa Mère, se leva de la tombe. Il introduisit son âme à nouveau dans son corps et nous la vîmes aussi vivante que jadis. *Et Notre-Seigneur étendit sa main* et la plaça avec lui sur le char de gloire.» (23). Le Pseudo-Méliton garde l'essentiel de ce récit. Lorsque les apôtres eurent enseveli le corps de Marie dans la vallée de Josaphat, Jésus leur apparut de nouveau. Au nom de tous les autres, Pierre supplie le Seigneur de ressusciter sa mère et de la mener avec lui au ciel. « Alors le Seigneur dit : que votre souhait s'accomplisse ; et il ordonne à l'archange Michel de rapporter l'âme sainte de Marie. Aussitôt, l'archange Gabriel, ayant écarté la pierre de l'entrée du tombeau, le Seigneur dit « Levez-vous, mon amie et ma toute proche ; n'ayant pas senti le désordre charnel au contact d'un homme, vous ne subirez pas la décomposition du corps dans la tombe ». Et instantanément, Marie se leva... et l'ayant embrassée, le Seigneur la donna aux anges pour l'escorter dans le paradis » (24).

Au tympan du portail gauche de la façade occidentale (portail de la Vierge) de Notre-Dame de Paris (ca. 1210-1220), le sculpteur a reproduit avec un art admirable le récit légendaire. Notre-Seigneur vient de descendre parmi les apôtres rassemblés autour de la tombe de la Vierge. Avec le calme de la toute-puissance, il touche de la main gauche le corps étendu, tandis qu'il lève la droite dans un geste de bénédiction. De sa bouche entr'ouverte viennent de jaillir les paroles « Levez-vous, mon amie, ma toute proche »... Obéissant à l'invitation de son Fils, Marie s'est soulevée de sa tombe. Gracieuse et souriante, elle s'éveille de son sommeil et joint les mains dans un geste d'adoration et de reconnaissance. Les deux anges, saint Michel et saint Gabriel, placés aux deux extrémités du sarcophage, dans un mouvement aussi spontané que souple, se sont mis en mesure de l'emporter dans le drap même qui lui avait servi de linceul (25). — Peu d'années auparavant, à Senlis (1191), un autre sculpteur s'était contenté de représenter les anges s'empressant d'un vol agile, autour de la ressuscitée, pour la transporter au séjour de la félicité. Rien n'est exquis comme ces anges souriants, presque irréels sous les plis étroits de leurs tuniques. « Tous sont penchés, attentifs et joyeux, vivants et charmants de sentiment et de poésie » (C. Jéglot) (26). —

(23) Cfr I. F. Robinson, *Boharic accounts of the falling asleep of Mary with saidic fragments* (Instruction by Evodius), dans *Texts and Studies*, t. IV, n° 2, p. 65, Cambridge, 1896.

(24) Cfr Pseudo-Méliton, *De transitu Virginis Mariae*, cap. XVI-XVIII, dans *P.G.*, 5, 1238-1239. — Dans sa *Légende dorée*, Jacques de Voragine reproduit exactement le texte du Pseudo-Méliton, 15 août, dans traduct. par Th. de Wyzewa, Paris, 1911, p. 434-435.

(25) Cfr E. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, p. 246, fig. 124 ; p. 254-255. — Voir aussi *Notre-Dame de Paris*, édit. « Tel », pl. 23 et 24.

(26) Cfr E. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, p. 255.

Un peintre italien du XIVe siècle, Taddeo di Bartolo, a même cherché à fixer par son pinceau le moment où le Christ ressuscite sa Mère. Porté sur les ailes des anges, le divin Maître descend vers la tombe, et tend la main vers Marie endormie dans la mort. A ce contact, Marie se redresse au-dessus du cercueil, prête à prendre son vol (Palais communal de Sienne).

Dans la sculpture de la façade de Notre-Dame de Paris, nous ne voyons pas les apôtres scruter anxieusement le tombeau vide. Un autre récit apocryphe, que nous voyons naître vers la fin du Xe siècle ou au début du XIe (27), va suggérer aux artistes cette attitude nouvelle. C'est la fameuse légende euthymiaque ou la légende de saint Thomas. La légende raconte que saint Thomas, arrivé après l'ensevelissement de Marie, s'était fait ouvrir la tombe. Or celle-ci fut trouvée vide, ne contenant plus que les linges funèbres, des roses et des lis. — Dans la suite, vers le début du XIIIe siècle, on rattacha à ce récit un épisode inédit (28). On racontait que la Vierge ressuscitée avait abandonné sa ceinture entre les mains de Thomas. Mais on différa bientôt sur l'interprétation du geste. Les uns — tel Jacques de Voragine, l'auteur de la légende dorée, — y discernaient un signe sensible destiné à vaincre l'incrédulité de l'apôtre récalcitrant ; d'autres, au contraire, — et c'est la version qui avait cours surtout en Italie —, voyaient dans cette ceinture un gage octroyé par Marie à l'apôtre, afin de lui permettre de convaincre les autres apôtres de la réalité de la résurrection et de l'Assomption de la Vierge, que lui-même avait contemplées des hauteurs du mont des Oliviers. — On sait que la ville de Prato se glorifiait de posséder cette ceinture précieuse. Un jeune homme, racontait-on, du nom de Michael dei Dagomari, l'avait rapportée, en 1141, de Jérusalem en revenant dans sa patrie, après la première croisade. Il l'avait trouvée, ajoutait-on, dans la maison d'un prêtre grec, dont il avait recherché la fille en mariage. En 1312, une tentative de vol, qui faillit réussir, décida la ville à construire, à côté de la cathédrale, un sanctuaire spécial, pour mettre la relique à l'abri de tout danger de larcin.

Un disciple de Giotto, Agnolo Gaddi, chargé vers 1365 de décorer de fresques la fameuse « capella della cintola », reproduit, un des premiers sans doute, l'épisode de la ceinture (29). Dans son tableau, conservé au musée des « Offices » à Florence, Botticelli nous fait as-

(27) Cfr M. Jugie, *Le récit de l'histoire euthymiaque sur la mort et l'Assomption de la sainte Vierge,* dans *Echos d'Orient,* t. XXV, 1926, p. 385-392.

(28) Ce récit était attribué à Joseph d'Arimathie. Cfr M. R. James, *The apocryphal New Testament,* Oxford, 1924, p. 217-218. — Cfr aussi K. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst,* t. I, p. 583.

(29) M. Emile Mâle signale, du XIIIe siècle, une miniature italienne, calquée par le comte de Bastard, qui traite notre sujet. Cfr E. Mâle, *Hist. de l'art religieux en France au XIIIe siècle,* p. 256.

sister au déroulement de tout le drame. Pendant que, sur le mont des Oliviers, Thomas contemple l'envol de la Vierge et se voit gratifié par elle de sa ceinture, les apôtres, à l'avant-plan, fouillent du regard le tombeau vide. La plus belle œuvre cependant, que cet épisode ait inspirée, est celle du Sodoma, disciple de Léonard de Vinci (Oratoire de saint Bernardin, à Sienne). Devant les yeux des apôtres ravis, Marie s'est élevée au-dessus du sarcophage empli, à déborder, de roses et de lis. Elle trône, à présent, sur un nuage rocheux. Elle a dégagé sa ceinture, et, dans un geste d'une exquise bonté, que souligne encore son regard, son sourire, et sa main droite étendue pour protéger et bénir, elle laisse échapper de sa main gauche, le long ruban sinueux que l'apôtre à genoux, heureux et confondu, saisit de ses deux mains » (30). Même lorsque les peintres mêlent saint Thomas aux autres apôtres groupés autour de la tombe de la Vierge, ils lui font parfois tenir entre les mains, comme une sorte de signe distinctif, la ceinture de la Vierge. Tel il apparaît dans la résurrection de la Vierge de Taddeo di Bartolo, et dans le couronnement de Marie, peint par Raphaël (Pinacothèque du Vatican) (31).

Uniquement occupés à inspecter et à scruter le tombeau vide, les apôtres, pendant longtemps, ne semblent pas s'apercevoir du prodige qui se déroule au-dessus de leurs têtes. L'inspection du tombeau et la résurrection de la Vierge se divisent dans un même tableau en deux zones non seulement distinctes mais séparées. Nous observons cette scission dans le tableau de Taddeo di Bartolo (Palais communal de Sienne) et dans celui de Bartolomeo della Gatta (église de saint Dominique à Cortone). Peu à peu cependant les apôtres redressent la tête et commencent à s'associer à la gloire de leur reine. Sans prendre encore une part active au drame qui se joue au-dessus d'eux, ils le devinent, l'entrevoient. Les œuvres de Pinturicchio (Santa Maria del popolo), de Raphaël (Pinacothèque du Vatican), de son disciple Jules Romain (Pinacothèque du Vatican), et de Dürer (32), reflètent ce stade intermédiaire qui prépare le chef-d'œuvre du Titien.

Pendant que les apôtres scrutent le tombeau et s'associent peu à peu au miracle dont bénéficie leur Mère et leur Reine, Marie, ayant retrouvé la plénitude de sa vie, s'élève vers la gloire. Pour figurer cette ascension, les artistes s'inspirent toujours de l'ancienne tradition syrienne qui leur avait été léguée par les miniaturistes. Assise ou debout, Marie reste emprisonnée dans son auréole rigide en forme d'amande, que les anges emportent vers les cieux. Les siennois Simone Memmi (Campo santo de Pise), Lippo Memmi (Pinacothèque de l'art ancien de Munich), Pietro Lorenzetti (Académie de Sienne),

(30) Cfr K. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, t. I, p. 582, n° 327.

(31) Cfr F. A. Gruyer, *Les Vierges de Raphaël*, t. II, Paris, 1869, p. 563 sqq.

(32) Pour la gravure de Dürer, cfr K. Künstle, *lib. cit.*, t. I, p. 576, n° 323.

les sculpteurs André Orcagna (tabernacle de Orsanmichele de Florence) (33), Mino da Fiesole (Basilique de Sainte-Marie-Majeure) et jusqu'aux della Robbia maintiennent toujours la vieille formule. A Paris, aux murs extérieurs des chapelles du chevet de Notre-Dame (34), à Florence, à la porte de la « Mandorla » de la basilique (35), au portail du dôme de Magdebourg (36), l'Assomption reste fidèle à l'antique formule.

Un encadrement aussi rigide ne pouvait, cependant, satisfaire un sens esthétique plus épris de beauté, de grâce et d'harmonie. Aussi voyons-nous progressivement ce tracé géométrique faire place à une auréole vivante : Masolino († 1429), au début du XVe siècle, imagine autour de la Vierge un double bandeau formé par des anges (Galerie de Naples). Le Pérugin (église Santa Maria Nuova, Fano), le Pinturicchio (église Santa Maria del Popolo, Rome) et Matteo Balducci (église du Saint-Esprit, Sienne) encadrent la Vierge ressuscitée d'un nimbe oval, formé de deux lignes parallèles entre lesquellles s'insinuent des têtes de petits anges. A la fin du XVe siècle, à la veille de l'apogée de la Renaissance, les artistes restent de la sorte asservis à l'ancienne formule. Pourtant depuis longtemps déjà ce sculpteur génial qu'est Donatello († 1466), sur la paroi du sarcophage du cardinal Brancacci († 1427), avait inauguré un thème nouveau et tracé la voie à l'avenir. A l'entour de la Vierge, il avait sculpté des anges vivants, au vol impétueux, dotés d'un mouvement véhément et souple. Ils plongent, planent, glissent dans les nuages, soulevant la Mère jusqu'au trône de son Fils. La Vierge assise est admirable, grave et triste. Elle n'oublie pas « les pauvres enfants d'Ève qui gémissent et pleurent dans cette vallée de larmes » et, les mains jointes, dans un geste de tendresse et de supplication, elle semble déjà intercéder pour eux. Elle est douloureuse jusque dans son triomphe (37).

Tout en assouplissant la vieille formule, Donatello, on le voit, en garde un élément essentiel. *Marie est portée* par des anges puissants et forts. L'idée se maintiendra longtemps encore. Même la période du baroque hésitera à l'abandonner. Guido Reni († 1642) (Pinacothèque de Munich), Nicolas Poussin († 1667) (38), et même Rubens,

(33) On trouvera une belle reproduction de l'œuvre d'Orcagna dans K. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, p. 585, n° 329.

(34) L'Assomption du chevet de Notre-Dame de Paris est reproduite dans *Notre-Dame de Paris*, édit. « Tel », fig. 11 (XIVe siècle) ; E. Mâle, *Histoire de l'art religieux en France au XIIIe s.*, Paris, 1906, p. 247, fig. 125.

(35) La porte de la Mandorla à Florence, cfr A. Michel, *Hist. de l'art*, t. II, IIe partie, p. 648 (fin du XVe siècle).

(36) A Magdebourg, le sculpteur a eu le mauvais goût de placer la Vierge, encadrée de son ovale, sur un brancard recouvert de tentures, emporté par deux anges. Cfr A. Michel, *Hist. de l'art*, t. II, part. II, p. 752.

(37) Pour l'œuvre de Donatello, cfr A. Michel, *Hist. de l'art*, t. III, part. II, p. 565.

(38) Cfr Laforge, *La sainte Vierge*, p. 272 ; et Rothes, *Die Madonna*, 2e édit., fig. 160.

dans plusieurs de ses « Assomptions », se souviendront de l'ancienne tradition. En plein XIXe siècle encore, Pierre Prud'hon (1819) imaginera deux anges puissants emportant Marie vers le séjour de la gloire (Tableau du musée du Louvre) ([39]). — Pourtant la théologie, depuis le moyen âge, affirmait sans hésiter que pour monter au ciel la Vierge, dotée d'une admirable agilité, n'avait nullement besoin de ce secours extérieur. Le Sodoma comprend que cette pensée théologique pouvait être aussi la plus esthétique. Dans son tableau de l'oratoire de saint Bernardin, à Sienne, dont nous avons parlé plus haut, le grand élève de Léonard de Vinci, auréole la Vierge ressuscitée de petits anges en liesse, qui gambadent parmi les nuages et s'empressent autour de leur reine.

Toutes ces acquisitions, fruit d'un effort tâtonnant, mais tenace et continu, nous les retrouvons dans cette symphonie somptueuse, où tout est harmonie, ordre et beauté : l'« Assunta » du Titien (Académie de Venise) (1518). Au Corrège, le grand peintre vénitien a emprunté l'éclat chatoyant des couleurs et l'exubérance de vie qui se reflète dans une chair épanouie ; à Luini et à Gaudenzio Ferrari, il doit le recueillement et la concentration des âmes. Jamais de la palette vénitienne n'avait jailli une aussi radieuse lumière. Enveloppés de la pénombre qui, malgré les clartés de la foi, baigne toujours une terre sujette à la souffrance, les apôtres, harmonieusement groupés, comme soulevés par un désir irrésistible, se tendent de tout leur être vers leur Mère, impatients de la suivre dans sa montée. Et Marie, auréolée de petits anges, souples et gracieux, les pieds légèrement posés sur des nuages vaporeux, sans consistance, comme soulevée par un souffle puissant et mystérieux qui enfle son large manteau de pourpre, le visage irradié de bonheur et les yeux emplis d'extase, s'élève vers un océan de lumière, dans la pleine maturité de sa grâce et de sa beauté. Et déjà, tout en haut, dans un raccourci audacieux, Dieu le Père, tout accueil et tout sourire, épand amoureusement ses bras et s'apprête à accueillir sa créature privilégiée. Et l'ange qui l'accompagne, une des plus belles créations du grand peintre de Venise, tourne vers Dieu ses yeux où frémit comme une impatience contenue, et attend de lui le signe qui lui permette, enfin, de poser sur la tête de Marie le diadème royal qu'il porte entre ses mains ([40]). Aucun artiste n'a jamais mieux traduit la plénitude de la félicité humaine, hélas ! trop uniquement humaine ! Pour transformer cette débordante volupté en une extase plus subtilement spirituelle, il a manqué au Titien une âme de Fra Angelico. — Telle quelle cepen-

(39) C'est tout à fait exceptionnellement que Thierry Bouts († 1549) représente Marie emportée vers Dieu le Père, par les deux autres Personnes de la sainte Trinité.

(40) Cfr F. X. Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*, t. II, partie II, p. 739-740. — Voir aussi : *Newnes' Art Library, The early work of Titian*, pl. 50-53, Londres.

dant, l'œuvre mérita l'enthousiasme dont elle fut accueillie par toute la ville de Venise. Les artistes viendront l'admirer et en feront leur profit. Pour leurs tableaux de l'Assomption, Guido Reni (église de Saint Ambroise à Gênes), pour Paul Véronèse (Académie de Venise), pour Rubens lui-même (Cathédrale d'Anvers) et van Loon (Musée d'Anvers — musée de Bruxelles), le Titien reste le maître.

Le Titien cependant ne fait pas oublier Le Corrège († 1534). Entre 1525 et 1530, Antonio Allegri avait entrepris de décorer la coupole de la cathédrale de Parme. Avec un art prestigieux, qu'on souhaiterait moins sensuel et moins naturaliste, il y avait peint l'envol de la Vierge ressuscitée vers les hauteurs vertigineuses du ciel. Aprement critiquée par les uns, admirée par les autres (41), l'œuvre s'imposa à l'attention de tous. C'est auprès du Corrège surtout que les artistes du baroque iront apprendre l'art d'imprimer à Marie montant au ciel un élan plus irrésistible. Le Dominiquin, à Sainte-Marie du Transtévère, Pozzi, à l'église San Ignatio, se révéleront disciples du Corrège. Dans le tableau d'Annibal Carrache (Musée du Prado, Madrid) « la Vierge, le visage extasié, les yeux au ciel, s'élève au-dessus de son tombeau avec l'élan magnifique d'un grand oiseau qui prend son vol... la Vierge radieuse monte vers la lumière » (E. Mâle). Guido Reni, en Italie (musée de Lyon), Pacheco, en Espagne (musée provincial de Séville), Philippe de Champagne, en France (musée de Longchamp), Rubens surtout, le fastueux peintre d'Anvers qui entreprendra, sans se répéter, de peindre jusqu'à douze fois l'Assomption (42), prolongeront à leur manière le grand art du Corrège.

Pour donner une image plus parfaite encore de l'Assomption, il était nécessaire pourtant de la dégager davantage de toute attache terrestre et de tout relent apocryphe. Depuis Giotto, l'art religieux avait commencé à mêler aux scènes de l'évangile des personnages plus récents. Dès cette époque, on pouvait voir saint François d'Assise, à genoux sur le Golgotha, contemplant le divin Crucifié. Au XVe siècle, cet effort d'actualisation s'était peu à peu généralisé. Aux apôtres, témoins de l'Assomption, les artistes prirent l'habitude de mêler d'autres saints : évêques, vierges ou martyrs. Non contents de se joindre aux apôtres, les saints parfois se substituent à eux. L'image historique se transformait de la sorte en une image spirituelle et mystique. Botticelli groupe, autour de la Vierge couronnée dans la gloire, quatre saints : un apôtre, un cardinal et deux évêques

(41) Cfr St. Beissel, *Gesch. d. Verehrung Marias während des Mittelalters in Deutschland*, p. 379-382.

(42) L'Assomption était un des sujets religieux qui répondaient le mieux à ce génie artistique, ivre de vie, de lumière et d'espace. Parmi les œuvres les mieux réussies, citons : les Assomptions de la cathédrale d'Anvers, du musée de Bruxelles, de la galerie des tableaux de Lichtenstein (Vienne) et de la galerie Colonna (Rome).

(Galerie antique et moderne, Florence). Fra Angelico (Musée de Saint Marc, Florence) et Pietro del Pollaiuolo (San Geminiano) l'avaient précédé dans cette voie. La grande vision, qui avait jeté dans la stupeur les apôtres, et qui resplendissait dans l'âme des saints et des fidèles, devait à la longue faire oublier le cadre fourni par les apocryphes, et même faire évanouir les témoins du drame. C'est cette vision, dégagée de toute attache terrestre, de tout souvenir apocryphe, que l'art ambitionna de représenter par la peinture et la sculpture. Ce thème, Donatello, un des premiers, sinon le premier, l'a traité sur une des parois du sarcophage du cardinal Brancacci (43). Le Titien le reprend dans sa fresque de la chapelle de saint Zénon, de l'église des croisés, à Venise. Entourée d'une couronne de petits anges, Marie, les bras étendus, les yeux largement ouverts sur la gloire incréée, monte vers Dieu d'un élan irrésistible. — Guido Reni (musée de Lyon — pinacothèque de Munich), Pacheco (musée provincial de Séville), Nicolas Poussin (musée du Louvre) et Philippe de Champagne, ne feront qu'exploiter à leur manière l'idée du génial peintre de Venise. Toujours, portée par les anges, ou s'élevant d'un mouvement spontané, nous voyons Marie, allégée de tout souvenir de la terre, monter dans la sérénité de l'espace.

CONCLUSION

A l'origine de l'image de l'Assomption, nous avons rencontré une double formule : l'une, occidentale, et l'autre, syrienne. La première, indemne de toute influence apocryphe, la seconde inspirée par elle. Mais, *dans leur expression,* l'une et l'autre se rattachent, semble-t-il, à la double image de l'Ascension de Notre-Seigneur, suggérée par deux mots des Actes et de saint Luc qui racontent ce drame.

La formule occidentale ne se prêtait guère à une véritable œuvre d'art qui pût satisfaire tout à la fois l'esthétique et la piété. Un élément durable, cependant, doit être signalé. Longtemps la Vierge glorifiée gardera son attitude d'orante. Parfois aussi, dans les miniatures ottoniennes, nous apercevrons la main de Dieu émerger du ciel pour accueillir ou couronner Marie. Mais tout importants que soient ces détails, la formule elle-même n'a pas évolué. Elle est demeurée stérile. — Une longue vie, par contre, était réservée à la conception syrienne. Nous l'avons vue s'affirmer, dès le VIIe ou le VIIIe siècle. Et sans doute devons-nous déplorer d'autres œuvres disparues. C'est à elle que recourent, assez gauchement d'ailleurs, les miniaturistes des XIe et XIIe siècles, pour transformer la « Dormition » byzantine en une « Assomption ».

Le réveil de la Vierge endormie dans la mort, l'inspection de la tombe vide de son trésor, la ceinture de la Vierge octroyée à l'apôtre

(43) Cfr A. Michel, *Histoire de l'art,* t. III, p. II, p. 564.

Thomas, comme preuve ou comme gage de la résurrection et de l'Assomption de la mère de Dieu, sont trois épisodes occidentaux, que suscitent, dans l'art du moyen âge, les récits apocryphes ; sans modifier, toutefois, l'image de l'Assomption elle-même : Marie enserrée dans son immense auréole en forme d'amande, comme dans un cadre rigide, reste toujours confiée à des anges chargés de la porter au ciel. — Le sens artistique aussi bien que les idées théologiques feront lentement évanouir cette enveloppe inélégante, et créeront pour la Mère de Dieu glorifiée cette charmante escorte de petits anges qui se baignent dans sa gloire. L'œuvre du Titien recueille et orchestre ces conquêtes successives. L'art de la période du baroque s'efforcera, suivant en cela l'esprit dont il vit, d'imprimer à Marie, montant au ciel, un élan plus spontané, plus véhément, plus vertigineux.

Enfin, laissant de côté tout le cadre, encore trop lourd, dans lequel se déroulait l'Assomption, l'art religieux, — comme il le faisait parallèlement pour l'Immaculée Conception, — crée une image épurée, où nous ne voyons plus que la Vierge seule, dans toute la splendeur de sa vie retrouvée et transfigurée par la gloire, escortée ou portée par les anges, monter vers le trône de Dieu pour y être couronnée reine et souveraine du monde.

Joseph DUHR, S. I.