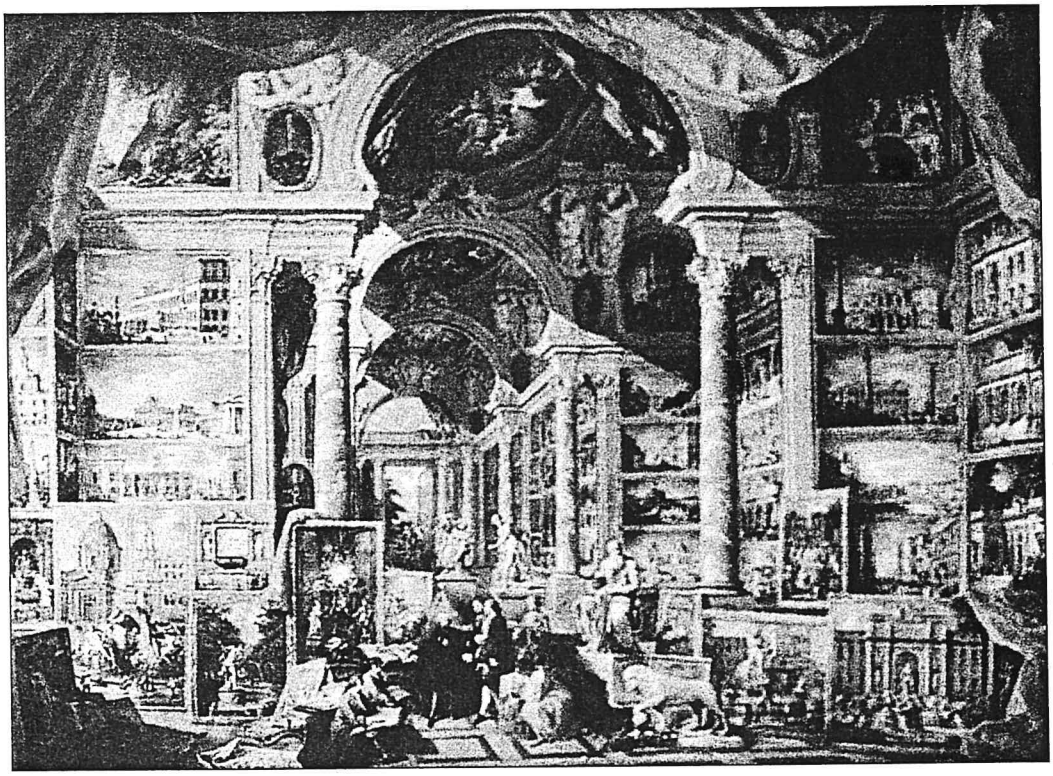
Figures de l'Art

REVUE D'ÉTUDES D'ESTHÉTIQUES



Art de la mise en scène
Mise en scène de l'art

NUMÉRO 3 / 1997-1998

OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS DU CENTRE NATIONAL DU LIVRE

NUMÉRO SPÉCIAL

L'ambon : lieu, décor et texte. L'espace d'une mise en scène

par Laurence Aventin

À l'époque romane, l'ambon placé dans la nef désigne une tribune qui servait, dans le cadre de la liturgie sacramentelle, aux chants du soliste (l'Alléluia ou le graduel), aux lectures des textes sacrés et parfois à l'homélie de l'évêque. Si ce meuble joue un rôle précis dans la liturgie, il ne semble pas recouvrir, en Occident, de signification particulière. Son élévation avait d'abord un but matériel, celui de porter le diacre (lecteur, prêtre, évêque) au-dessus de l'assemblée et de le rendre visible à tous, comme le prescrit le pontifical romain [1]. Cependant, l'office des lectures ne s'accomplissait pas toujours à l'ambon, et il semble que l'on ait réservé son utilisation aux fêtes liturgiques les plus importantes, comme concourent à le faire penser les annotations données par certains auteurs médiévaux [2]. Cette utilisation parcimonieuse de l'ambon trahirait-elle une valeur symbolique que les clercs auraient parfois accordée à ce lieu ?

En Orient, il n'en fut pas de même, la fonction de l'ambon fut davantage développée et les commentateurs en ont laissé des témoignages précis (3). Et bien que ceux-ci apparaissent parfois contradictoires, il n'en demeure pas moins que l'ambon tenait dans la liturgie primitive (orthodoxe ou hérétique) une place essentielle. Il est clair que son utilisation ne se réduisait pas à une simple fonctionnalité ; l'ambon y était plus qu'un simple pupitre. En Italie méridionale, la présence sur certains ambons de programmes iconographiques très riches ou de quelques motifs nous portent à croire qu'une partie de la symbolique dont était investi l'ambon dans la liturgie byzantine (chalcédonienne) se transporta en Occident.

Nous nous référons, ici, plus particulièrement à un texte du VIIIe siècle, écrit par le patriarche de Constantinople saint Germain, et qui fut peut-être connu en Italie méridionale, au début du XIIe siècle [4]. Pour celui-ci, comme pour saint Sophrone (patriarche de Jérusalem au VIIe siècle), l'ambon est l'image de la pierre sépulcrale placée devant la porte du saint tombeau et d'où l'ange, après l'avoir roulée, proclama la résurrection du Christ aux saintes femmes [5]. Cette interprétation rencontre l'exégèse de Léon-Dufour qui assigne à la pierre une fonction apologétique (elle facilite la croyance en la résurrection) et épiphanique (elle signifie la défaite de la mort et le triomphe de Dieu) [6]. La pierre est le signe d'une intervention de la puissance divine sur la mort : l'ange la roule, s'y assied triomphant et délivre son message. L'ambon, comme image de la pierre roulée, renvoie à la « prédication » de l'ange, perçu dès lors comme un espace liturgique, il est le lieu de la Parole révélée.

1 *Pontificale Rom.*, De ord. Lectoris : « *Dum legitis, in alto loco ecclesiae stetis, ut ab omnibus audiamini et videamini* », cité par J. -A. Jungmann, *Missarum Sollemnia. Explication génétique de la messe romaine*, Paris, 1950-1958, II, p. 177, n° 51.

2 *Chronica sacri monasteri Casinensis*, auctore Leone cardinali episcopo Ostiensi, lib. III, c. 20, Paris, 1668, p. 338 ; Joannes, *De officiis ecclesiasticis*, P. L. CXLVII, col. 34 ; Rupert, *De divinis officiis*, P. L. CLXX, col. 31.

3 J. Jarry, « L'ambon dans la liturgie primitive de l'église », *in Syria*, 1963, pp. 147-162.

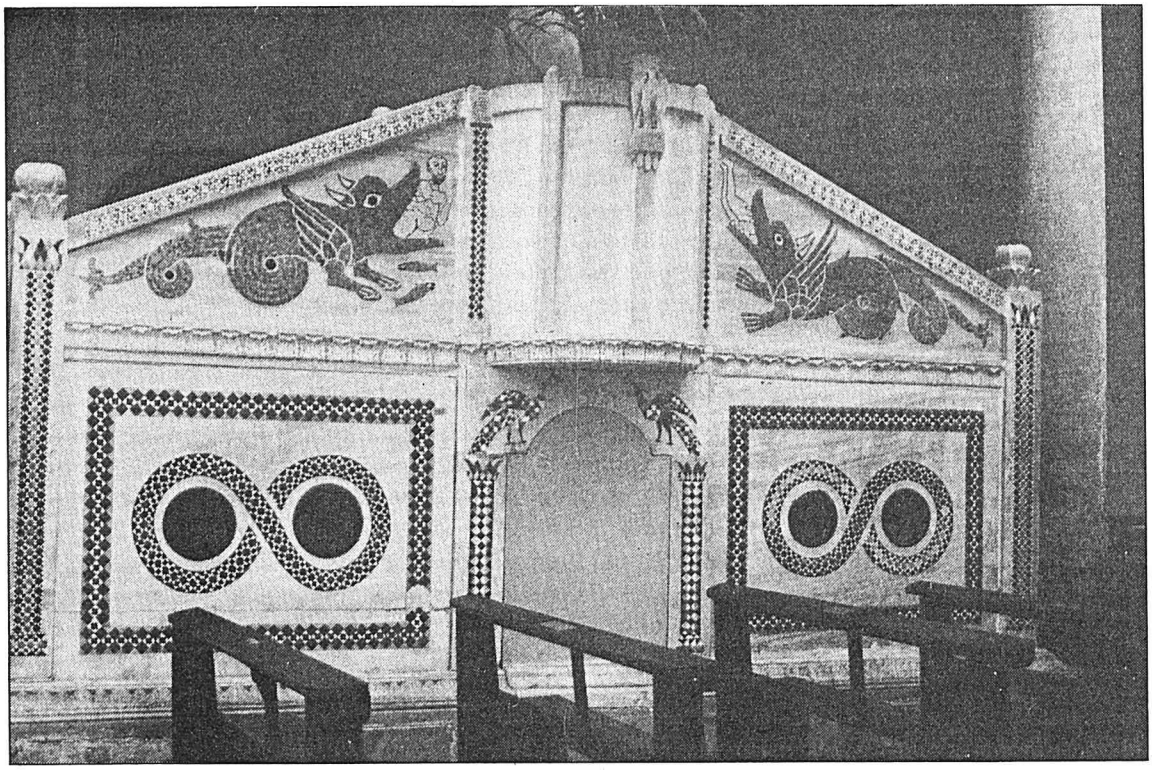
4 Un fragment de la Mistagogie attribué à saint Germain est conservé dans les archives capitulaires de la cathédrale de Céfalu en Sicile, cf. C. Valenziano, « Ambone e Candelabro. Iconografia e Iconbologia », *in Gli spazi della celebrazione rituale*, Milano, 1984, pp. 163-233, p. 163.

5 Saint Germain, *Rerum Ecclesiast. Contemplatio*, P. G. XCVIII, col. 391 (texte latin) : « *Ambo figuram lapidis sancti monumenti designat : quem angelus cum evolvisset ex ostio monumenti, proclamabat resurrectionem Domini unguentiferis mulieribus* » ; Saint Sophrone, *Commentarius Liturgicus*, 4, P. G. LXXXVII, col. 3985.

6 X. Léon-Dufour, *Résurrection de Jésus et message Pascal*, Paris, Éd. du Seuil, 1971, pp. 171.

Nous essaierons de montrer comment cette interprétation donnée par saint Germain rend compte du rôle et de la signification de l'ambon lors de la lecture de l'Exultet. La liturgie du samedi saint met en scène la parole liturgique à l'ambon lors de la proclamation du message pascal par le diacre. Durant la première partie de l'office de la nuit de Pâques, après la bénédiction du feu nouveau et du cierge pascal, la procession solennelle d'entrée dans l'église, le diacre annonce du haut de l'ambon, la résurrection du Christ. Il chante le célèbre chant pascal, le praeconium pascale, l'Exultet. Dans un langage poétique il annonce le mystère de cette nuit sainte et, en même temps, célèbre l'acte redempteur du Christ. Lors de cette cérémonie, l'ambon devient un espace scénique où se joue une partie de la liturgie. C'est en l'envisageant dans ce contexte particulier, que nous tenterons de voir comment la « théâtralité » de cette cérémonie peut aussi nous informer sur la valeur symbolique de ce lieu. Pour cela, nous porterons notre attention sur un type particulier d'ambon, que l'on repère en de multiples exemples sur les rouleaux d'Exultet dès XIe et XIIe siècles et dont un seul exemplaire, encore visible de nos jours en Italie méridionale, se trouve dans la cathédrale de Ravello (ill. I). Cet ambon placé à gauche dans la nef de la cathédrale San Pantaleone, est à parois continues conformément au modèle byzantin dont il tire son origine [7]. Sa tribune est amplifiée au sud et au nord par une avancée polygonale en saillie. Sur l'avancée tournée vers la nef principale, le pupitre repose sur un aigle en haut-relief. Au-dessus d'un socle et d'une frise de palmettes la partie inférieure du parapet est divisée en trois parties. Au centre, une niche ouverte sous le lutrin est flanquée de deux pilastres incrustés de

7 E. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale de la fin de l'empire romain à la conquête de Charles d'Anjou*, Paris, 1904, pp. 442, 610, fig. 181.



Ill. I. – Ambon. Marbre. Ravello, cathédrale de San Pantaleone. Début du XIIe siècle.

mosaïques surmontés « d'écoinçons » où deux paons s'abreuvent à une source. De chaque côté de l'ambon, les rampants des escaliers figurent deux scènes relatant l'histoire de Jonas. La cymaise et les montant latéraux de l'ambon sont incrustés de motifs géométriques et de fleurs étoilées. Deux inscriptions [8], l'une sur la bordure supérieure du lutrin (CONSTANTINUS CONSTRUXIT PRAESUL OPTIMUS), l'autre, aujourd'hui mutilée, sur le parapet nord (SIC CONSTANTINUS MONET ET TE PASTOR OVINUS/ ISTUD OPUS CARUM QUI FECIT MARMORE CLARUM), nous font connaître le nom du commanditaire l'évêque Constantin II (1094-1150), et permettent de faire remonter la datation de ce meuble au début du XIIe siècle.

La lecture de l' Exultet à l'ambon, point de rencontre entre le représenté et le dit

Dès le Xe siècle, en Italie méridionale, on prit l'habitude de retirer du sacramentaire la prière de l'Exultet et de la copier verticalement sur des feuilles de parchemin. Le chant solennel de l'Exultet était proclamé à l'ambon la nuit de Pâques. La formule de bénédiction était prononcée par le diacre, qui montait à cet effet à l'ambon, auprès duquel se dressait le cierge pascal. Le diacre déployait le rouleau du haut de l'ambon, tandis qu'il psalmodiait l'hymne d'allégresse, puis il le laissait retomber devant lui, face au clergé et aux fidèles. Pour permettre aux fidèles de contempler la prière de l'Exultet : les textes et les enluminures étaient généralement placés sur la même page, dans des sens opposés [9].

8 M. Camera, *Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e ducato di Amalfi*, II, Salerno, 1876-1881, p. 316.

9 J. Wettstein, *Sant'Angelo in Formis et la peinture médiévale en Camapnie*, Genève, 1960, pp. 128-11.30 ; L. Duchesne, Origines du Culte Chrétien, Paris, 1909, pp. 251-261.

Les images des rouleaux d' Exultet sont liées au texte latin qui les régit. Elles montrent des scènes liturgiques de la cérémonie de la vigile pascale, illustrent certains versets de l'hymne, et représentent les événements bibliques mentionnés par le texte. Les scènes christologiques se rapportent à la Semaine Sainte. Les plus nombreuses sont des allusions à la victoire du Christ sur la mort et à son triomphe (*Maiestas Domini*).

Ces enluminures participent pleinement au décor de l'ambon dans lequel elles s'inscrivent. De multiples rapports s'établissent entre la liturgie et les scènes figurées (sur le manuscrit et sur l'ambon), entre le texte-image de l'Exultet et le décor de l'ambon, entre ce qui est donné à voir et ce qui est entendu, entre ce qui est annoncé (chanté) et ce qui est « joué » (les gestes de l'officiant). C'est dans la multitude de ces résonances que le mystère se dévoile, se « déroule ».

Le décor de l'ambon et celui de l'Exultet : temporalité et éternité

Le décor de l'Exultet illustre une hymne, évoque un récit (partiel, abrégé), résume la diégèse, une temporalité. Ces scènes forment des séquences, servent de véhicule visualisé à la parole poétique de l'hymne, qui

apparaît comme une parole glorieuse. La lecture engage le regard dans une durée, en se déployant. Mais par la répétition de la cérémonie, le temps est aboli, le décor se fige (en tableau), la temporalité devient éternité.

Sur le rouleau apparaissent des allusions à la réalité, et plus précisément à la lecture de l'Exultet à l'ambon (ill. II). La cérémonie qui réactualise l'annonce de la résurrection (faite par l'ange), devient elle-même élément « constitutif » du récit qu'elle est chargée de représenter. Cette juxtaposition n'est pas anachronique ; la cérémonie est symbole (signe) et son déroulement s'effectue dans un espace sacré, où la réalité transcende toutes les données spatiales et temporelles. Cet événement (la proclamation de la résurrection) n'appartient plus au seul moment où il a eu lieu, mais aussi à ce moment où la liturgie le rappelle à la vie. Chaque fidèle qui assiste à la cérémonie devient ainsi témoin de l'événement (d'ailleurs le chant de l'Exultet, qui proclame le triomphe du Christ ressuscité, demande aux fidèles de s'associer à cette jubilation). De sorte que par cette double représentation, l'espace spirituel se superpose à l'espace réel.

En associant passé, présent et futur, le décor souligne que la révélation du Christ, bien qu'elle soit déjà accomplie, demeure prophétique pour l'Église présente. La cérémonie, qui s'inscrit dans la durée temporelle, échappe à l'irréversibilité et signifie l'éternel à l'intérieur du devenir. Lors de la vigile pascale, la liturgie chevauche le temps et anticipe, par la bénédiction du cierge pascal au début de la cérémonie, le « moment « de la résurrection, dont une image expressive (symbolique) nous est donnée par le décor de l'ambon.

Ill. II. – Exultet du Mont-Cassin n° 2. Bibliothèque de l'abbaye. Scène liturgique. Début du XIIe siècle.

Sur les rampes d'escaliers sont placés deux moments essentiels de l'histoire de Jonas : Jonas englouti par la baleine et à demi-sorti de la gueule du monstre marin. Le prophète est ici le type du Sauveur et par son séjour de « trois jours et trois nuits dans le ventre de la baleine » (*Jon.* 2, 1), il a préfiguré la mort et la résurrection du Christ (*Mt* 12, 39-41 ; Luc 11, 29-30). Ainsi Cosmas Indicopleustès écrit : *« Jonas aussi a révélé en acte et comme en figure le sépulcre, la résurrection miraculeuse et l'incorruptibilité de notre Seigneur Christ, par l'intermédiaire duquel s'opèrent la résurrection et la récapitulation de l'humanité entière, selon le dessein divin* [10] ». Le décor fixe de l'ambon propose une image révélée (la promesse de Salut) dans sa fulgurance, saisie au premier regard. Elle devient cependant dans le même temps une image permanente qui fonctionne dans la durée.

L'ambon, le faire-voir de la Parole

La cérémonie de l'Exultet n'est pas sans liens avec le théâtre comme spectacle dans la mesure où elle est, dans son déroulement et sa conception, mise en scène d'un moment du récit de l'histoire sainte. Comme le théâtre, elle met en jeu gestes et paroles, transforme un lieu en « décor » en lui conférant une valeur symbolique. Plusieurs termes (ambon, pulpitum, tribunal), souvent synonymes au XIIe siècle, furent utilisés pour dénommer ce lieu élevé où l'on se place pour se faire voir et pour se faire entendre. Le mot pulpitum, qui apparaît dès le IIIe siècle, sous la plume de saint Cyprien, fut très en vogue à l'époque romane. Il est intéressant de noter que ce mot dans la langue latine classique désigna la tribune où siège le magistrat pour rendre la justice où présider à une cérémonie, mais surtout les tréteaux, l'estrade, la scène théâtrale où les acteurs évoluent. L'emploi de ce terme dans la littérature chrétienne suit davantage ce second sens et il est, comme on peut le voir, intimement lié au théâtre [11].

Les rampes de l'ambon délimitent un espace proprement scénique, par leurs convergences vers le centre de la tribune où l'oeil du spectateur-fidèle est censé venir focaliser son attention. L'Exultet, qui y sera déroulé, livre au spectateur du sens à regarder et non plus seulement à écouter. L'image et le texte sont ici les deux pôles de la représentation, deux perspectives juxtaposables ou superposables qui rendent compte d'une même réalité. L'ouïe et la vue sont étroitement associées et si, dans la hiérarchie des facultés de l'homme, la première place fut le plus souvent accordée à l'ouïe par les exégètes médiévaux [12], il semble que l'on ait ici accordé à la visibilité (au champ visuel) un rôle non négligeable. L'étroite correspondance qui s'établit entre l'image et la parole (texte chanté) pourrait bien recouvrir, selon l'expression de Boespflug, *« une subreptice subordination de la parole à la vue, ou au moins une tension entre deux formes principales de participation liturgique »*, celle qui privilégie le corps qui écoute et celle qui légitime le corps qui regarde [13]. Le mystère de la résurrection est donc lu et chanté à l'ambon, joué, symbolisé par des images (les images de l'Exultet et le décor de l'ambon) ; trois façons de le représenter, où la parole, les gestes et les images, ne restent cependant pas dans un simple rapport *« de parallélisme*

10 Cosmas Indicopleustès, *Topographie Chrétienne*, traduction et notes de W. Wolska-Conus, Paris, Éd. du Cerf, 1970, Sources Chrétiennes 159, Livre V, 152, p. 224.
11 C. Ceccheli. Article « Pulpitum », *in Enciclopedia Italiana*, 1935, p. 532.
12 C. Nordenfalk, « Les cinq sens dans l'art du Moyen Âge », *Revue de L'art*, 1976, pp. 17-28.
13 F. D. Boespflug, « Telle Église, telle parole. Remarques sur l'emplacement de la chaire à prêcher dans les lieux de culte », *in Liturgie et espace liturgique*, Université Paris-Val-de-Marne, Paris, 1987, p. 23.

tautologique [14] » mais alternent, se commentent et se complètent mutuellement.

L'ambon est le lieu de communication entre celui qui énonce et celui qui reçoit la parole. Cette communication est elle-même médiatrice de la communication avec Dieu, elle implique un plan théologique : relation triangulaire qui permet le fonctionnement de la mimésis : fidèle, diacre, résurrection du Christ. La cérémonie immuable n'est pas autre chose que la mimésis de cet événement « fondateur ». Sous la forme de signes (les gestes liturgiques) et de figures, les superpositions de réalités tissent des entrecroisements de sens qui créent la sacralité du lieu et de la cérémonie. Mais si tout concourt à faire de l'ambon, lors du rite, un espace de « théâtralité », il nous faut aussi constater qu'il est bien autre chose et que la théâtralité qu'il implique ne s'émancipe jamais du cadre religieux. Si l'ambon lors de la cérémonie est un espace « scénique » il est aussi lieu de mémoire. Le décor de l'ambon ne fait-il pas office de mémorial ? Lieu de mémoire car il est « la pierre roulée du tombeau ouvert », lieu de mémoire car sa décoration fait appel à la mémoire chrétienne collective ; la parole dite, chantée à l'ambon rend cette double mémoire agissante.

Des choses visibles et invisibles

Dans l'ambon de Ravello, les deux rampes triangulaires des escaliers, où s'inscrit en mosaïque l'histoire de Jonas, servent de cadre immobile (ouvert) au manuscrit que l'on déroule, volets d'un triptyque éphémère où le panneau central mobile donne les variations du récit évangélique. Les différences : là-bas/ ici (« pierre roulée »/ ambon) et jadis/ maintenant (récit / célébration) sont mises en abyme. Sur le manuscrit que le diacre déroule, la cérémonie même de cette lecture est souvent reproduite. Sur ces miniatures, le centre de l'ambon est parfois marqué, au-dessous du lutrin, par un espace libre, sorte de niche ouverte [15] (ill. III). On notera la permanence de cet élément sur les ambons à parois continues et sa progressive disparition sur les ambons dont la cuve est dressée sur des colonnes, même si sur l'Exultet n. 3 de Troia la niche localisée sous l'escalier droit, est encore présente. Que représente cette niche, à quoi fait-elle allusion, que rend-t-elle visible ?

Cette ouverture, présente sur l'ambon de Ravello, est également visible sur l'ambon figuré sur le Ménologe de l'empereur Basile II (976-1025). Ce manuscrit, au 23 octobre, au titre de saint Jacques nous montre un ambon de type triangulaire où le parapet de la tribune, délimité par deux colonnes, est orné d'une croix. Au-dessous de celui-ci, une niche ouverte est flanquée par deux colonnettes surmontées d' écoinçons décorés également de croix (ill. IV). Une autre page de ce même manuscrit nous montre l'ambon lors de la cérémonie de l'élévation de la croix. L'ouverture sous le lutrin n'a plus la forme d'un arc posé sur des colonnes mais, s'ouvrant au milieu de la cuve [16], elle est rectangulaire.

Cet espace ménagé au centre de l'ambon, qui le plus souvent à la forme

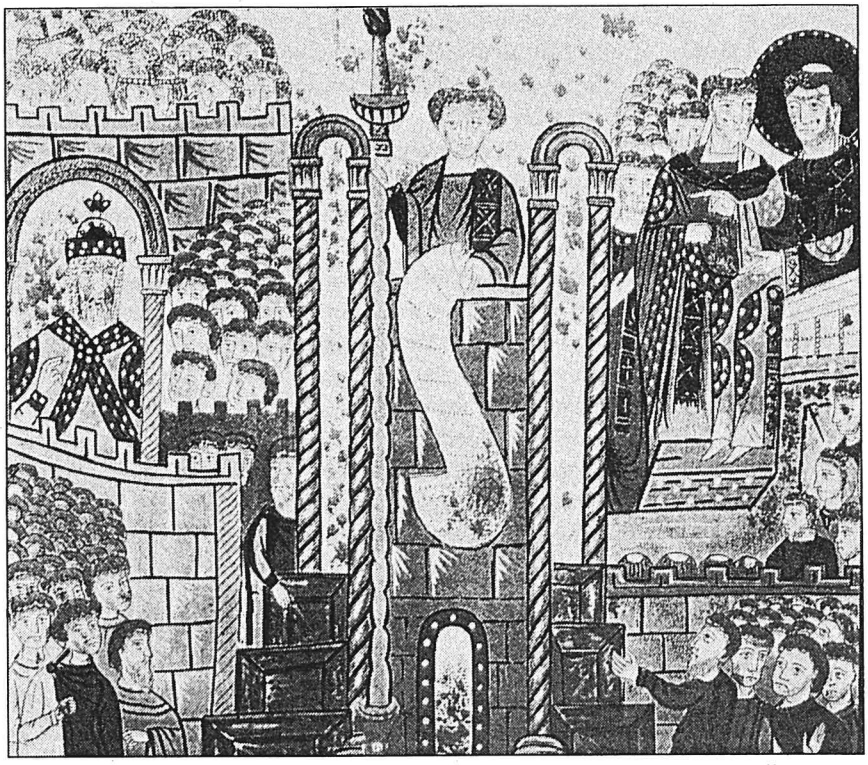
14 A. Kibédi Varga, « Les paradoxes de la Thétralité », *in Théâtralité et genres littéraires*, Textes réunis et présentés par A. Larue, Éd. La licorne, hors-série, Colloque II, UFR Langues Littératures, Poitiers, 1996, p. 25.
15 Gaète n. 2 et 3, Mirabella Eclano n. 1, Mont-Cassin n. 2, Pise n. 2, Rome : ms Vat. Lat. 9820 et 3784, Troia n. 1, Salerne ; on trouvera les reproductions de ces ambons dans M. Avery, *The Exultet Rolls of South Italy*, Princeton, 1936, pl. XXXVI, XXXVIII-XLII, LVI, LXV, LXIX, LXXXVIII, CXXXIII, CXXXVIII, CLXIV, CLXXXIII.
16 Sur l'Exultet n. 3 de Troia, cette niche est ménagée au centre du soubassement.

d'une niche architecturée (formée par un arc qui repose sur des pilastres ou des colonnes), et que l'on peut comparer à l'entrée du tombeau sur les manuscrits qui en reproduisent l'image, ne pourrait-il pas avoir un quelconque rapport avec « la caverne du rocher » dont parle Cyrille de Jérusalem ? Ce dernier rapporte au chapitre IX de la quartorzième catéchèse baptismale qui s'intitule *Le Cantique précise le lieu de la résurrection, « qu'une caverne appelée "caverne du rocher" se trouvait devant la porte du tombeau du sauveur et qui, comme on a coutume de le pratiquer ici au-devant des tombeaux, avait été taillée dans le roc lui-même »*. Selon J. Bouvet on aurait ici une allusion à ce qu'on appelle *« la chapelle de l'ange »* dans le Saint-Sépulcre et qui disparut avec les transformations apportées par Constantin [17]. Si l'on se réfère au texte de saint Germain, cette niche ouverte sous le lutrin, n'évoquerait-elle pas l'ouverture du tombeau vide, l'ambon ne serait-il pas l'image de la pierre roulée sur laquelle l'ange annonça la résurrection, et sur laquelle, au jour de Pâques, le diacre lit et déplie l' Exultet ? L'ange-diacre n'est-il pas en même temps la voix de l'Église, qui en réponse à l'acte de Dieu qui a roulé la pierre et triomphé de la mort, proclame sa foi en la résurrection ?

Sur les images des Exultets le rouleau ne masque jamais complètement la niche. Il reste suspendu à son aplomb, comme pour manifester de la permanence du mystère. Le texte déroulé achoppe sur l'ouverture où l'on disposa parfois une lampe. En flottant au-dessus de l'espace ouvert, le rouleau indique le cheminement de l'oeil et définit par là le champ visuel, le lieu où se découvre le message symbolique. Il manifeste que c'est là devant, que le mystère se joue, que c'est là qu'il faut regarder. L'espace libre, signe tangible et visible de l'absence, élève la conscience du fidèle vers la Révélation qui dépasse sa saisie : c'est à travers l'absence -la résurrection est indicible- qu'il accède à un nouveau mode de présence.

A Ravello, les écoinçons de « la niche » sont occupés par deux paons qui se désaltèrent à une source. Le paon dont l'image était diffusée dans l'art funéraire antique (païen), avant de l'être dans l'art paléochrétien, et, dont la chair était réputée incorruptible (Augustin, *De Civ. Dei*, lib. XXI, c. IV) évoquait l'immortalité céleste, la résurrection [18]. Sa présence sur l'ambon, au-dessus de l'espace libre n'est pas fortuite : symbole d'immortalité, elle serait en relation avec l'espérance eschatologique. Au VIIe siècle, comme l'a montré P. A. Underwood [19], le sépulcre du Christ apparaît comme la fontaine d'où jaillit l'eau vive. *« Mais qui est la fontaine scellée, ou qui est désigné par les exégètes comme la fontaine du puits des eaux vives ? C'est le sauveur en personne dont il est écrit : – Parce que chez toi [est la] fontaine de vie –* [20] *»* (*Ps* 35, 10). Le Christ par sa mort et sa résurrection se présente aux fidèles à la fois comme la fontaine de salut et comme le vrai Temple, le Temple vivant d'où jaillit la source nouvelle de l'Esprit (*Jn.* 7, 39). De cette même source (Verbe) procède la parole scripturaire (le verbe de la prédication, la doctrine de l'Évangile) qui par la bouche des prédicateurs irrigue l'Église et le monde [21]. Le motif de la source d'eau vive, bien connu des manuscrit orientaux, figurait dans les Tables des Canons, où elle était un symbole des Évangiles comme source de la vie éternelle. C'est pourquoi, la source est placée sous l'avancée en saillie, suggérant ainsi le rapport étroit

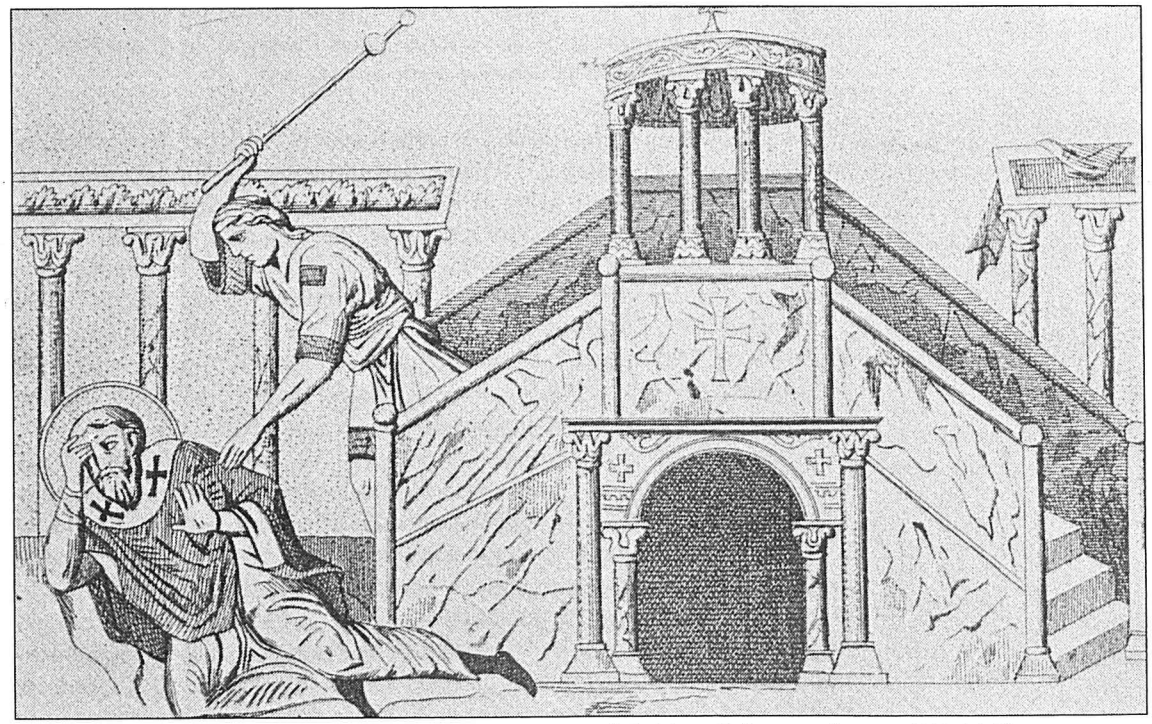
17 Cyrille de Jérusalem, Les catéchèses, traduction de J. Bouvet, Migne, coll. « Les Pères de la foi », Paris 1993, p. 217.
18 J. Villette, La Résurrection du Christ dans l'art chrétien du IIe au VIIe siècle, Paris, 1957, p. 48.
19 P. A. Underwood, « The Fountain of life », *in Dumbarton Oaks Papers*, 1950, pp. 96-99.
20 Cyrille de Jérusalem, *op. cit.*, *Catéchèse du Cantique sur le lieu de la résurrection*, XIV, 5, p. 215.
21 R. Favreau, « Les inscriptions des fonts baptismaux d'Hildesheim. Baptême et quaternité », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1995, p. 124.



III. III. – Exultet de Gaète n° 3. Archives de la cathédrale. Scène liturgique. XIIe siècle.

qui la relie au lieu de la parole où se fait entendre le Verbe, qui était d'ailleurs comparé par Hippolyte de Rome à la source du nouveau Paradis : *« Il en est ainsi de l'Église. Le Christ, qui est le fleuve est annoncé dans le monde par les quatre Évangiles* [22] *»*.

Ainsi le pupitre de Ravello représente un aigle qui tient dans ses serres un livre ouvert où l' on peut lire le début du prologue de l'évangile de saint Jean (I, 1) : *« In principio erat verbum »*. Le prologue, qui constitue la louange du Logos, où le Verbe comme deuxième personne de La Trinité, est Dieu, Créateur et Rédempteur, livre la réalité de la Révélation, point de départ de toute annonce de la Parole. L'aigle symbolise ici la figure de saint Jean, *« le*



III. IV. – Ambon. Ménologe de l'empereur Basile II. Bibliothèque Vaticane, codex grec 1613, fol. 35.

prédicateur du sublime » selon saint Augustin [23], le disciple visionnaire de la vraie lumière, le héraut de la parole divine.

Les paons qui boivent à la source évoqueraient ainsi à la fois l'immortalité de l'âme qui se nourrit de la Parole et l'âme qui puise à la source (Esprit) un principe de renouvellement constant : le mystère liturgique qui nous fait revivre le mystère du Christ. La source d'eau vive, qui irradie et dissémine la vie sur la surface de l'œuvre, se situe sur un axe vertical qui relie l'espace libre au lutrin, le lieu où l'ange annonça la résurrection aux myrrophores (*Resurrexit sicut dixit*) et le lieu où cette parole est réitérée dans la liturgie sacramentelle, là-bas et ici se rejoignent. « *Celui que vous cherchez n'est plus ici, dit l'ange du seuil. Il vous précède au lieu qu'il avait annoncé.* » Le diacre roule la pierre du sépulcre et déroule l'Exultet. L'Exultet, en tombant, dé-couvre le mystère (annonce de la résurrection) et rend effectif l'ouverture du temps du Salut pour tous les hommes. La temporalité fait intrusion dans l'a-temporalité : la célébration re-donne, re-joue et re-présente ce figuratif de la résurrection. C'est la fixité du dogme (résurrection) que cerne le décor de l'ambon, et c'est cette espérance (la Parousie) que permet la cérémonie de l'Exultet. D'où cette mise en scène de la réalité (céleste) dans la réalité (terrestre). L'ambon est le lieu de l'a-temporalité, et par là même de la temporalité, le lieu où la temporalité est l'expression de l'éternité.

Le programme iconographique (les images figées dans la pierre et celles qui apparaissent sur l' Exultet) et l'action liturgique ne sont pas séparables : le premier n'est pas comme un appendice pédagogique apposé à la seconde. Ils forment comme les deux faces d'une même direction (vision) ; miroir mobile où le fidèle perçoit, par la re-présentation, le mystère annoncé. Le décor de l'ambon de Ravello est un cadre d'accueil adapté et ajusté au contexte spirituel (liturgique) de la cérémonie de l'Exultet. Mais cette plasticité ne découle pas du seul souci d'adaptation, elle réalise la constitution d'un (mi) lieu unique où le regard et le langage s'entrecroisent à l'infini. L'ambon, lors de la lecture de l'exultet s'affirme, comme un espace sacré, un espace liturgique. Les mosaïques qui l'ornent reflètent le mystère qui s'y célèbre ; elles confirment « *le principe d'une affinité expressive entre le culte et son lieu propre* [24] ». Ce lieu éloquent s'expose comme « *un lieu figuratif* ».

LAURENCE AVENTIN

22 Hippolyte de Rome, *Com. Dan.*, I, 17, cité par J. Daniélou, *Les symboles chrétiens primitifs*, Paris, 1961, pp. 38-39.
23 Augustin, *De consensu evangelistarum*, P. L. XXXIV, col. 1046 et « Tractatus XXXVI », *in Joannis evangelium*, P. L. XXXV, col. 1665-1666.
24 F. D. Boespflug, *op. cit.*, p. 21.

Figures de l'Art

REVUE D'ÉTUDES D'ESTHÉTIQUES

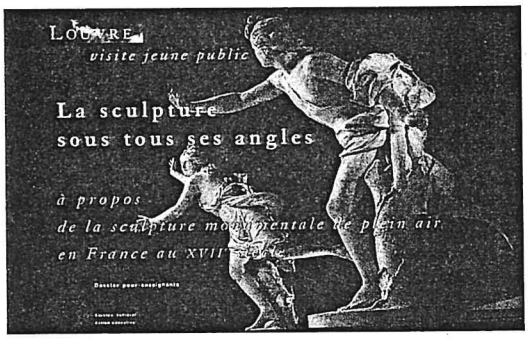
LA SCULPTURE SOUS TOUS SES ANGLES

à propos de la sculpture monumentale de plein air en France au XVIIe siècle

Dossier pour enseignants réalisé au sein du service culturel du Louvre par Manon Potvin avec la collaboration scientifique

Art des trois dimensions de l'espace, la sculpture a l'avantage, sur d'autres arts plastiques, de produire au premier coup d'œil une intense impression de réalité. Elle doit pour cela relever un défi plastique qui lui est propre : pour être vue sous tous les angles, sans en négliger aucun. Les sculpteurs parlent de *plans* qui distribuent les volumes et d'axes qui les orientent.

Cet ouvrage incite à découvrir cette science des plans à travers certaines œuvres majeures de la sculpture monumentale de plein air en France au XVIIe siècle et sa place dans l'histoire de l'art de l'Antiquité jusqu'à nos jours. Un dernier chapitre propose des idées et des activités d'initiation pratiques relatives au thème.



C'est avec plaisir que nous renvoyons nos lecteurs à ce document qu'ils pourront se procurer à la librairie du Louvre et dans tous les CDDP de France.

LOUVRE

PRIX : 350 F TTC
Couverture : Lydie Galliez
Photo : Pannini, (Giovanni Paolo), Galerie des vues de la Rome moderne, 1759, Paris, Louvre.
ISSN : 1265-0692

SPEC DIFFUSION-DISTRIBUTION
BP 111 – 40281 SAINT-PIERRE-DU-MONT CEDEX FRANCE
Tél. : 05 58 75 53 20 – FAX : 05 58 75 32 84