

# Art et liturgie au Moyen Age. Nouvelles approches anthropologique et épistémologique

Eric Palazzo

► **To cite this version:**

Eric Palazzo. Art et liturgie au Moyen Age. Nouvelles approches anthropologique et épistémologique. *Anales de Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid*, 2010, Extra 2, pp.31-74. halshs-00653366

**HAL Id: halshs-00653366**

**<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00653366>**

Submitted on 19 Dec 2011

**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.

# Art et Liturgie au Moyen Age. Nouvelles Approches Anthropologique et Epistémologique<sup>1</sup>

Eric PALAZZO

UNIVERSITÉ DE POITIERS-CESCM  
eric.palazzo@mshs.univ-poitiers.fr

Dans une remarquable contribution de nature à la fois synthétique, rétrospective et posant les jalons de l'avenir des études d'histoire de l'art du Moyen Age, Herbert Kessler a énuméré les axes de recherches essentiels ayant dominé l'historiographie récente<sup>2</sup>. Parmi ces axes, il faut particulièrement mentionner l'intérêt pour « l'objet d'art médiéval » considéré dans toutes ses dimensions à la fois matérielle, historique et spirituelle ainsi que la « fonctionnalité » au sens large des images, des objets ou bien des monuments. A côté de ces deux axes, le savant américain soulignait aussi l'importance des approches que je qualifierais de plus « traditionnelles » de l'art médiéval concernant sa périodisation, les modes de production ou bien encore la place des œuvres dans l'histoire politique et sociale de leur temps. Plus récemment, le même auteur a poursuivi sa réflexion à travers un livre fondamental que l'on peut à plusieurs égards considérer comme pionnier étant donné la richesse des perspectives qu'il ouvre pour l'avenir des recherches en histoire de l'art du Moyen Age<sup>3</sup>. Dans cet ouvrage, Herbert Kessler a non seulement remarquablement démontré la fécondité des principaux axes de recherche dont il avait fait état dans son article mentionné précédemment – notamment l'approche multi-dimensionnelle de l'objet d'art médiéval ou bien encore l'exploration des multiples aspects de sa « fonctionnalité » - mais il a également ouvert la voie en direction de recherches qui se révéleront très fructueuses dans un avenir proche ainsi que l'ont déjà montré certains auteurs dans des travaux que je mentionnerai plus loin dans cette contribution. De façon générale, celle-ci s'inscrit pleinement dans le cadre

---

<sup>1</sup> La seconde partie de cet article reprend quelques aspects de la conférence prononcée lors du colloque organisé par le Center for Medieval and Renaissance Studies – UCLA (Los Angeles) « Foundations of Medieval Monasticism », CMRS Ahmanson Conference Series, 18-19 janvier 2008 et, de façon plus développée, celle donnée à Madrid à l'occasion du colloque « La creación de la imagen en la edad media: de la herencia a la renovación » organisé par le Département d'Histoire de l'Art –I- de l'Université Complutense, novembre 2008.

<sup>2</sup> H. L. KESSLER, « On the State of Medieval Art History », *The Art Bulletin*, 70, 1988, p. 166-187.

<sup>3</sup> H. L. KESSLER, *Seeing Medieval Art*, « rethinking the Middle Ages - 1 », Peterborough, 2004.

des ouvertures proposées par Herbert Kessler dans son livre. Dans les pages qui suivent je vais exposer ce qui me semble être les enjeux essentiels d'une approche renouvelée de l'étude des relations entre art et liturgie au Moyen Age, m'appuyant sur des considérations anthropologiques et épistémologiques nouvelles.

L'approche renouvelée de l'étude des relations entre art et liturgie au Moyen Age que je propose ne va pas néanmoins sans un certain nombre d'écueils et de difficultés qui tiennent principalement à la relation d'altérité que nous entretenons de façon générale avec le Moyen Age. De nombreux historiens se sont intéressés à cette altérité du Moyen Age à l'origine de malentendus sur la façon dont notre monde contemporain s'est approprié et continue de penser sa familiarité avec cette période de l'histoire européenne<sup>4</sup>. Le Moyen Age est « autre » et, à ce titre, il nous oblige à penser la relation que nous entretenons avec « lui » en terme d'altérité. Cette altérité du Moyen Age se caractérise de manière différente selon les pays et les continents<sup>5</sup>. En effet, la perception du Moyen Age et la façon dont il interfère dans les repères de la vie quotidienne ou les structures sociales et politiques d'un pays varient considérablement si l'on se situe aux Etats-Unis ou bien dans le contexte européen, en France par exemple. L'altérité du Moyen Age implique des relations de proximité plus ou moins fortes avec cette période de l'histoire, variables selon les pays et les cultures. Ainsi, à la différence des Etats-Unis, l'Europe entretient et cultive même une proximité culturelle poussée avec le Moyen Age, déclinée souvent sous des formes patrimoniales, sans pour autant pouvoir prétendre connaître parfaitement « l'autre » que représente la culture médiévale. Pour illustrer ce propos, je rappelle que la proximité et même, pourrait-on dire, la promiscuité physique et matérielle à travers les monuments et les objets médiévaux conservés dans les musées qui caractérise la situation de nombreux pays européens donnent l'illusion d'un Moyen Age familier, parfaitement connu du public comme des spécialistes. Pourtant, ainsi que l'a résumé récemment Hans Belting en une phrase: « Les musées exposent de l'art et non de la religion », soulignant clairement la forte altérité du Moyen Age « artistique » et la connaissance que nous pensons avoir de la signification de ses productions dans le domaine de l'art<sup>6</sup>. Dans le même esprit, Xavier Barral i Altet a intelligemment « tordu le cou » à plusieurs idées reçues sur nos prétentions à connaître l'art médiéval, en particulier l'art roman<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> Voir P. FREEDMAN et G. SPIEGEL, « Medievalisms Old and New: The Rediscovery of Alterity in North American Medieval Studies », *American Historical Review*, 103, 1998, p. 677-704 (avec bibliographie) ainsi que, plus récemment, P. GEARY, « Multiple Middle Ages – konkurrierende Mesterezzählungen und der Wettstreit um die Deutung der Vergangenheit », *Historische Zeitschrift*, 46, 2007, p. 107-120. Sur l'avenir de la « médiévistique », cf. H.-W. GOETZ, *Moderne Mediävistik. Stand und Perspektiven der Mittelalterforschung*, Darmstadt, 1999. Voir aussi A. MAIREY, « L'histoire culturelle du Moyen Age dans l'historiographie anglo-américaine. Quelques éléments de réflexion », *Médiévales*, 55, 2008, p. 147-162.

<sup>5</sup> Sur ces différences entre les Etats-Unis d'un côté et l'Europe de l'autre dans le rapport à l'altérité du Moyen Age, voir les importantes analyses de Freedman et Spiegel, *art.cit.* à la note précédente.

<sup>6</sup> H. BELTING, *La vraie image*, Paris, 2007, p. 59 et p. 59-63.

<sup>7</sup> X. BARRAL I ALTET, *Contre l'art roman? Essai sur un passé réinventé*, Paris, 2006.

L'altérité du Moyen Age dans son ensemble et celle de l'art médiéval en particulier concernent aussi bien le public en général que, de façon plus spécifique, les historiens et les historiens de l'art. Bien plus que le « grand public » auquel on « donne à voir » un certain Moyen Age, le spécialiste est confronté à l'immense difficulté que représente la perception de l'altérité du Moyen Age. Pour contourner cet obstacle qu'il se garde bien souvent d'affronter, le médiéviste se perd fréquemment dans le désir d'appropriation absolue des traces du passé médiéval justifié, du moins à ses yeux, par la construction heuristique de sa discipline. En parallèle à ce réflexe de possession obsessionnelle du Moyen Age et de ses « objets » en tout genre, le médiéviste imite spontanément la bêtise scientifique de Bouvard et Pécuchet décrite avec très grande acuité par Gustave Flaubert où le fétichisme classificatoire et le désir irrépressible de posséder « l'ancien », « l'autre », l'emportent sur toute tentative d'une approche « vivante » du Moyen Age et de sa culture<sup>8</sup>. La notion d'approche « vivante » à laquelle je viens de faire allusion a été remarquablement décrite par Willibald Sauerländer à propos de « l'humanisme médiéval » caractérisant selon lui la pensée d'Henri Focillon et la manière dont celui-ci avait été archéologue et historien de l'art du Moyen Age<sup>9</sup>. « Pour lui un monument médiéval n'était pas une charte en pierre mais une forme vivante »<sup>10</sup> écrit Sauerländer à propos de Focillon dont l'approche « humaniste » de l'art médiéval privilégiait ce que l'on pourrait appeler la connaissance intime de l'œuvre, considérée comme « vivante », au détriment du fétichisme de la classification et sans rien négliger pour autant de l'exigence propre à l'érudition<sup>11</sup>.

Des problèmes similaires se posent à propos de la relation que le public d'un côté et le spécialiste de l'autre entretiennent avec la liturgie médiévale, autre aspect de l'altérité du Moyen Age. Dans un livre remarquable à plusieurs égards, Philippe Buc a sévèrement mis en garde les médiévistes contre l'illusion de vouloir ou de croire connaître intimement les rituels médiévaux – dont ceux de la liturgie – alors qu'en réalité nous ne ferions que construire de la science à partir de concepts éloignés de la « réalité » médiévale de la ritualité<sup>12</sup>. A quelques nuances près, je reprendrais à mon compte la critique de Philippe Buc à l'encontre des médiévistes « faiseurs » de rituels médiévaux sans souscrire pour autant à la conclusion qu'il défend et selon laquelle la connaissance des rituels du Moyen Age et de la liturgie serait, de ce fait, rendue totalement impossible. Dans plusieurs publications, j'ai pour ma

---

<sup>8</sup> G. FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet*, « Collection Folio », Paris, 1950. A. FARGE, « Des historiens Bouvard et Pécuchet », *Les lieux de l'histoire*, Paris, 1997, p. 134-149.

<sup>9</sup> W. SAUERLÄNDER, « En face des barbares et à l'écart des dévots. L'humanisme médiéval d'Henri Focillon », *Bulletin des Musées de Dijon*, 2, 1996, p. 55-64.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>11</sup> Voir à ce sujet la critique formulée par Sauerländer à propos de l'enseignement dispensé à l'Ecole des Chartes et que l'on pourrait aisément étendre à d'autres institutions d'enseignement supérieur, *ibid.*, p. 55.

<sup>12</sup> P. BUC, *The Dangers of Ritual. Between early Medieval Texts and social scientific Theory*, Princeton, 2001 (traduction française, *Dangereux rituels. De l'histoire médiévale aux sciences sociales*, Paris, 2001).

part, à côté d'autres auteurs, tenté de montrer que, malgré les difficultés pointées à juste titre par Philippe Buc relevant, me semble-t-il, de sa volonté de critiquer avant tout « l'anthropologie historique », une connaissance relative de la « réalité », mot pris ici dans son acception philosophique et non pour désigner quelque chose de concret, des rituels médiévaux était possible à condition de redoubler de méticulosité et de précision dans la méthodologie suivie<sup>13</sup>. Le présent article voudrait proposer un exemple de suivi méticuleux d'une méthodologie rigoureuse dans l'approche des relations entre art et liturgie au Moyen Age afin, notamment, de réduire et de limiter le plus possible le sentiment de distance que nous ressentons envers l'altérité du Moyen Age en général et celui que nous éprouvons face à la liturgie en particulier. De fait, il faut bien reconnaître que la liturgie médiévale et sa signification profonde, c'est-à-dire sa théologie, se situent à très grande distance de nos modes de pensée, accentuant par-là le profond sentiment d'altérité associé par conséquent à celui d'étrangeté envers ce domaine. De cette difficulté majeure provient un autre obstacle de taille concernant cette fois la pertinence de notre regard contemporain, moderne, sur les relations entre art et liturgie au Moyen Age et venant s'ajouter à ce que j'ai rappelé plus haut sur nos grandes difficultés à percevoir la « réalité » de l'art médiéval. Dans les pages qui suivent je vais précisément m'attaquer à cette difficulté et à cet obstacle en proposant une méthodologie nouvelle – une « philologie » pour reprendre l'expression heureuse d'Alain de Libéra à propos de l'étude de la philosophie médiévale - qui sera ensuite mise à l'épreuve à partir de l'examen d'un cas concret. Comme j'aurai à cœur de le montrer, je suis pour ma part convaincu que le suivi rigoureux d'une méthodologie attentive à tous les enjeux épistémologiques d'une telle recherche est, au final, plus fructueuse que l'impasse dans laquelle le médiéviste se trouverait, sans alternative pour lui que de se résigner, comme Philippe Buc, à la « destruction » des rituels médiévaux et de leurs différents éléments constitutifs parmi lesquelles les réalisations artistiques.

Proposer une méthodologie constructive et efficace ainsi que tenter de réduire voire de supprimer le sentiment d'altérité face à la relation entre art et liturgie au Moyen Age, tels sont les principaux enjeux de mon approche renouvelée dont les prémisses sont exposées dans ces lignes. Au préalable et comme dernière mise en garde méthodologique, il faut tenter de comprendre les raisons du sentiment dominant de nos jours exprimé envers les relations de l'art et de la liturgie au Moyen Age, caractérisé par l'étrangeté voire l'inutilité alors que les églises du Moyen Age n'ont jamais été aussi fréquentées à des fins « culturelles » et que les expositions montrant des objets liturgiques font recette. Pour expliquer ce sentiment d'étrangeté, d'altérité ou bien même d'inutilité qui caractérise aux yeux de nos contemporains la liturgie médiévale et ses liens avec les manifestations artistiques qui, pourtant, en constituent des éléments essentiels, il faut surtout invoquer des raisons similaires à celles qu'Alain de Libéra a cernées pour comprendre, de nos jours,

---

<sup>13</sup> Voir en particulier, E. PALAZZO, *Liturgie et société au Moyen Age*, Paris, 2000.

l'absence d'intérêt envers la philosophie médiévale et la pensée du Moyen Age dans son ensemble<sup>14</sup>. Alain de Libéra nous explique que la philosophie médiévale ne fait pas partie des catégories qui nous ont bercés dans notre formation – à commencer par le fait qu'elle n'est pas enseignée dans la scolarité – ni dans notre environnement immédiat de pensée<sup>15</sup>. Pour comprendre cette situation dénoncée par de Libéra, il serait nécessaire de prendre le temps de s'intéresser à l'effacement progressif de la pensée médiévale au cours des siècles au profit de la philosophie rationaliste, voire cartésienne. Mais on prendrait le risque de voir opposer de façon violente et infondée la modernité de la pensée philosophique issue notamment des Lumières aux supposés obscurantisme et spiritualisme de la tradition médiévale. Dans le même ordre d'idées donc, notre éloignement, voire notre incapacité à saisir le sens et la signification profonde de la liturgie médiévale et de ses manifestations artistiques tient sans doute pour partie à l'évolution à travers les siècles de la place de la théologie chrétienne dans la pensée occidentale. En d'autres termes, les siècles qui nous séparent du Moyen Age ont, à travers l'histoire et l'évolution de la philosophie en général comme de la théologie en particulier, forgé l'éloignement de la liturgie et de l'art réalisé pour ses performances – ses rituels –, creusant ainsi un peu plus le sentiment d'altérité que nous ressentons envers ces domaines particuliers et les relations étroites qui les unissent. Pour aller au-delà de cet obstacle de taille, la méthode doit principalement consister à s'approcher le plus possible de la définition et du sens de la liturgie médiévale ainsi que de la place qu'y tiennent les manifestations artistiques en tout genre destinées au déroulement du rituel au point d'en être des éléments constitutifs majeurs. Dans le présent texte, je vais d'une part m'efforcer d'énoncer les principes méthodologiques pour arriver à cette fin et, d'autre part, présenter un exemple d'application de cette méthode. A cela, il faut ajouter que cette approche nouvelle et sa méthodologie ne visent évidemment en aucune manière à renouer avec des problématiques qui ont par le passé rendu impossible une étude sereine des relations entre art et liturgie au Moyen Age. En disant cela, je pense avant tout à ce que Willibald Sauerländer a efficacement appelé la « réponse érudite de la France catholique à l'esprit laïc » afin de caractériser la lecture de l'art religieux du Moyen Age par Emile Mâle au début du XXe siècle<sup>16</sup>. La situation dénoncée par Sauerländer, bien que, par certains côtés très spécifique à la France du début du siècle passé, n'a aucune place dans l'étude renouvelée de la relation entre art et liturgie au Moyen Age que je propose. Par le passé, je me suis amplement expliqué à ce sujet pour ne pas avoir à y revenir de façon détaillée dans ces pages<sup>17</sup> mais il faut garder à l'esprit l'impact, au moins en France, du

---

<sup>14</sup> A. DE LIBERA, *Penser au Moyen Age*, Paris, 1991.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 61-68.

<sup>16</sup> W.SAUERLÄNDER, *art. cit.* à la note 9, p. 55. Sur la pensée iconographique d'Emile Mâle, cf. J. BASCHET, « L'iconographie médiévale: l'oeuvre fondatrice d'Emile Mâle et le moment actuel », *Emile Mâle (1862-1954). La construction de l'oeuvre: Rome et l'Italie*, Ecole Française de Rome, 2005, p. 273-288.

<sup>17</sup> En particulier dans *Liturgie et société*, Paris, 2000.

débat idéologique parfois violent opposant les défenseurs de la liturgie médiévale et de ses symboles, considérés comme les « images » immortelles de la tradition chrétienne, aux partisans de la laïcité « à la française », en particulier lors de l'élaboration de la loi de 1905 de séparation de l'Eglise et de l'Etat. Qu'on songe aux mots employés par Marcel Proust pour dénoncer « la mort des cathédrales » que devait causer la loi de 1905 et dénoncée dans un article paru dans le *Figaro* en 1904 où l'écrivain fait, dans des lignes à la fois enflammées et érudites (il donne même des citations de Guillaume Durand à travers Emile Mâle), un plaidoyer en faveur de la liturgie catholique et de sa dimension éminemment symbolique, à laquelle contribuent amplement les œuvres d'art<sup>18</sup>.

Je consacrerai la première partie de ce texte à l'exposé du cadre théorique qui permettant de considérer d'une façon nouvelle les relations entre art et liturgie au Moyen Age et de réduire ou de supprimer le sentiment d'altérité que nous éprouvons envers elles. Dans une seconde partie, je mettrai à l'épreuve ce cadre théorique nouveau par l'exploration d'un cas précis, celui du livre liturgique illustré. Dans la conclusion, il me faudra exposer les grandes lignes de la méthodologie nouvelle que je souhaite appliquer à l'étude des relations entre art et liturgie au Moyen Age dans l'avenir et qui permettra d'aborder des productions variées de l'art médiéval, non restreintes à l'exemple du livre liturgique illustré. Je m'empresse d'ajouter que l'approche nouvelle que je propose pour l'étude des relations entre art et liturgie au Moyen Age ne laisse aucunement de côté les approches plus « traditionnelles » de l'histoire de l'art – sans aucune connotation péjorative –, comme par exemple, les questions de datation, de la définition des styles ou, de façon plus générale, tout ce qui touche à l'étude formelle des œuvres, pas plus qu'elle ne met de côté l'intérêt fondamental de l'interprétation historique au sens large des relations entre l'art et de la liturgie au Moyen Age. En effet, à mes yeux, il n'existe aucune incompatibilité entre ces différentes approches de l'art médiéval qui, quoi qu'en pensent certains, concernent toutes bel et bien « l'objet d'art médiéval ». Tout au contraire donc, elles sont parfaitement complémentaires entre elles et la pratique de l'une sans l'autre n'aurait pas de sens et ne repose sur aucun fondement épistémologique légitime.

---

<sup>18</sup> M. PROUST, « La mort des cathédrales. En mémoire des églises assassinées », article paru dans *Le Figaro* en 1904 et publié de nouveau dans *Pastiches et mélanges*, Paris, 1919, p. 198-209, qui constitue un recueil de préfaces et d'articles de presse rassemblés en un seul volume à la demande de Gaston Gallimard. Dans la réédition de l'article du *Figaro* sur « la mort des cathédrales » en 1919, Marcel Proust ajoute la note suivante, largement empreinte d'autocritique, de repentir et montrant clairement son nouvel ennemi: « C'est sous ce titre que je fis paraître autrefois dans le *Figaro* une étude qui avait pour but de combattre un des articles de la loi de séparation. Cette étude est bien médiocre; je n'en donne qu'un court extrait que pour montrer combien, à quelques années de distance, les mots changent de sens et combien sur le chemin tournant du temps, nous ne pouvons pas apercevoir l'avenir d'une nation plus que d'une personne. Quand je parlai de la mort des cathédrales, je craignis que la France fût transformée en une grève où de géantes conques ciselées sembleraient échouées, vidées de la vie qui les habita et n'apportant même plus à l'oreille qui se pencherait sur elles la vague rumeur d'autrefois, simples pièces de musées, glacées elles-mêmes. Dix ans ont passé, « la mort des cathédrales », c'est la destruction de leurs pierres par les armées allemandes, non de leur esprit par une chambre anticléricale qui ne fait plus qu'un avec nos évêques patriotes », p. 198.

## 1. Art et liturgie au Moyen Age: pour un cadre théorique et méthodologique renouvelé

Au cœur du cadre théorique et méthodologique nouveau que je propose, il y a l'anthropologie des rituels liturgiques du Moyen Age et leurs manifestations artistiques. A la suite de mes recherches menées depuis plus de vingt ans sur les relations entre art et liturgie au Moyen Age, j'ai entrepris un ouvrage de vaste ampleur – et la présente contribution voudrait ouvrir la voie en direction de ce livre – qui sera consacré à la connaissance de l'anthropologie de la liturgie médiévale à partir des productions artistiques destinées au déroulement des rituels de l'Eglise. Il s'agira essentiellement de comprendre la façon dont le Moyen Age a considéré les productions artistiques comme des éléments essentiels de la définition de la liturgie et de ses rituels. Autrement dit, je voudrais cerner la façon dont les images, les objets liturgiques et, de façon plus générale, toutes les formes de réalisations artistiques ont été conçues comme des éléments à part entière et constitutifs des rituels de l'Eglise et non pas seulement, ou avant tout, comme des « objets d'art » destinés à « décorer » la performance liturgique<sup>19</sup>. Par le passé, j'ai déjà ouvert quelques voies de recherche dans ce sens et je voudrais maintenant explorer plus en profondeur l'anthropologie de la liturgie médiévale<sup>20</sup>. L'objectif majeur étant de définir l'épistémologie du rituel de l'Eglise médiévale, ce qui n'a à ce jour jamais été fait ni véritablement tenté. La méthodologie que je souhaite développer pour mener à bien cette entreprise s'appuie sur une reconsidération complète des concepts de « liturgie » et de « rituel » appliqués à l'Eglise médiévale. Cette reconsidération en profondeur a pour principal objectif de cerner au plus près la définition de l'épistémologie de la liturgie médiévale et sa dimension anthropologique. Pour cela, je ne prendrai pas seulement en compte les comparaisons entre les rituels de l'Eglise médiévale et les rituels d'autres sociétés et civilisations situées ailleurs dans le temps et dans l'espace, comme c'est généralement l'habitude dans l'historiographie traditionnelle où l'on procède aussi fréquemment à l'examen de la liturgie médiévale à partir des concepts forgés par l'anthropologie en général et de l'anthropologie « structuraliste » en particulier. Je proposerai une définition de l'épistémologie de la liturgie médiévale basée principalement et en premier lieu sur ses éléments propres tels qu'ils sont présentés et définis par les auteurs médiévaux (essentiellement les théologiens) afin, dans un second temps, de revenir à des comparaisons avec des rituels issus d'autres cultures et civilisations. Or, parmi ces éléments propres, il faut largement compter avec les productions artistiques, les images, les objets liturgiques destinés à la performance rituelle dans l'Eglise médiévale. Fort heureusement, d'autres chercheurs ont dans un passé plus ou moins récent déjà posé quelques jalons permettant une révision des concepts de « rituel » et de « litur-

---

<sup>19</sup> Voir déjà E. PALAZZO, « Performing the Liturgy », *The Cambridge History of Christianity*, vol. 3, Early Medieval Christianities, c.600-c.1100, Cambridge, 2008, p. 472-488.

<sup>20</sup> Cf. PALAZZO, *op.cit.* à la note 13.



gie » et ce, en vue de proposer une définition de l'anthropologie des rites de l'Eglise au Moyen Age. Qu'il me suffise ici de mentionner à nouveau l'ouvrage critique de Philippe Buc précédemment cité<sup>21</sup> et certaines contributions de Jean-Claude Schmitt<sup>22</sup>, de Gerd Althoff<sup>23</sup> ou bien encore de Jack Goody<sup>24</sup>. De mon côté, j'ai proposé une vue synthétique relative à ces questions dans l'introduction de *Liturgie et société au Moyen Age*<sup>25</sup>. Le point commun essentiel entre toutes ces contributions émanant d'auteurs originaires d'horizons académiques variés est sans nul doute la volonté – parfois très explicite – d'échapper à une interprétation démesurément théologique de la liturgie médiévale au profit d'une lecture plus « historique » où les rituels de l'Eglise sont vus comme des « lieux » où se manifestent des enjeux de nature politique, sociale ou historique au sens large. A ce propos, je voudrais souligner l'absence d'opposition entre la signification théologique de la liturgie médiévale et sa dimension historique. La liturgie est bel et bien *dans l'histoire*, pour reprendre le titre du livre publié en 1990 par le père Pierre-Marie Gy<sup>26</sup>. Pour ce qui concerne les relations plus qu'étroites entre la liturgie et la théologie, je renverrai le lecteur à l'excellente synthèse publiée voici quelques années par Paul De Clerck où la liturgie est pensée comme un « lieu théologique »<sup>27</sup>. Avant lui, d'autres éminents théologiens avaient affirmé avec force les liens indissociables entre la liturgie et la théologie, en particulier durant le Moyen Age. Je pense notamment aux publications fondamentales du père Marie-Dominique Chenu. Dans certains de ses écrits, le père Chenu faisait même de l'Histoire le cœur de la définition de ce qu'il appelait déjà « l'anthropologie de la liturgie »<sup>28</sup>. Pour le grand savant dominicain, l'Histoire est le carrefour, le lieu de rencontre et de partage par excellence entre l'Homme et Dieu à travers les diverses manifestations rituelles constituant la litur-

<sup>21</sup> BUC, *op. cit.* à la note 12.

<sup>22</sup> J.C. SCHMITT, « Rites », *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, 1999, p. 969-984 et *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, 2001.

<sup>23</sup> G. ALTHOFF, « The Variability of Rituals in the Middle Ages », *Medieval Concepts of the Past: Ritual, Memory, Historiography*, Cambridge, 2003, p. 71-87, *Die Macht der Rituale. Symbolik und Herrschaft im Mittelalter*, Darmstadt, 2003. Gerd Althoff est également le coordinateur d'un ouvrage collectif destiné à faire le point sur les rituels de la culture européenne du Moyen Age et de l'époque moderne, *Spektakel der Macht. Rituale im Alten Europa, 800-1800*, Darmstadt, 2008. Voir aussi le bon état de la question dressé par P. POST, « Ritual Studies », *Archiv für Liturgiewissenschaft*, 45, 2003, p. 21-45.

<sup>24</sup> J. GOODY, « Religion and Ritual: The Definitional Problem », *The British Journal of Sociology*, 12, 1961, p. 142-164. Sur l'apport de Jack Goody à la lecture anthropologique des images, cf. D. RUSSO, « Anthropologie et iconologie. Réflexions sur les apports de Jack Goody à l'analyse de la notion de représentation », *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre*, Etudes, <http://cem.revues.org/document4242.html>

<sup>25</sup> PALAZZO, *op. cit.* à la note 13.

<sup>26</sup> P.M. GY, *La liturgie dans l'histoire*, Paris, 1990.

<sup>27</sup> P. DE CLERCK, « La liturgie comme lieu théologique », *La liturgie. Lieu théologique*, Paris, 1999, p. 125-142.

<sup>28</sup> M.D. CHENU, « Anthropologie et liturgie », *La liturgie après Vatican II. Bilans, études, prospectives*, « Unam Sanctam 66 », Paris, 1967, p. 159-177. Sur les relations entre anthropologie et liturgie, voir la synthèse historiographique de J.Y. HAMELINE, « Construction d'une anthropologie des rites et de la liturgie », *Une poétique du rituel*, Paris, 1997, p. 179-202.

gie<sup>29</sup>. A partir d'un angle d'attaque plus philosophique, Etienne Gilson était arrivé à des conclusions fort similaires à celles du père Chenu. Plusieurs écrits majeurs du grand spécialiste de la philosophie médiévale qu'était Gilson en portent la trace évidente<sup>30</sup>.

Dans cet article et, à plus long terme, dans l'ouvrage annoncé plus haut, l'étude renouvelée des réalisations artistiques destinées au déroulement des rituels liturgiques sera au cœur de mes investigations. Là encore, pour ce faire, je souhaite m'appuyer sur mon expérience acquise ces deux dernières décennies tout en ouvrant des voies nouvelles pour l'étude de ces réalisations artistiques et jamais véritablement explorées à ce jour<sup>31</sup>. Parmi les productions artistiques participant pleinement à la performance liturgique et à la définition du rituel de l'Eglise médiévale, je m'intéresserai à tout type de réalisation depuis la multitude des objets liturgiques utilisés dans le cours des cérémonies pour des fonctions variées (comme les livres, les calices, les patènes, les autels...) jusqu'aux images monumentales localisées dans les différentes parties de l'architecture de l'église et réalisées sur des supports très divers, comme la peinture, la sculpture, la tapisserie ou le vitrail, entre autres<sup>32</sup>. A travers de nombreuses études de cas pris dans un cadre géographique et chronologique large – pouvant même déborder les frontières de l'Europe et la chronologie habituelle du Moyen Age européen -, il s'agira d'explorer la façon dont interagissaient entre elles les productions artistiques destinées au rituel (les images et les objets liturgiques par exemple) et avec les autres éléments constitutifs de la liturgie médiévale tels que les textes sacrés, la lumière<sup>33</sup>, les odeurs, les acteurs du rituel, l'organisation spatiale de la cérémonie et bien d'autres aspects encore prenant part au déroulement du rituel. A travers ces quelques mots, on voit se dessiner ce que j'appelle la dimension sensorielle de la liturgie médiévale à laquelle les images et toutes formes de réalisations artistiques participent pleinement. Or, c'est précisément cette dimension sensorielle large du rituel de l'Eglise médiévale que je voudrais cerner au plus près dans cette recherche. Il me semble en effet que la

<sup>29</sup> M.D. CHENU, « Conscience de l'histoire et théologie », *La théologie au XIIe siècle*, Paris, 1957, p. 62-89.

<sup>30</sup> Voir par exemple, E. GILSON, « L'anthropologie chrétienne », *L'esprit de la philosophie médiévale*, Paris, 1978, p. 175-193.

<sup>31</sup> Voir mon état de la question dans « Art and Liturgy in the Middle Ages: Survey of Research (1980-2003) and Some Reflections on Method », *Journal of English and Germanic Philology*, 105, 2006, p. 170-184.

<sup>32</sup> Cf. mon article cité à la note 19. Pour les relations entre les vitraux et la liturgie, voir, à titre d'exemple, la remarquable étude de M.P. GELIN, *Lumen ad revelationem gentium. Iconographie et liturgie à Christ Church, 1175-1220*, Turnhout, 2006.

<sup>33</sup> En attendant la publication de la thèse de doctorat soutenue en 2008 par Catherine Gauthier sur l'encens et le luminaire dans la liturgie du haut Moyen Age, à paraître aux Editions Beauchesne (2009), on pourra consulter, « L'odeur et la lumière des dédicaces. L'encens et le luminaire dans le rituel de la dédicace de l'église au haut Moyen Age », *Mises en scène et mémoires de la consécration de l'église dans l'Occident médiéval*, « Collection d'études médiévales de Nice 7 », Turnhout, 2008, p. 75-90. Voir aussi E. PALAZZO, « La lumière et la liturgie au Moyen Age », *PRIS-MA*, 27, 2001, p. 91-104.

dimension sensorielle de la liturgie médiévale constitue l'un des aspects majeurs de la définition de l'anthropologie du rituel de l'Eglise médiévale et de son épistémologie. Au cœur de cette approche de l'anthropologie de la liturgie au Moyen Age et de sa très forte dimension sensorielle, on trouve non seulement les réalisations artistiques destinées au rituel mais aussi toutes formes de manifestations liturgiques où tous les sens sont amplement sollicités. Par le passé, quelques éminents savants ont entrevu la nature profondément sensorielle de la liturgie médiévale et le rôle prééminent tenu par l'art dans cette perception. Pour des raisons d'ordre à la fois historiographique et idéologique qu'il serait trop long et inapproprié de détailler dans ces pages, les idées défendues par ces savants dans le passé n'ont pas reçu l'accueil qu'elles auraient mérité dans les recherches sur les relations entre art et liturgie au Moyen Age, mises à part certaines exceptions que j'aurai à cœur de mentionner plus bas. Chez ces auteurs du « passé », deux idées essentielles dominent le propos. En premier lieu, la liturgie est constituée de rites de nature fondamentalement sensorielle où l'art occupe une place essentielle car il est un des éléments constitutifs des rituels. En second lieu, certains de ces auteurs ont développé l'idée selon laquelle la liturgie en générale – mais plus particulièrement la liturgie médiévale – représentait la « synthèse des arts » par excellence à tel point que « l'art sacré » devient lui-même « liturgie » sans exclure pour autant sa dimension historique exprimant des idées politiques, sociales ou philosophiques. Ce point de vue très novateur et fort peu exploré par la suite a été remarquablement exposé par dom Jean Leclercq dans un chapitre à l'intelligence inégalée et publié dans son « classique » ouvrage sur *L'amour des lettres et le désir de Dieu*<sup>34</sup>. On le trouve également au cœur du propos du grand liturgiste Joseph Andreas Jungmann tenu dans son discours de réception à l'Université d'Innsbruck en 1953<sup>35</sup> ou bien encore sous la plume d'un théoricien de l'art d'origine russe dont les écrits semblent assez peu connus chez les historiens de l'art, notamment en Europe, Pavel Florensky<sup>36</sup>. Dans différentes publications, ce dernier auteur a très pertinemment exposé les grandes lignes de ce que sont pour lui les points principaux de la théorie destinée à considérer le rituel de l'Eglise comme la parfaite synthèse des arts. Marqué par la théologie orthodoxe où, on le sait, les arts sont véritablement intégrés parmi les éléments constitutifs de la liturgie, du fait de la nature « divine » de certaines réalisations artistiques comme par exemple les icônes, Florensky a tout d'abord souligné – à l'instar de ce à quoi s'est employé Hans Belting plusieurs décennies après lui au sujet des objets religieux conservés aujourd'hui dans les musées<sup>37</sup> – qu'on ne pouvait considérer un objet d'art destiné à la liturgie de façon indépendante du cadre

<sup>34</sup> Dom J. LECLERCQ, *L'amour des lettres et le désir de Dieu*, Paris, 1957, p. 219-235.

<sup>35</sup> J. A. JUNGSMANN, « Liturgie und Kirchenkunst », Innsbruck, 1953 (traduction française dans « Liturgie et art sacré », *Traditions liturgiques et problèmes actuels de pastorale*, Lyon, 1962, p. 297-308.

<sup>36</sup> Voir notamment, « The Church Ritual as a Synthesis of the Arts », *Beyond Vision. Essays on the Perception of Art*, Londres, 2002, p. 97-111.

<sup>37</sup> Cf. note 6.

rituel dans lequel il était utilisé au profit du seul statut d'objet d'art conservé dans un musée. Pavel Florensky a ensuite mis en évidence que l'objet d'art à usage liturgique ne devait en aucune manière être étudié sans tenir compte des multiples interactions entre cet objet et d'autres éléments constitutifs de la liturgie, telles que les paroles, les odeurs, la lumière, par exemple, ou bien d'autres objets liturgiques ou productions artistiques en général. Pour Florensky, la liturgie doit être considérée comme une synthèse parfaite des arts car il est dans la nature même du rituel que d'être visuel, auditif, olfactif ou bien d'être aussi défini par la présence des acteurs (les officiants), par le rythme de leurs mouvements effectués durant la célébration ou bien encore par la « plasticité » de leurs vêtements qui interagit avec toutes les autres dimensions « artistiques » de la liturgie et qui font toutes appel aux sens. Dans le même ordre d'idées que les écrits de dom Leclercq, de Jungmann et de Florensky, citons également l'approche esthétique ample proposée jadis par Edgar De Bruyne où l'art est partiellement abordé sous l'angle de sa place prééminente dans la liturgie et en complément des réalisations artistiques dans la définition de l'esthétique médiévale<sup>38</sup>.

Pour résumer l'ensemble de ce propos sur la liturgie « synthèse des arts » où interagissent différents éléments sensoriels, dont les manifestations artistiques de nature très variée présentes et mises en action dans le déroulement des rituels, citons la phrase de Paul Zumthor extraite d'un ouvrage remarquable à tous égards dans lequel l'auteur a montré, entre autres choses, la place centrale occupée par la « performance » dans la littérature médiévale: « Opérant (au plus haut niveau d'existence) le lien et les incessants transferts entre l'homme et Dieu, entre l'univers sensible et l'éternité, la liturgie illustre de façon exemplaire cette tendance (la participation sensorielle): spectaculaire en ses moindres parties, elle *signifiait* les vérités de la foi par un jeu complexe offert aux perceptions auditives (musique, chants, lecture) et visuelles (par la splendeur des bâtiments; par ses acteurs, leur costume, leurs gestes, leur danse; par ses décors), tactiles mêmes: on touche le mur saint, on pose un baiser sur le pied de la statue, le reliquaire, l'anneau épiscopal; on respire le parfum de l'encens, de la cire des cierges »<sup>39</sup>. Les théologiens médiévaux auraient pu souscrire à la définition de la liturgie donnée par Paul Zumthor car, pour eux, outre ses fortes implications et significations théologiques, la liturgie *est* par essence une « synthèse des arts » où tous les sens sont sollicités car l'Homme, composé d'une âme et d'un corps, est lui-même une image, une « représentation »<sup>40</sup> de l'Eglise dans son acception théologique comme dans sa dimension matérielle et figurée par l'église et ses « *ornamenta* » destinés entre autres à l'expression de la

<sup>38</sup> E. DE BRUYNE, *Etudes d'esthétique médiévale*, 2 vols., Bruges, 1946, rééd. Paris, 1998. Voir en particulier vol. 1, p. 243-306 et 439-477 et vol. 2, p. 3-29.

<sup>39</sup> P. ZUMTHOR, *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, 1987, p. 287-288. Voir aussi certaines contributions du récent volume: *Visualizing Medieval Performance*, Ashgate, 2008.

<sup>40</sup> C. GINZBURG, « Représentation. Le mot, l'idée, la chose », *A distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, 2001, p. 73-88.

sensorialité de la liturgie. J'en veux pour preuve ce passage extrait d'une homélie de Raban Maur composée et sans doute prononcée à l'occasion de la liturgie de la dédicace d'une église: « Vous voici tous réunis, mes chers frères, afin que nous puissions consacrer cette maison à Dieu (...). Mais nous ne pouvons le faire que si nous nous appliquons à devenir nous-mêmes un temple de Dieu, et nous employons à correspondre au rituel que nous cultivons en notre âme en sorte que, à l'instar des murs décorés de cette église, des bougies allumées, des voix qui s'élèvent dans la litanie et dans la prière, des lectures et des chants, nous puissions mieux rendre grâce à Dieu : c'est pourquoi nous devrions toujours décorer les recoins secrets de notre âme des ornements essentiels des bonnes œuvres, toujours laisser croître côte à côte la flamme de la charité divine et celle de la charité fraternelle, toujours laisser résonner à l'intérieur de notre cœur et la douceur sainte des préceptes divins et la gloire de l'Évangile. Ce sont là les fruits de l'arbre prospère, là le trésor d'un cœur bon, là les fondations d'un sage architecte, que notre lecture de l'Évangile sainte à recommandés à notre âme aujourd'hui » (...*bene convenistis hodie, fratres charissimi, ut Deo domum dedicaremus, ipso jubente ac dicente : Facite mihi sanctuarium, et habito in medio vestri, dicit Dominus Deo. Sed hoc digne facimus si ipsi Dei templum fieri contendimus, si studemus congruere solemnitati quam colimus ; ut sicut ornatis studiosus eiusdem ecclesiae parietibus, pluribus accensis luminariibus, diversis per litanias et preces, per lectiones et cantica, excitatis vocibus, Deo laudem parare satagerimus : ita etiam penetralia cordium nostrorum semper necessariis bonorum operum decoremus ornatibus, semper in nobis flamma divinae pariter et fraternae charitatis augeat, semper in secretario pectoris nostri coelestium memoria praeceptorum et evangelicae laudationis dulcedo sancta resonet. Hi sunt enim fructus bonae arboris, hic boni thesaurus cordis, haec fundamenta sapientis architecti, quae nobis hodierna sancti Evangelii lectio commendat* »)<sup>41</sup>. Le passage de l'homélie de Raban Maur fournit une définition de la liturgie où l'accent est porté sur sa dimension sensorielle constituée de tous les éléments qui la composent et parmi lesquels on trouve les manifestations artistiques. Dans l'avenir, je me propose de glaner d'autres textes émanant de théologiens médiévaux et exprimant des idées semblables sur la façon de concevoir la liturgie – notamment sa dimension sensorielle - afin d'en faire les fondements de la lecture renouvelée des relations entre art et liturgie au Moyen Age à laquelle je voudrais me consacrer. A propos de ce passage, Mary Carruthers a développé l'idée selon laquelle les images matérielles, « visuelles », reflèteraient les constructions mentales de la pensée médiévale en se fondant surtout sur la notion de mémoire. Ainsi, les images seraient amenées à « fonctionner » comme de véritables repères mnémotechniques participant à l'expression d'une pensée. Cette idée, on le voit, écarte la lecture strictement fonctionnaliste des images médiévales. A ces réflexions de Mary Car-

<sup>41</sup> Traduction française extraite du livre M. CARRUHERS, *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Age*, Paris, 2002, p. 342 (texte latin dans *PL.*, 110, col. 73-74).

ruthers j'ajouterai pour ma part que le passage de l'homélie composée par Raban Maur souligne je crois que les images sont considérées comme des « lieux » du rituel dont elles constituent la dimension visuelle et non pas simplement des « objets » fonctionnels destinés à servir de « bible aux illettrés »<sup>42</sup>. Dans ce cadre, les images rituelles apparaissent, au même titre que les chants, que les lumières des bougies, que les lectures bibliques (pour reprendre la description de la « performance » liturgique faite par Raban Maur), comme des « lieux » d'expression du sacré destinés, *in fine*, à servir de modèle à l'homme qui participe à la liturgie, de manière à l'inciter à être lui-même, une « image » du temple de Dieu et à y cultiver les ornements de son cœur, reflétés dans le rituel par tout ce qui le constitue et notamment les images. Pour Raban Maur donc, la liturgie ne doit pas simplement être considérée pour ses textes sacrés mais aussi à partir de son aspect « multidimensionnel », de sa sensorialité et de sa réalité « performative » où les différents éléments visuels et sonores notamment apparaissent comme des éléments constitutifs du rituel. Celui-ci devient alors l'expression de la construction du temple intérieur que chaque frère, que chaque homme doit entreprendre au plus profond de lui-même afin de devenir lui-même une « image » du temple de Dieu et contribuer à la réalisation du plan divin, c'est-à-dire la construction du temple de l'Eglise. Ainsi, l'homme qui construit son propre temple intérieur sur la base des différents éléments sensoriels du rituel imite ou suit les traces du « Sage architecte ». Dans le passage de l'homélie de Raban Maur, nous pouvons distinguer deux parties à la fois clairement distinctes et parfaitement complémentaires du point de vue de la théologie développée par l'auteur. Dans un premier temps, le savant théologien carolingien donne une définition que je qualifierai volontiers « d'anthropologique » de la liturgie de l'Eglise. Dans un second temps, il s'intéresse de près à la relation entre le temple et l'image du Sage architecte. Certes, à cette époque, Raban Maur n'est pas le seul à penser les rituels de l'Eglise à partir de leur dimension sensorielle au sens large. Je crois néanmoins qu'il est le premier à formuler cette conception de la « performance » liturgique de façon aussi précise et mise en perspective théologique. D'autres éminents théologiens et commentateurs de la liturgie au Moyen Age se sont plu à souligner la dimension sensorielle des rituels de l'Eglise qui, d'une certaine manière, réalisent pleinement cette « synthèse des arts » à laquelle je faisais allusion plus haut tout en permettant l'énoncé d'un discours théologique d'une très grande richesse<sup>43</sup>. Dans le cadre de cet article, je ne peux m'arrêter sur les écrits de tel ou tel commentateur de la liturgie médiévale soulignant l'importance des sens dans les rituels. Je le ferai amplement dans l'ouvrage que j'ai annoncé au début de ces pages. Néanmoins qu'il me soit permis de remarquer, à titre de simple exemple, la marque sensorielle de certains passages tirés des écrits

---

<sup>42</sup> Voir mes remarques dans « *Raban Maur et la liturgie* », *Actes du colloque « Raban Maur en son temps »* (2006), sous presse.

<sup>43</sup> F. MAMBELLI, « Il problema dell'immagine nei commentari allegorici sulla liturgia », *Studi Medievali*, XLV, 2004, p. 121-158.

de Bruno de Segni lorsqu'il commente et caractérise les *ornamenta* liturgiques, faisant en quelque sorte écho aux propos développés par Raban Maur dans son homélie sur la dédicace de l'église<sup>44</sup>, ou bien encore des passages de Sicard de Crémone dans son long commentaire exégétique sur les parties de l'édifice réservées au culte auquel je m'intéresserai de près dans mon livre à venir<sup>45</sup>. Dans le domaine limité des représentations iconographiques des cinq sens, Carl Nordenfalk a jadis bien décrypté la signification globale des images médiévales et de la Renaissance illustrant différents aspects relatifs aux sens et à leurs significations théologiques<sup>46</sup>.

Dans la liturgie donc, tous les sens sont sollicités afin de permettre le point de rencontre entre l'Homme et Dieu. Affirmant cela, je n'ignore nullement que, de façon générale, la dimension sensorielle de la liturgie médiévale, comme, plus globalement, la place des sens dans la religion chrétienne et la culture du Moyen Age ont été largement occultées, voire combattues, et ce, dès l'époque médiévale, pour des raisons touchant à la perception et à la place des sens dans le christianisme<sup>47</sup>. Là encore, dans le cadre limité de cette contribution, je ne peux entrer dans le détail de ce vaste thème mais il fera l'objet d'une attention particulière dans mes recherches à venir afin d'accorder à l'étude des sens toute la place qu'elle mérite dans une approche renouvelée de l'épistémologie de la liturgie médiévale. Comme l'a bien montré Jean-Marie Fritz dans son bel ouvrage consacré aux « Paysages sonores du Moyen Age », la perspective épistémologique pour l'étude du son et de l'ouïe au Moyen Age amène à se pencher sur différents domaines de la culture médiévale, depuis la patristique à l'histoire des sciences en passant par l'archéologie, la littérature et la théologie de la liturgie permettant de proposer une approche globale du « Moyen Age sonore »<sup>48</sup>. Pour l'heure, je résumerai la situation de la place des sens dans le christianisme en citant un passage extrait d'un sermon de saint Augustin où il définit les impressions licites venant des sens: « Parmi tous ces plaisirs qui affectent nos sens, il en est de permis; tels sont les grands spectacles de la nature qui charment les regards; mais l'œil aime aussi les spectacles des théâtres. L'oreille se plaît au chant harmonieux d'un psaume sacré; elle aime aussi le chant

<sup>44</sup> B. DE SEGNI, *Sententiae*, PL. 165, col. 940-942.

<sup>45</sup> Sicardi cremonensis episcopi, *Mitralis de officii*, "Corpus Christianorum – Continuatio Mediaevalis 228", G. Sarbak, L. Weinrich ed., Turnhout, 2008, p. 13-23.

<sup>46</sup> C. NORDENFALK, « Les cinq sens dans l'art du Moyen Age », *Revue de l'art*, 34, 1976, p. 17-28 et « The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 48, 1985, p. 1-22.

<sup>47</sup> Pour une vue d'ensemble, on consultera avec profit P. ADNES, « Garde des sens », *Dictionnaire de spiritualité*, VI, 1967, col. 117-122 ainsi que le numéro X de la revue *Micrologus* (2002) consacré aux cinq sens.

<sup>48</sup> J.M. FRITZ, *Paysages sonores du Moyen Age. Le versant épistémologique*, Paris, 2000. Un aspect moins connu de l'approche sonore dans la liturgie médiévale concerne le cri, cf. P. COLLOMB, « *Vox clamantis in Ecclesia*. Contribution des sources liturgiques médiévales occidentales à une histoire du cri », *Haro ! Noël ! Oyè ! Pratiques du cri au Moyen Age*, Paris, 2003, p. 117-130. Voir aussi les travaux récents de R. FULTON, « Taste and see that the Lord is sweet" (Ps. 33,9): The Flavor of God in the Monastic West", *The Journal of Religion*, 86/2, 2006, p. 169-204.

des histrions. Les fleurs et les parfums qui sont également l'œuvre de Dieu, flattent l'odorat; il aspire aussi avec joie l'encens brûlé sur l'autel des démons. Le goût aime les aliments qui ne sont pas interdits; il aime aussi ce qu'on sert aux banquets sacrilèges des sacrifices idolâtriques. Il en est de même des embrassements permis et des embrassements impurs. Vous le voyez donc, mes bien chers frères, parmi ces jouissances sensibles, il en est de permises et il en est d'interdites »<sup>49</sup>.

Selon saint Augustin et bien d'autres grandes figures de la théologie chrétienne après lui, il existe un versant positif relatif aux sens mais aussi un versant négatif que l'Eglise doit rejeter et fermement combattre car il est à l'origine de la perte de l'Homme dans le mal suscité, excité par les sens au moment de la chute originelle. Ainsi que le rappelle par exemple Grégoire le Grand, « la vue, l'ouïe, l'odorat et le toucher sont comme divers canaux par lesquels l'âme se porte aux objets, extérieurs...ce lui sont comme des fenêtres par où elle regarde les choses sensibles qui sont au dehors, et en les regardant elle les désire »<sup>50</sup> et, j'ajouterai pour ma part, pour le meilleur ou pour le pire. En contexte liturgique, la métaphore visant à associer les cinq sens à des fenêtres donnant à l'âme l'accès au monde sensible a été relevée par Sicard de Crémone dans son commentaire des différentes parties de l'église contenu dans le *Mitrato* lorsqu'il est question des fenêtres du bâtiment<sup>51</sup>. Dans l'un de ses multiples articles fondamentaux pour la compréhension de la théologie médiévale, le père Chenu a parfaitement sérié les problèmes relatifs à la place des sens, ou, plus largement, du sensible dans le christianisme et, de façon plus particulière, dans la liturgie<sup>52</sup>. Comme le souligne le savant dominicain résumant la pensée augustinienne et la théologie scolastique issue de la lecture d'Aristote, le signe fait connaître et révèle les idées qui *sont dans* les choses<sup>53</sup>. En conséquence, Dieu, créateur de toutes choses, doit être cherché par l'Homme dans les choses à travers leur nature sensible (sensorielle). Or, la liturgie médiévale est elle-même un signe car *elle fait connaître* Dieu à travers toutes les *choses sensibles*. Ainsi, la

<sup>49</sup> « *Et haec omnia, quae nos delectant in sensibus corporis, aliqua licita sunt. Delectant enim, ut dixi, oculos spectacula ista magna naturae: sed delectant, oculos etiam spectacula theatrorum. Haec licita, illa illicita. Psalmus sacer suaviter cantatus delectat auditum: sed delectant auditum etiam cantica histrionum. Hoc licite, illud illicite. Delectant olfactum flores et aromata, et haec Dei creatura: delectant olfactum etiam thura in aris daemioniorum. Hoc licite, illud illicite. Delectat gustum cibis non prohibitus; delectant gustum etiam epulae sacrilegorum sacrificiorum. Hoc licite, illud illicite. Delectant conjugales amplexus: delectant etiam meretricum. Hoc licite, illud illicite. Videtis ergo, charissimi, esse in istis corporis sensibus licitas et illicitas delectationes* ». *Sermo*, CLIX, PL. 38, col. 868-869.

<sup>50</sup> « *Visus quippe, auditus, gustus, odoratus, et tactus, quasi quaedam viae mentis sunt, quibus foras veniat...Per nos etenim corporis sensus quasi per fenestras quasdam exteriora quaeque anima respicit, respiciens conspicit* », *Mor. In Iob, lib. XXI cap. II*, PL. 76, col. 189.

<sup>51</sup> « *Vel per fenestras, quae clausae turbinem excludunt, patulae includunt, intellige quinque sensus corporis, qui circumcisi, sunt janua vitae...vel per fenestras scripturas intellege sacras, quae nocua prohibent, et in ecclesiis habitantes illuminant, haec quoque intus sunt latiores; quia mysticus sensus amplior, et litterali praecellit* », *op.cit.* À la note 45, p. 15.

<sup>52</sup> M. D. CHENU, « La mentalité symbolique », *op.cit.* à la note 29, p. 158-190, sp. p. 181.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 182.



liturgie est un *signum* au sens théologique profond, car faisant connaître Dieu et les idées des choses à travers sa double dimension sensorielle et sacramentelle, bien plus qu'elle n'est un *symbole* dont le fonctionnement met plutôt l'accent sur l'analogie entre une chose et une autre. Le signe, lui, permet la connaissance intrinsèque d'une chose. Dans ce contexte, la liturgie établit le lien entre le visible et l'invisible. Autrement dit, pour le christianisme et l'Eglise, le dilemme était de combattre et de rejeter les sens à cause de leurs conséquences néfastes sur la destinée humaine tout en gardant vivante la conception selon laquelle c'est à travers la perception sensible des choses que l'Homme est amené à connaître intimement Dieu et la Création. Dans ce contexte, la liturgie - « *signum* » théologique par excellence - est un observatoire privilégié de l'expression de ce dilemme ainsi qu'un « lieu » théologique où les sens jouent pleinement leur rôle au service de la connaissance des « signes » manifestés dans les rituels.

L'idée fondamentale qui se dégage de ce qui précède est que la liturgie et, de façon générale, l'ensemble des rituels de la culture médiévale, est non seulement composée de lieux, d'acteurs et de paroles sacrées ou bien sacramentelles mais elle est aussi faite du tactile, du visuel, du sonore, c'est-à-dire de tout ce qui relève de la dimension sensorielle qui se manifeste dans tous les éléments du rituel et plus particulièrement dans l'art à travers les objets liturgiques, les images monumentales qui décorent l'espace de l'église ou bien encore par les vêtements des célébrants. Dans cette perspective, on s'échappe de la conception strictement « utilitaire » et « fonctionnelle » de l'art dans la liturgie pour s'orienter vers une perception de nature à la fois théologique et philosophique dans laquelle la liturgie *est aussi* dans sa dimension sensorielle largement présente et exprimée dans la mise en place du rituel et sa performance effective à travers tous les éléments qui la composent, en premier lieu l'art. A ce stade de notre réflexion, nous nous trouvons face à une approche épistémologique nouvelle des relations entre art et liturgie au Moyen Age dont le noyau réside dans la notion de perception du monde sensible et des moyens qu'elle offre pour accéder à l'essence d'une « chose »<sup>54</sup>. De nouveau, le père Chenu a pointé avec beaucoup de pertinence l'importance de la perception du « sensible » dans la liturgie médiévale qui, outre le fait qu'elle fait partie de la connaissance intime de Dieu, réalise pleinement le transfert du sens d'une « chose » à la matière sans que sa réalité ne soit altérée ni ne se dissolve dans le processus de signification<sup>55</sup>. Bien au contraire, la perception sensible de la matière participe pleinement à la connaissance d'une « chose » car elle la révèle au moment de l'expérience sensorielle. Avec ce concept philosophico-théologique appliqué par le père Chenu au monde « sensible » de la liturgie, nous nous trouvons bien face à l'un des aspects essentiels

---

<sup>54</sup> Pour illustrer ce propos, on consultera avec profit les commentaires de Roland Recht sur la relation entre la physique et la métaphysique de la vue dont la redéfinition s'opère à l'époque gothique, cf. *Le croire et le voir. L'art des cathédrales (XIIe-XVe siècle)*, Paris, 1999, p. 134-145.

<sup>55</sup> *Art. cit.* à la note 52., p. 181.

de la définition de la phénoménologie de la perception telle qu'elle a été théorisée par Maurice Merleau-Ponty au cours du XXe siècle<sup>56</sup>. Dans le postulat théorique de Merleau-Ponty visant à définir la phénoménologie de la perception, l'esprit et le corps sont dans un rapport dont l'action principale est tournée vers l'expérience de la perception sensible des « choses », là où réside leur essence. Faisant d'une certaine manière le lien entre Chenu et Merleau-Ponty, je souligne ici l'apport majeur que constituent les travaux de Jean-Yves Hameline. A travers plusieurs études de fond, l'auteur a je crois mieux que n'importe quel autre savant insisté à juste titre sur « l'espace de sensibilité » par excellence que représente la liturgie chrétienne<sup>57</sup>. Dans le cadre spatio-temporel bien précis que représente le déroulement des rituels dans l'église, Jean-Yves Hameline a répertorié les principaux caractères définissant « l'espace de sensibilité » de la liturgie dont la nature correspond aussi bien à la phénoménologie de Merleau-Ponty qu'à l'exposé historico-théologique de Chenu ou bien encore à la définition de la liturgie donnée par Raban Maur au IXe siècle<sup>58</sup>. « L'espace de sensibilité » de la liturgie est tout d'abord composée d'éléments, la plupart faisant appel aux sens (dont les manifestations artistiques), entrant en contigüité dans les séquences rituelles d'une cérémonie et débouchant sur ce qu'Hameline appelle une « inter sensorialité ou un croisement des modalités sensibles »<sup>59</sup>. Grâce à cette importante dimension interactive entre les différents éléments *faisant* la liturgie, se produit ce que j'appellerai la « mise en action » à la fois commune et particulière de ces éléments qui crée et rend possible ce que Jean-Yves Hameline nomme « l'*in presentia* », c'est-à-dire la manifestation de la mise en présence de l'Invisible contenu dans le Visible par l'activation de la dimension sensorielle du rituel<sup>60</sup>. Dans la « mise en action » des différents éléments qui composent la liturgie, l'expérience de la perception sensorielle – la phénoménologie de la perception – joue un rôle majeur et déterminant pour l'accès à la connaissance et à l'essence de ces éléments sensibles. De nouveau, je relève une similitude de vue entre le « fonctionnement » multidimensionnel de la liturgie décrit par Raban Maur dans le passage de son homélie pour la dédicace de l'église et le postulat théorique que je propose à partir de certains concepts forgés par Jean-Yves Hameline où l'on constate la même prédominance de la « mise en action » interactive de tous les éléments sensoriels de la liturgie, dont l'art, condition *sine qua non* pour atteindre l'Invisible et la connaissance intime des « choses ». Autrement dit, on peut affirmer que l'un des enjeux majeurs de la liturgie consiste bien à vivre l'expérience phénoménologique du sensible car elle seule permet, moyennant la performance efficace

<sup>56</sup> De l'immense oeuvre de M. Merleau-Ponty, voir en particulier pour notre propos, *Le visible et l'invisible*, Paris, 1964, spécialement le chapitre intitulé « L'entrelacs – le chiasme », p. 170-201. Plus récemment, voir aussi R. BARBARAS, *La perception. Essai sur le sensible*, Paris, 2009.

<sup>57</sup> J.Y. HAMELINE, *op. cit.*, à la note 28.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 93-123.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 108-109.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 109-112.

de la liturgie dans son « espace de sensibilité », la « mise en action » de la réalité sensible - « *l'ad exercitationem* » des symboles en tout genre - qui doit révéler l'Invisible du *signum* sacramentel et rendre possible son « *in presentia* ». Et, dans son commentaire sur la dédicace de l'église, Raban Maur, au IXe siècle, évoque déjà la « mise en action » de tous les éléments sensoriels de la liturgie, dont l'art, pour permettre et générer *l'in presentia*. Ce cadre théorique nouveau permet non seulement de dépasser la conception restrictive de la liturgie, centrée sur la fonctionnalité, et son efficacité symbolique mais de proposer aussi une épistémologie des rituels de l'Eglise définie à partir des « manifestations artistiques » en tout genre et dont les fondements reposent sur l'interprétation augustinienne du « signe » à laquelle s'est intéressée récemment Irène Rosier-Catach à propos des paroles sacramentelles<sup>61</sup>. En relation avec cette théorie chrétienne du « signe », il y a le concept nouveau que je propose: la « mise en action » des éléments sensoriels de la liturgie (dont l'art) générant l'« *in presentia* » (pour reprendre l'expression de Jean-Yves Hameline) destinée à rendre concrète et « réelle » la manifestation de l'Invisible. Dans mes recherches à venir, ce concept de « mise en action » et son exploration tiendront une place prédominante dans les différentes enquêtes que je mènerai à propos des relations entre art et liturgie au Moyen Age. Dans la seconde partie de cet article, je présenterai un premier exemple de la fécondité de ce concept appliqué au livre liturgique et à son illustration.

L'historiographie récente des recherches sur l'art du Moyen Age occidental et sur l'art byzantin montre un intérêt croissant pour l'étude de la dimension sensorielle des réalisations artistiques et son implication dans la connaissance de liturgie en général et de certains rituels en particulier. Cependant, aucun chercheur n'a à ce jour proposé une exploration exhaustive et approfondie de cet axe de recherche permettant l'énoncé d'un cadre théorique global. Si l'on met de côté les travaux de Hans Belting sur l'anthropologie des images qui empruntent des voies plus sociologiques que phénoménologiques<sup>62</sup>, il faut, dans cette direction de recherche, mentionner en premier lieu l'importance du livre d'Herbert Kessler déjà cité au début de cet article<sup>63</sup>. Dans plusieurs chapitres de cet ouvrage, l'auteur accorde une attention poussée à la sensorialité de l'art médiéval, principalement à travers la matérialité des objets et des œuvres<sup>64</sup>. A ce propos, Kessler rappelle l'importance de

<sup>61</sup> I. ROSIER-CATACH, *La parole efficace. Signe, rituel, sacré*, Paris, 2004, en particulier p. 481-491.

<sup>62</sup> BELTING, *op. cit.* à la note 6. Du même auteur voir aussi, *Pour une anthropologie des images*, Paris, 2004. Voir aussi G. Didi-Huberman, *L'image ouverte*, Paris, 2007. G. DIDI-HUBERMAN, *L'image ouverte*, Paris, 2007.

<sup>63</sup> KESSLER, *op. cit.* à la note 3.

<sup>64</sup> Sur l'importance de la matérialité des œuvres en contexte liturgique, voir par exemple les pages de Roland Recht sur les fonctions de l'image sculptée gothique, de nature principalement dévotionnelle et où le caractère tactile des sculptures joue un rôle de première importance, *op. Cit.* à la note 54, p. 251-335. Pour l'époque gothique, voir aussi la très intéressante approche sensorielle du rituel et de son espace à partir du cas précis d'une cathédrale gothique, Tournai, J. PYCKE, *Sons, couleurs, odeurs dans la cathédrale de Tournai au 15<sup>ème</sup> siècle*, Tournai et Louvain-la-Neuve, 2003.

la matière dans la conception de l'objet d'art médiéval, insistant sur la réflexion de nombreux théologiens médiévaux portant notamment sur l'anagogie<sup>65</sup>. Autrement dit, les matières et la matérialité globale des œuvres - en particulier celles destinées à la liturgie - jouent un rôle essentiel dans leur perception sensorielle et leur signification théologique profonde. Récemment, j'ai tenté de montrer la façon dont la matérialité des autels portatifs était porteuse d'une intention théologique visant notamment à penser cet objet particulier de la liturgie comme la « représentation » de l'Eglise au double sens ecclésiologique et matériel<sup>66</sup>. S'intéressant également à la matérialité de l'objet à partir des matières employées pour fabriquer les autels portatifs, Jean-Claude Bonne a pour sa part défini le concept de « choséité » appliqué à l'art médiéval<sup>67</sup>. Au cœur de ce concept, on retrouve non seulement la forte signification théologique de la matière définie par les théologiens médiévaux mais aussi certains aspects de la phénoménologie de la perception due à Maurice Merleau-Ponty. A travers la « choséité » il s'agit de comprendre comment le sacré emprunte aux images ou à l'objet d'art en général « quelque chose de leur substantivité pour présentifier la sienne »<sup>68</sup>. Dans ce contexte, l'effet sensoriel créé par la « choséité » de l'objet d'art intervient dans le rituel, permettant la manifestation théologique du « *signum* ». La phénoménologie de la perception est également au centre d'une autre recherche menée par Jean-Claude Bonne et portant cette fois sur l'effet généré par les couleurs des enluminures du sacramentaire de Saint-Etienne de Limoges (Paris, BNF., lat. 9438, XIIe siècle) dans le déroulement de l'action liturgique<sup>69</sup>. De façon fort suggestive, l'auteur a tenté de saisir la façon dont l'utilisation rituelle du livre liturgique et de ses couleurs permettait l'accès à l'Invisible à partir du Visible tout en faisant appel aux sens, en l'occurrence la vue à travers les couleurs des enluminures. Toujours au sujet du livre liturgique, l'intérêt pour la matérialité d'un objet liturgique particulier et la façon dont cette matérialité détermine le rôle de l'objet dans le rituel a été abordé par Thomas Lentès à propos des livres d'évangiles. Dans une contribution sur laquelle je reviendrai dans la seconde partie de cet article, l'auteur s'est intéressé à la façon dont la matérialité des livres d'évangiles destinés à la lecture liturgique dans la célébration de l'eucharistie était valorisée par une mise en scène rituelle destinée à souligner la signification théologique de l'objet<sup>70</sup>. Dans toutes ces publications, on note un intérêt commun pour

<sup>65</sup> C. RUDOLPH, *The « Things of Greater Importance »*. *Bernard of Clairvaux's Apologia and the Medieval Attitude Toward Art*, University of Pennsylvania Press, 1990, p. 17 et ss.

<sup>66</sup> E. PALAZZO, *L'espace rituel et le sacré dans le christianisme. La liturgie de l'autel portatif dans l'Antiquité et au Moyen Age*, Turnhout, 2008.

<sup>67</sup> J.C. BONNE, « Entre l'image et la matière: la choséité du sacré en Occident », *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, LXIX, 1999, « Les images dans les sociétés médiévales: pour une histoire comparée », actes du colloque de Rome, 19-20 juin, 1998, 1999, p. 77-111.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>69</sup> J.C. BONNE, « Rituel de la couleur. Fonctionnement et usage des images dans le sacramentaire de Saint-Etienne de Limoges », *Image et signification. Rencontres de l'Ecole du Louvre*, Paris, 1983, p. 129-139.

<sup>70</sup> T. LENTES, « *Textus Evangelii*. Materialität und Inszenierung des *textus* in der Liturgie », *Textus im*

l'étude de la dimension sensorielle de la liturgie et du rôle tenu par certains objets liturgiques dans l'expérience de la perception du divin à travers les sens. A propos de la dimension sonore de la liturgie, mentionnons encore l'intéressante analyse à la fois sociopolitique et phonique du rituel du sacre contenu dans un manuscrit exceptionnel, l'*ordo* du sacre de saint Louis réalisé au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, menée par Eduardo Henrik Aubert (Paris, BNF., lat. 1246)<sup>71</sup>. Il est également à noter que l'ensemble de ces études, bien que portant leur attention sur le rôle de l'art dans la dimension sensorielle de la liturgie médiévale, n'ont en aucun cas laissé de côté l'approche historique au sens large de la relation entre art et liturgie. A ce sujet, affirmons la possibilité de toujours combiner de façon harmonieuse l'approche nouvelle que je propose des relations entre art et liturgie avec celle fortement ancrée dans l'interprétation historique de ces relations.

Pour conclure ce rapide passage en revue des recherches récentes où l'étude de l'art médiéval est entreprise à partir de la dimension sensorielle des objets ou des images et de son implication dans la liturgie et sa signification théologique, soulignons l'intérêt majeur que représentent les travaux de spécialistes de l'art byzantin. Dans un certain nombre de contributions portant sur les icônes, Robert Nelson d'un côté et Bissera Pentcheva de l'autre ont parfaitement démontré que ces objets particuliers de l'art médiéval et de la liturgie byzantine pouvaient être interprétés à partir de la phénoménologie de la perception<sup>72</sup>. Concernant les icônes, il est vrai que nous nous trouvons face à un type d'objet à propos duquel les théologiens défendent dès l'origine la présence « naturelle » du divin dans sa matérialité qui était largement sollicitée par les sens dans le déroulement de la performance liturgique. Nous sommes là face à ce que l'on peut considérer comme une particularité du monde byzantin pour les relations entre art et liturgie et dont on ne retrouve pas d'équivalent dans l'art occidental du Moyen Age. Reconnaître cette particularité et la différence partielle qui en découle entre l'art byzantin et l'art médiéval occidental ne doit cependant pas laisser penser, ainsi que l'a fait Robert Nelson<sup>73</sup>, que l'étude restreinte de l'iconographie avec son système interprétatif des images basé sur l'exploration de la relation textes-images, est réservée au domaine occidental,

---

*Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld*, Göttingen, 2006, 133-148.

<sup>71</sup> E.H. AUBERT, « Le son et ses sens. L'*Ordo ad consecrandum et coronandum regem* (v. 1250) », *Annales HSS*, 2007, p. 387-411. A propos de ce même manuscrit, Jean-Claude Bonne a proposé une approche « sensorielle » des images qui montrent la mise en scène du rituel du couronnement du souverain, J. LE GOFF, J.C. BONNE, M.N. COLETTE, E. PALAZZO, *Le sacre royal à l'époque de saint Louis*, Paris, 2001.

<sup>72</sup> B. PENTCHEVA, « The Performative Icons », *The Art Bulletin*, 88, 2006, p. 631-655; *Holy Image. Hallowed Ground. Icons from Sinai*, R. S. Nelson et K. M. Collins ed., Los Angeles, 2006. Voir aussi l'exploration par Robert Nelson de la dimension performative d'une miniature d'un manuscrit byzantin du XI<sup>e</sup> siècle, « Empathetic Vision: Looking at and with a Performative Byzantine Miniature », *Art History*, 30, 2007, p. 489-502.

<sup>73</sup> R. S. NELSON, « Byzantine Art vs Western Medieval Art », *Byzance et le monde extérieur. Contacts, relations, échanges*, « Byzantina Sorbonensia 21 », Paris, 2005, p. 255-270, sp. p. 261-262.

tandis que l'art byzantin orienterait « naturellement » vers une approche de nature à la fois historique, théologique et phénoménologique. Je suis pour ma part convaincu qu'à l'origine, sans nier l'existence de différences entre les productions occidentales et byzantines parfaitement illustrées par les icônes, la conception de l'art médiéval occidental accordait une place tout aussi importante que l'art byzantin à la phénoménologie, à la théologie ou à l'histoire et que, ce que croit détecter Robert Nelson comme caractère propre à l'art médiéval d'Occident ne tient en réalité qu'aux orientations de l'historiographie des recherches dans ce domaine. Dans cet article comme dans mes recherches ultérieures sur les relations entre art et liturgie dans le Moyen Age occidental, j'aurai à coeur de démontrer qu'en Occident, les théologiens médiévaux ont pensé l'objet d'art – et en particulier l'objet liturgique – selon des conceptions théologiques accordant une place prédominante à la phénoménologie de la perception et à la dimension sensorielle des œuvres.

## **2. Le livre liturgique illustré: un « lieu » sacré spécifique et sa « mise en action » rituelle. Les livres d'évangiles et les sacramentaires de l'époque carolingienne**

L'époque carolingienne constitue à plusieurs égards un moment fort dans la définition de l'espace sacré chrétien, en relation notamment avec le domaine de la liturgie et de son exégèse théologique. Au cours du IX<sup>e</sup> siècle, on assiste en effet à une importante structuration de la pensée autour de la notion d'espace sacré. Dans ce cadre, la liturgie joue un rôle de première importance au même titre que le discours théologique et exégétique. Il n'est nullement besoin de rappeler la place prééminente de la liturgie à l'époque carolingienne comme instrument d'unification à la fois politique et culturelle<sup>74</sup>. De même, on ne s'attardera pas sur le fort développement de la théologie et de l'exégèse biblique à la même époque<sup>75</sup>. Dans ces deux domaines, on s'est beaucoup intéressé à la définition de l'espace sacré prenant en compte l'héritage de l'Antiquité. Durant l'époque carolingienne, on assiste à une forte poussée de la sacralisation des espaces en tout genre, à côté de l'espace sacré par excellence que constitue l'église consacrée lors du rituel de la dédicace de l'église et de la consécration de l'autel. En effet, depuis les premiers siècles chrétiens et durant l'Antiquité, l'espace sacré du christianisme est majoritairement associé, voire exclusivement pensé à partir de l'espace de l'église-bâtiment où se tiennent une très large part des rituels de la liturgie de l'Eglise<sup>76</sup>. Cependant, l'An-

---

<sup>74</sup> Cf. E. PALAZZO, « La liturgie carolingienne: vieux débats, nouvelles questions, publications récentes », *Le monde carolingien. Bilan, perspectives, champs de recherches*, actes du colloque de Poitiers (sous presse).

<sup>75</sup> Voir le volume, *The Study of the Bible in the Carolingian Era*, Turnhout, 2005.

<sup>76</sup> Cette histoire de l'espace de l'église a été récemment retracée par D. IOGNA-PRAT, *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Eglise au Moyen Age*, Paris, 2006. L'auteur focalise à juste titre son attention sur les multiples aspects politiques et idéologiques de la conception de l'ecclésiologie dans le haut Moyen Age mais n'accorde très curieusement aucune importance au bâtiment-église.

tiquité a aussi connu une vaste réflexion de nature à la fois liturgique et théologique sur l'espace sacré considéré en dehors de l'église consacrée. A ce propos, je me contente de mentionner le cas des autels portatifs et de leur liturgie auxquels j'ai consacré un livre<sup>77</sup>. En effet, ces objets posent de façon très remarquable des questions essentielles sur l'espace sacré de l'Eglise en dehors de l'église-bâtiment, montrant ainsi que la théologie chrétienne considère l'espace comme une notion très riche et fort complexe qui ne se limite pas à l'espace intérieur de l'église marqué par les murs du bâtiment.

Ainsi, à l'époque carolingienne, une vaste réflexion est menée sur l'espace sacré dans différents domaines dont la plupart touchent de près ou de loin à la liturgie et à sa théologie<sup>78</sup>. Dans le cercle des théologiens, tels Amalraire de Metz, Raban Maur ou bien encore Walafrid Strabon, on développe l'idée selon laquelle l'espace sacré de l'Eglise n'est pas seulement défini à partir de l'espace de l'église-bâtiment mais qu'il se trouve partout dans le monde, dans l'espace illimité destiné à recevoir le message du Christ. L'essentiel de cette réflexion sur l'espace sacré chrétien de l'époque carolingienne porte sur la définition du « *locus* » considéré comme le point, le lieu par excellence de la présence et de la concentration du sacré, à partir duquel se produit la dilatation de l'espace sacré ayant pour effet la diffusion du sacré à travers le monde connu, c'est-à-dire l'Eglise<sup>79</sup>. Dans ce cadre, le « *locus* » sacré peut aussi bien être l'espace de l'église que l'autel portatif permettant de célébrer la liturgie en plein-air et de sacraliser l'espace de la nature, ou bien encore le temple intérieur de l'Homme que chacun est amené à bâtir à l'image de l'église-bâtiment. A ce sujet, j'ai rapidement présenté plus haut un extrait d'une homélie de Raban Maur sur la dédicace de l'église où le savant théologien carolingien établit la distinction entre l'espace sacré et consacré de l'église, celui du temple intérieur de l'Homme et enfin l'espace sacré par excellence que constitue le temple de Jérusalem et la Jérusalem céleste<sup>80</sup>.

Dans le domaine de la liturgie et sa relation à l'espace, l'époque carolingienne organise la typologie des espaces de la célébration d'une manière nouvelle et résultant en grande partie de la mise en place et de l'évolution des différents espaces créés dans le cadre de la législation canonique de l'Eglise et de l'Empire carolingien. Donald Bullough a ainsi parfaitement décrit la multitude des « espaces liturgiques » de l'époque carolingienne, depuis le cadre de la paroisse jusqu'à celui de l'église diocésaine, la cathédrale, en passant par les monastères et leurs églises ou

<sup>77</sup> PALAZZO, *op. cit.* à la note 66. Le premier chapitre de ce livre fait le point sur le concept d'espace sacré dans le christianisme à partir des publications récentes.

<sup>78</sup> D. IOGNA-PRAT, « Lieu de culte et exégèse liturgique à l'époque carolingienne », *op.cit.* à la note 75, p. 215-244.

<sup>79</sup> Cf. PALAZZO, *op. cit.* à la note 66, chapitre 1 et *passim*.

<sup>80</sup> E. PALAZZO, *art.cit.* à la note 42.

bien encore le cimetière<sup>81</sup> dont on sait grâce aux travaux de Michel Lauwers et de Cécile Treffort qu'il apparaît comme un nouvel espace rituel à partir du IXe siècle bien qu'il faille attendre le Xe siècle pour créer un rituel de consécration spécifique pour ce lieu<sup>82</sup>. Dans le domaine de l'architecture, bon nombre de spécialistes ont depuis longtemps montré la richesse de la typologie architecturale de l'époque carolingienne et en grande partie conditionnée par l'évolution des pratiques liturgiques<sup>83</sup>. A côté de la grande inventivité de l'architecture religieuse carolingienne en relation avec les nouveautés de la liturgie et de ses rituels, il faut également insister sur le fait que l'époque carolingienne pense l'espace de l'église et, de façon plus large, du monastère comme un espace homogène, cohérent et très fortement significatif du point de vue symbolique. Pour ce qui concerne l'espace intérieur de l'église et l'organisation spatiale du dispositif liturgique, faisant intervenir les autels et bien d'autres éléments du mobilier liturgique, bon nombre d'auteurs ont montré qu'il reflétait de façon symbolique l'espace liturgique de Rome et de ses églises titulaires ou bien l'image du temple de Salomon et de la Jérusalem céleste<sup>84</sup>.

Dans la seconde partie de cet article je vais m'intéresser à un autre type d'espace sacré qui n'est pas celui de l'architecture, ni celui de l'espace de la nature sacralisée par la célébration de rituels avec l'autel portatif. Il ne s'agit pas non plus de l'espace intérieur de l'Homme auquel j'ai fait allusion plus haut en relation avec la définition de l'espace du temple proposée par Raban Maur dans son homélie sur la dédicace de l'église. L'espace sacré dont il sera question ici concerne l'objet bien spécifique qu'est le livre liturgique. On sait bien à quel point la production du livre, du manuscrit liturgique ou autre, qu'il soit illustré ou pas, constitue un domaine très remarquable de la culture de l'époque carolingienne. De très nombreux spécialistes ont étudié la production manuscrite des grands *scriptoria* de l'époque carolingienne localisés notamment dans les monastères ou bien encore auprès de certaines écoles cathédrales, voire au sein même du palais impérial. Je pense en particulier à l'œuvre de Bernhard Bischoff dont l'intérêt pour la paléographie et la production du livre manuscrit à l'époque carolingienne s'est toujours doublé d'un regard nourri sur la place du livre dans la culture de l'époque et son rôle comme objet culturel au sens large<sup>85</sup>. Dans des directions assez proches de celles de Bischoff, je mentionnerai les travaux de Rosamond McKitterick qui a parfaitement

---

<sup>81</sup> D. BULLOUGH, « The Carolingian Liturgical Experience », *Continuity and Change in Christian Worship*, « Studies in Church History 35 », 1999, p. 29-64.

<sup>82</sup> M. LAUWERS, *Naissance du cimetière. Lieux sacrés et terre des morts dans l'Occident médiéval*, Paris, 2005. C. Treffort, *L'Eglise carolingienne et la mort*, Lyon, 1996.

<sup>83</sup> Voir notamment les travaux pionniers de C. HEITZ, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Paris, 1963; *L'architecture religieuse carolingienne. Les formes et leurs fonctions*, Paris, 1980.

<sup>84</sup> Voir l'état de la question avec bibliographie dans A. DAVRIL et E. PALAZZO, *La vie des moines au temps des grandes abbayes*, Paris, 2000, p. 195-250

<sup>85</sup> B. BISCHOFF, *Paléographie de l'Antiquité romaine et du Moyen Age occidental*, Paris, 1985, p. 221-231.



démontré le rôle de « l'Écrit » et de la culture du manuscrit dans la construction de l'histoire carolingienne<sup>86</sup>. Dans ses ouvrages et articles portant sur ce thème, McKitterick a proposé une vision du manuscrit qui dépasse sa dimension matérielle pour s'intéresser à sa signification symbolique pour l'histoire carolingienne, notamment à partir de la nature des textes copiés et diffusés au sein du territoire de l'Empire. En d'autres termes, pour McKitterick qui ne néglige jamais la double dimension matérielle et codicologique de l'objet, le livre manuscrit constitue un « lieu » spécifique de l'histoire carolingienne et des stratégies envisagées par le pouvoir politique. Cette façon de considérer la production de « l'Écrit » à l'époque carolingienne, en relation avec la constitution de « lieux » spécifiques où s'élabore une partie du discours idéologique des carolingiens a été récemment appliquée par Cécile Treffort au riche matériau de l'épigraphie et, de façon plus générale, des inscriptions funéraires carolingiennes<sup>87</sup>.

A l'époque carolingienne, le livre manuscrit constitue un « lieu » privilégié pour l'expression de significations symboliques très riches en relation ou pas avec la liturgie ou la théologie. Comme exemple pris en dehors de la catégorie des livres liturgiques illustrés ou non, je rappellerai l'extraordinaire série de manuscrits du commentaire de Raban Maur sur la croix développé dans son ouvrage « *In Honorem sanctae crucis* ». Cette œuvre théologique exceptionnelle composée par l'abbé de Fulda et connue à travers plusieurs manuscrits du IX<sup>e</sup> siècle se caractérise entre autres par la rencontre et la combinaison du texte et de l'image, de « l'Écrit » et de l'illustration faisant des manuscrits contenant cette œuvre des objets que l'on peut considérer comme des « lieux » de rencontre entre l'écriture et l'image<sup>88</sup>. La rencontre particulière de l'Écrit et de l'image dans les manuscrits carolingiens et, de façon plus générale, dans les manuscrits médiévaux, constitue l'une des originalités majeures de ces objets<sup>89</sup> et ce, malgré le commentaire d'Alcuin insistant sur la supériorité de l'écriture sur l'image: « Toi, vénère les couleurs superficielles, nous, qui préférons l'écriture, nous pénétrons jusqu'au sens caché. Tu te laisses charmer par des surfaces peintes, nous nous émouvons devant la parole divine. Arrête-toi à l'image trompeuse, sans vie et sans âme, des choses, nous nous élevons à la réalité des valeurs morales et religieuses. Et si toi, amateur et adorateur d'images, tu nous reproches en murmurant au fond de ton cœur de nous délecter de figures et de

<sup>86</sup> Voir notamment, *The Carolingians and the Written Word*, Cambridge, 1989 et *History and Memory in the Carolingian World*, Cambridge, 2004. Plus récemment, on consultera avec profit la synthèse de H. SCHUTZ, *The Carolingian in Central Europe. Their History, Arts and Architecture. A Cultural History of Central Europe, 750-900*, Leiden-Boston, 2004, p. 135 et ss.

<sup>87</sup> C. TREFFORT, *Mémoires carolingiennes. L'épithaphe entre célébration mémorielle, genre littéraire et manifeste politique (milieu VIII<sup>e</sup>-début XI<sup>e</sup> siècle)*, Rennes, 2007.

<sup>88</sup> *Rabani Mauri, In honorem sanctae crucis*, M. Perrin ed., « Corpus christianorum – Continuatio Mediaevalis C », Turnhout, 1997. Sur cette question, voir de façon plus générale les remarques très pertinentes de D. Ganz, « *Pando quod ignoro. In Search of Carolingian Artistic Experience* », *Intellectual Life in the Middle Ages. Essays Presented to Margaret Gibson*, Londres, 1992, p. 25-32.

<sup>89</sup> Cf. M. SCHAPIRO, « L'Écrit dans l'image », *Les mots et les images*, Paris, 2000, p. 127-204.

tropes, sache qu'en effet, nous éprouvons un plaisir plus vif à nous rassasier de la douceur des lettres que tu ne peux ressentir en regardant des images »<sup>90</sup>.

Je vais à présent m'intéresser au livre liturgique dans sa dimension d'« espace sacré », comme un objet et un « lieu » spécifiques de l'expression du sacré et de sa « mise en espace ». Dans un premier temps, il sera question de la symbolique du livre en général et de celle du livre liturgique en particulier ainsi que de la façon dont elle s'exprime, à l'époque carolingienne, dans le décor de certains manuscrits. Dans un second temps, j'explorerai la façon dont la « raison graphique »<sup>91</sup> de certains livres liturgiques carolingiens exprime d'une part l'idée de l'espace sacré, permettant ainsi de considérer ces objets spécifiques comme des « lieux » de la définition de l'espace sacré, et crée d'autre part les conditions de la « mise en action » rituelle de ces livres à partir de leur dimension sensorielle.

### La symbolique du livre liturgique manuscrit à l'époque carolingienne

Dans l'Antiquité et au Moyen Age, le livre liturgique est considéré comme un « lieu sacré », comme un « espace sacré » car il est avant tout le lieu contenant et transmettant la Parole sacrée, les textes sacrés de la liturgie<sup>92</sup>. Ce symbolisme de « l'espace sacré » lié au livre liturgique touche également à celui, plus général, du livre dans la culture médiévale occidentale. Michel Pastoureau a souligné à juste titre l'importance symbolique du mot « liber » dont l'étymologie renvoie à cette partie de l'arbre qui se trouve entre le bois, c'est-à-dire le cœur de l'arbre, et l'écorce que nous appelons l'aubier<sup>93</sup>. Nombre d'auteurs chrétiens de l'Antiquité et du Moyen Age ont rappelé ce lien symbolique fort existant entre le « liber », l'aubier de l'arbre et le « liber », le livre. Isidore de Séville écrit par exemple: « Le

<sup>90</sup> Cité par A. ERLANDE-BRANDENBOURG, *De pierre, d'or et de feu. La création artistique au Moyen Age, IV<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1999, p. 92, d'après la traduction de De Bruyne, *op. cit.* à la note 38, t. I, p. 279: « *Tu fucatorum venerator esto colorum, nos veneratores et capaces simus sensum arcanorum. Tu depictis demulcere tabulis, nos divinis mulceamur cloquiis. Tu figuris rerum insta, in quibus nec visus nec auditus nec gustus nec odoratus nec tactus est, nos instemus divinae legi...et si tu amator vel potius adorator imaginum, interiore pectoris rancore submurmures dicens: « Quid necesse est tantum per schemata evagari? » cognosces ea nobis amabiliora imaginibus sive pictis tabulis tuis esse »*. Sur la production des manuscrits enluminés à l'époque carolingienne, voir la synthèse récente de J.P. Caillet, *L'art carolingien*, Paris, 2005, p. 164-232.

<sup>91</sup> Expression issue de la théorie anthropologique de l'Écrit développée par Jack Goody et à laquelle je me référerai souvent dans les lignes qui suivent. Voir J. GOODY, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, tr. fr., Paris, 1979.

<sup>92</sup> Pour l'Antiquité chrétienne, voir A. PETRUCCI, « The Christian Conception of the Book in the Sixth and Seventh Century », *Writers and Readers in Medieval Italy. Studies in the History of Written Culture*, New Haven and London, 1995, p. 19-42. Voir aussi l'article fort bien documenté de C. RAPP, « Holy Texts, Holy Men and Holy Scribes. Aspects of Scriptural Holiness in Late Antiquity », *The Early Christian Book*, Washington D.C., 2007, p. 194-222 (je remercie Claudia Rapp pour m'avoir communiqué son article). Pour l'époque carolingienne, on consultera l'article synthétique de P. DINZELBACHER, « Die Bedeutung des Buches in der karolingerzeit », *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, 24, 1983, col. 258-287.

<sup>93</sup> M. PASTOUREAU, « La symbolique médiévale du livre », *La symbolique du livre dans l'art occidental du haut Moyen Age à Rembrandt*, Paris, 1995, p. 17-36

livre, c'est la chemise intérieure de l'écorce qui contient le bois. Par là-même, on appelle livre ce sur quoi nous écrivons parce que, avant l'usage du papyrus et du parchemin, on faisait des livres à partir de l'aubier des arbres »<sup>94</sup>. A propos de cette phrase d'Isidore expliquant l'étymologie du livre, Michel Pastoureau a pointé qu'elle tire la symbolique du livre vers le monde végétal en général et vers le bois en particulier. Or, le bois rappelle fondamentalement le bois de la croix sur laquelle le Christ a été crucifié et a trouvé la mort. Dans ce sens, il est facile d'établir un lien symbolique puissant entre le livre, le « *liber* », et le bois de la croix du Christ, tous deux considérés comme des objets sacrés et comme des « lieux », comme des « espaces » de l'expression de la dimension sacrée du christianisme. Un autre aspect essentiel de la symbolique du livre médiéval doit être mentionné. En effet, l'étymologie du mot « *liber* » en relation avec le bois et le livre renvoie à l'idée du « feuillé », de l'empilement des couches des cernes de croissance d'un arbre et de l'empilement des feuillets d'un manuscrit. Au Moyen Age, on pense le monde comme du « feuilleté », comme de l'empilement de couches successives et le livre reflète parfaitement cette dimension symbolique de la conception du monde et du temps par les hommes du Moyen Age<sup>95</sup>. Dans la tradition antique et médiévale, le livre est aussi considéré comme une image du Christ lui-même et dont le texte a été écrit par l'Esprit-Saint lors de l'Incarnation<sup>96</sup>. Développant la métaphore où le Christ et le livre sont assimilés l'un à l'autre, certains auteurs médiévaux ont aussi soutenu que chaque chrétien était une lettre du Christ l'amenant à se considérer, individuellement, comme le « livre du cœur ». Pour comprendre ce symbolisme, il faut avoir en mémoire les paroles de saint Paul adressées aux Corinthiens dans sa seconde épître : « Notre lettre, c'est vous, lettre écrite dans nos cœurs, connue et lue par tous les hommes. De toute évidence, vous êtes une lettre du Christ confiée à notre ministère, écrite non avec de l'encre mais avec l'Esprit du Dieu vivant, non sur des tables de pierre, mais sur des tables de chair, sur vos cœurs » (2 Cor. III, 2-3). Le thème du « livre de cœur », image par excellence de chaque chrétien, conséquence de l'interprétation faite par les théologiens du passage de l'épître aux Corinthiens, a donné lieu à des développements ultérieurs, notamment de la part de Pierre le Mangeur au XIIe siècle, sur le symbolisme de la fabrication du livre appliqué au chrétien où l'on explique en particulier que le parchemin est une image du cœur du chrétien qu'il faut purifier et nettoyer grâce à l'action du grattoir sur la peau animale<sup>97</sup>.

<sup>94</sup> Cité par PASTOUREAU, p. 21.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>96</sup> Dom J. LECLERCQ, « Aspects spirituels de la symbolique du livre au XIIe siècle », *L'homme devant Dieu. Mélanges offerts au Père Henri De Lubac*, « Théologie 57 », t. II, Paris, 1964, p. 63-72.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 66-69. Le texte de Pierre le Mangeur (mort en 1179) se trouve dans PL. 171, col. 814-818 (« *Huius libri pergamenum erit cor vestrum, quod ex verbis Domini habetis, si sequentia prospiciatis... Ratorium cordis est penitentia, per quam renoventur crimina...* » col. 815) où il est attribué à l'évêque du Mans Hildebert. Sur ce changement dans l'attribution de ce texte, cf. Leclercq, *ibid.*, note 30, p. 69.

Ce symbolisme général du livre au Moyen Age revêt des aspects plus spécifiques lorsqu'il s'agit de la Bible ou d'un livre liturgique. En effet, la Bible et certains livres liturgiques contiennent la Parole sacrée et sont, à ce titre, investis d'une dimension sacrée qui s'applique au texte et à l'objet, c'est-à-dire à la matérialité des manuscrits qui contiennent le texte. La Bible et plusieurs livres liturgiques renferment la mémoire de l'Histoire sacrée de la révélation. Dans la définition qu'il donne des différents lieux sacrés de la Bible, Raban Maur insiste sur l'idée que ces lieux sont « présents » dans les livres saints, dans les livres sacrés de la Bible<sup>98</sup>. On pourrait ainsi formuler cette idée de la façon suivante: le livre est un espace sacré et décrit les lieux sacrés de l'expression de Dieu. Comme je l'ai également rappelé plus haut, le christianisme considère aussi le livre comme une image du Christ. Dans ce sens, on peut penser que l'ouverture des livres sacrés au moment de leur « mise en action » dans la liturgie opère de façon à la fois symbolique et effective une sorte de dévoilement de la Parole sacrée, d'ouverture et d'accès à un « espace sacré », celui de la révélation, qui se diffuse durant le déroulement de la performance rituelle à partir de l'in presentia de l'Invisible en grande partie rendue possible grâce à l'appel fait aux sens dans la réception du texte sacré à partir de la matérialité du livre et des matières utilisées pour sa fabrication comme dans son organisation graphique et iconographique. Rappelons aussi qu'à l'époque carolingienne, le livre liturgique est non seulement considéré comme un espace sacré mais aussi comme un objet sacré et éminemment symbolique de la signification théologique de la fonction liturgique de celui qui le possède et doit l'utiliser dans le cadre du déroulement de la liturgie. Cette forte connotation accordée aux objets utilisés lors de la performance rituelle ne concerne pas seulement le livre mais, à des degrés divers, tous les instruments liturgiques, symboles théologiques et insignes liturgiques à la fois de ceux qui ont en charge tel ou tel aspect du déroulement des cérémonies<sup>99</sup>. Le livre liturgique de l'époque carolingienne est donc un « espace sacré » et un objet sacré mais aussi l'insigne d'une fonction liturgique, ainsi que le résume Amalaire de Metz à propos du *cantatorium*, le livre liturgique de chant du soliste contenant seulement les chants intercalés entre les lectures du début de la messe (répons-graduel et *Alleluia*) qu'il utilise parfois avec les versets de l'offertoire<sup>100</sup>. A propos de ce livre, Amalaire écrit que « le chantre (à l'ambon), sans raison impérative de lire son texte, tien en main le (*cantatorium*) aux plaques (d'ivoire) », mettant ainsi l'accent sur la fonction honorifique du livre, considéré ici comme un insigne liturgique du soliste<sup>101</sup>. Néanmoins, la présence de ce livre est

<sup>98</sup> Raban Maur, *De locis*, in *De universo*, PL. 111, col. 367-370.

<sup>99</sup> R. E. REYNOLDS, « The Portrait of Ecclesiastical Officers in the Raganaldus Sacramentary and its Liturgico-canonical Significance », *Speculum*, 46, 1971, p. 432-442 (repris dans *Clerics in the Early Middle Ages*, « Variorum Reprints », Londres, 1998, chap. VII).

<sup>100</sup> E. PALAZZO, *Histoire des livres liturgiques. Le Moyen Age, des origines au XIIIe siècle*, Paris, 1993, p. 95.

<sup>101</sup> « *Eorum vice cantor, sine aliqua necessitate legendi, tenet tabulas in manibus* », Amalaire de Metz,

nécessaire pour le déroulement du rite, même si le sous-diacre ne lit pas le texte des chants car il le connaît par cœur, et je dirai même pour sa validité sacramentelle car, comme on l'a vu, le livre liturgique est non seulement un objet pratique, utilitaire, un insigne de la fonction liturgique du célébrant mais aussi et surtout un « espace sacré » dont la signification symbolique contribue à la validité sacramentelle du rite et au caractère sacré de la liturgie<sup>102</sup>.

Cette dimension symbolique du livre liturgique, considéré comme un espace de la Révélation dont « l'activation » s'opère dans la liturgie à travers tous les aspects de la matérialité du manuscrit et faisant largement appel à la sensorialité, est particulièrement forte dans le cas des livres d'évangiles. Thomas Lentès a récemment mis en avant le double caractère à la fois matériel et symbolique de la présence du livre d'évangiles dans la liturgie, bien visible dans sa mise en scène rituelle lors du déroulement des célébrations<sup>103</sup>. Dans les Ordines romani de l'Antiquité et transmis dans le haut Moyen Age, le livre des évangiles utilisé dans la liturgie eucharistique afin de permettre la lecture de la péricope évangélique avant la consécration des espèces est mis en scène soulignant la sacralité de l'objet, révélant ainsi la conception sacrée du livre et de son contenu élaborée par les théologiens<sup>104</sup>. Dans le déroulement de la messe, le livre des évangiles préfigure et anticipe la présence réelle du Christ dans l'eucharistie réalisée au moment de la consécration. A travers les textes sacrés contenus dans le manuscrit des évangiles, c'est bien la présence du Christ qui est effective. Ainsi, le livre des évangiles est considéré comme la « présence vraie » du Christ dans la liturgie de la messe car, comme on l'a vu plus haut, le livre sacré est le Christ. Or, le livre d'évangiles incarne le Christ plus que tout autre ouvrage sacré car la « présence réelle » du Sauveur y est d'autant plus marquée que ce livre contient le récit de la vie du Christ et sa Parole qui est amenée à se répandre à travers le monde et « mise en action » à cette fin au moment de la proclamation solennelle de l'évangile durant la performance rituelle. A ce moment précis de la liturgie de la messe, le lecteur de l'évangile – généralement il s'agit du diacre – est symboliquement associé au Christ proclamant lui-même sa Parole aux fidèles, à l'instar des chrétiens réunis dans la nef de l'église. Laurence Aventin a récemment souligné la correspondance symbolique entre la topographie élevée de l'ambon dans l'église, lieu de la proclamation de l'évangile au moment de la messe, et la

---

*Liber officialis*, III, *Opera liturgica omnia*, I.M. Hanssens ed. « Studi e Testi 139 », Città del Vaticano, 1950, p. 303.

<sup>102</sup> Ce qui vient d'être décrit à propos du *cantatorium* vaut aussi par exemple pour les fameux rouleaux d'*Exultet* de Bénévent des Xe-XIIe siècle, cf. T.F. KELLY, *The Exultet of Southern Italy*, New York-Oxford, 1996. Voir aussi le catalogue, *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Rome, 1994.

<sup>103</sup> T. LENTES, *art.cit.* à la note 70, p. 133-148; voir aussi PETRUCCI, *art. cit.* à la note 92, p. 23-25. De façon plus générale, voir aussi KESSLER, *op. cit.* à la note 3, p. 87-105.

<sup>104</sup> J. A. JUNGSMANN, *Missarum sollemnia. Explication génétique de la messe romaine*, tr. fr., t. II, Paris, 1952, « Théologie 20 », p. 212-226. L'auteur avait déjà noté que le soin et le luxe déployés dans les manuscrits des évangiles au Moyen Age reflétaient l'estime que l'on avait pour ces livres et le texte qu'ils contenaient, p. 212.

montagne qui s'élevait au-dessus des plaines et d'où le Christ prêchait<sup>105</sup>. Dans ce sens, le diacre n'est qu'un médiateur de la Parole du Christ qui la prononce lui-même lors de la liturgie à travers sa « mise en action » sonore, lors de la lecture du texte, et celle du manuscrit à travers sa matérialité et sa « raison graphique » faisant appel à tous les sens. La « mise en action » du livre d'évangiles constitue une expérience sensorielle totale provoquant la mise en présence de l'Invisible à travers la Parole sacrée déclamée assurant l'in presentia du Christ. Dans ce cas de figure, la « mise en présence » sacrée du Christ dans la liturgie se réalise non seulement par la déclamation de la Parole lors de la lecture de l'évangile qui, au moment où il est lu se diffuse non seulement dans l'espace de l'église-bâtiment mais surtout dans l'espace infini de l'Eglise, mais cette « mise en présence » s'effectue aussi par le manuscrit lui-même et toutes ses composantes matérielles qui font appel aux sens et à leur activation rituelle. A cela, il faut ajouter que la « présence » du Christ se réalise aussi à travers la figure du lecteur ordonné pour cette action liturgique. Dans ce cas, le diacre est le Christ qui déclame lui-même sa Parole sans que cela soit tout à fait comparable à la sacralité du prêtre qui consacre l'eucharistie et que les théologiens considéreront progressivement, à partir du XIIe siècle, comme une « incarnation » du Christ célébrant lui-même l'eucharistie<sup>106</sup>. L'association, voire l'assimilation, entre le Christ et le lecteur au moment de la lecture de l'évangile à la messe est en partie légitimée par l'idée selon laquelle, au moment de la proclamation de l'évangile, la Parole est non seulement lue par l'officiant mais elle est surtout « mise en action » au point de rendre « réelle » la présence du Christ par ses Paroles qui « sortent » à ce moment-là du livre d'évangiles qui est lui aussi une forme d'incarnation du Christ. Cette association est également légitimée par le fait de considérer le Christ comme un officiant du rituel qui peut parfois procéder lui-même à la lecture de la Parole sacrée dans la liturgie si l'on se réfère à la péripécie extraite de l'évangile de Luc (IV, 16-22): « Il vint à Nazara où il avait été élevé. Il entra suivant sa coutume le jour du sabbat dans la Synagogue, et il se leva pour faire la lecture. On lui donna le livre du prophète Isaïe, et en le déroulant il trouva le passage où il était écrit: « L'esprit du Seigneur est sur moi parce qu'il m'a conféré l'onction pour annoncer la Bonne Nouvelle aux pauvres. Il m'a envoyé proclamer aux captifs la libération et aux aveugles le retour à la vue, renvoyer les opprimés en liberté, proclamer une année d'accueil par le Seigneur ». Il roula le livre, le rendit au servant et s'assis; tous dans la synagogue avaient les yeux fixés sur lui. Alors il commença à leur dire: « Aujourd'hui, cette écriture est accomplie pour vous qui l'entendez ». Tous lui rendaient témoignage; ils s'étonnaient du message de la grâce qui sortait de sa bouche, et ils disaient: « N'est-ce pas là le fils de Joseph? ». Curieusement, la péripécie de Luc ne semble pas avoir donné naissance à une tra-

---

<sup>105</sup> L. AVENTIN, « L'ambon, lieu liturgique de la proclamation de la Parole dans l'Italie du XIIe et XIIIe siècle », *Prédication et liturgie au Moyen Age*, Turnhout, 2008, p. 127-161, sp. p. 139-142.

<sup>106</sup> F. AVRIL, « Une curieuse illustration de la Fête-Dieu. L'iconographie du Christ-prêtre élevant l'hostie et sa diffusion », *Rituels. Mélanges offerts au Père Gy*, Paris, 1990, p. 39-54.

dition iconographique qui aurait pu constituer un cas significatif de l'iconographie rituelle générée par un épisode de la vie du Christ où l'accent est porté sur la liturgie. Rien de tel donc en Occident, mais nous connaissons des images illustrant la péricope de Luc contenues dans des livres d'évangiles byzantins réalisés pour la lecture à la messe. Parmi ces exemples, il faut souligner l'intérêt que représente l'image peinte dans un lectionnaire du XI<sup>e</sup> siècle, aujourd'hui conservé à Florence (Bibl. Laur. Med. Palat. 244, fol. 30v). A son sujet, Robert Nelson a bien remarqué que cette illustration de la péricope de Luc montre une scène liturgique où le Christ apparaît comme un officiant, face à son pupitre sur lequel repose un livre et non pas un rouleau comme l'aurait voulu la fidélité par rapport au texte de l'évangile, semblable à ceux qui avaient la charge de cette lecture lors de la fête du premier septembre qui, dans le calendrier byzantin, marquait le début du cycle des grandes fêtes chrétiennes ainsi que celui de l'année administrative<sup>107</sup>. Dans l'image du lectionnaire de Florence, le Christ est à la fois l'officiant du rituel de la synagogue, le Christ incarné dans sa Parole et le lecteur procédant à la lecture de la péricope utilisée à la messe lors de la fête stratégique du 1<sup>er</sup> septembre dans le calendrier byzantin. L'iconographie de l'enluminure du lectionnaire de Florence souligne visuellement, à travers la figure du Christ représenté en train de remplir la fonction de lecteur lors de la liturgie, la « réactualisation » du miracle divin dans l'instant même de son énonciation, au moment de la « mise en action » rituelle de la Parole contenue dans le manuscrit<sup>108</sup>.

A différents moments du déroulement de la liturgie de l'eucharistie, la mise en scène du livre d'évangiles souligne fortement le caractère sacré du livre et de la matérialité du manuscrit. Il est par exemple porté en procession et acclamé comme la parole du Christ. Une fois déposé sur l'autel ou le pupitre, le livre d'évangiles est baisé par le célébrant et par le diacre qui s'apprête à lire la péricope du jour. Comme on va le voir à propos d'un célèbre évangélaire carolingien, l'aspect matériel de ces manuscrits des évangiles, notamment le décor, reflète la forte dimension symbolique attachée à ce livre, à son texte et à son caractère sacré, faisant de lui un véritable « espace sacré » dont la « mise en action » rituelle fait appel aux sens afin de réaliser la « mise en présence » effective du divin. Avant cela, je voudrais souligner ce caractère sacré du livre liturgique médiéval, en particulier les livres d'évangiles, notamment à l'époque carolingienne, en rappelant qu'il est fréquent de voir les inventaires de trésors d'églises et de cathédrales transcrits, copiés, dans les pages de ce genre de livres. Dans une étude sur la place des livres dans les trésors du haut Moyen Age, j'ai développé l'idée selon laquelle ces transcriptions

---

<sup>107</sup> NELSON, *art. cit.* à la note 72.

<sup>108</sup> Dans ce contexte, on peut mettre en parallèle l'énonciation de la Parole sacrée par le Christ lui-même montrée dans l'image du lectionnaire byzantin, avec les représentations des évangélistes, debouts, tenant le livre et l'étole, dans certaines peintures de livres d'évangiles du haut Moyen Age. A ce sujet, voir la fine analyse menée par M. Besseyre, « Une iconographie sacerdotale du Christ et des évangélistes dans les manuscrits bretons des IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècles », *Pecia*, 12, 2008, p. 7-26.

d'inventaires de trésors dans les livres d'évangiles à l'époque carolingienne étaient intentionnelles et qu'elles montraient à quel point on accordait à ces livres, à ces objets, une valeur sacrée permettant de les considérer comme de véritables « espaces sacrés »<sup>109</sup>. En effet, quel autre livre que le recueil des paroles et gestes du Christ avait le pouvoir de conférer à la liste des biens les plus précieux d'une abbaye ou d'une cathédrale le caractère sacré nécessaire à la mise en valeur du patrimoine spirituel d'une Eglise? D'une certaine manière, on pourrait dire à ce propos que le fait de transcrire la liste des biens du trésor d'une église dans cet « espace sacré » particulier qu'est le livre des évangiles permet une forme de sacralisation de l'inventaire lui-même et des objets qui y sont mentionnés. Dans ce sens, c'est bien le fait de considérer le livre des évangiles comme un « espace sacré » qui rend possible l'expression de la préservation et de la protection des objets du trésor à travers la liste transcrite dans le manuscrit. A côté de cela, je rappellerai que les livres du trésor sont à l'époque carolingienne considérés comme des manifestations matérielles, tangibles, concrètes, non seulement de la richesse d'une église et de son pouvoir temporel, mais aussi de son pouvoir spirituel car certains de ces livres – dont la plupart sont d'ailleurs des livres liturgiques – étaient considérés comme des instruments de mémoire, et même parfois comme des reliques. Parmi les objets du trésor, les livres liturgiques apparaissent comme les plus représentatifs de la *memoria* fondatrice d'un monastère ou d'une Eglise, au même titre que les cartulaires ont joué un rôle essentiel dans la perpétuation de la mémoire temporelle, ainsi que l'a bien démontré Patrick Geary<sup>110</sup>.

L'évangélaire de Godescalc (Paris, BNF, n.a.l. 1203) réalisé entre 781-783 pour Charlemagne et Hildegarde est un livre liturgique de luxe qui était sans doute utilisé pour la liturgie royale puis impériale<sup>111</sup>. Il fait incontestablement partie des chefs-d'œuvre de l'enluminure de l'époque carolingienne et de l'art médiéval en général. Ce manuscrit à tous égards exceptionnel a fait l'objet de nombreuses recherches ayant donné lieu à des publications qui ont le plus souvent, à juste titre, traité de son décor sous l'angle de l'histoire de l'enluminure et de celui de l'histoire politique des carolingiens<sup>112</sup>. A ma connaissance, aucun auteur n'a à ce jour porté son attention sur

<sup>109</sup> E. PALAZZO, « Le livre dans les trésors du Moyen Age. Contribution à l'histoire de la *memoria* médiévale », *Annales HSS*, 1997, p. 93-118; sp. p. 105 et ss.

<sup>110</sup> P. GEARY, « Entre gestion et *Gesta* », *Les cartulaires. Actes de la table ronde (Paris, 5-7 décembre 1991)*, « Mémoires et documents de l'Ecole des chartes -39 », Paris, 1993, p. 13-26.

<sup>111</sup> Sur ce manuscrit, voir F. MÜTHERICH, « Manuscrits enluminés autour d'Hildegarde », *Autour d'Hildegarde*, Centre de recherche sur l'Antiquité tardive et le haut Moyen Age, Cahier V, Université de Paris-X Nanterre, 1987, p. 49-62 et J. VEZIN, « Les livres dans l'entourage de Charlemagne et d'Hildegarde », p. 63-71 et surtout, en dernier lieu, B. REUDENBACH, *Das Godescalc-Evangelistar. Ein Buch für die Reformpolitik Karls des Grossen*, Frankfurt-am-Main, 1998.

<sup>112</sup> Sur la relation entre la « raison graphique » des manuscrits de luxe de l'époque carolingienne et l'expression de l'idéologie politique des souverains, cf. PETRUCCI, *art. cit.* à la note 92; Pour un autre exemple de choix graphique et iconographique opéré pour la confection d'un manuscrit liturgique carolingien, encore un livre d'évangiles, et sa double signification historique et liturgique, cf. E. PALAZZO, « Tradition antique et « modernité » dans les évangiles de Sainte-Croix de Poitiers (Poitiers, Médiathèque François-Mitterand,





Fig. 1. Évangélaire de Godescalc (Paris, BNF, n.a.l 1203)

riaux romains qu'affectionnaient particulièrement les souverains carolingiens et, comme on va le voir, à l'expression de la double dimension christologique et eucharistique de la théologie politique carolingienne (fig. 1). En tant qu'évangélaire, ce manuscrit n'était nullement destiné à rester « inactif » au sein de la bibliothèque royale d'Aix-la-Chapelle ou bien dans le trésor de la chapelle du souverain. Il s'agit bien d'un manuscrit liturgique dont la « mise en action » rituelle intervenait sans doute à différents moments du calendrier, lors des grandes fêtes de l'année liturgique

la dimension performative fortement exprimée à travers la matérialité et l'illustration de cet évangélaire de luxe. Il s'agit d'un évangélaire destiné à la lecture des péripécies extraites des évangiles lors de la célébration de l'eucharistie<sup>113</sup>. Sa conception formelle, sa matérialité et son iconographie illustrent plus que n'importe quel autre « monument » de l'enluminure carolingienne l'idée du livre liturgique considéré comme un « espace sacré » dont l'activation sensorielle au moment du rituel provoque la mise en présence du divin. Ce manuscrit a été copié et sans doute décoré par un scribe du nom de Godescalc qui s'est fait connaître par un long vers dédicatoire copié à la fin du manuscrit. Le texte de l'évangélaire est entièrement écrit en lettres d'or sur fond pourpre. Une manière de faire dont le symbolisme renvoie à la fois aux couleurs impé-

ms. 17 (65) », *Artem quaeris olit terra. Studia professori Piotr Skubiszewski anno aetatis suae spetuagesimi quinto oblata, Ikonotheka*, 19, 2006, p. 67-80. Sur ce manuscrit de Poitiers et son décor, on attend désormais la thèse de doctorat de Lynley Anne Herbert à l'Université Delaware sous la direction du professeur Lawrence Nees.

<sup>113</sup> Sur les évangélaire, cf. PALAZZO, *op. cit.* à la note 100, p. 110-115.



Fig. 2. Évangélaire de Godescalc Saint Matthieu



Fig. 3. Évangélaire de Godescalc Saint Marc

pour servir dans le cadre de célébrations fastueuses auxquelles le souverain prenait part. De façon générale, son décor, c'est-à-dire son iconographie aussi bien ornementale qu'historiée, exprime en premier lieu sa signification politique en relation avec la glorification du souverain carolingien. En second lieu, l'illustration de l'évangélaire de Godescalc souligne la gloire du Christ dont les épisodes de la vie sont relatés dans les péripécies des évangiles qu'il contient. D'une certaine manière, on peut affirmer que le décor de cet évangélaire vise tout d'abord à rendre hommage aux deux souverains par excellence que sont le Christ et le roi, personnages que la théologie politique carolingienne aura tendance à associer au point de les assimiler parfois l'un à l'autre. Le manuscrit comprend six peintures en pleine page dont l'iconographie est: les quatre évangélistes -ff. 1-2v- (figs. 2 y 3), le Christ en majesté -f. 3r- (fig. 4) et le thème paléochrétien de la fontaine de vie -f.3v- (fig. 5). L'iconographie de ces peintures reprend très vraisemblablement le programme d'un livre d'évangiles de la fin de l'Antiquité. Etant donné que ce manuscrit est un évangélaire et non pas un livre d'évangiles, on peut facilement comprendre la raison qui a amené le ou les peintres de ces images à regrouper au début du codex les portraits des évangélistes – dont la place habituelle dans un livre d'évangiles se situe en tête de leur évangile respectif – et la *Maiestas Domini* dont la présence se justifie par le contenu même de l'évangé-



Fig. 4. Évangélaire de Godescalc, Christ en Majesté



Fig. 5. Évangélaire de Godescalc, La Fontaine de Vie

liaire<sup>114</sup>. Le thème de la Fontaine de Vie est quant à lui une sorte de *hapax* dans l'iconographie en général et dans l'illustration des livres d'évangiles et des évangélaire du haut Moyen Age. Placée au folio 3v, arrivant juste après le programme « classique » réservé à ce genre de livres et comprenant la *Maiestas Domini* et les évangélistes, la Fontaine de Vie sert en quelque sorte de page de titre, de frontispice à l'évangélaire dans son ensemble et à la fête de la Nativité en particulier étant donné que l'année liturgique débute par la célébration de cette fête. Son iconographie fort complexe où l'on a volontairement mêlé des motifs renvoyant au baptême d'un côté et à l'idée du Paradis de l'autre, souligne l'importance du lien théologique entre la naissance du Sauveur – il est à noter que la rubrique de la fête du jour est inscrite dans la partie supérieure de la peinture comme s'il s'agissait d'un *titulus* intégré à l'image – et la renaissance du chrétien au moment de son baptême, gage de sa Résurrection à venir<sup>115</sup>. Mais, plus important pour notre propos, le texte de l'évangélaire de Godes-

<sup>114</sup> Sur la *Maiestas Domini* de l'évangélaire de Godescalc, voir en dernier lieu, A.-O. POILPRÉ, *Maiestas Domini. Une image de l'Eglise en Occident, Ve-LXe siècle*, Paris, 2005, p. 184-192.

<sup>115</sup> Dans son ouvrage cité à la note précédente, p. 191, A.-O. Poilpré a également rappelé que cette image baptismale de la Fontaine de Vie avait aussi à voir avec le baptême du fils de Charlemagne, Pépin, effectué à Rome par le pape Hadrien en 781. Un passage du poème de Godescalc contenu dans le manuscrit atteste ce lien entre l'iconographie du folio 3v et cet événement historique.

calc est entièrement écrit, comme je l'ai déjà signalé plus haut, en lettres d'or sur fond pourpre exprimant tout d'abord la destination royale du codex, réalisé pour Charlemagne et son épouse Hildegarde. Il est intéressant « d'écouter » Godescalc expliquant lui-même dans son poème dédicatoire transcrit de première main dans le manuscrit, la double signification symbolique du choix de l'or et de la pourpre pour la copie de cet évangélaire de luxe<sup>116</sup>. Ces deux couleurs font partie des attributs sym-

<sup>116</sup> « *Aurea purpureis pinguntur grammata scedis, regna poli roseo pate, sanguine facta tonantis Fulgida stelligeri promunt et gaudia celi, eloquiumque dei digno fulgore chorusans splendida perpetuae promittit praeamia vitae. En precepta dei decorata colore rosarum munera martyrii desmonstrant esse capenda, candida virginitas caelorum cara colonis auri flaventis specie hortatur habenda, argentique figuratur splendore micantis vita martirorum cunctis concessa iugalis. Sic doctrina dei pretiosis scripta metallis lucida luciflui perducit ad atria regni lumen evangelii sectantes corde benigno, scandentesque poli super ardua sidera celsi collocat in thalamo caelorum regis in aevum. Orbe bonus toto passim laudabilis heros, inclutus in regno, fretus caelestibus armis, laude triumphator; dudum super aethera notus, iure patrum solio feliciter inclitus heres, pacificus rector; patiens dominator et aequus, praelatus multis, humili pietate superbus, providus ac sapiens, studiosus in arte librorum. Iustitiae custos rectus, verusque fidelis, pauperibus largus, miseris solacia praestans, plenus honore Dei et Christi compulsus amore, septenis cum aperit felix bis fascibus annum, hoc opus eximium Franchorum scribere Carlus Rex pius, egregia Hildgarda cum coniuge, iussit: quorum salvifico tueatur nomine vitas Rex regum sominus, caelorum gloria, Christus. Ultimus hoc famulus studuit complere Godesscale tempore vernali, transcensis Alpibus ipse urbem Romuleam voluit quo visere consul, ut Petrum sedemque Petri rex cerneret, atque plurima celsithrono deferret munera Christo. Multa peraeigrinis concessit dona misellis, annua tunc ibidem celebrans solemnia paschae. Praesulis officio tum Adrianum functus in arvis culmen apostolicum Romana rexit in urbe. Principis hic Caroli claris natalibus ortam Carlmannum sobolem, mutato nomine Pippin, fonte renascentem, et sacro baptisate lotum, extulit albatum sacratis conpater undis. Septies expletus fuerat centissimus annus, octies in decimo sol cumque cucurrerat anno, ex quo Christus Iesus saecula beaverat ortu, exsuerat totum et tera caligine mundum » (fol. 126v-127r, fig. 8-9), MGH *Poet. Lat.* I, p. 94, cf. B. BRENK, « Schiffllichkeit und Bildlichkeit in der Hofschule Karls der Grosse », *Testo e immagine nell'alto medioevo*, Settimane di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo, XLI, 1993, Spoleto, 1994, p. 631-691. Le 8 juin 1606, un voyageur allemand nommé Hans Georg Ernstinger visita le trésor de l'église de Saint-Sernin de Toulouse où était alors conservé l'évangélaire de Godescalc et remarqua le caractère fort précieux du manuscrit et de sa reliure (aujourd'hui disparue), en particulier l'utilisation de lettres d'or: « *ain altes evangelienebuch von pergame mit gulden und silbernen buechstaeben geschriben* », passage cité par VEZIN, *art.cit.* à la note 111, p. 64 qui retrace l'histoire mouvementée de ce manuscrit. Sur l'originalité du décor de l'évangélaire de Godescalc au sein de l'illustration des évangélaire du haut Moyen Âge, E. PALAZZO, « L'illustration de l'évangélaire au haut Moyen Âge », *La Maison-Dieu*, 176, 1989, p. 67-80. Voir aussi, PETRUCCI, *art.cit.* à la note 92, p. 118-121 et H. L. KESSLER, *Neither God nor Man. Words, Images and the Medieval Anxiety about Art*, Freiburg-im-Breisgau, Wien, Berlin, 2007, p. 106. Un autre exemple de parfaite correspondance entre la splendeur des matériaux utilisés et un livre d'évangiles a été fort bien étudié par Michelle BROWN à propos des évangiles de Lindisfarne, *The Lindisfarne Gospels. Society, Spirituality and the Scribe*, University of Toronto Press, 2003. Sur la perception du caractère précieux du décor de certains livres d'évangiles du haut Moyen Âge, remarquons les commentaires de Girard de Cambrai qui, bien qu'écrits au XIIIe siècle, résonnent comme ceux d'un historien de l'art moderne, ainsi que l'avait avec pertinence fait observer Erwin Panofsky: « Le livre comporte les quatre évangiles suivant l'index de saint Jérôme; et il y a à peu près autant d'illustrations, remarquables par leurs diverses couleurs, qu'il y a de pages; ici, l'on voit le visage du Très-Haut divinement représenté; là, les figures mystiques des évangélistes, dotés ici de six ailes, là de quatre, et là de deux; ici l'aigle, là le boeuf, ici la tête d'un homme, là celle d'un lion; et d'autres figures presque innombrables. Si l'on contemple ces images de manière superficielle et commune elles semblent des taches plus que des formes cohérentes et l'on ne verra pas de délicatesse là où il n'y a pourtant que délicatesse. Mais si l'on concentre la puissance visuelle de ses yeux en une étude approfondie, et si par un effort soutenu l'on pénètre les secrets de cet art, l'on percevra des enchevêtrements si délicats et subtils, si étroitement imbriqués et contournés, si noués et entrelacés, et tellement enluminés par des couleurs qui ont conservés leur fraîcheur jusqu'à nos jours, qu'on attribuerait leur composition à des anges plutôt qu'à des*

boliques du souverain et expriment ainsi, de façon symbolique, la destination royale du codex<sup>117</sup>. Mais l'or et la pourpre ont pour Godescalc une autre signification soulignant le caractère éminemment sacré de l'objet et faisant de lui un véritable « espace sacré » destiné à être activé lors de la performance liturgique. En effet, l'or et la pourpre symbolisent aussi la splendeur du royaume céleste ouvert par le sang rouge du Christ versé lors de son sacrifice sur la croix et la splendeur de l'or dans laquelle les paroles de Dieu rayonnent pour l'éternité. Une telle louange des matériaux employés pour réaliser cet évangélaire, l'or et la pourpre, exprime clairement l'idée symbolique selon laquelle le manuscrit contenant les textes sacrés destinés à être lus lors de la célébration de l'eucharistie est *lui-même* un lieu saint, un « espace sacré » à travers sa matérialité car, rappelons-le, le livre d'évangiles peut à double titre être considéré comme le Christ qu'il « présente » lors du déroulement du rituel. En effet, on a vu plus haut que, dans le symbolisme global accordé au livre sacré dans le christianisme, il était fréquent d'assimiler cet objet au Christ. D'autre part, du fait de leur contenu, les livres d'évangiles et les évangélares sont plus encore que d'autres genres de livres des « représentations » du Christ qui le rendent « véritablement » présent au moment de la liturgie de la Parole lors de la célébration de l'eucharistie. Dans ce cas, le manuscrit est lui-même le « locus » où se trouve concentrée la Parole sacrée prête à se diffuser dans l'église au moment de la lecture de la péripécie des évangiles lors de la messe, comme, de façon symbolique, dans l'espace infini de l'Église car le message du Christ, connu à travers les évangiles, est amené à se répandre partout dans le monde. À l'appui de cette hypothèse, on peut citer saint Jérôme qui affirme que « *per totas orientis ecclesias quando legendum est evangelium accenduntur luminaria iam sole rutilante* »<sup>118</sup>. À côté de cette notion « d'espace sacré » appliquée à l'évangélaire de Godescalc et exprimée à travers sa dimension matérielle, il faut ajouter que son iconographie ornementale, soulignant l'intérêt pour les matières précieuses, joue un rôle déterminant dans la « mise en action » de l'objet dans la performance liturgique. Dans l'évangélaire de Godescalc, tous les sens sont sollicités afin de réaliser la « mise en action » rituelle de l'objet et rendre ainsi possible l'accès à l'essence des « choses » et faire apparaître l'Invisible par le Visible. On pourrait en quelque sorte affirmer que l'évangélaire de Godescalc *est* une expérience sensorielle totale dont la « mise en action » rituelle constitue un moment essentiel de la liturgie. En effet, par le jeu des couleurs et leurs différentes significations symboliques, c'est la dimension visuelle du rituel qui est exprimée. Dans le manuscrit, le texte des évangiles transcrits en or sur fond pourpre exprime la dimension visuelle de

---

mains humaines », Girard de Cambrai, *Topographia Hiberniae*, dist. 2, cap. 38, cité, traduit et commenté par E. PANOFSKY, *Les antécédents idéologiques de la calandre Rolls-Royce*, Paris, 1998, p. 46.

<sup>117</sup> Sur la symbolique des couleurs dans la liturgie médiévale en général, on consultera avec profit, M. PASTOUREAU, « L'Église et la couleur. Des origines à la Réforme », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 147, 1989, p. 203-230, sp. p. 217-222 et R.E. REYNOLDS, « Clerical Liturgical Vestments and Liturgical Colors in the Middle Ages », *Clerics in the Early Middle Ages*, « Variorum Reprints », Londres, 1999, VI.

<sup>118</sup> PL. 23, col. 361.

la liturgie tout en permettant l'expression de la sonorité du rituel car, en effet, ces paroles seront lues lors de la célébration, concrétisant la dimension sonore de la performance. Ajoutons encore que les dimensions tactiles et olfactives sont aussi sollicitées par l'usage rituel de l'évangélaire de Godescalc car le lecteur sentira sous ses doigts la texture du parchemin et des couleurs qui y sont appliquées comme l'odeur dégagée par l'objet qui, rappelons-le, a été encensé avant l'acte de lecture à proprement parler<sup>119</sup>. Ici, la matérialité du livre liturgique souligne avec force la dimension sensorielle du rituel et détermine la « mise en action » de l'objet lui-même. Le décor de l'évangélaire de Godescalc, avec son iconographie ornementale et historiée, – j'oserais dire la « raison graphique » de l'objet – est non seulement faite pour exprimer les significations théologiques, liturgiques et politiques du codex en relation avec un contexte historique précis, mais active également les sens et, par là-même, la « mise en action » aussi bien du livre (du manuscrit) dans le rituel que celle de la Parole sacrée qu'il contient afin de réaliser « *l'in presentia* » du divin, la « mise en présence réelle » du Christ. Dans ce contexte, nous nous trouvons bien en présence de la dimension sensorielle de l'expérience rituelle et de sa place prééminente dans la théologie de la liturgie. Dans le cas de l'évangélaire de Godescalc, l'expression de la « mise en présence » du divin à travers la sollicitation de tous les sens mis en action à partir de l'utilisation rituel de l'objet – en l'occurrence le livre liturgique – est particulièrement forte du fait de la signification du livre en tant « qu'espace sacré » spécifique et de sa capacité à rendre « réellement » présent le Christ dans la liturgie, anticipant le moment de la présence réelle du corps du Sauveur dans l'hostie consacrée. La « mise en action » rituelle de l'évangélaire de Godescalc à travers sa matérialité sensorielle contribuait à rendre « réellement » présente la Parole du Christ au moment de la liturgie et à la diffuser dans l'église et, au-delà, à travers le monde tout en réalisant « *l'in presentia* » du sacré. A ce titre, le livre liturgique peut être ici considéré comme un « *signum* » au sens plein du terme qui, dans sa double dimension visible et sensorielle activée dans sa « mise en action » rituelle, permet d'accéder à l'essence des choses et à faire apparaître l'Invisible du Divin. Autrement dit, la matérialité du livre est fondamentale pour la « mise en action » du « signe » qu'il constitue et génère « *l'in presentia* » du divin dans le rituel. Et c'est bien l'activation des sens, largement sollicités par le manuscrit à travers sa matérialité et sa « raison graphique » qui provoque la « mise en action ». A plusieurs égards, l'exploration de la dimension multi sensorielle de la « raison graphique » et, de façon plus générale, de la matérialité de l'évangélaire de Godescalc, tout comme celle de leur implication dans l'expérience sensorielle du rituel sont assez similaires à ce que Jean-Claude Bonne a observé à propos de la « choséité » des autels portatifs ou du « rituel de la couleur » stimulé par les illustrations contenues dans le sacramentaire de Saint-Etienne de Limoges<sup>120</sup>. Mais plus encore, il faut souligner le parallèle entre le statut du livre litur-

<sup>119</sup> Cf. JUNGSMANN, *op. cit.* à la note 104, t. II, p. 221-223.

<sup>120</sup> Voir les références citées aux notes 67 et 69.

gique et de son rôle dans le rituel avec ce que l'on sait à propos des icônes byzantines du point de vue de la sollicitation multi sensorielle qu'elles provoquent dans la liturgie<sup>121</sup>. Notons au passage que cette forte signification phénoménologique du livre liturgique illustré est – dans le cas de l'évangélaire de Godescalc - harmonieusement combinée à l'expression de données théologiques et politiques qui font de lui un témoin privilégié d'un contexte historique particulier.

D'autres manuscrits liturgiques de l'époque carolingienne à côté des livres d'évangiles et des évangélaire expriment le symbolisme de l'espace sacré qu'ils constituent en montrant par exemple des représentations de l'espace sacré de la liturgie, du rituel en train de se dérouler et dans lequel ils sont eux-mêmes utilisés. A côté de cela et selon d'autres modalités que dans l'évangélaire de Godescalc, l'expérience phénoménologique du livre dans la liturgie, stimulée par la matérialité de l'objet et sa « raison graphique », peut également accorder une place importante, dans ces autres manuscrits carolingiens par exemple, à la « mise en action » de l'exégèse sur la liturgie dans le cadre de la performance rituelle. L'un des cas les plus célèbres pour exprimer ces idées est le sacramentaire de Drogon (Paris, BNF., lat. 9428) réalisé au milieu du IXe siècle au *scriptorium* de la cathédrale de Metz et destiné à l'usage liturgique de l'évêque du lieu à cette époque, Drogon<sup>122</sup>. Intéressons-nous tout d'abord à son décor extérieur et notamment à la série des neuf plaquettes d'ivoire placées sur le plat inférieur de la reliure et représentant neuf moments de la célébration dans la cathédrale de Metz du temps de l'évêque Drogon<sup>123</sup>. Ainsi que l'a parfaitement démontré Roger Reynolds, l'iconographie de ces neuf plaquettes d'ivoire suit fidèlement le texte de l'*Ordo romanus* I décrivant la messe papale à Rome vers 700 ainsi que les *Ordines romani* II, III, IV, V et VI qui constituent des révisions gallicanes de cet *ordo* romain<sup>124</sup>. L'extrême précision de la figuration s'explique par la volonté des artistes et, derrière eux sans doute de Drogon lui-même, de donner une traduction visuelle très fidèle aux textes des *ordines romani*. Puisque le siège épiscopal de Metz a été au VIIIe et au IXe siècles l'un des principaux relais de la diffusion des textes liturgiques romains dans le royaume puis l'Empire carolingien, l'hypothèse que l'on peut formuler est que les plaquettes du sacramentaire de Drogon participent à leur manière à la « publicité » en faveur du rituel romain de la messe, à la promotion des textes des *ordines* tout en montrant que l'évêque de Metz suivait ce rituel et ces textes pour la célébration de la liturgie

<sup>121</sup> Voir les références aux contributions de Nelson et de Pentcheva citées aux notes 72 et 73.

<sup>122</sup> Voir l'état de la question dans E. PALAZZO, « L'enluminure à Metz au haut Moyen Age (VIIIe-XIe siècles », *Metz enluminée. Autour de la Bible de Charles le Chauve. Trésors manuscrits des églises messines*, Metz, 1989, p. 23-44, sp. p. 23-27.

<sup>123</sup> E. PALAZZO, « La liturgie et ses textes: autour de la messe. Les *Ordines romani* et les ivoires du sacramentaire de Drogon (IXe siècle », *Le christianisme en Occident du début du VIIe siècle au milieu du XIe siècle. Textes et documents*, Paris, 1997, p. 109-116.

<sup>124</sup> R. E. REYNOLDS, « Image and Text: A Carolingian Illustration of Modifications in the Early Roman Eucharistic *Ordines* », *Viator*, 14, 1983, p. 59-75 (repris dans *Clerics Orders in the Early Middle Ages*, « Variorum Reprints », Londres, 1999, VIII).

eucharistique dans sa propre cathédrale. A côté de cette signification politique et historique montrant la diversité des moyens adoptés pour permettre la diffusion et l'adoption dans l'Empire carolingien des usages liturgiques romains, ces plaquettes du sacramentaire de Drogon montre aussi le « lieu sacré » de la liturgie où se déroulent ces scènes, c'est-à-dire la cathédrale de Metz. En effet, plusieurs éléments archéologiques précis sont représentés sur ces ivoires<sup>125</sup>, comme par exemple la cathèdre de l'évêque de Metz faite à partir d'une colonne de marbre censée avoir appartenu au premier évêque du lieu, saint Clément, soulignant ainsi la volonté des artistes et du commanditaire de représenter l'espace sacré de la cathédrale de Metz durant la célébration présidée par l'évêque du lieu, Drogon. Or, il est je crois fortement significatif pour notre propos de constater que les « représentations » de cet espace sacré de la cathédrale de Metz figurent sur « l'espace sacré » qu'est le manuscrit, le livre liturgique épiscopal, lui-même utilisé lors de la célébration liturgique par l'évêque. Dans ce cas, le livre liturgique est un « espace sacré » particulier car il permet la sacralisation de la représentation de la liturgie par la présence, dans le livre, de ces images si fortement symboliques du triple point de vue historique, liturgique et théologique. Le sacramentaire de Drogon montre que le livre liturgique est un « espace sacré » en soi car il *montre* la liturgie en même temps que l'espace sacré de la performance rituelle. A ce titre, le manuscrit peut en quelque sorte être considéré comme le « lieu », comme le « *locus* » où se trouve concentré une large part du caractère sacré de la liturgie.

Ce sacramentaire épiscopal festif réalisé au milieu du IXe siècle au *scriptorium* de la cathédrale de Metz était, on l'a vu, le livre liturgique personnel de l'évêque Drogon. Ainsi, celui-ci était amené à célébrer la liturgie eucharistique dans sa cathédrale, lors des grandes fêtes de l'année liturgique, à l'aide de ce manuscrit bien spécifique, aujourd'hui le ms. lat. 9428 de la Bibliothèque nationale de France à Paris. La décoration intérieure du manuscrit présente un très riche cycle iconographique où l'accent est porté sur des scènes de la vie du Christ, sur celles des principaux saints du calendrier et sur des représentations montrant la phase essentielle du déroulement de rites liturgiques majeurs où l'évêque intervient, comme par exemple la dédicace de l'église. A côté de ces thèmes fréquents dans l'iconographie du sacramentaire à l'époque carolingienne, ou, tout au moins, dans le haut Moyen Age, on rencontre au début du manuscrit principalement et en tête des formulaires de messe pour certaines grandes fêtes, mais surtout dans les folios contenant les prières du canon de la messe, des éléments de décor ornemental mettant l'accent sur l'architecture avec des colonnes et des arcades décorées de motifs végétaux. Dans un article fort suggestif, Robert Calkins a proposé de lire et d'interpréter ces décors d'architecture accompagnant, encadrant les principales prières du canon de la messe – dont je rappelle qu'elles sont réservées à la consécration de l'hostie et

---

<sup>125</sup> F. HEBER-SUFFRIN, « La cathédrale de Metz vue par Paul Diacre et les témoignages archéologiques », *Autour d'Hildegarde...*, cité à la note 111, p. 73-88, sp. p. 74.



du vin – ou bien encore certaines prières pour la fête de Pâques, en relation avec la signification symbolique que donne à la même époque Amalair de Metz à propos de l'autel et du Saint-Sépulcre<sup>126</sup>. En effet, pour le grand commentateur de la liturgie qu'était Amalair de Metz, un aspect du symbolisme exégétique de l'autel est lié à la comparaison que l'on peut établir entre cet objet et le Saint-Sépulcre, le tombeau du Christ. Dans ce sens, il faut « lire » et interpréter l'autel chrétien comme une image du « lieu », de l'espace sacré qu'est le Saint-Sépulcre. De façon très judicieuse, Robert Calkins a proposé de voir le reflet de cette lecture symbolique et exégétique de l'autel et du Saint-Sépulcre par Amalair de Metz dans la « raison graphique », dans l'iconographie architecturale destinée à encadrer et à mettre en valeur les textes sacrés du canon de la messe et des prières de la messe de Pâques dans le sacramentaire de Drogon. Ainsi, les architectures ornementales des pages du sacramentaire de l'évêque de Metz représenteraient symboliquement l'architecture du Saint-Sépulcre et de l'autel préparé en vue de la célébration de l'eucharistie et dont l'interprétation théologique renvoie à la mort et à la Résurrection du Christ. La présence de ces motifs décoratifs *dans* le manuscrit, c'est-à-dire dans l'espace sacré du texte liturgique et, qui plus est, en connexion avec les prières de la consécration, viendrait non seulement augmenter la dimension sacrée de la lecture de ces textes en relation avec leur valeur sacramentelle, mais contribuerait à la création d'un « lieu », d'un « espace sacré » dans le manuscrit lui-même, associé ainsi de façon symbolique à d'autres lieux et espaces sacrés: le chœur de l'église avec l'autel où se déroule la célébration de la messe et où se fait la consécration de l'eucharistie, ainsi que le Saint-Sépulcre, espace sacré du christianisme par excellence, là où le Christ a vaincu la mort pour l'éternité et a connu la gloire de sa Résurrection. Par cet exemple, on voit la façon dont la « raison graphique », c'est-à-dire l'iconographie et la mise en page du manuscrit liturgique – en l'occurrence le sacramentaire de Drogon – exprime l'idée théologique, fortement connotée du point de vue symbolique, du livre comme « espace sacré », comme « *locus* » spécifique de l'expression du sacré et prenant part au cours du déroulement de la liturgie, de la performance des cérémonies, au sein de l'espace sacré de l'église, à la rencontre entre Dieu et les hommes que réalise la célébration liturgique à proprement parler. Dans le cas des architectures ornementales et décoratives du sacramentaire de Drogon, on peut dire que le lieu de la liturgie, que l'espace sacré est aussi présent *dans* le manuscrit lui-même. Les illustrations du canon de la messe contenues dans le sacramentaire de Drogon forment les éléments sensoriels, principalement de nature visuelle, non plus cette fois de la « mise en action » liturgique du texte et de l'objet-livre qui le contient (comme c'était le cas avec les évangiles et l'évangé-

<sup>126</sup> R. G. CALKINS, « Liturgical Sequence and Decorative Crescendo in the Drogo Sacramentary », *Gesta*, XXV, 1986, p. 17-23. Sur la dimension liturgique et théologique de certaines initiales historiées du sacramentaire de Drogon, voir C. CHAZELLE, « An Exemplum of Humility: The Crucifixion Image of the Drogo Sacramentary », *Reading Medieval Images. The Art Historian and the Object*, The University of Michigan Press, 2002, p. 27-35.

liaire de Godescalc) mais de la « mise en action » de l'exégèse de la liturgie – en l'occurrence celle relative au canon de la messe et à la consécration de l'eucharistie – au moment même de la performance rituelle. Autrement dit, lors de la consécration de l'eucharistie pour laquelle les prières du canon de la messe jouent un rôle de premier plan à côté de gestes rituels et d'autres signes sensoriels, l'activation visuelle par le célébrant des images exégétiques contenues dans le manuscrit présentent le commentaire liturgique de la messe et rend opératoire la relation entre la liturgie eucharistique et certains aspects de son interprétation exégétique. Cette « mise en action » des images exégétiques du sacramentaire de Drogon a pour effet l'activation par les sens - dans le cas particulier il s'agit de la vue - de l'exégèse sur la liturgie au moment même où celle-ci est réalisée, rendant ainsi « présents » dans la performance rituelle aussi bien l'Invisible sacramentel que son exégèse théologique. A cela vient s'ajouter une fonction mnémotechnique de ces représentations localisées dans le manuscrit au « lieu » correspondant au canon de la messe et à son exégèse<sup>127</sup>. Il y a ainsi fort à supposer que, au moment de consacrer les espèces, le célébrant utilisant ce sacramentaire – en l'occurrence l'évêque de Metz Drogon au milieu du IX<sup>e</sup> siècle et certains de ses successeurs après lui - et sa « raison graphique », activait par le regard le commentaire exégétique exprimé à travers le langage iconographique des illustrations tout en activant en lui-même la mémoire de l'exégèse sur la messe<sup>128</sup>.

## Conclusion

Dans plusieurs de ses ouvrages, Paul Zumthor a remarquablement démontré l'existence des liens entre le contenu des textes des manuscrits, leur matérialité (notamment la mise en page et tout autre aspect de nature codicologique que Zumthor nomme par le néologisme « manuscriture ») et les conditions de la performance

<sup>127</sup> Sur cette fonction mnémotechnique des images médiévales, on renverra le lecteur aux travaux de M. CARRUTHERS, *op. cit.* à la note 41.

<sup>128</sup> Un tel fonctionnement de nature à la fois exégétique et mnémotechnique n'est pas sans rappeler celui qui devait être activé lors de la célébration de la liturgie de l'eucharistie effectuée sur l'autel de Saint-Guilhem-le-Désert, sans doute du XII<sup>e</sup> siècle et sur lequel figurent, sur la face principale, la représentation d'une *Maiestas Domini* et celle d'une crucifixion qui rappellent très clairement la combinaison de ces deux thèmes telle qu'elle apparaît fréquemment dans des nombreux exemples de double composition intégrée au canon de la messe dans les sacramentaires de la même époque. Cette ressemblance entre le décor de l'autel de Saint-Guilhem-le-Désert et l'illustration du canon de la messe des sacramentaires et missels est si forte qu'on ne peut s'empêcher d'y voir la volonté des concepteurs de ces images de l'autel ou leurs utilisateurs de « reproduire » sur la face principale de l'autel, le livre liturgique du célébrant ouvert à la double composition montrant la *Maiestas Domini* et la crucifixion afin d'activer un rappel mnémotechnique associant l'iconographie contenue dans le livre liturgique et « mise en action » lors du canon de la messe et l'acte de la consécration réalisé sur l'autel. Cf. E. PALAZZO, « L'autel de Saint-Guilhem-le-Désert et l'iconographie des autels portatifs du haut Moyen Age », *Saint-Guilhem-le-Désert. La fondation de l'abbaye de Gellone. L'autel médiéval*, t. IV, actes de la table ronde d'août 2002, Montpellier, 2004, p. 115-123, en particulier p. 123 ainsi que, dans le même volume, E. GARLAND, « L'autel dit de « Saint Guilhem » à Gellone: l'analyse iconographique au service de sa datation », *ibid.*, p. 125-136.

mettant en action, mettant en scène ces objets et leurs textes<sup>129</sup>. En d'autres termes, Zumthor, comme d'autres auteurs avec lui, a insisté sur la façon dont la matérialité du livre manuscrit médiéval, notamment à travers sa mise en page, traduisait de façon « matérielle », « physique », graphique, la signification symbolique du livre. En ce sens, et si l'on suit les conclusions de Paul Zumthor, on peut parler de correspondance, d'adéquation entre la matérialité du livre, plus particulièrement sa mise en page, sa « raison graphique » et sa signification symbolique. Pour ce qui concerne le livre liturgique du haut Moyen Age, j'ai essayé de montrer que sa « raison graphique », sa mise en page, reflétait et traduisait les idées essentielles de son symbolisme théologique et liturgique permettant de considérer le manuscrit comme un « espace sacré » tout en créant les conditions de sa « mise en action » rituelle par les sens destinée à générer l'*in presentia* du divin. Comme je l'ai dit plus haut, l'expression de « raison graphique » est empruntée à la traduction française du beau livre Jack Goody dans lequel l'anthropologue explore les différentes manières pour une société de l'Écrit de « domestiquer la pensée sauvage » par la « raison graphique », par la maîtrise de l'espace de l'écriture<sup>130</sup>. Pour ce faire, Jack Goody s'intéresse à la mise par écrit de récits légendaires ou bien encore de recettes de cuisine dans des sociétés principalement sans écriture. Ce processus de transcription d'une pensée ou d'une série d'informations ainsi que le choix graphique opérée pour cela (par exemple une liste, un tableau...) reflète, selon Jack Goody, la signification profonde et parfois symbolique de la pensée contenue dans ces informations, dans les récits mis en texte. Autrement dit, selon Jack Goody, le mode de « mise en page » destiné à reproduire graphiquement une pensée correspond au contenu, au message et à la signification symbolique de cette pensée. De son côté, Paul Zumthor a montré l'existence d'un processus somme toute assez proche, voire identique, pour les manuscrits médiévaux de celui décrit par Jack Goody à propos de sociétés différentes de celle du Moyen Age occidental et d'autres types de « mises par écrit » de textes. L'idée essentielle qui se dégage de l'ensemble de ces observations de nature théorique est qu'il existe bien une corrélation étroite, un lien fort entre le contenu d'un texte, sa signification symbolique et sa transcription graphique dans le « lieu » spécifique que constitue par exemple le manuscrit médiéval. La recherche de l'adéquation la plus parfaite entre la forme et le fond, entre la dimension matérielle et la mise en page du manuscrit médiéval d'un côté, et son contenu textuel et sa signification symbolique de l'autre ne concerne pas seulement le double aspect physique et graphique du manuscrit mais aussi l'exactitude du texte. Ainsi, à propos des livres liturgiques carolingiens, Arnold Angenendt a démontré que la mention « *libelli bene correcti* » que l'on rencontre dans bon

<sup>129</sup> P. ZUMTHOR, *op. cit.* à la note 39 et *La mesure du monde. Représentation de l'espace au Moyen Age*, Paris, 1993, notamment p. 363-393.

<sup>130</sup> J. GOODY, *op. cit.* à la note 91. Du même auteur, voir aussi son analyse du rôle du livre et de l'Écrit dans les sociétés et religions, *The Logic of the Writing and the Organization of Society*, Cambridge University Press, 1986, p. 1-44 et, de façon plus générale, *Pouvoirs et savoir de l'Écrit*, tr. fr., Paris, 2007.

nombre de textes de la législation canonique carolingienne pour vérifier l'exactitude textuelle des livres liturgiques utilisés par les prêtres de l'Empire exprimait la volonté des autorités ecclésiastiques et laïques de faire en sorte que les célébrants utilisent des textes liturgiques approuvés par le pouvoir, en l'occurrence les textes liturgiques romains<sup>131</sup>. Tel est le sens de la référence au « livre étalon », au « sacramentaire grégorien modèle » déposé dans la bibliothèque du palais de Charlemagne à Aix-la-Chapelle et devant être copié à l'identique, « *ex authentico* » dans tous les exemplaires du sacramentaire grégorien destinés à l'usage de la célébration de l'eucharistie dans tout l'Empire<sup>132</sup>.

Dans la seconde partie du présent article, on a pu constater la pertinence des notions de « manuscriture » et de « raison graphique » forgées respectivement par Paul Zumthor et Jack Goody et appliquées ici à la connaissance de la fonction symbolique des livres liturgiques médiévaux, en particulier les évangiles et les évangéliaires ainsi que les sacramentaires. A côté de cela, j'espère avoir démontré tout l'intérêt et le bien-fondé de la méthode que je souhaite appliquer dans l'avenir pour l'étude renouvelée des relations entre art et liturgie au Moyen Age. Cette méthode vise à définir les contours puis le cœur de l'épistémologie de la liturgie médiévale en tenant compte de sa dimension fondamentalement sensorielle issue de l'expérience phénoménologique du rituel. La liturgie médiévale *est* dans la sensorialité et son expression active au moment de la performance rituelle autant qu'elle réside dans la sacramentalité des paroles sacrées et leur signification théologique. Nul besoin à ce stade de l'exposé de rappeler la phrase de Raban Maur à propos de la liturgie où celle-ci apparaît clairement comme la « mise en action » interactive de tous les éléments sensoriels constitutifs du rituel, parmi lesquels les réalisations artistiques, afin de rendre visible l'Invisible et « présentifier » le divin. Dans l'avenir, il me faudra glaner d'autres textes du même genre que l'extrait de l'homélie de la dédicace de l'église composée par Raban Maur car ils constituent à mes yeux les fondements même de la lecture renouvelée des relations entre art et liturgie au Moyen Age que je propose et dont j'ai présenté le cadre théorique ainsi qu'une application concrète dans cet article. D'un point de vue méthodologique, il me faut insister sur le regard croisé nécessaire entre la théologie médiévale et ce qu'elle nous dit de la liturgie et des sens dans le christianisme, les textes liturgiques et leurs commentaires exégétiques, la phénoménologie de la perception et, surtout, les objets eux-mêmes et leur étude formelle et iconographique mettant en

<sup>131</sup> A. ANGENENDT, « *Libelli bene correcti*. Der « richtige Kult » als ein Motiv der karolingischen Reform », *Das Buch als magisches und als Repräsentationsobjekt*, « Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 5 », Wiesbaden, 1992, p. 117-135.

<sup>132</sup> Voir par exemple le manuscrit 164 de la bibliothèque municipale de Cambrai réalisé au début du IXe siècle et parfait représentant de ces copies officielles du sacramentaire *Hadrianum* fidèles au manuscrit déposé dans la bibliothèque du palais à Aix-la-Chapelle. Dans le cas du manuscrit de Cambrai, ce caractère officiel est exprimé à travers la décoration somptueuse du manuscrit utilisant, comme dans l'évangélaire de Godescalc, l'or et la couleur pourpre. Cf. *La Neustrie. Les pays au nord de la Loire, de Dagobert à Charles le Chauve*, Rouen, 1985, p. 121.

avant leur double dimension matérielle et sensorielle au même titre que leur signification historique au sens large du terme fondée le plus souvent sur leur portée politique<sup>133</sup>. Comme je l'ai dit dans l'introduction à ces pages, la méthode nouvelle que je propose repose sur l'étude combinée du matériau multiforme dont dispose le médiéviste et de la matière élaborée dans d'autres cadres heuristiques, comme par exemple la philosophie avec la phénoménologie de la perception, et sans rien laisser de côté des approches plus « traditionnelles » de l'histoire de l'art.

Dans les années à venir, mes recherches basées sur cette méthode nouvelle concerneront non seulement d'autres livres liturgiques médiévaux et pas seulement les évangéliques et les sacramentaires mais porteront aussi sur d'autres objets de l'art médiéval, tels que les objets précieux (ivoires<sup>134</sup>, calices, patènes...) ou bien encore les monuments de l'architecture et le décor monumental (peintures, sculptures, tapisseries, vitraux...). Autrement dit, les objets eux-mêmes et leur dimension matérielle, formelle voire iconographique, sont au cœur de l'étude épistémologique renouvelée des relations entre art et liturgie que je propose. Le programme est de vaste ampleur puisqu'il s'agira de s'intéresser à la dimension sensorielle de la liturgie, notamment à travers l'étude de la relation entre l'art et les sens, dans un cadre géographique et chronologique large prenant en compte aussi bien l'Occident médiéval que le monde byzantin. Tous les éléments constitutifs de la liturgie et leur traduction sensorielle seront explorés en fonction de leur « mise en action » dans la performance rituelle où, par le jeu de leur interaction les uns avec les autres, ils participent pleinement à la définition de la liturgie et à sa signification profonde.

---

<sup>133</sup> Voir les nombreuses références mentionnées dans mon article cité à la note 31. Pour l'étude de l'illustration des manuscrits liturgiques, l'approche nouvelle que je propose et dont j'ai donné un exemple dans ces pages avec l'étude de l'évangélique de Godescalc, et, dans une moindre mesure, avec celle de certains folios peints du sacramentaire de Drogon, doit tenir compte de l'apport essentiel pour l'étude du décor des livres liturgiques médiévaux de monographies portant sur des manuscrits précis où le programme peint est considéré comme un discours à part entière dont l'interaction avec le texte du manuscrit et sa matérialité fait sens du double point de vue historique et théologique. Voir en particulier les travaux de R. DESHMAN, *The Benedictional of Aethelwold*, « Studies in Manuscript Illumination - 9 », Princeton, 1995 et de A. COHEN, *The Uta Codex. Art, Philosophy and Reform in Eleventh Century Germany*, The Pennsylvania University Press, 2000.

<sup>134</sup> Notamment ceux fixés sur les plats de reliure des livres liturgiques. Cf. F. STEENBOCK, *Der kirchliche Prachteinband*, Berlin, 1965.