

La Maison-Dieu, 177, 1989, 149-166

François HEBER-SUFFRIN

Éric PALAZZO

## L'IMAGE DANS L'ESPACE LITURGIQUE AU MOYEN ÂGE \*

**I**L ne s'agit pas ici de faire l'historique du développement de l'image et de son évolution, mais de mettre en évidence la manière dont elle est perçue, dans le cadre du sanctuaire, par ceux auxquels elle est destinée, qu'ils soient clercs ou laïcs. Aborder ainsi l'image chrétienne, c'est privilégier l'étude de sa fonction dans l'espace liturgique et logiquement celle des raisons qui ont motivé son choix. La démarche suivie par le ou les concepteurs est déterminante et, bien qu'elle ne soit pas toujours aisée à mettre en lumière, elle seule peut permettre d'expliquer les variations constatées, qu'elles soient fondées sur des bases dogmatiques, philosophiques ou politiques, suscitées par la présence d'un lieu privilégié ou liées à la piété populaire. Le message transmis est concerté et détermine le sens de la lecture des spectateurs. C'est dans ce contexte qu'il faut étudier l'impact de l'image sur les fidèles, et dans quelle

---

\* Extrait du manuel de Pastorale Liturgique *Dans vos Assemblées*, Desclée de Brouwer, à paraître.

mesure elle sert à leur enseignement. Son rôle vis-à-vis des membres du clergé et tout particulièrement du célébrant (objets et livres liturgiques) est plus difficile à appréhender.

En conséquence, le sujet nécessite deux approches différentes, selon les deux types d'interlocuteurs : le programme iconographique conçu par le clergé dans le cadre architectural serait particulièrement destiné aux fidèles, celui du livre et des objets liturgiques serait réservé aux seuls gens d'Église. Rappelons cependant que le clergé est spectateur au même titre que le simple croyant, qu'en outre certains lieux au décor spécifique lui sont réservés (sanctuaires annexes ou chapelles privées) et que, plus rarement, certains manuscrits sont conçus pour être vus par le peuple (rouleaux d'*Exultet*).

En tenant compte des réserves émises ci-dessus, nous aborderons, dans le cadre de la fonction catéchétique et mystagogique, l'élaboration des images et l'évolution des programmes iconographiques, selon un déroulement chronologique, et, de manière plus synthétique, l'enluminure et les arts somptuaires, dans le cadre de la fonction liturgique.

## *FONCTION CATÉCHÉTIQUE ET MYSTAGOGIQUE*

### **Époque paléochrétienne**

C'est durant les époques paléochrétienne et proto-byzantine, du 3<sup>e</sup> au 6<sup>e</sup> siècle, que naît l'image chrétienne et que sont conçus les premiers programmes iconographiques.

Les représentations antérieures à la paix de l'Église, si importantes pour comprendre l'élaboration des images, nous sont connues en presque totalité dans un contexte funéraire. Le vocabulaire en est très simple. Elles tendent à rassurer le fidèle persécuté ou simplement méprisé en lui montrant un Dieu d'amour (Bon Pasteur), en matérialisant sous la forme de l'âme en prière (Orante) la communication que le chrétien peut établir avec lui et surtout en multipliant les références symboliques à la rédemption. Celles-ci, puisées pour la plupart dans l'Ancien Testament, sont sans doute l'illustration littérale

d'une prière des morts et ont pour but d'annoncer au chrétien son sort dans l'au-delà. Il sera sauvé comme Daniel de la fosse aux lions, les trois Hébreux de la fournaise, Jonas de la baleine, Suzanne des vieillards, etc., ou ressuscité comme Lazare. Certaines de ces représentations ornaient aussi les lieux de culte (Bon Pasteur du baptistère de Doura-Europos), mais des données trop rares ne permettent pas de conclure à l'existence de programmes iconographiques développés.

Dès le 4<sup>e</sup> siècle, le temps est venu du christianisme triomphant, le souverain céleste, souvent encadré de l'alpha et de l'oméga, règne, assis sur la sphère universelle ou sur un trône impérial gemmé, le plus souvent au cul-de-four de l'abside principale. Cette image de toute-puissance, bien représentée à Rome, est associée à la *traditio legis* (Sainte-Constance) ou à la représentation du collège apostolique et du tétramorphe (Sainte-Pudentienne), ou bien encore à l'idée du martyr (catacombe de Saints-Pierre-et-Marcellin). Pour le chrétien, monde divin et monde terrestre sont structurés de manière identique. Le Christ, comme l'empereur qui le représente, édicte la loi et la transmet. Il est assisté par les apôtres avec à leur tête Pierre et Paul (très tôt assimilé à ces derniers) et par les martyrs. L'accent est mis sur l'aspect essentiel qu'est la propagation de la foi, mais aussi sur la place du chrétien dans un monde organisé à l'imitation de l'Empire céleste. Cette mutation s'exprime aussi dans l'iconographie traditionnelle, ainsi, à l'orée du 5<sup>e</sup> siècle, le Bon Pasteur du mausolée de Galla Placidia à Ravenne figure-t-il assis sur un trône rocheux, vêtu de la pourpre et tenant un bâton crucifère doré. L'image du Dieu tout-puissant est déjà fixée. L'Apocalypse de saint Jean sert de base principale à la conception de ces images triomphales, et tout particulièrement le récit de la première Parousie (Ap 4).

Dans ce contexte, il faut faire une place particulière au décor de l'abside et du chœur de Saint-Vital de Ravenne. Le cul-de-four est consacré au Christ trônant sur la sphère universelle, tenant à la main le livre aux sept sceaux, selon le processus décrit dans le paragraphe précédent. Le reste de l'iconographie concerne le mystère de l'Eucharistie. L'agneau, au centre de la voûte du chœur évoque le sacrifice du Christ, annoncé dans deux lunettes latérales symétriques par les sacri-

fices d'Abraham, Abel et Melchisédech, ces deux derniers disposés de part et d'autre d'un autel sur lequel sont posés un calice et des pains de consécration. A l'entrée de l'abside, Justinien et Théodora apportent en procession le calice et la patène nécessaires à la célébration de l'Eucharistie. Malgré son aspect unique, cet ensemble est révélateur du niveau de réflexion des concepteurs chrétiens au milieu du 6<sup>e</sup> siècle. Dieu, dans toute l'étendue de sa puissance, trône en position centrale, le reste de l'espace est consacré à la glorification du sacrifice sous sa forme liturgique. Logiquement, les souverains que Dieu a placés sur le trône impérial sont étroitement associés. Ce programme lié à l'affirmation de l'orthodoxie dans le cadre de la reconquête de Ravenne sur les ostrogoths ariens était trop abstrait et trop intellectuel pour avoir été diffusé auprès du peuple.

De cette époque datent aussi les premiers cycles narratifs. Les rares exemples, incomplets le plus souvent, qui nous soient parvenus ne permettent pas de se faire une idée de leur importance. Ils occupent les murs latéraux des nefs et parfois les parois de l'arc triomphal. A Sainte-Marie-Majeure, au 5<sup>e</sup> siècle, hormis quelques scènes christologiques, c'est l'Ancien Testament qui est privilégié.

Le plus ancien cycle développé de la vie publique et de la passion du Christ date du 6<sup>e</sup> siècle (Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne). Composé de petits panneaux disposés au sommet des murs gouttereaux, au-dessus des fenêtres hautes, il illustre certains miracles et paraboles du Christ et détaille les scènes de la Passion, en excluant tous les épisodes dramatiques. Cette localisation secondaire, la difficulté de lecture due à l'éloignement, l'élimination des scènes les plus brutales comme la crucifixion traduisent sans doute les réticences du monde chrétien naissant à banaliser par un traitement trop matériel et trop anecdotique la vie terrestre du Christ et le mystère de l'Incarnation. Il convient d'ajouter que chaque panneau, dépouillé de tout détail superflu, tend à donner une image exemplaire et triomphale du Christ. Ces décors sont-ils seulement des Bibles en images ou leur accorde-t-on une autre fonction ? Il est impossible de le dire.

Les mentions textuelles sont rares. Grégoire de Tours, à propos de la construction au 5<sup>e</sup> siècle d'une basilique Saint-

Étienne dans un faubourg de Clermont, rapporte que la femme de l'évêque Namatius qui voulait l'orner de peintures, « tenait un livre sur ses genoux et lisait l'histoire des actions d'autrefois indiquant aux peintres ce qu'ils devaient représenter sur les murailles »<sup>1</sup>. Ce texte fait bien mention d'un concepteur, mais le propos reste vague, l'iconographie, sans doute tirée de la Bible, n'est pas précisée. Il s'agissait vraisemblablement d'un cycle narratif, mais l'auteur ne retient que la fonction décorative.

Le programme de la chapelle *Santa Maria foris portas* de Castelseprio, dans l'hypothèse parfois contestée d'une datation à la fin du 7<sup>e</sup> siècle, reste l'exemple le plus ancien d'intégration d'un cycle évangélique dans l'espace presbytéral. Il est consacré à l'enfance, de l'Annonce à Marie à la Présentation au Temple, selon une disposition souvent reprise à l'époque romane, suite d'images d'une appréhension immédiate, les mieux à même d'émouvoir les fidèles en leur faisant accepter le mystère de l'incarnation. Notons cependant la présence d'une rare scène tirée des évangiles apocryphes, l'épreuve des eaux amères, cette ordalie imposée à la Vierge pour faire la preuve de sa virginité. Il faut sans doute voir dans la mise en place de ce programme simple la volonté du clergé de prouver la véracité du dogme enseigné par l'Église, avec une insistance particulière sur certains aspects peu crédibles pour une conscience populaire.

### Époque carolingienne

A la différence de l'Orient où, après la parenthèse iconoclaste, la structuration des programmes iconographiques se fixe dès le 9<sup>e</sup> siècle, l'Occident n'élabore pas de stricte codification dans l'organisation des images, d'où une pluralité d'expériences dont bien peu nous sont parvenues. C'est par l'analyse de quelques ensembles bien connus que l'on pourra dégager certains traits caractéristiques, sans oublier que les rares fragments qui nous sont connus n'ont rien d'exemplaire, ayant été conçus pour la plupart dans un contexte monastique.

1. *Historia francorum*, II, XVII.

Le parallèle royauté divine — souveraineté terrestre, poursuivi et développé dans le domaine byzantin, sert de base à l'organisation de la chapelle palatine de Charlemagne, à Aix-la-Chapelle. L'empereur, commis par Dieu pour gérer les affaires humaines, trône à la tribune, face au Christ de la coupole vers qui les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse tendent leur couronne.

Plus révélateurs, les programmes monastiques témoignent de la diversité des recherches et des expériences.

A Saint-Riquier, à la fin du 8<sup>e</sup> siècle, quatre *images*, disposées dans l'abbatiale selon une croix symbolique, figurent la Nativité (porche), la Passion (au centre de la nef, derrière l'autel de la Sainte-Croix) la Résurrection et l'Ascension (à l'extrémité orientale des bas-côtés, respectivement au Nord et au Sud). Le parcours terrestre du Christ, réduit à quatre épisodes majeurs, semble structurer l'église.

Les cycles narratifs se développent sur les parois des nefs comme à Saint-Sauveur de Brescia, au début du 9<sup>e</sup> siècle, mais c'est l'ensemble contemporain de Saint-Jean de Mustair en Suisse qui donne le meilleur exemple d'une synthèse iconographique carolingienne et d'un programme cohérent bien conservé. Les trois absides sont consacrées au Christ : au centre, une *Majestas Domini*, au Nord, la *Traditio legis*, au Sud, la Transfiguration. Les murs latéraux, divisés en panneaux rectangulaires organisés selon des registres superposés, illustrent les Évangiles, hormis le registre supérieur où figure une histoire de David, sans doute une référence typologique à Charlemagne, bienfaiteur du monastère. Au revers de la façade occidentale, prend place un Jugement dernier, le plus ancien connu dans l'art monumental. Un tel programme, très lié encore aux archétypes paléochrétiens, annonce, dans une formulation déjà très précise, certaines constantes du décor roman.

A la fin de l'époque carolingienne, le sanctuaire rural de Saint-Pierre-lès-Églises, près de Chauvigny en Poitou, comporte dans l'abside, outre un cycle de l'enfance, une crucifixion associée à la présentation des *lintheamina* par *Maria Jacobi*. Ces représentations, placées dans l'angle du mur de refend séparant la nef du chœur, ne sont visibles que du *presbyterium*. Évoquant sans doute la liturgie pascale, liées peut-être au drame liturgique naissant, elles ne s'adressent qu'au clergé.

Ce type d'image, peu accessible au peuple, semble n'avoir pas eu de postérité.

### Époque romane

Bien que les œuvres de l'époque romane aient servi de base à la théorie de l'enseignement par l'image des foules illettrées, leur étude attentive invite à rejeter toute conclusion hâtive en ce sens vu la variété des décors conservés et le caractère fragmentaire de la plupart d'entre eux. Il n'est pas question d'embrasser la totalité des expériences, mais, sur la base de quelques exemples caractéristiques, de dégager les constantes et les innovations et, dans la mesure du possible, d'en analyser la portée. Une attention particulière sera accordée au décor des églises paroissiales, spécialement destinées au peuple, dont nous savons peu de chose avant l'an Mil, ainsi qu'à certains décors extérieurs dont la vision initiale a pour but de préparer le fidèle à percevoir, dans les meilleures conditions, le monde intérieur de l'église et la liturgie qui s'y déroule.

Le programme remarquablement conservé de Saint-Savin-sur-Gartempe (12<sup>e</sup> siècle), élaboré dans un contexte monastique, peut servir de fil directeur à cette partie de l'exposé.

Dans le porche, le tympan est réservé au Christ entouré d'anges portant les instruments de la Passion. A la voûte, prennent place le collège apostolique et plusieurs scènes apocalyptiques. Le Sauveur accueille le chrétien à l'entrée du sanctuaire, mais bien qu'il y ait référence à l'Apocalypse, le choix des scènes isolées ne paraît pas propre à inspirer la même crainte salutaire que provoque le tympan de Moissac avec sa vision monumentale de la première parousie. Dans ce dernier, le propos est complété par quelques scènes exemplaires sculptées dans les murs latéraux du porche : représentation des vertus et des vices, parabole du mauvais riche et du pauvre Lazare, dès l'entrée du sanctuaire, le chrétien est engagé à choisir le Bien, de préférence au Mal. C'est sans doute pourquoi, à ces images parfois peu explicites, les concepteurs ont souvent préféré la représentation du Jugement dernier (Saint-Lazare d'Autun, Sainte-Foy de Conques, etc.), d'une appréhension plus immédiate.

La voûte de la nef comporte sur quatre registres des scènes de la Genèse et de la vie de Moïse et de Joseph. Ces illustrations de l'Ancien Testament sont peu fréquentes et les seuls correspondants comportant un cycle aussi développé sont à chercher en Sicile (Chapelle palatine de Palerme, abbatale de Monreale).

Au cul-de-four se trouvait logiquement le Christ en majesté.

La crypte a un décor spécifique illustrant la vie des saints patrons de l'abbaye, Savin et Cyprien, et les chapelles rayonnantes ont un décor lié à chaque vocable. La chapelle haute occidentale est consacrée à la mort et la résurrection du Christ. Curieusement, elle est la seule à avoir reçu un décor tiré des Évangiles alors qu'elle est réservée aux seuls moines (utilisée sans doute dans le cadre des fêtes pascales).

La comparaison de ce programme pictural avec celui des églises paroissiales (rurales pour la plupart) montre de notables différences. Dans les rares exemples conservés où le décor a été exécuté en totalité, celui de la nef présente pour l'essentiel une iconographie tirée des Évangiles (Poncé-sur-le-Loir : au Sud, des scènes de l'enfance ; au Nord, des scènes post-résurrectionnelles). Bien souvent les représentations sont limitées au chœur et rassemblent autour du Christ, de l'agneau et du collège apostolique quelques scènes majeures de l'enfance ou de la vie publique du Christ. Les autres figurations, lorsqu'elles existent, apparaissent comme secondaires.

C'est donc un programme dogmatique simple qui est proposé au fidèle. La fonction d'enseignement de ces images semble douteuse et celle-ci doit être surtout le fait de la parole. Les images apparaissent plutôt aux yeux du chrétien comme l'affirmation de vérités intangibles. Elles contribuent en outre à créer un espace divin propre à la célébration du sacrifice. Ceci explique peut-être la présence de ces chapiteaux historiés trop éloignés pour être lisibles ou des programmes iconographiques complexes, limités au rond-point de colonnes, dans certaines églises auvergnates. Sans doute en est-il de même pour les décors souvent très élaborés de sanctuaires annexes réservés au seul clergé (chapelle de Saint-Michel de Saint-Chef-en-Dauphiné) et pour celui de chapelles privées (Berzé-la-Ville ; Schwartzrheindorf, près de Cologne, avec une iconographie tirée de l'apocalypse d'Ézéchiël).

## Époque gothique : la cathédrale et son décor

La nouvelle conception du sanctuaire chrétien et de son décor apparaît au 12<sup>e</sup> siècle, à l'abbaye bénédictine de Saint-Denis, sous l'abbatiate de Suger, mais c'est d'abord le clergé séculier et principalement l'évêque dans sa cathédrale qui seront les artisans du renouvellement. Les ordres récemment fondés, cisterciens, prémontrés, chartreux, etc., sont plus préoccupés de prière que d'art et, s'ils ne refusent pas l'image, considèrent, comme l'écrit saint Bernard, qu'elle doit être réservée aux laïcs. Ceux du 13<sup>e</sup> siècle, dominicains et franciscains, soucieux de pauvreté évangélique et conscients du pouvoir de la parole, recourent peu à l'image.

Dans une recherche de beauté et de lumière, prônée par Suger, les sanctuaires et surtout les cathédrales vont être décorés somptueusement de sculptures et surtout de vitraux qui vont absorber progressivement les parois murales. Les programmes deviennent plus ambitieux, l'iconographie s'affine et s'enrichit. La cathédrale devient, selon la formule d'Émile Mâle, le « miroir du Monde » et se doit d'intégrer dans un ensemble cohérent les données terrestres et célestes, d'être une synthèse de la connaissance.

Il ne convient pas ici de donner le détail de ces transformations. Signalons seulement le rôle accru de la Vierge, couronnée par le Christ et devenue l'intercesseur privilégié. Le foisonnement des images, leur richesse et leur complexité doivent plonger le chrétien dans l'émerveillement d'un monde reflet de l'au-delà, plus que contribuer à son enseignement.

Cependant, la durée parfois très longue de la construction et donc la diversité des concepteurs ainsi que les modifications apportées en cours de réalisation font que les programmes iconographiques cohérents sont rares. Citons pourtant la cathédrale de Reims, cathédrale des sacres, dont le programme homogène est organisé logiquement autour de l'idée de couronnement.

Parallèlement, et peut-être à cause de cette démesure, se développent des dévotions particulières : verrières narratives rapportant la vie des saints et surtout art populaire de la

statuaire. Les images des saints aux fonctions définies et principalement des guérisseurs tendent à se multiplier.

A cette iconographie chrétienne, pratiquement fixée dès le 13<sup>e</sup> siècle et peu modifiée par la suite, il faut ajouter cependant les images de la mort qui se multiplient à la fin du Moyen Age (danse macabre, dit des trois morts et trois vifs). La dernière transformation importante date du 17<sup>e</sup> siècle où, dans le cadre de la contre-réforme, on assiste à une redéfinition de programmes dogmatiques, élaborés à la suite du concile de Trente.

### La lecture des images

Émile Mâle a écrit : « Au Moyen Age, toute forme est le vêtement d'une pensée <sup>2</sup>. » Pour interpréter l'image et lui donner son sens, le spectateur médiéval se devait d'avoir assimilé les codes ayant servi à son élaboration et tout d'abord certaines données iconographiques et symboliques indispensables. En outre, l'image chrétienne ayant souvent pour fonction de transcrire visuellement des réalités transcendantes ne pouvait être conçue à l'imitation du monde sensible.

André Grabar qui voit dans l'élaboration de l'image médiévale l'influence de la philosophie néoplatonicienne, analyse bien et justifie les déformations apparentes qu'elle présente<sup>3</sup>. Par exemple, la nécessité de faire apparaître en vraie grandeur un personnage implique de le placer en premier plan et celle de matérialiser une hiérarchie spirituelle dans un groupe conduit à accorder à chacun une taille différente, sans rapport avec la réalité. Une telle conception tend à éliminer le réalisme et, le plus souvent, à faire disparaître tout aspect illusionniste des représentations.

Outre ces contraintes fondamentales, il faut saisir les relations qui s'établissent entre les divers éléments, souvent des personnages. Des tentatives pour prouver l'existence d'une codification gestuelle bien fixée apparaissent contestables, bon

2. *L'art religieux du 13<sup>e</sup> siècle en France*, I, rééd. 1958, p. 13.

3. « Plotin et les origines de l'esthétique médiévale », *Cahiers archéologiques*, I, 1945, pp. 15-34.

nombre de gestes ne s'expliquant que par le contexte. D'autres moyens d'investigation s'offrent au spectateur tels que la place dans l'image (haut, bas, droite, gauche), l'association à d'autres éléments, symboliques ou non ; mais, dans tous les cas, la lecture ne peut se faire sans enseignement préalable.

Ces quelques remarques ne concernent pas seulement l'art monumental; les représentations manuscrites, souvent plus riches et plus complexes, obéissent aux mêmes règles.

### FONCTION LITURGIQUE

#### Les « récepteurs actifs » de l'image

Par « récepteurs actifs » de l'image nous entendons les principaux acteurs de la célébration liturgique qui ont un rapport direct avec les objets du culte ayant été décorés. Il s'agit du clergé, mais plus particulièrement du célébrant et de l'ensemble des officiants. En tant que président de la célébration, le célébrant a un rapport privilégié avec les objets liturgiques (livres, calices, patènes, autels portatifs...), et donc avec leur décoration. Il arrive pourtant que d'autres officiants que le célébrant aient ce contact direct avec ces objets et leur iconographie. C'est le cas par exemple au cours du Moyen Age, comme nous le verrons un peu plus loin, du diacre avec les rouleaux d'*Exultet*.

Mais ce qui caractérise à la fois le célébrant et les autres officiants, en tant que « récepteurs actifs », c'est qu'ils puissent être aussi les concepteurs des programmes iconographiques (cycle illustratif pour un livre, choix de scènes pour les calices, patènes, peignes liturgiques ou même pour les *antependia*). De fait, ils ont donc un double rapport à la décoration des objets liturgiques : le premier en tant qu'utilisateur privilégié, le second en tant qu'élaborateur et même parfois commanditaire des images figurant sur ces objets.

Nous aborderons à présent le type d'illustration que l'on trouve sur un certain nombre d'objets liturgiques, en essayant, pour chaque catégorie d'objets, de concevoir le rapport entretenu entre son utilisateur et la décoration qu'il présente. Dans

ce sens, les « récepteurs actifs » seront au centre de l'exposé, mais on devra revenir succinctement sur la perception de ces images par les « récepteurs passifs ».

Il est impossible, dans le cadre de cette introduction à la place de l'image dans la liturgie, de traiter, un par un, les nombreux objets décorés et utilisés pour les célébrations. On a donc opéré un choix d'objets parmi lesquels ont été retenus ceux dont la décoration répondait aux trois critères suivants : richesse des thèmes iconographiques figurés, objets les plus utilisés dans une célébration et étant souvent en rapport avec les utilisateurs, diversité des techniques de décoration (enluminure, ivoire, orfèvrerie).

## **L'image sur les objets du culte (Art sacré et objets liturgiques)**

### *Iconographie et livres liturgiques*

A l'origine les livres liturgiques n'étaient pas illustrés. Cette affirmation peut surprendre, mais il faut se rendre à l'évidence : l'histoire des livres liturgiques et l'histoire de leur décoration empruntent, dès les origines, des voies distinctes, se rencontrant à un moment donné (probablement aux 9<sup>e</sup>-10<sup>e</sup> siècles) pour finalement bâtir une histoire commune, mais jamais unique.

Les spécialistes de l'histoire de l'illustration des manuscrits, liturgiques ou non, s'accordent aujourd'hui pour penser que, dès l'apparition du *codex* aux 1<sup>er</sup>-2<sup>e</sup> siècles de notre ère, on avait le souci d'accompagner les textes par des images de nature illustrative au sens le plus littéral du terme. Mais c'est à partir du 3<sup>e</sup> siècle, et cela jusqu'au 6<sup>e</sup> siècle, que se produisit le grand essor du livre illustré. De cette période que l'on appelle communément Antiquité tardive ou encore paléochrétienne<sup>4</sup>, il nous reste principalement des livres profanes. Le premier livre à caractère religieux illustré est la Bible. Ceci est important car la majeure partie des cycles

4. Voir à ce propos K. Weitzmann, *Manuscrits gréco-romains et paléochrétiens*, Paris, 1977.

iconographiques contenus dans des manuscrits liturgiques du Moyen Age, tirent leurs origines de ces illustrations du texte saint. A ce stade de notre propos, il convient de prévenir le lecteur que, par décoration, nous comprenons, pour l'essentiel, les illustrations dont l'iconographie est de nature figurative, ou, pour être plus précis, thématique. La décoration ornementale (décor d'initiales à base d'éléments végétaux ou animaliers...) est loin d'être négligeable, mais ne joue ici qu'un rôle secondaire.

C'est à l'époque carolingienne que les livres liturgiques commencent à être décorés de façon systématique par des cycles illustratifs. Les principales catégories thématiques retenues sont les suivantes : cycle du Nouveau Testament, illustration à caractère liturgique, iconographie hagiographique, illustration des calendriers. Mais il faudra attendre la période allant de la fin du 10<sup>e</sup> au milieu du 12<sup>e</sup> siècle pour voir l'iconographie des manuscrits liturgiques prendre une forme relativement stable. L'évolution typologique constante des livres liturgiques depuis la période carolingienne jusqu'à la fin du Moyen Age rendait difficile la fixation des cycles iconographiques.

Comment s'organisaient les différentes images d'un cycle, quelle était la répartition des thèmes dans la structure textuelle des livres ? Pour répondre à ces questions nous allons présenter à titre d'exemple l'un des manuscrits liturgiques les plus célèbres du Moyen Age : le sacramentaire de Drogon, conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris sous la cote Lat. 9428.

Ce manuscrit est un sacramentaire grégorien réalisé au *scriptorium* de Metz, du temps de l'évêque Drogon (823-855), fils naturel de Charlemagne qui devint archevêque à partir de 844. L'illustration de ce *codex* se compose d'une riche décoration ornementale notamment pour le canon de la messe, situé en tête du manuscrit, et pour les initiales des collectes des grandes fêtes. Mais ce sont sans aucun doute les trente-huit thèmes illustrés qui font la renommée de la décoration du sacramentaire messin. Au contraire de la grande majorité des sacramentaires illustrés au Moyen Age où les miniatures occupent soit une page entière, soit une demi-page, ou encore sont logées dans des cadres plus ou moins grands qui s'insèrent dans le corps du texte (la justification), les peintures du

sacramentaire de Drogon sont insérées dans la panse de l'initiale de la collecte de la fête qu'elles illustrent.

En plus de l'illustration du canon (principalement le *vere dignum* de la préface commune et le « T » du *Te Igitur*) on rencontre les trois principales catégories de l'illustration des manuscrits liturgiques : le cycle du Nouveau Testament, l'iconographie hagiographique et les thèmes à caractère proprement liturgique, c'est-à-dire décrivant des scènes de célébration.

Les origines de ce cycle iconographique, exceptionnellement aussi riche, sont multiples et de nature très diverse. Il arrive que certains thèmes se transmettent ensemble pour former un cycle iconographique (c'est en général le cas pour les scènes du Nouveau Testament), d'autres proviennent au contraire d'images isolées (le plus souvent des ivoires, de l'orfèvrerie ou même des sculptures), ou sont encore tout naturellement créés pour la circonstance (les scènes de description liturgique correspondent souvent à cette dernière catégorie).

La répartition des thèmes dans le texte suit en fait la structure même du sacramentaire. On peut donc considérer que l'un des rôles joués par la décoration du manuscrit consiste à souligner la structure même de l'année liturgique à travers les formulaires quand il s'agit des oraisons d'une messe, des ou du texte de l'*ordo*, quand il s'agit d'un rituel.

La décoration amplifie visuellement les grandes articulations de l'année liturgique, et peut même proposer une interprétation théologique de la fête, lorsque l'on a affaire à des traitements thématiques originaux.

Nous avons vu jusqu'à présent l'emplacement des images sur l'objet (la décoration des reliures des livres liturgiques, en particulier celle en ivoire du sacramentaire de Drogon sera abordée un peu plus loin), penchons-nous à présent sur son utilisation et, ainsi, sur la ou les fonctions de ces images.

Outre l'aspect purement et strictement décoratif, on peut se demander si la présence de telles peintures, véritablement jointes au texte du formulaire que doit prononcer le célébrant, ont une quelconque fonction dans l'acte lui-même de la prière, et donc de la célébration dans son ensemble. A cette question délicate, beaucoup de théologiens, de liturgistes ou même d'historiens de l'art et d'historiens, répondent un peu rapidement par l'affirmative. Or, il convient d'être prudent. Ces

images devaient assurément produire chez les « récepteurs actifs » une sorte de stimulation du discours théologique, ou encore jouer un rôle d'amplificateur de la solennité d'un grand jour de l'année liturgique, peut-être même étaient-elles parfois à l'origine d'un développement de leur réflexion spirituelle, par exemple sur l'importance d'une grande fête. Mais de tout cela, nous savons finalement peu de choses. Toutes ces fonctions possibles se seraient offertes au clerc ou au théologien surtout en dehors de l'acte même de célébration, lors de la conception ou de la réalisation des images, mais pendant le culte, elles ne servaient probablement que de repères visuels, une sorte de rappel rapide, car c'est dans la nature de l'image que de suggérer rapidement, du thème de la célébration du jour.

A partir d'un autre grand manuscrit médiéval (le sacramentaire, Paris, BN, Lat. 9438, réalisé à Limoges aux environs de 1100), Jean-Claude Bonne<sup>5</sup> a récemment proposé un fonctionnement et un usage de ces images en rapport avec l'assemblée des fidèles. Pour résumer, l'auteur suppose que le livre liturgique enluminé devait être ostensiblement montré aux fidèles par le célébrant, particulièrement dans le but de provoquer un choc visuel grâce aux couleurs des peintures. Cette hypothèse ne semble pas assez tenir compte du contexte culturel du Moyen Age au profit de concepts esthétiques contemporains mettant en jeu nos propres débats sur le rôle de l'image religieuse.

Les célèbres plaques d'ivoire de la reliure du sacramentaire de Drogon sont un bon exemple de la décoration d'apparat des manuscrits liturgiques. Les plaquettes du plat supérieur représentent des scènes de la vie du Christ et de sacrements ; celles du plat inférieur figurent neuf moments d'une célébration eucharistique telle qu'elle se déroulait à Metz au milieu du 9<sup>e</sup> siècle. Étant donné la très petite taille de ces sculptures, on ne peut raisonnablement croire qu'elles étaient destinées à la contemplation du public. Le liturgiste américain

---

5. J.-C. Bonne, « Rituel de la couleur. Fonctionnement et usage des images dans le sacramentaire de Saint-Étienne de Limoges », *Image et signification*, Rencontres de l'École du Louvre, Paris, 1983, pp. 129-139.

R.E. Reynolds<sup>6</sup> estime, en revanche, qu'elles pouvaient servir à l'évêque pour qu'il visualise rapidement, avant la célébration, les grands moments de la cérémonie qu'il devait présider. On peut aussi penser qu'elles étaient mobiles et que le célébrant disposait d'une série de plaquettes dont il pouvait choisir la combinaison.

### *Iconographie et objets liturgiques*

Au cours du Moyen Age, ce sont les livres liturgiques qui reçurent la plus grande attention pour leur décoration. Malgré cela, le décor de l'ensemble des objets servant à la célébration du culte n'est aucunement dépourvu d'intérêt.

Les calices et les patènes orfèvres présentent souvent une grande richesse ornementale. L'iconographie est alors assez simple, évoquant dans la plupart des cas la gloire du Seigneur entouré des quatre évangélistes ou des apôtres, et même parfois de la représentation de commanditaires comme, par exemple, sur le retable de la cathédrale de Bâle, datant du 11<sup>e</sup> siècle, et conservé aujourd'hui au musée de Cluny. L'Agneau du sacrifice eucharistique figure toujours en bonne place, en général au centre, sur les patènes : le lien entre l'objet (la patène) et sa fonction qui est de recevoir l'hostie consacrée, est alors souligné par l'iconographie.

Au sein d'un ensemble beaucoup plus vaste que celui des calices et des patènes, d'autres objets comme les *antependia* (ou devants d'autels), les croix processionnelles, les reliquaires en tous genres, les autels portatifs, ou même encore les peignes liturgiques, présentent souvent une décoration riche à la fois pour son iconographie et sa qualité stylistique. Dans la plupart des cas les sujets choisis pour décorer ces objets se rattachent aux grands moments de la vie du Christ ou de saints, lorsqu'il s'agit de reliquaires. La fonction catéchétique de ces images n'était probablement pas plus importante que pour les livres liturgiques. La décoration des objets liturgiques leur conférait

6. R.-E. Reynolds : « Image and Text : A Carolingian Illustration of modifications in the Early Roman Eucharistic Ordines », *Viator*, vol. 14, 1983, p. 59-75.

une somptuosité et une solennité, soulignant et accentuant ainsi leur caractère sacré.

*Fonction liturgique et catéchétique :  
les rouleaux d'Exultet*

L'*Exultet* de la bénédiction du cierge pascal, chanté par le diacre lors de la nuit de Pâques, était accompagné au Moyen Age d'un support visuel destiné à l'assemblée : les rouleaux d'*Exultet*. Ceux-ci étaient déroulés par le diacre en même temps qu'il chantait, et, grâce aux peintures les illustrant, attiraient l'attention du fidèle sur les passages clés du texte. C'est au cours des 11<sup>e</sup> et 12<sup>e</sup> siècles que l'Italie centrale fut la région de prédilection pour la réalisation de ces rouleaux.

La fidélité au texte illustré caractérise la nature des peintures d'*Exultet*. En tête du rouleau, on trouve souvent une image de la scène à laquelle prendra part l'objet en question : le diacre est représenté sur l'ambon, il tient le cierge pascal d'une main et le rouleau de l'autre, il fait face à l'assemblée des fidèles qui tiennent chacun un cierge allumé.

La double fonction des rouleaux est claire : liturgique et catéchétique, puisque directement destinée à une action liturgique à laquelle l'assemblée prend une place prépondérante. Ceci étant, on peut tout de même se demander dans quelle mesure les fidèles voyaient les images de ces rouleaux, étant donné le format souvent restreint de ces peintures.

Malgré cette réserve, l'illustration des *Exultet* pascals mérite d'occuper une place à part au sein de la décoration des objets liturgiques, tant est particulière la fonction de l'objet lui-même.

François HEBER-SUFFRIN

Éric PALAZZO

### Bibliographie

Yves Christe, *Les grands portails romans*, Genève, 1969.

Otto Demus, Max Hirmer, *La peinture murale romane*, Paris, 1970.

Danielle Gaborit-Chopin, *Ivoires du Moyen Age occidental*, Fribourg, 1978.

André Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, 1979.

Émile Mâle, *L'art religieux du 12<sup>e</sup> siècle en France*, Paris, 1947.

Émile Mâle, *L'art religieux du 13<sup>e</sup> siècle en France*, Paris, 1948.

Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris, 1949.

Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, 1967.

Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, 6 volumes, Paris, 1955-1959.

Pour l'histoire de l'art du Moyen Age : collection « L'univers des formes », éditions Gallimard.

Pour le vitrail : *Corpus vitrearum*, publié par le CNRS.

*Dictionnaire des saints*. Paris, Hachette, 1987-1989.