



HAL
open science

Un livre d'évangiles à l'épreuve des sens (ms. Paris, Arsenal, 592)

Cécile Voyer

► To cite this version:

Cécile Voyer. Un livre d'évangiles à l'épreuve des sens (ms. Paris, Arsenal, 592). Cahiers de civilisation médiévale, 2012, 55 (220), pp.417-432. <10.4000/ccm.11236>. <halshs-00766022>

HAL Id: halshs-00766022

<https://shs.hal.science/halshs-00766022v1>

Submitted on 20 Sep 2024

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.



HAL Authorization

Un livre d'Évangiles à l'épreuve des sens (ms. Paris, Arsenal, 592)

A Gospel Book to Test the Senses (MS Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 592)

Cécile Voyer



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ccm/11236>

DOI : 10.4000/ccm.11236

ISSN : 2119-1026

Éditeur

Centre d'études supérieures de civilisation médiévale/Université de Poitiers

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2012

Pagination : 417-432

ISSN : 0007-9731

Distribution électronique Cairn



Référence électronique

Cécile Voyer, « Un livre d'Évangiles à l'épreuve des sens (ms. Paris, Arsenal, 592) », *Cahiers de civilisation médiévale* [En ligne], 220 | 2012, mis en ligne le 01 janvier 2023, consulté le 20 juillet 2023.

URL : <http://journals.openedition.org/ccm/11236> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ccm.11236>



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Cécile VOYER

Un livre d'Évangiles à l'épreuve des sens (ms. Paris, Arsenal, 592)*

RÉSUMÉ

Le livre des Évangiles conservé à Paris à la Bibliothèque de l'Arsenal sous la cote 592 est un manuscrit remarquable à plus d'un titre. Le présent article qui n'a pas vocation à analyser le codex dans sa globalité est centré sur quatre scènes qui constituent un sous-ensemble dans le manuscrit : l'Inhumation du Christ, la Visite des trois Marie au tombeau, l'Apparition aux apôtres et l'Incrédulité de saint Thomas. Toutes consacrées au mystère pascal, elles se distinguent des autres enluminures par la présence d'inscriptions particulières dans le champ de la représentation. Ces images, à notre connaissance uniques, sont exemplaires pour notre propos parce qu'elles sollicitent les sens du lecteur/spectateur afin de re-crée le contexte sensoriel dans lequel il a été mis en présence du divin et de la connaissance.

ABSTRACT

MS Bibliothèque de l'Arsenal 592, a gospel book, is in many ways a remarkable manuscript. The present article makes no attempt at comprehensive analysis of the manuscript; rather, it concentrates on four scenes which constitute a homogenous group within it: the burial of Christ, the visit of the three Marys to the sepulchre, Christ's appearance to the apostles, and the incredulity of saint Thomas. These scenes, all related to the mystery of Easter, differ from the other illuminations because of the presence there of distinctive inscriptions. These images, which are, I believe, unparalleled elsewhere, are germane to my argument in that they stimulate the senses of the reader/viewer to recreate the sensorial context in which he has been brought into contact with the divine and with the concept of Knowledge.

Introduction

Le livre des Évangiles conservé à Paris à la bibliothèque de l'Arsenal sous la cote 592 est un manuscrit vraiment singulier, ce que le titre de cette étude volontairement polysémique a tenté d'illustrer. Daté du XI^e siècle, ce manuscrit luxueux renferme le texte des quatre Évangiles, complété par un appareil critique : prologues, préfaces et douze tables des canons. Il contient également dix enluminures figurées à pleine page d'une grande qualité – les portraits des évangélistes et six épisodes du cycle christologique¹ – ainsi que quatre autres peintures à pleine page, la première ou les deux premières lettres, voire toutes les lettres du premier mot de chaque Évangile.

Cette œuvre a été pensée comme un manuscrit idéal. La qualité de sa réalisation n'est certes pas étrangère à son contexte de création puisqu'elle a été peinte dans le scriptorium de l'abbaye royale de Saint-Amand-Pévèle, considérée comme le centre de la création franco-saxonne. Si, à Saint-Amand, le langage pictural ne connaît pas d'interruption entre le VIII^e et le XI^e siècle, les choix formels propres au manuscrit de

* Nous remercions chaleureusement Éric Palazzo pour son aide stimulante et ses conseils ainsi que Vincent Debiais pour ses remarques avisées.

1. L'Annonciation et la Nativité, la Crucifixion, la Résurrection, l'Apparition aux apôtres et l'Incrédulité de saint Thomas, l'Ascension.

l' Arsenal semblent aller au-delà d'une simple continuité de la tradition carolingienne. Des références aux plus prestigieux ouvrages carolingiens (évangélaire de Godescalc², Évangiles de Saint-Médard de Soissons³, sacramentaire de Drogon⁴) semblent avoir en effet été réunies. L'emploi de la couleur pourpre, de la chrysographie, l'extrême soin apporté à l'écriture, les grandes initiales ornées, la conception globale du manuscrit sont autant de citations d'un livre du IX^e siècle. Les *tituli* qui enrichissent les représentations des évangélistes témoignent également de la volonté d'ancrer ce manuscrit dans un passé considéré comme authentique... À l'exception du « portrait » de Matthieu, les trois autres sont accompagnés des mots exacts du *Carmen paschale* de Coelius Sedulius qui, au deuxième quart du V^e siècle, a mis en vers l'Évangile⁵.

Qu'il ait eu sous les yeux un ouvrage somptueux ou qu'il ait convoqué un ensemble de figurations du IX^e siècle, le concepteur des Évangiles de l' Arsenal a composé, voire recomposé, un manuscrit fait à l'image d'un livre d'Évangiles carolingien afin de créer, au XI^e siècle, un ouvrage exceptionnel. Bien que les références soient explicites dans les Évangiles de l' Arsenal, elles font l'objet d'une interprétation avec les codes esthétiques de l'époque, autrement dit d'une actualisation du modèle dans l'œuvre.

Le présent article n'a pas vocation à analyser le codex dans sa globalité, mais s'attache à quatre épisodes christologiques qui constituent un sous-ensemble dans le manuscrit. Tous consacrés à Pâques, ils se distinguent des autres scènes peintes par la présence d'inscriptions particulières dans le champ de la représentation. Ces images, à notre connaissance uniques, sont exemplaires pour notre propos parce qu'elles sollicitent les sens du lecteur/spectateur afin de re-crée le contexte dans lequel il a été mis en présence du Divin et de la Connaissance.

Les Évangiles de l' Arsenal sont un manuscrit d'une grande richesse, illustration parfaite du concept de « livre-corps », proposé par Éric Palazzo⁶. Aux tables des canons (f. 12v-18) succède la représentation de l'Annonciation et de la Nativité (f. 18v), mettant en scène le mystère absolu de l'Incarnation et les limites de l'image⁷, puis le portrait de Matthieu écrivant le livre que nous avons sous les yeux (f. 19) et enfin, une pleine page ornée du mot *Liber* [fig. 1]. L'ensemble de ces images exprime la double nature du Christ. Ici, le mot *liber* est une mise en signe et en image de l'incarnation du Verbe dans la matérialité du livre. L'abstraction absolue que sont les signes alphabétiques et le mot est en effet l'expression de l'essence divine. Or, ce mot est associé aux noms des ancêtres du Christ qui sont tracés sur la pourpre en lettres d'or sur les folios suivants comme preuve de son incarnation. La parenté humaine du Fils et le mot *liber* évoquent la double nature du Verbe dans le livre, lui-même assimilé au Christ. Les lettres sur la matière vivante qu'est le parchemin sont ici littéralement l'image de l'incarnation du Christ. Le livre de Matthieu s'achève avec deux enluminures à pleine page, la Crucifixion (f. 68v) et la Mise au tombeau (f. 69) [cf. *infra* fig. 2]. La Crucifixion, dépourvue de toute intention narrative, a été conçue comme un *signum*, un signe agissant de Dieu, au même titre que les *incipit* de chacun des livres évangéliques.

2. Ms. Paris, BnF, nouv. acq. lat. 1203, Évangélaire de Charlemagne ou de Godescalc – le scribe –, réalisé vers 781-783, « école du Palais ».

3. Ms. Paris, BnF, lat. 8850, Évangiles de Saint-Médard de Soissons, vers 800, réalisés à Aix-la-Chapelle. Les portraits des quatre évangélistes (f. 17v, 81v, 123v et 180v) semblent dériver d'un modèle similaire ou avoir servi de modèle à un certain nombre de manuscrits. La position des évangélistes (Luc au f. 123 du ms. lat. 8850 et Marc au folio 69v des Évangiles de l' Arsenal), la forme de leur trône, notamment celui de Jean dans les deux manuscrits (f. 180v pour le premier et f. 158 pour le second), la forme absidale dont le cul-de-four devient le ciel où apparaissent les Vivants pour les Évangiles carolingiens et la forme semi-circulaire stylisée pour l'ouvrage du XI^e s. sont les indices d'un répertoire commun.

4. Ms. Paris, BnF, lat. 9428, sacramentaire de Drogon, réalisé entre 845 et 855 à Metz.

5. *Sedulii opera omnia*, éd. Johann HUEMER, Vienne, Gerold, 1885 (Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum, 10), p. 41-42, v. 355-358 du premier livre. « *Hoc Matthaëus agens hominem generaliter implet, / Marcus ut alta fremit vox per deserta leonis / Jura sacerdotii Lucas tenet ore juveni, / More volans aquilae verbo petit astra Johannes.* » (« Par son acte Matthieu tient généralement le rôle d'homme, Marc gronde comme la voix puissante du lion dans le désert, Luc possède le pouvoir du sacerdoce sous l'apparence du taureau, volant à la façon de l'aigle, par le verbe, Jean gagne les astres ».) À ce sujet, voir Robert FAVREAU, « Épigraphie et miniatures. Les vers de Sedulius et les évangélistes », *Journal des savants*, 1993, n° 1, p. 63-87 et Piotr SKUBISZEWSKI, « *Maiestas Domini* et liturgie », *Cinquante années d'histoire médiévale. À la confluence de nos disciplines*, éd. Cl. ARRIGNON, M.-H. DEBIÈS, C. GALDERISI et E. PALAZZO, Turnhout, Brepols, 2005, p. 309-408.

6. Éric PALAZZO, « Le "livre-corps" à l'époque carolingienne et son rôle dans la liturgie de la messe et sa théologie », *Questiones Medii Aevi Novae*, 15, 2010, p. 31-63, en part. p. 33.

7. Sur cette image, nous nous permettons de renvoyer à notre étude, Cécile VOYER, « Donner corps au Verbe : les images de l'Annonciation au Moyen Âge central », dans *Matérialité et Immatérialité de l'Église au Moyen Âge*, éd. S. D. DAUSSY et al., Bucarest, Universităţii din Bucureşti, 2012, p. 101-112, notamment p. 106-107.

L'Évangile de Luc s'ouvre par la représentation de son auteur rédigeant le texte qui suit. Le même agencement que celui de Matthieu le caractérise : les deux premières lettres, accompagnées des premières phrases, du message du Christ font l'objet d'une image, puis deux scènes narratives le concluent : les trois Femmes au tombeau (f. 104v) et sur le même folio, l'Apparition aux apôtres et l'Incrédulité de saint Thomas (f. 105) [cf. *infra* fig. 3 et 4]. Puis débute l'Évangile de Marc selon les mêmes modalités que le précédent : portrait d'auteur (f. 105v), initiale à pleine page historique (f. 106) et, en conclusion, une enluminure mettant en scène l'Ascension (f. 157v), héritée d'un modèle carolingien, proche du sacramentaire de Drogon, dont le contenu est d'une grande richesse dogmatique [cf. *infra* fig. 5]. Enfin, au folio 158, Jean rédige son Évangile, suivi de la représentation de l'initiale ornée (f. 158v). Aucune image ne semble marquer la fin de ce dernier livre.

L'ouverture du manuscrit est la manifestation de la Parole révélée : le parcours iconique, ménagé dans le lieu-manuscrit que sont les Évangiles de l'Arsenal, structure autant qu'il ponctue l'ensemble du récit évangélique avec un rythme particulier. Les images se concentrent en effet au début et à la fin de chaque Évangile, ménageant des transitions mais soulignant surtout que chacun des quatre livres est un nouveau dévoilement de la parole du Christ. Nous allons donc explorer ces images singulières dont le contenu suscite – nous semble-t-il – la convocation et l'activation de l'ensemble des sens selon des modalités très particulières.

I. La Présence et l'Absence

Bien qu'elle soit divisée en deux registres, l'image de l'Inhumation est unie par un fond-cloison de couleur pourpre (f. 69) [fig. 2]. Dans la partie inférieure de la composition figure l'acte en lui-même et, dans la partie supérieure, le Sépulcre flanqué de part et d'autre de la mention qui le désigne, *sepulchrum*. Le bâtiment funéraire dont la façade encadrée de deux tours est comparable à celle d'une église s'ouvre par une baie immense en plein cintre. Une tour centrale couronne la structure architecturale et marque l'emplacement du tombeau à l'intérieur du bâtiment. Au cœur du Sépulcre émerge de la cuve du sarcophage une sorte d'arbre blanc figuré sur un fond bleu. Représenté de face, le monument funéraire, doté d'une cuve profonde, s'adresse davantage au spectateur qu'aux protagonistes de la scène.

Sous le mausolée, Joseph et Nicodème soulèvent le corps du Christ entièrement recouvert d'un linceul. Leurs noms viennent préciser leur identité. Leur geste est accompagné ou plus exactement redoublé par une inscription : *UBI IOSEPH ET NICODEMUS SEPELIUNT DOMINUM* (Jn 19, 31-42)⁸.

Joseph et Nicodème semblent descendre la pente du mont Calvaire en emportant le corps du Christ. Pour accentuer cette impression, les jambes de Nicodème sont partiellement dissimulées par la bordure de l'image. L'action se poursuit hors champ. Le peintre a représenté le sol sous forme de bandes ondulantes



Fig. 1. – Ms. Paris, BnF, Arsenal 592, f. 19v (cliché BnF).

8. La suite du récit dans l'Évangile de Jean est la suivante : « *ligaverunt eum linteis cum aromatibus sicut mos Judaeis est sepelire* ». L'expression est reprise par SAINT AUGUSTIN dans le *Sermo CCXVIII de passione Domini in Parasceve*, chap. XV : « *Quod Joseph et Nicodemus cum sepeliunt* », *Opera Omnia*, éd. Congrégation de Saint-Maur, Paris, s. n., 1841, t. V, col. 1087.



Fig. 2. – Ms. Paris, BnF, Arsenal 592, f. 69 (cliché BnF).

et légèrement en diagonale par rapport à la bordure inférieure de l'image. Les ondulations de la pente du mont Calvaire s'opposent aux lignes rectilignes du Sépulcre. Ainsi est signifié le passage du Golgotha, où le Sauveur a agonisé, au Sépulcre où il a été enterré et où il a vaincu la mort en connaissant la gloire de la Résurrection. Le motif végétal et radiant qui sort du tombeau encore vide est en effet le signe de la Résurrection, l'anticipation visuelle du triomphe du Christ sur la mort⁹. Le végétal est associé à l'idée du salut et de la renaissance. Vivant et fécond, il est aussi l'image de l'arbre de vie, du Christ, de la Croix et de l'*Ecclesia*¹⁰.

Le peintre a ménagé une transition en image entre l'Évangile de Marc et celui de Luc en figurant, sur une double page, la Visite des saintes Femmes au tombeau (f. 104v) [fig. 3] et l'Apparition aux apôtres ainsi que l'Incrédulité de saint Thomas (f. 105). Comme il est fréquent dans ce manuscrit, l'épisode de la Résurrection a été divisé en deux registres signifiés par les deux fonds colorés. Le Saint-Sépulcre occupe une nouvelle fois la partie supérieure de l'image. Il se détache sur un aplat de couleur pourpre tandis que la rencontre, le matin de Pâques, entre les trois Marie et l'ange se déroule sur un fond bleu. La représentation du lieu saint est encadrée par des inscriptions de nature différente, la première est l'identification du lieu – *Sepulcrum Domini* – et la seconde, les paroles de l'ange – *non est hic surrexit sicut dixit* –, relativement proche de la forme dialoguée rapportée dans le livre de Matthieu : « *Respondens autem angelus mulieribus : Nolite timere vos ; scio enim quod Jhesum, qui crucifixus est, quaeritis. Non est hic ; surrexit enim, sicut dixit...* » (28, 5-6)¹¹.

Au registre inférieur, l'ange est assis sur une pierre taillée, rectangulaire. Bien que cet élément taillé soit dissocié de toute structure monumentale, il s'agit de la pierre qui obstruait l'entrée du Sépulcre et que l'ange a fait rouler pour ouvrir l'espace sacré¹². La créature céleste siège donc dessus, devant l'entrée du tombeau où les femmes s'apprêtaient à entrer. La ligne rocailleuse du sol situe l'action à l'extérieur, face au Sépulcre, représenté dans la partie supérieure de l'image. Les deux registres figurent l'événement sous deux angles de vue différents. Ainsi la moitié supérieure de la composition expose la preuve absolue de la Résurrection, le linceul vide. Il ne s'agit pas ici de signifier le mystère mais, au contraire, de montrer la réalité de la victoire du Christ sur la mort.

L'envoyé divin désigne les trois Marie voilées à qui il s'adresse. Statique, chacune d'elles présente une ampoule de parfum ou une fiole d'onguent. La première fait le geste de l'acceptation tandis que la troisième semble interroger l'ange. Le peintre a ainsi mis en scène le dialogue entre l'ange et les saintes Femmes. À l'interrogation de ces dernières qui cherchent le corps du Christ pour l'embaumer, le messager céleste répond : « *non est hic surrexit sicut dixit* ». Son visage est par ailleurs tourné vers le linceul, exposé dans la partie supérieure de la composition.

Le Sépulcre ressemble ici à une sorte de temple antique qui mêle un fronton triangulaire à une tour surmontée d'une coupole. Ce lieu mythique est là caractérisé par quelques éléments signifiants – la coupole, la forme générale de l'édicule – qui figurent le Saint-Sépulcre de Jérusalem dans sa dimension archéologique ou restituent tout du moins dans une vision abrégée les formes architecturales imaginées d'après les descriptions des pèlerins. Par ailleurs, les mots SEPULCRUM DOMINI de part et d'autre du

9. La signification spirituelle de l'arbre a été abordée par un certain nombre de chercheurs. La bibliographie sur le thème de l'arbre est très riche : voir Hélène TOUBERT, *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, Paris, Cerf, 1990, p. 37-63 et p. 65-89, notamment p. 65. L'Église était fréquemment identifiée à l'arbre : dans l'*Office de la dédicace*, la lecture de Lc 19, 1-10 se prêtait à différents commentaires autour de ce thème. Pour les références textuelles, voir Oswald GOETZ, *Der Feigenbaum in der religiösen Kunst des Abendlandes*, Berlin, Mann, 1965.

10. Éric PALAZZO, « Iconographie et liturgie : les mosaïques du baptistère de Kélibia (Tunisie) », *Archiv für Liturgiewissenschaft*, 34, 1992, p. 102-120 ; Dominique PARIS-POULAIN, « Une représentation de l'*Arbor-Ecclesia* : contribution à l'étude des peintures murales du Petit-Quevelly », dans *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge. Actes du colloque international tenu à Saint-Lizier du 1^{er} juin au 4 juin 1995*, Poitiers, CESC, 1997, p. 121-137 ; Anita GUERREAU-JALABERT, « L'arbre de Jessé et l'ordre chrétien de la parenté », dans *Marie, le culte de la Vierge dans la société médiévale*, éd. D. IOGNA-PRAT, E. PALAZZO et D. RUSSO, Paris, Beauchesne, 1996, p. 137-170, notamment p. 154-155.

11. Mc 16, 6 : « *qui dicit illis nolite expavescere Jesum quaeritis Nazarenum crucifixum surrexit non est hic ecce locus ibi posuerunt eum* » ; Lc 24, 5-6 : « *Cum timerent autem et declinarent vultum in terram dixerunt ad illas quid quaeritis viventem cum mortuis non est hic sed surrexit recordamini qualiter locutus est vobis cum adhuc in Galilaea esset...* ».

12. Mt 28, 2 ; Mc 16, 3-4 ; Lc 24, 2. La pierre scellée puis déplacée par l'ange est une autre preuve de la Résurrection. Elle avait été initialement placée par les prêtres pour éviter un faux accomplissement du discours prophétique : « Je ressusciterai dans les trois jours ».



Fig. 3. – Ms. Paris, BnF, Arsenal 592, f. 104v (cliché BnF).

monument l'attestent¹³. La modification de l'aspect du bâtiment est l'évocation de la transformation subie au contact du corps christique. L'intérieur du mausolée est dévoilé par la baie centrale d'où l'on voit le linceul vide exposé sur un fond jaune. Plutôt qu'à leur locuteur, les paroles sont ici associées au suaire : « il est ressuscité comme il l'avait dit ».

Le linceul ainsi présenté est la preuve par excellence de l'accomplissement de ce qui avait été annoncé. Par la mise en signe particulière de l'inscription, le peintre a sans doute suggéré qu'au corps du Christ, objet de la quête des saintes Femmes, s'est substitué un message : « il est ressuscité ». Les paroles angéliques associées au Sépulcre et au linceul vide marquent ici, selon les termes de Louis Marin, le passage à l'universalité du message, comme *signe à croire*¹⁴. Le fait apparaît dans et par la parole. L'absence du corps est palliée par la présence de la parole vive. Dans les Évangiles de l'Arsenal, l'exposition du linceul vide témoigne bien sûr de l'absence de dépouille mortelle mais évoque surtout le corps vivant, le corps ressuscité. Le linge mortuaire est un signe : son ostension affirme, mais d'une autre manière, le *surrexit* prononcé par l'ange. Ainsi, la soigneuse mise en scène de l'absence est compensée par le pouvoir de la parole. L'imposant mausolée, figuré d'ailleurs autant comme lieu spécifique que comme symbole, les paroles angéliques et les gestes des différents protagonistes témoignent d'une volonté de signifier pleinement la preuve absolue de la Résurrection ; une ambition qui traduit le désir de voir, manifeste à cette période¹⁵.

II. Le « théâtre de la Présence »¹⁶

La singularité de l'image des Évangiles de l'Arsenal provient à la fois de la valorisation du Sépulcre dans la composition et de la présence des paroles angéliques dans le champ de la représentation. Si le choix de l'exposition du linceul se retrouve dans d'autres images, la combinaison des deux autres éléments est, semble-t-il, inédite¹⁷. La phrase « Il est ressuscité » ne désigne pas ici seulement le passé mais évoque la réalité présente, compréhensible par la foi. Ces paroles réactualisent donc le récit scripturaire mis en image, en en renforçant la dramatisation. Les mots prononcés par l'ange dans cette représentation de l'épisode pascal ne sont pas ceux des Évangiles canoniques de Luc et Marc¹⁸, mais entretiennent une proximité avec ceux du livre de Matthieu et du premier trope dialogué, le *Quem quaeritis*, considéré comme la première actualisation dramatique¹⁹.

Trophi in (die) Pasche

Psallite regi magno, devicto mortis imperio ! Quem queritis in sepulchro, o Christicole ?

Responsio :

Ihesum Nazarenum crucifixum, o celicole.

13. Comme dans la représentation de l'Inhumation, le Sépulcre qui domine la composition est le lieu de l'action. Si le tombeau lie les deux scènes par son caractère symbolique et commémoratif, le peintre n'a pas cherché à le représenter sous la même forme. Les mots associés à la représentation attestent de la qualité du lieu. Toutefois, dans la seconde image, le Sépulcre, qui a contenu le corps christique, est désigné comme *Sepulchrum Domini* et sa figuration trahit un « souci archéologique ».

14. Louis MARIN, « Les femmes au tombeau. Essai d'analyse structurale d'un texte évangélique », *Langage*, 22, 1971, p. 39-50, en particulier p. 47, repris en partie dans ID., *Études sémiologiques. Écriture, peintures*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 221-231, notamment p. 230.

15. L'évocation dogmatique du mystère ou la définition en image du témoignage propre aux représentations des II^e-VI^e s. ont été progressivement substituées aux représentations plus narratives. On consultera avec profit le corpus recensé par Jeanne VILLETTE, *La résurrection du Christ dans l'art chrétien du I^{er} au VI^e siècle*, Paris, H. Laurens, 1957.

16. Expression empruntée à Christoph PETERSEN, *Ritual und Theater, Maßallegorese, Osterfeier und Osterspiel im Mittelalter*, Tübingen, Niemeyer, 2004.

17. Voir par ex. le ms. Londres, Brit. Lib., Add. 49598, Bénédictionnaire de saint Ethelwold, vers 963-984, f. 51v ou le ms. Rome, Bibl. apost. vat., Vat. lat. 5729, Bible de Farfa, XI^e s., f. 370. L'ange est figuré devant l'entrée du tombeau et s'adresse aux Femmes. Le linceul vide est exposé.

18. Dans l'Évangile de Matthieu, il est rapporté : « *Non est hic surrexit enim sicut dixit* », dans celui de Marc : « *Surrexit non est hic* » et dans celui de Luc : « *Non est hic sed surrexit* ».

19. Voir, sur le sujet, Yvonne CAZAL, *Les voix du peuple – Verbum Dei : le bilinguisme latin-langue vulgaire au Moyen Âge*, Genève, Droz, 1998, p. 278. Le rapprochement entre l'inscription dans le champ de l'image et le *Quem quaeritis* pose clairement le problème de la définition de la citation au Moyen Âge central : la question mériterait une importante réflexion. De surcroît, le *Quem quaeritis* connaît de très nombreuses variantes qu'il nous reste à explorer. Nous proposons également ce rapprochement à la lumière des inscriptions dans les autres images étudiées ici.

Responsio :

Non est hic, surrexit sicut ipse dixit ; ite nunciate quia
Surrexit. Alleluia, resurrexit Dominus, hodie resurrexit leo
fortis, Cristus, filius Dei ; Deo Gratias, dicite eia²⁰ !

Le dialogue du *Quem quaeritis* était chanté, en tant que trope, avant l'introït solennel de la messe de Pâques²¹. L'ajout de cette interpolation dramatique, à partir de la première moitié du x^e siècle, avant 930, visait à éclairer d'un sens tropologique le psaume d'introït pour l'associer nettement à la liturgie singulière du jour²². Le trope pascal était chanté avant la messe, dans le Sud de la France et dans les monastères italiens, ou bien comme à Saint-Gall au cours de la procession précédant l'office, qui se dirigeait vers l'autel latéral, symbole, ce jour-là, du Sépulcre. Il était habituellement placé avant l'hymne des matines, le *Te Deum laudamus*, dans la France septentrionale, l'Angleterre et les monastères germaniques du Nord²³.

Le trope dialogué était chanté par le chœur divisé en deux groupes ou bien par le chœur et l'assemblée qui se répondaient en alternant les questions et les réponses. Selon la manière de dire son texte, il pouvait prendre la forme d'un dialogue symbolique ou d'une performance liturgique dramatisée²⁴.

Dans le cadre liturgique, la mise en scène très étudiée est dictée par la nécessité de produire du sens. Elle est en effet pensée en fonction d'une cohérence scénique qui n'est pas entièrement fondée sur la narrativité de l'épisode commémoré, voire qui ne correspond pas forcément à sa structure narrative. La mise en scène de l'épisode évangélique du matin de Pâques repose principalement sur l'allégorèse théologique d'Amalric de Metz en jouant davantage sur sa représentation symbolique que sur la narrativité²⁵.

Christoph Petersen a su démontrer dans son ouvrage que l'annonce de la Résurrection n'avait pas besoin du support d'une mise en scène théâtralisée²⁶. Toutefois, le sujet de la commémoration liturgique est tout autant la proclamation de la victoire sur la mort qu'une mise en lumière du tombeau vide d'où émane le message de Résurrection. Dans l'image, cette seconde et fondamentale thématique est centrale : le Sépulcre domine la composition, les paroles de l'ange sont associées au tombeau vide, plutôt qu'à son locuteur. Comme dans la liturgie dramatisée, le peintre a mis en scène l'absence – le corps disparu, le linceul vide – et les effets de cette absence, la nostalgie immédiate de l'incarnation et de l'Épiphanie exprimée par l'interrogation : *Quem quaeritis ?*

Toutefois, selon l'un des ressorts bien connus du cultuel, l'absence est compensée par la présence selon la dialectique du cacher-montrer. La preuve de la Résurrection – le linceul vide – est visuelle mais ce sont les paroles de l'ange – le verbe proféré et entendu – qui affirment la réalité de la Résurrection, le dernier temps de l'action correspondant aux mots : « *non est hic surrexit sicut dixit* ». L'absence du corps est en effet la manifestation la plus vibrante de la réalité du corps vivant. Ainsi les paroles angéliques apprennent à lire l'événement en train de se produire comme un texte²⁷ : le linceul vide renvoie au corps empli de vie, l'absence signifie la Présence, une présence matérialisée par l'écriture dont l'intégralité du manuscrit

20. Ce texte – le plus ancien témoignage de ce trope dialogué, vers 923-924 – est conservé dans un tropaire de l'abbaye bénédictine de Saint-Martial de Limoges (Paris, BnF, lat. 1240, f. 18-v). Édition de Karl YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, Clarendon, 1933, t. I, p. 210.

21. L'introït de la messe de Pâques, tel que le prévoit la liturgie romaine, constitué à l'origine d'une antienne où le chœur, pour accompagner la procession du célébrant jusqu'à l'autel, chante alternativement les versets suivants du Psaume 138, reliés entre eux par des Alleluia ; « *Resurrexi et adhuc tecum sum, alleluia ; Posuisti super me manum tuam, alleluia ; Mirabilis facta est scientia tua, alleluia* » (Ps 138, 18, 5-6). Cette antienne est suivie du premier verset du même psaume : « *Domine, probasti me et cognovisti me ; Tu cognovisti sessionem meam et resurrectionem meam* » (Ps 138, 1-2), après lequel est chanté le : « *Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto ; sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.* »

22. Selon Ritva JONSSON, « The liturgical Function of the Trope » dans *Research of Tropes*, éd. G. IVERSEN, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1983, p. 99-123, notamment p. 102-103.

23. Susan RANKIN, « Liturgical Drama », dans *The Early Middle Ages to 1300*, éd. R. CROCKER et D. HILEY, Oxford/New York, Oxford University Press, 1990, p. 310-356, notamment p. 310-337. Voir également, Timothy J. MCGEE, « The Liturgical Placements of the *Quem quaeritis* Dialogue », *Journal of the American Musicological Society*, 29, 1976, p. 1-29 ; David A. BJORK, « On the Dissemination of *Quem quaeritis* and the *Visitatio Sepulcri* and the Chronology of Their Early Sources », *Comparative Drama*, 14, 1980, p. 46-69.

24. Voir à ce propos, les exemples cités par S. RANKIN (art. cit. *supra*), p. 315.

25. Voir sur ce point les apports fondamentaux de Ch. PETERSEN (*op. cit.* n. 16).

26. *Ibid.*, p. 111.

27. Voir à ce propos les développements de L. MARIN (art. cit. n. 14), p. 50.

est l'expression la plus accomplie. Cette image, à l'instar du Jeu de Pâques considéré par Ch. Petersen comme un « théâtre de la Présence », insiste sur la Présence pour compenser les effets de l'Absence mise en scène.

Outre ces particularités, d'autres éléments étayent, nous semble-t-il, l'hypothèse d'une composition inspirée par la liturgie dramatisée du matin de Pâques. Comme dans les rituels liturgiques, la narrativité est secondaire par rapport à la représentation et la figuration de certains motifs semble en émaner : l'exposition des fioles de parfum, les gestes arrêtés des saintes Femmes, l'exposition-ostension du linceul dans le Sépulcre. Dans la *Regularis Concordia*, la règle monastique d'Ethelwold écrite dans les années 965-975, il est mentionné par exemple que lors de la mise en scène de la Résurrection, le dimanche de Pâques, le linge d'autel symbolisant le linceul vide du Sauveur était montré à la communauté monastique²⁸. Le suaire comme l'encens – symbole des aromates – jouaient un rôle primordial dans la cérémonie. Certes, l'écho de la liturgie plus ou moins dramatisée de Pâques, largement diffusée à partir du X^e siècle, est perceptible dans d'autres représentations de la Visite des trois Marie au tombeau – linceul exposé, encensoirs – mais de manière beaucoup moins appuyée que dans le manuscrit de l'Arsenal. Déjà dans le ventre de la lettre D du sacramentaire de Drogon, la première des Marie manipule son encensoir en direction du tombeau alors que l'ange s'adresse à elles (f. 58)²⁹. Ainsi au folio 51v du Bénédictionnaire de saint Ethelwold, le linceul vide est montré dans le tombeau et la première des femmes tient un encensoir, conformément à la pratique attestée par la *Regularis Concordia*³⁰. Sur l'antependium en or (*Pala d'Oro*) de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, réalisé vers 1020, l'ange arrête la première femme qui, munie d'un encensoir, se présente devant le Sépulcre. Comme dans l'image précédente, le linge mortuaire est figuré au centre du tombeau monumental. Le motif de l'encensoir renvoie indubitablement aux gestes accomplis lors du drame liturgique qui se déroulait près de l'autel, assimilé au Sépulcre lors de la Messe de Pâques. Au cours du déroulement du drame, en effet, trois encensoirs étaient soit déposés au moment de la révélation, symbolisant l'échec de la préparation du corps³¹, soit ils étaient utilisés pour encenser le Sépulcre, célébrant la Résurrection divine³². L'imitation littérale est au cœur des drames liturgiques ou de la liturgie dramatisée, les pratiques sont d'ailleurs sans ambiguïté à ce sujet puisqu'elles sont « *ad imitationem angeli sedentis in monumento, atque mulierum venientium* »³³. Ainsi, l'image de l'antependium n'est pas seulement une activation de l'épisode mythique mais une mise en scène du rituel liturgique que répètent les acteurs de la liturgie dramatisée ou de la *Visitatio sepulchri*, le dimanche pascal.

Outre les clercs jouant le rôle de l'ange ou des Marie, les spectateurs sont des témoins sollicités, voire des acteurs du drame. Dans le *Quem quaeritis*, l'apostrophe *Christicolae* englobe d'ailleurs à la fois les femmes du récit néotestamentaire, le célébrant qui mène durant l'introït la procession vers l'autel/*sepulchrum* et les fidèles avertis de la Résurrection et invités à l'annoncer³⁴. Le Sépulcre accueille le corps du Christ et devient, comme l'illustrent les rites liturgiques, un prolongement du corps du défunt. Selon Amalaire de Metz, l'autel est par exemple l'image de l'espace sacré qu'est le tombeau du Christ³⁵ – un autel parfois nommé *sepulchrum* lorsqu'il contient d'insignes reliques.

28. *Regularis Concordia Anglicae Nationis*, éd. Thomas SYMONS *et al.*, dans *Corpus Consuetudinum Monasticarum*, t. VII/3, Siegburg, F. Schmitt, 1984, p. 424 et ss. Voir également, *Regularis Concordia Anglicae Nationis Monachorum Sanctimonialiumque*, éd. et trad. Th. SYMONS, Londres, Neslon, 1953, p. 44-50. Cette pratique est attestée à de nombreuses reprises.

29. Ms. Paris, BnF, lat. 9428, sacramentaire de Drogon, réalisé à Metz entre 845 et 855.

30. Ms. Londres, Brit. Lib., Add. 49598, f. 51v. Voir Robert DESHMAN, *The Benedictional of Aethelwold*, Princeton, Princeton University Press, 1995, p. 57-58, pl. 22.

31. Voir par exemple la *Visitatio* de la *Regularis Concordia* (éd. cit. n. 27), p. 279.

32. Voir par exemple la *Visitatio* de saint Sigibert, provenant d'un monastère allemand inconnu, extraite des *Consuetudines Sigiberti Abbatis*, du XI^e-XII^e s.

33. *Regularis Concordia* (éd. cit. n. 28), p. 50.

34. Y. CAZAL (*op. cit.* n. 19), p. 280-281.

35. AMALAIRE DE METZ, *Liber Officialis*, III, XXX, éd. *Patrologie latine* [= PL] 105 : « *Praesentantibus se sanctis mulieribus ad sepulchrum Domini, inveniunt spiritum rediisse ad corpus, et angelorum visionem circa sepulchrum, ac annuntiant apostolis quae viderunt* » (col. 1151A) ; « *Post haec praesentat se subdiaconus cum patena sua ad sepulchrum Domini, quam accepit a subdiacono sequente, qui ad memoriam, ut supra diximus, reducit sanctarum feminarum studiosissimum affectum circa sepulturam Domini* » (col. 1151C). Voir aussi Robert G. CALKINS, « Liturgical Sequence and Decorative Crescendo in the Drogo Sacramentary », *Gesta*, 25, 1986, p. 17-23.

Durant la dramatisation, le fidèle/spectateur était ainsi associé grâce à la performance qui montrait l'événement, les actions et les actes, à la recreation des temps évangéliques auxquels il participait pleinement ; une implication qui, de surcroît, raffermissait le sentiment d'appartenance à l'*Ecclesia*. Quelle que fût l'intensité dramatique – véritable drame liturgique ou liturgie dramatisée³⁶ – la mise en forme du dialogue réactualisait le récit scripturaire en convoquant tous les sens. La répétition des gestes des porteuses d'aromates, de l'ange, du discours direct – *non est hic surrexit sicut dixit* – et l'exposition finale du linceul visaient certes à commémorer l'événement passé mais lui conféraient un caractère éternel et donc toujours actuel en jouant sur les ressorts du voir, du sentir et de l'entendre, autrement dit de l'émotionnel et du sensible.

La liturgie dramatisée est une expérience sensorielle totale avec les chants, la mise en scène de l'épisode évangélique, les encens – signe de l'Absence autant que de la Présence divine –, le toucher dont l'échec engendre le désir d'un corps soustrait aux regards³⁷ et enfin la recherche d'une ambiance – l'obscurité du matin de Pâques. Cette performance d'une grande intensité permettait par le truchement des sens corporels de faire naître et de montrer la Présence grâce aux sens spirituels et à l'œil de l'Esprit. Ainsi la sollicitation de tous les sens ouvrait sur la possibilité d'une transformation : la purification de l'âme, autrement dit de l'absolution des péchés, la rédemption et donc la conversion.

L'image des Évangiles de l'Arsenal semble conçue comme une double commémoration, celle de l'épisode pascal, mais aussi celle d'une expérience vécue par celui qui l'observe. Si elle célèbre l'épisode biblique, elle réitère la scène, l'actualise, les paroles de l'ange évoquant davantage la célébration du présent que la narration d'un événement passé. La scène peinte active donc la mémoire de l'expérience, et la mémoire devient alors une « performance virtuelle »³⁸, transposant le lecteur/spectateur dans la scène primordiale grâce à l'expérience vécue lors de la liturgie dramatisée. Le spectateur/acteur comprend ce qui se joue. Selon le même mécanisme que celui du drame liturgique, l'image suscite le sentiment de Présence en ouvrant l'esprit de l'observateur grâce à ses souvenirs sensoriels. Ainsi, la contemplation de l'épisode peint du matin de Pâques réactive la connaissance du mystère de la Résurrection et la promesse de la Rédemption.

III. La matérialité de la Présence

Deux autres images du cycle sont conçues de la même manière (folio 105) : l'Apparition du Christ aux apôtres au registre supérieur et l'Incrédulité de saint Thomas au registre inférieur [fig. 4]. Les deux épisodes qui se déroulent dans un intérieur sont réunis par la représentation de colonnes, de tourelles, de toitures et le même fond pourpre. Flottant au-dessus du sol, le Christ apparaît au milieu des apôtres, les bras étendus tel le Crucifié. Par ce geste ample, il rassemble le collège apostolique autour de son corps. La réalité physique du Verbe qui s'est fait chair est signifiée par la superposition des mains du Christ sur le groupe des apôtres. Qu'il s'agisse d'un subtil effleurement ou d'une juxtaposition de deux plans – les apôtres étant en arrière –, l'idée du contact est renforcée par les mains voilées du disciple à la droite du Christ. Si le Fils de l'Homme réapparaît, sa dimension divine est néanmoins accentuée par la taille démesurée de son nimbe et les mains voilées de l'Apôtre.

Des gestes d'acceptation accueillent l'apparition divine comme autant de témoignages de sa réalité. L'un des apôtres désigne le Christ pour souligner l'évidence de la preuve. Ce geste permet au regard de se fixer sur la blessure du Sauveur imprimée dans sa chair. Conformément au chapitre 20 de l'Évangile de Jean, les paroles du Christ accompagnent son apparition : « *Pax Vobis* ». Choix singulier et rare, les mots sont disposés de part et d'autre de la figure du Verbe incarné et non sur un rouleau ou un codex comme il est souvent d'usage de représenter la parole. Les paroles deviennent ici l'équivalent de la représentation du

36. Si le *Quem quaeritis* n'est pas mis en scène, il est alors conçu comme un trope chanté avant la messe de Pâques. Lorsque le *Quem quaeritis* a été l'objet d'une mise en scène avec des chantes incarnant les trois femmes et l'ange, il a été rattaché à l'office des matines de Pâques qu'il concluait théâtralement.

37. L. MARIN (*op. cit.* n. 14), p. 221-231, évoque l'objet du désir, « Jésus le Crucifié », dans la dialectique corps vivant/corps mort, en relation avec le contact (onction/embaument) et le non contact (*Noli me tangere*) comme prise de possession du corps.

38. Judy ENDERS, « Rhétorique, "performance", et la mémoire de la violence », dans *Revue de musicologie*, 86/1 [= *Le drame liturgique médiéval : sens et représentations*], 2000, p. 65-76, en part. p. 68.



Fig. 4. – Ms. Paris, BnF, Arsenal 592, f. 105 (cliché BnF).

Fils : le signe du Verbe de Dieu. Par ailleurs, le geste christique dessine la silhouette de l'officiant durant la collecte lorsqu'il prononce lui-même la salutation « *Pax vobis* »³⁹. Ces paroles renvoient le spectateur de l'image à une scène quotidienne de la célébration du Sacrifice, l'associant aux apôtres réunis autour du corps christique salvateur.

Après la preuve visuelle de la victoire du Christ sur la mort, l'épisode de l'Incrédulité de Thomas fournit la preuve tactile de la Résurrection. Au centre de la composition, sous le regard de trois apôtres, l'incrédule touche la plaie saignante du Sauveur. Ce dernier, légèrement penché, prononce, en découvrant son torse, les mots : « *mitte manum tuam in latus meum* »⁴⁰. La perplexité de Thomas est signifiée par sa main portée à la joue tandis que son geste franc en direction du Christ est renforcé par la position dynamique de ses jambes. Les trois disciples qui assistent à la scène semblent répondre au Sauveur tout en réitérant leur adhésion première. Le geste de Thomas est le miroir inversé du geste christique dans cette image. À la parole qui aurait dû être suffisante – l'ouïe –, Thomas oppose la vue et le toucher car toucher le corps du Christ, c'est le contempler dans sa matérialité. Le contact tactile devient alors un autre mode de la connaissance de Dieu⁴¹.

Les paroles du Christ qui figurent dans l'image sont les mots que l'on retrouve, avec une légère variation, après la collecte, lors de la lecture de l'Épître de saint Jean (20) de la messe du *Quasi modo*. Toutefois, c'est l'antienne *Mitte manum tuam in latus*, chantée lors de la communion, qui offre, dans l'image, la plus grande proximité avec les paroles : « *Mitte manum tuam in latus meum, alleluia / et noli esse incredulus sed fidelis* »⁴². Dans cette représentation comme dans les précédentes, la liturgie est conçue comme une réitération des événements mythiques. Non seulement l'image réactive l'épisode représenté mais l'évocation de la liturgie rend plus vivante la remémoration de cet événement pour le lecteur/spectateur qui a intégré le souvenir de l'expérience sensoriel du rituel.

Ainsi comme dans le cadre liturgique, le pouvoir expressif est ici au service de la démonstration, la narration y est secondaire car le but est de faire croire et de comprendre, à l'instar de Thomas qui, touchant la blessure, se repent. L'activation sensorielle fait naître un état – la repentance, l'humilité – qui permet de connaître Dieu par le truchement des sens spirituels. Cette dimension inhérente au rituel est signifiée dans l'image : l'apôtre ne fait confiance qu'à ses sens, la vue bien sûr, mais aussi le toucher qui lui fournit l'évidence de la preuve. Les deux doigts qu'il s'apprête à introduire dans la plaie du Christ entrent en contact avec le sang qui commémore le Sacrifice, la réconciliation de l'humanité avec le Père⁴³. La Rédemption est signifiée par le sang versé, qui coule sur les mains de l'incrédule. Le lien entre Dieu et les hommes, incarnés par la figure de Thomas, est rétabli par le Sacrifice : les pieds du Verbe et du disciple se superposent, rétablissant alors une relation de nature spéculaire entre le Logos et ses créatures.

Si l'Apparition aux apôtres et l'Incrédulité de saint Thomas peuvent être des épisodes récurrents de cycles christologiques longs, en revanche, leur figuration est moins fréquente dans les cycles courts ou en représentation isolée. Mettre en image ces épisodes dans les Évangiles de l'Arsenal n'est donc pas neutre. La

39. À notre connaissance, peu d'images des IX^e-XI^e s. conservées présentent un geste des bras aussi explicite. Dans la plupart, le Christ fait face aux apôtres à qui il s'adresse (ms. Rome, Bibl. Angelica, 123, f. 128, vers 1039). Seule l'Apparition aux apôtres, associée d'ailleurs à l'Incrédulité de saint Thomas, de l'Évangélaire d'Otton III (ms. Munich, Bayerische Staatsbibl., Clm 4453, f. 251) présente une forte similarité avec la représentation des Évangiles de l'Arsenal : le Christ est légèrement au-dessus de la ligne du sol et étend ses bras devant le groupe de disciples réunis autour de lui.

40. Dans la Vulgate, les mots du Christ sont : « *Mitte in latus meum...* » (Jn 20, 27).

41. Selon Michel SERRES, le *cogito* naît du toucher : « du majeur, je me touche les lèvres. En ce contact gît la conscience [...]. Je touche les lèvres de mon doigt, mes lèvres conscientes d'elles-mêmes, déjà. Je puis alors baiser mon doigt et presque indifféremment toucher mes lèvres de mon doigt. Le "je" vibre de part et d'autre du contact, alternativement, et renvoie tout à coup l'autre paroi au monde », dans *Les cinq sens. La philosophie des corps mêlés*, Paris, Grasset, 1985, t. I, p. 18-19.

42. Ms. Albi, Bibl. mun., 44, f. 94v, graduel et antiphonaire à l'usage de la cathédrale Sainte-Cécile d'Albi, vers 890 ; ms. Paris, BnF, lat. 17436, antiphonaire de Charles le Chauve ou antiphonaire de Compiègne, vers le 3^e quart du IX^e s. ; ms. Tolède, Catedral, Archivo Y Bibliotheca Capitulares, 44.1, f. 80, vers 1020, réalisé à Tavernoles. Voir, à ce propos, Marie-Noël COLETTE, « Le Graduel-Antiphonaire, Albi, Bibliothèque Municipale, 44 : une notation protoaquitaine rythmique » dans *International Musicological Society Study Group Cantus Planus. Papers Read at the 6th Meeting in Eger, Hungary, 1993*, éd. L. DOBSZAY, Budapest, Hungarian Academy of Sciences, 1995, p. 117-139 ; Lila COLLAMORE, « Aquitanian Collections of office Chants : a Comparative Survey », thèse PhD [dactyl.], the Catholic University of America, 2000.

43. Si le Christ a en effet dit à Thomas : « Parce que tu as vu, tu as cru » (Jn 20, 19), il a proclamé également : « celui qui m'a vu a vu le Père » (Jn 14, 9).



Fig. 5. – Ms. Paris, BnF, Arsenal 592, f. 157v (cliché BnF).

corporalité du Christ – son incarnation – est l'enjeu de ces deux scènes et trahit une sensibilité nouvelle : le désir de voir et de toucher le corps christique, l'hostie. Dieu s'est incarné, s'est montré puis il a disparu, laissant les chrétiens dans la nostalgie de ce qui a été vu [fig. 5]. Privé du visuel, le fidèle a été orienté, par le geste fondateur du Christ au moment de la Cène, vers une « autre médiation sensorielle » : le toucher⁴⁴. Sur l'autel, le corps du Christ va en effet être « manié et brisé *sensualiter* par les mains des prêtres et broyé par les dents des fidèles »⁴⁵.

L'idée de Présence et de corporéité est très présente dans la seule initiale historiée des Évangiles de l'Arsenal, première lettre du livre de Luc « *Quoniam quidem...* » (f. 106). Les mots qui ouvrent le prologue, « *Quoniam quidem multi conati sunt* », sont également associés à la lettre comme pour l'initiale du livre de Marc, ce qui distingue encore le folio 106 des initiales ornées des Évangiles de Matthieu et Jean, par sa mise en page⁴⁶...

Le Christ en majesté est figuré dans le ventre de la lettre faisant office de mandorle. La forme circulaire de la capitale, renforcée par l'imposant nimbe bleu et rouge du Sauveur, est parfaitement adaptée à l'expression de la perfection divine. Le Verbe incarné tient le livre dans une main et une hostie de l'autre. Il se détache sur un fond composé de trois aplats, l'un de couleur bleue parsemé de pointillés blancs, évocation de l'éternité de son règne, le suivant de couleur jaune où le demi-cercle sur lequel il siège est matérialisé par ses contours et enfin, le dernier de couleur rouge. La bordure or, ornée d'entrelacs, se détache sur un fond pourpre sur lequel s'épanouissent de fins rinceaux de vigne. La dialectique de la lettre or sur fond pourpre, comme expression de l'Incarnation, est enrichie par la présence de la vigne, déjà utilisée dans l'image de la Crucifixion, pour accentuer la dimension sacrificielle. L'hostie et la vigne confèrent à l'image une signification eucharistique sans ambiguïté en parfaite cohérence avec les mots de Sedulius sur la page en vis-à-vis : « *jura sacerdotii Lucas tenet ore juveni* ». De surcroît, la *Majestas Domini* semble projetée en avant de la mandorle, hors du champ de l'image, pour venir au contact du spectateur, jouant grâce aux procédés plastiques sur la notion de présence.

Conclusion

La Visite des saintes Femmes et les apparitions sont en vis-à-vis et offrent une double page peinte au lecteur/spectateur. Elles évoquent toutes la présence du Verbe à travers la résurrection de son corps : à la privation du visuel répondent les deux exhibitions du Christ ; à l'échec du toucher – un embaumement qui n'aura pas lieu – fait écho le geste de Thomas qui effleure la plaie ; à l'absence du corps répond la matérialité de la présence... Les images de cette double page nouent entre elles des correspondances autour de l'Incarnation et de la corporalité. L'appétence visuelle du divin telle qu'elle se dessine clairement au XI^e siècle se lit en filigrane dans ces représentations. Pour exprimer le désir du visuel suscité par l'Incarnation, une dialectique du cacher/montrer a, semble-t-il, présidé à la composition et au choix des épisodes du parcours iconique : au corps exposé de la Crucifixion répond le corps dissimulé dans le linceul, puis soustrait complètement aux regards dans le Sépulcre. Au corps qui se dérobe – la Visite des saintes Femmes – répond le corps offert au toucher ; au corps qui disparaît – le linceul vide – répond le corps qui apparaît aux apôtres... Si les paroles angéliques dans la figuration des trois Marie au tombeau sont extraites de l'antienne pascalle, les mots prononcés par le Christ semblent provenir de la messe du dimanche de l'octave de Pâques. Ainsi, la parole vivante de la liturgie résonne dans ces images, réactualisant l'événement évangélique. La réunion de ces trois images signifie sans doute que les hommes peuvent approcher la connaissance de Dieu grâce à l'expérience sensorielle, à l'instar des apôtres et des trois Marie. Le mystère, en effet, ne peut être mis en mots, il est manifeste. C'est pourquoi la foi en la Résurrection passe aussi par le truchement des sens.

44. Alain BOUREAU, « La mise en scène du divin », Id., *L'événement sans fin. Récit et christianisme au Moyen Âge*, Paris, Belles Lettres, 1993, p. 39.

45. LANFRANC, *De corpore et sanguine Domini*, PL 150, col. 410-411.

46. SAINT JÉRÔME écrit : « *Plures fuisse qui Evangelia scripserunt et Lucas Evangelista testatur dicens : "Quoniam multi etc."* », dans *in Matth.*, éd. PL 26, col. 15 ; on retrouve la formulation sous la plume de BÈDE LE VÉNÉRABLE : « *Quoniam multi etc.* », *in Luc.*, éd. PL 92, col. 307.

Dans le cadre de l'observation, voire d'une méditation sur ces épisodes peints, la représentation fait voir au spectateur une image extérieure à soi-même, une représentation qui, grâce à l'œil de l'Esprit, fait surgir une image intérieure associée à des sensations, des gestes. L'image peinte des saintes Femmes au tombeau associée aux paroles angéliques réactive les sensations d'une expérience liturgique vécue. La visualisation iconique, la représentation, fait renaître des sensations : l'odeur de l'encens, les chants, le dialogue, la procession... Elle suscite une sorte de « visualisation-sensation », une performance virtuelle, expression de l'inter-sensorialité, dont l'épisode figuré est le support. La représentation mentale est elle-même intimement liée à l'expérience sensorielle liturgique : le rituel permet l'activation des images « intérieures » liées à la vision, l'audition, l'olfaction, au toucher, au goût... Les images peintes réactivent l'événement évangélique à l'instar du drame liturgique qui l'actualise de manière très concrète. La corrélation d'images « intérieures », mentales, d'images peintes, matérielles, et d'images en mouvement lors de la performance liturgique donne chair au récit et rend, par conséquent, plus explicite le sacrifice rédempteur du Verbe. Le spectateur contemplant le drame qui se joue sous ses yeux est au cœur du Mystère ; c'est pour lui et en lui que le Sacrifice a lieu.

Cécile VOYER

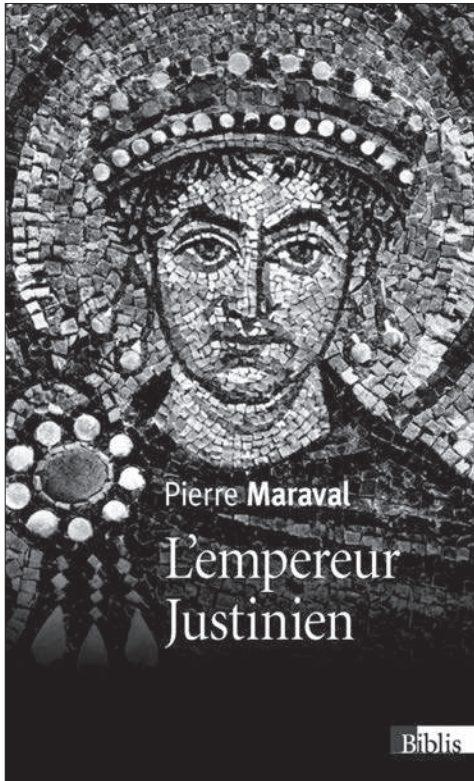
Université Michel de Montaigne – Bordeaux III/CESCM

Domaine universitaire

F-33607 PESSAC Cedex

L'empereur Justinien

Pierre Maraval



Cadre du règne, établissement de nouvelles lois, guerres de reconquêtes ou guerres défensives, réalisations architecturales, problèmes sociaux et économiques, politique religieuse : Pierre Maraval nous décrit ici le quotidien de l'Empire et décrypte une des plus grandes figures de l'histoire byzantine.

Une histoire de l'Empire romain d'Orient sous le règne de Justinien, au VI^e siècle.

978-2-271-07493-5

11 x 18 cm

8 €

CNRS EDITIONS

15, rue Malebranche 75005 Paris

Tél : 01 53 10 27 00

Mail : cnrseditions@cnrseditions.fr

www.cnrseditions.fr