



La liturgie et les cinq sens: les illustrations du“ cartulaire ”de Saint-Martin du Canigou

Eric Palazzo

► To cite this version:

Eric Palazzo. La liturgie et les cinq sens: les illustrations du“ cartulaire ”de Saint-Martin du Canigou. XL Semana de Estudios Medievales, Jul 2013, Pampelune, Espagne. pp.69-83. halshs-02160034

HAL Id: halshs-02160034

<https://shs.hal.science/halshs-02160034>

Submitted on 19 Jun 2019

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.

La liturgie et les cinq sens : les illustrations du « cartulaire » de Saint-Martin du Canigou*

Éric PALAZZO

Université de Poitiers-CESCM, IUF-Paris

Depuis quelques années les médiévistes de tout bord s'intéressent de près à la place des cinq sens dans la culture chrétienne du Moyen Âge occidental. Après avoir été longtemps relativement négligés malgré les travaux pionniers de quelques auteurs, les cinq sens sont à l'honneur chez les historiens médiévistes, les spécialistes de la littérature et de la philosophie médiévales et, depuis peu, chez les historiens de l'art du Moyen Âge également. Dans le domaine de la liturgie médiévale, rares sont les publications où il est fait allusion à cet aspect pourtant essentiel des rituels de l'Église. En tout cas, il n'existe aucune étude d'ensemble sur le rôle tenu par les cinq sens dans la liturgie chrétienne de l'Antiquité et du Moyen Âge. Afin de pallier cette lacune, j'ai entrepris une vaste recherche sur l'art, la liturgie et les cinq sens au Moyen Âge. Dans le domaine plus spécifique de l'histoire de l'art et, de façon plus particulière encore dans celui de l'iconographie, les travaux des historiens de l'art se sont avant tout intéressés aux différentes modalités de la

* La présente étude fera l'objet de plus amples développements dans mon livre en préparation sur l'art, la liturgie et les cinq sens au Moyen Âge. En attendant, sur le sujet, je me permets de renvoyer à mes différents articles déjà parus : « Visions and Liturgical Experience in the Early Middle Ages », dans *Looking Beyond. Visions, Dreams and Insights in Medieval Art and History*, Princeton University and Penn State University Press, 2010, p. 15-29 ; « Art, Liturgy and the Five Senses in the Early Middle Ages », *Viator*, 41, 2010, p. 25-56 ; « Art et liturgie au Moyen Âge. Nouvelles approches anthropologique et épistémologique », *Anales de Historia del Arte*, 2010, volumen extraordinario, p. 31-74 ; « Le "livre-corps" à l'époque carolingienne et son rôle dans la liturgie de la messe et sa théologie », *Quaestiones Medii Aevi Novae*, 15, 2010, p. 31-63 ; « La dimension sonore de la liturgie dans l'Antiquité chrétienne et au Moyen Âge », dans *Archéologie du son. Les dispositifs de pots acoustiques dans les édifices anciens*, Paris, 2012, p. 51-58 ; « Le Visible, l'Invisible et les cinq sens dans le haut Moyen Âge. A propos de l'iconographie de l'ivoire de Francfort », dans *Matérialité et immatérialité dans l'Eglise au Moyen Âge*, actes du colloque tenu à Bucarest, 22-23 octobre 2010, Bucarest, 2012, p. 11-38 ; « Les cinq sens au Moyen Âge. Etat de la question et perspectives de recherche », *Cahiers de civilisation médiévale*, 55, 2012, p. 339-366 ; « Voir et entendre les chants de la messe », *Codex Aquilarensis*, 28, 2012, p. 219-230.

traduction iconographique des cinq sens dans l'art médiéval. Carl Nordenfalk a exploré les différents aspects des représentations symboliques des cinq sens dans l'iconographie d'une vaste période comprise entre le haut Moyen Âge et le XV^e siècle, proposant même des prolongements dans l'époque moderne. De son côté, Elisabeth Sears s'est penchée sur la façon dont l'expression de la dimension auditive contenue dans le texte du psautier trouvait sa traduction visuelle dans l'iconographie des psaumes. Dans mes recherches sur les cinq sens, l'art et la liturgie, je privilégie une approche consistant à considérer l'art comme un élément essentiel de la définition de la liturgie et dont la « fonction » première est d'être activé par les sens durant le déroulement du rituel afin de « produire » l'effet théologique requis par le cérémonial liturgique. Ainsi que j'ai essayé de le démontrer à travers l'étude de manuscrits enluminés et d'ivoires illustrant des scènes liturgiques, les images prenant part dans le déroulement du rituel sont principalement conçues en vue d'être activées par les sens et participer à l'effet sacramentel recherché dans la théologie de la liturgie. Cette approche nouvelle, me semble-t-il, de la place de l'art dans la liturgie au Moyen Âge n'entame en rien le rôle et l'importance des objets et des représentations iconographiques pour exprimer d'éventuels messages politiques et historiques au sens large dans le cadre du rituel.

Dans le cadre de cette conférence, je me propose d'étudier à nouveaux frais et en relation avec les problématiques que je développe à propos des cinq sens, de l'art et de la liturgie au Moyen Âge, les deux peintures contenues dans ce qu'il est coutume de nommer le cartulaire de Saint-Martin du Canigou. À plusieurs égards, ce manuscrit et ses illustrations ne correspondent que fort partiellement à ce qu'il est plus habituel de trouver dans les cartulaires illustrés de l'époque romane où se mêlent des références visuelles à l'histoire politique et sociale des établissements religieux d'où proviennent les cartulaires.

Le cartulaire de Saint-Martin du Canigou est conservé à la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts à Paris où il est déposé dans la collection Jean Masson, ms. 38. On ignore s'il s'agit d'un feuillet isolé dès l'origine ou s'il provient d'un cartulaire complet dont il aurait constitué le premier feuillet. La connaissance de l'état codicologique précis du document est nécessaire et essentielle pour cerner certains aspects de la compréhension et de la lecture iconographique que je propose des deux illustrations en relation avec la dimension sensorielle du rituel et ce qu'elle active pour la signification théologique de la performance de la liturgie. Le texte transcrit sur ce fragment de cartulaire ou sur cette charte indépendante concerne les informations relatives à une confrérie pieuse fondée en l'honneur de saint Martin, au monastère du Canigou, le jour de Pâques de l'année 1195. Dans

l'analyse que Patricia Stirnemann a faite de ce manuscrit et de ses images voici vingt ans, elle a proposé de dater le document aux alentours de 1200¹. De son côté Mathias Delcor attribuait aux toutes premières années du XIII^e siècle la réalisation du manuscrit qui contient la transcription d'une charte originale plus ancienne. Plusieurs noms de confrères sont transcrits sur le parchemin cousu à la suite de la charte parmi lesquels figure celui de Pierre d'Ortalfa, abbé de Saint-Martin du Canigou au moment de la fondation de la confrérie et décédé en 1212 ou 1218, permettant à Delcor de suggérer que le manuscrit a été transcrit après la date de mort de Pierre. Se fondant sur des observations de nature codicologique et paléographique – par exemple l'encre utilisée pour rayer les noms –, Stirnemann a contesté cette hypothèse. La confrérie dont il est question dans la charte est composée de religieux et de laïcs qui avaient pour charge d'entretenir, à leurs frais, une lampe d'huile brûlant jour et nuit devant l'autel commun. Le jour de la fête de saint Martin, les confrères donneront chacun deux deniers en vue de l'illumination de l'église. D'autres obligations sont encore prévues par le texte de la charte de fondation de la confrérie. Le prêtre chargé de la chapelle – on va voir que l'identification de cette *capella* ne va pas sans poser problème – dira une messe chaque semaine pour le repos des âmes des confrères défunts et le salut de celles des confrères vivants. Cette messe, nous dit le texte de la charte, sera célébrée sur l'autel de l'église – *ecclesia* dans le texte – dont on ne voit pas clairement la relation avec la *capella* mentionnée auparavant. Peut-être que l'autel sur lequel doit célébrer le prêtre pour le repos des âmes des vivants et des morts est celui de l'église de Saint-Martin et que la chapelle est l'espace réservé à la confrérie. Cette question est pour ainsi dire impossible à trancher et l'on verra que l'analyse iconographique de l'image du manuscrit représentant une scène liturgique où l'on voit un autel situé dans une chapelle ou une église ne permet pas non plus de se déterminer à ce sujet. Le texte de la charte indique encore que les confrères qui le demanderont puissent être ensevelis au cimetière de l'abbaye et que les autres confrères assisteront à leurs funérailles. Enfin, le fondateur de la confrérie, l'abbé de Saint-Martin du Canigou, Pierre d'Ortalfa, élu à la tête de l'abbaye en 1172, prévoyant les offrandes des confrères, arrête que si la masse des deniers pour l'entretien du luminaire est trop importante, le surplus, selon les décisions qui seront prises par les confrères, sera employé en bonnes œuvres.

¹ P. Stirnemann, « L'illustration du cartulaire de Saint-Martin-du-Canigou », dans *Les cartulaires. Actes de la table ronde*, Paris (5-7 décembre 1991), Paris, 1993, p. 171-178.



Paris, Bibliothèque des Beaux-Arts, coll. Masson 38.

La peinture située en tête du manuscrit est divisée en deux registres, faisant apparaître deux scènes à l'iconographie distincte et en même temps complémentaire. La *Maiestas Domini* du registre supérieur montre le Christ assis sur son trône, bénissant de la main droite et tenant son livre dans la gauche, contenu dans une mandorle circulaire à fond bleu et étoilé. La mandorle est placée au centre d'une composition comprenant quatre compartiments de couleur rouge ou brune sur lesquels se détachent les représentations des symboles des évangélistes. De part et d'autre de la *Maiestas*, on a peint les figures monumentales, en pieds, de la Vierge et de saint Martin, tous deux nimbés. Leurs gestes respectifs sont identiques : chacun pointe d'une main la scène située au registre inférieur de la peinture – c'est-à-dire la représentation liturgique – et l'autre main montre la figure du Christ tout en empiétant largement l'espace de la mandorle. La scène rituelle représentée au registre inférieur se détache, elle aussi, sur un fond de bandes colorées horizontales qui permettent, je pense, d'établir un lien formel, ornemental, entre les deux images de nature bien différente : l'une, celle du registre supérieur, montrant une théophanie et l'autre, aux pieds

de la *Maiestas*, décrivant un moment d'une célébration liturgique. Victor Leroquais, dans sa description de la scène, largement reprise après lui par Patricia Stirnemann, indique que l'on a affaire à une représentation de la célébration de la messe dans une église, montrant le moment de l'encensement de l'offrande par un prêtre positionné face à un autel adossé à un mur, surmonté d'une sorte de ciborium et derrière lequel se trouverait peut-être la tour de l'église de Saint-Martin du Canigou. Selon cette hypothèse, le lieu où se déroule la scène serait peut-être la chapelle de Saint-Martin du Canigou, comme le suggère Leroquais, ou bien l'église basse du monastère catalan datant du début du XI^e siècle. Cependant, la précision archéologique de l'image du cartulaire n'est pas telle qu'il faille obligatoirement y voir la représentation d'une scène liturgique se déroulant dans l'église basse de Saint-Martin du Canigou d'autant plus que, dans le texte de la charte, l'évocation d'une chapelle et de l'église en même temps brouille un peu plus encore les pistes de l'enquête archéologique. Selon Leroquais et Stirnemann, le prêtre procéderait donc à l'encensement des offrandes déposées sur l'autel où l'on voit aussi un calice, une hostie (ou une patène stylisée ?) et une croix. Derrière le célébrant, à l'endroit de ce qui semble être une nef et en tout cas séparé de l'espace où se trouve le célébrant, on peut voir un groupe de sept personnes où alternent des femmes et des hommes. Tous ont le regard en direction de la scène qui se déroule près de l'autel et, pour certains, font des gestes en direction du célébrant et de l'autel. En tête de ce groupe de personnes, se trouve une femme dont l'attitude laisse penser qu'elle est agenouillée. Ses mains sont voilées et tournées en direction de l'espace où se trouve l'autel. Entre la femme agenouillée et la colonnette qui sépare le chœur de la nef, on aperçoit deux lampes suspendues par des chaînes. À l'extrémité droite de la scène, au-dessus du personnage le plus à droite, on a représenté deux cloches. La précision du détail caractérisant cette scène liturgique se vérifie par la présence de rideaux suspendus au-dessus de l'autel et le long de la nef. La forme prise par les rideaux du ciborium laisse penser qu'on a peut-être voulu les représenter tirés.

Dans son analyse de ces peintures, Patricia Stirnemann a souligné l'intérêt de cette scène liturgique dont certains détails semblent en relation directe avec le texte de la charte de fondation de la confrérie de Saint-Martin : la présence des deux lampes suspendues, les deux cloches et leur utilisation, selon Stirnemann, dans la liturgie de commémoration des confrères défunts ou bien encore la présence des laïcs dans la nef. À juste titre, l'auteur fait remarquer la place importante accordée aux femmes dans ce groupe de personnes bien que le texte de la charte ne fasse aucunement mention de membres de la confrérie qui auraient été des femmes. À leur sujet, Patricia Stirnemann émet l'hypothèse selon laquelle il pourrait s'agir de femmes

consacrées – autrement dit des religieuses – qui avaient en charge la fabrication des hosties pour la célébration de l'eucharistie. Bien qu'aucune femme, même consacrée, ne soit mentionnée dans le texte de la charte, cette hypothèse me paraît, dans l'ensemble, assez plausible dans la mesure où, si la scène représente bien le moment de l'encensement des offrandes déposées sur l'autel, alors on pourrait comprendre le geste des mains voilées de la femme agenouillée dans la nef comme le rappel de l'offrande effectuée lors du rite d'offertoire, juste avant la consécration de l'eucharistie. Encore faudrait-il, pour valider cette hypothèse, n'avoir aucun doute sur le moment du rituel représenté – ce qui n'est pas mon cas. En effet, peut-on de façon certaine affirmer que le moment liturgique montré par l'image est bien celui de l'encensement des offrandes par le prêtre – qui est peut-être aussi l'un des membres de la confrérie puisque la charte indique qu'elle est composée de religieux et de laïcs – renvoyant, de façon plus générale, aux images de la célébration de l'eucharistie ? Comme je vais tenter de le montrer dans cette conférence, je ne le crois pas car, ainsi que je l'ai démontré ailleurs à propos de nombreuses représentations de scènes liturgiques peintes dans les manuscrits ou sur d'autres supports, ces scènes sont le plus souvent des prétextes pour *montrer autre chose* qu'un moment précis de la liturgie même si leur iconographie s'appuie sur des éléments concrets et détaillés des rituels parce que cette *autre chose à montrer* – ou même à activer à travers les sens – prend naturellement place dans le « lieu » de la liturgie. Dans son étude de ces images, Patricia Stirnemann a eu raison de souligner l'intérêt du ou des concepteurs de leur iconographie pour les *realia* non seulement à cause de la mention des luminaires dans le texte de la charte et de leur rôle central dans la raison d'être de la confrérie mais aussi du fait de la probable représentation, dans la scène du registre supérieur montrant la *Maiestas Domini*, du devant d'autel qui ornait peut-être jadis le chœur de l'église de Saint-Martin du Canigou.

L'ACTIVATION SENSORIELLE DE LA LITURGIE ET DE SES OBJETS DANS LES ILLUSTRATIONS DU « CARTULAIRE » DE SAINT-MARTIN DU CANIGOU

Voyons à présent la façon dont les sens sont sollicités dans la mise en scène liturgique de l'image du registre inférieur de la composition de la double peinture du manuscrit afin d'activer la dimension sensorielle du rituel puis de faire apparaître et rendre réellement présent son effet théologique, visible dans la peinture du registre supérieur à travers la théophanie. Dans l'image du registre inférieur, la précision de la mise en scène liturgique, convoquant en même temps des lieux, des personnes et des objets nécessaires au

bon déroulement de la célébration est frappante mais, comme je l'ai déjà dit, elle ne constitue pas pour autant une représentation « réelle » du rituel de la messe ou de l'un de ses moments particuliers même s'il est très important pour la construction de l'image et sa signification que des éléments concrets de la liturgie y figurent. Parmi les cinq sens, ce sont ceux de l'ouïe, de l'odorat et de la vue qui sont sollicités à travers les différents détails, notamment liturgiques, présents dans l'image et, de façon plus générale, dans l'iconographie de la scène. Manifestement, le ou les concepteurs de l'image n'ont pas estimé utile de faire appel au goût et au toucher pour la mise en œuvre de la signification théologique du moment rituel représenté. À ce propos, je voudrais faire observer qu'il n'est pas du tout certain que l'image montre le moment précis de l'encensement des offrandes par un prêtre lors de l'eucharistie mais que l'on a eu l'idée de représenter une scène synthétisant plusieurs moments ou aspects du déroulement de la célébration de la messe ou d'un office. Avant d'approfondir ce point et pour revenir à la façon dont trois des cinq sens sont sollicités visuellement par le spectateur de l'enluminure à travers des éléments iconographiques concrets, je ferai tout d'abord observer que le geste de l'encensement appelle et active le sens olfactif. Outre le fait qu'elle est une allusion pour ainsi dire directe à l'une des informations majeures contenues dans le texte de la charte où l'on mentionne les luminaires en relation avec la fondation de la confrérie – la présence des cloches oriente vers l'activation du son et de l'audition dans le rituel. De son côté, la vue et son activation dans le déroulement de la célébration sont suggérées par différents motifs et détails iconographiques comme le regard des personnes situées dans la nef et celui du célébrant en train d'encenser, l'image monumentale du registre supérieur qui reproduirait le devant d'autel visible par l'assemblée et le célébrant ou bien encore, par la représentation des rideaux sur le ciborium et le long de la nef dont on peut penser qu'ils jouent un rôle sur l'action de « voir » la liturgie et ses effets sacramentels en jouant sur l'idée de la vision révélée au moment où les rideaux, une fois tirés – comme cela semble être le cas pour ceux placés sur le ciborium – n'occultent plus la vue des « choses sacrées » par les personnes assistant au rituel. Par ces détails iconographiques, le ou les concepteurs de l'image ont manifestement voulu clairement insister sur la dimension sensorielle du rituel et la nécessité de l'activation des sens pour atteindre ses effets sacramentels. Au sujet de ces différents détails et de ce à quoi ils renvoient dans le rituel, je ferai observer qu'il n'a aucunement été décidé de mettre en avant l'un des trois sens « montrés » plus qu'un autre. Au contraire, on a le sentiment que l'on a recherché l'équilibre sensoriel entre l'audition, l'odorat et la vue afin de représenter – et d'une certaine manière d'activer – la dimension fondamentalement synesthésique de la

liturgie. C'est précisément à cause de l'effet synesthésique recherché par les peintres dans la construction iconographique de l'image qu'il semble illusoire de vouloir déterminer, de façon précise, le moment du rituel représenté. En effet, on ne peut affirmer qu'au moment de l'encensement des offrandes, les membres de l'assemblée se tiennent de la façon dont ils sont représentés sur l'image. Cette observation vaut de façon plus particulière pour la femme, peut-être agenouillée et qui a les mains voilées pour rappeler peut-être le moment de l'offertoire. Au sujet de l'encensement de l'autel, il me paraît là encore illusoire d'affirmer qu'il s'agit de la représentation de l'encensement des offrandes par le prêtre. Certes le prêtre, reconnaissable à ses vêtements liturgiques, à sa tonsure et surtout à l'étole dont on voit les deux extrémités pendantes sur sa tunique, est bien en train d'encenser sans pour autant qu'on puisse, de façon certaine, en déduire qu'il diffuse l'encens sur les offrandes. En vérité, l'impression qui se dégage est celle de la volonté du ou des concepteurs de l'iconographie – peut-être le peintre lui-même – de représenter le geste de l'encensement de l'autel sans avoir voulu montrer un moment précis de l'encensement. Comme je vais maintenant tenter de le démontrer, le peintre semble avoir été plutôt intéressé par le geste de l'encensement et ce qu'il active du point de vue sensoriel afin de créer un effet sacramental en relation avec l'activation des autres sens – ici, en l'occurrence, l'audition et la vue – qui interagissent en vue de produire l'effet synesthésique de la liturgie.

Le prêtre placé en face de l'autel, effectuant le geste de l'encensement, est peut-être un membre de la confrérie fondée en 1195 dont il est question dans le texte de la charte transcrite juste en dessous des peintures que nous analysons. Ce personnage est, en tout cas, bel et bien un prêtre ainsi que l'attestent ses vêtements liturgiques, en particulier l'étole dont on aperçoit les deux extrémités au niveau des chevilles du célébrant. Le geste effectué par lui est bien celui de l'encensement à l'aide d'un encensoir à boule soutenue par trois chaînes, une forme fréquente à cette époque. On ne peut dire en revanche avec certitude si le prêtre est représenté en train d'encenser les offrandes avant la consécration, comme le laisserait supposer la connexion iconographique entre cette partie de la scène liturgique et celle où l'on a représenté la femme agenouillée, les mains voilées, qui constitue peut-être une référence visuelle au rite de l'offertoire. Dans le rite de la messe romaine, en usage un peu partout en Occident à cette époque, l'encensement de l'autel est effectué après l'offertoire, une fois que les offrandes sont posées sur l'autel, et le baiser de paix. Pour notre propos, il est important de noter que, dans la messe romaine, l'encensement de l'autel et des offrandes est commencé par le prêtre puis continué par le diacre qui poursuit l'encensement de l'autel et procède ensuite à celui du prêtre. Ce constat renforce, me

semble-t-il, l'idée selon laquelle la scène rituelle du cartulaire de Saint-Martin du Canigou, à l'instar de bon nombre des représentations du même genre présentes dans les manuscrits liturgiques ne vise aucunement la reproduction fidèle et précise d'un moment de la célébration, même si son iconographie s'y réfère par la mise en scène et une série de détails tels que les objets, l'architecture et les participants. Sur notre image, l'encensement auquel procède le prêtre et non pas le diacre, suggère d'y voir le reflet « d'autres choses », en relation plus étroite avec la théologie de l'eucharistie et l'exégèse liturgique sur l'encens et son utilisation dans la messe et la liturgie en général. Avant de poursuivre plus avant dans cette direction notre enquête au sujet de l'encens et de l'encensement représenté sur notre image, je voudrais attirer l'attention sur le fait que, dans les images liturgiques du haut Moyen Âge, lorsqu'il s'agit de représenter le prêtre face à l'autel, les peintres ont dans une majorité de cas opté pour la représentation du moment de la consécration des espèces. Or, sur notre image, le prêtre n'est pas en train de consacrer l'eucharistie, mais procède à l'encensement qui revient plus normalement au diacre. Autrement dit, on peut s'interroger sur la capacité de cette image et tout particulièrement du motif du prêtre en train d'encenser, à suggérer non pas seulement ce que l'on voit – l'encensement – mais aussi peut-être ce qui n'est pas au sens strict représenté, c'est-à-dire la consécration des espèces par le prêtre. Avant d'explorer cette possibilité, revenons sur l'encens et le geste de l'encensement. Dans l'iconographie, l'action d'encenser est caractéristique des anges à l'encensoir fréquemment représentés dans les cycles peints romans en relation avec la *Maiestas Domini* située dans les absides. Observons que, dans la scène de Saint-Martin du Canigou, le personnage qui encense n'est pas un ange, mais un prêtre et que l'image qui se trouve juste au-dessus de la scène liturgique est une *Maiestas Domini*. Certes, la proximité physique du geste de l'encensement par le prêtre avec le thème de la *Maiestas Domini*, dans la peinture du Canigou, n'autorise pas à lire cette image comme une alternative au thème iconographique de l'ange à l'encensoir dans les absides romanes. Il faut néanmoins se demander les raisons qui ont incité le peintre ou le ou les concepteurs de l'image à rapprocher la *Maiestas Domini* de la représentation d'un prêtre en train d'encenser l'autel. Je formulerais plusieurs hypothèses à ce sujet. En premier lieu, on peut se demander si ce qui se « cache » derrière cette représentation du prêtre en train d'encenser, juste en dessous d'une *Maiestas Domini*, n'est pas tout d'abord l'image exégétique du Christ associée dans ce cas à l'encens, à l'encensoir et au prêtre. Dans l'exégèse liturgique médiévale, à partir d'Amalaire de Metz au IX^e siècle jusqu'à Guillaume Durand au XIII^e siècle, l'encensoir est une figure symbolique du Christ. Selon Amalaire, la double nature du Christ est exprimée par l'encensoir à travers le métal utilisé pour fabriquer

la boule destinée à contenir l'encens, lui-même associé à la nature divine. Toujours selon Amalaire, la fumée produite par l'activation de l'encensoir est mise en relation avec l'Esprit Saint. De son côté, Guillaume Durand se fait plus précis encore quant à son interprétation exégétique de l'encensoir en relation avec la figure du Christ dont il interprète les chaînes en relation avec les vertus, ou bien encore la brillance des matériaux précieux employés pour sa réalisation qu'il voit comme l'expression de la Sagesse divine. Outre cette association exégétique entre l'encensoir et le Christ, renforcée par la présence de la *Maiestas Domini* dans la peinture du registre supérieur, je considère l'iconographie du prêtre encensant l'autel et les offrandes dans la scène du registre inférieur de la peinture du cartulaire comme la représentation « voilée » mais devant être « révélée » par la liturgie – j'y reviendrai – de l'ange à l'encensoir décrit au moment de l'ouverture du septième sceau en Apocalypse 8, 3 : « Un autre vint se placer près de l'autel. Il portait un encensoir d'or, et il lui fut donné des parfums en grand nombre, pour les offrir avec les prières de tous les saints sur l'autel d'or qui est devant le trône. Et, de la main de l'ange, la fumée des parfums monta devant Dieu, avec les prières des saints. L'ange prit alors l'encensoir, il le remplit du feu de l'autel et le jeta sur la terre : et ce furent des tonnerres, des voix, des éclairs et un tremblement de terre ». À propos de certaines représentations atypiques de la tradition iconographique d'Apocalypse 6, 9-11, relatant l'épisode des âmes des martyrs sous l'autel, on a judicieusement pointé l'écho entre ces deux passages de l'Apocalypse dans la littérature exégétique sur ce texte, notamment chez les auteurs du haut Moyen Âge comme Ambroise Autpert. De telle sorte que, l'ange à l'encensoir d'Apocalypse 8, considéré par les exégètes comme une figure du Christ élevant lui-même sa bonne odeur vers Dieu, puisse aussi être vu comme le Christ encensant l'autel avec les âmes des martyrs en Apocalypse 6, si l'on suit, en tout cas, ce qui est proposé par certaines représentations de cette scène à partir de commentaires exégétiques. L'image de Saint-Martin du Canigou ne contient pas, *stricto sensu*, de scènes d'Apocalypse mais je serais néanmoins tenté d'interpréter la figure du prêtre encensant l'autel dans la scène du registre inférieur comme une image « voilée » du Christ à l'encensoir et une référence, encore plus voilée du thème de l'ange à l'encensoir devant l'autel des martyrs. Au sujet du rapprochement entre la figure du Christ et celle du prêtre en train d'encenser l'autel sur notre image, je rappelle que, de façon générale, dans l'exégèse liturgique, le prêtre est par excellence une figure du prêtre qui célèbre lui-même la liturgie et consacre ses propres espèces pour le salut des croyants et la construction de l'Eglise. Ceci pourrait notamment expliquer que le ou les concepteurs de l'image n'aient pas représenté le diacre en train d'encenser l'autel et qu'ils ont choisi de privilégier la figure du prêtre non pas en train

de consacrer ou d'élever l'hostie, mais encensant l'autel. Ne serait-ce pas pour « montrer » de façon voilée que ce prêtre est le Christ activant sa bonne odeur à travers l'encensoir dont il est aussi une figure afin de faire monter les prières vers Dieu et pour le rachat des justes, en l'occurrence des martyrs dont les âmes sont placées sous l'autel selon l'Apocalypse ? De telle sorte que la bonne odeur dégagée par l'encens agité par l'encensoir procède à son ascension vers la figure de la *Maiestas Domini* localisée dans le registre supérieur de la peinture. Afin de conforter cette hypothèse, il faut aussi se rappeler qu'à partir du XII^e siècle, dans l'exégèse, on interprète aussi l'ange à l'encensoir d'Apocalypse 8, 3 en relation avec la figure de l'ange du sacrifice mentionné dans la prière *Supplices te rogamus* du canon de la messe qui remplace le thème de l'ange à l'encensoir dans le contexte liturgique de la célébration de l'eucharistie, comme c'est le cas pour l'image de Saint-Martin du Canigou. Ici, l'ange du sacrifice offre lui-même les espèces consacrées à Dieu, car il est le Christ dont la bonne odeur agit en rémission des péchés et pour le salut des défunts. À l'appui de cette hypothèse, je mentionnerai également l'important verset 2 du psaume 140 : « Que ma prière soit l'encens placé devant toi, et mes mains levées l'offrande du soir » dont les affectations liturgiques sont variées et qui a servi de support textuel à l'élaboration de l'exégèse permettant d'associer la bonne odeur de la prière et des offrandes effectuées lors de la célébration de la liturgie en général et celle de l'eucharistie en particulier.

Après ce que je viens de dire au sujet du psaume 140 et de son exégèse en contexte liturgique, on ne peut qu'être frappé par la relation iconographique, de nature ascendante, entre la figure du Christ-prêtre encensant l'autel et les offrandes en référence à l'exégèse sur l'apocalypse et à l'ange du sacrifice mentionné dans le canon de la messe, et la représentation de la *Maiestas Domini* du registre supérieur de la peinture, comme si la bonne odeur dégagée par l'encensoir au moment de son activation par le prêtre produisait la vision de la *Maiestas Domini* et rendait possible la vue de la théophanie du Christ régnant pour l'éternité dans les cieux. Pour soutenir cette hypothèse, on peut aussi s'appuyer sur un passage des *Dialogues* de Grégoire le Grand où la bonne odeur associée à un autel est directement liée à la manifestation et à la vision d'une théophanie. Grâce au *Liber Pontificalis*, nous savons que Grégoire le Grand consacra en 591 ou 592 une église sur le Quirinal dédiée à sainte Agathe et à saint Sébastien. Il s'agit sans doute de l'actuelle église de Sainte-Agathe. Dans ses *Dialogues*, datant environ de deux ans après la dédicace de cette église, Grégoire le Grand relate les événements qui se sont produits dans cet édifice. Alors que cette église avait été consacrée à Dieu et qu'on y célébrait la liturgie à la gloire du Seigneur, elle fut profanée par la présence d'un porc et son odeur nauséabonde et

répugnante. Mais l'action bienfaisante de Dieu permet la purification du lieu sacré grâce à une manifestation théophanique de nature odorante dont voici le récit donné par Grégoire :

Quelques jours après, dans un ciel parfaitement serein, une nuée descendit du ciel sur l'autel de cette église, le couvrit de son voile, et remplit toute l'église d'une atmosphère de terreur si grande ainsi que d'un parfum si suave que, les portes étant ouvertes, personne n'osait y entrer ; et le prêtre et les gardiens, et ceux qui étaient venus célébrer la messe, voyaient la chose mais ne pouvaient pas du tout entrer, et ils respiraient la suavité du merveilleux parfum.

Même si ce texte ne mentionne pas explicitement de théophanie, ou, a fortiori de *Maiestas Domini*, même si le commentaire conclusif du diacre Pierre sur ce passage insiste sur le fait que ces miracles montrent que « nous ne sommes pas négligés par notre Créateur », il ne fait selon moi pas de doute que la nuée descendant du ciel sur l'autel est une théophanie et que celle-ci purifie l'église profanée par sa bonne odeur, emplissant l'église de son parfum suave, attirant ainsi ceux qui s'étaient rendus à l'église pour célébrer l'eucharistie. Autrement dit, ce texte de Grégoire le Grand nous apprend que la théophanie a une bonne odeur et qu'elle dégage un parfum suave qui, ici, vient couvrir de son voile l'autel. Dans le contexte du récit fait par Grégoire le Grand au sujet de l'église de Sainte-Agathe, le choix d'une théophanie agréablement odorante concerne directement la purification nécessaire causée par la mauvaise odeur du porc. À côté de cela, je suis aussi tenté de m'appuyer sur ce texte pour soutenir qu'aux yeux des théologiens de la liturgie, la manifestation théophanique, provoquant la vision de la *Maiestas Domini*, dégage une bonne odeur dont l'origine se situe à la fois dans la nature même de Dieu et dans l'activation de l'encens dans le cadre de la liturgie de la messe qui, si l'on tient compte de tout ce que j'ai exposé précédemment au sujet de l'association entre le Christ et l'encens d'une part, et celle entre le Christ et le prêtre d'autre part, permet et rend possible la vision théophanique de la *Maiestas Domini* révélée à différents du rituel de la messe, dont celui de l'encensement de l'autel par le prêtre, dans une sorte d'anticipation du moment de la consécration qui fera apparaître la présence réelle du Christ dans les espèces. Or, c'est aussi et plus précisément cette idée qui est non seulement suggérée, mais bel et bien montrée « réellement » dans la double composition de la peinture du cartulaire de Saint-Martin du Canigou. Puisque Grégoire le Grand convoque la bonne odeur des vertus des saints en parallèle au parfum répandu par l'encens lorsqu'il est agité dans la liturgie, intéressons-nous, pour terminer, à un dernier aspect de l'iconographie de la peinture du cartulaire du Canigou : la

présence de saint Martin aux côtés du Christ de la théophanie du registre supérieur et son lien éventuel avec le thème liturgico-théologique développé dans la scène du registre inférieur en relation avec l'activation sensorielle de l'encens et sa relation synesthésique avec d'autres sens tels que l'ouïe et la vue. Certes, la représentation, en pieds, de saint Martin à gauche de la mandorle et faisant pendant à la figure de la Vierge placée à droite de la figure du Christ se justifie par le vocable du monastère catalan ainsi que par la mention de la célébration d'une messe en l'honneur du saint à l'occasion de laquelle les confrères doivent illuminer toute l'église. Au sujet de la figure de saint Martin, je me demande si on ne peut aussi détecter dans la présence de ce saint, dans l'image, des liens avec le thème de la bonne odeur, du parfum de l'Incarnation dégagée dans la liturgie par l'activation du sens olfactif à partir de l'agitation de l'encens par le célébrant. En effet, il est bien connu que, de façon générale, les saints du christianisme dégagent une « odeur de sainteté » provoquée par le parfum des vertus inhérentes aux saints. Saint Martin n'échappe pas à la règle. À de nombreuses reprises dans la vie du saint de Sulpice Sévère ou bien encore dans certains passages tirés de *l'Histoire des francs* de Grégoire de Tours décrivant des visites faites au tombeau du saint dans la basilique tourangelles, il est fait mention de la bonne odeur du corps du saint de son vivant mais surtout après sa mort. Plus original à mes yeux est le récit d'un miracle opéré par saint Martin à l'aide d'un encensoir. Grégoire de Tours relate que Baudinus, évêque de Tours entre 546 et 552, alors qu'il était en voyage, eût à subir des vents violents qui ont malmené son embarcation. À ce moment-là, alors que tous les passagers s'apprêtaient à mourir, Baudinus se prosterna pour prier et implorait l'aide et le secours de saint Martin. Et le récit de continuer ainsi : « Au milieu de ces événements, soudain une odeur très douce comme du baume couvrit le bateau ; et, comme si quelqu'un en faisait le tour avec un encensoir, on sentait un parfum d'encens. À l'arrivée de ce parfum, la furieuse violence des vents cessa, les masses d'eau environnantes furent brisées, et l'étendue d'eau redevint calme... ». Je ne sais et ne puis affirmer que ce récit de Grégoire de Tours était connu des moines de Saint-Martin du Canigou et des confrères de la confrérie fondée par la charte de 1195. Je suis néanmoins frappé par la relation que l'on peut ainsi établir entre la présence de Martin aux côtés du Christ dans la partie supérieure, dont la vision théophanique est rendue possible, je le rappelle, grâce à l'activation olfactive générée par l'encens agité par le célébrant Christ-prêtre du registre inférieur, et le récit du miracle du saint « à la bonne odeur » effectué à l'aide d'un encensoir. Afin de justifier le rapprochement que je propose entre le thème de l'ange à l'encensoir devant l'autel des martyrs issu de l'exégèse sur l'Apocalypse, je rappellerais que le contenu de la charte de fondation de la confrérie stipule qu'il faudra

entretenir le luminaire pour la célébration d'une messe hebdomadaire pour le salut des âmes des confrères défunts et vivants, pour le trentain célébré après la mort de chaque confrère et pour l'enterrement des confrères dans le cimetière du monastère. Ce rappel permet de se rendre compte de l'insistance très forte, dans le contenu de la charte de la dimension funéraire faisant penser que le thème de l'ange à l'encensoir devant l'autel avec les âmes des martyrs sous l'autel était peut-être convoqué dans la peinture du cartulaire pour établir un lien entre les martyrs dont les âmes se trouvent sous l'autel et les confrères défunts de la confrérie de Saint-Martin. À l'appui de cette hypothèse, il est intéressant de remarquer que, comme dans le récit de saint Grégoire au sujet de l'église de Sainte-Agathe et de son autel recouvert de la bonne odeur de la nuée théophanique, cette bonne odeur est complétée par la lumière dégagée par des luminaires. En effet, Grégoire raconte que, à l'issue du miracle des nuées sur l'autel de l'église de Sainte-Agathe, les jours suivants, les lampes de l'église se sont plusieurs fois allumées « grâce à la lumière envoyée de Dieu » montrant ainsi que « ce lieu était passé des ténèbres à la lumière ». Dans la peinture du cartulaire de Saint-Martin du Canigou, de même que dans le texte de la charte de fondation, un lien similaire est établi entre la bonne odeur de la théophanie activée par l'agitation de l'encensoir au moment de la célébration et l'entretien des luminaires, donc de la lumière, par les confrères. D'une certaine manière, la présence des lampes suspendues dans la nef se justifie non seulement par leur mention dans le texte de la charte mais aussi par l'évocation de la lumière et sa relation synesthésique avec l'odeur de l'encens. Enfin, ne peut-on également comprendre la présence des confrères dans l'espace de la célébration comme s'ils étaient les figures incarnées de ceux qui sont la bonne odeur du Christ en référence au fameux passage de la seconde épître aux Corinthiens qui, d'une certaine manière, pourrait être lue comme la source textuelle ayant inspirée l'iconographie de la peinture du cartulaire : « Grâce soit rendue à Dieu qui, par le Christ, nous emmène en tout temps dans son triomphe et qui, par nous, répand en tout lieu le parfum de sa connaissance. De fait, nous sommes pour Dieu la bonne odeur du Christ, pour ceux qui se sauvent et pour ceux qui se perdent ; pour les uns, odeur de mort qui conduit à la mort, pour les autres, odeur de vie qui conduit à la vie ».

En conclusion, je crois pouvoir affirmer qu'au-delà ce que la peinture du cartulaire du Canigou illustre en relation avec les thèmes iconographiques connus et avec le texte de la charte qu'elle accompagne, nous avons affaire à une image où l'expression de certains aspects essentiels de la théologie sacramentelle sont « montrés » et même révélés – pensons aux rideaux repliés du ciborium et de la nef – à travers les effets de l'activation sensorielle du rituel, de nature synesthésique et principalement axée, ici, sur l'activation

olfactive et son interaction avec le son, celui des cloches, et la vue, et même, pourrait-on dire, la vision de la théophanie provoquée non seulement par la consécration de l'eucharistie mais aussi par l'agitation de l'encensoir et le fait de répandre la bonne odeur de l'encens qui monte vers Dieu, ainsi que le dit le psaume 140. L'activation de la vue des personnes présentes dans la nef, à savoir les confrères (et consœurs) représentés dans l'image leur permet de « voir » la bonne odeur de la *Maiestas Domini* et l'on comprend mieux ainsi la fixité de leurs regards en direction du lieu de la célébration et de la théophanie provoquée par l'encensement de l'autel par le célébrant. Ces confrères et ces consœurs sont la bonne odeur du Christ de l'épître aux Corinthiens et également l'incarnation de ce parfum agréable de Dieu. Ainsi, l'activation sensorielle de la liturgie provoque et permet la vision de la théophanie selon un processus synesthésique complexe où plusieurs sens convoqués par des moments du rituel interagissent entre eux. Pour terminer, je ferai observer que la peinture n'est pas contenue dans un manuscrit liturgique destiné à être activé dans le cours de la célébration du rituel, au même titre que d'autres livres liturgiques à propos desquels je pense avoir démontré que leurs peintures constituaient une part importante de leur matérialité destinée à être activée dans la liturgie pour atteindre les effets théologiques et sacramentels recherchés. Dans le cas du cartulaire du Canigou, rien de tel et il faut plutôt s'intéresser à l'idée selon laquelle, dans la peinture, on montre la façon dont les objets liturgiques doivent être activés dans le rituel afin de produire une dimension sensorielle et les effets théologiques de la liturgie. Par certains côtés, l'encensoir agité par le célébrant dans l'image du cartulaire du Canigou contribue à rendre véritablement présente, dans l'église, au moment de la célébration, la Jérusalem céleste au centre de laquelle trône l'Agneau du sacrifice, c'est-à-dire le Christ lui-même.