

L'évidement de l'image ou la figuration de l'invisible corps du Christ (IX^e-XI^e siècle)

Didier Méhu



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3384>

DOI : [10.4000/imagesrevues.3384](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.3384)

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Didier Méhu, « L'évidement de l'image ou la figuration de l'invisible corps du Christ (IX^e-XI^e siècle) », *Images Re-vues* [En ligne], 11 | 2013, mis en ligne le 14 janvier 2014, consulté le 30 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3384> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.3384>

Ce document a été généré automatiquement le 30 janvier 2021.



Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

L'évidement de l'image ou la figuration de l'invisible corps du Christ (IX^e-XI^e siècle)¹

Didier Méhu

1 Le troisième jour après la Passion du Christ : le corps du Crucifié n'est plus dans son tombeau. Il est désormais invisible, sauf pour de rares privilégiés à qui il témoigne de sa résurrection. Selon l'évangile de Luc (24, 36-53) et les Actes (1, 6-12), il apparaît aux onze disciples réunis sur le Mont des Oliviers, puis s'élève vers le ciel, dans une nuée, définitivement. La communauté chrétienne s'installe alors dans un paradoxe : s'unir au Christ que l'on ne percevra plus par les sens corporels.

2 Neuf siècles plus tard, dans l'abbaye Saint-Jean-Baptiste de Mallast (Montolieu), sur les coteaux de la Montagne noire, diocèse de Carcassonne : l'abbé Tresmire fait dédicacer la nouvelle église abbatiale qu'il a construite grâce à la générosité des fidèles.

Pour l'occasion, on confectionne une table d'autel en marbre dont les sculptures et les inscriptions figurent le processus régénérateur engendré par la consécration.

3 1706, Jean Mabillon publie le troisième volume des *Annales de l'ordre de saint Benoît*. La table d'autel de Montolieu, déplacée de son emplacement originel, a été récemment « retrouvée » dans la chapelle Saint-Michel du monastère. Le mauriste évoque les circonstances de sa fabrication au X^e siècle, la dessine et la décrit (fig. 1)². Son dessin



présente des traits stylistiques du XVIII^e siècle, mais il frappe aussi par sa précision archéologique, les abréviations des écritures, le détail des ornements. C'est là le seul souvenir que nous en conservons, la table étant aujourd'hui invisible, introuvable, perdue depuis des décennies.

Figure 1.



La table d'autel de Montolieu selon Jean Mabillon, *Annales ordinis sancti Benedicti*, t. III, Paris, 1706, p. 496.

- 4 La table présente un agencement original de lettres, de signes et d'ornements répartis autour d'un cadre sans image, que l'on appellera provisoirement un « cadre vide ». On s'attendrait à trouver là l'image du Christ en Majesté. Mais on ne voit rien. Mabillon aurait-il publié un dessin inachevé ? N'aurait-il pas vu la trace, peut-être effacée, de l'image manquante ? Je ne crois pas et je pose l'hypothèse d'un évidement volontaire de la figuration du Christ ; conscient de l'abîme ouvert par la sémantisation du vide sur une œuvre qui n'existe plus³...
- 5 On distinguera d'abord cadre et bordure⁴. Le cadre entourant une image est une caractéristique de l'art de la Renaissance, qui accompagne l'émergence d'une œuvre pensée comme autonome, que le cadre soustrait de son environnement tout en la valorisant comme une chose à voir. Dans l'art médiéval, la délimitation de l'image est une composante interne de celle-ci. Elle opère sur le mode dialectique des relations entre centre et périphérie. On parlera alors de bordure, ou de marge, dont le sens n'est jamais séparable de ce qui se joue au centre, par le biais d'échos, d'oppositions, de prolongements, d'inversions⁵. Dans le cas présent, le trait rectangulaire dessiné par Mabillon entre les figures du tétramorphe correspond sans doute à une moulure sculptée dans le marbre ou à une simple incision dans sa matière. Elle participe de l'ensemble de la composition plastique, dans la mesure où elle distingue le lieu

périphérique du tétramorphe de celui du centre où l'image du Christ est absente. Elle borde ainsi le lieu évidé tout en le distinguant comme un *lieu* spécifique⁶. Ce que l'on peut voir là n'est pas représenté, mais la bordure n'encadre pas un lieu vide. Parler d'évidement de l'image permet d'évoquer un processus, celui par lequel l'image attendue a été soustraite tout en étant explicitement suggérée par l'encadrement et par les images périphériques qui l'attendent et, on le verra, la regardent et la commentent. Le *lieu* central de l'autel est donc tout sauf vide.

- 6 À la place d'une idée du Christ qui serait perçue par une image de son corps, elle-même perceptible par le regard charnel de l'homme, on aurait affaire à une idée du Christ perceptible *in spiritu*, tant par la *lectio* (c'est-à-dire la méditation, l'interprétation) des ornements, lettres et signes de la table, que par l'opération liturgique effectuée au moment de l'eucharistie au-dessus du *lieu* aniconique. La bordure encadre le *lieu* de la présence réelle et invisible du Christ. Telle est l'hypothèse principale de cet article. Elle me semble justifiée par le discours très construit des lettres et des images de l'autel de Montolieu, mais aussi, plus largement, par la place tenue par l'interprétation ornementale et figurative des œuvres médiévales. Aussi, préciserai-je d'abord ce que j'entends par « interprétation figurative et ornementale » des œuvres médiévales avant de proposer une lecture structurale des lettres, ornements et images de l'autel de Montolieu. D'autres évidements d'images effectués dans des manuscrits liturgiques ou sur des tables d'autel des IX^e-XI^e siècles me permettront enfin d'étayer l'hypothèse principale.

Pour une interprétation figurative et ornementale

- 7 L'essentiel de l'œuvre dite théologique, philosophique, artistique ou poétique produite par et pour les clercs du Moyen Âge était d'abord un ensemble de variations à partir d'éléments pris dans les Autorités et dans l'*historia* pour aller au-delà de leur sens littéral, créer et imaginer à partir d'elles, tenter de comprendre, à partir de leur poétisation, les articulations non directement perceptibles de la Création et du sens de l'Histoire. Il s'agissait d'œuvres spéculatives et figuratives. Spéculatives parce qu'elles élaboraient des réseaux de sens entremêlés, renvoyant indéfiniment les uns aux autres. Figuratives parce qu'elles reposaient sur la relation entre un point de départ (un mot, un signe, une image, un fait) et un point d'arrivée, qui était signifié par le point de départ sans être contenu en lui, sans lui être réductible, et sans être un point d'aboutissement puisque toute réalité mentale suggérée par l'impulsion primaire était elle-même le point de départ d'autres relations figuratives.
- 8 On sait notamment depuis les travaux d'Erich Auerbach et d'Henri de Lubac que l'interprétation figurative constituait le principe fondamental de toute *lectio* des *Écritures*, que l'on avait coutume de caractériser en fonction de la modalité de la figuration : littérale, allégorique, anagogique et tropologique⁷. Elle s'appliquait aussi à toute œuvre de la Création, en vertu d'un processus d'allégorèse bien représenté par Isidore de Séville, Bède le Vénérable ou Raban Maur, puis aux œuvres visuelles manufacturées, au premier chef les images, qui étaient des fenêtres pour voir au-delà d'elles-mêmes. Les églises (dans toutes leurs composantes : formelles, techniques, architectoniques, ornementales), les vêtements des clercs, les objets liturgiques comme les gestes théâtralisés des desservants du culte (*officium*, chant, *ludus*) furent également l'objet de lectures figuratives dans la mesure où ces œuvres étaient partie constitutive

du processus de présentification du divin, de connaissance et d'édification (existentielle et sociale)⁸.

- 9 L'interprétation figurative des œuvres visuelles faisait appel à des processus cognitifs différents de ceux mis en œuvre pour la *lectio* du *textus* biblique, puisqu'elle procédait à la fois de l'écrit (les images comportent presque toujours du « texte »), de l'image et de l'ornement. L'agencement de ces différentes modalités était profondément libre et variable : certaines œuvres se présentaient avant tout comme narratives, d'autres comme essentiellement décoratives et la plupart jouaient des tensions et des complémentarités entre ces deux registres sémiotiques. Le caractère ornemental des œuvres consistait non seulement dans la présence d'un décor non naturaliste mais aussi dans une capacité à susciter un dépassement de ce qui était représenté. L'ornement non naturaliste distinguait les œuvres par la richesse des matériaux ou la finesse de l'exécution et il les désignait comme des *lieux* d'intellection. Partie constitutive de l'œuvre, le *decor* était ce qui lui convenait (*decet*). *Ornatus*, traduisant la notion grecque de *cosmos*, il révélait les relations harmoniques qui présidaient à la cohésion de la Création. Les œuvres se devaient donc d'être ornées, c'est-à-dire distinguées, mais aussi dépassées, prolongées et poétisées *in spiritu*⁹. Leur caractère ornemental était, pourrait-on dire, le signe de leur nécessaire interprétation figurative.

Le visible de la table d'autel de Montolieu

- 10 Partons de la périphérie pour aller vers le centre, du visible des ornements au lisible des inscriptions, jusqu'à l'inquiétante absence du lieu central. Une bordure ouvragée, composée de losanges ponctués en leur centre et séparés chacun par deux points, court autour de la table. Quatre fuseaux dans les angles lient la bordure ouvragée à un trait rectangulaire formant cadre, qui correspond sans doute à un léger creusement dans la table. Des fleurs, dont les fuseaux semblent être les tiges, sont gravées dans les angles. Ces fleurs à douze pétales épanouis autour d'un cœur circulaire (deux cercles concentriques) sont cernées d'un liseré de pointillés. Six petits traits parallèles disposés en triangle les lient aux fuseaux-tiges. Ces ornements conduisent le regard vers le centre de la composition. Grâce aux fleurs épanouies, la dynamique centripète est aussi floraison, engendrement, renouveau. La composition sur le mode du 4 et du 12, nombres apostoliques et évangéliques, figures de l'avènement d'un ordre nouveau et d'un engendrement spirituel, expriment la même idée. La disposition des quatre ornements dans les angles peut aussi se lire comme l'expression de la diffusion universelle du message évangélique, sachant qu'au centre de la composition se trouvent les figures du tétramorphe. Le mouvement centripète se poursuit par quatre triangles formés, comme les précédents, de petits traits parallèles, qui relient les fleurs aux figures des Quatre Vivants : l'aigle, l'homme, le taureau, le lion. Chaque personnification est inscrite dans un médaillon circulaire formé d'un double serti de points, à l'intérieur duquel se déroule une inscription commençant par une croix, à gauche, et se lisant dans le sens horaire :
- + MORE VOLATVR AGVILA AD ASTRA CVIVS FIGVRA I(O)H(ANN)ES TENET.
 - + SPECIEM TENET ET NATVRAM MATEVS VT HOMO.
 - + RITE MACTATVR TAVRVS AD ARAM CVIVS TIPVM LVCAS TENET.
 - + VOX PER DESERTA FRENDENS LEO CVIVS IMAGINEM MARCVS TENET.
- 11 L'espace de figuration des Quatre Vivants est encadré et unifié par trente lobes semi-circulaires tournés vers l'intérieur – dix sur les longs côtés et cinq sur les petits – à

l'intérieur desquels court une inscription dont les lettres sont orientées vers l'extérieur, de telle sorte qu'elles se donnent à lire en tournant autour de la table. L'absence de ponctuation invite à une lecture ininterrompue, ruminant méditative et rituelle, contredite toutefois par une marque, petite croix disposée au-dessus du premier lobe sous le médaillon de Luc indiquant le début de la phrase :

+ TRES / MIRV(S) / GRA(TIA) / DEI / ABBA / EDI / FICA / VIT / HA(N)C / DO / MVM
/ ET / IVS / SIT / DEDI / CARE / IN HO / NORE / S(ANCT)AE / TRINI / TATIS / ID EST
/ PA / TRIS / ET FI / LII / ET / SP(IRIT)VS / S(AN)C(T)I / DEO / GR(ATI)AS.

- 12 Au nom de cet abbé Tresmire, constructeur de l'église (*domus*) et initiateur de sa dédicace en l'honneur de la sainte Trinité, est associé celui d'Ameil, vicomte par la volonté divine, écrit horizontalement entre les médaillons des évangélistes : AMELIUS NUTU, à gauche, DEI VICECOMES, à droite. Cette inscription horizontale intègre la ligne droite, celle de la terre, aux représentations centripètes et circulaires de la figuration de l'invisible.
- 13 Au centre de la table, un tiers de la surface est occupé par une troisième bordure, rectangulaire, sans image ; petits côtés en haut et en bas, longs côtés à droite et à gauche, soit la disposition inverse des autres bordures qui structurent la table d'autel. On peut dire que le lieu qu'elle délimite est à la fois horizontal et vertical ; horizontal du fait de la disposition de la table, vertical du fait de la manière dont on le percevait en se tenant devant l'autel pour la célébration. Le lieu délimité occupe le centre de la *mensa*, là où le prêtre disposait les espèces consacrées au moment de l'eucharistie, ces formes et matières visibles de la présence invisible du corps du Christ. Tous les regards sont tournés vers ce lieu, toute la dynamique des lettres et des ornements converge vers lui, alors qu'il n'y a rien à regarder.
- 14 La table de Montolieu s'inscrit dans une série d'autel à lobes produits en Languedoc et en Catalogne entre le début du x^e et la fin du xi^e siècle¹⁰. Celle de Montolieu présente toutefois une originalité notable par ses inscriptions et la représentation du tétramorphe portées à l'intérieur du champ délimité par les lobes. Rares sont en effet les tables d'autels monumentales pourvues d'un décor intérieur. Je ne connais guère que les tables d'autel de la cathédrale de Besançon et de l'église Saint-Genès-de-Pailhan. Celle de Besançon, aujourd'hui circulaire, était jadis enchâssée dans une table rectangulaire peut-être confectionnée à l'occasion de la consécration de la cathédrale par Léon IX en 1050. Au centre du cercle sont gravés en faible relief un chrisme flanqué de l'alpha et de l'omega, surmonté d'une croix et d'une colombe et surplombant un agneau¹¹. L'autel de Saint-Genès-de-Pailhan (Aude) est une table rectangulaire cernée de dix-huit lobes à l'intérieur desquels est gravée en faible relief une couronne qui entoure l'alpha et l'omega. Autour du cercle, quatre lobes en amande sans aucune figuration se déploient en direction des angles de l'autel (fig. 2). Bien que formellement distinct, ce schéma est symboliquement identique à celui de Montolieu : le Verbe incarné (alpha et omega), au centre, est un *locus* puissant qui se diffuse dans les quatre directions. Le message est évoqué sans image, avec des encadrements et des lettres¹².

Figure 2.



Table d'autel provenant de l'église Saint-Genès de Pailhan (France, Hérault, com. Corneilhan), conservée dans l'église de Nissan-lez-Ansérune (Hérault). Marbre, 139,2 x 83,7 x 13 cm.

Cliché *Languedoc roman*, 2^e édition, La-Pierre-Qui-Vire, Zodiaque, 1988, p. 105, pl. 7.

- 15 À Montolieu, les symboles et ornements sont accompagnés du tétramorphe, une image absente des tables d'autel monumentales mais fréquente sur les autels portatifs¹³. Selon Mabillon, la table mesurait sept palmes et demi de long sur quatre et demi de large, soit environ 75 x 45 cm. On aurait donc affaire à une œuvre de taille intermédiaire, nettement plus grande que les autels portatifs habituels (environ 25/35 x 15/25 cm) et plus petite que les petits autels monumentaux connus dans la région¹⁴. L'iconographie spécifique est comme le signe de cette hybridité.

Interprétation ornementale et figurative de la table de Montolieu

- 16 Observons d'abord les figures du tétramorphe et leurs inscriptions. D'apparence classique, elles présentent une formidable ornementation à partir des Autorités, que l'on ne peut apprécier qu'en retournant à celles-ci.
- 17 Le point de départ est la vision des Quatre Vivants et de la gloire du Seigneur en ouverture du livre d'Ézéchiel (Ez. 1, 1-28). Ce que le prophète dit avoir vu n'est pas directement intelligible. Il s'agit de formes connues ou de choses qui ont l'apparence de formes connues (du feu, des nuées, des formes humaines et animales, des roues, des pierres précieuses), mais dont le sens n'est pas explicite. La vérité de la vision est voilée sous l'apparence des choses familières. La translation écrite dans la Bible est un moyen d'en éclairer le sens, mais les mots eux-mêmes, renvoyant de manière non univoque aux choses vues, créent un second niveau susceptible de se prêter à une interprétation figurative. Le sens de la vision est donc à la fois ce qui a été vu par le seul Ézéchiel, dans

les mots qui les expriment dans le Livre du prophète et dans les commentaires textuels ou figurés qui ont pu en être donnés ultérieurement. La translation écrite de la Vulgate suggère le sens de la *visio* par un ensemble de relations entre l'aspect sensible des choses vues (*species, aspectus, facies*) et leur ressemblance (*similitudo*) avec des créatures connues (homme, aigle, lion, bœuf, etc.) ; sachant que le sens de ce qui est vu ne réside ni dans son seul aspect ni dans la créature à laquelle elle renvoie, mais dans une vérité autre, invisible et indicible, seulement intelligible. La prégnance des formes circulaires, qu'il s'agisse de la disposition des images vues par le prophète (*in circuitu, per circuitum, per gyrum*) ou de leur forme même, en particulier les *rotae* concentriques qui accompagnent les représentations des Vivants et accueillent leur esprit, confèrent à la vision un caractère irréductible aux conditions habituelles de la perception et de la réalité. Les déplacements des figures et des roues sont radicalement irréalistes. Elles effectuent à la fois des mouvements horizontaux de va-et-vient et de circuits (ce qui est exprimé par les verbes *ambulare, gradior, ire, revertere, stare*) et des mouvements verticaux (*elevare, levare*). Elles ne se déplacent jamais de biais mais toujours en ligne droite, allant simultanément dans les quatre directions ; elles sont à la fois mobiles et stationnaires. Ces positions et mouvements construisent un espace non terrestre, visionnaire, marqué tant par les relations entre le centre (*in medio*) et la périphérie (*in circuitu*) que par l'articulation entre le déplacement horizontal en ligne droite et le déplacement vertical vers le ciel. La *visio* est également sonore et les sons entendus, ceux des ailes des figures ou celui de la voix du firmament sont d'autres vecteurs sensoriels qui, en plus de ce qui est vu, permettent de concevoir la *similitudo gloriae Domini*. Cette ultime *visio* est aussi une cécité (Ez. 2, 1) parce que c'est l'œil de l'esprit qui la perçoit et non celui, primaire et dépassable, du corps.

- 18 La seconde vision biblique qui a nourri la représentation du tétramorphe est celle du trône de Dieu dans l'Apocalypse (Ap. 4, 1-11). On y retrouve, de manière moins développée, certaines des caractéristiques de la vision d'Ézéchiel, soit l'articulation entre le centre (*in medio*), où se trouve le trône, et le pourtour (*in circuitu*), où l'on voit les figures des quatre animaux et les 24 vieillards, l'entremêlement des perceptions visuelles et sonores, et la relation entre les choses vues et les créatures auxquelles elles ressemblent (*simile leoni, simile vitulo, quasi hominis, simile aquilae* – Ap. 4, 7).
- 19 À partir de ces deux fondements scripturaires, l'interprétation figurative et ornementale du tétramorphe prit son envol. Nombreux sont ceux qui y ont contribué, depuis Irénée de Lyon, dans la deuxième moitié du II^e siècle, qui fut peut-être le premier à mettre en relation la quadruple forme des évangiles avec les quatre figures de la vision de l'Apocalypse 4, 7¹⁵. Il fut suivi par tous les commentateurs du livre d'Ézéchiel, au premier chef Jérôme, qui établit des relations maintes fois reprises après lui entre les figures des Quatre Vivants, les évangélistes, le début de chaque évangile, les quatre caractères de la vie du Christ (incarnation, tentation, sacrifice, ascension) et les quaternités terrestres permettant d'accéder à la *veritas* (les 4 éléments, les 4 vertus, etc.)¹⁶. Ceux qui, après Jérôme, s'efforcèrent de dévoiler les visions des Quatre Vivants – je pense surtout à Grégoire le Grand et à Raban Maur – ne créèrent pas une doctrine du tétramorphe, mais une interprétation figurative ouverte pour tisser des liens cognitifs entre le *verbum* de la Vulgate, les *visiones* qu'il suggère et les *lectiones* à en retenir pour orienter le cheminement salvateur de l'*homo viator*¹⁷. Avec Raban Maur, au milieu du IX^e siècle, on atteint un stade nouveau où la méditation sur le sens de la *visio Dei* passe à la fois par le tissage verbal des Autorités et par la figuration picturale qui s'intrique

avec les lettres¹⁸. C'est à ce stade de l'élaboration figurative que se situe la table d'autel de Montolieu.

- 20 Dans son *Carmen Paschale*, exégèse en hexamètres de l'Ancien et du Nouveau Testament composée vers 425, Coelius Sedulius proposa une version poétique simplifiée du commentaire de Jérôme : Matthieu, représentant l'homme, évoque le mystère de l'Incarnation ; Marc, comme le lion, est une voix qui rugit dans le désert ; Luc, par la bouche du jeune taureau, représente la loi sacerdotale ; Jean, s'envolant comme un aigle, atteint les astres par son verbe ; tous quatre chantent d'une seule voix la louange du Seigneur et la diffusent aux quatre coins de la Terre¹⁹. La brièveté et la simplicité de ces vers explique sans doute leur choix pour accompagner des représentations picturales du tétramorphe dans les évangélistes, sur le mobilier liturgique et les murs des églises au moins dès le VIII^e siècle²⁰. Cependant, les vers de Coelius Sedulius ne sont jamais repris de manière littérale, laissant toujours la place à la variation, qui emprunte à d'autres Autorités ou procède de l'*inventio*²¹.
- 21 La variation, cette part de création qui est un principe fondamental de la praxis ornementale, est particulièrement riche sur la table d'autel de Montolieu et d'autant plus remarquable qu'elle se concentre sur l'expression de la pensée figurative²². Les vers de Marc et de Jean ont une apparence semblable à ceux de Coelius Sedulius : Marc, comme le lion, est une voix qui rugit dans le désert ; Jean, comme l'aigle, s'envole vers les astres. Mais la table d'autel souligne le mode de relation entre les évangélistes et les animaux : Marc porte (*tenet*) l'*imago* du lion ; Jean porte (*tenet*) la *figura* de l'aigle. Matthieu, qui chez Coelius Sedulius tient le rôle de l'homme (*agens hominem*), en revêt à Montolieu l'apparence et l'essence (*speciem tenet et naturam*). Luc, que Sedulius présentait comme le représentant de l'autorité sacerdotale (*iura sacerdotii tenet*), évoque à Montolieu le sacrifice rituel à l'autel. La variante la plus riche est moins dans ce changement de relation – l'association entre Luc, le taureau et le sacrifice rituel est en effet présente chez Jérôme – que dans la formulation de sa modalité par le vocabulaire de la figuration : le taureau porte (*tenet*) le *typus* de Luc.
- 22 La redondance du verbe *tenere* pour exprimer la relation entre les évangélistes et les animaux est remarquable. *Tenere* signifie moins « tenir » que « contenir », « avoir en soi ». Il exprime ici une relation de re-présentation conçue sur le modèle de l'incarnation. La forme visible de l'animal permet de se représenter mentalement les vertus de celui-ci et cette *imago spiritualis* permet à son tour de se représenter l'*imago intellectualis* de l'évangéliste dans lesquelles les vertus ont été incarnées. Ce que les évangélistes « contiennent » en eux n'est donc pas l'animal lui-même, ni son esprit, mais une relation de ressemblance avec l'animal, du fait des vertus partagées entre l'animal et l'évangéliste. Aussi, dans chaque vers, le verbe *tenere* est-il associé à un mot du vocabulaire de la figuration : *tenere imaginem, tenere typum, tenere figuram, tenere speciem*.
- 23 *Imago, figura, typus, species* expriment différents modes d'intellection par le biais de la représentation sensible. La *figura* est une forme d'expression caractérisée par l'écart et le détour. Elle peut être procédé rhétorique, exégèse, agencement poétique pour aller au-delà de la *lettre* et toucher le *Verbe* ; ou procédé visuel qui, par déplacement, déformation, dissemblance porte à concevoir l'essence au-delà de l'apparence. Elle est aussi, et très souvent, « prophétie réelle » (Auerbach), c'est-à-dire présage et préfiguration entre deux faits intra-historiques, le premier étant la figure, le second l'accomplissement, chacun étant à la fois l'expression et la révélation partielle de la

veritas, accomplissement ultime situé hors de l'espace et du temps. La relation figurative entre le fait et son accomplissement (ou entre l'image et le prototype, le texte et son esprit) n'est pas univoque ni étroitement déterminée. Elle est ouverture, superposition, ambiguïté et ambivalence ; la *veritas* qu'elle tend à suggérer étant incircrivable dans les formes du langage humain²³. Aussi, la notion de *figura* est-elle indissociable de la conception augustinienne de la *visio*, soit la théorie chrétienne de la connaissance. Le cheminement cognitif de l'homme s'effectue par plusieurs niveaux de *visio*, depuis la *visio carnalis* jusqu'à la *visio intellectualis* totalement spirituelle et a-sensorielle, à laquelle seuls quelques personnages d'exception ont accès dans l'attente de la grande illumination du Jugement dernier. La *visio* historique demeure toujours incomplète, voilée, marquée par des déformations et dissemblances, sachant que la Révélation, le dévoilement complet et définitif, s'effectuera en dehors du temps. Pour l'heure, l'interprétation figurative demeure le seul moyen de comprendre le *sens* des choses et des faits, tout en permettant d'entrevoir le principe dont ils procèdent et dont ils sont les préfigurations²⁴.

- 24 Dans le vocabulaire chrétien de la figuration, *typus* désigne le plus souvent la relation figurative historique, celle qui établit un lien de préfiguration ou de prophétie entre deux faits ou deux personnages. Sa principale expression est la relation – dite typologique – entre l'Ancien et le Nouveau Testament, dont les épîtres pauliniennes présentent les premières formulations et dont les modalités visuelles structurent tout l'art médiéval²⁵.
- 25 L'*imago* est un procédé de visualisation et d'incarnation de l'invisible ; elle est à la fois un « objet » qui rend sensoriellement perceptible une idée de l'invisible et la relation entre l'objet « imagé » et le prototype spirituel invisible dont elle procède et auquel elle renvoie. La structure matérielle de l'*imago*, c'est-à-dire sa forme, ses matériaux, la richesse des ornements, les holocaustes dont elle est le résultat et l'*ars* qu'elle a nécessité ne valent pas pour eux-mêmes. Ils signifient la transformation du matériel en spirituel, qui est en œuvre dans le processus de création des œuvres « imagées »²⁶.
- 26 *Species* caractérise l'apparence perceptible par les organes du corps, mais cette apparence renvoie toujours à une essence qui ne se perçoit pas par le biais des sens. Concept essentiel de la théorie de la connaissance, elle n'est pas ce que l'on connaît mais ce par quoi on connaît. Elle désigne notamment l'aspect sensible des « espèces » eucharistiques, ce par quoi le *mysterium* de la présence réelle se conçoit²⁷.
- 27 *Figura, typus, imago, species*. En articulant ces quatre mots de la figuration sur une même œuvre, le concepteur de la table d'autel de Montolieu a fait preuve d'un extraordinaire esprit d'*inventio*. Nulle part à ma connaissance les quatre vers accompagnant le tétramorphe se retrouvent de manière identique. Ils n'ont pas été puisés chez Jérôme, Augustin, Isidore, Bède ou Raban. Ils sont le résultat d'une réflexion qui est moins originale du point de vue sémantique que du point de vue *ornemental*. Disposés sur une table d'autel, *lieu* figuratif par excellence, en cercle autour des représentations du tétramorphe dans une disposition centripète dont la dynamique est soulignée par des ornements florissants, associés à la mémoire de la donation et de la construction de l'église par l'action conjointe des clercs et des laïcs, répartis tout autour d'un lieu où ne se loge aucune image visible mais où s'élabore le processus incarnationnel au moment de la célébration eucharistique, ces vers, ces images et ces ornements expriment toutes les modalités par lesquelles l'*Ecclesia* médiévale se réalise : matériellement, socialement, sensoriellement, poétiquement, spirituellement.

La choséité de la table

- 28 La notion de choséité, notamment élaborée par Martin Heidegger, a été proposée par Jean-Claude Bonne pour élargir la compréhension de l'image médiévale²⁸. Elle désigne la qualité ontologique de l'œuvre, sa substantivité intrinsèque qui la fait exister de par l'articulation entre sa matérialité, son être visuel (image, ornement), son être corporel (forme, contenu dans le cas des reliques) et son être rituel (les usages liturgiques dont elle est l'objet). L'autel est une sorte de paradigme de l'œuvre chosale médiévale. Il contient des reliques et des portions d'hostie déposées lors de la consécration, il est le point nodal de l'action liturgique, il est fréquemment orné ou cerné d'images inscrites dans la pierre et le métal.
- 29 Aussi, la complexité sémiotique présentée par les lettres, ornements et images de la table de Montolieu ne serait-elle pas complète si l'on n'intégrait pas la matérialité de l'objet. Sa disparition rend l'opération bien conjecturale et nous procéderons par détours, en nous appuyant sur un aspect fondamental de l'œuvre, soit l'organisation centripète des images et ornements qui conduisent le regard vers le centre aniconique. Les figures du tétramorphe sont comme à l'habitude tournées vers le centre. L'image absente du Christ est ici remplacée par la seule pierre, dont la bordure souligne la *visualité*²⁹. Cette pierre sans image agit par sa matière, intrinsèquement et visuellement.
- 30 On s'est parfois enhardi à trouver une justification fonctionnelle aux encadrements de lobes semi-circulaires sculptées sur les tables d'autel languedociennes et catalanes des x^e et xi^e siècles, en y voyant un cadre pour la disposition de pains lors de la consécration à l'instar de ce qui se pratiquait à l'époque paléochrétienne sur les tables à lobes des banquets funéraires. Si l'hypothèse a été rejetée par absence de fondement, on n'a pas expliqué la présence des lobes en dehors d'une reprise formelle des tables paléochrétiennes³⁰. Il me semble que l'on néglige ainsi ce qui apparaît comme la caractéristique première des lobes, à savoir la délimitation de deux *lieux* dialectiques, celui du rituel eucharistique, au centre, celui de la bordure ornementale, à la périphérie, qui rehausse le lieu central où s'opère une opération figurative *in essentia* et *in spiritu*. Et l'espace encadré par les lobes est non seulement le *lieu* de la transmutation des espèces et de la visualité) mais aussi une matière, celle du marbre (fig. 3).

Figure 3.



Table de l'autel majeur de Quarante, fin x^e ou milieu xi^e siècle, marbre, 221 x 122 cm. Quarante (France, Aude), église paroissiale.

Cliché D. Méhu, juillet 2009.

- 31 Le marbre est une pierre et la pierre est une *figura Christi*³¹. Les fondements scripturaires d'une telle *lectio* sont notamment Matthieu 21, 42, où le Christ s'associe à la pierre rejetée qui devient la pierre angulaire, et la première épître aux Corinthiens (1 Co 10, 34) où le Christ est le rocher spirituel auquel on s'abreuve. La représentation de l'autel comme *figura Christi* est soutenue par l'onction de la pierre de Béthel à l'issue du songe de Jacob (Ge 28, 11-19) et par l'association du Christ à la pierre non taillée par l'homme sur laquelle doit s'ériger l'autel du Seigneur (Ex 20, 25). Les *ordines* de consécration d'autel et les liturgistes du Moyen Âge central ruminèrent ces passages pour signifier la *présence* du Christ dans l'autel consacré jusqu'à la formule *altare significat Christum* formulée notamment par Rupert de Deutz au milieu du XII^e siècle³².
- 32 Or, le marbre n'est pas une pierre comme les autres. Elle était considérée comme une pierre vivante. Ses veines ou ses taches en étaient autant de traces, comme les stigmates d'une présence qui ne se voyait pas mais qui s'était inscrite dans la chair même de la pierre. Merveilleuse créature que ce marbre, dont les Anciens avaient fait la matière par excellence de la gloire. Les Chrétiens lui ajoutèrent un supplément d'âme et de chair, louant sa *viriditas*, cette « verté » expressive de la fécondité, de la vertu et de la vérité, et reliant sa blancheur à la pureté de la chasteté ecclésiastique. Pierre, fondement de l'*Ecclesia* (*petra/Petrus*), matière incarnée sans avoir subi la souillure du corps, le marbre était donc une figure par excellence du Verbe incarné dont le rituel eucharistique était l'actualisation. Dans l'église, le marbre fut donc mis en forme, travaillé dans sa chair pour devenir colonne, chapiteau, autel, autant de lieux propices à la figuration du passage, de l'élévation, de la spiritualisation³³.

- 33 C'est alors que le marbre devint aussi matière à voir, révélant l'incarnation par sa propre matière³⁴. Bien sûr les autels étaient voilés lors des célébrations, mais la visibilité réelle des sculptures de la table ou de sa matière ne sont pas toujours nécessaires. La puissance figurative de l'autel tient moins dans sa présentation au regard des fidèles ou même du prêtre que dans sa choséité et son processus de fabrication. Ce dernier consiste à « monter » le marbre (comme on monte un joyau dans un écrin) en le polissant et en encadrant *inutilement* la surface de la table par un ornement ouvragé qui le prolonge, le présente et le fait exister.
- 34 Plusieurs autels portatifs produits aux XI^e et XII^e siècles présentent de remarquables mises en œuvre de la matière qui, associées à des ornements et des images ne sont pas sans parallèle avec le montage de Montolieu³⁵. L'autel de Bégon, à Conques (v. 1100), est constitué d'un porphyre pourpre entièrement maculé d'incrustations blanches et roses que l'on a serti de feuilles d'argent sur lesquelles sont gravés des ornements végétaux et l'inscription commémorant la dédicace de l'autel (fig. 4). L'autel portatif dit de sainte Foy, confectionné vers la même date, présente une double bordure ornée de filigranes d'or, de plaques d'argent dorés, de pierres précieuses et d'émaux historiés qui encadrent une plaque d'albâtre beige-rose remarquable par ses puissantes veines blanches (fig. 5)³⁶. Les quatre émaux latéraux montrent la Vierge, sainte Foy et deux saints anonymes en buste, de face. Les personnifications du tétramorphe sont représentées dans les médaillons émaillés des angles, la tête inclinée en direction du centre où se trouve la pierre, figure dissemblante du Christ, dont deux images plus explicites se trouvent dans les médaillons axiaux : un Christ en buste en haut et l'agneau mystique en bas. Une telle valorisation de la pierre est encore plus explicite dans l'autel portatif conservé du Louvre, fabriqué en Rhénanie à la fin du XI^e siècle (fig. 6). Le champ de serpentine vert foncé semé de nodules vert pâle est encadré d'un liseré d'argent et d'une bordure historiée d'argent doré. Dans le registre supérieur, le Christ en majesté accosté de l'alpha et de l'omega trône dans une mandorle soutenue par deux anges, entouré de six apôtres. Il présente un livre ouvert dont les deux pages sont vierges. Sur le registre inférieur, les six autres apôtres entourent la Vierge en majesté aux pieds desquels se prosterne le commanditaire. Les bordures latérales accueillent les représentations du tétramorphe et de six saints emblématiques représentés en pied : deux saints guerriers, Maurice et Christophe, deux saints évêques, Lambert et Martin, deux saintes, Marguerite et Barbe. Les saints ne sont pas présentés de face comme sur l'autel de sainte Foy, mais de profil et, comme les figures du tétramorphe, ils se tournent non pas vers l'image du Christ ou de la Vierge, mais vers la pierre, au centre. Les gestes de Martin et de Barbe sont explicitement dirigés vers celle-ci, qu'ils indiquent ou présentent comme ce qu'il convenait de voir.

Figure 4.



Autel portatif de l'abbé Bégon, Conques, v. 1100. Argent gravé, niellé et doré ; filigranes ; plaque de porphyre. 25 x 16 cm. Trésor de Conques.

Cliché *Le Trésor de Conques*, Paris, 2001, p. 57.

Figure 5



Autel portatif de sainte Foy, Conques, v. 1100, réparations des bandes filigranées dans la 2^e moitié du xiv^e siècle. Argent doré, albâtre, filigranes, émaux cloisonnés sur cuivre et or, pierreries, âme de bois. 28,5 x 19,7 cm. Trésor de Conques.

Cliché *Le Trésor de Conques*, Paris, 2001, p. 62.

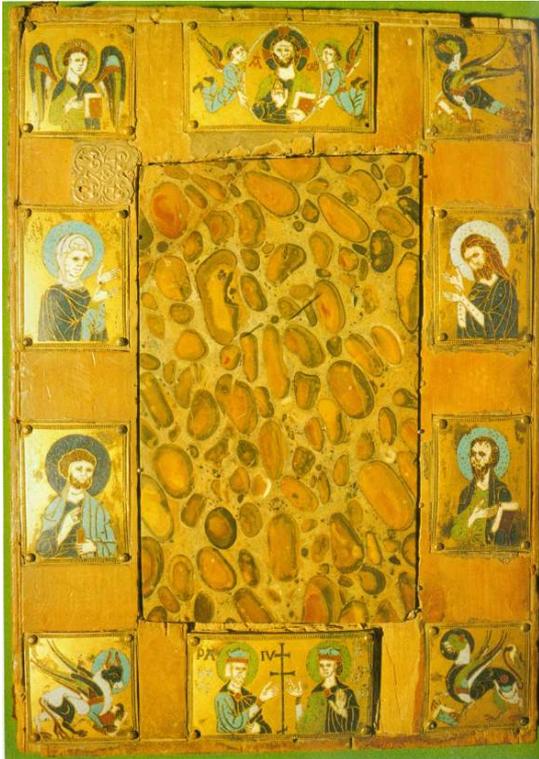
Figure 6.



Autel portatif fabriqué en Rhénanie, v. 1070-1100, serpentine, argent doré, Paris, Musée du Louvre, Objets d'art. Inv. OA 8096.

Cliché D. Méhu.

Figure 7.



Autel portatif staurothèque dit « dei Crociati », milieu du XII^e siècle, atelier du Royaume franc de Jérusalem. Âme de bois, marbre griotte, émaux cloisonnés, plaques d'argent repoussé, 34 x 22 cm, Agrigente (Sicile), Trésor de la cathédrale déposé au Museo nazionale.

Cliché Émaux méridionaux. Catalogue international de l'œuvre de Limoges, t. I : L'époque romane, Paris, 1987, pl. II, ill. 48.

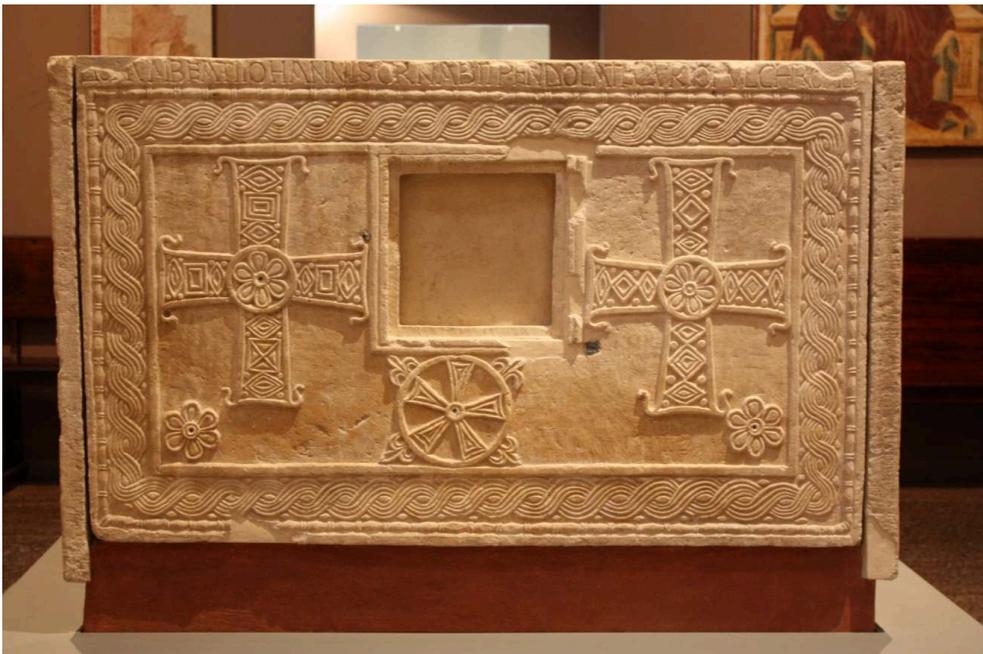
- 35 L'autel dits « des Croisés » produit au milieu du XII^e siècle dans un atelier franc de Terre sainte va encore plus loin. La pierre centrale est la griotte de Palestine, marbre granuleux dont le montage exalte la matière merveilleuse. Les quatre figures émaillées qui ont été fixées sur les bordures latérales ont le regard tourné vers ce pan de pierre et de couleur, qu'ils présentent et semblent même vénérer (fig. 7)³⁷. La griotte de l'autel d'Agrigente provient de Palestine et cette pierre était considérée comme une relique de la Terre sainte. L'autel portatif contenait une portion de la Vraie croix, ce qui renforçait encore le statut de *figura Christi* accordé à l'œuvre. La forme même de certains nodules de marbre n'était pas sans évoquer des empreintes de pied, comme celles du Christ foulant la Terre sainte, vestiges visibles de sa présence et de sa disparition.
- 36 On ne voyait rien de tel sur la table de Montolieu, mais sans doute pouvait-on l'imaginer. Montolieu, *Mons Olivi*, n'était-elle pas, tout entière, une figure du Mont des Oliviers, cette colline où bascula la vie terrestre du Christ, où son corps disparut à tout jamais à la vue des hommes. Sur le Mont des Oliviers, on construisit vers 375 une église ronde à ciel ouvert, qu'Adamnan d'Iona décrivit à la fin du VII^e siècle dans son *De locis sanctis*. L'église, rapporte l'abbé d'Iona, conservait l'empreinte des pieds du Christ avant son ascension. Une telle trace corporelle imprimée dans la matière de la pierre était aussi une marque de la disparition, de l'absence, de l'immatérialité et de l'esprit. L'église était à ciel ouvert, poursuit Adamnan, pour qu'à partir du lieu où le Christ posa les pieds une dernière fois avant de s'élever dans une nuée, il y ait toujours un chemin ouvert vers les cieux pour les yeux de ceux qui viendraient prier là³⁸. Le Mont des

Oliviers faisait voir. Il était ouverture par l'absence et c'est peut-être aussi cela que la table d'autel du Mont des Oliviers languedocien figurait.

Évidements de l'image et visualité

- 37 À bien y regarder on peut voir bien d'autres évidements visuels dans les œuvres médiévales, des bordures qui ne présentent aucune image, mais des couleurs, des matières, des disparitions, des espérances et des ouvertures³⁹.
- 38 Regardons d'abord d'autres autels, de biais ou par derrière, pour mieux les voir. L'autel commandé par le duc lombard Ratchis à Cividale del Friuli, v. 737-744, présente trois faces sculptées narratives (le Christ en majesté entouré d'anges, la Visitation et l'Adoration des mages) et une quatrième, en arrière, qui présentent des emboîtements et des ornements (fig. 8)⁴⁰. Le champ sculpté se développe sous l'inscription dédicatoire du bandeau supérieur. Il se compose d'une bordure ornementale formée de trois éléments enchâssés : un bandeau de fuseaux disposés bout à bout, une frise d'entrelacs, un bandeau plat. À l'intérieur, cinq ornements sont sculptés en relief : à droite et à gauche, deux grandes croix pattées et gemmées dont le cœur est une fleur à six pétales entourée d'un cercle ; dans les écoinçons inférieurs, deux fleurs de même facture et, entre ces deux fleurs, une figure circulaire ornée en son centre d'une fleur-étoile à cinq branches triangulaires et de quatre fleurs de lys disposées autour du cercle. Au-dessus, la loge à reliques, trou carré dans la paroi de l'autel, est soigneusement entourée d'une bordure moulurée. Cette bordure n'encadrerait aucune image, mais la porte vers le corps invisible des saints, scellés à l'intérieur.

Figure 8.



Face arrière de l'autel de Ratchis, v. 737-744, 145 x 83 cm, Cividale del Friuli, Museo Cristiano.
Cliché D. Méhu, juillet 2011.

- 39 Près de cinq siècles plus tard, l'autel d'Avenas, confectionné pour une petite église située aux confins des terres de la cathédrale de Mâcon et de l'abbaye de Cluny, présente quatre faces sculptées⁴¹. Les trois faces principales sont historiées : le Christ en Majesté avec les apôtres sur le devant, la donation de l'église à saint Vincent par le roi Louis accompagnée d'une inscription dédicatoire sur le côté droit, quatre scènes de la vie de la Vierge sur le côté gauche. Des colonnes surmontées de chapiteaux végétaux bordent chaque paroi tout en assurant leur cohésion. La face arrière est composée de trois pans sans image cernés d'un bandeau plat aniconique faisant bordure (fig. 9). Les deux pans latéraux montrent la surface polie de la pierre ; le pan central, cerné d'un double bandeau, entoure la loge à reliques. À Cividale comme à Avenas, la bordure désigne le *loculus* du saint, ce « petit lieu » qui contient en lui-même toute la puissance visuelle de l'*Ecclesia*..

Figure 9.



Face arrière de l'autel d'Avenas (France, Rhône), v. 1120, calcaire. Avenas, église paroissiale Sainte-Marie.

Cliché D. Méhu, juin 2011.

- 40 Sur l'autel roman de Gellone, la bordure montre la matière incarnée du marbre et se présente comme un accomplissement de l'image visible du Christ⁴². La face antérieure de l'autel présente deux champs juxtaposés dans lesquels sont gravées les images du Christ en Majesté et de la Crucifixion (fig. 10). Ils sont encadrés par des moulures sculptées et par une bordure ornementale de feuilles entrelacées formées d'incrustations de marbre noir dans la matière blanche de l'autel. Les deux faces latérales montrent la matière polie du marbre blanc veiné de noir, encadrée par les mêmes moulures et incrustations végétalisées (fig. 11). Cette double bordure crée assurément une unité entre la paroi historiée et les parois sans image, l'une comme l'autre étant donnée à voir. Les veines puissantes du marbre, qui mordent et coulent sur l'ornement, étant comme les *vestigia* du Christ disparu.

Figure 10.



Front de l'autel de Gellone (France, Hérault), marbre, église abbatiale de Saint-Guilhem-le-Désert.
Cliché Uwe Brunn, avril 2011.

Figure 11.



Figure 11bis.



Faces latérales de l'autel de Gellone (France, Hérault), marbre, église abbatiale de Saint-Guilhem-le-Désert.

Cliché Uwe Brunn, avril 2011.

- 41 Dans plusieurs manuscrits composés pour ou à la demande de Charles le Chauve à la fin de son règne, la bordure s'offre comme un élément visuel essentiel, tant par la place qu'elle occupe au sein de l'œuvre que par la richesse de son traitement ornemental⁴³. Le signifié est ainsi rehaussé par la bordure, mais il peut aussi fusionner avec l'ornement et s'effacer dans la couleur, étant comme avalé par eux, n'étant plus perceptible qu'au terme d'un ajustement visuel et mental. Parfois même, la bordure s'offre comme ce qu'il y a d'abord à voir, le Verbe et l'image n'étant plus perceptibles que par l'*imaginatio*.
- 42 Le graduel-antiphonaire de Sainte-Marie de Compiègne, qui aurait été commandé par Charles le Chauve au moment de la dédicace de la nouvelle chapelle de l'abbaye royale le 5 mai 877, présente une solution limite. Le graduel s'ouvre par une bordure ornée d'acanthes alternativement vertes, mauves et rouges. Quatre feuilles d'acanthes rouges soulignent les angles comme s'il devait en jaillir quelque prolongement. L'intérieur est vide. Par transparence, on voit les lettres du verso sans pouvoir les lire (fig. 12). Vide de mots, la bordure n'est pas vide de sens. Elle annonce ce que l'on va lire et voir dans la suite du manuscrit, comme une ouverture en mineur aux performances que la vocalisation du chant suscitera et que leur ornementation suggère déjà⁴⁴.

Figure 12.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

ANTIPHONAIRE DE COMPIÈGNE, V. 877, PARIS, BNF, LAT. 17436, FOL. 1.

Cliché Gallica :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426787t/f7.image.r=17436.langFR>.

- 43 Les deux pages suivantes présentent le prologue du graduel, *Gregorius praesul*, écrit en lettres capitales d'or sur des lignes horizontales pourpres (fig. 13). Le texte se détache à l'intérieur d'une bordure ornementale, qui brode à partir des éléments présentés dans la bordure du premier folio. Un premier liseré doré cerné de rouge enferme une frise d'acanthes mauves, enserrant elle-même un double liseré rouge et doré. Des fleurons épanouis émergent des angles de la bordure et confèrent à la présentation une dimension centrifuge qui se dirige dans les quatre directions. La pierre d'attente de l'ouverture du manuscrit a trouvé son prolongement.
- 44 La page suivante présente une bordure de même structure construite selon des variations harmoniques (fig. 14). La frise d'acanthes alterne le mauve et le vert d'une manière plus complexe que dans la bordure précédente. La floraison des angles est prolongée par la floraison de la bordure grâce à deux fleurs rouges épanouies peintes au centre des montants verticaux. Les sept lignes pourpres supportent l'incipit des antiennes pour le premier dimanche de l'Avent. En vis-à-vis, on lit le début des antiennes. Le chant peut se déployer.

Figure 13.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

ANTIPHONAIRE DE COMPIÈGNE, v. 877, PARIS, BNF, LAT. 17436, FOL. 1v-2.

Cliché *Gallica* : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426787t/f8.image.r=17436.langFR> et <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426787t/f9.image.r=17436.langFR>.

Figure 13.bis



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

ANTIPHONAIRE DE COMPIÈGNE, v. 877, PARIS, BNF, LAT. 17436, FOL. 1v-2.

Cliché *Gallica* : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426787t/f8.image.r=17436.langFR> et <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426787t/f9.image.r=17436.langFR>.

Figure 14.

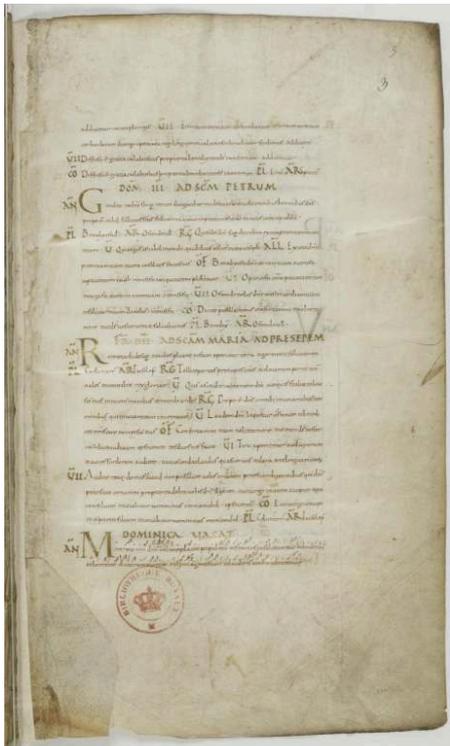


Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

ANTIPHONAIRE DE COMPIÈGNE, v. 877, PARIS, BNF, LAT. 17436, FOL. 2V-3.

Cliché *Gallica* : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426787t/f10.image.r=17436.langFR> et <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426787t/f11.image.r=17436.langFR>.

Figure 14.bis



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

ANTIPHONAIRE DE COMPIÈGNE, V. 877, PARIS, BNF, LAT. 17436, FOL. 2V-3.

Cliché *Gallica* : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426787t/f10.image.r=17436.langFR> et <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426787t/f11.image.r=17436.langFR>.

- 45 L'ouverture de l'évangile selon Luc dans l'évangélaire de Cologne (Saint-André ?), produit au tournant des ^xe et ^{xi}e siècles, propose une autre manière d'évider l'image encadrée⁴⁵. Une double page, sans inscription, présente deux peintures inscrites dans un champ rectangulaire délimité par une bordure d'acanthes que prolongent des appendices léonins et fleurdelisés comme pour signifier sa *majestas* (fig. 15). La page de droite montre l'évangéliste trônant, s'apprêtant à écrire sur un codex ouvert dont les pages sont vierges. Ses yeux sont tournés vers cette double page en attente. D'un fond d'or non figuratif s'élèvent deux ornements végétalisés dont la floraison fait écho à la bordure d'acanthes. L'intérieur de l'image de gauche, délimité par la bordure, a supprimé toute figuration au profit de pans dégradés de couleur verte et bleue. La bordure majestueuse et ses ornements non narratifs, la floraison qui en émane, les pans de couleur et les pages vierges du codex de Luc proposent ensemble une *visio intellectualis* du Verbe incarné. *Verbum caro factum est*, mais cette « chair » n'est ici pas réductible à la représentation anthropomorphe ou au dessin de la lettre.

Figure 15.



Évangélaire de (Saint-André ? de) Cologne, Mayence, v. 1000, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. KG 54 : 213a, b, fol. 126v-127. Cliché *Ornamenta ecclesiae*, t. 2, Köln, 1985, p. 275.

- 46 L'évidement de l'image peut prendre des formes plus radicales, au point de supprimer la bordure, de devenir ambigu et de paraître inachevé. C'est le cas dans le sacramentaire composé pour l'évêque de Nevers Hugues II de Champallement au milieu du XI^e siècle⁴⁶. Plusieurs fêtes importantes sont introduites par une lettrine en pleine page : la section de Noël dans le bénédictionnaire, la Vigile de Noël, le Samedi saint et la fête des martyrs saint Cyr et sainte Julitte, patrons de la cathédrale de Nevers, dans le sacramentaire⁴⁷. Les lettrines et l'*incipit* des pièces sont inscrits dans un champ délimité par deux baguettes colorées tracées à l'encre noire et séparées par un espace tantôt vierge, tantôt peint. La section sur l'Ascension présente un champ délimité par deux baguettes non colorées dont l'intérieur est vide (fig. 16). On pense de prime abord à un inachèvement. Mais ce champ évidé ne laisse pas de surprendre. Il est délimité de la même manière que les autres, mais alors que ces derniers se situent au début d'une section, celui-ci est au milieu, à la jonction entre les pièces pour la Vigile et celle pour la fête de l'Ascension. Il n'est pas à la fin d'une section codicologique, ni à la fin du codex, ce qui aurait pu soutenir l'hypothèse de l'inachèvement. Les folios suivants présentent deux autres lettrines peintes à l'intérieur d'un champ délimité par deux baguettes colorées⁴⁸ ; il ne s'agit donc pas non plus d'un arrêt dans l'ornementation du manuscrit. L'absence de figuration à l'intérieur du champ délimité a donc peut-être quelque chose à voir avec la fête dans laquelle il s'inscrit, l'Ascension du Christ, comme si l'on avait poussé la figuration de la disparition corporelle du Christ jusqu'à ses limites, en ne représentant que la bordure qui habituellement accueillait les lettres et les couleurs⁴⁹.

Figure 16



Sacramentaire d'Hugues de Nevers, milieu du xi^e siècle, Paris, BnF, lat. 17333, p. 233-234.

Cliché *Gallica* : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426275w/f246.image.r=17333.langFR> et <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426275w/f247.image.r=17333.langFR>.

- 47 Les Annales de l'abbaye de Peterborough composées vers 1120 s'ouvrent par dix folios consacrés à la structure spatio-temporelle de la Création. Ces pages présentent une table de comput, une mappemonde et des diagrammes cosmographiques⁵⁰. L'un d'eux associe les vents et les points cardinaux aux figures bibliques sur lesquelles repose l'ordre du monde : douze prophètes et les douze apôtres (fig. 17). Il s'inscrit dans un champ rectangulaire, format portrait. La bordure extérieure est formée de deux baguettes, l'une peinte en vert, l'autre en jaune sur lesquelles sont écrits deux versets du *Carmen Paschale* de Coelius Sedulius qui expriment le rayonnement universel des apôtres dont le nombre correspond à celui des mois et des heures⁵¹. À l'intérieur, douze anneaux colorés répartis par trois le long de chaque côté figurent les apôtres. Leur nom est écrit à l'intérieur et entre chacun d'eux sont écrits ceux des prophètes. Les douze anneaux forment la bordure du champ intérieur qui est délimité par une baguette sur laquelle on lit, en bas et en haut, les noms des quatre évangélistes, et, sur les côtés, les deux versets du *Carmen Paschale* qui expriment la diffusion universelle des Quatre Vivants, voix unique mais tétramorphe à l'image des quatre saisons⁵².
- 48 Des traits obliques relient les angles du champ intérieur à la figure centrale : une mandorle dont la bordure porte le verset de l'épître aux Hébreux sur le trône éternel de dieu (He 1.8 : *Thronum tuus deus in seculum seculi*) et celui du psaume 9.5 sur le trône de justice (*Deus qui sedes super thronum et iudicas equitatem*). La mandorle est vide. Peter Baker a montré de manière convaincante que les diagrammes avaient été copiés sur des modèles antérieurs d'un siècle attribués à Byrhtferth de Ramsey⁵³. D'où l'hypothèse d'une image du Christ trônant dans la mandorle, en écho aux versets de la bordure.

C'est possible, mais le copiste n'était pas idiot et s'il a reproduit le diagramme sans l'image centrale – si tant est qu'elle ait existé dans le modèle – c'est qu'ainsi il avait un sens. L'ensemble de la figure et les inscriptions suffisent sans ambiguïté à évoquer le Christ. L'évidement du lieu où l'on attend son image suggère l'invisibilité du *logos* qui préside à la Création ordonnée dont le diagramme est une visualisation.

Figure 17.

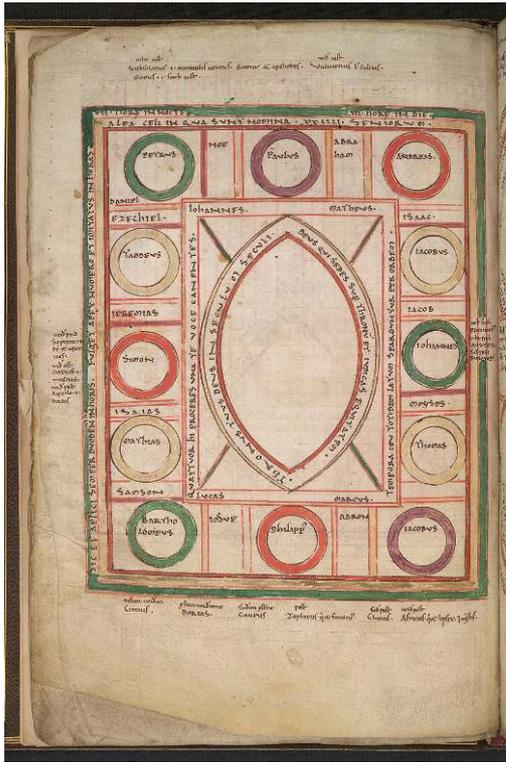


Diagramme de la Création des *Annales de Peterborough*, v. 1120, Londres, British Library, Harley 3667, fol. 7v.

Cliché British Library Online catalogue of illuminated manuscripts : <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=16644>.

- 49 Sur le portail de l'église de La Trinité à Autry-Issards (milieu du XII^e siècle), on voit aujourd'hui une autre mandorle vide (fig. 18)⁵⁴. Le linteau en bâtière porte une représentation de l'*ecclesia* où deux anges, identifiés comme Raphaël et Michel, présentent une mandorle sertie de perles, dont le fond est très peu bombé. Il est impossible d'y loger une sculpture. Derrière les anges, les arcades de l'église où sont suspendus des luminaires sont surmontées de tours et d'un toit ouvragés. Sur le bandeau inférieur, qui constitue la base du linteau et le sol de l'église figurée, est gravée une inscription mettant en relation l'œuvre créatrice de Dieu, l'œuvre régénératrice du dieu incarné en l'homme et l'œuvre créatrice de l'artiste : *Cuncta deus feci, homo factus cuncta refeci + Natalis me fec[it]*. C'est l'œuvre elle-même qui parle (*me fecit*) ou, par son intermédiaire, le Christ dont l'image est attendue dans la mandorle⁵⁵. Au-dessus de celle-ci, sous un arc en bâtière, le Christ prend la parole pour récompenser les bons et punir les mauvais (*Penas reddo malis premia dono bonis*). À défaut de pouvoir être sculptée, une image du Christ en majesté était très probablement peinte sur la mandorle⁵⁶. L'usure du temps l'a fait disparaître pour ne laisser que cette forme ovoïde sans image. Mais même alors, la bidimensionnalité de l'image du Christ devait trancher

avec les sculptures en relief des anges et de l'*ecclesia*. L'artiste pouvait donner à voir l'*ecclesia* mais il ne pouvait pas « faire » le Christ, le fabriquer sacramentellement comme pouvait le *faire* le prêtre. D'où peut-être ce choix de la peinture, moins corporelle que la sculpture et plus visuelle.

Figure 18.



Portail occidental de l'église de La Trinité d'Autry-Issards (France, Allier), milieu du ^{xii}e siècle.
Cliché Michel Baubet.

- 50 La porte elle-même est l'une des figures privilégiées du Christ. La source se trouve dans Jean 10, 7 : *amen, amen dico vobis, quia ego sum ostium ovium*. Les tympan des églises romanes déclinent l'idée sous de nombreuses formes versifiées tout en présentant visuellement le Christ, depuis l'évocation dissemblante par le chrisme jusqu'à sa visualisation corporelle en trois dimensions⁵⁷. En Catalogne, là où l'on confectionna les tables d'autels à lobes du type de Montolieu, là où l'on développa plus tôt qu'ailleurs la porte de l'église comme un lieu de sculpture théophanique, là où la consécration de l'édifice ecclésial fit l'objet d'une production écrite qui ne connut nul autre pareil, on construisit vers 1025 un portail *merveilleux* avec lequel nous concluons. La porte occidentale de l'église Saint-Pierre-le-Vieux, à Perpignan, ne comportait ni linteau ni tympan sculpté⁵⁸. La sculpture était cantonnée dans des ornements marginaux, qui encadraient la porte. Ces ornements furent traités exactement de la même manière que ceux des tables d'autels contemporaines (fig. 19). La bordure était constituée d'une série de lobes semi-circulaires qui alternaient avec une frise d'entrelacs, de fuseaux et de rosaces. Au centre, la béance, l'ouverture, dans laquelle on pénètre corporellement pour rejoindre l'autel, dont la porte est comme l'annonce⁵⁹.
- 51 Figuration, ouverture, ornement, l'évidement du lieu d'image est donc aussi cheminement, celui de l'existence, en marche vers la *visio Dei*, guidé maladroitement par ce que les yeux du corps nous font percevoir, sans qu'on n'y voie rien.

Figure 19.



Ancien portail de l'église Saint-Jean-le-Vieux, Perpignan (France, Pyrénées orientales), partiellement reconstruit et reconstitué dans le palais des rois de Majorque à Perpignan.

Cliché Pierre Ponsich, *Catalunya Romànica*, t. XIV, Barcelona, 1993, p. 293.

NOTES

1. Des versions provisoires de cette étude ont été présentées au colloque *Matérialités et immatérialité de l'église au Moyen Âge*, New College de Bucarest, 22-23 octobre 2010, au séminaire de Jeffrey Hamburger à l'Université Harvard, le 28 novembre 2011, puis aux Midis de l'Institut d'études anciennes de l'Université Laval, Québec, en décembre 2011. Je remercie tout particulièrement Jean-Claude Bonne, dont les travaux ont véritablement nourri cet article et dont les remarques en ont orienté de manière décisive la rédaction. Je remercie également Jérôme Baschet, Rosa Maria Dessi, Kouky Fianu, Jeffrey Hamburger, Michel Lauwers et Anca Vasiliu pour leurs précieuses remarques à un moment ou un autre de l'élaboration de cette recherche. Une version sensiblement différente paraîtra sous le titre « A 'moldura vazia', ou a figuração do corpo invisível do Cristo (séculos IX-XI). A propósito do altar de Montolieu », *Signum. Revista de ABREM* (en ligne), 2013.

2. Dom Jean MABILLON, *Annales ordinis sancti Benedicti*, t. III, Paris, 1706, p. 495-496.

3. La fiabilité des relevés du Mauriste a été maintes fois démontrée et on considère ici que le dessin est exact et complet. Henri LECLERCQ, « Dom Mabillon », dans Dom MABILLON, *Œuvres choisies*,

Odon HUREL (ed.), Paris, Robert Laffont, 2007, p. 316-327. Blandine KRIEDEL, *L'histoire à l'âge classique*, t. 1 : Jean Mabillon, Paris, P.U.F. 1988, p. 41-160.

4. Je dois cette distinction à Jean-Claude Bonne.

5. Sur les relations dialectiques entre image et bordure : Jean-Claude BONNE, « Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de Saint Remi) », *Annales H.S.S.*, janvier-février 1996, n° 1, p. 37-70 ; ID., « Ornement et représentation », dans Jérôme BASCHET et Pierre-Olivier DITTMAR (dir.), *Les images dans l'Occident médiéval*, à paraître, Turnhout, Brepols (« L'Atelier du médiéviste »), 2013. Sur les marges des images médiévales, Michael CAMILLE, *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, trad. de l'anglais par Béatrice et Jean-Claude Bonne, Paris, Gallimard, 1997 [éd. orig. *Image on the Edge: the Margins of Medieval Art*, London, Reaktion books, 1992] ; Jean WIRTH (dir.), *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques : 1250-1350*, Genève, Droz, 2008.

6. Il ne m'est pas possible ici de développer la notion de « lieu » pour caractériser l'image médiévale, notion qui dérive elle-même (ce qui est problématique) du latin *locus*, terme essentiel de la conceptualisation de l'être et du corps social dans l'espace et le temps. Je renvoie pour l'heure à Didier MÉHU, « *Locus, transitus, peregrinatio*. Remarques sur la spatialité des rapports sociaux dans l'Occident médiéval (XI^e-XIII^e siècle) », dans *Construction de l'espace au Moyen Âge : pratiques et représentations*. XXXVII^e Congrès de la SHMESP (Mulhouse, 2-4 juin 2006), Paris, Publications de la Sorbonne, 2007, p. 275-293. Sur les relations entre « images » et *locus* : Jean-Claude SCHMITT, « "De l'espace aux lieux" : les images médiévales », *ibid.*, p. 317-346 ; Jérôme BASCHET, Jean-Claude BONNE et Pierre-Olivier DITTMAR, « *Iter* » et « *locus* ». *Lieu rituel et agencement du décor sculpté dans les églises romanes d'Auvergne*, dans *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, hors-série, 3, 2012, <http://imagesrevues.revues.org/1579>.

7. Erich AUERBACH, *Figura. La loi juive et la promesse chrétienne*, trad. de l'allemand par Dianne Meur, Paris, Macula, 2003 [éd. orig. « *Figura* », *Archivum Romanicum*, t. 22, 1938, p. 438-489] ; Henri DE LUBAC, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, 4 vol., Paris, Aubier Montaigne, 1959-1963.

8. Sur les lectures figuratives nées conjointement des textes, des images, des objets et des *ordines* liturgiques, je retiens : Joseph SAUER, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters; mit Berücksichtigung von Honorius Augustodunensis, Sicardus und Durandus*, 2^e éd. augmentée, Freiburg im Breisgau, Herder, 1924 [éd. orig. 1902] ; Richard KRAUTHEIMER, « Introduction to an "Iconography of Mediaeval Architecture" », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, t. 5, 1942, p. 1-33 ; Michael CURSCHMANN, « Imagined Exegesis: Text and Picture in the Exegetical Works of Rupert of Deutz, Honorius Augustodunensis, and Gerhoch of Reichenberg », *Traditio*, t. 44, 1988, p. 145-169 ; Didier MÉHU, « Les figures de l'édifice ecclésial d'après le "Guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle" », dans *Lieux sacrés et espace ecclésial. Actes du 46^e colloque de Fanjeaux, juillet 2010*, Toulouse, Privat, 2011, p. 79-113.

9. Ces réflexions sur l'*ornement*, le décor et l'*ornemental* doivent tout aux recherches de J.-C. Bonne, dont je retiens ici, parmi beaucoup d'autres : Jean-Claude BONNE, « De l'*ornemental* dans l'art médiéval (VII^e-XII^e siècle). Le modèle insulaire », dans Jérôme BASCHET, Jean-Claude SCHMITT (dir.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'Or, 1996, p. 207-249 ; ID., « Les ornements de l'histoire », *op. cit.*, p. 37-70 ; ID., « De l'*ornement* à l'*ornementalité*. La mosaïque absidiale de San Clemente de Rome », dans John Ottaway (dir.), *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale au Moyen Âge. Actes du Colloque international tenu à Saint-Lizier, 1^{er}-4 juin 1995*, Poitiers, CNRS / CESC, 1997, p. 103-119.

10. Josef BRAUN, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, vol. 1, München, Alte Meister Günther Koch & Co., 1924, p. 269-277 et tables 42-45 ; Paul DESCHAMPS, « Tables d'autel de marbre exécutées dans le Midi de la France au X^e et au XI^e siècle », dans *Mélanges d'histoire du Moyen Âge offerts à M. Ferdinand Lot par ses amis et ses élèves*, Paris, Champion, 1925, p. 137-168 ; Marcel DURLIAT, « Tables d'autels à lobes de la province ecclésiastique de Narbonne (IX^e-

XI^e siècles), *Cahiers archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Âge*, t. XVI, 1966, p. 51-75 ; Pierre PONSICH, « Les tables d'autel à lobes de la province ecclésiastique de Narbonne (X^e-XI^e s.) et l'avènement de la sculpture monumentale en Roussillon », *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, t. 13, 1982, p. 7-45 ; Géraldine MAILLET, « Les autels préromans et romans de Catalogne nord. État de la question et approche archéologique », *Hortus Artium Medievalium*, t. 11, 2005 : *The Altar from the 4th to the 15th Century*, p. 105-124. Une quinzaine de tables d'autel rectangulaires en marbre dont la face supérieure est ornée d'une série de lobes semi-circulaires, parfois outrepassés, sont conservées : Arles-sur-Tech, abbatiale ; Capestang, église Saint-Fructueux ; Cluny, abbatiale ; Elne, cathédrale ; Empuries, église Sant Martí ; Gérone, cathédrale ; Pailhan, église Saint-Genès ; Quarante, abbatiale, 2 tables ; Rodez, cathédrale ; Saint-André-de-Sorède, abbatiale ; Saint-Sauvian ; Seu d'Urgell, église Saint-Pierre ; Torelles, église Saint-Julien ; Toulouse, Saint-Sernin. Trois le sont de manière fragmentaire : Le Pradal, Sainte-Valière, Saint-Martin de Cebazan.

11. Autel conservé dans le baptistère de la cathédrale de Besançon. La partie circulaire est probablement un remploi du VI^e ou VII^e siècle (de fonction incertaine), mais l'inscription portée autour des lobes date du XI^e. Alain RAUWEL, « Théologie de l'Eucharistie et valorisation de l'autel à l'âge roman », *Hortus Artium Medievalium*, t. 11, 2005, p. 177-181 (179-180).

12. Robert FAVREAU *et al.*, *Corpus des inscriptions de la France médiévale [CIFM]*, 12 : *Aude, Hérault*, Paris, CNRS, 1988, p. 149, pl. XLIV, fig. 96. Cet autel est daté de la fin du X^e – déb. XI^e. Il mérite une analyse spécifique que je ne peux lui consacrer ici. On note que sur la face inférieure, la table porte une gravure inachevée formée d'un cercle ne contenant aucune image, lui-même serti dans deux carrés d'où se déploient des feuillages couvrant la surface de la table : M. DURLIAT, « Tables d'autel à lobes », *op. cit.*, fig. 21.

13. Sur les images des autels, J. BRAUN, *Der christliche Altar*, *op. cit.*. Sur les autels portatifs : Michael BUDE, *Altare portatile. Kompendium der Tragaltare des Mittelalters, 600-1600*, 2 vol., Münster, Budde, 1998.

14. Je pense à la petite table d'autel à lobes de Quarante (Aude), fin X^e ou milieu XI^e siècle, qui mesurait 103 x 76 cm.

15. IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies*, François Sagnard (éd. et trad.), Paris, Cerf / Lyon, E. Vitte, 1952, livre III, p. 192-194.

16. JÉRÔME DE STRIDON, *Commentariorum in Hiezechielem libri XIV*, livre I, notamment les commentaires sur les versets 6 à 10, François Glorie (éd.), Turnhout, Brepols, 1964, p. 10-16.

17. GRÉGOIRE LE GRAND, *Homélie sur Ezechiel*, Charles Morel (éd., trad. et notes), Paris, Cerf, 1986, livre I, p. 82-326 (les homélie II à VIII sont consacrées au commentaire verset par verset du premier livre d'Ézéchiel). RABAN MAUR, *Commentaria in Ezechielem*, PL, t. 110, col. 497-548 (le premier livre et le premier chapitre du second sont consacrés au commentaire détaillé de la vision d'Ézéchiel).

18. Cette intrication du *verbum* et de la *pictura* atteint son sommet dans les *carmina figurata* des manuscrits de *In honore sanctae crucis* de Raban Maur. La méditation sur le tétramorphe y est intégrée dans un poème qui chante la victoire de la croix et loue les qualités du Sauveur, signifiées par les Quatre Vivants : RABAN MAUR, *In honorem sanctae crucis*, Michel Perrin (éd.), Turnhout, Brepols, 1997, poème B 15, p. 120-121 ; ill. dans le ms. Vatican, Reg. Lat. 124, fol. 22v, CCCM 100A, B 15 ; également Michel PERRIN, *L'iconographie de la Gloire à la sainte croix de Raban Maur*, Turnhout, Brepols, 2009, p. 80-82.

19. COELIUS SEDULIUS, *Carmen Paschale*, livre I, vers 355 à 360, Iohannes Huemer et Victoria Panagl (éd.), SEDULIUS, *Opera Omnia*, Wien, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2007, p. 41-42 : *Hoc Matthaeus agens hominem generaliter implet / Marcus ut alta fremit uox per deserta leonis / Iura sacerdotii Lucas tenet ore iuueni / More uolans aquilae uerbo petit astra Iohannes / Quatuor hi proceres una te uoce canentes / Tempora ceu totidem latum sparguntur in orbem.*

20. Si la représentation picturale du tétramorphe apparaît dans les églises romaines au IV^e siècle (Anne-Marie POILPRÉ, *Maiestas Domini. Une image de l'Église en Occident (v^e-IX^e siècle)*, Paris, Cerf, 2005, p. 71-133), il ne semble pas qu'elle soit accompagnée d'inscriptions développées avant le VI^e siècle. Les auteurs du CIFM 8 : *Ariège, Haute-Garonne, Hautes-Pyrénées, Tarn-et-Garonne*, Paris, CNRS, 1982, p. 79-81, citent deux exemples antérieurs à la période carolingienne : les évangiles de saint Augustin à Cambridge et le baptistère de Cividale del Friuli. Les vers de Coelius Sedulius sont cités littéralement (à part *fremens* pour *fremit* dans le vers de Marc) dans l'évangélaire de Saint-Pierre-des-Fossés, avant 830, Paris, BnF, lat. 11959, 19v-20. Ils se trouvent également dans l'évangélaire carolingien de Weingarten (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. HB II 40) étudié par Herbert KESSLER, « *Facies bibliothecae revelata. Carolingian Art as Spiritual Seeing* », dans ID., *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000, p. 179-181.

21. Les fresques de la chapelle Saint-Jean-des-Vignes de Saint-Plancard (Haute-Garonne, fin du XI^e-début XII^e s.) présentent des inscriptions autour du tétramorphe directement inspirées des vers de Sedulius (*more vola[ns] aquile ve[r]bo petit a[st]r[a] I[o]hannes [hoc Ma]theus ag[en]s h[om]i[n]em [generaliter] im[plet]*), éd. CIFM 8, p. 79. Celles de Saint-Martin du Fenollar (Pyrénées orientales) datées du début du XII^e siècle présentent des variantes : *Mateus natum de virgine pr[ed]ica[t] a[g]num / [Marcu]s u[t] a[l]t[a] ffre[mit] vox per] deserta [leonis] / [Iura sacerdotis Lucas ten]et [o]re juv[enci] / [More volans aquilae verbo petit astra Iohannes]*, éd. CIFM 11 : *Pyrénées-Orientales*, Paris, CNRS, 1986, p. 91-92, pl. XXXIV. On rapproche souvent cette inscription de celle, très fragmentaire, de l'église voisine de Casenoves, mais la seule phrase encore lisible au moment du relevé (1953), *[Math]eu[s] nat[um] [de] virgine [predi]cat agnum*, si elle se trouve au Fenollar, ne provient pas de Coelius Sedulius.

22. Jean-Claude BONNE, « L'Ornement – la différence dans la répétition », dans Christophe CARRAUD (dir.), *La variation*, Orléans, I.A.V., 1998, p. 81-99.

23. E. AUERBACH, *Figura*, op. cit. Sur les expressions visuelles de la *figura*, je renvoie à l'excellent article synthétique de Georges DIDI-HUBERMAN, « Puissances de la figure. Exégèse et visualité dans l'art chrétien », *Encyclopædia Universalis - Symposium*, Paris, Encyclopædia Universalis, 1990, p. 596-609, repris dans ID., *L'image ouverte*, Paris, Gallimard, 2007, p. 195-231. ID., *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990, notamment p. 42-111.

24. Sur la conception augustinienne de la *visio*, Olivier BOULNOIS. *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge, v^e-XVI^e siècle*, Paris, Seuil, 2008, p. 25-53. On trouve une excellente collection d'essais sur la *visio* au Moyen Âge dans *Micrologus*, V-VI : *La visione e lo sguardo nel Medio Evo / View and Vision in the Middle Ages*, Sismel, Edizioni del Galuzzo, 1997-1998. Une synthèse remarquable, fondée sur les œuvres d'Augustin, Thomas d'Aquin et Dante articulées aux transformations sociales de la civilisation médiévale : Alain GUERREAU, « Stabilità, via visione : le creature e il creatore nello spazio medievale », dans Enrico CASTELNUOVO et Giuseppe SERGI (dir.), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. III : *Del vedere : pubblici, forme e funzioni*, Turin, Einaudi, 2004, p. 167-197 (version originale française sur <http://halshs.archives-ouvertes.fr/>).

25. Sur la lecture typologique des images : Meyer SCHAPIRO, « Thème d'état et thème d'action », dans ID., *Les mots et les images. Sémiotique du langage visuel*, trad. de l'anglais par Pierre Alferi, Paris, Macula, 2000, p. 43-92 (éd. orig. *Words, Script and Pictures. Semiotic of Visual Language*, New York, George Braziller Inc., 1996).

26. Jean-Claude SCHMITT, « La culture de l'*imago* », *Annales H.S.S.*, 1996, n° 1, p. 3-36 ; ID., « *Imago* : de l'image à l'imaginaire », dans J. BASCHET et J.-C. Schmitt (dir.), *L'image. Fonctions et usages*, op. cit., p. 29-37. Jérôme BASCHET, « L'image-objet », dans ID., *L'iconographie médiévale*, Paris, Folio, 2008, p. 25-64 (remaniement en profondeur d'un article paru sous le même titre dans *L'image. Fonctions et usages*, op. cit., p. 7-26).

27. Pierre MICHAUD-QUANTIN, « Les champs sémantiques de *species*. Tradition latine et traduction du grec », dans Pierre MICHAUD-QUANTIN et Michel LEMOINE (dir.), *Études sur le vocabulaire philosophique du Moyen Âge*, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1970, p. 113-150. Sur les relations entre *species* et *visio* : Giorgio STABILE, « Teoria della visione come teoria della conoscenza », dans *La visione e lo sguardo*, op. cit., vol. I, 1997, p. 225-246 (ici p. 229-231).
28. Jean-Claude BONNE, « Entre l'image et la matière : la choséité du sacré en Occident », dans Jean-Marie SANSTERRE et Jean-Claude SCHMITT (dir.), *Les images dans la société médiévale : Pour une histoire comparée*, *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, LXIX, 1999, p. 79-111.
29. Soit le potentiel de l'objet à conduire l'esprit vers la *visio*, au sens augustinien du terme : révélation, connaissance absolue, union avec Dieu.
30. Bien qu'invalidée par J. BRAUN, *Der christliche Altar*, op. cit., l'explication fonctionnaliste fut diffusée par P. DESCHAMPS, « Tables d'autel », op. cit. Sur les formes et usages des tables à lobes paléochrétiennes : Otto NUSSBAUM, « Zum Problem der runden und sigmaförmigen Altarplatten », *Jahrbuch für Antike und Christentum*, t. 4, 1961, p. 18-43 ; Eugenia CHALKIA, *La mensa paleocristiana : tipologia e funzioni delle mense secondarie nel culto paleocristiano*, Rome, Pontificio Istituto di archeologia cristiana, 1991 ; Jutta DRESKEN-WEILAND, *Reliefierte Tischplatten aus theodosianischer Zeit*, Rome, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1991 ; Noël DUVAL, « L'autel paléochrétien : les progrès depuis le livre de Braun (1924) et les questions à résoudre », *Hortus Artium Medievalium*, t. 11, 2005, p. 7-17.
31. L'ouvrage de base sur le sujet est celui de Christel MEIER, *Gemma spiritualis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*, Munich, W. Fink, 1977. On trouve une synthèse pratique sur l'interprétation figurative des matériaux de l'église, dont le marbre, dans Norberto GRAMACCINI et Thomas RAFF, « Iconologia delle materie », dans Enrico CASTELNUOVO et Giuseppe SERGI (dir.), *Arti e storia nel Medioevo*, t. II : *Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, Turin, Einaudi, 2003, p. 395-416 (p. 406-416). L'ouvrage d'Herbert KESSLER, *Seeing Medieval Art*, Peterborough / Orchard Park, Broadview Press, 2004, p. 19-42, s'ouvre par un excellent chapitre sur la matière des œuvres d'art.
32. Références précises dans Eric PALAZZO, *L'espace rituel et le sacré dans le christianisme : la liturgie de l'autel portatif dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2008, p. 120-125.
33. Isidore de Séville situe le marbre entre les *lapides insignores* et les *gemmae* : ISIDORE DE SÉVILLE, *Etymologiae*, José Feáns Landeira (éd., trad. et notes), Paris, Belles Lettres, 2011, livre XVI, *De lapidibus et metallis*, V, *De marmoribus*, p. 65-77. Il insiste sur la *viriditas* du marbre, les différents types, leurs couleurs, la blancheur (*candidus*) de certains marbres et leur incorruptibilité, qui les rendent aptes à la fabrication de vases d'onguents, la construction de colonnes et des *limina* des édifices ecclésiastiques. Le marbre est donc une matière propre à l'expression de la *majestas* et du *transitus*. Isidore relève aussi la dispersion des gisements de marbre dans les régions les plus notables du monde et son utilisation par les civilisations les plus prestigieuses. Cette division spatio-temporelle fait du marbre une créature idéale pour penser la nécessaire participation des différentes parties de la Création à l'intelligence de son *unitas*. Les propos d'Isidore sont résumés au IX^e siècle par RABAN MAUR, *De universo*, livre XVII, chap. V : *De marmoribus*, éd. PL, t. 111, col. 463-464. Bède le Vénérable, glosant les dimensions et les matériaux du Temple de Salomon dans une homélie pour la dédicace de l'église, associe la blancheur du marbre à la chasteté : BÈDE, *Homilia II, 25, In dedicatione ecclesiae* (Luc VI, 43-48), David Hurst (éd.), *Bedae Venerabilis opera*, pars III-IV : *Opera homiletica, opera rhythmica*, Turnhout, Brepols, 1955, p. 368-378 (l. 237-239) : *Erat autem templum de marmore Pario, qui est lapis albus, exstructum, ut candorem ecclesiasticae castitatis exprimeret*. Il reprend des propos semblables dans son commentaire exégétique sur le Temple : *De templo*, I, 4, David Hurst (éd.), Turnhout, Brepols, 1965, p. 156-157. Sur la *viriditas* (à propos de l'usage du terme chez Hildegarde de Bingen), Jean-Claude BONNE, « Le végétalisme de l'art roman :

naturalité et sacralité », dans Agostino PARAVICINI BAGLIANI (dir.), *Le monde végétal. Médecine, botanique, symbolique*, Sismel, Edizioni del Galuzzo, 2009, p. 95-120 (ici p. 110-111).

34. Georges Didi-Huberman a brillamment montré quelle puissance la figuration du marbre en soubassement de l'Annonciation revêtait encore dans les peintures de Fra Angelico au couvent San Marco de Florence, G. DIDI-HUBERMANN, *Fra Angelico*, op. cit., p. 29-42, passim.

35. Sur la matière et la décoration de l'autel portatif du Moyen Âge, l'ouvrage de référence demeure celui de J. BRAUN, *Der christliche Altar*, op. cit., t. I, p. 419-524, et le catalogue de M. BUDDE, *Altare portatile*, op. cit., t. I, p. 31-44. Plus récemment mais sans grande nouveauté, E. PALAZZO, *L'espace rituel et le sacré*, op. cit., p. 153-180. Si la symbolique de la matière (la pierre comme *figura Christi*) est évoquée par ces auteurs, sa visibilité n'est pas prise en compte. Seul J.-C. Bonne tire pleinement profit de la matérialité et de la visualité de la pierre pour comprendre la valeur chosale de l'autel portatif : J.-C. BONNE, « La choséité du sacré », op. cit.

36. Sur les deux autels de Conques : *Le trésor de Conques. Catalogue de l'exposition du Musée du Louvre, 2 novembre 2001 au 11 mars 2002*, Paris, MONUM, 2001, p. 56-64.

37. Voir Marie-Madeleine GAUTHIER, *Émaux méridionaux. Catalogue international de l'œuvre de Limoges*, t. I : *L'époque romane*, Paris, Éditions du CNRS, 1987, p. 57, cat. 34, pl. II, ill. 48. Superbe analyse par Jean-Claude BONNE qui en fait l'exemple principal de son article sur « La choséité du sacré », op. cit., p. 96-102, fig. 2-3.

38. ADAMNAN, *De locis sanctis*, Denis Meehan (éd. et trad.), Dublin, The Dublin Institute for Advanced Studies, 1958 (*Scriptores Latini Hiberniae*, III), p. 64: *In toto monte Oliueti nullus alius locus altior esse uidetur illo de quo dominus ad caelos ascendisse traditur, ubi grandis ecclesia stat rotunda, ternas per circuitum cameratas habens porticos desuper tectas. Cuius uidelicet rotundae ecclesiae interior domus sine tecto et sine camera ad caelum sub aere nudo aperta patet; in cuius orientali parte altare sub angusto protectum tecto constructum exstat. Ideo itaque interior illa domus cameram supra collocatam non habet ut de illo loco in quo postremum diuina institerant uestigia cum in caelum dominus in nube sublatu est uia semper aperta et ad aethera caelorum directa oculis in eodem loco exorantium pateat.*

39. On voit aisément la dette d'une telle réflexion à l'égard de l'œuvre de Georges Didi-Huberman, dont je ne peux ici que rappeler quelques propos : « Comment donner à la croyance le support visuel du désir de voir l'Absent ? C'est ce que les clercs et les artistes religieux du Moyen Âge ont bien dû, à quelque moment, se demander. Et ils en vinrent quelquefois à cette solution radicale, simple autant que risquée : inventer un lieu, non pas creux tout bonnement, mais déserté. Suggérer au regard un lieu où « Il » serait passé, où « Il » aurait habité – mais d'où, à présent, « Il » se serait de toute évidence absenté. Un lieu vide, mais dont le vide aurait été converti en marque d'une présence passée ou imminente. Un lieu porteur d'évidence, donc, ou d'évidance, comme on voudra. Quelque chose évoquant un Saint des Saints. Quelque chose que tenterait, à sa façon, toute visualité monochrome : se donner comme l'évidence apparaissante de la couleur de l'"évidance" ». Georges DIDI-HUBERMAN, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, p. 19-20.

40. En dernier lieu Laura CHINELLATO, « L'Altare di Ratchis », dans Valentino Pace (dir.), *L'VIII secolo : un secolo inquieto. Atti del Convegno internazionale di studi Cividale del Friuli, 4-7 dicembre 2008*, Comune di Cividale del Friuli, 2010, p. 83-91.

41. En attendant une étude approfondie de l'autel à laquelle je travaille, on peut renvoyer à Charles PERRAT, *L'autel d'Avenas. La légende de Ganelon et les expéditions de Louis VII en Bourgogne (1166-1172)*, Lyon, Librairie A. Badiou-Amant, 1933 ; Raymond OURSEL, « Une énigme romane : l'autel d'Avenas », *Cahiers d'histoire*, t. IV/ 1, 1959, p. 97-101 ; C. Edson ARMI, *Masons and Sculptors in Romanesque Burgundy. The New Aesthetic of Cluny III*, 2 vol., Pennsylvania State University Press, 1983, vol. I, p. 21, 85-104, vol. II, fig. 88-97, 115-116, 118, 121, 124 ; CIFM 17 : *Ain, Isère (sauf Vienne), Rhône, Savoie, Haute-Savoie*, Paris, CNRS Éditions, 1994, p. 63-65, pl. XIX-XXI, fig. 41-45. La datation a été établie de manière assurée vers 1120 par Alain Guerreau dans une étude inédite.

42. L'autel aurait été confectionné dans la première moitié du XII^e siècle. En dernier lieu *Saint-Guilhem-le-Désert. Le contexte de la fondation. L'autel médiéval de Saint-Guilhem*, Aniane, Amis de Saint-Guilhem-le-Désert, 2004.
43. Je m'appuie ici sur les manuscrits suivants : le psautier de Charles le Chauve, v. 869, Paris, BnF, lat. 1152 ; le sacramentaire de Charles le Chauve, v. 869-870, Paris, BnF, lat. 1141 ; le graduel-antiphonaire de Sainte-Marie de Compiègne, v. 877, Paris, BnF, lat. 17436 ; le *codex aureus* de Saint-Emmeran de Ratisbonne, v. 879, Munich, Staatsbibliothek, Clm 14000.
44. Sur les relations entre écriture, ornement, vocalisation et corporalisation du verbe liturgique, Jean-Claude BONNE et Eduardo H. AUBERT, « Quand voir fait chanter. Images et neumes dans le tonnaire du ms. BnF latin 1118 : entre performance et performativité », dans Alain DIERKENS, Gil BARTHOLEYNS, Thomas GOLSENNE (dir.), *La performance des images*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2010, p. 225-240 ; Didier MÉHU, « The Colours of the Ritual: Description and Inscription of Church Dedication in Liturgical Manuscripts (10th-11th centuries) », à paraître dans *Dumbarton Oaks Papers*, 2013.
45. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. KG 54 : 213, a, b, fol. 126v-127. Le manuscrit est présenté dans *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik in Köln, t. 2: Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle*, Köln, Anton Legner, 1985, p. 274-276, ill. E61. Il est sollicité à plusieurs reprises dans le très bel ouvrage d'H. KESSLER, *Seeing Medieval Art, op. cit.*, qui a placé sur la première et la quatrième de couverture le pan bichrome du frontispice de Luc.
46. Paris, BnF, lat. 17333. Victor LEROQUAIS, *Les pontificaux manuscrits des Bibliothèques publiques de France*, Paris, 1937, vol. II, p. 201-208. Brève analyse des lettrines par Walter CAHN, « Three Eleventh-Century Manuscripts from Nevers », dans *Études d'art médiéval offertes à Louis Grodecki*, Paris, 1981, p. 63-78 (66-67).
47. P. 67, 138, 212, 272.
48. P. 238 au début de la section de la Pentecôte (lettrine peinte inscrite dans un cadre à simple bordure qui occupe un peu plus de la moitié supérieure de la page suivie de l'*incipit* en capitales rouges de deux interlignes) et p. 272 au début de la section pour la fête de saint Cyr et sainte Julitte (lettrine peinte en pleine page suivie de l'*incipit* en capitales rouges et noires, de deux ou quatre interlignes, rehaussées de peinture jaune, verte et bleue).
49. Sur les formulations picturales de la disparition du Christ, Robert DESHMAN, « Another Look at the Disappearing Christ: Corporeal and Spiritual Vision in Early Medieval Images », dans Adam S. COHEN (dir.), *Eye and Mind: Collected Essays in Anglo-Saxon and Early Medieval Art by Robert Deshman*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 2010, p. 243-276.
50. Londres, British Library, Harley 3667, fol. 1-10. Je remercie Andrea Martignoni de m'avoir signalé cette image.
51. *Sic et apostolici semper duodenus honoris / Fulget apex numero, et (sic.) imitatus in horas.* « *Et imitatus* » est une erreur pour *menses imitatus*. Sur le poème, voir supra n. 16.
52. *Quattuor hi proceres una te uoce canentes / Tempora ceu totidem latum sparguntur per orbem.* Dans le poème de Coelius Sedulius, ces deux versets précèdent immédiatement les deux qui sont écrits sur la bordure extérieure du diagramme.
53. Peter S. BAKER, « More Diagrams by Byrhtferth of Ramsey », dans Kathleen O'BRIEN O'KEFFE et Andy ORCHARD (dir.), *Latin Learning and English Lore: Studies in Anglo-Saxon Literature for Michael Lapidge*, Toronto, University of Toronto Press, 2005, vol. 2, p. 53-73 (58-59).
54. Jean DUPONT, *Nivernais-Bourbonnais roman*, La-Pierre-qui-vire, Zodiaque, 1976, p. 127. Je remercie Annie Regond de m'avoir fait connaître ce portail et de m'en avoir communiqué des photographies.
55. Si les inscriptions *hoc fecit* sont nombreuses dans les œuvres romanes, l'expression *me fecit* est rare. Jean WIRTH, *L'image à l'époque romane*, Paris, Cerf, 1999, p. 316, mentionne un chapiteau de

Notre-Dame-du-Port à Clermont-Ferrand (où l'inscription figure sur la banderole tenue par l'ange qui apparaît à Joseph) et le chapiteau axial du rond-point de Chauvigny où l'inscription *Godfridus me fecit* encadre l'image de la Vierge en Majesté présentant l'Enfant aux rois mages. La portée sacramentelle d'une telle inscription et sa relation avec la prise d'autorité des artistes est analysée par Pierre-Alain MARIAUX, « Quelques hypothèses à propos de l'artiste roman », *Médiévales*, t. 44, printemps 2003, p. 199-214 (212-213 sur Autry-Issards).

56. Une mandorle similaire, très peu bombée, se trouve au portail de l'église voisine de Meillers, dont l'iconographie comporte de nombreux points communs avec celle du portail d'Autry-Issards : J. DUPONT, *Nivernais-Bourbonnais roman*, op. cit., p. 130. Là un Christ en majesté a été sculpté sur (et non dans) la mandorle. Cette solution doit néanmoins être exclue à Autry-Issards dans la mesure où la mandorle ne présente aucune trace d'arrachement.

57. Robert FAVREAU, « Le thème épigraphique de la porte », *Cahiers de civilisation médiévale*, 34/3-4, 1991, p. 267-279 ; Calvin B. KENDALL, *The Allegory of the Church. Romanesque Portals and their Verse Inscriptions*, Toronto, University of Toronto Press, 1998 ; Caroline ROUX, *La pierre et le seuil : portails romans en Haute-Auvergne*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004.

58. *Catalunya Romànica*, t. XIV : *El Rosselló*, Barcelona, Enciclopèdia catalana, 1993, p. 293-294.

59. Pierre PONSICH, auteur des notices du volume sur le Roussillon de la *Catalunya Romànica*, considère les deux linteaux de Saint-Genis-des-Fontaines et Saint-André-de-Sorède comme des retables remployés (t. XIV, p. 347-348, 352-353, 373-374, 382-383, reprenant une hypothèse qu'il avait formulée dans Pierre PONSICH, « Les plus anciennes sculptures médiévales du Roussillon », *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, t. 11, 1980, p. 293-331). L'hypothèse est considérée comme fragile par les auteurs du catalogue sur les premiers retables : Pierre-Yves LE POGAM (dir.), *Les premiers retables (XII^e-début du XV^e siècle) : une mise en scène du sacré*, Milan, Officina Libraria / Paris, Musée du Louvre, 2009, p. 24. Quoi qu'il en soit, les deux linteaux créent explicitement une relation visuelle entre l'autel et la porte en reprenant une iconographie classique des devants d'autels : le Christ entouré des apôtres. Le portail de Saint-Jean-le-Vieux à Perpignan crée ce même jeu de miroir : la porte devient table d'autel et figure, sans image, l'invisible présence du Christ, qui est la porte. Il y a là tout un dossier à creuser : les relations d'échos et d'homologie entre les autels et les portes des églises romanes...

RÉSUMÉS

La table d'autel de l'abbaye Saint-Jean de Mallast (Montolieu, France, Aude), sculptée au milieu du Xe siècle et conservée aujourd'hui par un dessin de Jean Mabillon, présente un agencement original de figures, d'ornements et d'inscriptions autour d'un cadre aniconique où l'on s'attendrait à voir l'image du Christ en majesté. Partant de l'hypothèse d'un évidement volontaire de l'image centrale, l'article explore les modalités par lesquelles la matière de la table et les lettres, images et ornements disposés autour du cadre proposent une figuration de l'invisible corps du Christ et de tout le processus engendré par la consécration de l'église et la célébration du sacrifice eucharistique sur la table sculptée. La table de Montolieu est ensuite confrontée à d'autres évidements d'images observables dans des objets et manuscrits liturgiques des XI^e et XII^e siècles.

The altar table from the monastery of Saint-Jean-de-Mallast (Montolieu, France, Aude), carved in the middle of the tenth century and now known only through a drawing of Jean Mabillon,

presents a unique frame consisting of figures, ornaments and inscriptions around an aniconic field, where one would expect the image of Christ in Majesty. Working with the hypothesis of a deliberate evacuation (“évidement”) of the central image, this paper explores the ways by which the materials of the altar functioned together with the words, images and ornaments carved along the frame to figure not only the invisible body of Christ, but also the processes instigated by the dedication of the church, and finally the celebration of the Eucharist. In a second part, the altar of Montolieu is compared with other examples of pictorial “évidements” seen on eleventh- and twelfth-century liturgical objects and manuscripts.

INDEX

Keywords : Altar Stone, frame, scooping out, figurability, medieval exegesis representation of the divine, ornament

Mots-clés : table d'autel, cadre, évidement, figurabilité, exégèse médiévale, représentation du divin, ornement

AUTEUR

DIDIER MÉHU

Didier Méhu est professeur titulaire d'histoire et d'histoire de l'art du Moyen Âge à l'Université Laval de Québec (Canada). Ses recherches actuelles portent sur la valeur transformative et figurative de la liturgie dans l'Église occidentale au Moyen Âge central (VIIIe-XIIIe siècle). Il a notamment publié *Paix et communautés autour de l'abbaye de Cluny, Xe-XVe siècles* (Lyon, 2001, réédition 2010), *Gratia Dei. Les chemins du Moyen Âge* (Montréal 2003, réédition 2013) et dirigé des recherches sur le rite de dédicace d'église, *Mises en scènes et mémoires de la consécration d'église dans l'Occident médiéval* (Turnhout, 2007) et des réflexions sur le sens de l'écriture de l'histoire et le rôle social de l'historien aujourd'hui : *Pourquoi étudier le Moyen Âge au XXIe siècle ?* (Paris, 2012), *Cluny après Cluny. Constructions, reconstructions, commémorations, 1790-2010* (Rennes, 2013).