

[Recepción del artículo: 27/09/2012]  
[Aceptación del artículo revisado: 12/12/2012]

## VOIR ET ENTENDRE LES CHANTS DE LA MESSE<sup>1</sup> SEEING AND HEARING THE CHANT OF THE MASS

ERIC PALAZZO

Université de Poitiers-CESCM, Institut Universitaire de France (Paris)  
eric.palazzo@univ-poitiers.fr

### RESUMEN

Cet article propose une exploration approfondie de l'illustration d'un fragment d'antiphonaire du XIII<sup>e</sup> siècle, sans doute réalisé en Allemagne du sud et conservé aujourd'hui à la Walters Gallery de Baltimore. La représentation de l'assomption de la Vierge Marie montre des traits iconographiques destinés à faire de cette image une scène rituelle où se développe l'activation synesthésique dans le déroulement de la procession d'introit de la messe. A cela, vient s'ajouter la forte dimension théologique de la lecture sensorielle de l'image et de la fonction de l'objet dans le déroulement de la liturgie.

PALABRAS CLAVE: cinq sens; liturgie; iconographie; antiphonaire; assomption; theologie.

### ABSTRACT

This contribution explores the different aspects of the illustration of an antiphony fragment from the thirteenth century, very probably produced in south germany, and kept today at the walters art museum in Baltimore. The representation of the assumption of the virgin Mary shows several iconographical details which are made to create a kind of liturgical image where the synesthesia must be activated during the performance of the introit procession of the mass. One must add also a very strong theological meaning of the iconography of the image and its both liturgical and sensorial activation through the object: the liturgical book.

KEYWORDS: five senses; liturgy; iconography; antiphony; assumption; theology.

---

<sup>1</sup> Le texte de cet article est à partir de celui de la conférence prononcée lors du colloque d'Aguilar del Campoo en septembre 2012. De plus amples développements de cette recherche seront proposés dans mon livre en préparation sur l'art, la liturgie et les cinq sens, aux éditions Fayard.

## PERSPECTIVES DE RECHERCHE SUR LES CINQ SENS

Depuis peu, les historiens et les historiens de l'art du Moyen Âge s'intéressent aux objets liturgiques et à leur matérialité en considérant notamment la question de leur activation durant la performance liturgique et ce qu'elle permet du point de vue de la signification théologique de chacun d'eux. Du côté des historiens de l'art, je pense, entre autres, aux travaux de Herbert Kessler dont l'ouvrage *Seeing Medieval Art* a ouvert la voie d'une nouvelle approche de la matérialité de l'art médiéval ainsi qu'à deux de ses récents articles traitant de l'objet comme sujet de l'histoire de l'art médiéval et un autre sur le *Speculum*<sup>2</sup>. Pour l'art byzantin, je mentionnerai les travaux récents de Bissera Pentcheva sur les icônes ainsi que son livre récent sur les *Sensual icons* qui permettent de réapprécier la dimension active des icônes dans la liturgie<sup>3</sup>. Carolyn Bynum a quant à elle étudié de façon nouvelle la notion de matérialité appliquée aux objets du culte dans la seconde moitié du Moyen Âge, en particulier les reliquaires mais pas seulement, en insistant sur le fait que la présence de certains objets dans la liturgie rendait réellement présents des concepts théologiques liés à la signification du rituel<sup>4</sup>. Depuis quelques années, je mène une recherche de fond sur les cinq sens dans la culture chrétienne de l'Antiquité et du Moyen Âge dont j'ai déjà donné des résultats partiels dans des articles et qui fera l'objet d'un livre<sup>5</sup>. Mon approche permet de mieux comprendre la place centrale occupée par les cinq sens dans la liturgie chrétienne et sa signification théologique. Pour ce faire, je considère l'art dans la liturgie, et plus particulièrement les objets liturgiques, comme des éléments essentiels du rituel dont le but premier est d'être activé par les cinq sens dans la liturgie afin de rendre réellement présente et de faire vivre, au moment même de la performance liturgique, les différents aspects de leur signification liturgique. Dans cette perspective, je m'éloigne de l'approche strictement fonctionnelle ou "fonctionnaliste" de l'art dans la liturgie sans pour autant rejeter les différentes significations politiques, sociales, culturelles véhiculées par certains objets liturgiques, notamment à travers l'iconographie des images qu'ils contiennent. En disant cela, je pense notamment aux livres

<sup>2</sup> KESSLER, H. L., *Seeing Medieval Art*, Petersborough, 2004. Id., "Speculum", *Speculum*, 86 (2011), pp. 1-41.

<sup>3</sup> PENTCHEVA, B., "The Performative Icons", *The Art Bulletin*, 88 (2006), pp. 631-655. Ead., *The Sensual Icon. Space, Ritual and the Senses in Byzantium*, Penn State University Press, 2010.

<sup>4</sup> BYNUM, C. W., *Christian Materiality. An Essay on Religion in Late Medieval Europe*, New York, 2011.

<sup>5</sup> PALAZZO, E., "Visions and Liturgical Experience in the Early Middle Ages", en *Looking Beyond. Visions, Dreams and Insights in Medieval Art and History*, HOURIHANE, C. (dir.), Princeton University and Penn State University Press, 2010, pp. 15-29. Id., "Art, Liturgy and the Five Senses in the Early Middle Ages", *Viator*, 41 (2010), pp. 25-56. Id., "Art et liturgie au Moyen Âge. Nouvelles approches anthropologique et épistémologique", *Anales de Historia del Arte*, 2010, Volumen extraordinario, pp. 31-74. Id., "Le 'livre-corps' à l'époque carolingienne et son rôle dans la liturgie de la messe et sa théologie", *Quaestiones Medii Aevi Novae*, 15 (2010), pp. 31-63. Id., "La dimension sonore de la liturgie dans l'Antiquité chrétienne et au Moyen Âge", *Archéologie du son. Les dispositifs de pots acoustiques dans les édifices anciens*, PALAZZO-BERTHOLON, B. y VALIÈRE, J.-C. (eds.), Paris, 2012, pp. 51-58. Id., "Le Visible, l'Invisible et les cinq sens dans le haut Moyen Âge. A propos de l'iconographie de l'ivoire de Francfort", *Matérialité et immatérialité dans l'Eglise au Moyen Âge*, (Actes du colloque tenu à Bucarest, 22-23 octobre 2010), DAUSSY, S. D. et alii (eds), Bucarest, 2012, pp. 11-38. Id., "Les cinq sens au Moyen Âge. Etat de la question et perspectives de recherche", *Cahiers de civilisation médiévale*, 55 (2012), pp. 339-366. Id., "The Fives Senses in Medieval Art", *A cultural History of Senses*, 2012, (sous presse). Id., "Les cinq sens dans la liturgie monastique du haut Moyen Âge", *Borchard's Publication*, 2012, (sous presse).

liturgiques et à leurs illustrations dont j'ai pu montrer qu'ils incarnaient véritablement, au moment de leur utilisation dans le rituel, le message dont ils sont porteurs grâce à l'activation sensorielle de leur matérialité. Dans les différentes phases des rituels liturgiques, la messe mais pas seulement, on fait intervenir de nombreux objets dont certains, comme les livres, le calice, la patène ou bien encore l'encensoir, sont très sollicités par une activation sensorielle presque permanente, tandis que d'autres, comme les peignes liturgiques, ne le sont que très peu. Cette faible activation rituelle et sensorielle de certains objets par rapport à d'autres n'exclut pas cependant l'activation de leurs significations théologiques dans le déroulement de la liturgie de manière à rendre réellement présentes et actives ces significations *au moment* voulu du rituel afin de rendre active ses significations dans leur *bon lieu*, celui de la performance liturgique.

Les théologiens du Moyen Age expriment une conception très particulière de la dimension sonore de la liturgie portant sur la notion de "bonne tonalité", de "tonalité juste". Au IX<sup>e</sup> siècle, dans son grand traité sur les "choses liturgiques" –l'un des principaux commentaires sur la liturgie de l'époque carolingienne avec les écrits d'Amalaire de Metz– Walafrid Strabon propose une lecture de la dimension sonore de la liturgie en relation étroite avec l'allégorèse biblique et fortement marquée par la conception performative des rituels en général et des "différentes façons de prier et de la diversité de voix", pour reprendre les propres mots de l'exégète carolingien. Walafrid explique en effet que la diversité des voix qui s'exprime dans la liturgie reflète les trésors du coeur avec lesquels elle doit concorder. Pour Walafrid Strabon, la bonne tonalité à la fois sonore et vocale a pour origine l'harmonie et la beauté des voix et des chants produits lors des rituels qui se déroulaient dans le temple de Salomon à Jérusalem, en particulier lors de sa dédicace<sup>6</sup>. La recherche de la diversité des sons produits lors de la récitation de prières et de l'exécution des chants dans la liturgie afin de trouver la "bonne tonalité" est clairement exprimée à travers les rubriques des différents rituels de la liturgie qui contiennent toutes les informations nécessaires au bon déroulement des cérémonies. Ainsi que l'a récemment bien montré Eduardo Henrik Aubert à partir des indications rubricales de tonalités contenues dans l'*Ordo* du sacre de saint Louis, réalisé au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle pour servir de modèle à la liturgie royale (Paris, BNF, lat. 1246), le choix des verbes *cantare*, *dicere*, *psallere*, *interrogare* selon les rubriques et les moments du rituel est principalement déterminé par la volonté d'ordonner à la fois les sons de la liturgie et le temps et les hommes, de distinguer les sons en "sonorisant" les différences et enfin, d'exprimer la forme sonore des textes selon une large variété de modalités sonores.

<sup>6</sup> *De vocum autem differentia dicendum illam esse divinis laudibus aptam, quae, qualitercumque sonuerit, ex-bono thesauro cordis profecta internae intentioni concordat. Nam et in bono legitur vox alta, dum dicitur in dedicatione templi Salomonis vox sacerdotum et levitarum in tubis et hymnis exclamantium [III Reg 8] longius sonuisse et sancti martires sub ara Dei voce magna clamasse leguntur. Ubi quamvis intellegi possit, sicut et in aliis multis locis, illam esse magnam vocem, quae, quamvis sit sono humilis, ex bona devotione procedit – sicut Moysen dicit Deus : «Quid clamas ad me ?» [Exod, XIV] cum non legatur ibi aliquid clamasse – tamen bonum est et omni quieti praeferrendum in laude Dei decenter et simpliciter laborare.* HARTING-CORREA, A. L., *Walafrid Strabo's Libellus de exordiis e incrementis quarundam in observationibus ecclesiasticis rerum. A Translation and Liturgical Commentary*, Leyde-Nueva York-Colonia, 1996, pp. 90-91.

## UNE IMAGE POUR CROIRE AVEC LES CINQ SENS

L'objet de cette étude est le feuillet isolé conservé aujourd'hui au Walters Art Museum de Baltimore (USA) sous le cote Ms. W. 756<sup>7</sup> (Figs. 1, 2 y 3). Il s'agit d'un seul feuillet conservé ayant appartenu à un antiphonaire de la messe, ou à un graduel selon la terminologie adoptée, très vraisemblablement réalisé dans le courant du XIII<sup>e</sup> siècle en Allemagne, peut-être dans la région du sud-ouest. Le feuillet, fort bien conservé, mesure 32,8 cm sur 19,5 cm. Le texte est écrit sur une colonne faisant alterner le texte liturgique à proprement parler et la notation musicale sur portée. Le texte est évidemment incomplet: au recto du feuillet, on trouve le texte fragmentaire d'une hymne pour la fête de saint Laurent le 14 août commençant par les mots: *Dispersit dedit pauperibus...* Sur ce texte, une main du XVII<sup>e</sup> siècle a transcrit le titre du



Fig. 1. Folio d'un graduel germanique. Walters Art Museum, Baltimore, Ms. W. 756r. XIII<sup>e</sup> siècle

<sup>7</sup> La bibliographie sur ce fragment de manuscrit est très réduite. Voir notamment HUGLO, M., "Souvenirs 'enchantés' de la Walters Art Gallery", *Journal of the Walters Art Gallery*, 54 (1996), pp. 1-8, esp. 3, fig. 3.

Fig. 2. Folio d'un graduel germanique. Walters Art Museum, Baltimore, Ms. W. 756r. Détail. XIII<sup>e</sup> siècle



feuille en écriture gothique montrant que ce feuillet avait été réutilisé comme couverture d'un livre (*Geldt, Register/Anno/ 1624/ Biss Anno/ 1625*). Le décor de cette page est composé d'initiales ornées faisant alterner l'or et le bleu agrémentées de filigranes assez sommaires.

Le verso du feuillet W 756 de Baltimore contient la fin des pièces liturgiques pour la fête de saint Laurent suivies du début du cursus liturgique pour la fête de l'Assomption de la Vierge le 15 août. Après la rubrique annonçant le titre de la fête (*In assumptione sanctae Mariae*), on lit l'incipit de l'antienne d'introït pour l'Assomption: *Gaudeamus omnes in Domino diem...* Après quoi, on lit l'incipit du verset psalmique constituant le répons graduel *Eruclavit cor meum verbum...*, tiré du psaume 45,1, puis les versets *Propter veritatem et mansuetudinem...* (psaume 45, 6) et le premier mot *Audisti...* (psaume 45, 11), qui font partie du cursus liturgique habituel et ancien de la fête de l'Assomption. Le décor du verso du feuillet est constitué d'une initiale historiée occupant la



Fig. 3. Folio d'un graduel germanique. Walters Art Museum, Baltimore, Ms. W. 756v. XIII<sup>e</sup> siècle

hauteur de cinq lignes du texte. Il s'agit du G majuscule de l'antienne *Gaudeamus*, peint en or et se détachant sur un cadre coloré de bleu, de vert et d'argent pour les bordures. La scène contenue dans l'initiale à proprement parler représente le thème de l'Assomption de la Vierge dans une formulation iconographique très inhabituelle et originale que je me propose d'analyser pour soi et en relation avec l'expression et l'activation des cinq sens dans le déroulement du rituel, plus particulièrement lors de l'exécution du chant liturgique du *Gaudeamus* durant la messe de l'Assomption de la Vierge. La composition de la scène se déploie dans l'espace créé par la lettre "G", épousant sa forme arrondie et les courbures de la graphie de la lettre. Dans la partie supérieure de la scène, l'artiste a représenté le Christ dans une mandorle aux bordures de couleurs verte et rouge, et au fond bleu sur lequel se détachent des motifs ondulés blanc identiques à ceux dessinés sur le fond bleu du cadre dans lequel se détache une large partie du reste de la composition iconographique. Dans la mandorle, dont la partie supérieure épouse l'haste supérieure de l'initiale "G", le Christ semble assis, de face, même si l'on ne voit aucun siège. Il est vêtu de vêtements rouge et violet. Ses cheveux rouges se détachent sur le nimbe crucifère à fond gris et bordé de rouge. Un petit personnage revêtu d'un vêtement blanc rehaussé de vert et à capuche est assis sur ses genoux. Les pieds du Christ reposent sur la bordure inférieure de la mandorle.

La composition iconographique de la scène est complétée par le groupe de personnages qui se trouve logé dans la panse de la lettre "G". Sur la gauche, on voit tout d'abord trois personnages l'un derrière l'autre et dont on n'aperçoit, pour les deux derniers, que la partie supérieure de leur tête. Celui placé devant eux porte sa main gauche à son visage et, de sa main droite, il esquisse un geste en direction de la scène qui se déroule devant lui. La physionomie de ces trois personnages est identique, notamment pour ce qui concerne la chevelure, rouge elle aussi comme celle du Christ, et les traits du visage. Tous trois sont nimbés. Au centre de la composition, dans la partie inférieure de l'image correspondant à la partie basse de la panse de la lettre, on voit le corps d'un personnage allongé sur un lit ou un drap blanc, vêtu de vêtements de couleur verte et rouge. Sa tête, cerclée d'un nimbe doré repose sur un coussin rouge. Les traits du visage et la physionomie d'ensemble ne permettent pas de trancher sur l'identité masculine ou féminine du personnage qui a les yeux fermés. Au-dessus de lui, on voit un personnage nimbé, cheveux rouges, vêtu à l'identique du personnage allongé, montré en train d'agiter un encensoir qu'il tient à l'aide de trois chaînettes blanches dont l'ondulation rappelle celle des motifs blancs placés autour de l'objet. En face de ce personnage effectuant le geste liturgique de l'encensement, se trouve un personnage qui semble plutôt appartenir au groupe décrit précédemment et placé derrière la représentation du personnage allongé et les yeux fermés. Ce personnage, représenté à mi-corps comme l'ensemble des autres figures de la scène et faisant face à celui montré en train d'agiter un encensoir à la tête contenue dans un nimbe doré, à l'instar de celui du personnage couché, les cheveux rouges et les yeux et la tête tournés en direction de la représentation de la *Maiestas Domini* logée dans la partie supérieure de la composition. Il est revêtu de vêtements de couleurs rouge et violette. Il a les deux mains tendues et tournées vers l'image du Christ en Majesté. La composition de cette image est à plusieurs égards fort intéressante et très originale du point de vue du traitement iconographique de la scène représentée, l'Assomption de la Vierge Marie. Dans la notice rédigée par les conservateurs du Walters Museum et consacrée à ce feuillet et son image, il est précisé que la scène représente la mort de la Vierge Marie entourée par les apôtres et montrant son assomp-

tion aux cieux dans la partie supérieure<sup>8</sup>. Dans la partie supérieure, le Christ apparaît dans une mandorle en arc-en-ciel et tient une petite figure humaine représentant l'âme de la Vierge selon une iconographie basée sur la tradition byzantine figurée du thème. À côté de rares mentions de ce feuillet dans les catalogues des manuscrits liturgiques enluminés conservés dans les fonds des bibliothèques et musées américains, la bibliographie le concernant est pour ainsi dire inexistante. Dans son bref article consacré à ses souvenirs enchantés de la Walters Art Gallery paru dans un fascicule du *Journal of the Walters Art Gallery* destiné à honorer Lilian Randall en 1996, le musicologue Michel Huglo commente brièvement le feuillet qui nous intéresse. Selon cet auteur, ce manuscrit est un fragment de graduel noté sur lignes d'origine allemande de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle ou du début du XIV<sup>e</sup> siècle. L'expertise de la notation musicale transcrite sur le feuillet amène le savant musicologue à qualifier cette notation de très soignée, tracée obliquement sur portée et que l'on pourrait comparer aux manuscrits du nord-ouest de l'Allemagne.

Dans l'histoire de la formulation iconographique de l'Assomption, il faut distinguer le thème de la dormition de la Vierge, particulièrement à l'honneur dans l'art byzantin, de celui de l'Assomption de l'âme de la Vierge accueillie par le Christ dans les cieux<sup>9</sup>. Dans un certain nombre de cas, en Occident comme en Orient, au moins depuis le X<sup>e</sup> siècle, les artistes ont fréquemment mêlé les deux thèmes qui sont, de toutes façons, intimement liés. Dans la majorité des cas donc, l'iconographie de l'Assomption montre le corps mort de la Vierge, allongé, entouré par le groupe des apôtres et le Christ debout face à la dépouille et tenant dans ses mains l'âme de sa mère figurée sous les traits d'un petit personnage vêtu et nimbé. Dans ces représentations, on a souvent choisi de figurer, dans la partie supérieure, la main de Dieu qui bénit la scène. Il arrive également que les artistes aient représenté des anges venant assister le Christ dans son geste. Comme il se doit, saint Pierre et saint Paul figurent généralement en bonne place dans le groupe des apôtres, auprès de la Vierge. À partir du XIII<sup>e</sup> siècle, d'autres formules iconographiques du thème de l'Assomption montrent le corps de la Vierge, compris dans une sorte de mandorle constitué par le linceul, de face et porté par deux anges aux cieux où l'attend le Christ. D'une certaine manière, cette dernière formulation iconographique s'apparente à celle d'une *Maiestas Domini* transférée à la Vierge Marie. Force est de constater que l'image du feuillet du Walters Museum ne correspond qu'à la marge aux grandes lignes de la tradition iconographique de l'Assomption, en Orient comme en Occident, entre le X<sup>e</sup> siècle et la fin du Moyen Âge. Certes, le corps de la Vierge est bien représenté selon la tradition habituelle du thème et la présence du groupe des apôtres, bien que peu nombreux, va dans le même sens d'une relative fidélité à cette tradition. On ne peut en revanche en dire autant au sujet du personnage agitant un encensoir devant le corps de la Vierge. Dans la composition de l'image, l'encensoir occupe une place centrale et forme en quelque sorte une partie de l'axe vertical de l'image reliant le corps de la Vierge à la représentation du Christ en Majesté tenant sur ses genoux l'âme de sa mère dans la partie supérieure de la composition.

La *Maiestas Domini* de la partie supérieure de l'image constitue d'ailleurs l'aspect le plus original de la formulation iconographique de la scène représentée. En effet, je ne connais pour

<sup>8</sup> Je remercie Lynley Herbert, conservatrice des manuscrits à la Walters Art Gallery de Baltimore

<sup>9</sup> Cf. SCHMITT, J-C, "L'exception corporelle: à propos de l'Assomption de Marie", en *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, HAMBURGUER, J., (ed.), Princeton, 2006, pp. 151-185.

ma part qu'un nombre assez limité de représentations de la *Maiestas Domini* dans le thème de l'assomption incluant de façon aussi claire la figure entière du Christ, la mandorle et plus encore l'âme de la Vierge sur les genoux de son fils. L'un des exemples les plus proches de la formulation iconographique de notre feuillet est l'image représentée dans le lectionnaire de Cluny de la bibliothèque nationale de France, du XI<sup>e</sup> siècle (Paris, BNF, nal. 2246). On y retrouve le même axe vertical constitué par le corps de la Vierge, l'encensoir agité au-dessus du corps de la défunte par l'un des apôtres, peut-être saint Pierre, et, dans la partie supérieure, une forme de *Maiestas Domini* où l'on voit le Christ en buste dans une mandorle et, devant lui, le buste de l'âme de sa mère. La relative similitude du schéma iconographique entre les deux images est d'autant plus intéressante qu'elles apparaissent respectivement dans un lectionnaire et dans un antiphonaire où l'on trouve, dans un cas comme dans l'autre, des textes liturgiques différents et qui ne constituent pas véritablement des sources textuelles pour l'image. Au sujet de l'encensoir qui, dans les deux cas semble faire le lien entre le corps mort de la Vierge et la vision de la *Maiestas* dans la partie supérieure de chaque composition, il apparaît dans quelques autres représentations de l'Assomption, comme sur le tympan de Cabestany sans qu'il soit, dans ce cas, un lien entre le corps de la Vierge et la vision de la *Maiestas* dans les cieux<sup>10</sup>. La présence de l'encensoir vise à assimiler la scène de la Dormition et de l'Assomption à une représentation du rituel des funérailles et à lui conférer une dimension sacramentelle. Dans ce sens, on ne peut en aucun cas considérer la présence de cet objet dans les représentations de l'Assomption comme un simple élément décoratif et ornemental. Bien au contraire, il contribue à faire du moment représenté une scène liturgique, un rituel sacramentel dont l'objet principal est d'une certaine manière figuré dans la partie supérieure de la composition, par la *Maiestas Domini*.

A ce titre, on peut rapprocher, tant du point de vue formel et iconographique que du point de vue de la signification sacramentelle de l'image, la scène de l'Assomption du feuillet allemand et, par certains côtés celle peinte dans le lectionnaire de Cluny, d'autres thèmes iconographiques où l'on établit un lien entre le geste liturgique de l'encensement et la vision de la *Maiestas Domini*. A titre d'exemples, je mentionnerai deux images que j'ai étudiées récemment ailleurs. Dans l'image de la charte illustrée de Saint-Martin-du-Canigou, réalisée au début du XIII<sup>e</sup> siècle (Paris, Bibliothèque des Beaux-Arts, ms. Masson, 38), j'ai montré que le geste liturgique de l'encensement auquel procède le prêtre devant l'autel général, selon la riche exégèse liturgique sur l'encens, l'encensoir et leur usage dans le rituel, la bonne odeur du Christ "représentée" ici par la *Maiestas Domini* du registre supérieur. Dans ce sens, on peut même parler de la bonne odeur de la *Maiestas Domini*, de la théophanie du Christ et de la vision atemporelle du règne du Seigneur dans les cieux pour l'éternité et figurée sur l'image de la charte du Canigou comme dans une sorte d'anticipation de cette vision à venir et créée par l'efficacité sacramentelle de la célébration de la liturgie. Au sujet de l'image du Canigou et du feuillet du Walters Museum, le thème de la bonne odeur s'applique dans les deux cas à la personne du Christ même si, dans la représentation de la scène du Canigou, il s'agit d'un lien exclusif entre la bonne odeur générée par l'encensement et la vision de la théophanie, tandis que dans celle du feuillet d'antiphonaire, la bonne odeur dégagée par l'encensoir agité par un

<sup>10</sup> BARTOLOMÉ ROVIRAS, L., "El maestro de Cabestany: pensando en imágenes: el Transito de María", *Codex Aquilarensis*, 27 (2011), pp. 109-124.



“officiant” auprès du corps mort de la Vierge ne s’applique pas qu’au Christ mais bien à Marie, sujet premier et central du thème de l’image en relation avec la fête de l’Assomption et les textes liturgiques qui s’y rattachent. Avant d’approfondir cet aspect et de voir dans quelle mesure la dimension multisensorielle du rituel au moment de l’exécution du chant du *Gaudeamus* lors de l’introït de l’Assomption permet l’activation de l’image de la *Maiestas* du Christ avec l’âme de la Vierge, mentionnons encore une autre peinture en pleine page comme exemple d’images proches de celles du Canigou et du feuillet de Baltimore au sujet de l’encensoir, de l’encens et de la vision de la *Maiestas Domini*. Dans le psautier d’Odon d’Asti du XI<sup>e</sup> siècle (Paris, BNF, lat. 2508), sans doute réalisé à Farfa et conservé aujourd’hui à la Bibliothèque nationale de France à Paris, la page frontispice représente la *Maiestas Domini* générée par l’harmonie sonore créée par David, auteur supposé du psautier, représenté dans la partie inférieure de la composition en train de jouer de la harpe en compagnie d’autres musiciens, ainsi que par l’odeur de l’encens activée par deux figures, sans doute Abraham et Melchisédech, situées au registre médian de l’image, placées de part et d’autre d’un autel. Cette peinture exceptionnelle s’inscrit dans un contexte à la fois iconographique et textuel tout à fait différent de celui où sont insérées celles du lectionnaire de Cluny et du feuillet d’antiphonaire conservé à Baltimore. Malgré cela, il existe de nombreux points communs entre ces trois images notamment au sujet de l’odeur de l’encens, de la vision de la *Maiestas Domini* et donc des effets de l’activation sensorielle de nature synesthésique dans le cadre de la liturgie et de ses effets sacramentels.

Dans le cas de l’image de l’Assomption de la Vierge du feuillet allemand du XIII<sup>e</sup> siècle, les textes liturgiques de la fête ne fournissent pas, *stricto sensu*, de sources littéraires pour la création de cette image avec son insistance sur la vision et sur la dimension sensorielle principalement générée par l’activation de l’encensoir. Certes, le verset *Audisti...* du psaume 45,11 suggère la dimension sonore du thème de l’Assomption. Dans le cas du cursus liturgique de l’antiphonaire, la justification de cette insistance sur le sens auditif se trouve dans l’exécution des antiennes et versets psalmiques au moment du rituel d’introït de la fête. A ce moment, il existe une véritable synesthésie provoquée par l’activation des sens et la création d’une interaction entre eux. Ainsi, la bonne odeur de l’encens est activée en même temps, ou légèrement après, l’harmonie du son par le chant de l’antienne d’introït *Gaudeamus* et des versets psalmiques qui l’accompagnent de telle sorte que cela génère un effet synesthésique destinée à créer “réellement” les effets à venir du sacrement, lors de la consécration de l’eucharistie. De telle sorte que, l’activation sensorielle synesthésique au moment de l’exécution de l’antienne *Gaudeamus*, dont le son harmonieux doit interagir avec la bonne odeur de l’encens puisque le geste de l’encensement est effectué en même temps, génère véritablement l’image de la *Maiestas Domini* montrant le Christ tenant l’âme de la Vierge sur ses genoux, rendant réellement présent, par l’image dans le manuscrit, l’effet sacramentel de l’eucharistie. Dans ce sens, l’image du feuillet du Walters Museum apparaît comme “l’incarnation” de l’effet sensoriel synesthésique créé par le rituel dans lequel les sens sont activés afin d’interagir entre eux et provoquer l’effet sacramentel à venir, en l’occurrence, la vision de la Majesté du Christ avec la Vierge sur ses genoux. De telle sorte, que “l’image” sacramentelle créée au moment de l’exécution de l’introït de la fête de l’Assomption par l’activation sensorielle de nature synesthésique et matérialisée, voire incarnée, dans l’image peinte dans le manuscrit, soit une sorte d’anticipation permanente de la réalité théophanique à venir et rendue possible grâce à la célébration sacramentelle dans la liturgie. Autrement dit, l’image ouvrant l’antienne d’introït

du feuillet de l'antiphonaire allemand et la célébration de la fête de l'Assomption proposent un discours sur la temporalité d'une grande complexité, faisant "voir" en permanence la vision théophanique qui ne prendra "corps" qu'à la fin des temps après avoir été générée par l'efficacité sacramentelle de la liturgie dans sa dimension sensorielle et synesthésique.

Au sujet de la bonne odeur générée par le geste de l'encensement, il faut noter que, dans le cas de l'image de Baltimore, elle ne s'applique pas qu'au Christ. En effet, du fait de la présence de l'âme de la Vierge sur les genoux du Christ, on peut supposer que cette bonne odeur est aussi celle de la Vierge. J'en veux pour preuve un passage de la fameuse lettre *Cogitis me*, longtemps attribuée à saint Jérôme mais que l'on doit plus certainement à un auteur carolingien, sans doute Paschase Radbert<sup>11</sup>, où il est question de la bonne odeur du corps de la Vierge après son Assomption: *Insuper et adhuc viventes in carne, ibidem miri odoris fragrantiam diutius persensisse*, et en relation directe avec l'image de la majesté du Christ: *Nec mirum, qui honor maternus eius est, qui est natus ex ea: quem omnis coelorum ordo veneratur et adorat super se elevatum cum Patre in sede Maiestatis Domini*. La lettre *Cogitis me* est traditionnellement lue le jour de l'Assomption, telle une sorte d'homélie sur la fête. Pour notre propos, il est particulièrement intéressant de remarquer sa présence dans le lectionnaire de Cluny, transcrite juste après l'image de l'Assomption où l'on a vu l'importance accordée au geste de l'encensement en relation avec la *Maiestas Domini* et le buste représentant l'âme de la Vierge. Dans l'image de l'antiphonaire de Baltimore, on peut se demander si la correspondance entre les motifs blancs ondulés présents dans la mandorle et ceux représentés autour de l'encensoir agité par "l'officiant" près du corps de la Vierge ne suggèrent pas la matérialisation de la bonne odeur de l'encens venant ainsi souligner le lien entre la bonne odeur dégagée par l'encens au moment du rituel des funérailles de la Vierge et celle de la vision théophanique du Christ avec l'âme de sa mère sur ses genoux.

Au sujet de cette théophanie du Fils et de la Mère, je dirais qu'elle suggère une sorte d'inversion visuelle entre le Christ et la Vierge. Après avoir tenu son fils en son sein, la situation est inversée et l'on représente le Christ tenant lui-même sa mère sur ses genoux. Cette inversion touche de près je crois au thème essentiel dans la théologie chrétienne de la consubstantialité. En effet, cette image théophanique, générée par l'activation sensorielle synesthésique au moment du déroulement du rituel d'introït de la fête de l'Assomption et plus particulièrement de celle de l'antienne *Gaudeamus* installe la vision d'une consubstantialité théophanique dans une sorte d'atemporalité de la fin des temps dont il existe des correspondances dans un certain nombre de tropes de l'Assomption, comme dans certaines inscriptions épigraphiques telle celle de la face nord du tombeau de saint Junien, du XII<sup>e</sup> siècle (Fig. 4):

*AD COLLUM MATRIS PENDET SAPIENTIA PATRIS ME CHRISTI MATREM PRODO GERENDO PATREM MUNDI FACTOREM GENITRIX GERIT ET GENITOREM MATERNOSQUE SINUS SARCINAT HIC DOMINUS* (Au cou de la Mère pend la sagesse du Père. Je m'affirme la mère du Christ en portant le père. La mère porte le créateur et le père du monde. Ici le Seigneur pèse sur le sein maternel)<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Paschasius RADBERTUS, *De partu virginis; De assumptione sanctae Mariae virginiae*, MATTER, E. A., RIPBERGER, A. (eds.), «Corpus Christianorum – series latina 56C», Turnhout, 1985.

<sup>12</sup> Je remercie Vincent Debais d'avoir attiré mon attention sur ce texte du tombeau de saint-Junien et de m'avoir suggéré ce parallèle au sujet de la nature du corps du Christ et de celle de celui de la Vierge. Cf. *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, Poitiers, 1978, t. II : Limousin, HV 83, pp. 185-187, fig. 78.



Fig. 4. Collégiale Saint-Junien (Haute-Vienne). Tombeau de saint Junien. Calcaire. XIII<sup>e</sup> siècle

D'une certaine façon, cette inscription comme l'image du feuillet allemand de Baltimore reprennent l'idée de la créature qui porte son créateur et le thème de la consubstantialité. Dans la série des tropes de l'Assomption venant farcir l'antienne *Gaudeamus*, on relève certaines mentions qui vont dans le même sens: *Hodie Maria Virgo caelos ascendit. Gaudete, sui cum Christo regnat in aeternum. GAUDEAMUS...*; *Ipse eam ad caelos transvexit filius et creator et in throno posuit suo, quem illa meruit hic in terris gestare templo corporis suo*<sup>13</sup>.

Au terme de cette brève contribution, j'espère avoir montré tout l'intérêt de l'illustration du feuillet fragmentaire de l'antiphonaire conservé au Musée de Baltimore pour appréhender la manifestation synesthésique dans le cours du rituel liturgique et comprendre le rôle de l'image comme "incarnation" de concepts théologiques activés à travers elle par les sens lors du déroulement de la liturgie<sup>14</sup>. Dans l'avenir, il me faudra revenir sur ce feuillet et son illustration afin d'approfondir certains aspects relatifs à son iconographie, à sa tradition liturgique et à son rôle dans la performance liturgique.

<sup>13</sup> JOHANSSON, A.-K. A., *The Feasts of the Blessed Virgin Mary, Tropes for the Proper of the Mass 4*, «Corpus Troporum IX», Stockholm, 1998, p. 132.

<sup>14</sup> Sur le pouvoir d'incarnation de l'initiale peinte dans les manuscrits liturgiques, cf. KENDRICK, L., *Animating the Letter. The Figurative Embodiment of Writing from Late Antiquity to the Renaissance*, Ohio State University Press, 1999.

