

[Recepción del artículo: 22/07/2021]
[Aceptación del artículo revisado: 25/09/2021]

**LA PASSION DU CHRIST SUR LES LIVRES CAROLINGIENS :
VISUALISER LES TEMPS ET RYTHMES DE L'HISTOIRE DU SALUT**
**LA PASIÓN DE CRISTO SOBRE LOS LIBROS CAROLINGIOS:
VISUALIZAR LOS TIEMPOS Y RITMOS DE LA HISTORIA DE LA SALUD**

ANNE-ORANGE POILPRÉ
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
anne-orange.poilpre@univ-paris1.fr
ORCID ID: 0000-0003-1593-3412

RESUMÉ

La renaissance de la sculpture sur ivoire à la fin du VIII^e et au IX^e siècle en Occident correspond à l'essor pris par la production de livres. Des feuillets sculptés s'insèrent dans les reliures des ouvrages les plus luxueux, et permettent au décor précieux de se parer d'une dimension figurée et narrative. L'iconographie de la Passion se déploie alors d'une façon encore inédite sur les livres. A partir d'une série d'ivoires à sujets narratifs du IX^e siècle, cette contribution entend montrer que l'importance prise par les manuscrits chrétiens à cette période s'accompagne d'une réflexion nouvelle sur la mise en image de la vie du Christ spécifiquement articulée au livre chrétien et à sa parure extérieure, ainsi qu'à son rôle dans le contexte de l'*emendatio* de la société chrétienne de l'époque. Cette évolution est d'autant plus remarquable qu'elle fait échos à une conception liturgique et sacramentelle de la Passion que l'image prend spécifiquement en charge sous une forme nouvelle.

MOTS-CLÉS : manuscrits carolingiens, ivoires carolingiens, iconographie de la Passion, iconographie narrative biblique.

ABSTRACT

The revival of ivory carving in the late 8th and 9th centuries in the West corresponded to the boom in book production. Sculpted plaques were inserted into the bindings of the most luxurious works, and allowed the precious decoration to take on a figurative and narrative dimension. The iconography of the Passion was then deployed in an unprecedented way on books. Based on a series of ivories with narrative subjects from the 9th century, this contribution aims to show that the importance taken on by Christian manuscripts in this period is accompanied

by a new reflection on the representation of the life of Christ specifically linked to the Christian book and its external decoration, as well as its role in the context of the *emendatio* of Christian society at the time. This development is all the more remarkable in that it echoes a liturgical and sacramental conception of the Passion that the image specifically takes on a new form.

KEYWORDS: Carolingian manuscripts, Carolingian ivories, Passion iconography, Biblical narrative iconography.

RESUMEN

El renacimiento de la talla de marfil a finales del siglo VIII y el IX en Occidente se desarrolló en paralelo al auge de la producción de libros. Las placas esculpidas se insertaron en las encuadernaciones de las obras más lujosas y permitieron que la preciosa decoración adquiriera una dimensión figurativa y narrativa. Entonces, la iconografía de la Pasión se desplegó en los libros de forma inédita. A partir de una serie de marfiles del siglo IX con temas narrativos, esta contribución pretende mostrar que la importancia que adquieren los manuscritos cristianos en este periodo se acompañó de una nueva reflexión sobre la representación de la vida de Cristo, específicamente vinculada al libro cristiano y a su decoración exterior, así como su papel en el contexto de la *emendatio* de la sociedad cristiana de la época. Esta evolución fue tanto más notable cuanto que la imagen adquirió específicamente una renovadora forma que se hizo eco de una novedosa concepción litúrgica y sacramental de la Pasión.

PALABRAS CLAVE: Manuscritos carolingios, marfiles carolingios, iconografía de la Pasión, iconografía narrativa bíblica.

La renaissance de la sculpture sur ivoire à la fin du VIII^e et au IX^e siècle en Occident correspond à l'essor pris par la production de livres destinés à un usage culturel.¹ Des feuillets sculptés s'insèrent dans les reliures des ouvrages les plus luxueux, et permettent au décor précieux de se parer d'une dimension figurée et narrative, touchant notamment à la Passion du Christ. Une sélection de trois ivoires du IX^e siècle, destinés à des manuscrits de luxe, montre comment la production de livres chrétiens à cette période s'accompagne d'une réflexion nouvelle sur la mise en image des derniers moments de la vie du Christ, spécifiquement articulée au livre chrétien et à sa parure extérieure. Cette évolution est d'autant plus remarquable qu'elle fait échos à une conception liturgique et sacramentelle de la Passion que l'image prend spécifiquement en charge sous une forme nouvelle.

Le décor intérieur des livres d'évangiles, bibles, sacramentaires, et autres psautiers carolingiens a été étudié sans toujours tenir compte de l'éventuelle reliure prévue pour les exemplaires les plus somptueux, laissant de côté la pleine part prise par ses images dans la conception d'ensemble du livre. Il apparaît pourtant, à travers quelques rares exemples dont la reliure et le livre sont conjointement conservés, que les enluminures ne forment qu'une partie de l'intention initiale et que le décor ainsi que la figuration étaient pensés en plusieurs dimensions

¹ Cet article est issu d'une recherche plus large sur représentation de la vie du Christ dans les manuscrits carolingiens et ottoniens menée pour un nouvel ouvrage intitulé *Figurer la Bible et ses histoires. La vie du Christ en images dans les livres évangéliques latins (vie-xie siècle)*, dont la publication est en préparation.

et en plusieurs matériaux pour un même objet. Les Évangiles de Lorsch (BAV, Pal. Lat. 50 et Londres, Victoria & Albert Museum (Nr 136-1866)), ceux de Drogon (Paris, BnF, lat. 9388), le Psautier de Charles le Chauve (Paris, BnF, lat. 1152), dont la reliure d'origine est conservée, témoignent de cette approche combinée des techniques pour mettre en œuvre l'image dans et sur le livre. Ces livres d'apparat sont donc conçus comme des objets dont l'extérieur est investi d'une combinaison complexe de matériaux précieux, étroitement articulés au contenu visuel et textuel du livre. Il s'agit d'habiller les ais de bois dont la finalité est de protéger le parchemin, mais également d'inscrire dans la partie extérieure de l'objet un décor annonçant et exaltant textes placés à l'intérieur, souvent en corrélation avec l'utilisation du livre pendant la liturgie, mais pas seulement. Par exemple, dans le cas des tétraévangiles, le livre est exalté, apporté solennellement sur l'autel, les péripécopes sont lues par le diacre,² ce qui confère aux choix iconographiques et matériels fait pour leur reliure de multiples dimensions symboliques,³ activées par une pratique du livre que l'on ouvre et lit, mais aussi par un maniement du livre fermé, opérant par sa présence et son apparence extérieure.⁴ Ceci d'autant plus qu'il n'intervient pas toujours comme objet liturgique mais apparaît aussi comme objet de mémoire, appartenant au trésor d'une église. Le cas du sacramentaire est en cela assez comparable.

UNE PÉRIPHÉRIE MATÉRIELLE POUR UN DISCOURS VISUEL INTÉGRÉ AU LIVRE

Plusieurs manières de traiter cette périphérie matérielle des textes coexistent, dès l'Antiquité tardive. Si les premières reliures précieuses conservées datent du début du VII^e siècle, il ne fait pas de doute que son principe est aussi ancien que l'usage du *codex* en contexte chré-

² Amalraire de Metz consacre un long chapitre au diaconat dans son *De ecclesiastico officio* où les nombreuses missions du diacre sont décrites, comme héritières des ministres du Temple de Jérusalem. L'ordination (*consecratio*) est, quant à elle, issue des Actes des Apôtres. Amalraire résume les choses ainsi : le ministère des diacres dans le Nouveau Testament est de mettre sur la table du Seigneur ce qui doit l'être pour le banquet divin (*ministerium illorum in Novo Testamento, ut afferant quae ponenda sunt in mensa Domini ad caeleste convivium, et disponant ea super illam*, livre 2, 12). À cela s'ajoutent la lecture de l'Évangile, instaurée après les temps apostoliques puisque les évangiles n'étaient pas encore écrits, et le don de prophétie, qui semble découler de cette fonction relative à la lecture : *Additur unum ministerium diaconi, id est ut legat Evangelium, quod in primo tempore non legebatur (...). Diacono Evangelii lectio convenit, quia minister est ; imitatur eum qui dixit : Non veni ministrari sed ministrare (Mt 20 28). Quamdiu Evangelium Christus praedicavit, minister nobis factus est ; quod in novissimo ostendit ante immolationem suam, quando lavit pedes discipulorum. Habet et diaconus donum prophetiae, et merito, quia eius fungitur officio, de quo dictum est : Prophetam vobis suscitabit Deus de fratribus vestris, tamquam me : ipsum audite (Actes 3 : 22 et 7 : 37). Et iterum in Evangelio : Propheta magnus surrexit in nobis (Lc 7 : 16). AMALRAIRE DE METZ, *On the Liturgy*, E. KNIBBS (éd. et trad.), Harvard-Cambridge-Londres, 2014, pp. 425-427.*

³ D. GANZ, B. SCHELLENWALD (dir.), *Clothing Sacred Scripture. Book Art and Book Religion in Christian, Islamic and Jewish Cultures*, Berlin, 2019 ; J. LOWDEN, "The Word Made Visible. The Exterior of the Early Christian Book as Visual Argument", dans *The Early Christian Book*, W.E. KLINGSHRIN, L. SAFRAN (dir.), Washington, 2007, pp. 13-47 ; F. STEENBOCK, "Kreuzförmige Typen frühmittelalterlicher Prachteinbände", dans *Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Rhur*, Textband I, V.H. ELBERN (dir.), Düsseldorf, 1962, pp. 495-513 ; F. STEENBOCK, *Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter von den Anfängen bis zum Beginn der Gotik*, Berlin 1965. On peut aussi voir la synthèse de R. KAHSNITZ, "Buchdeckel au Gold, Elfenbein und Edelstein - auro, ebore et gemmis ornatus", *Pracht auf Pergament. Schätze der Buchmalerei von 780 bis 1180*, catalogue de l'exposition, C. FABIAN, C. LANGE (dir.), Munich, 2012, pp. 319-327.

⁴ E. PALAZZO, "L'activation sensorielle du livre d'évangiles", chap. 6 de *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art du Moyen Âge*, Paris, 2014, pp. 181-203.

tien. De nombreux portraits épiscopaux tardo-antiques, dans la catacombe San Gennaro de Naples (sans doute au milieu du v^e siècle), ou bien dans l'abside de Saint-Apollinaire-in-Classa à Ravenne (milieu du vi^e siècle) promeuvent la figure de l'évêque comme détenteur et gardien de l'autorité du livre, magnifiée par une reliure précieuse.

La reliure de la reine lombarde Théodelinde (Cathédrale de Monza) (datée du début du vii^e siècle) (Fig. 1) est représentative d'un premier type fondé sur une approche plutôt non-figurative. Plus ancienne reliure orfèvrée conservée, elle est offerte à Saint-Jean-Baptiste de Monza par la reine, à l'occasion du baptême de son fils Adaloald, en 603 ; le manuscrit qu'elle renfermait est inconnu. Sur un fond d'or, les deux plats s'organisent autour d'une croix gemmée étirée dans toute la hauteur et la largeur de l'espace, dont l'extrémité des bras s'évase légèrement avant de toucher la bordure. Un cabochon occupe l'intersection des bras, et chaque compartiment est marqué d'un camée antique ovale, sculpté d'un profil. Une inscription⁵ portée sur une lamelle d'or traverse chacun des compartiments, commémorant le don de l'objet par la reine à l'église qu'elle fonde, à peu de distance du palais. Cet objet témoigne d'un phénomène iconographique fondamental dans l'orfèvrerie sacrée du haut Moyen Âge basé sur l'exaltation de la croix triomphale et cosmique.⁶ La notion de croix glorieuse, élaborée dans la théologie et la production figurée de l'Antiquité tardive, est largement exploitée pendant le haut Moyen Âge sur les reliquaires et les reliures précieuses, selon une même démarche. Dans l'historiographie sur cette question, les travaux de Victor Elbern⁷ sur le programme iconographique du reliquaire-bourse d'Enger (Berlin, Staatliche Museen) (daté du dernier tiers du viii^e siècle), ont permis de saisir la complexité de ces assemblages et l'érudition exégétique sur laquelle ils sont fondés, mettant également en évidence l'étroite parenté existant entre les textes sacrés et les reliques. La croix, synthèse de l'avènement christologique, se donne à voir comme matrice du cosmos divin et embrasse la Création. Les cabochons, pierres précieuses et pierres y jouent un rôle actif, symbolisant le Christ et les apôtres, à partir de jeux métaphoriques présents dans les textes bibliques et développés dans les commentaires. Dans les objets les plus aboutis sur le plan iconographique, la Création est figurée sous la forme des trois genres animaliers décrits dans la Genèse (Gn 1 18).⁸ Ainsi, la reliure de Lindau (New York, Piepont Morgan Library, MS 1), au début du ix^e siècle, présente-t-elle un décor dans lequel une grande croix gemmée domine un

⁵ Plat supérieur : DE DONIS D(E)I OFFERIT / THEODELENDA REG(INA) / GLORIOSISSEMA / S(AN)C(T)O IOHANNI BAPT(ISTE). Plat inférieur : IN BASELICA / QUAM ISPA FUND(AVIT) / IN MODICIA PROPE PAL(A-TIUM) SUUM.

⁶ A.-O. POILPRÉ, *Maiestas Domini. Une image de l'Eglise en Occident (v^e-ix^e siècles)*, Paris, 2005, pp. 135-166. Également : M.-C. SEPIÈRE, *L'image d'un Dieu souffrant. Aux origines du crucifix*, Paris, 1994, consacre un chapitre intéressant à la croix cosmique dans l'orfèvrerie du haut Moyen Âge, pp. 39-59.

⁷ V. H. ELBERN, "Das Engerer Bursenreliquiar und die Zierkunst des frühen Mittelalter", *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, 10 (1971), pp. 41-102 ; Id., "Omnis mundi creatura : das Kreuz und die Repräsentanten der belebten Schöpfung", dans *Iconographica. Mélanges offerts à Piotr Skubiszewski*, R. FAVREAU (dir), Poitiers, 1999, pp. 81-90 ; Id., "Bildstruktur-Sinnzeichen-Bildaussage. Zusammenfassende Studie zur unfigürlichen Ikonographie im frühen Mittelalter", *Arte Medievale*, 1 (1983), pp. 17-37.

⁸ ELBERN, "Omnis mundi creatura", pp. 81-90 ; Id., "The 'earlier' Lindau book cover: an intergrated analysis", dans *From Attila to Charlemagne : arts of the early medieval period in the Metropolitan Museum of Art*, K. REYNOLDS BROWN, D. KIDD, C. T. LITTLE (eds.) New-Haven-Londres, 2000, pp. 322-335. E. MAGNANI, D. RUSSO, "Histoire de l'art et anthropologie, 3. Exégèse textuelle, exégèse visuelle. Autour du processus de la chose, "res", dans le haut Moyen Âge", *BUCEMA*, 13, 2009, pp. 102-121.

fond en cloisonné composé d'entrelacs zoomorphes figurant le peuplement terrestre par les *tria genera animalium*. Reliquaires et reliures endossent une même fonction consistant non seulement à rendre visible pour tous la préciosité et sacralité du contenu, mais aussi à exprimer ces valeurs par un langage fondé sur la croix, la géométrie et le signe, très proche du décor des évangiles élaboré dans le monde insulaire. Prévaut également un principe de synthèse et de condensation sémantique puisque la croix gemmée, souvent marquée au centre d'une gemme symbolisant le Christ, contient tout l'avènement christologique : Incarnation, la Passion, la Résurrection, règne glorieux. Exégèse visuelle, les reliures pensées sur ce modèle promeuvent la sacralité ontologique des textes évangéliques de même que leur participation au fonctionnement de l'univers chrétien. Aussi, le caractère précieux des matériaux qui la compose participe de cette symbolique, affirmant la sacralité de l'objet, contenant de la parole de Dieu.



Fig. 1. Reliure de la reine lombarde Théodelinde (Monza, Trésor de la cathédrale)

Un deuxième type de reliure précieuse, non moins ancien, se caractérise par la présence de feuillets d'ivoire sculpté, fixés sur une ais de bois. Il se distingue des versions orfévres par les matériaux utilisés, dont le traitement produit des compositions au langage iconographique très différent, souvent mis au service de cycles narratifs. Les deux feuillets, en cinq parties chacun (v^e siècle) conservés à la cathédrale de Milan (Trésor de la cathédrale de Milan, inv. 1385)⁹ sont l'exemple le plus ancien, même si leur usage premier comme reliure de manuscrit, est loin d'être attesté.¹⁰

METTRE EN IMAGES LA PASSION, L'ÉGLISE ET SES SACREMENTS

L'usage de l'ivoire pour le décor des reliures précieuses, permettant une sculpture très fine, est le corolaire du choix d'une iconographie narrative pour orner l'extérieur du livre. Alors que les diptyques tardo-antiques chrétiens privilégiaient plutôt les scènes de miracles, les ivoires carolingiens mettent en avant la Passion dont l'agencement visuel et narratif est repensé. En cela, la reliure de la reine Théodelinde (mentionnée plus haut) s'attachait déjà à une exaltation de la Croix. Au début du ix^e siècle, des ivoires sculptés comme celui conservé à la

⁹ D. GABORIT-CHOPIN, *Ivoires du Moyen Âge*, Fribourg, 1978, cat. 24-25.

¹⁰ La présentation actuelle ne permet pas de voir le revers des deux feuillets, dont aucune photo n'est par ailleurs disponible, laissant en suspend l'examen technique qui pourrait répondre à cette question.



Fig. 2. Ivoire carolingien (Narbonne, Trésor de la cathédrale)

croix (*Mulier ecce filius tuus / Apostole ecce mater tua*) situe cette crucifixion dans la narration johannique. : à droite et à gauche, derrière les porte-éponge et porte-lance, se tiennent la Vierge et saint Jean.

Le récit de la Crucifixion par l'évangile de Jean est de longue date la source privilégiée pour figurer le supplice du Christ. L'image qu'en donnent les Évangiles de Rabbula (587)

cathédrale de Narbonne (Fig. 2), ou la paire de feuillets rectangulaires conservés à la cathédrale de Milan (Fig. 3) témoignent d'une approche de la Crucifixion fondée sur la narration, et non sur une évocation abstraite, procédant alors par regroupements séquentiels de scènes. Dans le feuillet de Narbonne, la composition, inscrite dans un unique encadrement, est gouvernée par un grand Christ crucifié, inséré dans une croix très large, de manière à ce qu'elle contienne complètement son corps et retienne les flots de sang qui s'échappent de ses mains et ses pieds. Son allure juvénile et antiquisante ne dissimule pas certaines parentés avec la Crucifixion du Sacramentaire de Gellone (Paris, BnF, lat. 14328, fol. 143v),¹¹ datée vers 790 : la poitrine nue, le sang jaillissant des plaies ouvertes aux membres et au flanc, le nimbe marqué d'une croix en relief et les yeux bien ouverts. L'espace délimité par la croix interagit de la même manière avec le corps du Sauveur, à ceci près que le sang du côté retombe sur le folio, dans le sacramentaire. L'inscription insérée sur le bras horizontal de la

¹¹ C. CHAZELLE, *The Crucified God in the Carolingian Era. Theology and Art of Christ's Passion*, Cambridge, 2001, p. 79, n. 15 : ce sacramentaire inclut des formules romaines grégoriennes empruntées à l'Hadrianum, et ne peut être antérieur à 784, date à laquelle le Sacramentaire grégorien arrive à la cour de Charlemagne. Le manuscrit a été en possession de l'abbaye de Saint-Guilhem-le-Désert à partir de 804. On verra également à profit l'étude approfondie de l'iconographie de ce sacramentaire dans *Ibid.*, pp. 81-99.



Fig. 3. Deux plaques d'ivoire carolingiennes (Milan, Trésor de la cathédrale)

(Florence, Bibliothèque Médicéenne, cod. Plut. I. 56) confirme que les précurseurs orientaux procédaient ainsi, rappelant que c'est bien la narration johannique qui est lue à Pâques, pendant l'office du Jeudi saint. La représentation frontale du supplice, par opposition aux versions synthétiques et allusives de l'Antiquité tardive¹² dont témoigne encore la reliure de la reine Théodelinde, se pense dans une étroite relation avec la dimension liturgique de la scène.

¹² On verra, sur cette question, la belle et exhaustive étude sur la croix de P. SKUBISZEWSKI, *La croix dans le premier art chrétien*, Paris, 2002.

Cependant, ce rapport fondamental entre ce texte précis et la mise en image du corps du Christ en croix évolue au cours du temps, le moment carolingien marquant une étape significative de ce processus. En effet, la Crucifixion du sacramentaire de Gellone, caractérise une visualisation du corps du Christ comme entièrement articulée à la liturgie et à l'eucharistie. Sa présence à l'intérieur d'un sacramentaire est symptomatique d'une interprétation nettement liturgique de la scène et de l'épisode dans son ensemble.¹³ En effet, le crucifié du Sacramentaire est aussi l'initiale du *Te igitur*, marquant le début des oraisons préparatoires à l'eucharistie et à la communion. En prononçant ce *Te igitur*, c'est-à-dire en passant dans sa bouche le T anthropomorphisé de cette formule, le célébrant anticipe la consommation des espèces consacrées. Le sang jaillissant sur le folio est explicite sur le caractère sanglant du sacrement à venir et sur la présence du Christ sur l'autel et dans les espèces.¹⁴ Les parentés explicites entre le Crucifié de notre ivoire et celui du Sacramentaire signent leur appartenance commune à ce nouveau type iconographique des années 790-800.¹⁵ Le fragment d'ivoire autrefois conservé au Kaiser Friedrich de Berlin, disparu pendant la Seconde Guerre mondiale, daté des premières années du IX^e siècle, montre une version déjà très aboutie de ce type de Crucifixion, combinant la physiologie juvénile et tranquille du Christ à des références explicites au caractère sanglant du supplice, témoignant de sa diffusion précoce dans le domaine du livre. La présence des personnifications de la lune et du soleil, Hélios et Séléné, distribuées autour du bras vertical de la croix et récurrent dans ce type iconographique, soulignent le caractère cosmique de l'événement.¹⁶

Cette progressive émergence du Christ crucifié dans la dernière décennie du VIII^e siècle dans la production figurée carolingienne est aussi à mettre en relation avec des questions plus larges d'ordre dogmatique, et notamment la lutte contre l'adoptianisme de Félix d'Urgell et d'Elipand de Tolède, front sur lequel les théologiens des années 800 se mobilisent activement, autour d'Alcuin. Celia Chazelle montre comment la représentation du Christ vivant sur la croix, évoquant à la fois le sacrifice et la résurrection en une même vision, la conjonction du divin et de l'humain dans le Christ, peuvent être mises sur le même plan que les arguments anti-adoptianistes visant à démontrer le caractère indissociable des deux natures, traduites dans l'efficacité du sacrement eucharistique encadré par l'Église. Chazelle suggère également un rapprochement avec le chapitre sur l'eucharistie de l'*Opus Caroli* (livre II, chap. 27) dans lequel l'efficacité des *res sacratae*, auxquelles appartient l'eucharistie, repose sur le fait qu'elles permettent de rendre présente la médiation christologique vers le Salut. Le pain et le vin, par la consécration, sont à la fois divins et célestes, comme le Christ lui-même lors de la Crucifixion, et instituent le pouvoir de l'Église à former ce lien entre la terre et le Ciel¹⁷. Le caractère ecclésiologique de la Crucifixion dans le Sacramentaire de Gellone est donc également renforcé par

¹³ SEPIÈRE, *L'image d'un Dieu souffrant*, pp. 127-142.

¹⁴ C. HAHN, "The Performative Letter in the Carolingian Sacramentary of Gellone", dans *Sign and Design. Script as Image in Cross-Cultural Perspective (300-1600 CE)*, B. BEDOS-REZAK, J. F. HAMBURGER (dir.), Dumbarton Oaks, 2016, pp. 237-257.

¹⁵ Les deux principales études sur la Crucifixion à l'époque carolingienne sont : SEPIÈRE, *L'image d'un Dieu souffrant* ; CHAZELLE, *The Crucified God*. Les auteurs abordent toutes deux, de façon assez complémentaire, l'émergence d'une nouvelle image du Christ sur la croix.

¹⁶ SEPIÈRE, *L'image d'un Dieu souffrant*, pp. 133-136.

¹⁷ CHAZELLE, *The Crucified God*, pp. 92-95.

un contexte où les questions christologiques contemporaines sont porteuses d'enjeux relatifs à la défense de l'orthodoxie, que les représentations des années 870 vont préciser avec l'introduction de nouveaux personnages, on y revient plus loin.

Dans l'ivoire de Narbonne, qui a pu tout aussi bien couvrir un livre d'évangiles qu'un sacramentaire, l'espace autour de la croix est rempli de six scènes (en plus de la Crucifixion) juxtaposées les unes aux autres, sans système de panneautage. Les premiers épisodes sont distribués de façon ascendante, en partant de l'angle inférieur gauche jusqu'au bras horizontal de la croix, et descendante, depuis le bras horizontal vers l'angle inférieur droit. Cela donne la séquence suivante : la Cène, le baiser de Judas – la Crucifixion – les femmes devant le tombeau vide, l'Incrédulité de Thomas. Cette première suite narrative opère un choix d'épisodes marquants de cette séquence Passion/post-résurrection, culminant dans la scène du supplice, qui domine en taille tout l'espace, et organisant deux vis-à-vis. La Cène est présentée en face de l'Incrédulité de Thomas, tandis que la trahison fait face à la Résurrection. La progression narrative, habilement construite pour monter jusqu'à l'imposant Christ en croix, puis redescendre jusqu'à l'Incrédulité de Thomas, constitue un arc cohérent du point de vue de la chronologie du récit. Mais ce sont aussi ces vis-à-vis entre des épisodes pré et post-résurrectionnels qui font sens.

Le premier met en regard Judas et la Résurrection, ou plus exactement le tombeau vide. Ainsi, ce qui donne du sens à la trahison de Judas, annoncée par le Christ, c'est qu'elle contient la Résurrection. De même que la Crucifixion n'est pas un supplice dégradant mais l'anticipation du triomphe sur la mort, pour qui sait vraiment voir, le drame de l'arrestation du Christ recèle sa propre signification qui ne se manifeste que dans la Résurrection. Une Résurrection figurée par l'absence du corps du Christ, qui n'appartient plus tout à fait à la temporalité ni à la contingence humaine. Dans la première scène, le corps du Christ se livre pour s'exposer sur la croix, et ressusciter : un même corps, identique en ces trois temps, mais se donnant à voir selon trois manières différentes. Cette lecture porte aussi l'empreinte d'une conception de la Passion telle que la patristique tardo-antique la commente, comme Léon le Grand dans ses sermons,¹⁸ où la croix n'est pas un gibet humiliant mais un trophée de victoire.

Le deuxième vis-à-vis est pensé autour d'une thématique sacramentelle. De façon originale dans la Cène, le Christ donne lui-même, de sa main droite, à boire à l'apôtre placé à sa gauche portant la coupe à sa bouche. La main droite tient un morceau de pain. Ce geste de donner lui-même à boire à un apôtre est inhabituel dans l'iconographie de la Cène et évoque le geste du célébrant tendant le calice aux fidèles. Un précédent notable à ce geste est d'ailleurs l'image, dans le *Codex* de Rossano (fol. 3v-4) (Rossano, Musée diocésain), de la Communion des apôtres, où le pain (fol. 3v-4) et le vin sont donnés par le Christ aux disciples se présentant en file. Sur l'ivoire carolingien, la disposition de la table, au premier plan, n'est pas pour autant

¹⁸ LÉON LE GRAND, *Sermons*, Dom R. DOLLE (éd. et trad.), Paris, 1976, Sermon n° 59, chap. 7, sur la Passion du Seigneur : “ Lors donc que le Seigneur portait ainsi le bois de la croix, bois qu'il allait transformer en sceptre de puissance, c'était certes aux yeux des impies un grand sujet de dérision ; mais pour les fidèles un grand mystère s'y manifestait : car ce très glorieux vainqueur du diable et ce tout-puissant triomphateur des forces adverses portait dans un brillant appareil le trophée de sa victoire ” Sur le corps du Christ non-visible dans les images : D. 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 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3384>.

calquée sur l'ordre rigoureux d'un autel. Trois coupes y sont posées, ainsi que trois morceaux de pains (Jésus en tenant un autre et l'apôtre à sa droite également) et trois poissons disposés sur le devant. En vis-à-vis, de l'autre côté de l'axe formé par la croix sous lequel s'affairent les deux soldats tentant de découper la tunique du Christ, prend place l'exhibition de la blessure à Thomas, qui y plonge les doigts. Ce binôme de scènes, à la couleur très liturgique, déploie l'institution de l'eucharistie en deux temps situés avant et après le moment du supplice. Un premier dans lequel le Christ est l'officiant et l'ordonnateur, un deuxième dans lequel il est le corps sacrifié offert à la vue et au toucher de l'humanité.

Les deux épisodes figurés au-dessus du bras horizontal de la Croix, l'Ascension et la Pentecôte, sont tous les deux postérieurs à la Résurrection. La présence du collège apostolique dans ces deux scènes ainsi que d'une église à l'arrière-plan de la Pentecôte confère à ce registre sommital un caractère ecclésial, en référence cette fois à l'institution comme édifice spirituel, humain et apostolique. Issue de modèles tardo-antique de l'Ascension, dont témoignent des ivoires du ^v^e siècle, la scène de gauche figure le Christ marchant vers les cieux, à l'intérieur d'une mandorle, entraîné par la *Manus Dei*. Témoins de l'évènement, les apôtres reçoivent ensuite le don de l'Esprit par les langues de feu sortant des doigts d'une main divine de très grande taille, par rapport à l'espace de la scène. En eux-mêmes, les deux épisodes revendiquent le rôle de Dieu dans l'institution de l'Église apostolique : les apôtres assistent au retour vers les cieux du corps ressuscité du Sauveur et leur est ensuite conféré directement le don de l'Esprit leur permettant d'exercer leur ministère. Le bâtiment qui forme l'arrière-plan de la scène localise cette assemblée apostolique, Église originelle et idéale, dans la multitude des sanctuaires chrétiens, réels, renouvelant le Temple, une Église incarnée par son expression matérielle et monumentale.

Si l'iconographie de l'Ascension se développe dès l'Antiquité, celle de la Pentecôte est peu fréquente au début du ^{ix}^e siècle. Un peu plus tard, vers 850, le Sacramentaire de Drogon (Paris, BnF, lat. 9428) (fol. 78) (Fig. 4), en possède une dans l'initiale D de l'oraison de cette fête (*Deus qui hodierna die corda fidelium Sancti Spiritus illustratione docuisti...*). Les parentés avec le schéma adopté dans l'ivoire de Narbonne sont remarquables : la *Manus Dei*, les apôtres abrités par un dôme architecturé. La composition de la scène de l'Ascension (Sacramentaire de Drogon, fol. 71v) (Fig. 5) révèlent des analogies du même ordre entre les deux mêmes œuvres : le Christ de profil, gravissant une montagne, emmené vers les cieux par la main de Dieu, sous le regard des apôtres et de la Vierge. Cela nous permet de comprendre deux choses. Dans ce cycle construit autour d'une thématique ecclésiologique, aux accents eucharistiques dans la partie basse, se développe à présent un axe formé par l'évocation de deux grandes fêtes du temporal, situées après Pâques et la Résurrection. Converge de manière éloquent l'usage de schémas iconographiques tardo-antiques romain et l'évocation de liturgies particulièrement importantes dans le calendrier romain, moment d'autocélébration de l'Église romaine, toutes les deux situés à Saint-Pierre (le Sacramentaire de Drogon le précise). Le Sacramentaire de Drogon, grand témoin de la romanisation de la liturgie franque,¹⁹ met en valeur

¹⁹ R. E. REYNOLDS, "Image and Text : A Carolingian Illustration of Modifications in the Early Roman Eucharistic Ordines", *Viator*, 14 (1983), pp. 59-75. A propos de l'Évangélaire de Godescalc (Paris, BnF, NAL 1203), témoignant pour les années 780 de la romanisation de la liturgie à la cour royale, on verra C. DENOËL, "Die Texte", dans *Das Godescalc-Evangelistar. Ms Nouv. acq. lat. 1203 der Bibliothéque nationale de France*, F. CRIVELLO, C. DENOËL, P.



Fig. 4. Sacramentaire de Drogon (Paris, BnF, lat. 9428, fol. 78), la Pentecôte (@Gallica.bnf.fr/BnF)



Fig. 5. Sacramentaire de Drogon (Paris, BnF, lat. 9428, fol. 71v), l'Ascension (@Gallica.bnf.fr/BnF)

ces deux fêtes d'une manière très semblable à celle de l'ivoire. Il faut certainement voir sur ce dernier l'expression d'un phénomène similaire, signalant l'adoption et la promotion d'un temporel vécu au rythme romain, revendiquant aussi la polarité pétrinienne promue par Charlemagne et perceptible dans son Évangélaire (Paris, BnF, NAL 1203).

Faut-il pour autant en conclure que cet ivoire servait de reliure à un sacramentaire ? C'est loin d'être évident et l'hypothèse d'un livre d'évangiles ou d'un évangélaire est tout aussi recevable. Ce cycle développe une conception de la geste du Christ en images non comme

ORTH, pp. 31-35. L'auteur relève la mention *secundum ordinem romanam* (fol. 106), ainsi que ses étroites parentés avec des types romains des VII^e et VIII^e siècles (*lambda* et *pi* dans le classement de Klauser).

une continuité chronologique mais comme la narration des fondements christologiques des sacrements et de l'Église. L'*historia* des évangiles peut être lue dans le livre, et se confond avec le Verbe divin. Du point de vue de l'illustration, les livres d'évangiles et évangélistes carolingiens renoncent à l'introduction de cycles christologiques narratifs à l'intérieur des textes pour privilégier les portraits des évangélistes au travail et les lettrines ornées,²⁰ considérant que les textes suffisent à une contemplation de l'Incarnation à l'intérieur du livre. Or, la démarche consistant à en donner une autre narration, en dehors de cette lecture, subit la contrainte d'une interprétation liturgique, et ici ecclésiologique. Assortie d'un livre d'évangiles, cet ivoire donne à voir le sens de l'histoire de la vie du Christ, qui n'est pas un récit comme les autres car il recèle l'accès au Salut par les sacrements de l'Église.

LA PASSION ET SA DRAMATURGIE

Deux feuillets d'ivoire, datés du début du IX^e siècle, et conservés à Milan (Fig. 3) témoignent d'un intérêt comparable pour la narration de la Passion en image, suivant une mise en regard des scènes pré et post-résurrectionnelles, éludant cette fois l'image de la Crucifixion proprement dite. Celle-ci apparaissait peut-être dans une partie de la reliure aujourd'hui perdue. Un premier volet rectangulaire figure, de haut en bas : le Lavement des pieds, l'Arrestation et le Jugement de Pilate, une scène difficile à identifier et la pendaison de Judas, et les soldats gardant le tombeau fermé. Un second volet de mêmes dimensions figure, de haut en bas : la Résurrection (tombeau ouvert et vide), *Noli me tangere*, une scène d'enseignement aux apôtres (sans doute Jn 20 : 19-23²¹), l'Incrédulité de Thomas. La dimension de ces feuillets, 31 cm x 11 cm, correspond bien à une insertion dans une reliure de manuscrit. Le diptyque ainsi formé était sans doute prévu pour que chaque élément occupe un plat de reliure en s'insérant dans un encadrement à frises multiples et gainage orfèvré, à l'identique du montage du feuillet d'ivoire dans reliure des Évangiles de Drogon (Paris, BnF lat. 9428).

La scène de la pendaison de Judas est précédée d'un épisode peu fréquent et difficile à identifier. Un personnage barbu refuse de sa main droite levée ce que lui apporte un second, dont la tête est tournée vers le pendu, placé à gauche du registre. Il s'agit sans doute d'un épisode qui précède immédiatement la pendaison (Mt 27 : 3-9), racontant la remise par Judas de ses trente pièces d'argent aux grands prêtres qui les refusent. Judas jette ensuite les pièces qui sont ramassées et utilisées pour acheter le « champ du potier », pour servir de lieu de sépulture aux étrangers.

La composition de ces deux plaques insiste moins sur les dimensions dogmatiques et ecclésiologiques de ces épisodes que dans l'exemple précédent. Le style plus expressionniste, servant une narration dramatique des événements, insérant aussi un épisode rare, prend davantage en charge l'*historia*, témoignant d'une interprétation moins rigide et dogmatique dans l'approche thématisée de la narration christologique en image, même si le séquençage admet

²⁰ C. VOYER, *Orner la parole de Dieu, le livre d'Évangiles et son décor (800-1030)*, Paris, 2019.

²¹ Dans ce passage, Jésus s'adresse à tous les apôtres (sauf Thomas) et leur dit : « Comme le Père m'a envoyé, moi aussi je vous envoie. » Ayant dit cela, il souffla sur eux et leur dit : « Recevez l'Esprit Saint. Ceux à qui vous remettrez les péchés, ils leur seront remis ; ceux à qui vous les retiendrez, ils leur seront retenus. » (Jn 20 : 19-23).

une focalisation sur deux suites cohérentes en réponse l'une avec l'autre. D'ailleurs, ce séquençage évoque aussi celui du temps pascal, sans y adhérer complètement. En effet, le premier volet commence avec un épisode évangélique majeur de la semaine de Pâques, le Lavement des pieds (Jn 13 1-32), doué d'une forte connotation liturgique, apostolique et ecclésiale. Dans le type Σ des évangélistes de Theodore Klauser (usage romain vers 755) le Lavement est lu le jeudi, suivi le vendredi d'une lecture complète de la Passion à partir de Jn 18 : 1-19. Le jugement de Pilate y est évoqué, mais pas la pendaison de Judas ni l'argent remis aux prêtres, qui ne sont décrits que par Matthieu (27 : 3-5), or ces versets sont inclus dans la lecture de la Passion selon Matthieu (26 : 2-27), le dimanche des Rameaux (donc plus tôt).

Cette comparaison entre les scènes figurées et les lectures liturgiques est éclairante. La représentation des scènes de la Passion a forcément un écho dans les lectures de la semaine sainte, qui font appel à de nombreux extraits, parfois redondants entre eux. Le fait de trouver des correspondances avec les images en est une conséquence presque mécanique, qui ne veut pas forcément dire grand-chose. Ici, la scène la plus marquante du point de vue liturgique est le Lavement des pieds, versant apostolique du dernier repas du Christ avec ses disciples. Les autres épisodes ont été ensuite placés dans l'ordre de la chronologie des événements de l'histoire et non celle des lectures dans la progression du temps pascal. Priorité est donc donnée ici à ce que l'histoire progresse selon sa logique et sa dramaturgie propres. Les scènes du deuxième volet correspondent à des péripécies lues pendant la première semaine après Pâques dans la liturgie romaine (dans le type Σ de Klauser, et dans les types antérieurs) : la visite des femmes au tombeau vide (Mc 16 : 1-17) le dimanche de Pâques, *Noli me tangere* (Jn 20 : 11-18) le jeudi suivant Pâques, Jésus s'adressant aux apôtres selon Jn 20 : 19-23 le samedi après Pâques et l'Incrédulité de Thomas (Jn 20 : 24-31) le dimanche de l'octave. La séquence post-résurrectionnelle faisant coïncider plus facilement dramaturgie évangélique et liturgie. Cet ivoire milanais, à la narrativité sensible et expressive, propose un programme à mi-chemin entre des renvois aux solennités pascales et l'évocation pathétique du drame qui se joue dans cette partie de l'histoire, en omettant le supplice proprement dit qui était peut-être évoqué par l'orfèvrerie qui complétait ces feuillets d'ivoire sur la reliure du manuscrit.

Dans la deuxième moitié du IX^e siècle, la séquence de la Passion figurée sur la reliure, objet de toutes les attentions dans cet espace liminaire de l'écrit, est parfois traitée de façon très développée, au point d'en multiplier les épisodes, autour des humiliations précédant la Crucifixion, et surtout d'envisager l'image du Christ mort. L'ivoire conservé au Louvre (OA 6000) (Fig. 6) daté du milieu du IX^e siècle et rattaché au groupe de Metz, présente, en cinq registres, onze scènes dont la chronologie ascendante commence, en bas, avec le baiser de Judas, et s'achève avec l'Ascension au sommet. Outre le grand nombre de scènes, la présence d'épisodes peu fréquents comme la Flagellation,²² la Crucifixion proprement dite connaît deux inflexions majeures. Au troisième registre, la scène occupe tout l'espace. Au centre, le Christ, les porte-lance et porte-éponge, suivis par la Vierge et saint Jean composent le noyau iconographique de l'épisode, à l'instar d'autres Crucifixions du début du IX^e siècle. L'espace narratif du martyre s'étend vers les côtés et le supplice des larrons dont les jambes sont brisées par les

²² Celle-ci apparaît toutefois dans le Psautier de Stuttgart, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. bibl. fol. 23, fol. 43v.



Fig. 6. Ivoire carolingien (Paris, Musée du Louvre, OA 6000) © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / image RMN-GP

soldats, pour hâter la mort. Au-dessus, la narration se poursuit avec deux épisodes complètement inédits jusque-là : la Descente de croix et la Mise au tombeau.²³

Dans la Descente de croix, à gauche du quatrième registre, le corps du Christ défunt dont la main droite est décrochée de la Croix, est soutenu par un personnage masculin (Joseph d'Arimatee) qui entoure complètement de ses bras le buste du Christ sans vie, tandis

²³ D'autres exceptions existent, notamment les Évangiles d'Angers (Angers, BM, ms. 24 (20)), fin IX^e-début X^e siècle, originaires de l'Ouest de la France, comportant une Crucifixion, Descente de Croix et mise au Tombeau, aux fol. 7v-8. Voir sur ces folios B. KITZINGER, *The Cross, the Gospels, and the Work of Art in the Carolingian Age*, New York 2018, pp. 176-196.

qu'un autre personnage ôte le dernier clou. La scène voisine montre le corps du Christ enveloppé d'un linceul, porté horizontalement par deux hommes qui le glissent dans le tombeau. De même que les jambes des larrons brisées, la mise en image de ces deux épisodes n'émerge véritablement qu'au siècle suivant, dans les productions livresques ottoniennes comme le *Codex Egberti* (Trèves, Staatsbibliothek, ms. 24, fol. 85v), les *Évangiles de Liuthar* (Aix-la-Chapelle, Trésor de la cathédrale, p. 470) ou les *Évangiles d'Otton III* (Munich, BSB, Clm 4453, fol. 251). Ici, pourtant, si l'on admet la datation de cet ivoire dans la deuxième moitié du IX^e siècle,²⁴ suggérée par de fortes parentés stylistiques avec la production située à Metz dans les années 870, il y a là le témoignage d'expérimentations iconographiques développant précocement le travail visuel sur la figure du corps du Christ succombant à son supplice.

Des séquences narratives similaires apparaissent au même moment dans les manuscrits macédoniens, comme en témoigne le folio 30v des *homélies de Grégoire de Naziance* (Fig. 7) conservées à la BnF (Paris, BnF, Grec 510) (entre 879 et 883), figurant en trois registres compartimentés, Crucifixion (sans les larrons), Descente de Croix et Mise au tombeau et Résurrection. La partie centrale (Descente de Croix / mise au tombeau) adopte une mise en image proche de celle de notre ivoire milanais, dans le corps du Christ soutenu par Joseph d'Arimatee, puis enveloppé d'un linceul et entré horizontalement et la tête première dans le tombeau. Le choix d'ordonner la narration en registres successifs constitue également un point commun notable entre les deux images. Si ce type de Mise au tombeau, qu'adopteront les manuscrits évangéliques ottoniens, est encore rare en Occident latin, on peut lui supposer des sources byzantines, à disposition des concepteurs et ivoiriers carolingiens.

S'il peut être rapproché du groupe des ivoires carolingiens de 870 centrés sur la Crucifixion,²⁵ cette oeuvre s'en distingue toutefois au plan iconographique puisqu'elle est la seule à franchir cette frontière de la représentation du Christ explicitement mort, dont les images carolingiennes s'abstiennent la plupart du temps. Notons cependant que la présence même du porteur (qui n'est présent que chez Jean 19 31) est



Fig. 7. *Homélie de Grégoire de Naziance* (Paris, BnF, Grec 510, fol. 30v). @Gallica.bnf.fr/BnF

²⁴ D. GABORIT-CHOPIN, "La plaque de la Passion du Louvre : ivoire ottonien ou carolingien", *Revue du Louvre. La revue des Musées de France*, 4, 2003, pp. 42-51 : considère la datation carolingienne comme vraisemblable.

²⁵ Il s'agit de la série d'ivoires figurant la Crucifixion accompagnée d'autres scènes, comme la Résurrection des morts et la Visite des saintes femmes au tombeau, datée vers 870 et souvent rattachée à Metz : Ivoire de la reliure du Paris, BnF, latin 9453 ; ivoire de la reliure du Paris BnF, latin 9383 ; ivoire conservé au presbytère de Gannat (Allier) ; ivoire de la reliure de l'Évangélaire d'Henri II, Munich BSB Clm 4452 ; ivoire conservé au Victoria & Albert Museum (Londres) n° 250. Voir principalement SEPIÈRE, *L'image d'un Dieu souffrant* ; CHAZELLE, *The Crucified God*.

en lui-même le signal du constat de la mort du Christ. Cependant, les image de Crucifixion, jusqu'au milieu du IX^e siècle, tendent à associer une vision du Christ encore vivant à l'intervention du porte-lance, dans la perspective résurrectionnelle qui teintait l'interprétation de cet épisode par l'iconographie.

La représentation du Christ sur la croix comme vision salvifique et vision du sacrement eucharistique, prend dans cet ivoire carolingien une tournure assez différente, marquée par une narration également guidée par un sens du pathétique. Le choix d'épisodes se concentrant sur une savante sélection des principales articulations du propos, est ici remplacée par une narration prolixe où le corps du Christ apparaît de multiples fois dans toute son humanité. Complètement homme, aux troisième et quatrième registres, il triomphe tel que Dieu souverain des cieux dans le registre sommital, où deux anges emportent une mandorle à la bordure ourlée de trèfles stylisés abritant un Christ souverain, exhibant un sceptre et un livre. Moins structurée par des parallèles liturgiques, cette narration de la Passion élabore un nouveau type de vision du corps christologique banalisant la vision de l'humanité du Christ à travers celle de sa mort.

VISUALISER DIFFÉRENTS ÉTATS DU CORPS DU CHRIST LORSQUE LE LIVRE EST FERMÉ

Même si les ivoires présentés ici ont perdu le livre qu'ils ornaient, ils permettent néanmoins de mettre en évidence que l'intérieur du livre et l'espace du texte sont pensés selon une dialectique symbolique et matérielle les unissant à la reliure et à l'extérieur de l'objet. La parure extérieure du livre est le lieu d'un investissement ornemental et symbolique de premier plan et d'un renouvellement de la narration christologique en images. Les choix iconographiques témoignent ici d'un resserrement des thématiques articulé à une nouvelle façon de visualiser la Crucifixion présente ailleurs, notamment dans le Sacramentaire de Gellone. Le contraste est d'autant plus notable avec les ivoires tardo-antiques, plutôt marqués par l'iconographie miraculaire, que les carolingiens connaissaient bien.

Apparaissent aussi des scènes rares, telles que la Pentecôte de la séquence post-résurrectionnelle de l'ivoire de de Narbonne, ainsi que des scènes totalement inédites, et jusque-là impensables dans l'iconographie de la Passion, comme la Descente de Croix et la mise au tombeau, figurant le Christ mort. Présentes sur une unique occurrence (Louvre, OA6000), elles dénotent une inflexion, que l'on observe également à Byzance, appelée à devenir l'une des modalités essentielles de la figuration de la Passion, aux XI^e et XII^e siècles. La précocité de cette mise en œuvre traduit la possibilité d'envisager, par le figuré, le corps christologique défunt en même temps que sa nature divine ; un accès à cette représentation facilité par le caractère eucharistique revêtu par les images de Crucifixion depuis les dernières décennies du VIII^e siècle. Ce corps martyrisé, défunt et glorieux est aussi celui présent dans les espèces eucharistiques.

S'ils sont l'expression d'une évolution de la mise en image du Christ en croix, ces quelques ivoires ne représentent qu'un aspect de la diversité des narrations christologiques en images dont témoignent les reliures de manuscrits. Le groupe des ivoires de 870, rattachés à Metz, en développe un autre versant, introduisant la personnification de l'Église au plus près du corps martyrisé, recueillant le sang versé du flanc blessé du Christ. D'autres encore abordent la narration christologique en deux séquences parallèles, mettant en regard la Nativité et la Passion, comme en témoigne les deux plaques destinées à orner les Évangiles de Drogon (Paris, BnF, lat. 9388 ; le deuxième plat de reliure est aujourd'hui sur le Paris, BnF, lat.

9393), ou bien, dès la première décennie du IX^e siècle, le diptyque Harrach (Cologne, Musée Schnütgen), faisant dialoguer l'Annonciation et la Crucifixion d'une part, puis la Nativité et la Visite des femmes au tombeau de l'autre. Cette attention portée à la narration christologique est d'autant plus remarquable que celle-ci est absente du décor intérieur des livres d'évangiles ou des sacramentaires à cette période, à l'exception remarquable des exemplaires produits sous le patronage de Drogon, à Metz, vers 850.

La diversité et la densité narrative dont témoignent ces reliures carolingiennes impose cette périphérie du livre carolingien comme un lieu privilégié de narration christologique. Si les séquences figurées oscillent entre des effets de synthèse, formant commentaire, et une narration plus proche de la chronologie des textes et sensible à la dramaturgie, elles affirment la corporéité de Dieu, une dimension justement manifestée par son passage dans l'Histoire. Si l'intérieur du livre renvoie à l'incarnation du Verbe à travers le texte, l'extérieur en convoque la dimension figurée, corporelle, visible et inscrite dans le temps. Si le livre d'évangiles (et l'évangélaire) sont assurément des « livres-corps »,²⁶ les exemplaires de luxe parés de reliures précieuses affirment cette corporéité à partir d'une dialectique sémantique et visuelle construite entre l'intérieur et l'extérieur : à l'intérieur la présence de ce Dieu en corps par les lettres du texte, à l'extérieur la vision du corps divin comme acteur de la geste de l'Incarnation. L'usage du livre au cours de la messe concourt à perpétuer l'idée que le Christ est au cœur d'une temporalité active et mobile puisque le diacre, lorsqu'il monte à l'ambon pour lire l'évangile, devient le Christ qui proclame ainsi lui-même sa propre parole à l'assemblée.²⁷ Ainsi, la figure du Christ-officiant, qui se manifeste dans la figure du prêtre consacrant l'eucharistie avec le sacramentaire, se fait jour aussi par la figure du diacre-lecteur du livre d'évangiles, ainsi que dans le livre lui-même.

²⁶ E. PALAZZO, " Le livre-corps à l'époque carolingienne et son rôle dans la liturgie de la messe et sa théologie ", *Quaestiones Mediaevali Novae*, 15 (2010), pp. 31-63 ; Id., " Art et liturgie au Moyen Âge. Nouvelles approches anthropologiques et épistémologiques ", *Anales de Historia de Arte Extra* 2 (2010), pp. 31-74, en particulier p. 51-61.

²⁷ Id., *L'invention chrétienne des cinq sens...*, pp. 190-94.

