

[Recepción del artículo: 21/09/2014]  
[Aceptación del artículo revisado: 19/12/2014]

## SONS ET GESTES : EKPHRISIS DES ESPACES LITURGIQUES SOUNDS AND GESTURES: EKPHRISIS OF LITURGICAL SPACES

VINCENT DEBIAIS  
CNRS - Centre d'études supérieures de civilisation médiévale  
vincent.debiais@univ-poitiers.fr

### RESUME

L'expérience liturgique médiévale est le résultat d'un dialogue entre une évidence (celle des lieux, des gestes et des acteurs du rituel) et un mystère (celui d'une quête de l'invisible, d'une rencontre entre le ciel et la terre). Toutes les productions artistiques en lien avec la liturgie cherchent à traduire le contenu de ce dialogue, à le rendre manifeste et à l'exalter. Il s'opère ainsi dans l'art liturgique, qu'il s'agisse de musique, d'orfèvrerie ou d'enluminure, une mutation de l'insaisissable au sublime ; elle se fait par l'intermédiaire de recours poétiques qui mettent en signe le mystère pour mieux en célébrer la portée morale et efficace. Cet article s'attache à quelques-unes de ces modalités poétiques dans l'art liturgique carolingien. Poèmes, images et objets sont analysés pour leurs capacités à fixer dans la matière l'expérience et la performance du rituel, et pour les moyens employés afin de rendre visible le mystère qui opère dans l'église, dans les paroles des desservants, dans les gestes et le silence des fidèles, dans les déplacements de la communauté.

MOTS-CLÉ: Saint-Gall, Alcuin, Micon de Saint-Riquier, ekphrasis, inscriptions, *titulus*.

### ABSTRACT

The medieval liturgical experience is the result of a dialogue between obvious facts (places, gestures and actors) and a mystery (a quest of the Invisible, the encounter of earth and heaven). All the artistic productions in connection with liturgy intend to translate the contents of this dialogue, to make it obvious and to exalt it. A transfer from imperceptible towards sublime

---

\* Cet article a bénéficié des commentaires avisés et amicaux d'Herbert Kessler, Bissera Pentcheva et Blanca Millan ; qu'ils soient remerciés sincèrement. La recherche dont ce texte est le produit a été effectuée à l'Institute for Advanced Study de Princeton (Florence Gould foundation membership 2014-2015).

takes place in liturgical art thanks to poetic recourses which put in sign the mystery in order to celebrate the moral and effective impact of rituals. This article deals with some of these poetic modalities in Carolingian liturgical art. Poems, images, and objets are analyzed for their capacities to fix in the material the experience and performance of rituals, and for the means they use to make visible the mystery operating in the church, in the priests' speech and gestures, in the faithful's silence, in the movements of the community.

KEYWORDS: St. Gall, Alcuinus, Micon of St. Riquier, ekphrasis, inscriptions, *titulus*.

## INTRODUCTION

*Le linge de l'autel signifie donc l'objet de la Passion, soit le corps du Christ ; de la même façon que le lin obtient sa blancheur à force de tensions et de coups, la chair du Christ ne permet la résurrection qu'après de nombreuses tensions et de nombreux coups. Il signifie aussi l'Église, qui révèle le corps du Christ, et qui conduit à la blancheur de la vie éternelle malgré les pressions et les souffrances<sup>1</sup>.*

L'explication que propose Guillaume Durand de la nature et du sens des linges destinés à couvrir l'autel lors de l'Eucharistie établit l'expérience du lieu liturgique sur une double rencontre de contraires : l'intangible du mystère divin face à la matérialité du sacré d'une part ; la permanence de la divinité et sa présence au monde face à l'instantanéité nécessaire de la ritualité d'autre part. Cette mise en tension de la durée immanente de Dieu et de la fugacité de sa manifestation liturgique se fixe dans les *realia* du rituel, signes (au sens plein du terme) de la théophanie récurrente de l'Eucharistie<sup>2</sup>. Les livres liturgiques utilisés dans le cours du rituel pour la lecture de la Bible (Évangiles, évangélistes, et lectionnaires en particulier) sont paradigmatiques quant à cette tension, puisqu'ils mettent en scène dans un objet précieux la parole de Dieu telle qu'elle fut révélée *in illo tempore* et telle qu'elle est prononcée et mise en mouvement dans la voix et les gestes du célébrant<sup>3</sup>.

Écriture, matière, son et corps sont les quatre composantes que les lieux et les objets liturgiques articulent dans un discours plastique sur la dimension visible et invisible de la sacralité. Les différents recours déployés pour cette synthèse, qu'ils soient visuels, sonores ou dynamiques, engagent la disposition poïétique des objets<sup>4</sup>, c'est-à-dire leur action, leur capacité "générationnelle", dans la création des moyens du "voir" – du "voir" et non du "faire" qui accorderait une performativité d'ordre magique aux artefacts du culte, en complète contradiction avec la dimension active de la parole de Dieu d'une part, et avec l'efficacité sacramentelle d'autre part.

<sup>1</sup> GUILLAUME DURAND, *Rationale divinarum officiorum*, éd. A. DAVRIL, T.M. Thibodeau, Brepols, 1995, IV, 29, 3, p. 379.

<sup>2</sup> Sur cette question et afin de percevoir la dimension poétique de la liturgie et ses mécanismes d'évocation, voir HAMELINE, J.-Y., *Une poétique du rituel*, Paris, 1997.

<sup>3</sup> La dimension active de l'écriture dans la mise en scène de l'évangile a été abordée de façon particulièrement intelligente par TILGHMAN, B., "The Shape of the Word : Extra-linguistic Meaning in Insular Display Lettering", *Word & Image*, 27-3 (2011), pp. 292-308.

<sup>4</sup> J'utilise le terme poïétique dans cet article au sens où l'emploie PASSERON, R., "Poïétique et histoire", *Espace Temps* 55 (1994), pp. 98-107.

En mettant au premier plan l'activité de l'objet liturgique dans l'expérience du sacré, je n'entends pas évacuer la dimension esthétique de l'art médiéval au profit d'une fonctionnalité exclusive ; les recherches de ces quinze dernières années sur la liturgie et son rôle social et symbolique<sup>5</sup> (" symbolique " est pris ici au sens de capacité à dire et représenter) ont montré que l'attribution d'une fonction stricte aux objets du culte, en particulier aux objets d'art, est non seulement impossible, mais réductrice. Je propose plutôt d'envisager aujourd'hui l'artefact liturgique non seulement comme un dispositif<sup>6</sup> (au sens ou l'entendait Michel Foucault par exemple, et tel qu'il a été repris récemment par Daniel Russo<sup>7</sup>, soit le fonctionnement systématique d'un ensemble de moyens à des fins stratégiques), mais également comme un lieu – une scène où se rencontrent les différentes dimensions de la ritualité évoquées plus haut – en prenant quelques exemples concernant la thématique eucharistique et les réflexions concernant la dimension sacrificielle du Christ pour les textes et objets de l'époque carolingienne.

### L'ÉCRITURE POÉTIQUE COMME DISPOSITIF D'EXPERIENCE<sup>8</sup>

Parmi les productions carolingiennes témoignant des liens entre l'espace liturgique, ce qu'il représente et ce qu'il met en scène, l'immense corpus des *carmina et tituli* rédigés entre 800 et 920 par les poètes de l'entourage impérial pour de grands édifices, leur décor et leur mobilier est essentiel<sup>9</sup>. Construits sous la forme d'une *periegesis*, soit le cheminement fictif de l'auteur et de son lecteur dans un espace littéraire construit à mesure du développement de l'écriture poétique, ces textes décrivent des lieux et leurs fonctions à travers leur expérience physique, qu'elle soit réelle, visionnaire, onirique ou artistique. Ce procédé littéraire est certes l'héritier de pratiques antiques, grecques puis romaines, et ne saurait être associé exclusivement avec la mise en scène de la sacralité chrétienne. Il faut cependant constater qu'en dehors du *Poème à Louis le Pieux* composé par Ermold le Noir vers 830 et décrivant le décor mythologique peint dans la résidence impériale à Ingelheim<sup>10</sup>, de tels poèmes concernent exclusivement

<sup>5</sup> Les travaux d'Éric Palazzo et de Cynthia Hahn ont transformé, au cours des dix dernières années, l'approche réservée aux objets d'art dans le contexte liturgique. Parmi leurs travaux importants, voir HAHN, C., " Seeing and Believing : The Construction of Sanctity in Early-Medieval Saints' Shrines ", *Speculum*, 72 (1997), pp. 1079-1106 ; PALAZZO, É., *L'espace rituel et le sacré dans le christianisme. La liturgie de l'autel portatif dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, Turnhout, 2008.

<sup>6</sup> AGAMBEN, G., *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, 2007.

<sup>7</sup> RUSSO, D., " Des lettres sur l'image dans l'art du Moyen Âge ", *Qu'est-ce que nommer ? L'image légendée entre monde monastique et pensée scolastique*, Turnhout, 2010, p. 127-144.

<sup>8</sup> Par " expérience ", entendons le contenu et la forme de la relation entre le sujet et son environnement ; soit, plus simplement, les différentes modalités du rapport au monde, les manières du vécu.

<sup>9</sup> Sur ce riche corpus de textes et pour des réflexions générales sur cette production à l'époque carolingienne, voir ARNULF, A., *Versus ad picturas. Studien zur Titulusdichtung als Quellengattung der Kunstgeschichte von der Antike bis zum Hochmittelalter*, Berlin 1997 ; BERT, G., *Das lateinische Epigramm im Übergang von der Spätantike zum frühen Mittelalter*, Munich, 1968 ; VON SCHLOSSER, J., *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, Vienne, 1896.

<sup>10</sup> ERMOLD LE NOIR, *Poèmes sur Louis le Pieux et épitres au roi Pépin*, éd. et trad. Ed. FARAL, Paris, 1932, pp. 158-167. Sur ce texte, voir RATKOWITSCH, Ch., " Die Fresken im Palast Ludwigs des Frommen in Ingelheim (Ermold, Hlud. 4, 181ff.) : Realität oder Poetische Fiktion ", *Wiener Studien* 107-108 (1994-1995), pp. 553-581 ; DUBREUCQ, A., " Les peintures murales du palais carolingien d'Ingelheim et l'idéologie impériale carolingienne ", *Hortus Artium Medievalium*, 16 (2010), pp. 27-38.

des églises ou des parties d'édifices ecclésiastiques (chœur, nef, chapelle, atrium, portail, escalier, tour), et des éléments du mobilier liturgique (autel, lutrin, armoire, vaisselle et linge rituels, luminaires) – soit les différents objets ou espaces glosés dans l'exégèse de la messe et les commentaires du rituel dès le IX<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>. Il faudrait, partant, s'interroger : 1) sur la restriction des *tituli* aux lieux de culte : quel lien y a-t-il entre l'édifice sacré et la mobilisation poétique ? ; 2) sur la correspondance entre contenu des *tituli* et contenu des commentaires de la liturgie : qu'est-ce qui, dans les signes du rituel, se prête aussi bien au développement exégétique que poétique ? La seconde question est d'autant plus importante que le contenu des réflexions de la poésie monumentale carolingienne se distingue de ce que l'on rencontre, au même moment, dans les textes théologiques ; les images et les thèmes retenus sont originaux et circulent, semble-t-il, exclusivement dans le domaine poétique où l'on décrit bien davantage l'idée du lieu que le lieu lui-même (dans sa réalité "archéologique"). Les thématiques et le lexique se retrouvent en revanche dans d'autres compositions possédant une forte dimension visuelle, dans les *tituli* accompagnant certaines images peintes représentant le Christ en croix, par exemple<sup>12</sup>.

Je prendrai pour illustration la série de *tituli* composés par Micon de Saint-Riquier pour le monastère de *Centula* et ses images du Christ<sup>13</sup>. Relevés à plusieurs reprises pour l'originalité des formules désignant le Sauveur (c'est la qu'on lit par exemple le célèbre *mundi mercator*), ces poèmes sont assez éloignés des compositions de l'auteur ne répondant pas au genre du *titulus*, mais paradoxalement très liés à la tradition carolingienne, et plus précisément alcuinienne, de la poésie monumentale<sup>14</sup>. Il s'instaure ainsi une communauté, lexicale et rhétorique, d'une composition à l'autre, mettant en exergue les implications visuelles d'abord, théologiques ensuite, de l'expérience du lieu rituel. Dans ces différents *tituli*, la connaissance des images et de leur portée rituelle ou exégétique ne concerne que l'auteur qui les décrit et le lecteur qui les construit dans son esprit<sup>15</sup>, les textes ayant sans doute rarement accompagné des images monumentales réellement façonnées dans une quelconque église. Aussi l'expérience de l'espace sacré est-elle avant tout, pour les textes de Micon, une construction dont les fondations reposent dans le ciment littéraire. Le décor et l'écriture ne se trouvent réunis que dans l'espace du texte, dans sa composition par le poète et dans sa réception par le lecteur, et il n'y a de *periegesis* que dans le mouvement de la plume et des yeux sur le parchemin<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> Sur les commentaires de la messe et l'exégèse de la liturgie, voir les travaux de doctorat d'Alain Rauwel synthétisés dans RAUWEL, A., " *Expositio missae*. Le commentaire du canon de la messe dans la tradition monastique et scolastique ", *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre*, 7 (2003) [en ligne].

<sup>12</sup> Dans son livre fondamental sur la croix, Celia Chazelle fournit de nombreux exemples de *tituli* accompagnant l'image du Crucifié : CHAZELLE, C., *The Crucified God in the Carolingian Era. Theology and Art of Christ's Passion*, Cambridge, 2001.

<sup>13</sup> *MGH, Poetae latini Medii Aevi*, III, pp. 295-298, n° 4-15.

<sup>14</sup> Sur Micon de Saint-Riquier, voir l'article déjà ancien mais très analytique de VAN DE VYVER, A., " Dicuill et Micon de Saint-Riquier ", *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 14 (1935), pp. 25-47.

<sup>15</sup> DEBIAIS, V., " La vue des autres. L'ekphrasis au risque de la littérature médiévale ", *Cahiers de civilisation médiévale*, 55 (2012), pp. 393-404 ; voir surtout CHAZELLE, C., " Amalarius's *Liber Officialis*: Spirit and Vision in Carolingian Liturgical Thought ", *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, Turnhout, 2003, pp. 327-357.

<sup>16</sup> De telles images sont très souvent reprises dans les formules de colophon ; voir par exemple REYNHOUT, L., " *Pro me quisque legas versus orare memento* : une poétique des colophons ? ", *Poesía latina medieval (siglos V-XV)*, DIAZ y DIAZ, M. C. y DIAZ DE BUSTAMANTE, J. M. (eds.), Florence, 2005, pp. 287-302.

Dans d'autres compositions de l'époque carolingienne, la dynamique du lieu rituel n'est plus seulement possible, mais aussi suggérée par l'emploi de tournures mettant en mouvement le poète ; il invite désormais le lecteur à le suivre dans une promenade architecturale ou picturale. L'écriture poétique devient le terrain d'une connaissance péripatéticienne du lieu sacré ; l'expérience n'est plus exclusivement littéraire, mais elle engage le corps et les sens dans l'appréhension physique des espaces et de ce qu'ils contiennent. Le lieu rituel est alors un pré-texte (au sens étymologique) déclenchant l'écriture poétique et la *periegesis*.

Quels sont les recours d'écriture employés dans de tels textes ?

Pour les envisager de façon concrète, voyons-les à l'œuvre dans l'une des nombreuses compositions d'Alcuin pouvant correspondre à ce type d'ekphrasis en mouvement<sup>17</sup>.

*Quisque domum nostrum veniens intrabis amicus,  
 Ante tuos oculos aspice signa crucis,  
 Quae contra insidias possunt te armare inimici,  
 Si geris illa tibi pectore, fronte, fide.  
 Mors mala per hominem paradisi ex arbore fluxit.  
 Per tactum ligni paradisum clauserat Adam,  
 Perque crucis lignum Christus reseravit Olimpum.  
 Adspice tu, lector, mostrae pia signa salutis,  
 Ecclesiae in medio Christi mirabile donum:  
 Pro mundi vita jam vita pependit,  
 Pro servis moritur dominus: quam sancta voluntas!  
 Viveret ut servus, empsit cum sanguine servum.  
 Hoc memor esto, crucem videasque in lumine stantem  
 Et mox ante dei faciem feliciter ora.  
 Corpore sterne solum, scande sed pectore caelum,  
 Proque tuis culpulis lacrimas effunde calentes.  
 Sit tibi certa salutis spes pietate perenni,  
 Qui redimit mundum immaculato sanguine totum,  
 Quique suis famulis clemens peccata remittit:  
 Hic quoque sit nobis sacrae spes magna salutis,  
 Agmine apostolico quoniam haec ara refulget,  
 Et simul Helenae meritis vivacibus almae,  
 Quae invenisse crucis fertur venerabile lignum,  
 In quo Christus honor mundi, laus, vita pependit.  
 Dum fuit altithronus pro nobis talia passus,  
 Quid nos nunc famuli debemus ob eius amorem  
 Iam nisi nunc illi nosmet quoque tradere totos?  
 Sit dominus nobis caritas et tota voluntas,  
 Laus, honor et virtus, potus, cibus, omnia Christus.*

<sup>17</sup> MGH, *Poetae latini medii aevi*, t. I, p. 337, c. CIX-10 et CIX-11.

Ce poème a été composé vers 790 pour l'image d'une croix et son contexte monumental, une église monastique à Cologne ou à Salzbourg (les éditeurs hésitent quant à la localisation du bâtiment<sup>18</sup>). Le texte se compose de 29 vers et a été coupé en deux strophes par l'édition des *MGH* pour des raisons codicologiques, alors que le sens du poème invite à le lire comme une unité. Il propose une réflexion sur le pouvoir rédempteur de la croix et sur le sens du sacrifice du Christ ; si certaines formulations métriques sont originales, notamment dans le choix du vocabulaire, le contenu théologique est simple et conforme aux développements carolingiens sur les liens entre l'arbre du Paradis, le bois du supplice et l'arbre de vie, tels qu'on les trouve exprimés quelques années plus tard dans les *Louanges à la sainte Croix* de Raban Maur, par exemple<sup>19</sup> (Fig. 1).

La singularité de la composition d'Alcuin ne réside donc pas tant son contenu que dans les moyens de le mettre en scène dans l'espace littéraire, par la création d'un espace visuel, d'un lieu architectural et dynamique dans lequel le lecteur est invité à percevoir la forme de la



Fig. 1. Raban Maur, *Louanges à la croix*, poème B3. BAV, reg. Lat. 124, fol. 10v

<sup>18</sup> *Clavis des auteurs latins du Moyen Âge. Tome II : Alcuin*, Turnhout, 1999, p. 448.

<sup>19</sup> RABAN MAUR, *In honorem sanctae crucis*, Turnhout, 1997 ; voir en particulier les poèmes B3 et B21. Pour une approche des liens entre texte et image dans ces poèmes, voir PERRIN, M., *L'iconographie de la Gloire à la sainte croix de Raban Maur*, Turnhout, 2010.

croix et à parcourir intellectuellement le sens du motif<sup>20</sup>. Le poème s'ouvre ainsi sur un appel au lecteur qui entre dans l'édifice – séquence *seuil* à tout point de vue, invitation liminaire à se mettre en mouvement. Dans une mise en scène caricaturale du tour rhétorique de l'hypotypose (figure de style consistant à placer un objet ou un paysage sous les yeux du lecteur – *ante oculos*), le vers 2 fait entrer la croix dans le poème et convoque les sens de celui qui vient de pénétrer dans l'édifice (*aspice*). Discrètement, les vers 3-4 déclenchent le signe de la croix sur le front, le cœur et la poitrine du lecteur ; l'expérience du lieu sacré par l'écriture poétique propose alors une séquence complexe mouvement-vision-geste. La fin de la première strophe évoque quant à elle l'articulation Adam/Christ/Humanité dans l'interprétation de l'image de la croix.

Aucun élément dans la première partie ne permet d'identifier avec précision la nature de cette image : s'agit-il d'une croix peinte ou sculptée ? D'une croix d'autel ou d'une croix monumentale pendant au-dessus du sanctuaire ? Une forme de contradiction se fait jour ici entre la matérialité nécessaire de la croix (matérialité imposée par le genre littéraire du *titulus* autant que par la volonté de l'auteur de proposer la description d'une expérience de l'espace par le fidèle), et l'ambiguïté, le *flo* volontaire, provoqué, quant à la forme " archéologique " de l'objet ; comme si l'existence matérielle de la croix comme pré-texte suffisait à la mise en scène littéraire de l'espace liturgique.

La seconde partie du texte d'Alcuin développe les thèmes annoncés dans la première strophe et la fonction rédemptrice de la croix est proclamée dans une opposition lexicale, mais aussi syntaxique, aux péchés du lecteur (lecteur que l'on pourrait désigner sous le nom du *Lecteur*, au sens où l'entend Alberto Manguel, l'Être-lecteur persistant au-delà de tous les textes potentiellement à lire<sup>21</sup>). Plusieurs éléments renvoient ici plus précisément au contexte monumental de la croix. Le lecteur est ainsi invité, aux vers 1-2, à regarder l'objet qui se présente " au milieu de l'église ". On notera au passage la variation entre *aspice* et *adpsice*, nuance qui pourrait traduire un changement d'échelle, ou encore le fait que le spectateur s'approche de l'objet, du seuil de l'édifice dans la première partie du texte, vers le sanctuaire dans la seconde – le découpage entre les deux parties correspondant davantage à un découpage architectural qu'à une rupture littéraire ou prosodique.

Laissons donc le lecteur s'approcher encore et distinguer la croix " qui se tient dans la lumière " (*crucem videasque in lumine stantem*, v. 6) ; à *ad-spicere* succède maintenant *videre*. Comment interpréter cette évocation dans l'organisation liturgique de l'église et son expérience par le lecteur ? Le terme *lumen* peut aussi bien désigner la lumière entrant par les ouvertures orientales de l'édifice qu'un fond bleu ou blanc, peint ou en mosaïque, représentant le ciel et les astres sur lequel se détacherait la forme d'une croix. Il peut également désigner le luminaire présent sur ou au-dessus de l'autel : la croix serait alors un objet de moindre dimension, de bois ou de métal, posé sur la table du sacrifice. La suite du poème inviterait à considérer davantage cette seconde hypothèse dans la mesure où Alcuin mentionne un autel consacré

<sup>20</sup> Le lien entre cette démarche de connaissance et les arts de la mémoire est essentiel. Sur la tradition de la représentation de la mémoire comme un lieu architectural, voir CARRUTHERS, M., *Le livre de la Mémoire. Une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, Paris, 2002.

<sup>21</sup> MANGUEL, A., *Une histoire de la lecture*, Paris, 1998.

aux apôtres et les reliques de la croix qu'il contient (v. 14-15), ainsi que le *potus* et *cibus* posés sur l'autel pendant la consécration des espèces, et cités par le prêtre dans le canon de la messe (v. 22). En quelques vers, le lecteur passe du seuil de l'église (*intrabis*, v. 1) au point focal du sanctuaire. Il passe d'une forme qu'il ne faisait que distinguer dans la lumière (*aspice ante oculos tuos*, v. 2 ; *in lumine*, v. 6) à son incarnation dans le pain et le vin de l'autel.

Le poème d'Alcuin est à la fois parcours visuel au sein d'une église et exégèse de l'élément essentiel de son décor, à savoir la croix. Il est aussi évocation du rituel par les multiples références à la célébration de l'Eucharistie. Dans les derniers vers, on devine les gestes du célébrant et on distingue la voix du prêtre ; le dernier vers pourrait même donner à entendre le chant du chœur monastique, l'enchaînement *Laus, honor et virtus* se retrouvant depuis l'époque carolingienne dans un certain nombre d'hymnes liturgiques pour le temps de l'Avent. Le poème d'Alcuin donne donc autant à entendre qu'à voir ; l'expérience de l'espace sacré telle qu'elle est mise en scène par les recours poétiques est une expérience du corps, des sens et de l'esprit<sup>22</sup> – une expérience globale dans l'intimité du rapport au texte. Les voix se multiplient, se superposent, s'entremêlent, le poète prêtant la sienne au prêtre et au chœur, pour les rassembler dans un seul élan sonore fixé dans la structure, le rythme et les sonorités du poème. L'écriture dense, rapide, elliptique et dilatée du *titulus* permet un tel déploiement de l'expérience au sein du langage<sup>23</sup> ; pas question pour Alcuin de décrire l'édifice mais plutôt d'en dessiner les contours tels qu'ils sont pré-texte à l'expérience littéraire d'abord, sensible ensuite.

Les liens entre la structure métrique du *titulus* et l'ambition architecturale de l'écriture poétique se manifestent chez les poètes de l'Antiquité tardive et du haut Moyen Âge, tels que Paulin de Nole et Venance Fortunat<sup>24</sup>, mais s'expriment encore à l'époque carolingienne, comme on peut le voir de façon évidente dans le plan dit de Saint-Gall<sup>25</sup>. Réalisé dans le premier tiers du IX<sup>e</sup> siècle, probablement à Reichenau, ce monument graphique mesure 112 sur 77 cm et présente le plan détaillé d'un monastère idéal par le dessin géométrique et par l'écriture (Fig. 2) – un aspect souvent négligé bien qu'essentiel<sup>26</sup> (on compte 340 inscriptions distinctes sur le plan). Comme l'indique le poème dédicatoire (placé en haut à droite de l'assemblage de feuillets), le plan n'a pas été réalisé pour instruire (*indigere nostris magisteriis*) mais pour la contemplation et l'examen (*perscrutinanda*) ; dans le même poème, le scribe emploie un seul verbe pour qualifier son action sur le parchemin (*pinguere*), par lequel il désigne l'écriture des mots et le tracé des dessins, deux modalités de l'expérience méditative sur l'architecture

<sup>22</sup> Sur la convocation des sens dans l'expérience liturgique, voir PALAZZO, É., *L'invention chrétienne des cinq sens*, Paris, 2014.

<sup>23</sup> La structure complexe du *titulus* est évoquée par ARNUF, *Versus ad picturas*, pp. 44-48 ; voir aussi DEBIAIS, V., " L'écriture dans l'image peinte romane. Questions de méthode et perspectives ", *Viator*, 41 (2010), pp. 95-125.

<sup>24</sup> Pour Paulin de Nole, voir HERBERT DE LA PORTBARRÉ-VIARD, G., *Descriptions monumentales et discours sur l'édification chez Paulin de Nole. Le regard et la lumière (epist. 32 et carm. 27 et 28)*, Leiden-Boston, 2006.

<sup>25</sup> La bibliographie relative au plan de Saint-Gall est aussi abondante que le document est exceptionnel. On verra pour s'en rendre compte les 448 items relevés sur le site web du projet numérique d'UCLA (où l'on trouve également une reproduction numérique en haute définition du manuscrit) <http://www.stgallplan.org/index.html>.

<sup>26</sup> La publication fondamentale dirigée par W. Horn consacre un chapitre aux différents *tituli*, avec de très bons commentaires linguistiques : *The Plan of St. Gall : a Study of the Architecture and Economy of life in a Paradigmatic Carolingian Monastery*, Berkeley, 1979.

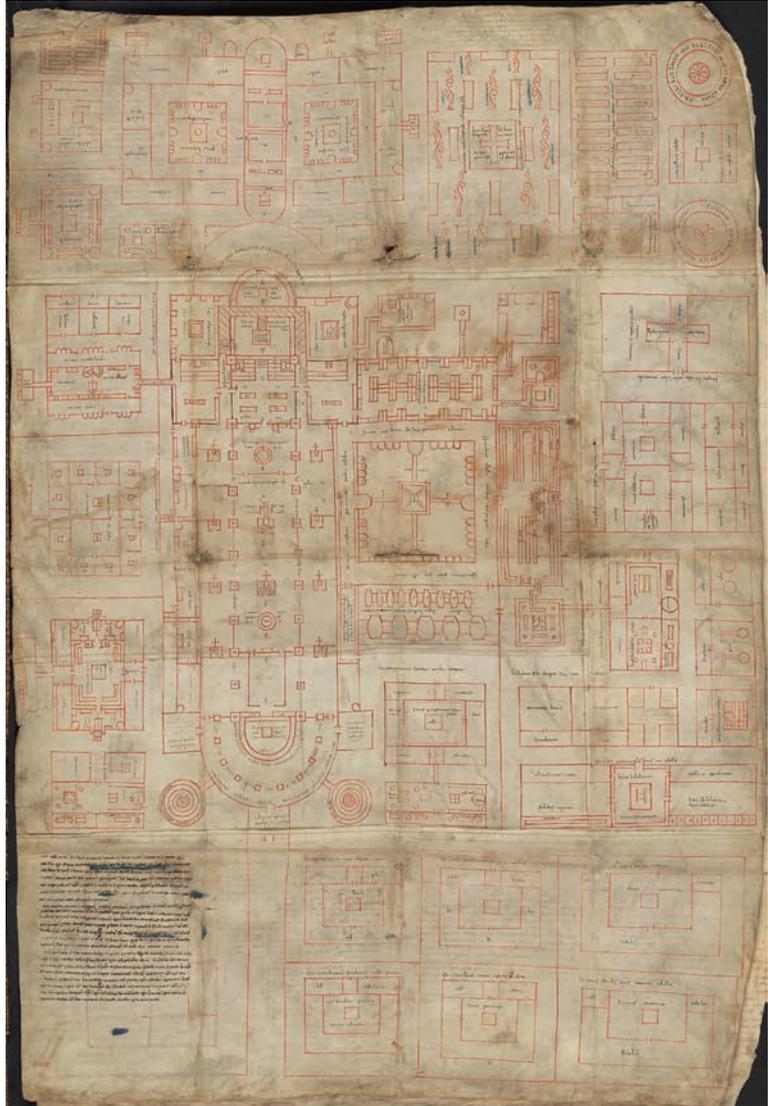


Fig. 2. Plan de  
Saint-Gall, vue  
générale. Saint-Gall,  
Stiftsbibliothek, ms.  
1092

monastique. Aussi les inscriptions ne servent-elles pas uniquement à identifier les lieux de l'abbaye sur le plan, à les nommer, à préciser leur fonction, leur public, leurs dimensions ou leur orientation ; elles jouent un rôle dans la construction et l'expérience de l'espace sacré qui prend corps dans l'étendue du parchemin.

Deux éléments viennent confirmer l'action singulière de l'écriture. Le premier concerne l'emploi de quarante-trois vers parmi les trois cent quarante inscriptions, pour la plupart des hexamètres. Ils appartiennent tous à la catégorie littéraire du *titulus* et peuvent être rapprochés

de la production de Micon ou d'Alcuin par leurs critères stylistiques : formulation brève et elliptique, présence de déictique renvoyant à un élément extra-discursif (en l'occurrence, un élément du plan), vocabulaire élaboré à forte dimension visuelle ou objectale. Rejetant l'intérêt mnémotechnique de ces vers, Walter Horn évoquait, en 1979, la volonté pour le concepteur du plan d'exprimer sa créativité jusque dans les didascalies<sup>27</sup>. On pourrait aller plus loin encore et poser que l'emploi de *tituli* pour évoquer certaines parties de l'édifice s'explique par le fait que l'écriture poétique en jeu dans la composition de ces vers est précisément celle qui permet d'édifier par les mots ce que le dessin donne à voir par le trait<sup>28</sup>. À cette fin, les inscriptions métriques sont pour la plupart situées graphiquement le long des traits délimitant l'enveloppe des bâtiments, doublant ainsi les murs et les séparations, renforçant la structure du plan, soulignant ses principales articulations. Comme le mur dans l'édifice réel, le *titulus* encadre, dans le dessin, l'expérience possible des actions et des objets tels qu'ils sont désignés par les inscriptions en prose ; c'est en particulier le cas pour les quatre vers désignant les bâtiments autour du grand cloître, pour les inscriptions concentriques de l'église abbatiale<sup>29</sup>, ou encore les textes pour les deux bâtiments circulaires placés dans l'extrémité supérieure droite du plan<sup>30</sup> (Fig. 3). En ce

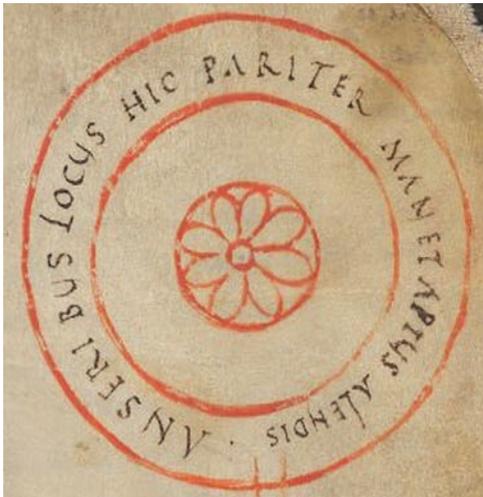


Fig. 3. Plan de Saint-Gall, détail de l'angle supérieur droit

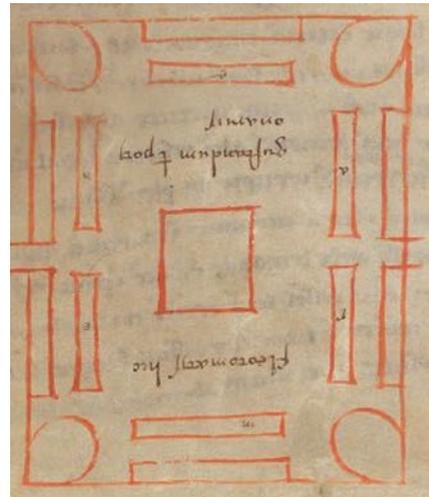


Fig. 4. Plan de Saint-Gall, détail du réfectoire

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Sur le sens complexe du mot « édifier » et ses implications architecturales, littéraires et spirituelles, voir ANDRAULT-SCHMITT, Cl., « Édifier : les enjeux de la création architecturale dans les stratégies de promotion de la sainteté (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles) », *Hagiographie, idéologie et politique au Moyen Âge en Occident*, Turnhout, 2012, pp. 315-346.

<sup>29</sup> On remarquera pour ces inscriptions le jeu d'alternance entre les parties orientales et occidentales de la grande église. À une extrémité, on lit : HIC MURO TECTUM IMPOSITUM PATET ATQUE COLUMNIS · HIC PARADISIACUM SINE TECTO STERNITO CAMPUM ; à l'autre extrémité, on lit : HIC SINE DOMATIBUS PARADISI PLANA PARANTUR. D'une extrémité à l'autre de l'édifice, faisant apparaître la « colonne vertébrale » de l'église, on lit : AB ORIENTE IN OCCIDENTEM LONGITUDO PEDUM CC

<sup>30</sup> PULLORUM HIC CURA ET PERPES NUTRITIO CONSTAT · ANSERIBUS LOCUS HIC PARITER MANET APTUS ALENDIS

sens, la disposition (c'est-à-dire la mise en scène du mot dans l'espace virtuel que constitue le feuillet de parchemin) participe pleinement à l'expérience du lieu sacré puisqu'elle engage le lecteur dans une prise de connaissance dynamique des lettres.

Les inscriptions ne se contentent pas d'occuper l'espace libre du plan au plus près de ce qu'elles désignent ; elles cherchent également, par leur disposition, à reproduire la forme des bâtiments, des objets, de leurs fonctions. La succession des lettres ne respecte pas toujours la linéarité conventionnelle de l'écriture mais se plie, se tord, se dilate, essaime pour donner à voir, autant qu'à lire, le contenu du tracé. Dans le réfectoire des malades, la disposition circulaire des tables est soulignée par l'écriture d'une lettre par meuble pour le mot *mensae* autour de la table centrale (Fig. 4). La circulation dans les galeries du cloître des malades est quant à elle mise en scène par la disposition en zigzag des syllabes du terme *porticus*. Dans l'église abbatiale, l'ambon depuis lequel on lit les leçons de l'évangile (*Hic evangelicae recitatur lectio pacis*), représenté par un double cercle surmonté d'une croix, est inscrit du mot *ambo* (Fig. 5) ; les quatre lettres sont disposées successivement en haut, en bas, à gauche puis à droite. Elles reproduisent ainsi par l'écriture le geste de la croix fait par le prêtre sur le livre liturgique avant la lecture de l'évangile. L'expérience de l'espace sacré sur le plan de Saint-Gall est tout à la fois celle de la fonction des lieux, des gestes qui s'y déroulent, de la vie monastique (spirituelle et matérielle) qu'il abrite. Face à la fixité du tracé, l'écriture, dans sa forme comme dans son contenu, pourvoit l'image d'un mouvement, celui de la lecture, définie comme un *iter* par les grammairiens depuis l'Antiquité et affirmée dans la pratique rhétorique carolingienne.

Avant de quitter Saint-Gall, il faut s'arrêter un instant sur l'inscription qui accompagne l'autel de la Croix, au centre de la grande église. Le dessin de cet autel se distingue par l'importance accordée à la taille de la croix, inédite dans le reste du plan. Sans pouvoir assurer que l'aménagement liturgique présentait là une croix monumentale, on ne peut que constater la différence de traitement ; l'expérience de l'espace tel que le propose le plan s'en trouve, quoi qu'il en soit, modifiée (Fig. 6). De part et d'autre du montant vertical de la croix, on a disposé en quatre sections un hexamètre désignant l'objet : *Crux pia, vita, salus miserie redemptio mundi*. Parmi les quelque trois cent quarante inscriptions du plan de Saint-Gall, ce *titulus* est le seul à désigner de façon aussi complexe un objet (et non un bâtiment). Le vocabulaire, la formulation, l'accumulation des substantifs sont autant de traits que l'on retrouve par exemple dans le poème d'Alcuin pour Salzbourg. Et il est tentant dès lors de voir dans le dessin manuscrit la

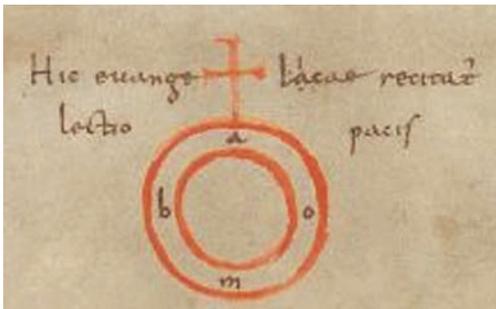


Fig. 5. Plan de Saint-Gall, détail de l'ambon

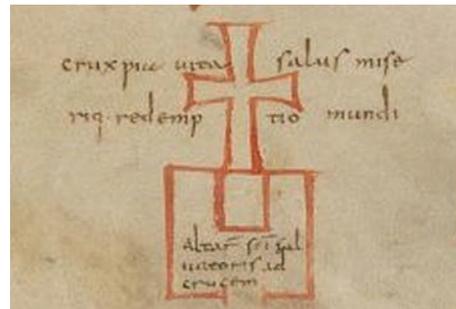


Fig. 6. Plan de Saint-Gall, détail de l'autel de la Croix

représentation schématique d'une grande croix d'autel telle qu'on l'a supposée pour le texte d'Alcuin. Dans les deux cas, le recours – poétique – à la forme du *titulus* participe à la création du parcours dans l'espace sacré et en accentue la dimension visuelle. Si l'on ajoute à cela que la disposition particulière des quatre segments de l'hexamètre autour de la croix n'est pas sans rappeler ce que l'on peut voir dans des œuvres du haut Moyen Âge, dans le monde manuscrit<sup>31</sup> et dans le domaine monumental<sup>32</sup>, il faut ajouter, à l'équation de l'expérience, le rôle de la mémoire, et la convocation potentielle dans l'œil du spectateur de formes, d'images, de couleurs, de sensations qu'il a déjà rencontrées au cours de ses expériences effectives de l'espace sacré. Il faudrait également s'arrêter un instant sur le fait que les textes donnant les dimensions et les proportions de l'édifice sont également formés de vers. Séquence mesurée par excellence, le mètre serait le moyen de rendre visible l'ordre algébrique de la construction, de la même façon que les *tituli* dans les peintures à pleine page des manuscrits carolingiens ayant bénéficié d'une organisation géométrique proportionnée sont, sans exception, des textes métriques<sup>33</sup>. L'emploi du vers apparaît alors comme une autre modalité de l'expérience architecturale.

Le texte d'Alcuin et le plan de Saint-Gall sont à la charnière entre l'espace pensé et l'espace vécu, entre l'*imago*-intellect et l'*imago*-expérience. De telles compositions de nature poétique permettent de passer de l'un à l'autre dans un monde médiéval fait, structurellement, de possibles autant que d'accomplis. Prétexte ou hypothèse, l'expérience poétique de l'espace liturgique engage dans tout son corps le lecteur-spectateur, ce *viator* si souvent apostrophé par Alcuin au seuil de ces poèmes<sup>34</sup>. L'ekphrasis met en mouvement et les objets font entendre des voix, sentir des gestes et voir des images.

#### LA FIXATION DE L'EXPÉRIENCE DANS LES OBJETS

Un grand nombre des éléments du décor des espaces médiévaux porte la trace de leur expérience ou de leur activation ; ils sont autoréférentiels, c'est-à-dire qu'ils sont à la fois action et signe de cette action : le livre liturgique est le moyen de proclamer la parole et sa présence sur l'autel entretient la voix du lecteur au-delà de la lecture ; le décor de *majestas Domini* dans le chœur de l'église est à la fois le produit de l'action liturgique et le moyen de sa permanence dans le sanctuaire ; l'inscription mentionnant la consécration d'un autel est signe de l'événement et moyen de sa commémoration ; etc. L'expérience visuelle, et plus généralement sensible, de ces objets est donc nécessairement synonyme d'expérience de leur contexte et de leur signification. Ce qui revient à dire qu'un objet liturgique ne peut pas être abstrait des circonstances de son utilisation : penser une patène sans penser l'hostie consacrée n'a aucun sens.

<sup>31</sup> Voir par exemple les grandes croix tracées dans le Beatus de Valladolid (c. 970 ; Valladolid, Biblioteca de la Universidad, ms. 433, fol. 1v) et dans le Beatus Morgan (c. 1040 ; New York, Pierpont Morgan Library, fol. 219).

<sup>32</sup> On verra par exemple le relief de l'église San Martín de Salas, Oviedo, milieu du x<sup>e</sup> siècle. Inscription reproduite et étudiée par DIEGO SANTOS, F., *Inscripciones medievales de Asturias*, Oviedo, 1993, p. 166.

<sup>33</sup> BOURGAIN, P., " Qu'est-ce qu'un vers au Moyen Âge ", *Bibliothèque de l'École des chartes* 147 (1989), p. 233.

<sup>34</sup> Le premier vers de l'inscription consacrée par Alcuin à l'hôtellerie de Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers (*Corpus des inscriptions de la France médiévale*, t. I-1, 54, p. 55 ; *MGH, Poetae*, t. I, p. 328) présente l'apostrophe *Frigidus hiberno veniens de monte viator*.

Ce qui, pour le fidèle, le visiteur et l'universitaire aujourd'hui, relève d'une archéologie des milieux ecclésiaux est, au Moyen Âge, non pas une évidence mais une nécessité. L'appréhension du monde des formes est nécessairement expérience, qu'elle soit fonctionnelle, esthétique ou symbolique. C'est ce qui explique que la connexion entre un élément de décor sur un objet et l'usage de ce même objet puisse relever de l'évocation ou de la suggestion – de la poésie – dans la mesure où l'objet ne saurait être coupé de l'expérience, réelle ou possible, de son univers de signification. Une telle conception de l'objet suppose une influence du milieu qui est de l'ordre de la matrice ou de l'empreinte, soit une mise en ordre des formes sans marquage des contraintes.

Les citations liturgiques figurent parmi les inscriptions les plus couramment reproduites sur les objets liturgiques ou sur les ornements de l'autel au haut Moyen Âge, et ce jusqu'à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>35</sup>. Les paroles de la cérémonie sont associées à la performance du rituel et leur fixation dans la matière précieuse du calice, de la patène ou dans la pierre de l'autel est en relation avec un contexte d'énonciation – une *deixis* – qui dépasse largement le temps de la liturgie et qui concerne davantage l'expérience permanente de la sacralité en ce qu'elle s'incarne dans l'église et dans chacun des éléments de son décor<sup>36</sup>. La plupart des citations liturgiques reprises dans les sources épigraphiques appartiennent au répertoire des antiennes, des répons et des hymnes ; soit les parties chantées de la messe ou de l'office, coupées de la musique et de la mélodie qui leur donnent vie au cours de la célébration. Elles se conçoivent dans l'image et le décor parce qu'elles contiennent les conditions de leur expérience par l'artiste et par le lecteur du texte. En d'autres termes, il y a toujours de la musique dans une antienne ; il y a toujours du geste dans une formule de bénédiction ; il y a toujours du mouvement dans l'introït d'une procession. Partant, l'expérience des espaces sacrés, d'un objet ou d'une image se distingue de leur performance ou de leur activation par le rituel, qui concerne davantage la réception – et n'est donc pas mesurable – que leur existence ou leur contenu. Plus simplement, un encensoir ne cesse pas d'être un encensoir si on ne l'utilise pas, et les images et les inscriptions incisées dans le métal restent des représentations indépendamment de leur ignition et agitation devant l'autel.

À partir du moment où la sacralité et la ritualité médiévale se sont fixées dans des espaces et des objets sensibles, ceux-ci contiennent les moyens et le résultat de leur expérience ; une image médiévale contient tout ce dont elle a besoin pour signifier et produire l'expérience, y compris les moyens de convoquer d'autres images ou d'autres systèmes de signes.

Pour envisager ce phénomène de façon concrète dans les objets, prenons l'exemple de la nappe d'autel donnée à la cathédrale Saint-Étienne de Lyon dans le troisième quart du IX<sup>e</sup> siècle par Berthe, comtesse de Sens<sup>37</sup>. On conserve de cet objet, disparu au XVIII<sup>e</sup> siècle, une bonne description donnée vers 1671. Conformément aux prescriptions canoniques, la nappe de Lyon était en lin et brodée de fils d'or (le lin est symbole de pureté et rappelle le suaire dans lequel Joseph d'Arimathie a enveloppé le Christ pour le mettre au tombeau). Au centre de la

<sup>35</sup> FAVREAU, R., *Épigraphie médiévale*, Turhnout, 1995, pp. 222-225.

<sup>36</sup> Sur l'importance de la *deixis* dans les inscriptions médiévales, voir INGRAND-VARENNE, E., " La brièveté dans les inscriptions médiévale : d'une esthétique à l'autre ", *Medievalia*, 16 (2013), pp. 213-234.

<sup>37</sup> *CIFM* 17, R 17, pp. 80-81.

nappe, là où le prêtre dispose le corporal, puis le calice, la patène et le ciboire, une image de l'agneau flanqué de l'alpha et de l'oméga avait été tissée, contenue dans le cercle formé par une inscription en distique, elle aussi matérialisée en or : “ Agneau de Dieu qui enlèves les terribles péchés du monde, dans ta miséricorde, absous-nous, nous tous, pécheurs<sup>38</sup> ”. Soulignant les côtés de la table d'autel sur sa face supérieure, quatre vers décrivent la forme et la fonction de l'objet, et proclament le nom du donateur : “ Ici sont préparés le pain vivant, nourriture céleste, et le sang sacré qui s'écoule de la chair du Christ. Pour ce don, que Berthe reçoive la couronne éternelle ; grâce à son zèle, cette nappe étincelle d'or<sup>39</sup> ”. Tout autour de la nappe, une double prière est adressée au Seigneur ; elle concerne d'abord l'archevêque Rémi, à qui Berthe donna la nappe d'autel : “ Que Rémi, évêque du Christ, vive dans les siècles débarrassé de ses vices et purifié de la corruption de ses fautes, devenu en son corps vivante et sainte hostie pour Dieu. Que Dieu Tout-Puissant lui octroie le pardon et lui donne part en un si grand don, chaque fois qu'il consacra ces offrandes et qu'il l'associe à ses saints après ses funérailles<sup>40</sup> ”. La seconde prière s'adresse au fidèle qui se dirige vers l'autel pour communier : “ Celui qui désire se nourrir de ce festin et de ce sang sacré, qu'il regarde d'abord en lui-même et reconsidère ses secrètes pensées, et tout ce qu'il aura discerné d'horrible et de souillé, qu'il le supprime et qu'il s'affranchisse de tout offense et emportement<sup>41</sup> ”. L'inscription est longue de seize hexamètres et sa structure est complexe ; les enjambements d'un côté à l'autre de la nappe renforcent l'image d'un texte unique pour les deux prières.

Le texte inscrit se composerait de trois strophes inégales correspondant aux trois parties de la table d'autel : le centre, où sont placés les espèces consacrées ; le côté supérieur, où se déroule la liturgie ; les flancs latéraux, tournés vers le célébrant et vers l'assemblée. L'ensemble du poème est tissé de références au texte de l'ordinaire de la messe : l'inscription circulaire au centre de la table renvoie au chant de l'*Agnus Dei* lors de la communion ; les deux premiers vers inscrits sur la table, mentionnant tour à tour le pain, la chair et le sang du Christ, reprennent les paroles prononcées par le prêtre lors de la consécration ; l'expression *hostia via sanctaque* évoque les mots proclamés avant le *Memento* (*Offerimus præclaræ majestati tuæ de tuis donis ac datis, hostiam puram, hostiam sanctam, hostiam immaculatam, Panem sanctum vitæ æternæ et Calicem salutis perpetuæ*) ; la strophe adressée aux fidèles est quant à elle une référence au *Confiteor* de l'assemblée. “ De la nappe ”, ces mentions font monter la voix du célébrant, le chant du chœur et la réponse de l'assemblée. L'objet rappelle également les gestes du prêtre quand le texte évoque les bienfaits reçus par l'archevêque Rémi à chacune des consécrationes (*quotiens haec liba sacrabit*).

Le premier des vers tissé sur le plat supérieur de la table d'autel commence par un déictique, *hic*, adverbe de lieu désignant un “ ici ” indéfini. Le contexte d'énonciation désigne le

<sup>38</sup> AGNE DEI MUNDI QUI CRIMINA DIRA TULISTI, TU NOSTRI MISERANS CUNCTOS ABSOLVE REATOS

<sup>39</sup> HIC PANIS VIVUS CAELESTISQUE ESCA PARATUR ET CRUOR ILLE SACER QUI CHRISTI EX CARNE CUCURRIT SUMAT PERPETUAM PRO FACTO BERTHA CORONAM HAEC CUJUS STUDIO PALLA EFFULGURAT AURO

<sup>40</sup> REMIGIUS PRAESUL CHRISTI PER SAECULA VIVAT EXUTUS VITIS CULPARUM ET TABE PIATUS HOSTIA VIVA DEO SANCTAQUE IN CORPORE FACTUS CUI DEUS OMNIPOTENS QUOTIENS HAEC LIBA SACRABIT CONCEDAT VENIAM TANTOQUE IN MUNERE PARTEM ATQUE SUIS SANCTIS SOCIET POST FUNERA MORTIS

<sup>41</sup> QUI CUPIS HOC EPULUM SANCTUMQUE HAURIRE CRUOREM SE PRIUS INSCIPIAT CORDISQUE SECRETA REVOLVAT ET QUIDQUID TETRUM CONSPEXERIT ET MACULOSUM DILUAT OFFENSAS OMNESQUE RELAXET ET IRAS

lieu sacramentel, à savoir la table d'autel en ce qu'elle représente le Christ. D'après les exégètes de la messe, la nappe qui couvre l'autel est à la fois le suaire du Christ et une image du voile posé sur la table de la Cène<sup>42</sup> ; consacrée au moment de la dédicace de l'autel, la nappe fait le lien entre la personne du Christ et les espèces. Dans le cas de Saint-Étienne de Lyon, l'image de l'agneau au centre de la nappe est cachée par le corporal, conformément aux dispositions canoniques qui imposent que l'autel soit recouvert de deux linges représentant le corps et l'esprit du fidèle<sup>43</sup>. La nappe est ainsi un *instrument* du mystère qui a lieu sur la table du sacrifice, et l'inscription témoigne de l'opération sacramentelle tout en respectant ses modalités. Enfin, d'après les commentaires de la liturgie, la nappe de l'autel est également image de la rédemption<sup>44</sup>, élément mentionné dans l'inscription à propos du donateur, de l'archevêque et des fidèles ; de façon subtile, il est aussi évoqué autour de l'agneau par la mention de l'imperatif *absolve*, incipit de l'antienne de l'Office des défunts *Absolve domine animas eorum ab omni vinculo delictorum ut in resurrectionis inter sanctos tuos resuscitati respirent*<sup>45</sup>, que l'on rencontre dès le VIII<sup>e</sup> siècle dans la liturgie romaine. Le poème épigraphique sur la nappe de l'autel s'ouvre ainsi sur une double référence au chant liturgique qui résonne dans l'espace ecclésial, bien que les mots soient couverts par le corporal et les espèces mentionnés dans la suite du texte. Ils reprennent pour cela le ton et les formules d'un certain nombre de pièces chantées de la poésie liturgique consacrées à la figure de l'Agneau<sup>46</sup>.

Fixées dans le tissu en lettres d'or (*palla effulгурat auro*), les inscriptions établissent l'agneau dans sa fonction sacrificielle et rédemptrice ; elles opèrent une transformation de l'image de l'animal au centre de la table vers les espèces consacrées d'abord, et vers le résultat de la communion à l'extérieur de la nappe (animal-transsubstantiation-rédemption). La vertu synthétique de l'objet, qui condense le temps du rituel entre instant et récapitulation, se note dans le balancement proposé par le temps des verbes : *tulistí, paratur, in corpore factus, sacrabít*. Les signes iconiques et alphabétiques matérialisés dans le lin de la nappe décalquent et transposent le rituel ; ils en donnent une version sensible, éprouvée – *expérimentée*.

## CONCLUSION

Parler d'expérience réelle, sensible, d'espace vécu ou encore de parcours à partir des exemples retenus au cours de cette communication pourrait ressembler à une véritable gageure. Un poème manuscrit, un plan sur le parchemin, un morceau de tissu... autant d'impostures ou de supercheries pour qui entendrait l'expérience des lieux sacrés médiévaux dans le sens d'une démonstration, comme le fait la philosophie des sciences, d'une révélation, comme le fait la spiritualité, d'une fusion des faits et de l'histoire, comme le fait la sociologie. Là où la postmodernité fait de l'expérience un produit ou un résultat, les œuvres d'art médiévales

<sup>42</sup> Voir par exemple GUILLAUME DURAND, *Rationale divinatorum officiorum*, IV, 29, 2, p. 378.

<sup>43</sup> Ibidem, 7, p. 380.

<sup>44</sup> Ibidem, 2, p. 378.

<sup>45</sup> L'incipit *Absolve Domine* se rencontre fréquemment dans les inscriptions funéraires médiévales ; voir par exemple le texte de 1169 pour l'évêque Jean d'Asside à Périgueux (*CIFM* 5, D 19, p. 31-33).

<sup>46</sup> IVERSEN G., *Chanter avec les anges. Poésie dans la messe médiévale : interprétations et commentaires*, Paris, 2001, p. 145 et sq.

se concentrent sur le processus ou, plus justement, sur le protocole permettant de parvenir à l'expérience. Elles sont de l'ordre de la communication uniquement parce qu'elles contiennent structurellement les moyens d'accéder à leur contenu. Ce qui pourrait passer pour un plaidoyer en faveur d'une " linguistique de l'objet " est en réalité l'affirmation d'une pragmatique indissociable de l'esthétique en matière de représentation du sacré médiéval.

Le drame de la sacralité, la " cène sociale " de l'église<sup>47</sup>, est incarné et mis en scène au-delà de toute performance. L'élaboration poétique, telle qu'on l'a lue chez Alcuin, sur le plan de Saint-Gall et sur la nappe d'autel de Lyon, est le moyen d'une actualisation permanente des conditions visibles du sacré ; elle est de l'ordre de l'animation. La structure métrique de l'hexamètre employé dans l'ensemble de ces textes se prête à l'obtention de cet effet dynamique sur l'espace, l'objet ou l'image. Parce qu'elle est herméneutique par définition, la poésie " vise à modeler, c'est-à-dire à donner une forme intelligible à ce qui en soit n'a pas de sens, ou plutôt à ce qui résiste à l'interprétation<sup>48</sup> ".

L'idée du poète est de recréer à partir du sensible les autres " possibles " ; et c'est doute ce qu'il faut entendre par expérience poétique.

---

<sup>47</sup> IOGNA-PRAT, D., *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge*, Paris, 2006, p. 330.

<sup>48</sup> TILLIETTE J.-Y., *Des mots à la Parole. Une lecture de la Poetria nova de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, 2000, p. 89.