



HAL
open science

Décorer le vide

Max Hello

► **To cite this version:**

Max Hello. Décorer le vide : Le cas singulier du manuscrit latin 2110 de la BnF (VIII^e siècle). L'église microcosme. Architecture, objets et images au Moyen Âge, Éditions de la Sorbonne, p. 145-164, 2023, 979-10-351-0886-1. hal-04254857

HAL Id: hal-04254857

<https://hal.science/hal-04254857>

Submitted on 23 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Décorer le vide

Le cas singulier du manuscrit latin 2110 de la BnF (VIII^e siècle)

L'enluminure des VII^e et VIII^e siècles, que nous qualifions aujourd'hui de « mérovingienne »¹, est loin d'être un agrément superflu, élaborant avec son texte une relation structurelle. Les différentes formes de son répertoire sont en effet utilisées pour marquer les lieux stratégiques de l'espace scriptural : ainsi une page-tapis ou un frontispice fait souvent office de seuil préliminaire à l'entrée dans le texte, l'incipit est régulièrement orné, l'explicit également mais plus occasionnellement, tandis que les lettrines balisent le début d'un chapitre ou d'un paragraphe. Cela ne semble d'ailleurs pas être l'apanage d'une typologie particulière ; ni les évangiles – du reste assez peu nombreux dans la production –, ni les livres liturgiques ne semblent concentrer l'entièreté de la palette artistique des enlumineurs mérovingiens², tant

1 Depuis la synthèse capitale de Ernst Zimmermann (Ernst Henrich Zimmermann, *Vorkarolingische Miniaturen. Text und Mappen 1-2*, Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1916) et de ses continuateurs (voir notamment Arthur Haseloff, *Die vorkarolingische Buchmalerei im Lichte der großen Veröffentlichung des Deutschen Vereins*, Berlin, De Gruyter [Repertorium für Kunstwissenschaft, 42], 1920, p. 164-220), l'appellation de « précarolingienne » s'était imposée. Carl Nordenfalk fut sans doute le premier à parler formellement d'enluminure « mérovingienne » dans une synthèse sur la peinture du haut Moyen Âge co-écrite avec son collègue André Grabar et publiée en 1957 : André Grabar et Carl Nordenfalk, *Le haut Moyen Âge du quatrième au onzième siècle. Mosaïques et peintures murales. L'enluminure*, Genève, Skira, 1957, p. 126-135. Depuis, l'enluminure de cette période est unanimement reconnue comme faisant partie d'un art proprement mérovingien, en témoigne la dernière grande rétrospective muséale qui s'est tenue au musée de Cluny en 2016, « Les temps mérovingiens. Trois siècles d'art et de culture (451-751) », et qui se proposait d'amalgamer, sous le vocable d'« art mérovingien », les plus beaux témoignages de la culture mérovingienne, dont l'enluminure de cette période fit partie. Voir Isabelle Bardiès-Fronty, Charlotte Denoël et Inès Villela-Petit (dir.), *Les temps mérovingiens. Trois siècles d'art et de culture (451-751)*, cat. expo., Paris, musée de Cluny – Musée national du Moyen Âge (26 octobre 2016-13 février 2017), Paris, Réunion des musées nationaux, 2016.

2 En témoigne par exemple l'un des chefs-d'œuvre de l'enluminure mérovingienne, les *Questions et locutions sur l'Heptateuque* de saint Augustin (Paris, Bibliothèque nationale

et si bien qu'il nous faut considérer le travail d'écriture et le travail d'enluminure, quel que soit le type de manuscrit à cette époque, comme complémentaires, simultanés et consubstantiels.

Pourtant, il existe une anomalie en la matière, ou plutôt trois : trois dessins énigmatiques conservés aux folios 153v, 252v et 328v du manuscrit latin 2110 (ms lat. 2110) de la Bibliothèque nationale de France (BnF). En effet ces derniers, de nature purement ornementale – un arbre [FIG. 1], un médaillon crucifère entouré de deux arbustes [FIG. 2] et un bandeau végétal [FIG. 3] – semblent occuper une place jusqu'alors inexploitée, à notre connaissance, dans la production mérovingienne : ni en début de texte, ni en incipit, ni à proprement dit à l'explicit, mais dans un espace élaboré de façon contingente entre deux chapitres et laissé vide par le texte.

Le manuscrit et son groupe de production

Le manuscrit latin 2110, des *Excerpta ex operibus sancti Augustini*, consiste en un florilège d'extraits tirés des œuvres de saint Augustin compilé par Eugippe (vers 465-533), abbé du monastère de Lucullanum près de Naples, à la fin du V^e ou au début du VI^e siècle. Cette compilation, bien connue des spécialistes d'Augustin³, était destinée à diffuser l'enseignement de ce dernier de façon plus immédiate dans les monastères ne disposant pas d'une bibliothèque assez riche pour recueillir l'intégralité de cette œuvre abondante. De l'aveu du compilateur lui-même, ces extraits ne comportent pas d'organisation préconçue, si ce n'est d'être régis par le thème de la charité, « par laquelle, en étant dispersés, ils sont assemblés à l'intégrité du livre », dit-il dans sa préface⁴. Concrètement, ce texte s'organise selon une succession de chapitres qui, s'enchaînant les uns à la suite des autres selon une numérotation élémentaire – I, II, III, et ainsi de suite⁵... –, ne semble pas élaborer une subdivision particulière justifiant l'aménagement de tels décors. Pourtant ce manuscrit, alors même qu'il manifeste une certaine sobriété dans l'ornement des lieux stratégiques du texte – l'incipit et l'explicit de la préface sont assez sobrement ornés

de France [ci-après BnF], manuscrit latin [ci-après ms lat.] 12168), très richement enluminé et dont le texte relève pourtant de l'exégétique.

3 Pour plus d'informations sur la tradition manuscrite de ce texte, voir en priorité Michael M. Gorman, « The Manuscript Tradition of Eugippius " *Excerpta ex operibus sancti Augustini*" », *Revue bénédictine*, 92, 1982, p. 7-32 et 229-265.

4 « *Caritas qua dispersa solent adunari integritate libri.* »

5 Dans sa préface, l'auteur n'interdit pas d'ailleurs que sa compilation puisse être complétée, du moment que tout ajout reste dans le cadre du thème de la charité.

Sed tamen indices domini auxilio. Ipse ergo dominus quis est quid ubi ualeat
 uxorē concessit. nihil amplius hoc uisus est hoc prescripsit nec per-
 in licitas. uoluptatis. corrumpit templū eius. quod esse coepit. n.
 Nam quid ergo hoc dico. apostolus. audite. nescitis quia tēplū dicitur
 et ipsi dicitur habitatio uobis. hoc dicitur christi. hoc dicitur fidelibus. Nescitis
 quia tēplū dicitur. et ipsi dicitur habitatio uobis. Si quis tēplū
 dicit corrumpit et corrumpit illū dicit. uideatis quomodo in uastat
 non uis corrumpere domū tuā quare corrumpit domū dī
 Certe non facis ad eum. quod praesentis non uis. Non est ergo quia ea
 dicitur teneat. ille qui se teneat non uis ab eo omnia enim
 peccata hominū a se ad corrumpit tellū per timent. flagitio.
 rā. a se ad facinorosa. nocendi quia dō nocet non pro se
 in facinorosis in placitis. eū offendit. in corrumpit uis eam.
 offendit in te illis. facis iniuriā. facis enim iniuriā gratia
 ipsius donis ipsius. Seruū si haberes uelles. ut seruares tibi ser-
 uas tuas. Serua tu meliore dno dō. Seruū tuū non tu facis
 et te. et seruū tuū ille facit. Uis ut seruares tibi. cū quo fac-
 tuas. et non uis seruares. aquo fac tuas. Et ergo cū uis. ut ser-
 uas tibi. seruas tuas. homo. et tu non uis. seruares dno tuo.
 facis dō quod tu rapas. non uis. et ergo illā unum. prescriptum.
 continet. duo illa. duo continent. decem illa. decem.
 con- tinent omnia.

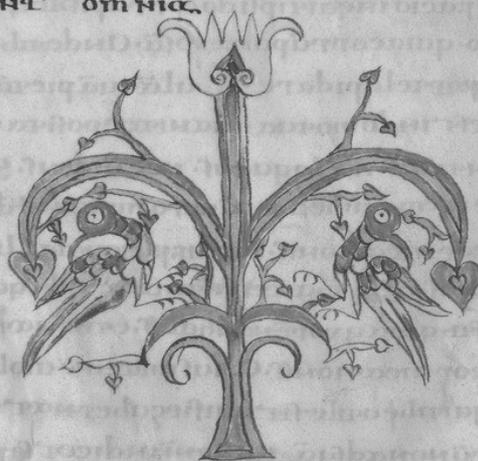


FIG. 1. Eugippe, *Excerpta ex operibus sancti Augustini*, Paris, BnF, manuscrit latin 2110, fol. 153v, première moitié du VIII^e siècle, peinture sur parchemin.

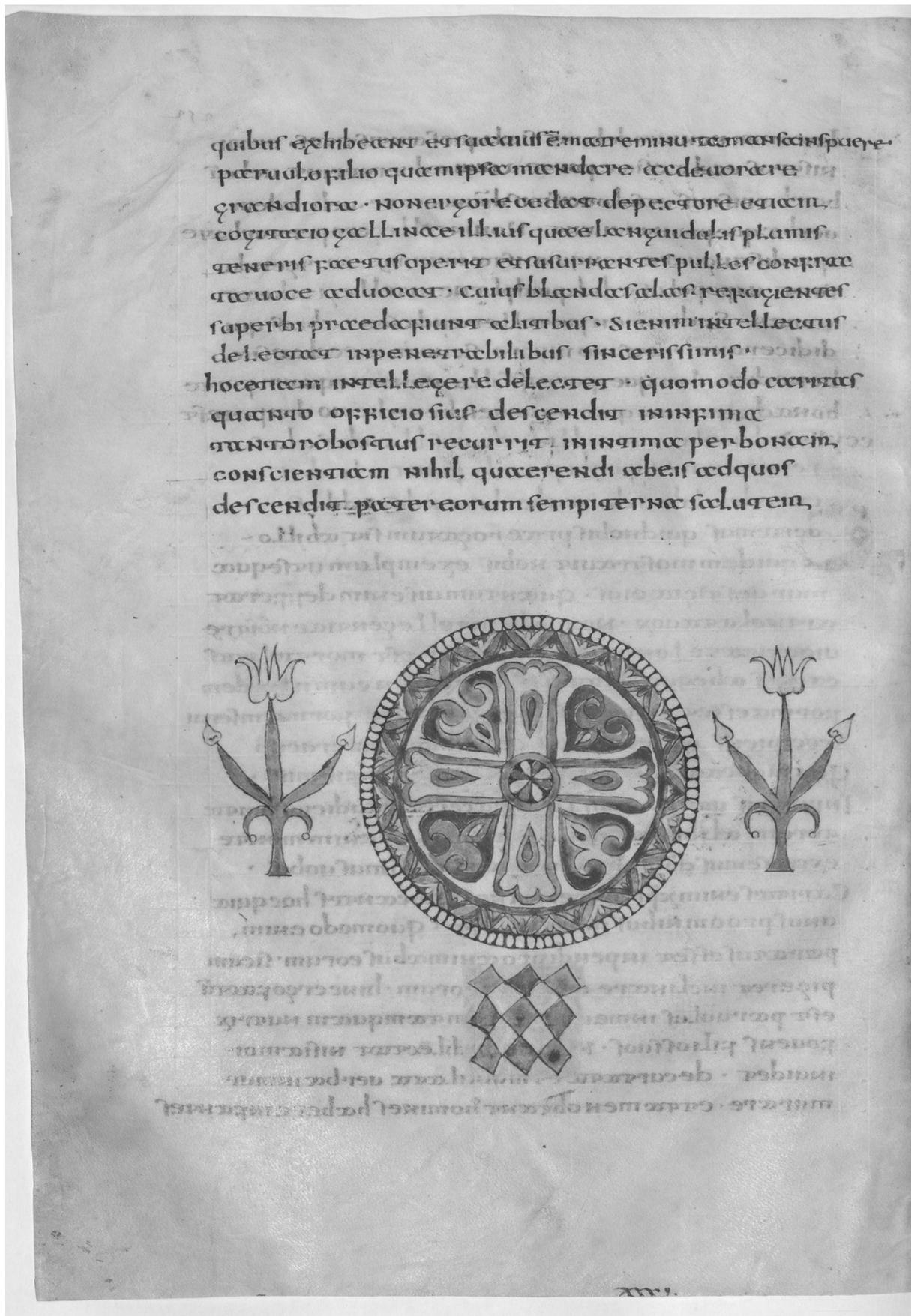


FIG. 2. Eugippe, *Excerpta ex operibus sancti Augustini*, Paris, BnF, manuscrit latin 2110, fol. 252v, première moitié du VIII^e siècle, peinture sur parchemin.

de capitales colorées et de deux initiales zoomorphes; pour le reste, les letrines sont diversement décorées en début de chapitre –, laisse, entre les chapitres CXXV et CXXVI, CCVII et CCVIII et CCLXXXIX et CCXC, trois espaces vides sur lesquels autant de dessins ornementaux sont soigneusement aménagés.

Cette particularité est peut-être à chercher du côté de la singularité du *scriptorium* qui l'a produit et que nous peinons encore aujourd'hui à identifier. Ernst Zimmermann, dans sa synthèse sur l'enluminure dite « précarolingienne », a proposé, sur des bases artistiques, d'intégrer le ms lat. 2110 à un groupe composé d'une douzaine d'autres dont il localisa la production dans le nord-est de la France : le *Nordostfränkische Gruppe*⁶.

Plus tard, dans ses *Codices Latini Antiquiores* (CLA), Elias Lowe détailla davantage, sur des bases paléographiques cette fois-ci, les affinités plus ou moins proches entre les manuscrits de ce groupe, tout en prenant soin d'ajouter au besoin de nouveaux éléments⁷. C'est ainsi qu'il put établir une parenté entre quatre manuscrits, tous datés de la première moitié du VIII^e siècle, comportant une écriture demi-onciale angulaire d'un type tout à fait particulier. Celle-ci se caractérise notamment par un a comme formé par un o et un c accolés; un G oncial dont la queue descend jusque sous la ligne en diagonale de la droite vers la gauche et se termine en crochet vers la droite; un t demi-oncial avec une boucle sur la gauche et un pied qui s'étend vers la droite; un x dont la jambe inférieure gauche se courbe vers la droite; et un y pointé qui plonge sous la ligne. Ces quatre manuscrits sont :

- Paris, BnF, ms lat. 2110 (CLA, V, 541; Eugippe, *Excerpta ex operibus sancti Augustini*);
- Paris, BnF, ms lat. 2706 (CLA, V, 547; Augustin, *De Genesi ad litteram*);
- Gotha, Forschungsbibliothek, Membr. I 75 [fol. 70-122] (CLA VIII, 1208; Victorius, *Canon Paschalis; Canon Apostolorum*);
- Paris, BnF, ms lat. 12207 [fol. A-B et 145-146] + Paris, BnF, ms lat. 12238 [fol. 128] + Paris, BnF, ms lat. 12243 [fol. A-B] (CLA, V, 634; Grégoire, *Homiliae in Ezechielem*).

⁶ Zimmermann, *Vorkarolingische Miniaturen*, op. cit., p. 78-84, description des manuscrits p. 212-221.

⁷ Elias A. Lowe, *Codices Latini Antiquiores. A Palaeographical Guide to Latin Manuscripts prior to the Ninth Century* [ci-après CLA], V, Oxford, Clarendon Press, 1950, 541, p. 8. Il est néanmoins intéressant d'observer qu'Elias Lowe ne fait en revanche nulle mention de ce groupe dans son exposé des *scriptoria* francs, dont il dresse à chaque fois le corpus, dans le volume suivant : voir CLA, VI, 1953, p. XIII-XXX. Cette omission est tout à fait éloquente quant à l'incertitude qui caractérisait, dès le milieu du siècle dernier, l'attribution de ces manuscrits à un centre identifié.

En raison des affinités avec l'onziale utilisée dans les *tituli*, Lowe ajoute à cette liste deux éléments complémentaires, sans doute plus anciens que les quatre autres – produits peut-être autour de 700. Il s'agit de :

- Paris, BnF, ms lat. 152 [fol. 1-8] (*CLA*, V, 522; Ézéchiel, 16, 5-23, 21);
- Paris, BnF, ms lat. 17654 (*CLA*, V, 670; Grégoire de Tours, *Historia Francorum*).

Quelques années plus tard, dans un célèbre article pour l'historiographie mérovingienne, le paléographe allemand Bernhard Bischoff a proposé d'attribuer la majeure partie du groupe formé par Zimmermann, le *Nordostfränkische Gruppe*, au *scriptorium* de Chelles, une abbaye royale fondée par la reine Bathilde (†680) à une poignée de kilomètres à l'est de Paris au milieu du VII^e siècle, dont il prit soin d'ajouter de nouveaux éléments⁸. Le groupe du ms lat. 2110 fut amalgamé à ce corpus formé par Bischoff bien que les arguments paléographiques sur laquelle reposait la démonstration ne le concernassent pas. Dans une lettre datée de 1981 adressée à Michael Gorman, celui-ci fera d'ailleurs part de ses doutes sur cette attribution et restera même prudent quant à la datation, préconisant d'étendre celle-ci à tout le « VIII^e s. » plutôt qu'à la « première moitié du VIII^e s. » seulement⁹. En effet, cette anomalie au sein du groupe formé par Bischoff avait été relevée entre-temps par une historienne de l'art, Ulla Ziegler, qui, dans un article consacré au manuscrit le plus emblématique de ce corpus, à savoir le sacramentaire dit « gélasien » de Chelles (Biblioteca apostolica vaticana, Reg. lat. 316; *CLA*, I, 105), a mis en exergue des différences artistiques majeures entre les enluminures du groupe de Chelles et celles du groupe du ms lat. 2110¹⁰.

Depuis, des tentatives d'attribution plus ou moins fructueuses ont été proposées, dont celle de Rosamond McKitterick qui a avancé le nom du monastère de Jouarre¹¹. Ce centre important de la culture mérovingienne – comme en témoigne sa fameuse crypte – a entretenu

⁸ Bernhard Bischoff, « Die Kölner Nonnenhandschriften und das Scriptorium von Chelles » (1957), éd. augmentée dans id., *Mittelalterliche Studien*, I, Stuttgart, A. Hiersemann, 1966, p. 16-34.

⁹ Citée dans Michael M. Gorman, « Augustine Manuscripts from the Library of Louis the Pious : Berlin Phillipps 1651 and Munich Clm 3824 », *Scriptorium*, 50/1, 1996, note 15, p. 101. On notera que Bernhard Bischoff avait également relevé qu'il s'agissait là sans doute d'un *scriptorium* exceptionnel et extrêmement discipliné.

¹⁰ Ulla Ziegler, « Das Sakramentar Gelasianum Bib.Vat. Lat. 316 und die Schule von Chelles », *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, 16, 1976, p. 63-66.

¹¹ Rosamond McKitterick, « "Nuns" Scriptoria in England and Francia in the Eight Century », *Francia*, 19/1, 1989, p. 4 et suiv.

des liens privilégiés avec Chelles¹², ce qui expliquerait de possibles affinités entre les manuscrits des deux groupes. Néanmoins, comme le fait justement remarquer Anne-Marie Turcan-Verkerk dans un article plus récent¹³, cette hypothèse repose sur des éléments proprement anachroniques dans la mesure où le rayonnement de Jouarre semble avoir périclité au VIII^e siècle, période durant laquelle on situe pourtant la production de ces manuscrits. Ainsi, aujourd'hui encore, aucune attribution parfaitement établie n'a pu être mise au jour, si bien qu'il nous faut toujours considérer ce groupe de six manuscrits établi par Lowe comme une partie autonome d'un corpus plus large que nous identifierons, faute de mieux, comme le « groupe du Nord-Est de la France », le *Nordostfränkische Gruppe* de Zimmermann.

Ce que l'on peut dire en revanche, c'est que le *scriptorium* qui a produit le ms lat. 2110 avait établi, selon toute vraisemblance, des liens privilégiés avec le monde insulaire. Lowe a en effet pu repérer la présence de symboles utilisés dans cette culture en tant qu'abréviations, comme le h composé d'une corne en forme de boucle pour *autem* et les deux barres parallèles verticales traversées horizontalement par un trait médian pour *enim*¹⁴. Il ne va pas cependant jusqu'à dire que les scribes étaient eux-mêmes insulaires, ou forcément d'origine insulaire, faisant remarquer que ces symboles ont sans doute été copiés directement sur l'*exemplar*¹⁵. À l'occasion d'un colloque international, Rosamond McKitterick a relevé d'autres liens avec la culture insulaire, tout d'abord du point de vue paléographique : pour elle, la forme du a, le tracé du r et celui de la queue du G oncial trahissent certains réflexes d'une écriture étrangère. Elle a noté également des liens du point de vue de la codicologie : les feuillets du ms lat. 2110 ont semble-t-il été réglés après le pliage et ont été piqués sur les deux marges, et les bifeuillets ont été reliés sur le côté chair et disposés à l'intérieur du cahier sans réaménagement de sorte que le côté poil fait face au côté chair – ce que Lowe avait aussi remarqué¹⁶ –, comme dans les *scriptoria* insulaires¹⁷.

¹² Bertille (†705 ?), première abbesse de Chelles, était issue du monastère de Jouarre.

¹³ Anne-Marie Turcan-Verkerk, « Ouvrages de dames ? », *Scriptorium*, 61/2, 2007, p. 325-326.

¹⁴ *CLA*, V, 541, p. 8.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Rosamond McKitterick, « The Diffusion of Insular Culture in Neustria Between 650 and 850 : The Implications of the Manuscript Evidence », dans Hartmut Atsma (dir.), *La Neustrie. Les pays du nord de la Loire de 650 à 850*, t. II, Sigmaringen, Jan Thorbecke Verlag, 1989, p. 408.

Michael Gorman a mentionné par ailleurs qu'un des manuscrits de ce groupe, le ms lat. 2706, devait se trouver proche de Paris au début du IX^e siècle puisqu'il a servi d'*exemplar* au BnF, Nouvelles acquisitions latines 1572 qui a été copié dans cette région à cette période-là¹⁸. Ce ms lat. 2706 avait également retenu l'attention de Michael Gorman dans un autre article consacré à la tradition du *De Genesi ad litteram* de saint Augustin dans lequel il fait valoir l'ancienneté de ce manuscrit : celui-ci fait non seulement partie des plus anciens témoins conservés du texte mais demeure aussi le plus vieux manuscrit français de cette tradition¹⁹. La position occupée par le ms lat. 2706 dans le stemma établi par Michael Gorman, situé juste au-dessous d'un archétype²⁰, ajoutée à la spécificité de certains des textes de son groupe, pourtant lacunaire, portant sur la connaissance des écrits de saint Augustin (Eugippe, *Excerpta ex operibus sancti Augustini*; Augustin, *De Genesi ad litteram*), nous amène à une dernière remarque : quelle que soit la localisation du *scriptorium* à l'origine de ce groupe, il s'agissait vraisemblablement d'un centre culturel de premier plan dans la Gaule mérovingienne du VIII^e siècle, et qui se voulait à la pointe dans le domaine des études augustiniennes.

Espace et décor

L'examen codicologique du ms lat. 2110 révèle en effet tout le soin accordé à la production des manuscrits de ce groupe par un *scriptorium* extrêmement discipliné. Il s'agit d'un in-octavo formé d'un ensemble de cinquante cahiers plutôt homogènes, constitués normalement de huit feuillets, treize d'entre eux seulement comportant des retouches : les 19^e, 20^e, 31^e et 39^e ayant un feuillet en plus ; les 24^e et 50^e un feuillet en moins ; les 30^e, 42^e, 44^e et 48^e deux feuillets en plus ; les 41^e et 49^e deux feuillets en moins ; et le 40^e trois feuillets en moins. Cette discipline peut dès lors nous laisser penser que l'emplacement de nos trois dessins ne répond pas à des critères si contingents que cela. Observons ainsi l'articulation générale entre les cahiers, le texte et les dessins. La première chose à faire remarquer est que le texte est copié jusqu'au dernier chapitre, on peut donc légitimement considérer ce manuscrit comme complet. Or

¹⁸ Gorman, « Augustine Manuscripts... », art. cité, p. 101.

¹⁹ Michael M. Gorman, « The Oldest Manuscripts of St Augustine's *De Genesi ad litteram* », *Revue bénédictine*, 90, 1980, p. 7-49. Confirmé dans id., « The Manuscript Tradition... », art. cité, p. 23.

²⁰ Gorman, « The Oldest Manuscripts... », art. cité, p. 13.

chacun des trois dessins clôture à chaque fois un cahier : le premier termine le 19^e cahier [voir **FIG. 1**], le deuxième le 31^e cahier [voir **FIG. 2**] et le troisième le 41^e cahier [voir **FIG. 3**], soit selon un intervalle régulier d'environ dix cahiers. On peut donc supposer une logique préconçue, si ce n'est observer au moins une forme de régularité spatiale, qui aurait régi l'emplacement des dessins au sein du ms lat. 2110.

Tableau récapitulatif de l'organisation des cahiers du ms lat. 2110 de la BnF

Cahiers	Folios	Cahiers	Folios
1 ^{er}	fol. 1-8	27 ^e	fol. 210-217
2 ^e	fol. 9-16	28 ^e	fol. 218-225
3 ^e	fol. 17-24	29 ^e	fol. 226-233
4 ^e	fol. 25-32	30 ^e	fol. 234-243 (+ 2)
5 ^e	fol. 33-40	31 ^e	fol. 244-252 (+ 1)
6 ^e	fol. 41-48	<i>Dessin 2</i>	
7 ^e	fol. 49-56	32 ^e	fol. 253-260
8 ^e	fol. 57-64	33 ^e	fol. 261-268
9 ^e	fol. 65-72	34 ^e	fol. 269-276
10 ^e	fol. 73-80	35 ^e	fol. 277-284
11 ^e	fol. 81-88	36 ^e	fol. 285-292
12 ^e	fol. 89-96	37 ^e	fol. 293-300
13 ^e	fol. 97-104	38 ^e	fol. 301-308
14 ^e	fol. 105-112	39 ^e	fol. 309-317 (+ 1)
15 ^e	fol. 113-120	40 ^e	fol. 318-322 (- 3)
16 ^e	fol. 121-128	41 ^e	fol. 323-328 (- 2)
17 ^e	fol. 129-136	<i>Dessin 3</i>	
18 ^e	fol. 137-144	42 ^e	fol. 329-338 (+ 2)
19 ^e	fol. 145-153 (+ 1)	43 ^e	fol. 339-346
<i>Dessin 1</i>		44 ^e	fol. 347-356 (+ 2)
20 ^e	fol. 154-162 (+ 1)	45 ^e	fol. 357-364
21 ^e	fol. 163-170	46 ^e	fol. 365-372
22 ^e	fol. 171-178	47 ^e	fol. 373-380
23 ^e	fol. 179-186	48 ^e	fol. 381-390 (+ 2)
24 ^e	fol. 187-193 (- 1)	49 ^e	fol. 391-396 (- 2)
25 ^e	fol. 194-201	50 ^e	fol. 397-401 (- 1)
26 ^e	fol. 202-209		

Mais la particularité des manuscrits produits par ce *scriptorium* est qu'à cette régularité spatiale s'ajoute une régularité textuelle : en effet, le dernier chapitre copié avant chaque dessin se clôture exactement au dernier folio du cahier et chaque cahier suivant est inauguré par un nouveau chapitre²¹. Cette volonté de faire converger la logique textuelle – la fin d'un chapitre – avec la logique spatiale du manuscrit – la fin matérielle du cahier – produit nécessairement un espace vide dans la mesure où il relèverait d'un hasard peu probable que les chapitres se terminent exactement au bas de la page à chaque fois.

Ainsi, quel sens donner à l'aménagement de ces espaces vides ? Il ne peut y avoir que deux explications. Soit – et cela est difficile à démontrer mais ne doit pas être exclu – il y a eu une volonté de définir en amont, pour une raison qui resterait à déterminer, trois espaces laissés vides à des endroits précis du manuscrit et dédiés expressément à ces trois dessins. Soit – et cela est sans doute plus probable – le travail de copie était possiblement divisé, comme bien souvent, entre différents scribes ou groupes de scribes. Ainsi le contraste entre l'aménagement de ces espaces vides et la continuité textuelle entre les autres cahiers tendrait à faire penser que le travail ait été divisé en quatre – entre le 1^{er} et le 19^e cahier, entre le 20^e et le 31^e cahier, entre le 32^e et le 41^e cahier et entre le 42^e et le 50^e cahier –, les dessins clôturant donc la fin du travail du scribe ou du groupe de scribes. Cette division de l'écriture par paquets de cahiers peut en partie être corroborée par la trace d'une inscription donnée au copiste et conservée au sein du manuscrit, au fol. 389v – « *hinc [sic] scrib[e]* » – jusqu'au fol. 391r – « *usque hic* » –, à cheval donc entre le 48^e et le 49^e cahier, ce qui prouve au moins qu'un même scribe ou groupe de scribes pouvait écrire continûment d'un cahier à l'autre.

Il n'est pas à exclure, du reste, que cette division du travail se soit faite dans le même temps en fonction d'une portion de texte à copier, eu égard aux divers ajustements de folios souvent concentrés dans les derniers cahiers des différents groupes précédemment proposés, comme si l'on souhaitait s'aménager de la place pour que la fin du chapitre coïncide exactement avec la fin du cahier. Dès lors, plutôt que de laisser le texte, pour ainsi dire, dans le vide, le scribe-enlumineur a souhaité transformer cet espace textuel en un espace matériel. Pour le dire autrement, à la place d'une fin maladroite vis-à-vis de l'enchaînement du texte, il a fait de cet espace la noble fin de son travail d'écriture.

²¹ On observe cette même particularité notamment dans l'aménagement des explicits ornés du BnF, ms lat. 2706.

Un détail en apparence anodin peut nous permettre d'étayer un peu plus cette hypothèse. Il s'agit de ce motif atypique de losanges ou de croisillons dessiné sur un fond jaune de forme carré présent sur les deux derniers dessins [voir **FIG. 2** et **3**]. On est en effet frappé par la correspondance formelle qu'il établit avec les ruches des écritures de chancellerie, cette écriture extrêmement calligraphiée qui se caractérise par une accumulation de boucles qui viennent agrémenter la souscription²². Ce motif pourrait être une version en quelque sorte enluminée de ces ruches et ferait de ces dessins de véritables signatures. Dès lors, les considérer ainsi nous pousse à aller plus loin dans l'interprétation. Dans les actes de chancellerie, la souscription du chancelier ou de tout professionnel de l'écrit, en faisant montre d'une certaine virtuosité calligraphique, est là pour corroborer la validité de l'acte. Compte tenu de la qualité plastique de ces trois dessins, on pourrait penser de la même façon qu'il s'agit ici du travail d'un maître ou autre superviseur – et pourquoi ne pas l'appeler un *artiste*? – qui, en signant avec ces dessins virtuoses, corroborerait, non pas – ou pas seulement – la validité de la copie, mais toute la dignité attachée à ce long et fastidieux travail d'écriture.

Une telle interprétation nous inviterait à considérer avec un peu plus de relief la notion de *décor* à l'époque mérovingienne. En effet, depuis les travaux pionniers d'Edgar de Bruyne, qui s'appuie notamment sur Isidore²³, largement développés depuis par Jean-Claude Bonne²⁴, on sait qu'à l'époque médiévale le décor constitue une notion étroitement liée à l'objet et à la dignité qui lui est attachée. Le français « décor » peut tout aussi bien signifier « *decor* » en latin, qui veut dire « beau », que « *decus* », que l'on traduirait par « ornement », « parure » ou « tout ce qui sied » – du verbe « *decet* », « il convient » ou « il sied »²⁵. Il y a donc tout lieu de penser que ces dessins, occupant des espaces auxquels on a conféré une dignité particulière, celle de la signature en même temps que celle fortement magnétique du vide laissé sur la page, ont non seulement été réalisés par un enlumineur de premier plan au sein du *scriptorium*, mais procèdent également d'un ordre décoratif extrêmement savant, tout ornementaux qu'ils sont.

²² On notera par ailleurs que l'on en retrouve une, cette fois-ci dans sa forme calligraphiée, au verso du fol. 128 du ms lat. 12238 de la BnF qui fait partie du même groupe de manuscrits établi par Lowe que le ms lat. 2110. Ici néanmoins, le caractère lacunaire du manuscrit ne permet pas de développer davantage.

²³ Edgar de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, t. I, Paris, Albin Michel, 1998 [1^{re} éd. 1946], p. 80-89; pour lui le décor doit être « *aptum* », c'est-à-dire « propre à » ou « attaché à » l'objet.

²⁴ Voir notamment Jean-Claude Bonne, « Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi) », dans *Annales. Histoire, Science sociales*, 1, 1996, p. 37-70.

²⁵ *Ibid.* p. 45.

Ordre et ornement

À ce titre, l'apport de Jean-Claude Bonne a été décisif dans notre reconsidération de l'ornement médiéval depuis la fin du siècle dernier²⁶. C'est lui qui, le premier, a fait remarquer que le champ lexical du verbe latin « *ornare* » ne recouvrait que partiellement au Moyen Âge celui de notre verbe français « orner », entendu aujourd'hui dans un sens essentiellement esthétique et superflu. À l'époque médiévale, au contraire, un ornement peut tout aussi bien désigner quelque chose de parfaitement pragmatique, au sens d'un équipement utile à son objet. En réalité, la notion est étroitement liée à celle d'ordre au sens où l'ornement sert à structurer, à scander et à ordonnancer l'objet qu'il concerne. À ce titre, Jean-Claude Bonne rappelle d'ailleurs que le mot « *ornatus* » est considéré comme la version latine du grec « *cosmos* »²⁷. C'est par ce biais qu'il nous faut considérer l'apport de nos trois dessins à la physiologie du manuscrit.

Une rapide confrontation de ces derniers [voir **FIG. 1, 2 et 3**] permet déjà de se rendre compte de toute la correspondance formelle qui les anime. Les mêmes formes sont déclinées à l'envi pour former des compositions originales. Ainsi la formule de l'arbre se développe sur chacun des dessins en divers aspects : un arbre à six branches avec une fleur à cinq pétales sur le premier, un arbre à cinq branches avec une fleur à quatre pétales décliné deux fois sur le deuxième, un arbre à deux branches avec une fleur à quatre pétales accompagné de quatre petits arbustes à cinq feuilles sur le troisième. On retrouve également le fleuron situé au cœur de la fleur du premier dessin amplifié aux quatre coins du médaillon dans le deuxième et, de façon plus subtile, à la racine du petit arbre sur le troisième. Les motifs phytomorphes qui scandent le contour du médaillon du deuxième dessin figurent aussi avec beaucoup de régularité à l'intérieur du bandeau sur le troisième. De même, on retrouve la formule des oiseaux picorant sur les premier et dernier dessins venant encadrer ce triptyque. Ce trait stylistique consistant à toujours décliner les mêmes formules par des agencements variés, particularité saillante de l'enluminure mérovingienne, confère ici non seulement une véritable

²⁶ Citons en premier lieu son travail sur le tympan de Conques, voir Jean-Claude Bonne, *L'art roman de face et de profil. Le tympan de Conques*, Paris, Le Sycomore, 1985. Ce travail fondamental, encore tributaire à l'époque des théories structuralistes, constitue en France le véritable point de départ de la recherche sur l'ornement au Moyen Âge.

²⁷ Bonne, « Les ornements de l'histoire... », art. cité, p. 43-45.

unité au manuscrit, mais aussi au texte lui-même qui, dans sa diversité, se retrouve amalgamé au sein d'un ordre ornemental bien plus vaste.

De même, l'harmonie entre ces trois dessins est, quant à elle, assurée par la musicalité des proportions géométriques. Ici, comme souvent dans les images alto-médiévales²⁸, l'ordre ornemental est régi par un langage d'échelle. En l'occurrence, celle-ci est d'un rapport de 3 : 7, puisque l'on retrouve à chaque fois les mesures de 15 et 35 millimètres (mm) sur chaque dessin [voir **FIG. 1, 2 et 3**]. Dans le premier par exemple, la fleur sommitale est d'une hauteur de 15 mm, tout comme la largeur des branches médianes de l'arbre ; l'envergure des branches supérieures font elles respectivement 35 mm de chaque côté. De même, sur le deuxième dessin, l'envergure totale entre les deux extrémités des tiges supérieures des deux arbustes est de 35 mm, quand celle des tiges inférieures fait 15 mm ; les quatre fleurons qui ornent le médaillon sont quant à eux inscrits dans une croix de 15 mm par 15 mm ; et la rosace centrale fait 15 mm de diamètre. Sur le troisième dessin, le bandeau a une largeur de 15 mm, quand les tiges verticales des quatre petits arbustes situés sur les coins font 10 mm de hauteur, soit une envergure totale de 35 mm en partant du sommet de l'arbuste supérieur jusqu'à celui de l'arbuste inférieur en incluant la largeur du bandeau ; la hauteur de la tige verticale de l'arbuste central est quant à elle de 15 mm encore une fois, et celle de la fleur sommitale d'un peu plus de 6 mm, soit environ un rapport de 3 : 7.

À partir de ces proportions procède la totalité de l'univers qui prend vie, ici synthétisé par le microcosme des formules représentées, qu'elles soient végétales, animales ou géométriques. La distance qui sépare par exemple les petites feuilles cordiformes, en excroissance sur les branches supérieures de l'arbre du premier dessin, du centre de la tige verticale, situé au point de rencontre de ces deux branches, fait ainsi 35 mm. La longueur des oiseaux juchés sur l'arbre y est également de 35 mm, quand celle des trois oiseaux sur le troisième dessin fait 15 mm. L'envergure totale des deux branches supérieures de l'arbre du premier dessin forme une croix grecque de 70 mm par 70 mm en croisant la tige verticale de l'arbre, en écho à la croix du médaillon au dessin suivant, dont les quatre branches font 30 mm chacune, soit encore une fois ce même rapport de

²⁸ On renverra aux travaux d'Isabelle Marchesin sur la question : voir Isabelle Marchesin, « Mise en voir mathématique et intermédialité du Verbe dans les Évangiles carolingiens. Genèse d'une tradition iconographique », dans Charlotte Denoël, Anne-Orange Poilpré et Sumi Shimahara (dir.), *Imago libri. Représentations carolingiennes du livre*, Turnhout, Brepols, 2018, p. 39-70 ; ead., *L'image organum. La représentation de la musique dans les psautiers médiévaux, 800-1200*, Turnhout, Brepols, 2000.

3 : 7. Il est à noter également que cette géométrie s'élabore en parfaite harmonie avec la justification du texte, celle-ci étant d'environ 160 mm, soit la même longueur que le bandeau du troisième dessin et le double du diamètre du médaillon du deuxième, dont le centre se situe parfaitement au milieu de la justification (80 mm de part et d'autre) tout comme la position de l'arbre du premier dessin. On peut par conséquent dire que le texte établit, de façon géométrique, un lien structurel avec ces dessins.

De plus, les observateurs avertis, dont on peut légitimement penser que les moines ou les moniales de ce brillant *scriptorium* faisaient partie, peuvent remarquer toute la symbolique numérologique qui rythme les trois dessins. Dans la Bible, le nombre est associé au maintien de l'ordre cosmique établi par le Créateur (Sg, 11, 20). Ainsi chez les premiers penseurs chrétiens, depuis Augustin²⁹ – un auteur bien connu de ce *scriptorium* – jusqu'à Isidore³⁰, pour ne parler que de ce qui concerne la période mérovingienne, il est considéré d'un point de vue aussi bien qualitatif que quantitatif. Certains nombres sont donc attachés à une forte symbolique chrétienne, comme ceux que l'on peut retrouver à l'intérieur de nos dessins.

Dans le premier [voir **FIG. 1**], figure par exemple le chiffre 6, faisant référence aux six jours de la Création (Gn 1), avec les six branches de l'arbre. Son corollaire, le chiffre 7, est évoqué par le bouton de la fleur qui vient couronner l'arbre, comme le septième jour vient conclure la semaine de la Création (Gn 2). Quant aux feuilles cordiformes qui fleurissent sur l'arbre, elles sont au nombre de vingt-quatre ou, plus exactement, de 12 + 12 : cela correspond aux douze tribus d'Israël (Gn 49, 1-28) ainsi qu'aux douze apôtres, soit à l'unité de l'Ancien et du Nouveau Testament. On pourrait percevoir, il est vrai, une treizième feuille cordiforme sur le côté droit de l'arbre qu'il est difficile d'interpréter correctement. Cette rupture dans l'harmonie pourrait faire écho à la trahison de Judas (Mt 26, 20-25; Mc 14, 17-21; Lc 22, 21-23; Jn 13, 21-30), mais elle peut aussi bien correspondre à la tribu de Joseph, parfois scindée en deux tribus, celles de ses fils Éphraïm et Manassé (Nb 1, 10). Quoi qu'il en soit, cette idée d'unité et de plénitude évoquée par la symbolique des nombres nous autorise ici à faire de cet arbre un Arbre de vie (Gn 2, 9), symbole d'éternité, dont se nourrit la faune incarnée par ces oiseaux juchés sur les branches et d'où germent, symboliquement, les graines de l'histoire biblique.

²⁹ Augustin, *De libero arbitrio*, lib. II, cap. VIII.

³⁰ Isidore, *Etymologiæ*, lib. III, cap. IV.

Au sein du deuxième dessin [voir **FIG. 2**], c'est le chiffre 8 qui ressort tout particulièrement : 4 tiges + 4 pétales sur chacun des deux arbustes, 4 fleurons + 4 branches de la croix à l'intérieur du médaillon et huit pétales au niveau de la rosace centrale. Ce chiffre, composé d'une unité de plus que les sept jours de la Création, est associé au renouveau (1P 3, 20 et 2P 2, 5), et de là à la Résurrection – évoquée ici par la croix – et au baptême, associant les fidèles à la Résurrection du Christ, d'où la forme octogonale adoptée par les cuves baptismales dans les premiers temps du christianisme³¹. Enfin, sur le troisième dessin [voir **FIG. 3**], vingt-quatre motifs de feuilles remplissent un bandeau encadré de quatre petits arbustes. Cette association numérogique nous fait penser au trône céleste de l'Apocalypse entouré des vingt-quatre Vieillards et soutenu par les quatre Vivants (Ap 4, 4-8).

Loin d'être un simple divertissement intellectuel, cette rythmique numérogique amène une véritable scansion au manuscrit. Par les grandes thématiques qu'elle fait émerger (la Création, la Résurrection et l'Apocalypse), elle contribue à inscrire ce dernier dans la temporalité historique de la Bible : le temps passé, le temps du Christ et le temps à venir. Dès lors, retrouver les mêmes formules dans les mêmes proportions sur chacun des dessins, revient à amalgamer cette scansion induite par la numérogie dans une tonalité harmonieuse.

Mais celle-ci serait incomplète sans évoquer l'élément le plus élémentaire exprimé au sein de cet ordre ornemental : le principe trinitaire. En effet, celui-ci est décliné sous absolument toutes ses formes. Structurelle tout d'abord, par la scansion des dessins, qui n'est rien d'autre qu'un triptyque. Géométrique ensuite, puisque le triangle peut se retrouver à chaque endroit. Les feuilles cordiformes sur l'arbre du premier dessin [voir **FIG. 1**] sont ainsi inscrites dans des triangles équilatéraux, tout comme les deux oiseaux qui dessinent deux triangles rectangles, ainsi que l'arbre de façon générale enchâssé dans deux triangles isocèles formant un losange. Le médaillon central du deuxième dessin [voir **FIG. 2**] est quant à lui habité de fleurons triangulaires et il est cerné par une frise de motifs

31 Il est important de faire remarquer ici que cette scansion allant de la thématique de la Création à celle de la Résurrection a déjà été mise en exergue dans les mêmes proportions par Charlotte Denoël, dans un article consacré au sacramentaire de Chelles (Biblioteca apostolica vaticana, Reg. lat. 316) : Charlotte Denoël, « Un somptueux manuscrit mérovingien au Vatican : le sacramentaire gélasien de Chelles », *Art de l'enluminure*, 58, 2016, p. 2-55. Cette similitude décorative doit nous interroger quant aux conclusions que nous avons pu tirer pour éloigner le groupe du ms lat. 2110 du groupe de Chelles établi par Bernhard Bischoff (voir *supra*). Bien que l'analyse stylistique d'Ulla Ziegler soit convaincante, force est de constater que les réflexes décoratifs sont analogues entre ces deux productions.

phytomorphes également triangulaires. Et ce sont ces mêmes motifs qui servent de remplissage au bandeau du dernier dessin [voir **FIG. 3**], lequel est agrémenté d'un arbuste à deux tiges et une fleur picoré par trois oiseaux. Le principe trinitaire se fait chromatique également, car malgré l'aspect quelque peu brun qui peut ressortir des deux derniers dessins, dû à un noircissement du minium sous l'effet du temps et de la lumière sans doute³², ce ne sont bien que trois couleurs qui ont servi au remplissage de ces figures : le rouge, le jaune et le vert. Ces trois teintes, faut-il le préciser, sont utilisées pour chacun des trois dessins à chaque fois. Et l'on en revient à la numérogie enfin puisque le chiffre 3 est le dénominateur commun de tous les autres : 6 est un multiple de 3, tout comme 12 ou 24.

Ce principe trinitaire, commun à nos trois dessins, confère à ces derniers une nature consubstantielle. Nous ne relèverons qu'un seul détail laissé de côté jusqu'à présent pour s'en convaincre. Le médaillon du deuxième dessin [voir **FIG. 2**] est cerné d'une frise comportant trente-six éléments phytomorphes ; or 36, par ailleurs multiple de 12 et de 3, est également le nombre triangulaire du chiffre 8. Cette formule pythagoricienne correspond au nombre de pastilles nécessaires pour remplir l'aire d'un triangle équilatéral. Dans un triangle enfermant 36 pastilles, on aurait donc 8 pastilles de chaque côté. Ainsi, encore une fois, le principe trinitaire vient lier les trente-six éléments phytomorphes à l'ensemble de la composition du deuxième dessin, dont le chiffre clé est le 8.

Unité, harmonie, scansion et consubstantialité sont les quatre composantes de l'ordre ornemental induit par les trois dessins. En contraignant l'œil, pour reprendre une formule de Paul Zumthor, « à cesser de *lire* pour *regarder*³³ », il contribue à intégrer le texte au sein d'une réalité englobante et confère ainsi au manuscrit tout entier le statut de monument sacré.

Le *codex* comme monument sacré

À ce titre, l'historiographie de ces vingt dernières années nous a permis de reconsidérer plus largement notre acception du lieu sacré dans le christianisme médiéval et de l'étendre au livre lui-même, entendu non

³² Les images numérisées n'en rendent pas complètement compte, l'examen du manuscrit en salle est à privilégier pour s'en convaincre.

³³ Paul Zumthor, *La mesure du monde. Représentation de l'espace au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1993, p. 375.

plus comme simple document mais comme véritable monument³⁴. On considère désormais que la matérialité du manuscrit traduit de façon physique et graphique la signification symbolique du livre au Moyen Âge, période durant laquelle le *volumen* a été supplanté par le *codex*. La disposition de ce dernier, objet clos recouvert d'une reliure souvent richement ornée, conforte le manuscrit dans ce statut de microcosme et de trésor enfermant la parole divine dans un « Ordre abstrait³⁵ ». Cet ordre, nous venons de le voir, est ici régi par le principe trinitaire. Le manuscrit, par sa structure même, vient en quelque sorte expliciter *sensiblement* la complexité de cette notion centrale de la doctrine chrétienne. La fragmentation en feuillets permet à la fois la scansion en triptyque des trois dessins en même temps qu'elle préserve leur consubstantialité : d'un seul ordre ornemental procèdent ces trois espaces clés dans le manuscrit, de la même manière que d'une seule nature procèdent les trois personnes de Dieu. Le principe trinitaire est ainsi suggéré « *in presentia* », pour emprunter une expression à Éric Palazzo³⁶, lorsque le *codex* est fermé ; il se révèle ensuite lorsque celui-ci est feuilleté.

Par ailleurs, le mot « livre » vient du latin « *liber* », qui signifie l'« écorce » en français. La symbolique médiévale du livre tire donc volontiers vers le monde végétal et la symbolique du bois. Ainsi le manuscrit du Moyen Âge, support du Verbe, devient l'image du bois de la croix en même temps que celle du Christ lui-même, le Verbe incarné³⁷. Il est ainsi intéressant d'observer que nos trois dessins admettent également une lecture christologique explicitant l'union hypostatique des deux natures du Christ, par le biais d'une des propriétés visuelles que Jean-Claude Bonne avait mises en exergue dans son travail sur le tympan de Conques, et qui est en même temps une propriété matérielle du *codex*, à savoir la « pliure »³⁸.

Une telle lecture nous est très finement suggérée par le jeu de l'alternance des couleurs rouge et verte sur la tige de l'arbre du

³⁴ Pour un cadre méthodologique sur la question, voir Éric Palazzo, « Art et liturgie au Moyen Âge. Nouvelles approches anthropologique et épistémologique », *Anales de Historia del Arte*, Extra 2, 2010, p. 31-74.

³⁵ Zumthor, *La mesure du monde...*, *op. cit.*, p. 371.

³⁶ Palazzo, « Art et liturgie au Moyen Âge... », art. cité, p. 57.

³⁷ Michel Pastoureau, « La symbolique médiévale du livre », dans François Dupuigrenet-Desroussilles (dir.), *La symbolique du livre dans l'art occidental du haut Moyen Âge à Rembrandt*, Paris, Institut d'étude du livre, 1995, p. 17-36.

³⁸ Bonne, *L'art roman...*, *op. cit.*, 1985 ; on citera également, pour de plus amples réflexions, le bel article de Claude Lévi-Strauss sur ce qu'il appelle le « dédoublement de la représentation » (*split representation*) : Claude Lévi-Strauss, « Le dédoublement de la représentation dans les arts de l'Asie et de l'Amérique (I) », dans id., *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958 [1^{re} éd. 1945], p. 269-294.

premier dessin [voir **FIG. 1**]. Pour réunifier la sève et l'écorce – suggérant deux états de matière au sein de l'arbre à l'instar des deux natures du Christ –, il nous faut imaginer une symétrie axiale passant au milieu de la tige centrale. Ainsi, l'union hypostatique de l'arbre est résorbée sans que l'harmonie générale ne s'en trouve altérée : les deux oiseaux se superposent parfaitement pour n'en former plus qu'un ; les vingt-quatre feuilles cordiformes se retrouvent unifiées au sein du nombre 12, leur lien typologique ; et les six branches de l'arbre retrouvent une disposition parfaitement trinitaire, tout comme la fleur sommitale passant de cinq à trois pétales. Il peut en aller de même dans les autres dessins [voir **FIG. 2 et 3**] : les deux arbustes encadrant le médaillon du deuxième se superposent parfaitement pour ne former qu'une seule unité ; de même pour ceux autour du bandeau du troisième dessin, résorbant ainsi, par correspondance avec l'arbuste situé au registre inférieur, une disposition trinitaire encore une fois.

Sur ce dernier point, nous souhaitons attirer l'attention du lecteur sur une inflexion stylistique extrêmement éloquente en la matière. Il ne nous aura pas échappé que si la pliure fonctionne pour les quatre petits arbustes situés dans les coins du bandeau, voire – si l'on exclut l'oiseau situé au registre inférieur – pour l'arbuste central, elle n'est pas probante lorsque l'on considère les éléments phytomorphes qui servent de remplissage [voir **FIG. 3**]. En effet, imaginer une coupe axiale au niveau de la douzième feuille en partant de la gauche – celle située la plus au centre – reviendrait à rompre l'harmonie dans la mesure où seulement onze feuilles pourraient se superposer quand celle située tout à la droite du bandeau se retrouverait sans image symétrique. Imaginer cette coupe entre les douzième et treizième feuilles ne serait pas l'idéal non plus en vertu de la disposition tête-bêche des différentes feuilles, ce qui amènerait à une superposition qui ne serait pas complètement satisfaisante, les feuilles n'étant pas orientées dans le même sens. En bref, nous faisons face à quelque chose de proprement inenvisageable visuellement.

Observons alors avec quelle finesse l'enlumineur résorbe cette difficulté. En y regardant de plus près, on remarque une légère variation dans le remplissage chromatique du bandeau : celui-ci est vert sous les onzième, treizième et quinzième feuilles en partant de la gauche, alors qu'il est jaune sous toutes les autres. Ainsi, se retrouve une nouvelle scansion autour de ces trois feuilles qui se détachent des autres. Or, l'on peut voir qu'en même temps qu'il prend soin de ménager la douzième feuille en partant de la gauche au centre du bandeau, poussant ainsi le centre de gravité de ce dernier légèrement vers la droite, l'enlumineur

positionne le milieu de cette nouvelle disposition chromatique sous la treizième feuille, poussant cette fois-ci le centre de gravité plutôt vers la gauche. Ce qui relevait d'une impossibilité visuelle est ainsi atténué – comme si l'on ajoutait un contrepoids pour équilibrer une balance – par un nouvel effet de contraste amené par les couleurs, permettant d'envisager la pliure, non pas visuellement, mais *analogiquement*, c'est-à-dire par l'association de deux choses naturellement diverses. Voilà une belle mise en exergue, si toutefois l'on en doutait, de l'union hypostatique des deux natures du Christ.

On pourrait donc dire en somme que le manuscrit latin 2110 de la BnF, en sa qualité de *codex*, c'est-à-dire d'un objet-monument à la fois clos et fragmenté, et qui se conçoit par l'adjonction de feuilles pliées, est ontologiquement sacré, dans la mesure où, sous ce biais-là, ses trois dessins entrent en correspondance avec l'essence divine.

*

Ainsi, ce qui passe pour une anomalie structurelle au sein du corpus des enluminures mérovingiennes, révèle en réalité la marque d'un artisanat extrêmement qualifié et érudit. L'atelier du *scriptorium* qui a produit le manuscrit latin 2110 de la BnF a su faire preuve d'une brillante faculté d'adaptation en se ménageant, à l'intérieur d'un volume textuel défavorable – une succession ininterrompue de chapitres –, trois espaces fortement imprégnés de magnétisme décoratif.

En outre, ce cas particulier nous invite à repenser notre compréhension quelques fois galvaudée de cet *horror vacui* que nous décelons dans les enluminures du haut Moyen Âge. Il ne s'agit pas ici d'un mouvement de répulsion ; bien au contraire, il découle de la volonté d'appréhender le vide, en même temps que le texte, dans l'espace ornemental du manuscrit. Pour le dire autrement, il s'agit, ni plus ni moins, d'une interprétation ornementale de l'espace vide, un espace marqué, lui aussi, par l'ordre cosmique établi par le Créateur, ici suggéré par les trois dessins. Enfin ces derniers, par la relation ontologique qu'ils acquièrent avec le divin d'un point de vue codicologique, contribuent à intégrer le manuscrit lui-même dans le champ du sacré.

Max Hello