



HAL
open science

Tituli et enluminures dans le haut Moyen Âge : fonctions spirituelles et liturgiques

Eric Palazzo

► **To cite this version:**

Eric Palazzo. Tituli et enluminures dans le haut Moyen Âge : fonctions spirituelles et liturgiques. Robert Favreau. Épigraphie et iconographie, 2, CESC, pp.167-191, 1996, Civilisation Médiévale. <hal-05493471>

HAL Id: hal-05493471

<https://hal.science/hal-05493471v1>

Submitted on 4 Feb 2026

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 CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

Tituli et enluminures dans le haut Moyen Âge (IXe-XIe siècles) :
fonctions liturgiques et spirituelles

Éric Palazzo

Citer ce document / Cite this document :

Palazzo Éric. *Tituli* et enluminures dans le haut Moyen Âge (IXe-XIe siècles) : fonctions liturgiques et spirituelles. In: *Épigraphie et iconographie*. [Actes du Colloque tenu à Poitiers, 5-8 octobre 1995] Poitiers : Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1996. pp. 167-191. (Civilisation Médiévale, 2);

https://www.persee.fr/doc/civme_1281-704x_1996_act_2_1_883

Fichier pdf généré le 23/03/2022

Résumé

S'inscrivant dans le cadre des recherches sur les rapports entre Textes et Images au Moyen Âge cette contribution aborde les enluminures accompagnées de *tituli* dans les manuscrits du haut Moyen Âge.

Après avoir rappelé le contexte méthodologique qui a déterminé cette étude, un panorama d'ensemble sur les *tituli* et les enluminures sera présenté : histoire, typologie, fonction.

Le cœur de l'exposé sera consacré à l'analyse d'un cas concret : il s'agit de deux enluminures avec *tituli* peintes dans un manuscrit liturgique d'un type particulier et réalisé à Reichenau-Mittelzell dans la seconde moitié du Xe siècle (Paris, Bibl. de l'Arsenal, ms. 610). L'étude conjointe des textes et de l'iconographie permettra de cerner plus précisément le rapport texte-image dans les manuscrits liturgiques et de proposer des hypothèses sur les fonctions liturgiques et spirituelles de ces peintures dans le cadre de la pratique liturgique du haut Moyen Âge.

Zusammenfassung

Im Rahmen einer weiter gefassten Untersuchung der Beziehungen zwischen Text und Bild im Mittelalter behandelt der folgende Beitrag die von *tituli* begleiteten Miniaturen in den Handschriften des Frühmittelalters. Dem allgemeinen Überblick über ihre Geschichte, Typologie und Funktion ist eine Einführung zur Methodologie dieses Fragenkomplexes vorangestellt.

Im Zentrum des Beitrages steht die Analyse eines konkreten Falls. Es handelt sich um zwei Miniaturen und ihre *tituli*, die eine eher atypische liturgische Handschrift schmücken, die in der 2. Hälfte des 10. Jhs. in Reichenau-Mittelzell geschrieben wurde (Paris, Bibl. de l'Arsenal, ms. 610). Die parallel durchgeführte Untersuchung der Texte und der Ikonographie erlaubt es, das Verhältnis von Text und Bild in liturgischen Handschriften präziser zu erfassen.

Auf dieser Basis können abschliessend Hypothesen zur Funktion dieser Miniaturen in Liturgie und Andacht, im Rahmen der liturgischen Praxis des Frühmittelalters, formuliert werden.

Eric PALAZZO

Tituli et enluminures dans le haut Moyen Âge (IX^e-XI^e siècles) : fonctions liturgiques et spirituelles*

RÉSUMÉ

S'inscrivant dans le cadre des recherches sur les rapports entre Textes et Images au Moyen Âge cette contribution aborde les enluminures accompagnées de *tituli* dans les manuscrits du haut Moyen Âge.

Après avoir rappelé le contexte méthodologique qui a déterminé cette étude, un panorama d'ensemble sur les *tituli* et les enluminures sera présenté : histoire, typologie, fonction.

Le cœur de l'exposé sera consacré à l'analyse d'un cas concret : il s'agit de deux enluminures avec *tituli* peintes dans un manuscrit liturgique d'un type particulier et réalisé à Reichenau-Mittelzell dans la seconde moitié du Xe siècle (Paris, Bibl. de l'Arsenal, ms. 610). L'étude conjointe des textes et de l'iconographie permettra de cerner plus précisément le rapport texte-image dans les manuscrits liturgiques et de proposer des hypothèses sur les fonctions liturgiques et spirituelles de ces peintures dans le cadre de la pratique liturgique du haut Moyen Âge.

Im Rahmen einer weiter gefassten Untersuchung der Beziehungen zwischen Text und Bild im Mittelalter behandelt der folgende Beitrag die von *tituli* begleiteten Miniaturen in den Handschriften des Frühmittelalters. Dem allgemeinen Überblick über ihre Geschichte, Typologie und Funktion ist eine Einführung zur Methodologie dieses Fragenkomplexes vorangestellt.

Im Zentrum des Beitrages steht die Analyse eines konkreten Falls. Es handelt sich um zwei Miniaturen und ihre *tituli*, die eine eher atypische liturgische Handschrift schmücken, die in der 2. Hälfte des 10. Jhs. in Reichenau-Mittelzell geschrieben wurde (Paris, Bibl. de l'Arsenal, ms. 610). Die parallel durchgeführte Untersuchung der Texte und der Ikonographie erlaubt es, das Verhältnis von Text und Bild in liturgischen Handschriften präziser zu erfassen.

Auf dieser Basis können abschliessend Hypothesen zur Funktion dieser Miniaturen in Liturgie und Andacht, im Rahmen der liturgischen Praxis des Frühmittelalters, formuliert werden.

«Épigraphie et iconographie», le titre de ce colloque résonne comme un écho aux nombreuses recherches qui ont vu le jour ces dernières années sur l'étude des rapports Texte-Image au Moyen Âge¹. Sujet d'investigation inépuisable s'il en est, j'ai le sentiment que plusieurs travaux récents ont permis d'appréhender ce thème sous un angle nouveau tout en ouvrant des pistes de recherche jusqu'alors peu explorées.

* Ce texte a bénéficié de la lecture critique de nombreux amis : P. Stirnemann, C. Rabel, M. Goulet, D. Iogna-Prat, J. Baschet et F. Héber-Suffrin ; je les en remercie vivement.

1. Voir en particulier : «Texte et Image», *Actes du colloque international de Chantilly (13 au 15 octobre 1982)*, Centre de recherches de l'Université de Paris X, Paris, 1984 ; — «Testo e Immagine nell'alto Medioevo». *Settimane di studio del centro italiano sull'alto medioevo*, XLI, Spoleto 1993, 2 vol., Spolète, 1994 ; — «La fonction de l'image au Moyen Age», *Actes du colloque d'Erice (1992)*, sous la direction de J.-C. SCHMITT et de J. BASCHET [sous presse].

Ma contribution voudrait s'inscrire dans le cadre de ces recherches sans pour autant prétendre proposer une réflexion d'ensemble nouvelle et approfondie sur les rapports Texte-Image au Moyen Âge. En bénéficiant de l'apport des travaux de réflexion sur ce sujet, je voudrais réexaminer le rapport Texte-Image (ou inscriptions et iconographie) dans les manuscrits médiévaux à partir des enluminures auxquelles sont joints des *tituli*.

Partant du général afin d'aboutir progressivement au particulier, mon article comporte trois parties : tout d'abord, je ferai le point sur ce qui me paraît être les principaux acquis récents de la recherche historique et iconographique en matière de rapports Texte-Image. Cette brève synthèse servira d'assise théorique à mon propos. Ensuite, j'examinerai de plus près les liens entre les *tituli* et les enluminures. Je décrirai leur genèse, leur évolution dans le temps, tout en essayant de cerner leurs fonctions. Dans cette partie, il s'agira également d'établir une triple typologie : celle des *tituli*, après avoir au préalable proposé une définition de ces textes, celle des principaux thèmes iconographiques des images auxquelles sont joints des *tituli*, celle des livres contenant des enluminures avec *tituli*. Enfin, et ce sera l'essentiel de ma contribution, je procéderai à l'examen approfondi d'un cas particulier : les deux enluminures et leurs *tituli* tirés d'un manuscrit liturgique d'un type tout à fait original, le *libellus-missae* de Reichenau-Mittelzell réalisé au *scriptorium* du même nom dans la seconde moitié du Xe siècle (Paris, Bibl. de l'Arsenal, ms. 610). L'étude conjointe de l'iconographie de ces images, des textes les accompagnant et de leur fonction commune dans le cadre de l'utilisation de ce livre liturgique permettra de saisir un moment de l'histoire artistique, littéraire et spirituelle du monastère de Reichenau à l'époque ottonienne.

I. Rapports Texte-Image : principaux acquis de la recherche récente

Depuis plusieurs années, de nombreux auteurs ont fait avancer le débat sur les rapports Texte-Image au Moyen Âge, essentiellement grâce à une vue du problème moins simplificatrice que par le passé². En effet, après avoir accordé une importance démesurée au rapport *direct* entre le texte et l'image, les spécialistes s'efforcent aujourd'hui de réfléchir plus en profondeur sur la fonction respective du texte et de l'image, ou plus exactement sur le statut de l'Écrit et celui du langage figuré dans la société médiévale. Ainsi, on perçoit mieux aujourd'hui les grandes étapes de l'évolution de l'Image en Occident pendant le haut Moyen Âge : 1. le passage du *signum* à l'*imago* ; 2. le passage d'images en deux dimensions à celles en trois dimensions ; 3. la promotion, à côté de l'image du Christ, de l'image de la Vierge et des images des saints³. Parallèlement à cela, une vision plus précise de la place et du rôle de l'Écrit dans la culture médiévale se fait progressivement jour. Pour illustrer cette tendance, citons, à titre d'exemples, les recherches récentes sur la codification écrite dans les textes liturgiques⁴ ainsi que celles portant sur les multiples fonctions des inscriptions (mémoriale, «publicitaire», commémorative, liturgique, explicative et exégétique dans le cadre d'un programme iconographique), prises ici dans un sens large, dans la société du Moyen Âge⁵.

2. Voir par exemple la contribution de G. CAVALLO, «Testo e Immagine : una frontiera ambigua», *Testo e Immagine...*, citée à la note précédente, p. 31-62, mais par le passé déjà A. PETRUCCI, «Aspetti simbolici delle testimonianze scritte», *Simboli e simbologia nell'alto medioevo, Settimane di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo, XXIII, Spoleto, 1975*, t. II, Spolète, 1976, p. 813.

3. Les étapes de cette transformation sont celles données par J.-C. SCHMITT, «Rituels de l'image et récits de vision», *Testo e Immagine...* citée à la note 1, p. 419-462, p. 420-421.

4. Cf. A. ANGENENDT, «*Libelli bene correcti*. Der "richtige Kult" als ein Motiv der karolingischen Renaissance», *Das Buch als magisches und als Repräsentationsobjekt*, herausgegeben von P. GANZ, «Wolfenbütteler Mittelalter-Studien», Bd. 5, Wiesbaden, 1992, p. 117-135.

5. Voir l'article fondamental de R. FAVREAU, «Fonctions des inscriptions au Moyen Âge», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 32, 1989, p. 203-232 (texte repris dans *Études d'épigraphie médiévale*, Limoges, 1995, p. 155-205) et «Les inscriptions médiévales. Reflet d'une culture et d'une foi», *Epigraphik*, 1988. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik, Wien, 1990, p. 57-89 (texte repris dans *Études...*, p. 255-314).

Dans un premier temps, cette approche nécessite une séparation entre les deux éléments : Texte (Écrit) et Image (Iconographie), cela dans le but de ne pas privilégier l'un par rapport à l'autre. Par le passé, on a vu trop souvent les spécialistes des textes considérer, souvent de manière implicite et systématique, que l'iconographie résultait d'un discours écrit savant. En sens inverse, de nombreux historiens de l'art se sont plu à prouver que certaines formulations du langage iconographique n'avaient pas de liens «génétiques» avec l'expression écrite d'une pensée (ce qui, pour des détails iconographiques, peut être effectivement le cas, mais pas pour une conception globale de l'image). Or, on le sait bien, ces deux expressions que sont l'Écrit et l'Image appartiennent à la même dynamique de la Pensée médiévale⁶.

Dans un second temps, et seulement après avoir cerné du plus près possible les spécificités propres au domaine de l'Écrit d'un côté et de l'Image de l'autre, l'analyse de leurs rapports dans un cadre «matériel» déterminé (décor monumental, manuscrit, ivoire...) révèle sous un jour nouveau la façon dont les hommes du Moyen Âge ont pensé l'élaboration, par l'Image et le Texte, d'un discours souvent savant et reflet d'une pensée.

Si l'on considère que l'Écrit et l'Image présentent des spécificités propres et que l'un comme l'autre peuvent véhiculer une pensée de façon indépendante, que signifie alors le rapprochement, la connexion entre les deux formes de discours ? S'agit-il d'une manière d'affirmer plus fortement encore une pensée en utilisant deux langages qui diraient la même chose (un peu comme si l'on disait aujourd'hui une chose identique dans deux langues différentes) ? A-t-on affaire à une sorte de soumission d'un langage par rapport à l'autre, où l'un ne serait qu'au service de la compréhension de l'autre ? Ou bien faut-il penser que la connexion entre l'Écrit et l'Image dans tel ou tel cadre matériel, constitue, cas par cas, la seule possibilité d'exprimer une pensée particulière ? Dans cette hypothèse, cette dernière ne serait compréhensible et saisissable qu'à partir du discours commun élaboré d'après le Texte et l'Image. Je crois, pour ma part, que cette seconde hypothèse s'avère valide pour la majorité, voire la totalité, des enluminures et *tituli* joints dans les manuscrits. J'essaierai de le montrer dans la seconde partie. Dans d'autres cadres en revanche, ce lien indissociable entre Texte et Image pour exprimer une pensée ne me paraît nullement général. Par exemple, dans le décor monumental des édifices religieux de l'Antiquité et du Moyen Âge, la perception et la compréhension d'une pensée, parfois il s'agit simplement d'un message didactique, a pu se faire sans qu'il ait été nécessaire de se référer obligatoirement et au Texte et à l'Image. Bien sûr, de nombreux textes, souvent des *tituli*, joints aux images monumentales dans les églises, forment un discours cohérent et enrichissent l'expression iconographique d'une idée, et *vice versa*⁷. Mais le caractère monumental de telles réalisations (fresques, mosaïques), avec les difficultés de perception concrète qui en découlent, empêche dans la plupart des cas, je dis bien dans la plupart des cas et non pas pour tous les cas, d'élaborer des textes qui dépassent l'annonce ou le complément programmatique aux images monumentales qu'ils accompagnent. Ceci se révèle particulièrement vrai pour les œuvres monumentales et leur *tituli* dans l'Antiquité. Dès l'époque carolingienne, et ce pendant une bonne partie du Moyen Âge, la complexité littéraire de certains des *tituli* joints aux programmes

6. Comme exemple d'imbrication totale de l'image et du texte dans l'expression d'une pensée, citons le célèbre *De laudibus sanctae crucis* de Raban Maur, cf. M. PERRIN, *De laudibus sanctae crucis*, Paris-Amiens, 1988 et J.-C. BONNE, «L'image de soi au Moyen Âge (IXe-XIIe siècles). Raban Maur et Godefroy de Saint-Victor», *Il ritratto e la memoria*, Materiali 2, a cura di A. GENTILI, Ph. MOREL, C. CIERI VIA, 1993, p. 37-60 ; en attendant l'édition critique dans le *Corpus Christianorum* par M. PERRIN.

7. Voir la synthèse, avec de nombreuses références bibliographiques pour des études de cas, de C. BELTING-IHM, «Zum Verhältnis von Bildprogrammen und tituli der Apsisdekoration früher westlicher Kirchenbauten», *Testo e Immagine...*, citée à la note 1, p. 839-884. Pour des programmes peints ailleurs que dans l'abside : — cf. H. KESSLER, «Pictorial Narrative and Church Mission in Sixth-Century Gaul», *Studies in the History of Art*, 16, 1985, p. 75-91, pour l'étude des fresques et des *tituli* de la nef de Saint-Martin de Tours ; du même auteur voir aussi «Diction in the "Bibles of the Illiterate"», *World Art : Themes of Unity and Diversity*, Univ. Park, 1989, p. 297-304. Voir aussi R. FAVREAU, «L'apport des inscriptions à la compréhension des programmes iconographiques», *Lecturas de Historia del arte*, 1992, p. 33-50 (texte repris dans *Études...*, à la note 5, p. 329-371).

monumentaux fait passer ces textes du niveau programmatique à celui de l'exégèse⁸. Or précisément, ce niveau exégétique, atteint de façon quasi permanente dans les manuscrits où l'on rencontre des enluminures avec *tituli*, me paraît une caractéristique singulière de l'évolution du rapport Texte-Image à l'époque carolingienne⁹. Après le IXe siècle, les *tituli* des programmes monumentaux retrouveront progressivement la prééminence de leur fonction programmatique ou didactique, sans pour autant supprimer la portée exégétique de certains d'entre eux¹⁰. Au contraire, dans les manuscrits, véritables conservatoires de traditions, l'indissolubilité des liens entre les *tituli* et le langage iconographique dans l'élaboration du discours, reflet d'une pensée, semble bien plus persistante que dans l'art monumental¹¹. La production de manuscrits enluminés de l'époque ottonienne est, on le verra plus loin, particulièrement révélatrice de ce phénomène. La différence relevée entre la production de manuscrits enluminés d'un côté et celle du décor monumental de l'autre, réside pour une large part dans la fonction respective de ces formes d'expressions. Est-il besoin de le rappeler, l'utilisation du livre dans la pratique liturgique par exemple, implique un rapport plus étroit entre le texte et l'image, au moins lorsqu'il s'agit de *tituli* joints aux enluminures ; j'y reviendrai dans la troisième partie. En revanche, la monumentalité des images et des textes dans les églises impose une difficulté supplémentaire à leur perception, et donc à leur réception. De plus, le nombre et la diversité du public du décor monumental rendent plus aléatoire la compréhension, partielle ou totale, de celui-ci par les gens¹².

II. Tituli et enluminures : histoire, typologie, fonction

Avant d'aller plus avant dans cette recherche, essayons de définir le *titulus*. En latin, *titulus* signifie «titre, inscription, appellation» et ses acceptions sont multiples : titre d'un livre, titre honorifique (dans le cas d'une dédicace d'église par exemple¹³), inscription en général sans pour autant désigner un texte au sens large. Écrits en prose ou plus fréquemment en vers, ces textes sont le plus souvent de longueur peu importante et se caractérisent par leur style poétique et un certain sens du condensé, de l'ellipse.

8. Pour une réflexion d'ensemble concernant cette transition, cf. A. GRABAR, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, 1979, p. 170.

9. Sur le rapport étroit entre Texte et Image à l'époque carolingienne, retenons, parmi d'autres, la phrase de Raban Maur qui donne un conseil afin de voir les images de saint Boniface et de ses compagnons peintes dans une église, autour d'un autel, «Si tu cherches, lecteur, à connaître leurs noms, regarde la peinture et les inscriptions», *Poet. lat. aevi carolini*, Berlin, 1884, p. 215, texte cité dans FAVREAU, *art. cit.* à la note 5, p. 223. Sur le rapport texte-image dans les manuscrits enluminés de l'époque carolingienne, voir le bel article de B. BRENK, «Schriftlichkeit und Bildlichkeit in der Hofschule Karls d. Gr.», *Testo e Immagine...*, citée à la note 1, p. 631-682.

10. Voir par exemple le cycle de fresques de San Pietro al Monte à Civate, XIe siècle, Y. CHRISTE, «Traditions littéraires et iconographiques dans l'élaboration du programme de Civate», *Texte et Image*, citée à la note 1, p. 117-134.

11. Sauf peut-être dans certains cas comme le Codex d'Egino (Berlin, Staatsbibl., Phill. 1676) réalisé à la fin du VIIIe siècle où les portraits de saint Augustin, saint Léon, saint Grégoire et saint Ambroise, dans leur formulation iconographique, se suffisent à eux-mêmes et n'ont pas besoin de textes pour en saisir la portée spirituelle, cf. M. CAMILLE, «Word, Text and Image and the Early Church Fathers in the Egino Codex», *Testo e Immagine...* citée à la note 1, p. 65-92.

12. Voir les différentes contributions de *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Age*. Actes du 5e séminaire international d'Art Mural, 16-18 septembre 1992, Centre International d'Art Mural, Cahier n° 2, Saint-Savin, 1993.

13. Comme pour les *tituli*, les églises titulaires, de Rome dans l'Antiquité, cf. A. CHAVASSE, «Les grands cadres de la célébration à Rome «in Urbe» et «extra muros» jusqu'au VIIIe siècle», *Revue Bénédictine*, 96, 1986, p. 7-26 (texte repris dans *La liturgie de la ville de Rome du Ve au VIIIe siècle*. «Studia Anselmiana 112», «Analecta liturgica 18», Rome, 1993, p. 47-67).

Dans l'Antiquité, les *tituli* qui accompagnent les programmes monumentaux ont pour principale fonction d'expliquer les scènes représentées ; c'est ce que j'appellerai les *tituli* descriptifs ou pédagogiques, où l'on voit poindre déjà, dans quelques cas, un certain goût pour l'exégèse¹⁴. L'esprit savant de la Renaissance carolingienne favorisera l'émergence puis le développement de deux autres genres de *tituli* : l'exégétique et le programmatique. La frontière est peu importante entre les *tituli* descriptifs et les *tituli* programmatiques : dans ces derniers, la dimension pédagogique des premiers se trouve atténuée, cédant la place à l'aspect exégétique. Les érudits carolingiens ont pris goût à ce genre de textes, empreints d'un style recherché, parfois même obscur. Dans l'art monumental comme dans les manuscrits, les *tituli* dévoilent à présent le sens profond des images qui débouche souvent sur une véritable exégèse de tel ou tel thème chrétien. Visiblement, ces textes émanent d'une élite cléricale cultivée qui constitue en même temps le principal public visé par ces vers. En ce qui concerne les *tituli* joints aux enluminures dans les manuscrits, aucun témoignage ne nous permet de penser que ces textes étaient récités dans le cadre d'une action (un rite) privée ou collective. La préciosité érudite de ces textes et leur qualité littéraire ne laissent cependant aucun doute sur leur fonction dans la réflexion théologique. D'ailleurs, ils émanent souvent de la pensée de grandes personnalités tels Alcuin¹⁵, Raban Maur¹⁶, Hincmar¹⁷, Jean Scot Erigène¹⁸, pour ne citer que ces quatre figures du haut Moyen Âge.

Je pense que la genèse de ces textes et leurs liens avec l'Image participent d'une même dynamique relevant de la conception de l'esthétique au Moyen Âge. C'est un fait bien connu, pendant l'Antiquité et le Moyen Âge, les textes et les images vont progressivement atteindre une certaine indépendance les uns par rapport aux autres. Cette indépendance acquise par rapport au sens va rapidement trouver une expression matérielle, concrète, dans la séparation «physique» du texte et de l'image, notamment dans les manuscrits¹⁹. Pourtant lorsqu'une œuvre aura pour objectif une certaine totalité, ses concepteurs feront généralement appel aux textes et aux images, entremêlés de manière parfois si indissociable que l'œuvre ne tient que par la réunion des deux formes d'expression. Le *De laudibus sanctae crucis* de Raban Maur illustre à nouveau à merveille ce cas. Dans les manuscrits liturgiques, le rapport matériel, souvent étroit entre textes et images (parfois il s'agit d'une imbrication), comme pour l'illustration du canon de la messe (en particulier la prière *Te igitur*)²⁰ relève, dans une bien moindre mesure, de ce genre d'approche esthétique globale. Dans ce cas précis, il faut néanmoins ajouter que les prières sont parfaitement compréhensibles sans les images. On verra au contraire que, dans les enluminures avec *tituli*, la perception du sens, tant de l'image que du texte, ne peut se faire l'une sans l'autre. Si bien que je distinguerai volontiers les inscriptions accompagnant les images dans les manuscrits, des *tituli* à proprement parler, indispensables à la compréhension de l'image.

14. Comme par exemple la description par Paulin de Nole au début du Ve siècle d'un baptistère et de son décor, cf. P.-A. FÉVRIER, «Baptistères, martyrs et reliques», *Rivista di Archeologia Cristiana*, 1986, p. 109-138 et E. PALAZZO, «Les pratiques liturgiques et dévotionnelles et le décor monumental dans les églises du Moyen Âge», *op. cit.* à la note 12, p. 45-56.

15. M.G.H., *Poet. lat.*, I, p. 160-351.

16. W. MEYER-BARKHAUSEN, «Die Versinschriften (tituli) des Hrabanus Maurus als bau- und kunstgeschichtliche Quelle», *Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte*, 7, 1957, p. 57-89 ; M.G.H., *Poet. lat.*, II, p. 154-258.

17. Cf. M. SOT, *Un historien et son Eglise. Flodoard de Reims*, Paris, 1993, p. 497-498.

18. Cf. Y. CHRISTE, «Sainte-Marie de Compiègne et le temple d'Hézaciel», *Jean Scot Erigène et l'histoire de la philosophie*, colloques internationaux du CNRS, Paris, 1977, p. 477-481 et surtout P.-E. DUTTON et E. JEAUNEAU, «The Verses of the Codex Aureus of Saint-Emmeram», *Studi Medievali*, 3^e ser., 24, 1983, p. 75-120.

19. Voir l'ouvrage classique de K. WEITZMANN, *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton, 1947 ; voir aussi H. TOUBERT, «Formes et fonctions de l'enluminure», *Histoire de l'édition française. Le livre conquérant. Du Moyen Âge au milieu du XVII^e siècle*, 2^e éd., Paris, 1989, p. 109-146.

20. R. SUNTRUP, «Te igitur-Initialen und Kanonbilder in mittelalterlichen Sakramentarhandschriften», *Text und Bild*, Wiesbaden, 1980, p. 278-382.

Les *tituli* apparaissent dans certains cas tellement indispensables à la compréhension de l'iconographie que l'on est en droit de se demander selon quelles modalités on a procédé pour concevoir ces images-textes (ou ces textes-images). Dans un article éclairant, B. Brenk a abordé cette question à partir de l'illustration, avec *tituli*, de vies de saints²¹. Cet auteur a tout d'abord relevé la distance, tant dans l'iconographie que dans les *tituli*, prise par rapport au texte de base, en l'occurrence la vie d'un saint. Constatant cet éloignement par rapport au récit hagiographique, Brenk s'est posé la question de savoir si le poète et le peintre étaient ou non une seule et même personne. Dans le cas d'une illustration de la vie de saint Benoît, il s'avère que le peintre a décidé de l'invention de nouveaux schémas iconographiques et que le poète a probablement ajouté un *titulus* correspondant. Ayant affaire à un peintre et à un poète, ces deux personnages ont néanmoins travaillé ensemble. En conclusion, B. Brenk estime que, dans les cas examinés, les *tituli* et les images participent d'un même ensemble pour proposer une actualisation, voire une interprétation d'un texte. Dans le cas de l'illustration de manuscrits hagiographiques, il semblerait donc que le poète, auteur des *tituli*, se soit soumis au concepteur des images. Dans l'analyse des enluminures avec *tituli* du *libellus missae* de Reichenau, nous verrons si la répartition du travail s'est faite de façon à peu près identique dans le cadre, cette fois-ci, d'un livre liturgique.

Pour le haut Moyen Âge, nous connaissons un certain nombre de textes qui apparaissent comme de véritables *tituli* programmatiques, décrivant bien souvent des programmes disparus, ou peut-être même n'ayant jamais existé²². Un bon exemple de ce genre de *tituli* nous est fourni par un texte de Hrotsvita de Gandersheim (2e moitié du Xe siècle)²³ dont le contenu ne laisse aucun doute sur l'accompagnement prévu : une enluminure ou, plus probablement, une fresque²⁴. On citera encore le poème composé par Purchard de Reichenau en l'honneur de l'abbé Witigowo et des remaniements architecturaux et décoratifs entrepris par ce dernier dans l'église de Reichenau-Mittelzell à la fin du Xe siècle²⁵. La distinction entre les *tituli* uniquement programmatiques et ceux au seul contenu exégétique, se fait par le niveau de description d'une image dans le texte. Ainsi, des *tituli* programmatiques peuvent présenter des développements exégétiques, et, inversement, des *tituli* exégétiques dénotent parfois un caractère descriptif. Mais le premier cas est bien plus fréquent que le second. En effet, dans un texte exégétique, la dimension descriptive d'un programme est plus difficile à intégrer que dans le cas inverse.

Avant de passer à la typologie des *tituli*, des enluminures et des manuscrits qui les contiennent, je rappellerai que des *tituli* ont parfois été transcrits en tête des psaumes²⁶. Ces inscriptions avaient pour objectifs

21. B. BRENK, «Le texte et l'image dans la «vie des saints» au Moyen Age : rôle du concepteur et rôle du peintre», *Texte et image*, citée à la note 1, p. 31-39.

22. Voir certains exemples réunis et présentés par Y. CHRISTE, *Les grands portails romans*, Genève, 1969, p. 62, 108, 113, 135, 145.

23. M. GOULLET, «Aspects du monachisme dans l'oeuvre de Hrotsvita de Gandersheim», *Revue Mabillon*, n.s. 5, t. 66, 1994, p. 11-28.

24. *Hrotsvita Opera*, P. VON WINTERFELD éd., Berlin, 1902, réimpr. 1965, p. 200 et P. DRONKE, *Women Writers of the Middle Ages*, Cambridge, 1984, p. 60-63. Je remercie M. Goulet de m'avoir fait connaître ce texte et ces références.

25. W. BERSCHIN, J. STAUB, *Die Taten des Abtes Witigowo von der Reichenau (985-997). Eine zeitgenössische Biographie von Purchart von der Reichenau*, «Reichenauer Texte und Bilder 3», Sigmaringen, 1992. Je reviendrai sur ce texte dans la troisième partie.

26. P. SALMON, *Les tituli psalmodum des manuscrits latins*, «Études liturgiques 3», Paris, 1959. Sur l'importance des *tituli* comme exégèse dans les psautiers illustrés du Moyen Age, cf. C. EGGENBERGER, «Das Psalterbild als Exegese», *Testo e Immagine...*, citée à la note 1, p. 773-798. Le f. 31r du ms. Egerton 3323 de la British Library (du XIIe siècle) contient une description très précise des peintures de deux psautiers, perdus ou jamais réalisés. Dans ce texte, qui semble correspondre bien mieux à un texte programmatique qu'à une description de manuscrits réalisés, on est frappé par le lien étroit établi entre la description, très précise, des images et les *tituli* qui devaient les accompagner ; cf. F. WORMALD, «A Medieval Description of Two Medieval Psalters», *Scriptorium*, 6, 1952, p. 18-25.

d'orienter la prière de celui qui lit et médite les psaumes, ainsi que d'en faciliter une interprétation chrétienne. Il s'agit, pour ces textes, beaucoup plus d'une exégèse spirituelle que d'une exégèse littérale. Dans la troisième partie, nous verrons que les *tituli* accompagnant les enluminures dans les manuscrits liturgiques peuvent également relever du même type d'exégèse.

Entre le IX^e et le XI^e siècle inclus, les *tituli* joints aux enluminures apparaissent surtout dans les manuscrits à caractère religieux, en particulier les manuscrits liturgiques, mais aussi les bibles²⁷ et les psautiers²⁸. Ce constat n'a pas lieu d'étonner dans la mesure où, au cours de ces siècles, l'exégèse, la réflexion théologique ont occupé le domaine chrétien. De plus, dans la production manuscrite du haut Moyen Âge, les manuscrits liturgiques sont les livres religieux où l'on rencontre le plus grand nombre d'illustrations. Au-delà de ces raisons, je suis persuadé que d'autres facteurs, en rapport notamment avec la pratique liturgique elle-même, interviennent pour expliquer cette fréquence de miniatures avec *tituli* dans les manuscrits liturgiques ; j'y reviendrai dans un instant.

Parmi les principaux types de livres liturgiques comportant des enluminures avec *tituli*, on trouve surtout des livres d'Évangiles, des évangélistes et des sacramentaires²⁹. La prédominance de ces livres n'a pas non plus lieu de surprendre : il s'agit en effet des livres essentiels de la hiérarchie du manuscrit liturgique pendant le haut Moyen Âge. Là encore, leur fonction liturgique intervient sans aucun doute pour expliquer ce choix, comme on le verra dans un instant à partir d'un genre particulier de sacramentaire.

La majeure partie des thèmes iconographiques rencontrés sont les portraits des évangélistes³⁰, la *Majestas Domini*³¹, les scènes de la vie du Christ³² et les scènes de dédicace³³. A nouveau, il s'agit du répertoire iconographique le plus fréquent dans les types de livres (sacramentaires et livres d'Évangiles) décrits précédemment. A cela, il faut ajouter quelques raretés comme l'image du sacramentaire de Marmoutier (Autun, Bibl. mun. ms. S 19 bis) représentant la hiérarchie ecclésiastique telle qu'on la concevait au milieu du IX^e siècle³⁴, et l'image des deux papes Gélase et Grégoire sur un feuillet du XI^e siècle (Berlin, Staatsbibl. Preussischer Kulturbesitz, Theol. lat. fol. 192), initialement placé en tête d'un sacramentaire, qui montre les

27. Voir l'exemple des *tituli* de la bible carolingienne de Saint-Paul-hors-les-Murs qui a récemment fait l'objet d'une étude spécifique, *Commentario storico, paleografico, artistico, critico della Bibbia di San Paolo fuori le mura*, Rome, 1993, B. BISCHOFF, «I *tituli* delle miniature», p. 145-173.

28. Pour mon enquête, j'ai principalement utilisé les répertoires de *tituli* publiés dans les *Monumenta Germaniae Historica, Poet. lat. aevi carolini*, III, p. 241-264, M.G.H., *Die lateinischen Dichter des deutschen Mittelalters*, Bd. V, herausgegeben von K. STRECKER, p. 415-463 et 673-677 ainsi que de très nombreuses publications (monographies, catalogues de bibliothèques et d'expositions...) qu'il serait fastidieux d'énumérer ici.

29. Sur l'histoire de ces livres, cf. E. PALAZZO, *Histoire des livres liturgiques. Le Moyen Âge, des origines au XIII^e siècle*, Paris, 1993.

30. R. FAVREAU, «Epigraphie et miniatures. Les vers de Sedulius et les évangélistes», *Journal des Savants*, 1993, p. 63-87 (texte repris dans *op. cit.* à la note 5, p. 515-530) et B. BISCHOFF, «Das biblische Thema der Reichenauer «visionären Evangelisten», *Mittelalterliche Studien*, Bd. II, Stuttgart, 1967, p. 304-311.

31. A. VON EUW, «Die Maiestas-Domini-Bilder der ottonischen Kölner Malerschule im Licht des platonischen Weltbildes. Codex 192 der Kölner Dombibliothek», *Kaiserin Theophanu. Begegnung des Ostens und Westens um die Wende des ersten Jahrtausends*, herausgegeben von A. VON EUW und P. SCHREINER, Bd. I, Köln, 1991, p. 379-398.

32. Parmi les nombreux exemples de manuscrits carolingiens et ottoniens qui contiennent un cycle christologique, voir le sacramentaire de Saint-Géréon de Cologne (Xe siècle), Paris, Bibl. nat., lat. 817, cf. P. BLOCH et H. SCHNITZLER, *Die ottonische Kölner Malerschule*, 2 vol., Düsseldorf, 1967 et 1970, t. II, p. 37-44.

33. P. K. KLEIN, «Die Apokalypse Ottos III. und das Perikopenbuch Heinrichs II. Bildtradition und imperiale Ideologie um das Jahr 1000», *Aachener Kunstblätter*, 56/57, 1988/89, p. 5-52 et J. PROCHNO, *Das Schreiber- und Dedicationsbild in der deutschen Buchmalerei*, Leipzig-Berlin, 1929.

34. R. E. REYNOLDS, «The Portrait of the Ecclesiastical Officers in the Raganaldus Sacramentary and its liturgico-canonical Significance», *Speculum*, 41, 1971, p. 432-442.

deux pontifes tenant dans leurs mains des phylactères sur lesquels on lit les versets de l'antienne de l'office des saints Jean et Paul³⁵.

Enfin, les thèmes développés dans les *tituli* tournent le plus souvent autour de l'eschatologie chrétienne, du pouvoir souverain et intemporel de Dieu, de la Rédemption à travers l'Incarnation, et sont pour la plupart de type exégétique, avec parfois un certain sens programmatique³⁶. Parmi les thèmes, il faut cependant accorder une place à part à celui qui accompagne les scènes de dédicace où l'on voit le commanditaire du livre en train d'offrir l'objet au Christ ou à la Vierge³⁷. Les *tituli* accompagnant ces images insistent sur le don, l'offrande (le livre) en l'honneur de Dieu et de sa Parole. À ce titre, le commanditaire du don implore la protection de Dieu (ou de la Vierge) et la perpétuation de sa mémoire. Dans le même registre de la dédicace, citons l'exemple des Évangiles d'Henri le Lion (XII^e siècle) (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 105 Noviss. 2^o) où l'inscription du f. 4v, sans être «matériellement» jointe à une image, ne peut se comprendre sans être mise en relation avec le programme iconographique du manuscrit : expression de la pensée dynastique et politique des Saliens ainsi que celle de la *Memoria* sous toutes ses formes³⁸. La fonction mémoriale est encore l'aspect principal des images et de leur *titulus* peintes dans un évangélaire de Reichenau au début du XI^e siècle (Lille, Faculté Catholique, ms. 1, ff. 253v-254). Le texte et l'iconographie mettent ici en scène la veuve du comte Werner, Irmingarde, décédée lors d'une campagne de guerre. En signe de don-échange, elle a fait réaliser cet évangélaire, destiné à la célébration du culte, afin que l'âme de son défunt mari fût à jamais prise en charge par la protection divine³⁹. Dans ce cas, les vers fonctionnent un peu comme une épitaphe apposée sur une tombe.

À partir du XII^e siècle, l'habitude de joindre des *tituli* aux enluminures, dans les manuscrits liturgiques ou d'autres types de livres, devient plus rare. Cette pratique ne disparaîtra pas pour autant car on peut considérer que les textes, relevant souvent de l'exégèse typologique et transcrits sur les phylactères dans les enluminures à partir de l'époque romane se situent en droite ligne de ceux observés pour l'Antiquité et le haut Moyen Âge. Souvent les textes relèvent alors plus fréquemment de la glose et non plus de la description. On a également affaire à des textes bibliques écrits sur les phylactères tandis que les *tituli* du haut Moyen Âge ne sont pour ainsi dire jamais des emprunts au Texte sacré. Malgré cette transformation d'un procédé ancien et, d'une certaine manière, sa persistance sous des formes différentes, je pense qu'une coupure s'opère à partir de la fin du XI^e siècle. Les thèmes iconographiques et textuels changent, le rapport entre l'Écrit et le langage figuré évolue, le type de livre choisi n'est plus tout à fait le même. Ceci explique le choix fait d'arrêter mon enquête au XI^e siècle⁴⁰. À partir du XII^e siècle, les rapports entre le texte et l'image changent. L'exégèse, en particulier la méthode typologique, induit un lien plus fort entre les deux formes d'expressions. Le texte, l'Écrit, est alors perçu comme un «monument» en soi, si bien que l'illustration de certains textes apparaît comme une composante même du texte⁴¹.

35. E. PALAZZO, *Les sacramentaires de Fulda. Etude sur l'iconographie et la liturgie à l'époque ottonienne*, «Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 77», Münster, 1994, p. 69 et 216-217, fig. 150.

36. Comme par exemple dans le sacramentaire de Warmundus réalisé à la fin du Xe siècle (Ivrea, Bibl. cap. ms. 86), L. MAGNANI, *Le miniature del sacramentario d'Ivrea*, Città del Vaticano, 1934.

37. Pour les nombreux exemples iconographiques, cf. PROCHNO, *op. cit.* à la note 33 ; — R. FAVREAU, «Les commanditaires dans les inscriptions du haut Moyen Age occidental», *op. cit.* à la note 5, p. 469-504.

38. O.-G. OEXLE, «Lignage et parenté, politique et religion dans la noblesse du XII^e siècle : l'évangélaire d'Henri le Lion», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 36, 1993, p. 339-354.

39. K. SCHMID, «Zum Stifterbild im Liller Evangelistar des 11. Jahrhunderts», *Frühmittelalterliche Studien*, 16, 1982, p. 143-160.

40. Certains grands théologiens du XII^e siècle ont continué à composer des *tituli*, dans la plus pure tradition carolingienne, Ph. VERDIER, «Suger et la tradition carolingienne des *tituli*», *La chanson de geste et le mythe carolingien*, Mélanges René LOUIS, t. I, Saint-Père-sous-Vézelay, 1982, p. 341-359.

41. Voir par exemple, W. CAHN, «Architecture and Exegesis : Richard of St. Victor's Ezekiel Commentary and Its Illustrations», *The Art Bulletin*, 76, 1994, p. 53-68. Je remercie mon ami D. Iogna-Prat d'avoir attiré mon attention sur ce point et cette référence.

Je vais à présent tenter une démonstration sur un cas précis : l'analyse des enluminures et des *tituli* d'un autre livre liturgique du monastère allemand de Reichenau, le *libellus missae*, Paris, Bibl. de l'Arsenal, ms. 610. J'espère montrer que les *tituli* sont indispensables pour comprendre le sens des images et la fonction liturgique du manuscrit dans lequel elles sont peintes.

III. Les *tituli* et les enluminures du *libellus missae* de Reichenau : entre l'histoire littéraire, artistique et spirituelle

Présentation du manuscrit

Le manuscrit 610 de la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris est un livre liturgique d'un type particulier voire exceptionnel⁴². Il se compose de 62 ff. et mesure 29,3 x 23 cm ; remarquons la totale homogénéité du manuscrit du triple point de vue liturgique, iconographique et codicologique. Il comprend huit cahiers dont six sont réguliers (quaternions). La messe de la Sainte Trinité (sans rubrique) se développe sur les trois premiers cahiers (ff. 1-25), comprenant aussi le canon de la messe. La messe pour les nécessités diverses commence au f. 26r, sur un nouveau quaternion et occupe deux cahiers (ff. 26-40). Signalons que la première peinture, représentant la Vierge devant le Christ, figure au f. 25v (fig. 1) et appartient donc au dernier cahier de la messe de la Trinité, mais concerne la messe pour les nécessités diverses. La messe pour la Sainte Croix débute au f. 41r et comprend deux cahiers (ff. 41-55). Enfin, les messes pour les défunts occupent la majeure partie du dernier cahier (ff. 56-61), les bénédictions sont transcrites aux ff. 61v et 62. Là encore, la seconde enluminure, représentant le Christ vainqueur de la mort (fig. 2), occupe le verso du f. 55 du dernier cahier de la messe de la Sainte Croix, et fait face au premier folio de la messe pour les défunts. L'analyse codicologique du manuscrit conduit à la conclusion suivante : il fut conçu de manière homogène, tant pour son contenu liturgique que pour son illustration⁴³.

Plusieurs auteurs ont montré que l'écriture et le style de la décoration (essentiellement les initiales ornées) permettaient d'insérer le ms. 610 de l'Arsenal dans la production du *scriptorium* de Reichenau dans le troisième quart du Xe siècle⁴⁴. Si la localisation et la datation du manuscrit sont pour ainsi dire certaines (elles ne sont en tout cas contestées par aucun chercheur), son histoire demeure énigmatique. Il fut examiné par Mabillon en 1707 et le savant mauriste laissa une description écrite sur la feuille de garde du manuscrit. Il y est fait état du don de ce manuscrit par le grand prévôt de Worms au prince de Bournonville en 1674 ; c'est

42. Pour l'étude liturgique, codicologique, paléographique du manuscrit, ainsi que son utilisation liturgique, je me permets de renvoyer à N.K. RASMUSSEN et E. PALAZZO, «Messes privées, livre liturgique et architecture. A propos du ms. Paris Arsenal 610 et de l'église abbatiale de Reichenau-Mittelzell», *Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques*, 72, 1988, p. 77-87 (avec bibliographie).

43. Pour des raisons qui tiennent à l'iconographie des peintures, à la codicologie du manuscrit et à sa probable utilisation à Reichenau, je pense qu'il est inconcevable qu'il ait pu être peint ailleurs que sur le lieu de sa réalisation et de son utilisation.

44. Voir en dernier lieu, H. HOFFMANN, *Buchkunst und Königtum im ottonischen und frühsalischen Reich*, «Schriften der Monumenta Germaniae Historica 30, I et II», Stuttgart, 1986, t. I, p. 336-337 et A. VON EUW, «Der Darmstädter Gero-Codex und die künstlerisch verwandten Reichenauer Prachthandschriften», *Kaiserin Theophanu*, citée à la note 31, Bd. I, p. 191-225, p. 211-214 et 225 ; pour la bibliographie antérieure, cf. RASMUSSEN-PALAZZO, *art. cit.* à la note 42. Selon Hoffmann, les corrections des ff. 14 et 15r sont attribuables à un scribe de Fulda ; malgré une certaine similitude avec l'écriture du sacramentaire Udine, Bibl. Cap., cod. V 76, réalisé à Fulda dans la seconde moitié du Xe siècle, je reste quelque peu sceptique face à l'hypothèse d'un ajout des peintures à Fulda même où l'on était spécialisé dans la production de sacramentaires enluminés. Le style des peintures ne me paraît pas typique de Fulda ; de plus, l'origine iconographique des enluminures ainsi que la probable utilisation du manuscrit vont dans le sens de l'hypothèse d'un manuscrit resté à Reichenau pour servir la liturgie. Rien n'empêche cependant d'imaginer que le peintre soit venu d'ailleurs et qu'il ait travaillé à Reichenau à partir de modèles que l'on trouvait sur place.

ainsi qu'il passa dans les collections de la bibliothèque parisienne. Quand et comment parvint-il à Worms ? Il est malheureusement impossible de répondre à cette question. Les catalogues de Reichenau établis dans la seconde moitié du X^e siècle, et après, ne comportent aucune mention pouvant désigner le manuscrit⁴⁵. Et je ne connais, pour ma part, aucun catalogue de Worms qui permettrait de repérer le cheminement du codex⁴⁶. Son originalité réside pour une large part dans son type liturgique⁴⁷. En effet, le manuscrit ne contient que 4 messes votives pour 62 folios. Or, ces messes sont toutes excessivement « gonflées » d'oraisons, pouvant atteindre entre 30 et 50 prières par messe ! En plus des oraisons, les formulaires des quatre messes comportent également les *incipit* des pièces de chants et les lectures (épîtres et évangiles). Ainsi, tout ce qui est nécessaire à la célébration eucharistique se trouve regroupé, permettant au célébrant d'officier seul, sans aucune aide ni assistance. Nous sommes en présence d'un genre particulier de livre liturgique : le *libellus missae*. Véritable embryon de missel, la fonction de ce genre de livre pendant le haut Moyen Âge est avant tout de pouvoir servir dans la réalisation de cérémonies particulières : liturgie itinérante (onction des malades, viatique...), liturgie officielle d'un évêque...⁴⁸. Le *libellus* de Reichenau a servi, lui, dans le cadre de la célébration des messes votives dont la spiritualité nouvelle a fortement marquée le haut Moyen Âge⁴⁹. Comme on le verra plus précisément à la fin de cette étude, les messes votives, dont les thèmes sont très variés, permettaient au clergé régulier de s'ancrer solidement dans la pastorale liturgique auprès des populations. La sacerdotisation poussée du monachisme, cela dès le IX^e siècle, combinée aux nécessités croissantes de la pastorale (notamment dans le domaine de la pénitence) a fortement contribué au développement de pratiques telles que la messe votive⁵⁰. Celle-ci, généralement exécutée par un seul moine-prêtre, se tenait tout au long de la journée sur les autels secondaires installés dans les églises monastiques. Lorsqu'il y avait commande de messes importante ou bien rachat pénitentiel nécessitant la célébration de nombreuses messes, le moine-prêtre, muni de son *libellus missae*, identique à celui de l'Arsenal, disait plusieurs messes les unes à la suite des autres en ne disant qu'une seule fois le canon mais prononçant parfois des centaines d'oraisons contenues dans les manuscrits. Ainsi, le ms. 610 de l'Arsenal offre une solution pratique au problème de la multiplication des messes votives au haut Moyen Âge. Au lieu de célébrer plusieurs messes dans leur

45. Catalogues de la bibliothèque de Reichenau de 1451-1454 et 1474, *Anzeiger der Bibliothekwissenschaft*, 1848-1849, p. 52-54 ; voir aussi A. HOLDER, *Die Reichenauer Handschriften. Die Handschriften der Grossherzoglich Badischen Hof- und Landesbibliothek in Karlsruhe*, t. 7 et 8, Berlin, 1916 et 1918, t. 8, p. 46 et ss. On possède plusieurs catalogues de la bibliothèque au IX^e siècle et après (G. BECKER, *Catalogi Bibliothecarum Antiqui*, Bonn, 1885, n° 6, 8-10 et HOLDER, t. 7, p. 69-103), mais aucun de la période de réalisation du manuscrit. Sur l'histoire de la bibliothèque de Reichenau, P. LEHMANN, «Die mittelalterliche Bibliothek der Reichenau», *Erforschung des Mittelalters*, Stuttgart, 1961, Bd. IV, p. 26-39 et plus récemment W. BERSCHIN, *Eremus und Insula. S. Gallen und die Reichenau im Mittelalter. Modell einer lateinischen Literaturlandschaft*, Wiesbaden, 1987.

46. Cf. BECKER, cité à la note précédente, B. BISCHOFF, *Mittelalterliche Schatzverzeichnisse*, I, Munich, 1967 et la série des *Mittelalterliche Bibliothekskataloge Deutschlands und der Schweiz*. Le manuscrit a pu faire l'objet d'un prêt de Reichenau à Worms qui n'a pas été rendu ; ce genre de cas s'observe pour d'autres manuscrits, cf. HOLDER, cité à la note précédente, t. 8, p. 3-6, 7, 12

47. Pour une analyse détaillée, cf. RASMUSSEN-PALAZZO, *art. cit.* à la note 42.

48. E. PALAZZO, «Le rôle des *libelli* dans la pratique liturgique du haut Moyen Âge. Histoire et typologie», *Revue Mabillon*, n.s. 1, t. 62, 1990, p. 9-36.

49. A. ANGENENDT, «Missa specialis. Zugleich ein Beitrag zur Entstehung der Privat-Messen», *Frühmittelalterliche Studien*, 17, 1983, p. 153-221.

50. Voir notamment A. HÄUSSLING, *Mönchskonvent und Eucharistiefeier. Eine Studie über die Messe in der abendländischen Klosterliturgie des frühen Mittelalters und zur Geschichte der Messhäufigkeit*, «Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 58», Münster, 1973 et C. VOGEL, «La vie quotidienne du moine en Occident à l'époque de la floraison des messes privées», *Liturgie, Spiritualité, Culture*. Conférences Saint-Serge, 29^e semaine d'études liturgiques, Paris, 1983, p. 341-360.

intégralité, le moine-prêtre utilisait ce *libellus missae* qui lui permettait de célébrer un office très étendu, pour les besoins spirituels des fidèles.

En tenant compte du contenu du manuscrit (messes pour la Trinité, pour la Sainte-Croix, pour les nécessités diverses, et pour les défunts) et de l'aménagement liturgique de l'église de Reichenau-Mittelzell à la fin du Xe siècle, j'ai avancé l'hypothèse qu'il a pu servir, dans le cadre de la célébration des messes votives, dans la chapelle de la Sainte-Croix ajoutée à cette époque dans la partie orientale de l'édifice, où l'on avait installé un autel dédié à la Croix, avec les reliques du Saint Sang et de la Sainte Croix acquises par l'abbaye au Xe siècle⁵¹.

Après avoir procédé à l'analyse des enluminures et de leur *titulus*, je reviendrai sur l'utilisation concrète de ce manuscrit dans la célébration liturgique à Reichenau et sur sa fonction spirituelle en rapport avec le thème des messes qu'il contient. On verra alors le rôle de premier plan tenu par les *tituli* et les images dans la définition de cette fonction.

Les enluminures et leur iconographie

Les deux enluminures du *libellus* figurent la Vierge intercédant auprès du Christ (f. 25v) et celui-ci terrassant la mort (f. 55v). Réalisées dans un style très modeste si on le compare à la grande peinture de l'école de Reichenau⁵², ces peintures n'en présentent pas moins un intérêt iconographique jusqu'alors insoupçonné auquel les *tituli* transcrits dans la partie supérieure des images contribuent fortement.

L'iconographie des enluminures est à notre connaissance unique dans la production de l'école de Reichenau, et même dans l'ensemble de l'iconographie médiévale. Parmi les cycles illustrés ornant les sacramentaires du haut Moyen Âge, je ne connais pas d'équivalent de ces images tant pour leur iconographie que pour leur emplacement, leur localisation, dans le texte du sacramentaire⁵³. En effet, ces images ornent des messes votives, ce qui, en soi, est rare dans l'illustration du sacramentaire. Celle-ci comprend généralement des enluminures montrant des épisodes de la vie du Christ, de celles des saints, des scènes liturgiques, et quelques images plus symboliques, en particulier pour le canon de la messe. L'intégration d'images aux formulaires des messes votives s'observe de manière exceptionnelle, comme par exemple au f. 136r du sacramentaire de Fulda (Göttingen, Stadt -und Universitätsbibl. Cod. Theol 231, fin du Xe siècle) où l'on voit le Christ de face et entouré par deux anges, placés en tête de la messe de la Trinité⁵⁴. La rareté de cette intégration s'explique, je crois, par le fait qu'à l'origine, le sacramentaire en tant que livre était vraisemblablement dépourvu de toute illustration. Progressivement, à partir des VIIIe et IXe siècles, la stabilité textuelle acquise par le livre lui permit de s'enrichir d'une illustration, au début tâtonnante puis de plus en plus élaborée, pour finalement former un cycle iconographique. La majeure partie des thèmes de ce cycle trouve son origine dans la Bible. Aucune illustration particulière n'existait alors pour convenir aux différents thèmes des messes votives. De plus, ces dernières ne se sont que tardivement fixées dans le texte du livre liturgique, sacramentaire. La combinaison de ces deux points constitue l'explication principale de la rareté iconographique propre aux formulaires de messes votives.

Dans le *libellus missae* de Reichenau, les images des folios 25v et 55v constituent l'unique décoration figurative du manuscrit. La présence des *tituli* ajoute à leur caractère exceptionnel. Parmi les écoles ottoniennes d'enluminure, d'autres centres que celui de Reichenau ont fait usage des *tituli* pour enrichir

51. Cf. RASMUSSEN-PALAZZO, *art. cit.* à la note 42.

52. La littérature concernant l'école de Reichenau est abondante, cf. F. MÜTHERICH, *Le siècle de l'an mil*, Paris, 1973, p. 85 et ss et, plus récemment, *Das Perikopenbuch Heinrichs II.* Faksimile-Ausgabe, herausgegeben von F. MÜTHERICH und K. DACHS, Stuttgart, 1994. Le style de ces peintures est si peu caractéristique de Reichenau que, si l'on n'avait pas les indices de l'écriture, de la décoration secondaire et du contenu liturgique, on pourrait douter de l'origine du manuscrit.

53. Sur l'iconographie du sacramentaire durant le haut Moyen Âge, je me permets de renvoyer à E. PALAZZO, *op. cit.* à la note 35, p. 164-171.

54. Cf. PALAZZO, *ibid.*, p. 76-78 et fig. 51.

l'iconographie⁵⁵. Le *scriptorium* du lac de Constance ne fait donc pas figure d'exception. Au sein même de la production de Reichenau, d'autres enluminures sont célèbres pour la combinaison de l'iconographie et des inscriptions. Au fol. 72r du manuscrit des *Gesta Witigowonis* (Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Aug. CCV, Xe siècle) composé par Purchart en l'honneur de l'abbé Witigowo (985-997), on voit le poète en prière devant la Vierge à l'Enfant, avec à l'arrière-plan les bâtiments du monastère⁵⁶. Dans cette image, les inscriptions servent simplement à identifier les personnages, mais je l'ai volontairement prise comme point de comparaison avec l'illustration du *libellus missae* car il existe, comme je vais le montrer maintenant, un certain parallèle entre la peinture du manuscrit de Karlsruhe et celle qui représente la Vierge et le Christ dans le codex de l'Arsenal.

Au fol. 25v (fig. 1) de ce manuscrit on voit le Christ, nimbé, assis sur un trône, vêtu de bleu et de blanc, tenant dans sa main gauche un livre et esquissant avec la droite un geste de salut en direction de la Vierge. Celle-ci, seulement identifiée grâce au *titulus*, se tient debout sur la gauche du Christ ; elle est vêtue de brun (il s'agit peut-être d'un mélange peu réussi pour obtenir une autre couleur), nimbée, elle tient un livre dans la main gauche et, avec le même geste que le Christ, elle le salue de la main droite. Notons la taille plus petite de la Vierge par rapport au Christ. Nous sommes en présence d'une image de la Vierge intercédant en faveur des fidèles auprès de son Fils. Le thème est rare dans l'iconographie chrétienne du haut Moyen Âge⁵⁷. Elle s'insère dans un ensemble plus vaste de «promotion» de la figure mariale dans la société médiévale, plus précisément entre le IXe et le XIIe siècle⁵⁸. Pendant cette période, on assiste, dans plusieurs domaines (liturgique, littéraire, architectural...), à l'émergence de la Vierge en tant que figure individuelle de premier plan pour l'histoire chrétienne, en particulier le Salut et la Rédemption. Progressivement, la Vierge Marie devient l'intermédiaire privilégiée entre son Fils et les hommes. Un sorte de proximité «intime» se développe entre la Vierge et les fidèles ; elle est l'intercesseur par excellence auprès du Christ, en faveur des hommes. Depuis le concile d'Éphèse de 431, ce rôle protecteur de la Vierge était mis en avant par l'Église, mais il prit un essor nouveau à partir de l'époque carolingienne. A Reichenau même, dans les *Gesta Witigowonis*, Purchart relate que «les moines aimaient se recueillir et caresser de leurs prières et de leurs regards la fresque figurant la Vierge à l'Enfant»⁵⁹, nouvellement exécutée lors des remaniements de l'église du temps de Witigowo. L'image du fol. 72r du manuscrit des *Gesta* montre peut-être la fresque à laquelle Purchart fait allusion ; de même que le poète Rusticus, sur cette image, est représenté agenouillé, en prière, devant la Vierge à l'Enfant, à l'instar des moines de Reichenau face à l'image de la Vierge peinte dans l'Église.

55. Voir les listes publiées dans les *M.G.H.*, *op. cit.* à la note 28 ; parmi les autres écoles ottoniennes ayant fréquemment combiné les *tituli* et les enluminures, retenons principalement l'école de Cologne, cf. BLOCH et SCHNITZLER, *op. cit.* à la note 32, t. II, p. 61-64.

56. J. AUTENRIETH, «Purchards Gesta Witigowonis im Codex Augiensis CCV», *Studien zur mittelalterlichen Kunst 800-1250. Festschrift für Florentine Mutherich*, Munich, 1985, p. 101-106; sur le texte des *Gesta*, cf. Berschin et Staub, *op. cit.* à la note 25 ; pour une image à peu près analogue à celle du manuscrit de Karlsruhe, avec un autre contexte iconographique et des *tituli*, A. VON EUW, «Das Titelbild der Klementinen in Codex 86 der Stiftsbibliothek St. Gallen», *Studien zur...*, citée plus haut, p. 81-86.

57. Pour un panorama de l'iconographie mariale au Moyen Âge on se référera dorénavant à D. RUSSO, «Les représentations mariales dans l'art d'Occident. Étude sur la formation d'une tradition iconographique», *Le culte marial au Moyen Age* (sous presse, Paris, 1996), sous la direction de D. IOGNA-PRAT, E. PALAZZO et D. RUSSO.

58. Voir les études réunies dans le volume sous presse, cité à la note précédente.

59. «*Picta manet muro necnon Genitricis imago, in gremio Christum gestantis, pignus amorum, Quam gradum fratres proni super alta iacentes, orando tangunt, ac sancta per oscula lambunt*», cf. BERSCHIN et STAUB, *op. cit.* à la note 25, p. 50. Pour une interprétation de ce passage, cf. H. BARRÉ, *Prières anciennes de l'Occident à la Mère du Sauveur*, Paris, 1963, p. 106-107 ; plus récemment J.-M. SANSTERRE, «Vénération et utilisation apotropaïque de l'image à Reichenau vers la fin du Xe siècle : un témoignage des *Gesta* de l'abbé Witigowo», *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 73, 1995 [sous presse] ; je remercie l'auteur de m'avoir communiqué son texte avant publication.

Etant donné la localisation de l'enluminure du fol. 25v, en face du début du formulaire pour les messes consacrées aux nécessités diverses, je suis persuadé que le choix de cette iconographie montrant Marie intercédant auprès de son Fils s'explique par le thème des messes votives qu'elle vient illustrer. En effet, le vocable premier de l'église de Reichenau-Mittelzell était consacré à la Vierge. Quoi de plus logique alors d'invoquer la Mère du Christ, principale protectrice du monastère, dans le cadre d'une *missa pro necessitate* ? Si le passage du texte de Purchart, à caractère littéraire et poétique et non pas liturgique, décrivant des moines en prière face à l'image monumentale de la Vierge supporte l'idée que la pratique dévotionnelle effective des moines de Reichenau comportait ce genre de rite⁶⁰, alors on pourrait penser que l'enluminure de la Vierge intercédant auprès du Christ dans le *libellus missae* serait la «transposition» d'une fresque d'abside. En effet, les moines-prêtres utilisant ce livre liturgique pour la célébration des messes votives devaient peut-être célébrer dans des chapelles secondaires de l'église, en particulier la rotonde orientale, là où il n'y avait peut-être pas de représentations de la Vierge, patronne du monastère. Ainsi, l'image peinte dans le manuscrit jouerait, lors de la célébration liturgique des messes pour les nécessités diverses, le même rôle qu'une grande fresque située derrière l'autel : elle participerait à la mise en scène liturgique, à l'efficacité de la prière d'intercession (à travers les formulaires transcrits dans le manuscrit) et à la demande de protection adressée à la Mère du Sauveur, à l'instar du pouvoir protecteur attribué à Rome au VII^e siècle à l'icône mariale sur laquelle on voit la Vierge de face, un peu de la même manière que sur notre enluminure⁶¹.

Comme j'essaierai de le montrer dans un instant, cette hypothèse me paraît être confortée par la présence du *titulus* transcrit dans la partie supérieure de l'image. Mais, avant de voir dans le détail le rôle de ces *tituli* dans la compréhension des images, leur rôle dans la pratique liturgique liée au manuscrit et leur message spirituel dans le cadre du monastère de Reichenau, penchons-nous sur l'iconographie de la seconde miniature.

L'image du fol. 55v (fig. 2) est, à bien des égards, une sorte de *hapax* dans l'iconographie chrétienne. Comme je vais tenter de le montrer, elle est le fruit de la combinaison savante, donc intentionnelle, de plusieurs thèmes liés à l'eschatologie. Assis sur son trône, le Christ, jeune et vêtu à l'identique comme dans la première enluminure, tient enchaîné une figure polysémique, à la fois personnification de la mort puisque l'on se trouve en tête de la messe pour les défunts, et représentation démoniaque, une sorte de satan hirsute à la peau bleue, couleur négative, équivalent probable du noir, et caractéristique des représentations de la mort dans l'iconographie chrétienne⁶². Ce personnage, vêtu d'une tunique marron, a les mains liées et, dans une position allongée, légèrement recroquevillée, se trouve foulé aux pieds par le Christ ; celui-ci tient victorieusement sa croix dans la main droite, qu'il plante directement dans la gueule du démon. Au même titre que pour l'image de la Vierge intercédant auprès du Christ, le *titulus* transcrit dans le registre supérieur du cadre forme une unité de sens, indispensable pour la compréhension de l'iconographie. Examinons les sources iconographiques et textuelles de cette image.

Si l'on devait identifier rapidement l'image du fol. 55v du manuscrit de l'Arsenal, on pourrait facilement se limiter au titre suivant : le Christ vainqueur de la mort. Et, de fait, on aurait raison, car il s'agit bien d'une iconographie montrant la victoire irrémédiable et éternelle du Sauveur sur les forces du mal, sur la mort. On a ici affaire à l'une des plus anciennes formulations iconographiques de la mort, dont les représentations varieront tout au long du Moyen Âge ; ici la singularité du motif réside pour une large part dans la

60. Cf. PALAZZO, *art. cit.* à la note 14.

61. Cf. H. BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, 1990, p. 42-59 et fig. 8 et 74.

62. Sur l'iconographie du diable et de la mort, cf. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. IV, col. 295-300 et col. 327-332 ; — O. ERICH, *Die Darstellung des Teufels in der christlichen Kunst*, Berlin, 1929 ; — J. YARZA, «Diablo e inferno en la miniatura de los Beatos», *Actas del simposio para el estudio de los codices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liebana*, 2 vol., Madrid, 1980, t. II, p. 231-255 ; — J. BASCHET, «Diavolo», *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. 5, Roma, 1944, p. 644-650 ; — V. PACE, «Dalla morte assente alla morte presente : zur bildlichen Vergegenwärtigung des Tode im Mittelalter», *Tod im Mittelalter*, «Konstanzer Bibliothek 20», Konstanz, 1993, p. 335-376.

personnification infernale. Pour le chrétien, image d'espérance et de foi en la Résurrection et en la Rédemption, elle apparaît à ce titre comme une ingénieuse synthèse de plusieurs thèmes iconographiques ayant des liens directs avec l'eschatologie.

Le premier thème à avoir inspiré l'image de Reichenau est celui du Christ triomphant, du «*Christus Victor*»⁶³. Largement tributaire de l'iconographie impériale romaine, ce thème se rencontre fréquemment pour l'illustration des psaumes 91, 13 : «Tu marcheras sur le lion et l'aspic, tu fouleras le lionceau et le dragon», et 109, 1 : «Parole de l'Éternel à son Seigneur : assieds-toi à ma droite, jusqu'à ce que je fasse de tes ennemis ton marchepied», dès l'époque carolingienne et au moins jusqu'au XIIe siècle⁶⁴. Dans de nombreuses représentations de cette période, aussi bien dans l'enluminure que sur des ivoires et inspirées de ces psaumes (fig. 3-4, 6-7), le Christ se tient debout, ou parfois assis, comme les souverains carolingiens et ottoniens sur des ivoires, des enluminures et, plus fréquemment, des monnaies et des sceaux⁶⁵, tenant sa croix victorieuse dans sa main droite, un livre dans celle de gauche, et il foule aux pieds l'aspic et le basilic, lorsqu'il s'agit du psaume 91 et ses ennemis dans le cadre du psaume 109⁶⁶. Par extension, l'image du Christ triomphant de ces ennemis, issue des psaumes, a migré dans d'autres genres de textes, en particulier celui du formulaire de la messe de Pâques, dans des sacramentaires et des missels des XIe et XIIe siècles (fig. 8)⁶⁷. Cette migration trouve sa justification textuelle dans le passage de la première épître aux Corinthiens, 15, 25-26 : «Car il faut qu'il règne jusqu'à ce qu'il ait mis tous ses ennemis sous ses pieds. Le dernier ennemi qui sera réduit à l'impuissance, c'est la mort» dont je ne connais pas d'utilisation liturgique le jour de Pâques. Or, dans le manuscrit de Reichenau, c'est exactement cela que nous voyons, d'autant plus que l'image se situe juste en tête des messes pour les défunts.

A cet aspect du Christ victorieux, vient s'ajouter la double iconographie de l'Anastasis et du Christ victorieux de la mort telle qu'on la connaît en Occident entre le IXe et le XIIe siècle⁶⁸, qui correspond sur bien des points à l'image originale de Reichenau. Par exemple, les représentations de l'Anastasis et du Christ victorieux de la mort dans les rouleaux d'*Exultet* des Xe et XIe siècles frappent par leurs similitudes iconographiques avec l'enluminure du manuscrit de l'Arsenal (fig. 9)⁶⁹. Je pense en particulier aux scènes montrant le Christ, debout et foulant la mort enchaînée tout en lui plantant sa croix dans la gueule, symbole de victoire⁷⁰. Il faut dire que dans le texte même de l'*Exultet* ainsi que dans des prières du samedi saint, l'allusion à la victoire du Christ sur la mort est explicite :

63. G. SCHILLER, *Iconographie der christlichen Kunst*, Bd. III, Gütersloh, 1971, p. 32-41.

64. Voir maintenant, avec toute la bibliographie antérieure, Y. ZALUSKA et F. BOESPFLUG, «Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IVe concile du Latran (1215)», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 37, 1994, p. 181-240, en particulier p. 211 et ss.

65. P. E. SCHRAMM, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit, 751-1190*, herausgegeben von Florentine Mutherich, Munich, 1983, fig. 11, p. 155-156 ; fig. 16, p. 158-159 ; fig. 21, p. 161 ; fig. 45, p. 176-177 ; fig. 100, p. 199 ; fig. 115-116 et 145-147, p. 210-211, 227-228.

66. Cf. SCHILLER, *op. cit.* à la note 63, fig. 65 à 85 ; — J.J.G. ALEXANDER, *Norman Illumination at Mont Saint-Michel, 966-1100*, Oxford, 1970, p. 85-99, 148-150 et pl. 16, 39 ; sur l'évolution de cette iconographie vers des formes complexes de «binité», de «trinité» et de «quinité», cf. ZALUSKA et BOESPFLUG, *art. cit.* à la note 64, pl. I, IV et V et E. H. KANTOROWICZ, «The Quinity of Winchester», *Art Bulletin*, 1947, p. 73-85.

67. Comme par exemple dans le sacramentaire du Mont-Saint-Michel (New York, Pierpont Morgan Library, ms. 641, XIe siècle, fol. 66v), cf. ALEXANDER, *op. cit.* à la note précédente, p. 148-150 et pl. 38.

68. Cf. SCHILLER, *op. cit.* à la note 63, Bd. III, p. 41 et ss., et nombreuses reproductions ; — A. D. KARTSONIS, *Anastasis. The Making of an Image*, Princeton, 1986, surtout p. 82 et ss.

69. Voir les nombreux exemples dans *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Rome, 1994.

70. Voir en particulier l'image tirée du rouleau d'*Exultet*, Manchester, John Rylands Univ. Lib. 2, Xe-XIe siècle, *op. cit.* à la note précédente p. 120-121 et 125, fig. 8.

«*Haec nox est, in qua destructis vinculis mortis, Christus ab inferis victor ascendit ; Qui inferorum claustra dirumpens, victoriae sua clara vexilla suscepit, et triumphato diabolo victor a mortuis resurrexit*»⁷¹.

Pour bien montrer que la victoire du Christ sur la mort s'inscrit dans la dimension éternelle de l'eschatologie, rappelons également que l'on rencontre fréquemment des images d'Ascension et surtout de Seconde Parousie où l'on voit le Christ, debout ou assis sur son trône et muni de sa croix (comme dans notre image), régnant jusqu'à la fin des Temps⁷². Plusieurs exemples de ces images se rencontrent dans l'iconographie des manuscrits de Reichenau, des livres d'Évangiles et des sacramentaires, principalement (fig. 5, 10)⁷³.

Puisque nous sommes dans la dimension eschatologique du règne du Christ, je noterai enfin que l'iconographie de l'image de Reichenau a aussi à voir avec celle de l'Apocalypse, subtilement combinée aux autres thèmes précédemment décrits⁷⁴. A Reichenau, on était bien fourni en matière d'Apocalypses illustrées⁷⁵. L'Apocalypse de Bamberg (Staatsbibl. ms. Bibl. 140), bien que réalisée au tout début du XI^e siècle, présente une image du Jugement Dernier (fol. 53r, fig. 11) où l'on voit le Christ tenant une croix monumentale dans sa main droite, et, en bas à droite de l'image, la figure de Satan, nu, hirsute et enchaîné⁷⁶. Le parallélisme entre cette figure et celle de la mort dans l'image du *libellus missae* est troublante⁷⁷. Dans un cas comme dans l'autre, ce motif provient de l'illustration de l'Apocalypse. (20 2-3), épisode au cours duquel l'ange enchaîne pour mille ans le dragon, le serpent ancien, qui est le diable et Satan⁷⁸. Dans l'Apocalypse carolingienne de Valenciennes (Bibl. mun. ms. 99, fol. 37r) on voit le Christ assis sur son trône et, au registre inférieur, Satan enchaîné avec le serpent, dans une position similaire à celle de la mort dans l'image de Reichenau (fig. 12)⁷⁹. Il y a de fortes probabilités, je crois, pour penser que le peintre de notre manuscrit a volontairement repris ce motif de Satan dans l'illustration de l'Apocalypse (20), dont il avait certainement connaissance sur place étant donné la réception du motif carolingien dans l'enluminure de l'Apocalypse de Bamberg⁸⁰. Il a cependant innové car, dans l'image de Reichenau, le Christ, pour la première fois, tient enchaîné la mort-Satan, tandis que dans l'illustration (Ap. 20), c'est l'ange que l'on voit tenir Satan avec des chaînes ; le Christ lui trône au-dessus de la figure démoniaque maîtrisée. En dehors d'allusions d'Ambroise

71. Cf. J. DESHUSSES, *Le sacramentaire grégorien. Ses principales formes d'après les plus anciens manuscrits*, I, «Spicilegium Friburgense 16», Fribourg, 1979, p. 361 et 523.

72. Cf. T. BUDDENSIEG, «Die Basler Altartafel Heinrichs II.», *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 19, 1957, p. 133-192, surtout, p. 140-153 ; fig. 91.

73. Cf. P. K. KLEIN, «Zum Weltgerichtsbild der Reichenau», *Studien zur...*, citée à la note 56, p. 107-124, fig. 12-15, 18-19.

74. Sur l'illustration de l'Apocalypse, voir maintenant G. SCHILLER, *Ikonomie der christlichen Ikonomie*, Bd. V, Gütersloh, 1991.

75. Cf. KLEIN, *art. cit.* à la note 73.

76. Sur l'iconographie du Jugement dernier aux époques ottoniennes et saliennes et l'importance de l'école de Reichenau dans sa définition, cf. B. BRENNK, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, «Wiener Byzantinische Studien III», Vienne, 1966, p. 131-142 et KLEIN, *art. cit.* à la note 73.

77. La même chevelure hirsute caractérise Satan dans l'Apocalypse de Bamberg, dans le *libellus* de Reichenau et dans la «quinité» de Winchester, Kantorowicz, *art. cit.* à la note 66, fig. 1.

78. Cf. SCHILLER, *op. cit.* à la note 74, p. 64-65 et 158 et ss., fig. 696-698, 710-711.

79. Cf. KLEIN, *art. cit.* à la note 73, p. 109 et ss., fig. 6.

80. Sur la filiation entre le cycle de Valenciennes et celui de Bamberg, cf. P.K. KLEIN, *Die frühen Apokalypse-Zyklen*, Habilitationsschrift, Bamberg, 1980, p. 407-415 ; je remercie mon ami P. K. Klein de m'avoir permis de consulter son ouvrage inédit ainsi que de m'avoir donné son avis sur cette question ; voir aussi C. NORDENFALK, «Ein unveröffentlichtes Apokalypsenfragment», *Pantheon*, XXXVI/II, 1978, p. 114-118.

Autpert aux mains de l'ange qui signifient la divinité du Christ⁸¹, je ne vois pas ce qui aurait pu suggérer cette innovation iconographique au peintre du *libellus*, si ce n'est la correspondance avec la thématique développée dans le *titulus* logé dans la partie supérieure de l'image.

Pour terminer l'analyse des sources iconographiques de l'image qui nous occupe, je dirai enfin que son concepteur a clairement voulu associer le combat victorieux du Christ sur la mort à la fin des temps avec celui de saint Michel sur le dragon (Ap. 12, 7-12). C'est un fait bien connu, l'illustration de ce passage du texte de Jean entre le IXe et le XIIe siècle a largement contribué à l'enrichissement de l'iconographie du Christ victorieux, et même à celui de certaines images de la Vierge militante et triomphante⁸². Un détail cependant prouve de façon évidente l'association entre le Christ et saint Michel : dans la plupart des illustrations (Ap. 12, 7-12), on voit l'archange planter sa lance dans la gueule de la bête (fig. 13). Ce détail se rencontre dans les représentations du Christ vainqueur de la mort, où la lance est une croix, dans les *Exultet* (fig. 9) et notre illustration de la messe des défunts⁸³, tandis que dans les illustrations des psaumes 91 et 109, le Christ fait reposer sa croix sur l'un des animaux ou ses ennemis, sans leur transpercer le corps à partir de la gueule (fig. 3-4, 6-7)⁸⁴. Ainsi, le concepteur de l'image de Reichenau a volontairement insisté sur la dimension apocalyptique de la représentation du Christ : par la personnification de la mort et le geste combattant du Christ, vainqueur de la mort grâce à la croix⁸⁵. Dans les commentaires sur l'Apocalypse, comme dans celui d'Ambroise Autpert⁸⁶, on présente souvent saint Michel (Ap. 12, 7-12) comme le type du Christ vainqueur, défendant l'Église contre les hérésies. Il n'y a donc rien de surprenant à voir des échanges iconographiques s'effectuer entre les deux personnages.

On vient de voir la place de premier plan occupée par certains textes bibliques comme inspiration, parfois peut-être directe, d'une création iconographique. Je n'ai pas besoin ici de m'étendre sur l'exégèse bien connue des psaumes 91 et 109 ou bien des passages de l'Apocalypse dont on a relevé l'importance pour la conception

81. Sur ce thème, je n'ai procédé qu'à un sondage dans les commentaires sur l'Apocalypse, cf. *Ambrosii Autperti opera. Expositionis in Apocalypsin, lib. VI-X*, Corpus Christianorum - Continuatio Medievalis XXVII A, 1975, «*Iam quid manus angeli significet videamus. Manus siquidem eiusdem angeli est divinitas Christi...*» ; sur ce point Ambroise s'inspire peut-être de Primase.

82. Cf. SCHILLER, *op. cit.* à la note 74, p. 106-109 et fig. 405-409 ; — S. LEWIS, «A Byzantine «Virgo-militans» at Charlemagne's Court», *Viator*, 11, 1980, p. 71-93 ; — ALEXANDER, *op. cit.* à la note 66, p. 85 et ss., pl. 17-20. Sur l'influence de l'exégèse sur l'illustration de ce passage de l'Apocalypse à l'époque romane, P. K. KLEIN, «Les Apocalypses romanes et la tradition exégétique», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 12, 1981, p. 123-140 et CHRISTE, *art. cit.* à la note 10.

83. Voir aussi l'image, placée en tête de l'oraison de la résurrection, dans un collectaire d'Ottobeuron, 1181, cf. Schiller, *op. cit.* à la note 63, fig. 80.

84. Excepté sur une peinture du psautier de Stuttgart, cf. SCHILLER, *ibid.*, fig. 69, et sur une autre d'un psautier lombard du IXe siècle, *Miniature altomedievali Lombarde*, «Fontes Ambrosiani in Lucem», editi cura et studio, Bibliothecae Ambrosianae, 1978, pl. XXXIX. Dans un autre contexte iconographique, celui d'un ivoire byzantin, la croix de la crucifixion est plantée directement dans le ventre d'Hadès ; ce motif, typiquement oriental, s'expliquerait par l'influence d'un sermon d'Ephraïm le Syrien (mort en 378) dans lequel l'auteur dit que la croix du Christ est venue se planter dans l'estomac d'Hadès ; — M. E. FRAZER, «Hades stabbed by the Cross of Christ», *Metropolitan Museum Journal*, 9, 1974, p. 153-161.

85. Sur la croix comme symbole de pouvoir et de puissance du Christ, SCHILLER, *op. cit.* à la note 63, Bd. III, p. 178-181 ; — E. DINKLER, «Bemerkungen zum Kreuz als Tropaion», *Mullus. Festschrift Theodor Klauser*, Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 1, Münster, 1964, p. 71-78 ; — BRENK, *op. cit.* à la note 76, p. 64-66 et D. IOGNA-PRAT, «La croix, le moine et l'empereur : dévotion à la croix et théologie politique à Cluny autour de l'an mil», *Haut Moyen-Age. Culture, éducation, société. Etudes offertes à Pierre Riché*, La Garenne-Colombes, 1990, p. 449-475.

86. Cf. *Ambrosii Autperti opera. Expositionis in Apocalypsin, lib. I-V*, cura et studio R. WEBER, *Corpus Christianorum, Continuatio Medievalis XXVII*, 1975, p. 455-457. Voir aussi SCHILLER, *op. cit.* à la note 74, p. 53-55.

de l'image de l'Arsenal⁸⁷. Je voudrais en revanche rappeler à quel point certains de ces textes bibliques, et d'autres encore, ont été utilisés comme péripécopes lues dans la cadre de la liturgie funéraire, cela dès avant l'époque carolingienne. Dans les différents rituels de la mort mis en place à partir des Ve-VIe siècles, et surtout au IXe siècle avec le rituel carolingien dont dépend largement celui du manuscrit de Reichenau, les psaumes, parmi lesquels les 91 et 109, comptent parmi les textes fondamentaux de cette liturgie⁸⁸. Ceci s'explique par la connotation de lutte contre le démon rapidement prise par la liturgie funéraire⁸⁹. Dans le même esprit, parmi les péripécopes tirées des Évangiles et des Épîtres qu'on lit au cours des *agenda mortuorum* de l'époque carolingienne et après, on trouve souvent des textes qui présentent la même connotation victorieuse : I, Cor. 15, 1-28 ; Is. 58 10-14 ; Job, 19, 25-27 ; II Mac. 12 42-46 ; Jn. 11, 21-27 ; Jn. 5, 21-24 ; Jn. 6, 51-55⁹⁰.

Le texte des messes des défunts dans le *libellus missae* utilise Jn. 6, 37-40 et I Thess. 4, 13-17, très fréquemment employés dès le IXe siècle⁹¹, dont le contenu insiste sur la résurrection des morts. L'analyse exhaustive des antiennes et les nombreuses oraisons du long formulaire a montré qu'elles sont pour la plupart issues des multiples formulaires de messes votives créées pour la liturgie des défunts au IXe siècle⁹². Dans ces textes, les prières essentiellement, des thèmes comme ceux de la victoire sur la mort, la résurrection, les perspectives eschatologiques des défunts sont bien évidemment évoqués. On ne peut pour autant dire qu'ils constituent une source directe pour l'image du manuscrit ni pour les *tituli* ; ils appartiennent cependant au même environnement spirituel et liturgique : la liturgie funéraire.

Les Tituli

Les *tituli* transcrits en lettres capitales d'or sur fond rouge dans le registre supérieur de chacune des peintures, fournissent la clé pour comprendre le sens des scènes :

*Aurea stella maris regalis virgula floris
Supplicat hic genito virgo Maria suo.
Ut clemens famulis gratissima dona salutis
Dignetur ferre matris honore suae.*

(Étoile dorée de la mer, tige de la fleur royale,
la Vierge Marie demande (supplie) ici à son Fils,
qu'il daigne avec clémence nous accorder (à ses serviteurs)
les dons très précieux du Salut, en l'honneur de sa Mère).

87. Cf. SCHILLER, *op. cit.* à la note 63 et ZALUSKA et BOESPFLUG, *art. cit.* à la note 64.

88. D. SICARD, «La liturgie de la mort dans l'Eglise latine des origines à la réforme carolingienne», *Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen*, 63, Münster, 1978, surtout, p. 381-399 ; — H.R. PHILIPPEAU, «Textes et rubriques dans les *agenda mortuorum*», *Archiv für Liturgiewissenschaft*, IV, 1955, p. 68-70.

89. SICARD, *op. cit.* à la note précédente, p. 248-257 et J. NTEDIKA, *L'évocation de l'au-delà dans la prière pour les morts. Etude de patristique et de liturgie latines (IVe-VIIIe s.)*, Louvain-Paris, 1971 et P. A. FÉVRIER, «La mort chrétienne», *Segni e riti nella Chiesa altomedievale occidentale, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, XXXIII, Spoleto, 1987, t. II, p. 881-942.

90. Cf. SICARD, *op. cit.* à la note 88 ; — J. DESHUSSES, *Le sacramentaire Grégorien. Ses principales formes d'après les plus anciens manuscrits*, III, «Spicilegium Friburgense 28», Fribourg, 1982, p. 298-301 ; — F. LOUVEL, «Les thèmes bibliques de la liturgie des défunts», *La Maison-Dieu*, 44, 1955, p. 29-48.

91. T. KLAUSER, *Das römische capitulare evangeliorum. I. Typen*, «Liturgiegeschichtliche Quellen und Forschungen 28», Münster, 1935, p. 46, 92, 129, 171. Ces listes de péripécopes ont été établies avant le IXe siècle mais on les connaît par les témoins manuscrits à partir de l'époque carolingienne.

92. Dans le cadre de cet article, il serait fastidieux et inutile de donner le détail des pièces.

*Hic residens solio Christus iam victor in alto
 Mortem calce premit colligat atque fodit.
 Dumque salutiferam vult mors extinguere vitam
 Infelix hamo deperit ille suo.*

(Là le Christ sur son trône, désormais vainqueur au ciel,
 foule aux pieds la mort, l'enchaîne et la transperce.
 Et tandis que la mort cherche à éteindre la vie porteuse du Salut,
 malheureuse, elle périt sous son hameçon (ses fers, ses crochets)

Le cadre métrique de ces vers est le distique élégiaque, doté d'une forte charge poétique. Le genre littéraire impose une certaine sécheresse de l'évocation et s'adapte bien à une combinaison avec l'image en supprimant le détail descriptif que celle-ci peut combler⁹³. Le vocabulaire, sur lequel je reviendrai dans un instant, et l'iconographie gomme la sécheresse de l'évocation. Le style de ces vers accorde une place de premier plan au rythme et à la rime. A tel point qu'on se demande parfois si le choix de tel ou tel mot n'a pas été déterminé par la recherche poétique : rime en *is* et *o* pour le premier *titulus* (*maris - floris* ; *famulis - salutis* ; *genito - suo*) ; rime en *o*, *it* et *am* pour le second (*solio - alto* ; *premit - fodit* ; *salutiferam - vitam* ; *hamo - suo*). La dominante phonique est claire. Celle-ci se retrouve complétée par un certain goût pour les allitérations : «*residens* ; *solio* ; *Christus* - *premit* ; *colligat* ; *atque* ; *fodit*. Soulignant la musicalité du vers, elles peuvent parfois aider à la superposition sémantique : *maris*, *matris*. On trouve aussi des alliances d'idées : *genito - virgo*. Dans ce sens, on peut éventuellement expliquer le *regalis virgula floris* que l'auteur a peut-être voulu créer en allusion à l'expression *regalis prolis* (la lignée royale), image désignant le Christ. Si le lecteur médiéval connaît cette expression, il ne peut qu'y penser en lisant *regalis virgula floris*. De plus *virgula* désigne la petite branche, le rameau⁹⁴, mais le génitif *floris* entretient un rapport complexe avec le mot qu'il complète : on peut comprendre, branche porteuse de la fleur royale comme branche appartenant à la fleur royale ; on retrouve le Christ rejeton de la Vierge et en même temps son origine.

Le lexique du premier *titulus* tourne presque exclusivement autour de la prière de supplication de la Vierge auprès de son Fils. En ce sens, il n'ajoute rien à l'image mais la rend plus solennelle, presque emblématique. Relevons cependant qu'il permet d'identifier la Vierge dans l'image. Dans le vocabulaire liturgique, la majeure partie des mots et expressions du *titulus* font appel à des lieux communs de la thématique mariale⁹⁵, excepté peut-être *virgula floris* dont on a vu le sens probable plus haut. Sur cette expression, ajoutons la référence à Is. XI, 1 : «Puis un rejeton sortira de la souche de Jessé, une fleur pousse de ses racines, sur elle repose l'Esprit du Seigneur» qui fait appel à la maternité divine⁹⁶. *Aurea stella maris* appartient aux expressions poétiques les plus fréquentes pour désigner la Vierge dans tous les textes liturgiques⁹⁷.

93. Je remercie vivement mon amie Monique Goulet pour son aide et ses informations précieuses, dont je fais état ici, dans l'étude des *tituli*. Je remercie également M. Dolbeau de m'avoir donné son avis éclairé sur ces textes.

94. Voir la définition donnée par Isidore de Séville, *Etymologies*, XVII, 18. J.F. NIERMEYER, *Mediae latinatis lexikon*, Leiden, 1976, p. 1110.

95. A. BLAISE, *Le vocabulaire latin des principaux thèmes liturgiques*, Turnhout, 1966, surtout p. 240-246 et 346-352.

96. BLAISE, *op. cit.* à la note précédente, p. 347-348. Voir aussi l'antienne de l'Assomption «*Stirps Jesse virgam produxit virgaque florem...*» et le verset qui l'accompagne «*Virga, Dei genitrix virgo est ; flos, Filius ejus*», cf. R.-J. HESBERT, *Corpus Antiphonarium Officii*, IV, n° 7709.

97. BLAISE, *op. cit.* n. 95, p. 242 ; plusieurs tropes de la Vierge utilisent ce thème. Pour d'autres *tituli* de la Vierge, J. HUHNS, «Das Marienbild in den Schriften des Hrabanus Maurus», *Scholastik*, 31, 1956, p. 515-532, surtout p. 531-532 ; — M. SOT, *op. cit.* n. 17, p. 497-498 qui cite les vers de dédicace transcrits sur la reliure d'un évangélaire où s'exprime la théologie mariale d'Hincmar «*Sancta Dei genitrix et semper virgo Maria, Hincmarus praesul defero dona tibi. Haec pia quae gessit, docuit nos Christus Jesus, editus ex utero, casta puella, tuo*» ; sur les pièces liturgiques mariales propres à Reichenau, P. CLEMENS, «Reichenau und die marianischen Antiphonen», *Die Kultur der Abtei Reichenau*, Bd. II, Munich, 1925, p. 821-825, l'auteur présente des pièces des XIIe et XIIIe siècles.

Le lexique du second *titulus*, plus riche que le précédent, établit des rapports plus complexes avec l'image qu'il accompagne, elle-même très complexe. Le texte va dans le sens de l'allégorie ; sa portée devient presque exégétique et enrichit par là l'image. Dans le texte comme dans l'image, on insiste sur le combat et la victoire. Le *titulus* décrit à la fois la façon dont les événements se dérouleront et la situation éternelle qui en résultera. De son côté, l'image ne montre «que» la mise en scène des deux premiers vers. Pour saisir la portée eschatologique de l'image, le lecteur doit obligatoirement avoir recours à la seconde partie du *titulus* : «Et tandis que la mort cherche à éteindre la vie porteuse du Salut, malheureuse, elle périt sous son hameçon». Plusieurs mots et expressions apparaissent comme rares dans le vocabulaire liturgique lié soit à la mort, soit au Christ vainqueur et triomphant⁹⁸. Par exemple, *hamus* (hameçon, crochet) est un terme exceptionnel pour désigner la croix⁹⁹. Il s'agit vraisemblablement d'une allusion à l'hameçon qui attrapera le crocodile dans Job, XL, 20. Depuis Grégoire le Grand, ce passage de Job a donné lieu à une riche exégèse autour de l'idée du Christ pêchant la mort avec la croix-hameçon¹⁰⁰. Une hymne de saint Ambroise présente des traits qui frappent par leurs similitudes avec le *titulus* et l'image de Reichenau :

*Hamum sibi mors suisque se nodis liget, moriatur vita omnium, resurgat vita omnium*¹⁰¹.

Dans la littérature chrétienne, le motif de l'hameçon représente la divinité immortelle cachée sous l'appât de la chair mortelle; c'est ce thème qui a été repris dans le texte et l'image de Reichenau. Celle-ci peut être rapprochée, sur le plan de la thématique eschatologique exprimée, de l'illustration du f. 84r (fig. 14) de l'*Hortus Deliciarum*, du XIIe siècle et aujourd'hui détruit. Cette image, unique en son genre, montre le Christ pêchant le Léviathan à l'aide d'une canne au bout de laquelle on voit la crucifixion dont l'extrémité de la croix forme un hameçon¹⁰². Les sources textuelles de cette image sont celles déjà citées. En revanche, je ne connais pas d'antécédent iconographique si ce n'est, du moins dans l'esprit et non pas dans les détails, notre peinture de Reichenau avec son *titulus*. *Infelix*, au contraire, est un adjectif bien connu pour désigner, dans le sens classique, l'échec de celui qui ne réussit pas¹⁰³.

La comparaison de ce *titulus* avec les épitaphes de la liturgie des défunts, constituant de véritables appels à la prière¹⁰⁴, ne permet pas de conclure à un genre relativement proche. Insistant plutôt sur les thèmes de la

98. BLAISE, *op. cit.* à la note 95, p. 210-216, 464-469, 544-546 ; dans l'euchologie romaine, plusieurs termes des *tituli* sont soit absents soit rarement employés, cf. J. DESHUSSES et B. DARRAGON, *Concordance et tableaux pour l'étude des grands sacramentaires*, «Spicilegium Friburgense - Subsidia 9-14», Fribourg, 1982-1983.

99. Chez Isidore, «amicus» dérive de «hamus», c'est-à-dire les liens de la charité, *Etymologies*, X, 5.

100. *Thesaurus Linguae Latinae*, VI/3, col. 2522-2524 ; voir en particulier Grégoire le Grand, *Moralia in Iob*, P.L., 76, col. 680 : «In oculis ejus quasi hamo capiet eum. Diabolus Christum deglutire cupiens, quasi hamo captus est» ; voir aussi les passages de Rufin, *Expositio symboli*, 14,12, CC SL XX, 1961, p. 151, de saint Augustin, *In Iohannis Evangelium. Tractatus CXXIV*, CC SL XXXVI, pars VIII, 1954, p. 33, d'Isidore de Séville, *De Ecclesiasticis officiis*, XXX,2, CC SL CXIII, 1989, p. 33 : «...et hostis antiquus velut hamo crucis caperetur, ...». Dans la prière de l'oblation de la tradition apostolique du IIIe siècle on lit également : «Tandis qu'il se livrait à la souffrance volontaire, pour détruire la mort et rompre les chaînes du diable, fouler aux pieds l'enfer, amener les justes à la lumière, fixer la règle (de la foi ?) et manifester la résurrection...», *Hippolyte de Rome. La Tradition Apostolique*, Introduction, traduction et notes par B. BOTTE, SC 11 bis, Paris, 1968, p. 50-51.

101. *Ambroise de Milan. Hymnes*, Texte établi, traduit et annoté sous la direction de J. FONTAINE, Paris, 1992, p. 416-417, sur le motif de l'hameçon dans la littérature chrétienne, p. 436-439.

102. *Herrad of Hohenbourg Hortus Deliciarum*, Londres/Leyde, 1979, t. II, p. 101 et t. I, p. 134 ; — J. ZELLINGER, «Der geköderte Leviathan im Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg», *Historisches Jahrbuch*, 45, 1915, p. 161-177.

103. *TLL*, VII/II, col. 1360-1365.

104. R. FAVREAU, «L'épigraphie comme source pour la liturgie», *Vom Quellenwert der Inschriften. Vorträge und Berichte der Fachtagung, Esslingen, 1990*, Heidelberg, 1992, p. 65-137 (texte repris dans *Études...* à la note 5, p. 372-446), p. 422-436.

recommandation, de l'âme du défunt, et de la miséricorde divine, les épitaphes ne présentent pas la charge poétique et exégétique du *titulus* inscrit en tête de la messe des morts.

Ainsi, il faut conclure que ces *tituli* sont un *hapax* sans pour autant présenter de spécificités particulièrement extraordinaires. N'offrant aucune prise pour remonter vers des textes de l'Antiquité¹⁰⁵, n'étant pas non plus des textes liturgiques à proprement parler¹⁰⁶, il est difficile de cerner précisément leur contexte littéraire et, *a fortiori*, de leur attribuer un auteur. On peut cependant tenter de les comprendre dans l'environnement culturel et littéraire du monastère de Reichenau durant le haut Moyen Âge. Avant cela, j'ajouterai que ces *tituli* ont vraisemblablement servi d'appels à la prière, à l'image d'autres textes du même genre ailleurs. Comme les *tituli* monumentaux accompagnant les fresques, ces textes aidaient à formuler louanges et supplications¹⁰⁷. Par exemple, Alcuin, grand compositeur de *tituli*, n'écrivait pas ce genre de textes pour lui seul, mais pour des frères qui les lisaient et les méditaient¹⁰⁸. Véritable stimulation à la prière dans le cadre d'une peinture d'abside¹⁰⁹, je suppose que la transposition de fresques dans les manuscrits liturgiques, comme dans notre manuscrit, se faisait sans perdre l'inscription (le *titulus*) dont la peinture ne pouvait se passer dans son cadre monumental. Ainsi, sans véritablement fonctionner comme des prières dites avant ou après la célébration, les *tituli* des peintures du *libellus missae* ont vraisemblablement contribué à discerner le sujet principal des messes qu'ils accompagnent et, avec l'image, à orienter spirituellement la prière du célébrant dans le rite liturgique des messes votives¹¹⁰.

La question du «concepteur», de l'auteur des tituli et des images : le contexte littéraire, artistique liturgique et spirituel de Reichenau

L'originalité iconographique des images et l'intérêt littéraire de leurs *tituli* amènent à se demander si l'on a pas affaire à une création que seul un maître chevronné aurait pu engendrer¹¹¹. L'école du monastère de Reichenau ne manque pas de grands noms, dans les domaines de la littérature, de la théologie et des arts, entre le IXe et le XIe siècle¹¹². N'est-ce pas sur l'île du lac de Constance que des poètes de renom, tels Wetli (mort en 824), Walafrid Strabon (mort en 849), Wolfgang (2^e moitié du Xe siècle), Bernon (abbé du monastère au tout début du XIe siècle), ont exercé leurs talents et que, vers 960, l'italien Gunzo demanda à la communauté de Reichenau, tenue pour compétente en la matière, de le soutenir contre les moines de Saint-Gall qui l'accusaient d'ignorer la grammaire. Dès le IXe siècle, la bibliothèque de Reichenau est une des plus riches d'Europe ; on y trouve les œuvres des principaux auteurs de l'Antiquité, des Pères de l'Église. La patristique, l'hagiographie, la liturgie, la grammaire, l'histoire, la médecine y sont représentées¹¹³. Or, malgré la richesse littéraire et théologique du monastère, je n'ai pu, après nombre de tentatives, attribuer à un auteur précis la

105. J'ai entrepris plusieurs recherches dans les CDROMS de la Patrologie Latine, du CETEDOC et de l'Incipitaire (IRHT - Paris), malheureusement sans succès. Je n'ai rien trouvé d'intéressant non plus dans D. SCHALLER, E. KÖNGSEN, *Initia carminum latinorum saeculo undecimo antiquiorum*, Göttingen, 1977, p. 70 et 300, ni dans P. MASTANDREA, *De fine versus*, 2 vol., Hildesheim-Zürich-New York, 1993 et *Carmina Medii Aevi posterioris latina*, I. *Initia carminum ac versum Medii Aevi posterioris latinorum*, Göttingen, 1959, p. 92.

106. Ces textes ne sont pas tirés d'hymnes; j'ai fait la vérification dans les *Analecta Hymnica* et le corpus d'U. CHEVALIER, *Repertorium hymnologicum*, 6 vol., 1892-1922.

107. Voir déjà nos indications données plus haut.

108. BARRÉ, *op. cit.* à la note 59, p. 50-51 et *passim*.

109. PALAZZO, *art. cit.* à la note 14.

110. On a déjà décrit un procédé analogue à propos des *tituli psalmodum*, cf. SALMON, *op. cit.* à la note 26.

111. Sur la création par des grands maîtres de *tituli* accompagnant des enluminures, cf. DOUTTEN et JEAUNEAU, *art. cit.* à la note 18.

112. A. BERGMANN, «Die Dichtung der Reichenau im Mittelalter», *Die Kultur...* citée à la note 97, p. 711 ss. ; — E. LESNE, *Histoire de la propriété ecclésiastique en France, V. Les Écoles, de la fin du VIIIe à la fin du Xe siècle*, Lille, 1940, p. 390-394 et surtout BERSCHIN, *Eremus et Insula*. citée à la note 45.

113. Cf. BECKER, *op. cit.* et LEHMANN, *art. cit.* à la note 45.

composition, ou même seulement la conception, des images du *libellus* et de leurs *tituli*. Je me suis penché en priorité sur l'œuvre monumentale de Walafrid¹¹⁴, qui a été, rappelons-le, l'élève de Raban Maur, en particulier ses œuvres théologiques¹¹⁵ et ses nombreux poèmes¹¹⁶. Rien ne permet de lui attribuer les vers, ni de le considérer comme la source d'inspiration principale pour le concepteur et l'auteur des images et des vers du Xe siècle. De son côté, Purchart, auteur des *Gesta Witigowonis*, apparaît comme un auteur potentiel, mais ce que nous connaissons de son œuvre n'autorise aucune conclusion¹¹⁷. Une autre piste possible réside dans le fameux glossaire de Reichenau dont les quelques 5000 paires de lemmes et gloses auraient pu fournir une explication pour certains des termes rares relevés dans les *tituli* ; il n'en est rien¹¹⁸. On peut simplement penser que, dans les vers du *libellus*, le goût pour les mots rares, originaux, s'inscrit dans ce cadre plus vaste de la richesse lexicale transmise par le glossaire¹¹⁹.

Afin de sortir de cette impasse, j'ai pensé qu'il fallait vraisemblablement aborder le problème sous un autre angle et que la clé se trouvait peut-être dans l'analyse du lien entre les *tituli* et les images. Sur la base de ce qu'a démontré B. Brenk dans un autre contexte¹²⁰, on peut se demander qui du peintre ou du poète, s'il s'agit bien de personnes distinctes, a déterminé le choix iconographique. Pour les deux images de Reichenau, je pense que nous sommes en présence d'un cas similaire à celui analysé par Brenk dans les manuscrits hagiographiques. En effet, je crois avoir montré, dans l'analyse iconographique, en particulier pour l'image de la messe des défunts, que seul un bon connaisseur de l'iconographie et de ses traditions, probablement le peintre, a pu innover de la sorte et proposer un schéma iconographique jusqu'alors inédit. Le style des peintures, isolé dans la production de Reichenau, milite en faveur de cette hypothèse : on aurait affaire à une sorte de peintre occasionnel, à la fois concepteur génial et exécutant des images. Un cas identique s'observe pour la peinture frontispice des *Gesta Witigowonis* du manuscrit de Karlsruhe (s'agirait-il de Purchart lui-même¹²¹) ? La richesse de l'image du Christ vainqueur de la mort est telle, dans la combinaison des modèles

114. Sur l'œuvre et la formation très complète de Walafrid, cf. B. BISCHOFF, «Eine Sammelhandschrift Walafrid Strabos (Cod. Sangall. 878)», *Mittelalterliche Studien*, Stuttgart, 1967, t. II, p. 34-51.

115. M.G.H., *Poet. lat.*, II, p. 259-473 ; voir la notice dans le *Dictionnaire des auteurs grecs et latins de l'Antiquité et du Moyen Âge*, 1991, p. 881-882.

116. A. ÖNNERFORS, «Walafrid Strabo als Dichter», *Die Abtei Reichenau. Neue Beiträge zur Geschichte und Kultur des Inselklosters*, herausgegeben von H. MAURER, Sigmaringen, 1974, p. 83 et ss. Walafrid a aussi composé les *tituli augiensis* pour la consécration de l'église du monastère, cf. K. BEYERLE, «Zur Einführung in die Geschichte des Klosters. Von der Gründung bis zum Ende des freiherrlichen Klosters (724-1427)», *Die Kultur...*, citée à la note 97, p. 73-75.

117. B. VOLLMANN, «Purchard (Burchard) von Reichenau OSB», *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 7 - 3/4, col. 913-916. L'abbé Witigowo (985-997) auquel est dédié le poème ne semble pas avoir produit une oeuvre permettant de l'intégrer dans le clan des auteurs possibles des *tituli* et des images.

118. *Die Reichenauer Glossen*, t. I, herausgegeben von H.W. KLEIN, «Beiträge zur romanischen Philologie des Mittelalters I/1», Munich, 1968 et t. II, étude par M. RAUPACH, «Beiträge..., I/2», München, 1972 ; — B. BISCHOFF, «A propos des gloses de Reichenau. Entre latin et français», *La lexicographie du latin médiéval et ses rapports avec les recherches actuelles sur la civilisation du Moyen Âge, Colloques internationaux du CNRS*, Paris, 1981, p. 47-56. Sur la persistance au XIe siècle à Reichenau de cet intérêt pour l'originalité lexicale, O. PRINZ, «Mittelalterliches im Wortschatz der Annalen Bertholds von Reichenau», *Deutsches Archiv*, 30, 1974, p. 488-504.

119. On trouve par exemple *vultus* (n° 1720 et 1644), *infelix* (n° 793), *mors* à plusieurs reprises, *Die Reichenauer...* citée à la note précédente.

120. Cf. BRENK, *art. cit.* à la note 21.

121. Cf. AUTENRIETH, *art. cit.* à la note 56 et BERSCHIN et STAUB, *op. cit.* à la note 25. Sur la question de la polyvalence de l'artiste, en tant que créateur et exécutant d'images, voir l'article très complet de P. SKUBISZEWSKI, «L'intellectuel et l'artiste face à l'oeuvre à l'époque romane», *Le travail au Moyen Âge. Une approche interdisciplinaire*, «Publications de l'Institut d'Études Médiévales 10», Louvain-la-Neuve, 1990, p. 262-321 ; voir aussi C. de MÉRINDOL, «Les peintres de l'abbaye de Corbie au XIIe siècle», *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge, I : Les hommes*, Paris, 1986, p. 311-337.

et les innovations qui en ressortent, qu'il me paraît impossible d'imaginer un peintre s'inspirant de trop près d'un texte, aussi prestigieux soit-il, pour créer son image. Il s'agit plutôt d'une réflexion approfondie autour des modèles iconographiques, dans le dessein de créer une image nouvelle.

Dans ce contexte, qu'en est-il des *tituli* ? Devant l'impossibilité d'attribuer ces vers à un auteur ancien, de l'Antiquité ou du Moyen Âge, ou contemporain du manuscrit, je suis convaincu que l'on doit les rendre au «concepteur-peintre» des images resté anonyme. L'argument essentiel en faveur de cette hypothèse est le suivant : les images ont été conçues grâce à une connaissance profonde des schémas iconographiques de plusieurs thèmes, tandis que les textes ne peuvent être rattachés à aucune tradition particulière. Or, si l'on veut bien reconnaître, comme j'espère l'avoir montré, que les *tituli* et les images forment une unité, c'est bien l'innovation iconographique qui a engendré cet ensemble homogène Texte-Image et non pas les vers qui auraient déterminé l'originalité des images. Mais, seuls les vers, en particulier la seconde partie du *titulus* de l'image du f. 55v, permettent de saisir le sens profond du travail iconographique effectué : la combinaison intentionnelle de plusieurs thèmes à connotation eschatologique.

Le concepteur de cet ensemble, peintre non «professionnel» mais bon connaisseur de la littérature et de la théologie, sans pour autant être passé à la postérité, se rencontre vraisemblablement parmi les nombreux moines-prêtres, passés par l'école du monastère, qui célébraient la liturgie des messes votives, en particulier celles pour les défunts, dont le rôle pastoral et spirituel occupait les premiers rangs à Reichenau.

La fonction liturgique et spirituelle de Reichenau dans la seconde moitié du Xe siècle : la perpétuation de la mémoire des défunts

Dès le IXe siècle, et ce au moins jusqu'au XIe siècle, les nouvelles tendances de la spiritualité, en particulier en milieu monastique, génèrent des pratiques liturgiques d'un nouveau genre : les messes votives¹²². Parmi elles, un grand nombre sont consacrées aux défunts et à la mort en général¹²³. Cet intérêt croissant pour la liturgie funéraire qui caractérise les IXe, Xe et XIe siècles s'insère dans un cadre plus vaste, celui du développement de la *memoria* au cours de ces mêmes siècles¹²⁴. Dans cet ensemble spirituel et liturgique nouveau, la mémoire des morts, à travers des rites appropriés, occupe le devant de la scène¹²⁵. Les moines s'érigent en spécialistes de la prière pour les défunts, quels qu'ils soient¹²⁶. Dans la pastorale du haut Moyen Âge, la perpétuation de la mémoire des défunts devient primordiale. Dans les monastères, la pratique de la messe votive funéraire occupe une large part du service liturgique¹²⁷. Tissant un réseau impressionnant à travers l'Occident médiéval, on crée des confraternités entre monastères permettant de prier, à distance, pour les moines défunts d'autres lieux que l'abbaye où l'on se trouve ; ce sont les *libri vitae* et *libri memoriales*¹²⁸. Parmi les principaux monastères du haut Moyen Âge spécialisés dans ce genre de pratique, celui de Reichenau

122. Sur ces messes et leur spiritualité, voir surtout ANGENENDT, *art. cit.* à la note 49.

123. ANGENENDT, *ibid.*, p. 195-203.

124. Cette problématique a été bien mise en valeur par les historiens de l'école de Münster, *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter*, K. SCHMID et J. WOLLASCH éd., «Münstersche Mittelalter-Schriften 48», München, 1984 ; — O.G. OEXLE, «Memoria und Memorialüberlieferung im früheren Mittelalter», *Frühmittelalterliche Studien*, 10, 1976, p. 70-95.

125. A. ANGENENDT, «Theologie und Liturgie des mittelalterlichen Toten-Memoria», *Memoria...*, citée à la note précédente, p. 79-199 ; l'auteur insiste tout particulièrement sur l'importance de l'idée de la libération de l'âme dans la liturgie et la théologie de la mort.

126. J. WOLLASCH, «Les moines et la mémoire des morts», *Religion et culture autour de l'an mil. Royaume capétien et Lotharingie*, D. IOGNA-PRAT et J.-Ch. PICARD éd., Paris, 1990, p. 47-54.

127. HÄUSSLING, *op. cit.* à la note 50, p. 256 et ss.

128. N. HUYGHEBAERT, *Les documents nécrologiques*, «Typologie des sources du Moyen Âge occidental», fasc. 4, Turnhout, 1972, p. 13-16.

figure en bonne place. Dans la liturgie du monastère du lac de Constance, la commémoration des défunts se trouve au coeur des préoccupations¹²⁹. On possède un *liber memorialis* de Reichenau (Zurich, Zentralbibl. Ms. Rh. Hist. 27) où sont inscrits près de 40000 noms, dont l'essentiel remonte aux IXe et Xe siècles¹³⁰. A Reichenau-Niederzell, on a fait réaliser une table d'autel où l'on relève près de 341 noms gravés ou inscrits à l'encre entre le IXe et le XIe siècle¹³¹. Cet autel occupait le choeur de l'église de Niederzell dans la seconde moitié du Xe siècle.

Ainsi, ne peut-on émettre l'hypothèse selon laquelle la fonction éminemment mémoriale de Reichenau, pour assurer le salut des âmes et la mémoire des défunts, explique l'originalité iconographique et textuelle de l'image du Christ vainqueur de la mort dans le manuscrit de l'Arsenal ? Ce *libellus missae*, on l'a déjà dit, était précisément utilisé dans le cadre de la célébration des messes votives, dont celle pour les défunts et celle pour les nécessités diverses pour laquelle on invoquait la Vierge, patronne du monastère¹³². L'image et son *titulus*, et dans une moindre mesure celle montrant la Vierge devant le Christ, auraient fonctionné comme une sorte de condensé spirituel destiné au moine-prêtre devant célébrer la messe des morts, afin de lui rappeler l'importance fondamentale de son acte dans la théologie de l'Église. Ils auraient ainsi peut-être été conçus par l'un de ces moines-prêtres savants et peintres occasionnels. Dans ce cas, l'image et le texte, intégrés au manuscrit, joueraient un rôle essentiel dans la pratique liturgique, comme les fresques et leurs *tituli* pour le cadre monumental de la célébration¹³³, les *tituli* n'étant plus ici des inscriptions qui permettent seulement une meilleure lecture de l'iconographie, mais des textes à stimulation dévotionnelle. A ce titre, ils s'intègrent au dispositif liturgique qu'ils accompagnent (autel, livre, images). Sans forcément être prononcés, ces textes deviennent des éléments de la prière, au même titre que les oraisons, les chants...

Un exemple assez analogue se rencontre avec l'un des témoins illustrés du commentaire sur l'Apocalypse de Beatus. L'exemplaire du roi Ferdinand, véritable livre mémorial du XIe siècle (Madrid, BN, Vitr. 14.2) aurait, selon O.K. Werckmeister, servi dans le cadre de la liturgie pascale dans la chapelle royale de León¹³⁴. Ici, comme pour le *libellus* de Reichenau, le manuscrit fait partie intégrante de la célébration ; les illustrations (avec le commentaire de Beatus) sont sources de réflexion spirituelle au service de l'acte liturgique. A ce titre, on peut dire qu'elles sont de véritables stimulations dévotionnelles pour la prière.

Dans le *libellus missae* de Reichenau, on trouve également, à côté des quatre messes votives principales, des prières pour le roi, la reine, les prêtres et les malades (ff. 2r, 4r, de même dans le formulaire pour les nécessités diverses : f. 26r et ss.). Ne s'agit-il pas d'une trace vivante des liens qui existaient entre la cour et le monastère ? Du temps de Witigowo, Otton III donna des signes de l'intérêt qu'il portait à Reichenau¹³⁵. Les

129. K. BEYERLE et P. A. MANSER, «Aus dem liturgischen Leben der Reichenau», *Die Kultur...*, citée à la note 97, t. I, p. 316-437.

130. On y trouve des additions du XIIIe siècle ; *Das Verbrüderungsbuch der Abtei Reichenau*, herausgegeben von J. AUTENRIETH, D. GEUENICH und K. SCHMID, MGH «Libri memoriales et necrologia. Nova series 1», Hannover, 1979.

131. On a relevé plusieurs correspondances entre certains noms inscrits sur cette table d'autel et ceux figurant dans le livre de confraternité, *Die Altarplatte von Reichenau-Niederzell*, herausgegeben von D. GEUENICH, R. NEUMÜLLERS-KLAUSER und K. SCHMID, M.G.H. «Libri memoriales et necrologia. Nova series A - supplementum», Hannover, 1983.

132. RASMUSSEN et PALAZZO, *art. cit.* à la note 42.

133. PALAZZO, *art. cit.* à la note 14. Voir aussi le passage des *Gesta Witigowonis* où les moines sont décrits en train de prier devant l'image monumentale de la Vierge à l'Enfant, p. 12. Pour d'autres *tituli* monumentaux à Reichenau, B. BADER, «Zu einer ottonischen Inschrift auf der Reichenau», *Deutsches Archiv*, 30, 1974, p. 527-528 où il est question des *tituli* accompagnant les fresques de Reichenau-Oberzell.

134. O. K. WERCKMEISTER, «The First Romanesque Beatus Manuscripts and the Liturgy of Death», *Actas para...*, citée à la note 62, t. II, p. 167-192.

135. H. MAURER, «Rechtlicher Anspruch und geistliche Würde der Abtei Reichenau unter Kaiser Otto III.», *Die Abtei...*, citée à la note 116, p. 255-275.

prières en faveur des souverains dans le *libellus* exprimeraient peut-être la volonté des moines de Reichenau de s'affirmer non seulement comme le lieu privilégié pour la commémoration des défunts, mais également comme le monastère où les souverains trouveront la paix éternelle pour leur âme.

Liste des illustrations

Planches de XXXIV à XXXVIII

- Fig. 1 Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 610, fol. 25v°.
- Fig. 2 Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 610, fol. 55v°.
- Fig. 3 a) Berlin, Staatsbibliothek, Theol. lat. fol. 358, fol. 64 r°.
b) Paris, B.N.F., lat. 11685, fol. 9r°.
- Fig. 4 Paris, B.N.F., lat. 12008, fol. 240v°.
- Fig. 5 Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4454. fol. 86v°.
- Fig. 6 Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 293, fol. 100v°.
- Fig. 7 Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 176.
- Fig. 8 New York, Pierpont Morgan Library, ms. 641, fol. 66v°.
- Fig. 9 Manchester, John Rylands Library, 2.
- Fig. 10 Bamberg, Staatsbibliothek, ms. Bibl. 140, fol. 71v°.
- Fig. 11 Bamberg, Staatsbibliothek, ms. Bibl. 140, fol. 53r°.
- Fig. 12 Valenciennes, Bibliothèque municipale, ms. 99, fol. 37r°.
- Fig. 13 Leipzig, Museum für Kunsthandwerk.
- Fig. 14 Hortus Deliciarum, fol. 84r°.