



HAL
open science

Toutes voiles dehors : remarques sur la circulation d'un geste, l'explicatio des saintes étoffes, dans l'art et la liturgie de la fin du Moyen Âge (XIIIe-XVIe siècle)

Nicolas Sarzeaud

► To cite this version:

Nicolas Sarzeaud. Toutes voiles dehors : remarques sur la circulation d'un geste, l'explicatio des saintes étoffes, dans l'art et la liturgie de la fin du Moyen Âge (XIIIe-XVIe siècle). Juliette Brack; Julie Glodt; Nicolas Sarzeaud. Textiles, rituels, images (Europe occidentale, XIIIe-XVIIe siècles), Presses de l'HiCSA, pp.107-146, 2024, 978-2-491040-15-4. <halshs-04596828>

HAL Id: halshs-04596828

<https://shs.hal.science/halshs-04596828v1>

Submitted on 9 Jun 2024

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.



HAL Authorization

TOUTES VOILES DEHORS : REMARQUES SUR LA CIRCULATION D'UN GESTE, L'EXPLICATIO DES SAINTES ÉTOFFES, DANS L'ART ET LA LITURGIE DE LA FIN DU MOYEN ÂGE (XIII^e-XVI^e SIÈCLE)

NICOLAS SARZEAUD

Université de Lorraine/CRULH

On dit d'un navire équipé de sa voilure et de son cordage qu'il est orné, *ornatus*: prêt à naviguer. L'ornement, notamment textile, des images anciennes, dais, tapis, courtines, est tout aussi indispensable au bon fonctionnement de l'image que la voilure d'un bateau: ce décor dit la dignité du décoré, charge l'image de puissance et même d'animation, ou, pour employer le lexique des anthropologues, d'*agentivité*. L'historiographie récente a réévalué cette place de l'ornement dans l'art chrétien médiéval et moderne¹; les spécialistes des textiles ont en particulier insisté sur la présence des étoffes autour des images, les protégeant, les parant, les couvrant pour mieux, le moment voulu, les découvrir².

- 1** Cette remarque sur le sens général du mot ornement en latin médiéval, notamment appliqué aux navires, provient de Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne, Pierre-Olivier Dittmar, « 'Iter' et 'locus'. Lieu rituel et agencement du décor sculpté dans les églises romanes d'Auvergne », *Images Re-vues*, Hors-série n°3, 2012, chap.VI, §22 pour cette mention. Voir aussi Thomas Golsenne, « L'ornement est-il animiste? », *Les actes de colloques du Musée du quai Branly Jacques Chirac*, n°1, 2009 (<https://journals.openedition.org/actesbranly/282>, consulté le 14 novembre 2023) reprenant les apports de l'anthropologie du visuel, notamment celle d'Alfred Gell et sa notion d'*agency*. Pour l'époque moderne, voir Ralph Dekoninck, Caroline Heering, Michel Lefftz (dir.), *Questions d'ornements. xvii^e-xviii^e siècles*, Turnhout, Brepols, 2014 et Ralph Dekoninck, Barbara Baert, Marie-Christine Claes (dir.) *Ornamenta sacra. Late Medieval and Early Modern Liturgical Objects in a European Context*, Louvain, Peeters, 2022. Je tiens à remercier Marlène Albert-Llorca, Raoul Bonnaffé, Vincent Debiais, Julie Glodt, Thomas Golsenne, Virginie Journiac et Pierre-Yves Le Pogam pour leurs remarques et leurs conseils sur ce dossier.
- 2** En particulier dans Kathryn M. Rudy, Barbara Baert, *Weaving, Veiling and Dressing: Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*, Turnhout, Brepols, 2007, notamment pour la question du rideau l'article de Victor M. Schmidt, « Curtains, *Revelatio*, and Pictorial Reality in Late Medieval Renaissance Italy », p. 191-214. Voir aussi Vincent Debiais, Eric Palazzo, Lucien-Jean Bord (dir.), *Le rideau, le voile et le dévoilement du Proche-Orient ancien à l'Occident médiéval*, Paris, Geuthner, 2019.

Dans leur sillage, nous considérons un geste de la fin du Moyen Âge, par lequel un ou plusieurs personnages tendent une étoffe. On le trouve dans l'iconographie des saintes personnes, aussi fréquent que discret, sous le nom de drap d'honneur : pour les représenter en gloire, des anges étendent derrière elles une étoffe précieuse (fig. 1)³. Autour de 1300, alors que ce motif se diffuse depuis le nord de l'Italie, des gestes proches apparaissent dans l'iconographie mais aussi dans le théâtre religieux et dans la liturgie. Des anges, des figures de l'histoire sainte ou des clercs procèdent au déploiement d'une étoffe, en latin une *explicatio*, avec deux dimensions principales : dans certains cas, dans la logique du drap d'honneur, le textile est un fond étendu derrière une figure sainte ou un objet sacré (hostie, image, relique) ; dans d'autres, on étend pour elle-même une sainte étoffe (un linge ayant appartenu à une sainte personne et qui, souvent, porte une image sainte, par exemple une empreinte). Le geste circule encore dans d'autres iconographies : les scènes de *Nativité*, une servante réchauffant un linge près de l'âtre, de *Baptême*, un personnage en présentant un pour sécher le baptisé, de *Martyre*, des anges en préparant un pour accueillir l'âme destinée au ciel.

Pour reprendre le lexique proposé par Jérôme Baschet en faveur d'une « iconographie relationnelle », un même *motif* iconographique, le geste d'extension d'un linge, circule entre des *thèmes* iconographiques distincts⁴. D'autres historiens, comme Daniel Russo, ont montré l'intérêt d'étudier ces « migrations » des détails iconographiques entre différents thèmes⁵, tout en montrant combien elles sont délicates à attester et interpréter, car elles se font rarement sur le mode de reproductions conformes, mais plutôt de citations implicites, jouant sur les nuances de sens du motif. L'affaire se complique encore lorsqu'on ajoute une dimension à cette circulation : le passage d'un geste réel, ici plus spécifiquement rituel, à un geste représenté. Pour désigner ces circulations qui s'opèrent entre la liturgie et l'image, Vincent Debiais propose de parler de

- 3 Sur ce thème lire Margaret L. Goehring, « The Representation and Meaning of Luxurious Textiles in Franco-Flemish Manuscript Illumination », dans Rudy, Baert (dir.), *Weaving... , op. cit.*, p. 121-155 et Rembrandt Duits, *Gold Brocade and Renaissance Painting: a Study in Material Culture*, Londres, Pindar Press, 2008. Virginie Journiac a soutenu à Paris IV en 1996 un mémoire sous la direction d'Anne Prache et Daniel Russo en 1995, *Tentures de trônes, rideaux et draps d'honneur, dans les représentations mariales, en France et en Italie, aux XIII^e, XIV^e et début du XV^e siècles*.
- 4 Jérôme Baschet, « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », *Annales HSS*, 51/1, 1996, p. 93-133.
- 5 Daniel Russo, *Saint Jérôme en Italie: étude d'iconographie et de spiritualité*, Paris, La Découverte, 1987. Sur la question des détails, lire aussi Daniel Arasse, *Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2014 [1992].

« contagions », manière de « s'émanciper de cette linéarité déterministe qui conduit de la source à l'illustration, pour constater les liens créés par l'agent contagieux entre les porteurs⁶. »



Fig. 1. Giovanni Baronzio, *Madonne avec cinq anges*, c. 1335, tempera sur bois, 100 cm par 48, Washington, National Gallery of Art. CC/National Gallery

6 Sur la question de la représentation du rituel, Jean-Claude Schmitt, « Rites », dans Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt (dir.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999, p. 969-984 et Vincent Debiais, « Rituel. Surgissement du sens dans la liturgie médiévale », dans Béatrice Delaurenti, Thomas Le Roux, (dir.), *De la contagion*, Paris, Vendémiaire, 2020, p. 325-330; voir aussi les propositions d'Élise Haddad et Jean-Claude Schmitt, dans le même opus. La circulation des motifs, d'une image l'autre, est explorée avec bonheur par le Musée virtuel <http://lamusee.fr/>, dans lequel on se promène en cliquant sur un motif, le site nous proposant une autre œuvre qui le figure : nous avons tenté de parcourir notre corpus sur le même mode avec profit et remercions son créateur pour nos échanges.

On le voit, l'étude de ce type de circulation est difficile, aussi bien en raison de la profusion des motifs que de la difficulté d'attester de circulations transversales et souvent implicites. Mais y renoncer revient à limiter considérablement notre compréhension de la culture visuelle médiévale, structurée par ces circulations et ces relations analogiques beaucoup plus que par un classement typologique des formes et des iconographies. Sur ce mode, notre but n'est pas de proposer une synthèse sur le réseau foisonnant d'images où ce geste apparaît, ni de lui assigner une définition univoque⁷, mais d'utiliser ce cas d'étude pour mettre en évidence, dans la mesure du possible, quelques-unes des dynamiques de cette circulation.

Tendre le drap d'honneur

Sur les sarcophages romains, des génies ailés exposent le portrait des défunts en gloire: ceux-ci se trouvent figurés dans un *clipeus*, une conque, ou encore dans un linge étendu, le *parapetasma* (fig. 2)⁸. Au début du Moyen Âge, les anges reprennent ce flambeau: médiateurs entre ciel et terre, ils portent des objets sacrés et encadrent les figures saintes, en particulier dans l'art byzantin, le trône de la Vierge ou du Christ⁹. D'autres traditions iconographiques anciennes s'appuient sur le textile pour désigner la gloire d'une figure: ainsi, les puissants sont souvent représentés devant une étoffe, possible référence aux rideaux utilisés pour cacher et faire apparaître les souverains dans les rituels de cour¹⁰.

7 Jean-Claude Schmitt, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990: il souligne les limites d'une entreprise qui consisterait à établir une grammaire des gestes, chacun étant doté d'un sens unique, tentée notamment par François Garnier, *Le Langage de l'image au Moyen Âge*, t. I, *Signification et symbolique* et t. II, *Grammaire des gestes*, Paris, Le Léopard d'Or, 1982 et 1996.

8 Journiac, *Tentures de trône...*, *op. cit.* Sur la question de la représentation du défunt sur les sarcophages, lire Stine Birk, *Depicting the Dead. Self-Representation and Commemoration on Roman Sarcophagi with Portraits*, Aarhus, Aarhus University Press, 2013, p. 48. Pour le motif du *parapetasma*: sur ce sarcophage (Camposanto Monumentale, n° C4 est) lire Franca Taglietti, «Un inedito sarcofago con vittoria clipeofore e raffigurazione di Apollo ed Atena», *Archeologia Classica*, 67, 2016, p. 395-436.

9 Glenn Peers, *Subtle Bodies. Representing Angels in Byzantium*, Berkeley, University of California Press, 2001 et Ellen Muehlberger, *Angels in Late Ancient Christianity*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

10 Voir par exemple Maria G. Parani, «Mediating Presence: Curtains in Middle and Late Byzantine Imperial Ceremonial and Portraiture», *Byzantine and Modern Greek Studies*, 42/1, 2018, p. 1-25 et pour l'Occident Sergio Bertelli, *Il corpo del re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Florence, Ponte alle Grazie, 1995 [1990], p. 90-99 et 132-140. Voir Anne-Orange



Fig. 2. Sarcophage avec le portrait d'un défunt dans un *parapetasma* tendu par deux génies ailés, c. 270-280, marbre, Pise, Camposanto Monumentale, inv. n° C4 est. Photo Marco Codazzi, avec son aimable autorisation

L'apparition d'un motif: le drap d'honneur

Dans le domaine chrétien, dès l'époque romane, les saintes âmes sont portées aux nues par des anges dans un grand linge blanc, qu'on retrouve dans l'iconographie du sein d'Abraham: le patriarche tient un grand linge dans lequel sont réunis les Justes¹¹. Dans ces deux cas, le textile est la métaphore du séjour céleste des élus. Selon une autre iconographie romane, les anges tiennent des objets précieux dans un linge, par exemple les Instruments de la Passion, au grand portail de Bourges (**fig. 3a et b**): elle rappelle sans doute la pratique liturgique de se voiler les mains pour saisir un objet sacré¹².

Poilpré (dir.), *Faire et voir l'autorité pendant l'Antiquité et le Moyen Âge. Images et monuments*, Paris, Hicsa Éditions, 2016.

- 11** Jérôme Baschet, *Le Sein du père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 2000 et Id., *Corps et âmes. Une histoire de la personne au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 2017, en particulier p. 132-137.
- 12** Sur les Jugement dernier lire Valentino Pace, Marcello Angheben, *Le Jugement dernier. Entre Orient et Occident*, Paris, Cerf, 2007. S'il est rare que le Suaire soit choisi parmi les quelques *Arma*



Fig. 3a et b. Les anges portant les instruments de la Passion, de part et d'autre du Christ-Juges, milieu du XIII^e siècle, grand portail de la cathédrale de Bourges. Photo Jérôme Moreau, avec son aimable autorisation

L'iconographie du drap d'honneur noue ces traditions ; l'une de ses premières occurrences se trouve chez Duccio, dans la décennie 1280 (**fig. 4**) : dans la *Madone aux franciscains*, les anges qui jusqu'alors se contentaient d'encadrer le trône tendent une étoffe derrière la Vierge, qui, d'après Virginie Journiac, ne serait pas

Christi qui composent cette iconographie, on peut trouver des cas d'ostensions angéliques de cette sainte étoffe, notamment au portail du Jugement dernier de Poitiers, au milieu du XIII^e siècle. Sur les *Arma Christi* lire Robert Suckale, « Arma Christi; Überlegungen Zur Zeichenhaftigkeit Mittelalterlicher Andachtsbilder », *Städte-Jahrbuch. Neue Folge*, 6, 1977, p. 177-208 et Lisa H. Cooper, Andrea Denny-Brown (dir.), *The Arma Christi in Medieval and Early Modern Culture*, Farnham, Ashgate, 2014.

son manteau, mais une étoffe tendue pour désigner sa majesté réginale¹³. Ce motif se répand autour de 1300 depuis la Toscane, pour figurer la Vierge, par exemple chez Giovanni Baronzio vers 1335 (fig. 1), mais aussi d'autres saintes femmes comme sainte Agnès. Pour l'historienne de l'art, ces étoffes participent à la « construction d'un espace réservé », le drap étant à la fois une couverture qui protège la sainte et un ornement signifiant sa gloire céleste¹⁴.



Fig. 4. Duccio, *Madone des Franciscains*, c. 1280, tempera sur bois, 23 cm par 16, Sienne, Pinacoteca Nazionale. CC/Wikimedia-Web Gallery of Art

- 13** Victor M. Schmidt, « Duccio's Madonna of the Franciscans: a Note on its Iconography and Function », *Media Latinitas: a Collection of Essays to mark the Retirement of L. J. Engels*, Turnhout, Brepols, 1996, p. 335-338 et Christa Belting-Ihm, *Sub matris tutela, Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna*, Heidelberg, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 1976.
- 14** Journiac, *Tentures de trône...*, *op. cit.*, voir par exemple *Le Mariage mystique de sainte Catherine*, peinture toscane de la fin du xiv^e siècle, Paris, Musée du Louvre, n° MI 409.

Le drap d'honneur se répand rapidement à d'autres iconographies, et notamment à l'*Homme de Douleurs*. Ce thème résulte du succès d'une mosaïque orientale réputée acheiropoïète, conservée à Sainte-Croix-de-Jérusalem à Rome depuis la fin du XIII^e siècle¹⁵, qui représente le Christ debout dans le sépulcre, les bras croisés et les yeux fermés. Dès le début du XIV^e siècle, Giovanni Pisano ajoute deux anges qui tiennent ce corps dans une étoffe: elle évoque à la fois les linges funéraires et les linges de l'au-delà, la mort terrestre et la gloire céleste du Christ (**fig. 5**).



Fig. 5. Giovanni Pisano, *Homme de Douleurs*, c. 1300, 44 cm de haut, Berlin Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst. CC/Staatliche Museen zu Berlin-Antje Voigt

Une autre iconographie apparaît peu avant 1300 à Hoé, en Lombardie: sainte Véronique expose la sainte Face du Christ imprimée dans le linge qu'elle lui avait donné pour essuyer son visage lors de la montée au Calvaire (**fig. 7**). Ici donc, le linge est exposé pour lui-même. Le culte de la *Vera Icona* de Saint-Pierre avait connu un essor au cours du XIII^e siècle, sous forme de portraits isolant le seul visage du Christ¹⁶. Si cette nouvelle formule a pu s'inspirer de l'iconographie

15 Hans Belting, *L'image et son public au Moyen Âge*, trad. de l'all. par I. Fortunato, Paris, Montfort, 1998 et Bernhard Ridderbos, « The Man of Sorrow. Pictorial Images and Metaphorical Statements », dans Alasdair MacDonald, Bernhard Ridderbos, Rita Schlusemann (dir.), *The Broken Body. Passion Devotion in Late-Medieval Culture*, Groningen, Forsten, 1998.

16 Amanda Murphy, Herbert L. Kessler, Marco Petoletti (dir.), *The European Fortune of the Roman Veronica in the Middle Ages*, Turnhout, Brepols, 2018; sur les premières images de

des saintes personnes portant leurs attributs, apparue entre la fin du XII^e et le XIII^e siècle¹⁷, le geste d'ostension apparaît signifiant pour lui-même: à partir du XIV^e siècle, des anges étendent la sainte image, dans une configuration qui rappelle encore le drap d'honneur (fig. 6).



Fig. 6. Véronique de Hoè, Lombardie, c. 1270-1290, Santa Maria Hoè. Image Stefano Candiani

l'ostension de la Véronique voir notamment l'article de Stefano Candiani, « The Iconography of the Veronica in the Region of Lombardy: 13th-14th Centuries », p. 260-272. Sur l'histoire et les spécificités de cette image, lire Jeffrey F. Hamburger, *The Visual and the Visionary. Art and female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York, Zone Books, 1998, chap. « Vision and the Veronica », p. 316-382 et Jean-Marie Sansterre, « Variations d'une légende et genèse d'un culte entre la Jérusalem des origines, Rome et l'Occident. Quelques jalons de l'histoire de Véronique et de la Veronica jusqu'à la fin du XIII^e siècle », dans Joëlle Ducos, Patrick Henriët (dir.) *Passages. Déplacements des hommes, circulation des textes et identités dans l'Occident médiéval*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2013 (<http://books.openedition.org/pum/38233>, consulté le 11 septembre 2021).

17 Charlotte Denoël, « L'apparition des attributs individuels des saints dans l'art médiéval », *Cahiers de civilisation médiévale*, 50/198, 2007, p. 149-160.



Fig. 7. Chapiteau avec des anges tenant la sainte Face, c. 1325-1375, 39 par 51 cm pour le chapiteau, New York, Metropolitan Museum, domaine public

Une autre iconographie reprend ce schéma au xv^e siècle : l'ostension par des anges d'un linge sur lequel se détache la plaie au côté du Christ. Les images figurant cette plaie, à la bonne mesure, connaissent un succès croissant à partir du xiv^e siècle et sont associées à des indulgences pour qui prie devant elles. Ici, il n'y a pas imitation d'une sainte image modèle vénérée dans un lieu particulier : c'est la mesure exacte de la plaie qui fait l'efficacité de l'image. Dès lors, différents choix sont faits dans la manière de la représenter, d'une manière plus ou moins géométrique. L'un d'eux consiste à placer la plaie dans une étoffe, tenue par des anges, par exemple au xv^e siècle dans un livre d'heures anglais étudié par Flora Lewis¹⁸. Ici, le geste d'ostension angélique et la matière textile sont utilisés pour manifester visuellement l'efficacité dévotionnelle de l'image : un lien profond s'instaure donc, aux xiv^e-xv^e siècles, entre image de dévotion et geste d'ostension.

18 Rouen, ms. Leber 135, f. Flora Lewis, « From Image to Illustration, The Place of Devotional Images in the Book of Hours », Gaston Duchet-Suclaux (éd.), *Iconographie médiévale. Image, texte, contexte*, Paris, CNRS, 1990, p. 29-48. Lire aussi Id., « The Wound in Christ's side and the Instruments of the Passion: Gendered Experience and Response » dans Lesley Smith, Jane H. M. Taylor (dir.), *Women and the Book: Assessing the Visual Evidence*, University of Toronto Presse, 1997, p. 204-229 et Silke Tammen, « Blick und Wunde—Blick und Form: Zur Deutungsproblematik der Seitenwunde Christi in der spätmittelalterlichen Buchmalerei » dans Kristin Marek et al. (dir.), *Bild und Körper im Mittelalter*, Munich, Wilhelm Fink, 2008, p. 85-114.

Les draps d'honneurs, des étoffes liturgiques ?

L'historiographie a cherché quelles étoffes réelles auraient pu inspirer le motif représenté du drap d'honneur : pour Christa Ihm-Belting, ce pourrait être une réminiscence des pratiques grecques de voilement et de dévoilement d'images, en particulier celui, miraculeux, de la Vierge des Blachernes à Constantinople : une étoffe, qui couvrait ordinairement l'image, se soulevait une fois par semaine pour la donner à voir¹⁹. Des pratiques de dévoilement existaient aussi dans le monde latin dès l'époque romane, pour des images de la Vierge et du Christ²⁰. Une autre piste consista à interroger l'influence des images textiles, représentant le saint frontalement : ainsi l'iconographie du Christ de Douleurs rappelle les *epitaphioi*, des étoffes brodées de l'image du Christ mort qui existent dans le monde grec au moins depuis le xiv^e siècle²¹. En un jeu d'illusion, le Christ ordinairement brodé se détacherait de l'étoffe.

Toutefois, il ne semble pas possible d'identifier un geste rituel réel que l'iconographie ne ferait que transposer : comme l'a théorisé Jean-Claude Schmitt, la circulation des motifs se fait sur un mode analogique, par un jeu d'échos implicites d'un domaine vers un autre, sans qu'il ne soit nécessaire de reproduire mimétiquement un modèle²².

19 Belting-Ihm, *Sub matris tutela...*, *op. cit.*, p. 68. Sur la Vierge des Blachernes, lire aussi Bénédicte Milland-Bove, « Miracles et interventions divines dans la Conquête de Constantinople de Geoffroy de Villehardouin et Robert de Clari », dans Olivier Biaggini, Bénédicte Milland-Bove (dir.), *Miracles d'un autre genre. Réécritures médiévales en dehors de l'hagiographie*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012, p. 90.

20 Ilene Haering Forsyth, « Magi and Majesty: A Study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama », *The Art Bulletin*, 50/3, 1968, p. 215-222 et Guillaume Durand, *Rationale divinarum officiorum*, éd. par A. Davril, T.-M. Thibodeau, B.-G. Guyot, Turnhout, Brepols (*Corpus christianorum, continuatio medievalis* 140, 140A et 140B), 1995-2000, VI, LXXVII, 16-17, p. 377.

21 Belting, *L'image et son public...*, *op. cit.*, p. 147. Sur ces tentures en général, lire Demetrios I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz, der Ritus – das Bild*, Munich, Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie der Universität, 1965; Jannic Durand (dir.), *Broderies de tradition byzantine en Roumanie xv^e-xvii^e siècle*, Paris, In Fine/Louvre Éditions, 2019. Parmi les étoffes figurées que nous conservons, certaines figurent ainsi la sainte personne se détachant de ce fond textile, lire par exemple Nikolaos Vryzidis, Elena Papastavrou, « Notes on the Sanctuary Curtain: Symbolisms and Iconographies in the Greek Church », *Cahiers balkaniques*, 48, 2021 (<http://journals.openedition.org/ceb/18457>, consulté le 23 janvier 2023).

22 Jean-Claude Schmitt, « Analogie. Miniaturisation, multiplication, figuration dans la chrétienté médiévale », dans Delaurenti, Le Roux, (dir.), *De la contagion, op. cit.*, p. 37-42. Sur l'apport de cette notion pour l'étude des images, voir notamment Thomas Golsenne, Chloé-Clovis Maillet, « Des gestes aux rythmes, nouvelles approches des formes rituelles médiévales. Note critique sur Jean-Claude Schmitt », *Les rythmes au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2016, *Images Re-vues*, 16 (<https://journals.openedition.org/imagesrevues/7299>, consulté le 23 novembre 2022).

Prenons l'exemple du *Retable de sainte Marguerite* peint par un maître strasbourgeois vers 1480 et conservé aux Beaux-Arts de Dijon (fig. 8)²³. Quatre étoffes noires, brochées de grenades d'or, sont sommées par quatre anges, et forment le champ sur lequel se détachent des figures saintes : Catherine, Jean l'Évangéliste, Jean-Baptiste et Marguerite. Sur les panneaux centraux, ces étoffes se terminent par une frange colorée, tandis que sur les panneaux extérieurs, les étoffes, façonnées d'un velours à fonds rouges et poils noirs, s'effacent derrière les saintes femmes, foulant la roue et le dragon. Le registre inférieur est occupé par des donateurs et donatrices en prière.



Fig. 8a et b. Maître des Études de draperies, *Légende de sainte Marguerite*, huile sur bois, après 1478, avant 1485, Dijon, Musée des beaux-arts de Dijon, inv. 1995-3-1 et 2 et Inv.DA 88. © Musée des beaux-arts de Dijon/François Jay, avec leur aimable autorisation

23 Inv. DA 88 et inv. 1995-3-1 et 2, legs de Marie-Henriette Dard en 1916, et acquisition en 1995 avec l'aide du ministère de la Culture (Fonds du Patrimoine), du conseil régional de Bourgogne (FRAM) et du mécénat de la Caisse d'Épargne de Bourgogne.

Il s'agit d'un retable à baldaquin : au centre du dispositif se trouvait vraisemblablement une statue de sainte Marguerite, protégées par des courtines. Pour l'honorer, le clergé retirait ces courtines et ouvrait les volets peints, dont l'avvers donne à lire l'histoire de la sainte sur fond d'or²⁴. Pourtant, les textiles représentés au revers ne prolongent pas mimétiquement les textiles réels : les courtines mobiles sont faites d'étoffes beaucoup plus fluides que les velours choisis comme draps d'honneurs, dont les galons et les franges rappellent plutôt les parements d'autel.

Le rideau tissé et le parement peint structurent des « degrés de réalité », pour reprendre la formule employée par Paul Philippot à propos des statues feintes peintes en grisaille au revers des retables flamands²⁵ : entre l'espace terrestre du sanctuaire dans lequel se meut le dévot venu prier Marguerite et l'espace céleste depuis lequel la sainte peut combler le dévot de son intercession, le dispositif iconographique constitue un espace de médiation. Il se compose lui-même d'un feuilletage de degrés à franchir pour se rapprocher de la sainte : les dévots représentés en prière au pied des deux saintes femmes intègrent les dévots réels à ce registre inférieur, terrestre ; les pieds des deux saints Jean, s'avancant sur leurs socles comme deux statues en train de s'animer, relie ce registre inférieur à un registre intermédiaire ; les mains des anges sur le tissu relie ce registre médian à un registre supérieur, céleste, depuis lequel les saintes personnes opèrent.

Mais cette ascension du regard reste inachevée, car le retable est fermé : de même que les courtines couvrent la statue de Marguerite, jusqu'au moment où le clergé les ouvrira, les parements de velours noir, tenus par des anges vêtus en officiant, doivent être ouverts pour déployer la vie de la sainte. En ce sens, le geste des quatre anges qui tiennent ces parements est double : ils ornent les quatre figures saintes du revers du retable, et ils cachent sainte Marguerite,

24 Voir la fiche de l'œuvre rédigée par Sophie Jugie en 2001, révisée par Liliane Lecler-Boccacio en 2013 (https://beaux-arts.dijon.fr/sites/default/files/retable_de_sainte_marguerite_0.pdf, consulté le 23 novembre 2022).

25 Paul Philippot, « Les grisailles et les "degrés de réalité" de l'image dans la peinture flamande des xv^e et xvi^e siècles », *Bulletin des Musée royaux des beaux-arts de Belgique*, 15, 1966, p. 230 : « Si d'une part la grisaille est moins réelle que la peinture (l'objet représenté n'est lui-même qu'une statue et non une figure vivante) ce qui justifie son usage aux revers des volets, visibles lorsque le retable est fermé, de l'autre, la présence réelle de la statue est plus vraisemblable que celles de figures colorées, ce qui accroît le pouvoir de tromper l'œil ». Sur l'ambiguïté de la notion de vérité dans l'art de la Renaissance, lire Étienne Anheim, « La vérité de la représentation. L'art italien et ses récits à la fin du Moyen Âge », dans *La vérité. Vérité et crédibilité : construire la vérité dans le système de communication de l'Occident (xiii^e-xvii^e siècle)*, Paris/Rome, Éditions de la Sorbonne/École française de Rome, 2015, p. 223-236.

dont la vie et la statue se trouvent à l'avant. Elle est présente mais invisible tant que le retable est fermé; les anges préparent son épiphanie.

Nous sommes bien ici dans le domaine du « matérialisme mystique » de l'art de la fin du Moyen Âge, tel que l'a théorisé Thomas Golsenne²⁶ : pour rendre visible un mystère divin suprasensible, les artistes ne se contentent pas de représenter la réalité des gestes et des étoffes du rituel réel. Ils cherchent à la transcender, à figurer une liturgie céleste, par un jeu d'analogies et de décalages, entre les fidèles et les donateurs, les clercs et les anges, les courtines et les draps d'honneurs. Dans ce jeu, les étoffes représentées assument une fonction analogue aux étoffes réelles qui hiérarchisent l'espace du sanctuaire autour des principaux pôles, particulièrement l'autel où se fait le sacrifice²⁷ : elles structurent et hiérarchisent l'espace de la représentation, autour du pôle que constitue la statue de Marguerite.

Un jeu d'interactions mutuelles : exposer les corps, les images, les étoffes

Lors de l'année jubilaire de 1300, les fidèles chrétiens sont invités par le pape à venir vénérer plusieurs reliques romaines, en particulier la Véronique. Elle est célébrée selon un rituel alors en plein essor dans le monde latin : l'ostension des corps saints à la foule des fidèles. Y a-t-il une relation avec l'apparition, dans la décennie 1290, d'une iconographie dans laquelle sainte Véronique expose la sainte étoffe ? Plus généralement, peut-on faire le lien, et si oui comment, entre l'essor d'un rituel d'ostension de reliques, notamment textiles, et les motifs iconographiques figurant le déploiement de précieuses étoffes ?

Ostension et extension des saintes étoffes

Le rituel d'ostension n'a pas fait l'objet de sources prescriptives avant la Contre-Réforme²⁸ ; la documentation du haut Moyen Âge décrit ponctuellement, lors des translations, des temps d'exposition des corps saints, fraîchement tirés d'un tombeau ou d'une châsse, avant d'être reposés dans leur nouveau séjour. Cette phase, dite *ostensio* à partir du XI^e siècle, prend une importance croissante, au point que le renouvellement du reliquaire semble quelquefois un prétexte à

²⁶ Thomas Golsenne, *Carlo Crivelli et le matérialisme mystique du Quattrocento*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

²⁷ Alain Rauwel, *Rites et société dans l'Occident médiéval*, Paris, Picard, 2016, p. 11-18.

²⁸ Sur ce sujet, se référer à la somme d'Hartmut Kühne, *Ostensio Reliquiarum. Untersuchungen über Entstehung, Ausbreitung, Gestalt und Funktion der Heilumsweisungen im Römisch-Deutschen Regnum*, Berlin/New York, W. De Gruyter, 2000, en particulier la synthèse sur l'histoire des ostensions, p. 520-583.

l'exposition des reliques. Toutefois, c'est seulement au cours du XIII^e siècle que les ostensions, autonomisées des translations, peuvent être documentées comme des rituels réguliers. En 1215, Latran IV entreprend de limiter les expositions de reliques pour faire cesser leur commerce, dans un passage très discuté par les liturgistes et par l'historiographie²⁹. Le synode de Budapest en 1259, énumère des exceptions, en particulier lors des fêtes des reliques « qu'on a coutume de faire³⁰ ». Après 1300, les récits de pèlerins, mais aussi les chroniques et les registres de délibérations des sanctuaires, des cités, documentent de plus en plus fréquemment des ostensions coutumières, à date fixe, peut-être sous l'influence des jubilés romains³¹.

L'ostension semble associée particulièrement à certaines catégories de reliques, au premier rang desquelles les reliques textiles. Ainsi, lors des ostensions rhénanes, organisées tous les sept ans autour d'Aix-la-Chapelle, à partir du XIV^e siècle, la plupart des reliques exposées sont des étoffes³². Si l'on isole la catégorie des Suaires du Christ, presque tous sont célébrés par des ostensions, et ce précocement : une ostension ponctuelle à Compiègne dès 1079, et des ostensions annuelles à Cadouin-Toulouse, dès 1214. Les Suaires de Kornelimünster (1359), Lirey-Chambéry-Turin (1389), Carcassonne (1403) et Besançon (1523)³³. Parmi d'autres types d'étoffes, les corporaux tachés de sang eucharistique, comme celui de Bolsena dans la première moitié du XIV^e siècle, et celui de Boxtel à partir de 1380, sont exposés publiquement³⁴.

29 Kühne, *Ostensio...*, *op. cit.*, p. 555-563 et Henri Silvestre, « Commerce et vol de reliques au Moyen Âge », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 30/3-4, 1952, p. 727-728.

30 Giovanni Domenico Mansi, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, Venise, Zatta, 1758-1798, t. 24, col. 283 : *Ut amodo reliquiae extra capsam nullatenus ostendatur, nisi in praecipuis festivitibus velad hoc ex devotione concurrentibus peregrinis, sicut quarumdam ecclesiarum laudabilis consuetudo exposcit.*

31 Kühne, *Ostensio...*, *op. cit.*, p. 579-580. Pour les récits de pèlerinage, nous nous permettons de renvoyer à notre étude Nicolas Sarzeaud, « Les tombeaux ouverts : montrer les corps saints à la fin du Moyen Âge (1460-1520) », *Images Re-vues*, 16, 2019.

32 Les ostensions de Sainte-Marie d'Aix-la-Chapelle concernent la sainte Tunique, un linge taché du sang de saint Jean-Baptiste, les chaussettes de Joseph qui aurait servi à langer l'Enfant Jésus et un pagne ceint par le Christ en croix. À Kornelimünster, on expose les deux linges funéraires du Christ et le linge ayant servi à essuyer les pieds des apôtres dans lequel celui de Judas se serait imprimé.

33 Pour les cas de Suaire, les données détaillées proviennent de notre thèse de doctorat Nicolas Sarzeaud, *Copie et culte. Le Suaire du Christ, une relique reproductible (XIV^e-XVI^e s.)*, thèse de doctorat dirigée par Étienne Anheim et Pierre-Olivier Dittmar, EHESS, 2021.

34 Kristan Van Ausdall a étudié le reliquaire d'Ugolini di Vieri conçu en 1337-1338 pour l'hostie miraculeuse et le corporal taché, et souligné que c'était surtout le corporal qui était au cœur de cérémonies d'ostensions, réalisées depuis un reliquaire à monstration, « Art and the Eucharist in the Late Middle Ages », dans Ian Levy, Gary Macy, Kristen Van Ausdall (dir.), *A Companion*

Par comparaison, dans le monde des ossements, le clergé extrait rarement les reliques de leurs reliquaires, même lors des ostensions publiques : une monstrance en cristal et des parties amovibles sur le reliquaire permettent de ménager un moment de visibilité du corps saint³⁵. Au contraire, dans le monde des saintes étoffes, il semble habituel de les extraire de leur reliquaire : entre la fin du xv^e siècle et le xvi^e siècle, des spectateurs d'ostension décrivent le déploiement de la tunique de la Vierge à Aix, déroulée d'un grand bâton, tandis que les Suaires de Cadouin, Lirey-Chambéry et Besançon sont étendus par deux ou trois clercs devant la foule³⁶. De même, la Véronique est visible dans un cadre qui laisse voir l'empreinte, mais elle est souvent représentée exposée hors de ce châssis à partir du xiv^e siècle. Sortir les ossements de leur châsse semble une pratique rare, peut-être jugée indécente, tandis qu'il est acceptable, voire nécessaire, de sortir les étoffes pour les exposer vraiment, c'est-à-dire, *dépliées*³⁷.

Ce geste d'exposition apparaît dans l'iconographie. Sur les enseignes de pèlerinage par exemple, la majorité des sanctuaires privilégient la représentation

to the Eucharist in the Middle Ages, Leyde, Brill, 2012, p. 585-586. Pour Boxtel, les ostensions sont autorisées par une bulle du cardinal Wilelm de Meerhem le 27 juin 1380 : *auctoritate apostolica concedit, ut corporale olim in ecclesia de Boxtel sanguine Christi rubricatum, semel in anno, inter reliquias alias, christifideli populo monstrari valeat*, voir Marguerite Gastout (éd.), *Suppliques et lettres d'Urbain VI (1378-1389) et de Boniface IX (cinq premières années : 1389-1394)*, Bruxelles/Rome, Institut historique belge de Rome, 1976, p. 121.

35 Pour l'exemple de Marie-Madeleine lire Beate Fricke, « Visages démasqués – un nouveau type de reliquaire chez les Anjou », dans Dominic Olariu (dir.), *Le portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation, XIII^e-XV^e siècles*, Bern, P. Lang, 2009, p. 35-63, et sur ses manipulations autour de 1500, Sarzeaud, « Les tombeaux ouverts », art. cité.

36 Pour rentrer dans le détail d'un des cas étudiés dans notre thèse, celui du Suaire de Cadouin est bien documenté par des chartes entre l'abbé de Cadouin et les Capitouls de Toulouse, pour régler sa translation dans la ville. cf. Toulouse, Archives municipales, GG790, f. 13-13v, charte entre l'abbé de Cadouin et les Capitouls, 27 avril 1395 : l'un des accords mentionne un reliquaire avec cristal, sans doute avec une monstrance donc, *solempne reliquiare argenteum cum crystallo*, mais d'une part le reliquaire finalement commandé n'en aura pas, et d'autre part cette même charte précise bien que les ostensions se font en dépliant le Suaire : « *quod dictum sanctum sudarium a cetero non ostendatur nec displicetur nisi ter in anno ad plus explicatum et extensum, videlicet, etc.* L'ostension de 1455 à l'abbaye de Cadouin est décrite par deux toulousains envoyés sur les troussees des moines de Cadouin qui avaient emportés le Suaire, cf. Toulouse, Archives municipales, GG791/4, déposition d'Étienne Cabreret auprès de la Ville de Toulouse, 5 octobre 1455 : *inclinato dicto coffredo per dictos fratres erga dictum populum, dictum sanctum sudarium in dicto coffredo existens modo predicto, et levando illud extra dictum coffredum procubitum et ultra dicto populo ostendebant, tam in dicto monasterio quam in quodam pradello ibidem extra dictum monasterium existentem*. Cf. Sarzeaud, *Copie et culte...*, op. cit., t. I, p. 151, 159-160 et 163.

37 Voir la note précédente sur le Suaire de Cadouin-Toulouse : la charte de 1395 utilise ce terme de *déplier* comme un équivalent de *montrer*.

de la figure sainte : à l'inverse, les saintes étoffes sont figurées exposées par le clergé ou par des anges³⁸. C'est le cas pour les textiles porteurs d'empreintes, comme les Suaire de Chambéry-Turin ou de Besançon (fig. 9), mais aussi pour de blanches étoffes comme la tunique d'Aix-la-Chapelle (fig. 10).



Fig. 9. Enseigne de pèlerinage avec l'ostension du Suaire de Chambéry, xvi^e siècle, plomb, passé en vente chez 51/Gallery en 2015, collection privée. Image de Simon Cahanier, avec son aimable autorisation



Fig. 10. Enseigne de pèlerinage d'Aix-la-Chapelle avec la Vierge Marie avec l'enfant et l'ostension de la sainte Tunique, c. 1350-1399, trouvé à Tholen en Hollande, 8 par 6 centimètres, Langbroek, collection van Beuningen, inv. 3492

38 Pour les étudier, on peut bénéficier de la précieuse base de données <https://www.kunera.nl/>. Pour le cas du Suaire, voir en particulier Simon Cahanier, « Les boutons-enseignes. Un groupe original d'enseignes religieuses des xv^e-xvi^e siècles », *Revue Mabillon*, 28, 2017, p. 173-215.

Les artistes qui figurent ces reliques en ostension s'inspirent des rituels réels : par exemple pour le Suaire de Chambéry, trois évêques exposent l'étoffe conformément à la liturgie de la relique. Par contre ils ne représentent ni les fidèles ni les dispositifs architecturaux sur lesquels le rituel était opéré (fig. 11). L'important est surtout de figurer l'image dans un acte d'exposition : dans d'autres iconographies le Suaire est montré par un ange ou par les saints Paul et Maurice³⁹.



Fig. 11. Frontispice d'un office imprimé en 1521 à Genève par Wygand Köln, et ajouté au bréviaire de Genève (Lyon, pour Pomard, 1513). Image tirée de Marius Besson, *L'Eglise et l'imprimerie dans les anciens diocèses de Lausanne et de Genève*, Genève, Jacquemoud et Trono, 1937, p. 152

Cette imagerie a pu être influencée par celle de la *Vera Icona* romaine. Sainte Véronique l'expose, suivant la grammaire de la sainte montrant son attribut, avec une singularité : l'étoffe aussi est sainte, de sorte qu'on peut dire de la sainte Femme et de la sainte Face qu'elles sont l'attribut l'une de l'autre. Plus qu'un simple portement, c'est bien une ostension que Véronique opère, et l'analogie avec le rituel opéré par le clergé romain n'est pas fortuite : dans la gamme d'iconographies de la sainte Face qui se déploie au xiv^e siècle, elle est parfois exposée par un ange mais aussi par le pape lui-même, en une association constante de la sainte étoffe et du geste d'*explicatio* (fig. 12).

39 Image au frontispice de l'*Officium sancte Sydonis*, Chambéry, Pomart, 1571.



Fig. 12. « Le pape Sixte IV montrant la Véronique en 1475 », *Fasti Christianae Regionis* de Ludovico Lazzarelli, fin du xv^e siècle, New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, ms. 391, fol. 41. Image Veronicaroute

Ces rapprochements peuvent être aussi faits pour des linges immaculés, comme dans un cas récemment commenté par Brigitte Roux : le tableau-reliquaire de Notre-Dame de Tongres, datable de 1410 environ, sur lequel deux anges émergeant des nuées tiennent par les coins un carré blanc⁴⁰. Ce carré n'est autre qu'une image de la relique, un fragment du voile de la Vierge qui apparaît lorsqu'on ouvre le tableau. Le geste des anges cite le drap d'honneur mais concourt surtout à faire du tableau-reliquaire un dispositif portatif d'ostension, la représentation du geste rituel préparant la vision de la relique. Ici, le geste d'*explicatio* sert à qualifier l'étoffe comme relique.

Voilà qui pose en retour la question de l'iconographie du saint portant un attribut. L'historiographie l'a plutôt interprétée comme un geste de portement, dont le rôle serait de faire de l'objet un signe : la maquette du sanctuaire dans la

40 Brigitte Roux, « Le tableau-reliquaire, un dispositif à transformations », dans Aurélie Barre, Lydie Louison (dir.), *Faire image : dispositifs optiques à la période médiévale. Actes du colloque organisé à l'Université Jean Moulin-Lyon 3 les 7 et 8 octobre 2021*, hors-série de la revue en ligne *Textimage*, 2023 (https://www.revue-textimage.com/conferencier/13_faire_image/roux1.html, consulté le 20 juin 2023).

main du fondateur ou l'attribut dans celle du saint prend une valeur emblématique, comme l'a montré Charlotte Denoël⁴¹. Mais Thomas Golsenne a identifié, dans la peinture du xv^e siècle, des attributs qui correspondent aux ex-voto réels déposés par les fidèles devant le saint en question. Pour lui, si l'attribut hagiographique des XIII^e-XIV^e siècles peut être lu comme un emblème, au xv^e siècle il est représenté « non plus comme un signe, mais comme une chose réelle⁴². » Or, les reliquaires ont souvent des formes figuratives, sanctuaires miniatures, objets rappelant la relique ou un épisode de la vie du saint : ces iconographies chercheraient-elles à citer un geste liturgique d'ostension des reliquaires en forme d'objets ?

Il semble que ces différents aspects soient superposés. Prenons le cas exemplaire de la sainte Croix : elle est portée par des anges dans l'iconographie de la présentation des instruments de la Passion autour du Christ du Jugement Dernier, dès l'époque romane : par ce geste, on les désigne à la fois comme les « armes du Christ », au sens héraldique, et comme les preuves de sa Passion, présentées au Jugement⁴³. Les reliques de la Vraie Croix sont elles aussi portées, devant la foule, à l'occasion d'ostensions, comme celle opérée par Louis IX lui-même, en 1241, selon le récit et la miniature de la *Chronique* de Mathieu Paris (**fig. 13**) : le fragment du bois de la croix est ici inclus dans un reliquaire en forme de croix, qui vient manifester que la *res* que constitue la relique est en même temps un *signum* : elle appartient à la fois au matériel et à l'idéal⁴⁴.

41 Denoël, « L'apparition des attributs », art. cité. Sur les maquettes de sanctuaire, Pierre-Antoine Fabre, « Dons d'églises », *Images Re-vues*, Hors-série n°8, 2020 (<http://journals.openedition.org/imagesrevues/9231>, consulté le 26 janvier 2023).

42 Thomas Golsenne, « Anthropologie des attributs hagiographiques », dans Rosa Maria Dessì, Didier Méhu (dir.), *Images, signes et paroles dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols, 2022, p. 143-162, cit. p. 160.

43 Voir *supra* n. 11.

44 Sur la tension entre matière et signe dans les reliquaires lire les réflexions fondatrices de Caroline W. Bynum, Paula Gerson, « Body-Part Reliquaries and Body Parts in the Middle Ages », *Gesta*, 36/1, p. 3-7 ainsi que les ouvrages de Caroline W. Bynum, *Christian Materiality. An Essay on Religion in Late Medieval Europe*, Cambridge, MIT Press, 2015 et Cynthia Hahn, *The Reliquary Effect. Enshrining the Sacred Object*, Londres, Reaktion Books, 2017. Quant à la croix, une très riche historiographie a mis en évidence les tensions paradigmatiques entre objet, image et signe, lire notamment : Alain Rauwel, « La croix d'autel : image sainte ou objet de culte ? », dans Sulamith Brodbeck, Anne-Orange Poilpré (dir.), *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial, Byzance et Moyen Âge occidental*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019, p. 141-150.

la matérialité réelle de cet objet et de cet espace⁴⁵. Dans une logique que nous pourrions qualifier d'« analogisme réaliste », le geste désigne ce qui est porté comme relevant à la fois du domaine des *realia* et des *signa*.

De l'*expositio* à l'*explicatio* : rendre visible le sens caché du rituel

La chronologie de ces gestes de présentation, rituels et représentés, flatte la thèse ancienne d'un accroissement, à l'époque gothique, d'une « dévotion visuelle », la *Schaufrömmigkeit*, thèse portée par Ildefons Herwegen et Anton L. Mayer dans les années 1920-1930⁴⁶. À la même époque, Édouard Dumoutet publiait sa somme sur le désir de voir l'hostie, situant son développement entre la fin du XII^e et le XIII^e siècle⁴⁷. Une partie de la médiévistique, notamment allemande, a repris ces dossiers (Hartmut Kühne ou Gia Toussaint pour les reliques) et montré que ces pratiques procédaient plutôt de mutations que d'innovations au sens strict. Elle a réévalué la chronologie, en s'efforçant d'éviter les raccourcis et les effets de sources qui pavent la documentation du Moyen Âge central⁴⁸.

Plus affirmatifs, des auteurs comme Miri Rubin ou Roland Recht ont théorisé un *visual turn* médiéval, dont la clé de voûte serait l'hostie⁴⁹. Alors que la présence réelle, défendue par l'Église depuis la querelle bérangarienne du milieu du XI^e siècle, devient dogme de la transsubstantiation à Latran IV en 1215, un nouveau mode de participation au mystère eucharistique est décrit pour

45 Sur les jeux consistant à imbriquer des images dans les images pour jouer aussi bien sur la matérialité de l'image réelle que sur la réalité supérieure de la vision, lire le Hors-Série n°9 d'*Images Re-vues* : « Les images dans les images – Antiquité et Moyen Âge », dirigé par Giulia Puma et Stéphanie Wyler, en particulier l'introduction de Giulia Puma et l'article de Véronique Rouchon Mouilleron, « Vision spirituelle et images combinées. La représentation du 'Char de Yahvé' dans les derniers siècles du Moyen Âge » (<https://journals.openedition.org/imagesrevues/7952>, consulté le 20 juin 2023).

46 Ildefons Herwegen, *Kirche und Seele. Die Seelenhaltung des Mysterienkultes und ihr Wandel im Mittelalter*, Münster, Aschendorff, 1926 et Anton L. Mayer, *Die heilbringende Schau in Sitte und Kult*, Münster, Aschendorff, 1938. Sur cette historiographie, lire Thomas Lentens, « "As far as the eye can see...": Rituals of Gazing in the Late Middle Ages », dans Jeffrey F. Hamburger, Anne-Marie Bouché (dir.), *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton, Princeton University Press, 2006, p. 360-373.

47 Édouard Dumoutet, *Le désir de voir l'hostie et les origines de la dévotion au Saint-Sacrement*, Paris, Beauchesne, 1926.

48 Kühne, *Ostensio...*, *op. cit.*, Christof L. Diedrichs, *Vom Glauben zum Sehen. Die Sichtbarkeit der Reliquie im Reliquiar. Ein Beitrag zur Geschichte des Sehens*, Berlin, Weissensee Verlag, 2001 et Gia Toussaint, *Kreuz und Knochen. Reliquien zur Zeit der Kreuzzüge*, Berlin, Reimer, 2011.

49 Miri Rubin, *Corpus Christi: the Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991 et Roland Recht, *Le croire et le voir. L'art des cathédrales, XII^e-XV^e siècle*, Paris, Gallimard, 1999.

la première fois par Alexandre de Hales vers 1222 : la *manducatio per visum*, une consommation de l'hostie par le regard. Entre la fin du ^{xii}^e et le ^{xiii}^e siècle, s'était ajouté au canon un geste d'élévation de l'hostie par le prêtre, après la consécration, au moment où le pain se fait chair. Godefridus Snoek a noté la proximité formelle et chronologique entre l'élévation des hosties et l'ostension des reliques. Plutôt qu'une influence directe d'un domaine vers l'autre, il propose de parler d'« interactions mutuelles », en insistant sur le développement contemporain de l'élévation et de l'ostension, ou encore sur l'apparition des reliquaires à monstrance et des ostensoirs à hostie⁵⁰.

Le textile est un opérateur essentiel des interactions entre ces deux types de corps saints, de riches étoffes parant le lieu de leur visibilité, d'autres, souvent blanches sur le modèle du suaire du Christ, les voissant lorsqu'ils sont manipulés⁵¹. Un cas de premier intérêt est traité dans ces pages par Julie Glodt : la voile de l'élévation, une pièce d'étoffe tendue au-dessus de l'autel au moment de l'élévation de l'hostie, peut-être pour que l'hostie se détache sur le fond d'une étoffe⁵². Ce textile, documenté à partir des dernières décennies du ^{xiv}^e siècle, fait écho dans le rituel à la configuration du drap d'honneur, contribuant à mettre en gloire le corps qui se détache du champ textile. Enfin, dans l'ostension des saintes empreintes sur textile, la relique textile devient là aussi un fond sur laquelle se détache une image du Christ.

Ces interactions ne doivent pas faire perdre de vue les différences fondamentales entre ces différents gestes, par exemple entre ostension et élévation : l'ostension de reliques se fait souvent hors de l'espace du sanctuaire, les clercs faisant face aux fidèles et exposant le corps en un geste plus souvent descendant, depuis un promontoire. Surtout, c'est un rituel peu formalisé, rarement décrit par les liturgistes, qui au contraire glosent abondamment le canon de la messe⁵³. En effet, si l'Église post-grégorienne fait une intense publicité de la présence réelle,

50 Godefridus Snoek, *Medieval Piety from Relics to the Eucharist. A Process of Mutual Interaction*, Leyde, Brill, 1995, p. 277-292 ; sur les monstrances voir aussi Frédéric Tixier, *La monstrance eucharistique : genèse, typologie et fonctions d'un objet d'orfèvrerie ^{xiii}^e-^{xvi}^e s.*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

51 Marielle Martiniani-Reber, « Le rôle des étoffes dans le culte des reliques au Moyen Âge », *Bulletin du CIETA*, 70, 1992, p. 53-58 ; Margaret Goehring, « Textile Contact Relics », *Encyclopedia of Medieval Pilgrimage*, Leyde, Brill, 2010, p. 740-742. Pour les étoffes de l'eucharistie, voir Julie Glodt, « Du corporal à la pale. Un nouvel objet sur l'autel au Moyen Âge tardif », *Revue d'histoire de l'Église de France*, 105/2, 2019, p. 273-299.

52 Voir la contribution de Julie Glodt, « Cercle blanc sur fond noir. Le rideau de l'élévation et la visibilité de l'hostie (^{xiv}^e-^{xvi}^e s.) », dans ce même volume.

53 Alain Rauwel, *Expositio missae : essai sur le commentaire du Canon de la Messe dans la tradition monastique et scolastique*, thèse de doctorat dirigée par Vincent Tabbagh, Université de Bourgogne, 2002.

comme pierre angulaire de son credo, traquant les contestations, l'adhésion aux reliques comme à des corps thaumaturges est non seulement moins centrale dans l'enseignement de l'Église, mais celle-ci se méfie d'une possible idolâtrie des fidèles et insiste sur l'horizon spirituel de ces cultes⁵⁴.

Ces différences ne font que rendre plus utiles ces interactions, qui visent à renforcer ces deux catégories d'objets, là où elles sont le plus fragile : d'une part, signifier que l'hostie est bien un corps agissant, puisqu'elle fait des miracles analogues aux corps des saints et est exposée comme eux ; de l'autre, signifier que les reliques sont des objets de culte légitimes, puisqu'ils sont exposés par le clergé avec un décor liturgique qui rappelle le service de l'autel. Jean-Claude Schmitt parle d'une « circularité continue⁵⁵ », à partir des XII^e-XIII^e siècles, entre hostie, reliques, mais aussi images, troisième catégorie d'objets qui visent à atteindre une même qualité « surmatérielle », pour reprendre la dénomination de Caroline Bynum : des objets certes matériels, et accessibles aux sens, mais connectés à des réalités suprasensibles⁵⁶.

Ces images, encore davantage sujettes à la méfiance de l'institution, ont d'autant plus besoin d'être légitimées par des dispositifs et des pratiques rituels analogues à ceux associés aux hosties et aux reliques. Mais déployer un appareil ornemental autour de l'image risque de brouiller la frontière entre les catégories. À Lirey, en 1389, l'évêque de Troyes demande au pape d'interdire les ostensions d'une empreinte du Christ sur textile, aujourd'hui connue comme le Suaire de Turin, et alors désignée par ses possesseurs comme une *figura sive representatio sudarii*. Il se plaint qu'elle soit montrée par eux « avec plus de solennités que lorsqu'on montre le saint Sacrement⁵⁷ ». Le pape avignonnais Clément VII légifère donc en autorisant les ostensions de l'image mais « sans faire les solennités en usage lorsqu'on montre les reliques⁵⁸ ». Ici, on cherche à limiter la puissance du geste rituel d'ostension, qui risquait de qualifier l'image exposée comme une

54 Notamment avec la notion de *transitus*, appliquée aux reliques et aux images : Alejandro García Avilés, « *Transitus*: actitudes hacia la sacralidad de las imágenes en el Occidente medieval » dans Gerardo Boto (dir.), *Imágenes medievales de Culto*, Murcia, Conserjería de Cultura de la Región de Murcia, 2010, p. 25-35.

55 Jean-Claude Schmitt, « Les reliques et les images » dans Edina Bozoky, Anne-Marie Helvétius (dir.), *Les reliques : objets, cultes, symboles*, Turnhout, Brepols, 1999, p. 150.

56 Bynum, *Christian Materiality...*, *op. cit.*, p. 256-259.

57 Pierre d'Arcis, « Mémoire à propos de la figure ou représentation de Suaire de Lirey, 1389-1390 », dans Ulysse Chevalier (éd.), *Étude critique sur l'origine du St Suaire de Lirey-Chambéry-Turin*, Paris, Picard, 1900, doc. G, p. VII : *Dictus pannus fuit in dicta ecclesia populo exhibitus et ostensus in solennitatibus et festis frequenter et alias manifeste, cum solennitate maxima et majori quam ibi ostendatur Corpus Domini nostri Jhesu Christi.*

58 *Nec alias solempnitates faciant que fieri solent in reliquiis ostendendis*, Chevalier, *Étude critique...*, *op. cit.*, doc. K, p. XVII-XVIII.

relique : cette mutation finit par opérer, le Suaire étant vénéré à partir du milieu du xv^e siècle comme une relique de la Passion montrée à date fixe.

Par ailleurs, des images sont utilisées pour rendre visible, par une représentation analogue au rituel, le sens caché de la liturgie. L'historiographie a identifié le cas de l'*Homme de Douleurs* : l'image du Christ blessé, debout dans le sépulcre, ne correspond pas à une scène de l'histoire sainte, mais représente le sacrifice du Christ, sans cesse renouvelé sur l'autel par le sacrement de l'Eucharistie. Ainsi, la *Messe de Saint Grégoire*, qui apparaît autour de 1350 : au moment de la consécration, le pape voit l'*Homme de Douleurs* sur l'autel, parfois tenu par un ange dans un linge comme dans une miniature de la fin du xv^e siècle (fig. 14)⁵⁹. Comme l'a montré Caroline Bynum, l'image veut donner à voir non pas l'apparence du rituel, mais ce que ce rituel fait vraiment, à savoir transformer le pain en chair du Christ⁶⁰. L'étoffe autour du Christ, en lin blanc, devient une fusion parfaite du linceul du Christ de l'histoire sainte et du corporal de la dévotion, selon l'analogie travaillée par les exégètes de la messe⁶¹. Vincent Debiais a bien mis en évidence cette circulation non pas verticale, du rituel vers l'image, mais horizontale, entre image et rituel. Ces deux domaines sont travaillés par un même mouvement, celui de l'exégèse, « qui consiste à faire remonter vers les sens le contenu caché du texte et du rituel ; à lever le voile sur une réalité présente dans son essence, mais dissimulée dans sa forme⁶² ».

Cette mécanique de révélation du sens avait été identifiée par Erich Auerbach, dans sa réflexion sur la *Figura*⁶³ : chaque personnage, chaque objet, chaque épisode de l'histoire sainte, mais aussi du rituel lui-même, avec la littérature des *expositiones missae*, devient une préfiguration d'autre chose, et même, bien souvent, de plusieurs autres choses à la fois : ainsi, le corporal peut être à la fois, chez un même auteur, une figure de la nappe de la Cène, du linge du lavement des pieds, du Suaire du Christ, mais aussi de son corps, de sa prière

59 Belting, *L'image et son public...*, *op. cit.* et Gerhard Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, Munich, Wilhelm Fink, 2002, p. 149-159.

60 Caroline W. Bynum, « Seeing and Seeing Beyond, The Mass of St. Gregory in the Fifteenth Century », dans Hamburger (dir.), *The Mind's Eye...*, *op. cit.*, p. 208-240. Le Getty Museum présente notamment une version par le Maître de John Fastolf, c. 1420-1450, dans laquelle l'autel est remplacé par un sépulcre, ms. 5, f. 218v° (<https://www.getty.edu/art/collection/object/105TYW>, consulté le 7 février 2023).

61 Glodt, « Du corporal à la pale... », art. cité.

62 Debiais, « Rituel », art. cité, p. 326 et 330.

63 Erich Auerbach, *Figura*, trad. de l'all. par M.-A. Bernier, Paris, Belin, 1993 et Jean-Claude Schmitt, *Penser par figure : du compas divin aux diagrammes magiques*, Paris, Arkhê, 2019.

sur le mont des Oliviers et même de la trahison de Judas⁶⁴. La liste est extensive : toute l'histoire chrétienne est tissée de liens figuratifs invisibles qui en relient secrètement les termes et qui attendent leur herméneute. Le rituel et l'image travaillent de concert, pour rendre visibles ces liens, les exposer ou les déployer : les verbes utilisés par les exégètes de l'histoire sainte ou de la messe relèvent souvent du champ lexical de la monstration (*expositio*, *ostensio*, *demonstratio*) et du textile (*explicatio*, *revelatio*). Le geste de déploiement d'un linge rejoint alors ce mouvement didactique d'*explicatio*, de mise en évidence d'une vérité jusqu'alors celée.



Fig. 14. *Messe de saint Grégoire*, c. 1480-1490, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, ms. 37, f. 126. CreativeCommons – Getty Museum Open Content Program

64 Nous empruntons cette galerie de figures au « Sacramentarium » d'Honoré d'Augustudunum, au XII^e siècle, reprenant la trame de l'exégèse d'Amalraire de Metz « Sacramentarium seu de causis et significatu mystico rituum divini in ecclesia officii », *Patrologia Latina, Cursus completus*, éd. par J.-P. Migne, Petit-Montrouge, Migne, vol. 172, chap. 87-89, col. 792-796. Voir Rauwel, *Expositio missae...*, *op. cit.*

Prenons l'*Homme de Douleurs* de Maître Francke (**fig. 15**)⁶⁵. Au premier plan, deux anges vêtus d'une chape font descendre une riche étoffe, dévoilant le corps sacrifié du Christ. Comme l'a montré Maurice McNamee, l'iconographie des anges vêtus à vocation à rappeler le clergé réel et à insister sur son pouvoir sacramental⁶⁶. Le Christ porte une cape dont l'avert est blanc et le revers rouge, évoquant tout à la fois le suaire-corporal du Christ et la pourpre de son triomphe sur la mort. Cette cape est soulevée par deux anges, dans un geste qui prépare l'ascension du corps tout en formant un fond pour le Christ, à la manière d'un drap d'honneur. Ils soutiennent une troisième étoffe, brodée de rinceaux et semés de fleurs rouges et blanches, le drap d'honneur à proprement parler: un troisième ange l'étend sur l'arrière-plan céleste, qu'on devine dans l'interstice supérieur de l'image.



Fig. 15. Maître Francke, *L'Homme de Douleurs*, c. 1435, huile sur bois, 92 × 67 cm, Hamburger Kunsthalle. Creative Commons – Wikicommons

65 Sur l'œuvre de ce peintre voire Elina Räsänen, Ulrike Nürnberger, Uwe Albrecht (dir.), *Meister Francke revisited: auf den Spuren eines Hamburger Malers: Wissenschaftliche Tagung, Helsinki, 9-10.9.2013*, Petersberg, Michael Imhof, 2017.

66 Maurice B. McNamee, *Vested Angels. Eucharistic Allusions in Early Netherlandish Paintings*, Louvain, Peeters, 1998.

Ces trois étoffes structurent une représentation d'un espace analogue à l'espace ecclésial, que des étoffes structurent autour du pôle de l'autel, et une représentation du temps chrétien : avec la venue du Christ, un premier voile est tombé révélant le mystère de l'Incarnation, sans cesse réédité par le clergé sur l'autel. Une seconde révélation doit advenir à la fin des Temps, lorsque tombera l'étoffe du monde, qui obstrue pour le moment la vision céleste et béatifique du Christ. Maître Francke cite les textiles liturgiques pour les transcender et condenser le mystère chrétien en une image unique. Pour y parvenir, il est nécessaire que chaque objet et chaque geste de la représentation soit polysémique et se réfère à la fois à l'histoire sainte et au rituel qui la prolonge. Le geste de tendre un linge en particulier : il cache, couvre, panse, désigne, décore, découvre et pour finir révèle aux yeux du spectateur les sens cachés dans les plis de la messe.

Ostendentes : les saintes Femmes aux saintes étoffes

À Saint-Pierre-les-Églises, près de Poitiers, dans l'angle formé par le revers de l'arc triomphal, une fresque de la fin du IX^e ou du X^e siècle représente une femme qui tient dans ses mains un linge blanc (fig. 16)⁶⁷. L'inscription désigne Marie Jacoby, l'une des trois Saintes Femmes ayant visité le Sépulcre au matin de la Résurrection. La scène s'intègre au dialogue du *Quem Quaeritis* (« Que cherchez-vous »), rejoué par le clergé à Pâques, avant Matines, dès 923-924, par exemple à Saint-Martial de Limoges⁶⁸ : les femmes cherchent le corps du Christ qui a disparu du tombeau, l'ange leur répond qu'il n'est plus là, car il a ressuscité. Certaines versions prescrivent de placer sur l'autel un linge blanc, remémorant le suaire : dans celles rédigées aux X^e-XI^e siècle pour plusieurs monastères bénédictins d'Angleterre et d'Allemagne de l'Ouest, on précise que les clercs, vêtus en Saintes Femmes, doivent « se tourner vers la communauté ou vers le peuple en tenant en main le Suaire, et le déployer devant eux », avant d'entonner le *Surrexit*⁶⁹.

67 Paul Deschamps, « Les peintures du chœur de Saint-Pierre-les-Églises (Vienne) », *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1, 1950, p. 33-44.

68 Leonard Goldstein, *The Origin of Medieval Drama*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2004. Le texte de Saint-Martial est notamment donné p. 229. Pour un répertoire très complet de ces textes, voir Karl Young, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, Clarendon Press, 1962 [1933], 2 vol.

69 Young, *The Drama...*, 1, *op. cit.*, p. 249, à partir d'un texte conservé à Londres, British Museum, ms. Cotton Tiberius A. III, XI^e siècle, fol. 21 : dans la *Regularis concordia de Saint Ethelwold*, écrite à Winchester vers 967-975, il est prescrit de placer une croix dans un linge, lors du Vendredi saint, de sorte que, lors du *Quem Quaeritis*, l'ange lève le drap vide, pour montrer aux Saintes Femmes que le corps n'est plus ici. Les Saintes Femmes doivent alors « étendre ce linge



Fig. 16. Marie Jacoby montrant le Suaire, ix^e ou x^e siècle, fresque, église Saint-Pierre de Chauvigny. Image Cescm-photothèque/CIFM, 1971

Bien avant que sainte Véronique ne soit représentée montrant la sainte Face, on représentait dans l'image et le rituel une ostension textile opérée par une sainte Femme. Elle pourrait expliquer l'association précoce des reliques textiles du tombeau à des liturgies d'ostension, par exemple le Suaire de Compiègne

devant les clercs comme si elle le montrait» (*extendant contra clerum, ac veluti ostendentes* [...]) en chantant le *Surrexit*. Voir aussi, *ibid.*, I, p. 263, à partir de Munich, Staatsbibliothek, ms. lat. 14765, f.93-94 : dans les *Consuetudines Sigiberti abbatis*, écrites vers 1090 pour un monastère allemand, probablement Siegburg près de Cologne, il est question d'une ostension *ad populum* : *Intrent illi cum thuribulum et incensent Sepulchrum, sublatoque lintheo vel sudario, quod invenerint, tam ipsi quam et diaconi egrediantur, et ante altare sese ad conventum vel ad populum convertentes inter manus extendant sudarium ante se, et diaconibus ex utroque latere astantibus canant hi quinque hanc antiphonam : Surrexit, etc.* Sur ce texte lire Mauritius Mitters, « Zur Frage der Autorschaft des 'Sigibertus Abbas' an den 'Consuetudines Sigiberti Abbatis' », dans Mauritius Mitters, Wolfgang Herborn (dir.) *Temporibus tempora. Festschrift für Abt Placidus Mittler, Siegburg, Respublica*, 1995.

dès 1079. Suivons donc la piste de ce geste féminin d'ostension, qui traverse des traditions littéraires, rituelles et iconographiques.

De Véronique à Madeleine et retour

L'importance accordée aux Saintes Femmes dans le christianisme médiéval est significative, car elle ne tire pas sa source des évangiles : il n'est pas question des linges dans la scène de la découverte du tombeau vide par Marie de Magdala, seule, ou accompagnée d'une ou deux autres femmes⁷⁰. Ils apparaissent, chez Luc et Jean, lorsque Pierre seul, ou accompagné de Jean, prévenus par les Saintes Femmes de cette disparition, accourent au tombeau et y trouvent les linges⁷¹. La contraction de ces deux épisodes est précoce, Jean Chrysostome († 407) raconte par exemple la découverte des linges par Marie de Magdala et met l'accent sur leur présence dans le tombeau vide comme un « signe de la Résurrection » ; si le corps avait été volé, on n'aurait pas pris le temps d'ôter les linges⁷².

À la même époque, la littérature hagiographique et les apocryphes développent le motif du sang des martyrs tachant une étoffe, preuve et relique de leur supplice, obtenue le plus souvent par une femme. Ainsi, la mère de Barulas recueille le sang de son fils dans un linge chez Prudence († c. 405)⁷³, tandis que Perpétue ou Plautilla donne à saint Paul un linge, placé sur ses yeux lors de sa décollation, qu'elle récupère taché à la fin du supplice, d'après les *Acta Petri et Pauli* du VI^e siècle⁷⁴.

70 Chez Mc. 16, 1-8 les Saintes Femmes ont peur de parler de leur découverte, chez Mt. 28, 1-8, Lc. 24, 1-11 et Jn. 20, 1-2 elles l'annoncent aux apôtres.

71 Lc. 24, 12 et Jn. 20, 3-10 : notons toutefois que des textes, à partir du XIII^e siècle, reviennent à la découverte des Suaires par Pierre et Jean qui opèrent l'ostension, en particulier dans le monde germanique des XV^e-XVI^e siècle, voir les textes éd. par Young, *The drama...*, I, *op. cit.*, p. 315-410.

72 Jean Chrysostome, *Homélie LXXXV sur l'évangile de Jean*, PG 59, col. 465 : « *anastáseos sêmeïon, ἀναστάσεως σημεῖον* ».

73 Prudence († c. 405), *Peristephanon*, X (vers 841-845), Pierre-Yves Fux (éd. et trad.), *Prudence et les martyrs : hymnes et tragédie*, Fribourg, Academic Press, 2013, p. 411 : *Talia retexens explicabat pallium manusque tendebat sub ictu et sanguine, uenarum ut undam profluam manantium et palpitantis oris exciperet globum. Excipit et caro applicauit pectori*. Voir aussi la *Passion de saint Hippolyte*, XI, 141-144, PL 60, col. 545A-546A. L'éditeur cite encore le cas de saint Cyprien, lors du martyre duquel des linges sont jetés sur le lieu du supplice pour recueillir son sang, et ses vêtements conservés : *Acta proconsularia sancti Cypriani*, 5, 6 et Pontius, *Vita Cypriani*, 16.

74 Rémi Gounelle, « Les origines littéraires de la légende de Véronique et de la Sainte Face : la *Cura sanitatis Tiberii* et la *Vindicta Saluatoris* », dans Adele Monaci Castagno (dir.), *Sacre impronte e oggetti «non fatti da mano d'uomo» nelle religioni*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2011, p. 250

L'énigme de la disparition du corps du Christ est l'argument des *Acta Pilati* au IV^e siècle : Joseph d'Arimathie voit le Christ lui apparaître au tombeau, mais il ne le reconnaît que lorsqu'il lui montre une preuve, ses linges funéraires. Dans les variations sur l'arc narratif des *Acta Pilati*, c'est un personnage féminin initialement secondaire qui prend le premier rôle : Bérénice, réputée être l'hémorroïsse soignée de son flux de sang en touchant la frange du manteau du Christ⁷⁵. Cette femme, devenue Véronique dans les versions latines, possède une étoffe portant l'image du Christ qu'elle apporte à l'empereur Tibère, malade, pour le soigner⁷⁶. Certaines versions décrivent une scène d'ostension du linge, geste qui vise à présenter au prince des païens un témoignage de la puissance du Christ⁷⁷.

Aux XII^e-XV^e siècles, les nombreuses variations vernaculaires sur les apocryphes et leur adaptation théâtrale travaillent la proximité entre différentes femmes et différentes étoffes, en particulier les saints Suaïres et les saintes Faces. En effet, le latin *sanctum sudarium* peut désigner dans les sources médiévales à la fois les saintes étoffes portant l'image acheïropoïète (le *sudarium Veronice* en particulier) et celles ayant enveloppé son corps au Sépulcre (les principales reliques textiles du tombeau sont qualifiées de *sudarium* par les sources)⁷⁸. Plus encore, leurs légendes se rejoignent : dans l'*Évangile de Gamaliel*, réécriture du XIV^e siècle, une marchande de draps fait don d'un linge pour ensevelir le Christ : elle est alors assimilée à l'hémorroïsse dont l'épanchement sanguin avait été soigné

citant *Acta Petri. Acta Pauli, Acta Petri et Paul*, Richard Lipsius (éd.), Hildesheim, Olms, 1972, p. 38-42 et 202-214.

- 75** Voir les versions grecques et latines chez Constantin von Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, Leipzig, Mendelssohn, 1876, chap. XV, pour l'apparition de Jésus à Joseph (p. 226 et 239), chap. VII, pour le témoignage de Bérénice p. 273 et 321. En français dans *Écrits apocryphes chrétiens*, t. II, Paris, Gallimard, 2005, introduit par Jean-Daniel Dubois p. 243-248 et la traduction française des « Actes de Pilate » (aussi nommé *Évangile de Nicodème*), édité par Rémi Gounelle, p. 251-297.
- 76** « La Vengeance du Sauveur », édité et traduit par Gisèle Besson, Michèle Brossard-Dandré, Zbigniew Izydorczyk dans *Écrits apocryphes chrétiens*, II, Paris, La Pléiade, 2005, p. 369-398. Voir aussi Zbigniew Izydorczyk, « The *Cura sanitatis Tiberii* a Century after Ernst von Dobschütz », dans Murphy et al. (dir.), *The European Fortune...*, *op. cit.*, p. 33-48 et Gounelle, « Les origines littéraires... », art. cité.
- 77** Gounelle, « Les origines littéraires... », art. cité, p. 241-245 et Tischendorf, *Evangelia Apocrypha...*, *op. cit.*, p. 481.
- 78** La Véronique est notamment nommée *sudarium Christi*, par Pierre Mallius, vers 1159-1181, voir Sansterre, « Variations d'une légende », art. cité, § 8 et sur les catégories de reliques textiles, Sarzeaud, *Copie et culte...*, *op. cit.*, p. 80-85. Voir les intuitions de Claude Gaignebet, sur la relation entre l'hémorroïsse et les saints linges, « Véronique ou l'image vraie », *Bulletin de la société de mythologie française*, 139, 1985, p. 3-28, et l'étude de Barbara Baert, Emma Sidgwick, « Touching the Hem: The Thread between Garment and Blood in the Story of the Woman with the Haemorrhage (Mark 5:24b-34par) », *Textile. Cloth and Culture*, 9/3, 2011, p. 308-351.

en touchant le vêtement du Christ⁷⁹. Ce motif se retrouve dans les mystères de la Passion du xv^e siècle, comme dans la *Passion d'Auvergne*, où l'hémorroïsse donne le Suaire à Joseph et Nicodème⁸⁰. Mieux, dans la *Passion d'Arnoul Gréban*, la femme qui offre le Suaire est nommée Vérone⁸¹ : se superposent alors trois figures féminines, l'hémorroïsse, la marchande de draps et Véronique, ainsi que trois étoffes touchant le corps du Christ, sa tunique, son linge funéraire et la serviette dans laquelle il essuie son visage.

Les mystères travaillent cette proximité en utilisant le geste d'ostension comme un pivot : plusieurs textes du xv^e siècle présentent des scènes de monstration du linge du tombeau, faite par un ange aux Saintes Femmes, ou par les Saintes Femmes aux spectateurs. Ainsi au début du xv^e siècle, dans *La Passion de Semur*, Madeleine va seule au tombeau, et, avant de le trouver vide, elle « se tourne vers le peuple » pour déplorer la mort du Christ, puis « prend le suaire et le montre » (*capiat sudarium et ostendat*) en disant :

La douleur part a son suaire,
Que les felons ly firent traire.
Dix mille y a et cinq cents goutes,
Et plux qu'il les compteroit toutes,
De son sang dont il fust moillé
Quant à l'estaiche fust lyé⁸².

Le même mystère fait ainsi répondre Madeleine à « Veronna », marchande d'étoffes qui en prête une au Christ pour qu'il essuie son visage, la récupère tachée, avant de s'exclamer : « *Modo ostendat populo* : Bonnes gens, veez vous cy l'imaige / De son tresprecieulx visaigne ?⁸³ ».

79 Lydie Lansard, « Deux miracles pour un nom : Plasticité de la figure de Véronique dans la *Vengeance Nostre Seigneur* (version de Japhet) », Biagini *et al.* (dir.), *Miracles d'un autre genre...*, *op. cit.*, p. 157-169 : elle cite un manuscrit de Liège (ms. Bibliotheca Episcoporum Leodiensium 7D12) dont elle prépare l'édition : « Tenés, dist elle, ce drap de quoy vous l'enveloperez, car il me garist de maladie dont j'estoie moult honteuse entre lez aultres dames. Car je touchai seulement sa robe je fu garie. »

80 Graham Runnalls (éd.), *La Passion d'Auvergne* (jouée probablement en 1477), Genève, Droz, 1982, v. 3445-3771.

81 Gaston Paris, Gaston Raynaud (éd.), *La Passion d'Arnoul Gréban publié d'après les manuscrits de Paris*, Paris, Vieweg, 1878, v. 26624-26651.

82 Émile Roy (éd.), *Le mystère de la Passion. Le mystère de la Passion en France du xiv^e au xvi^e siècle*, Dijon, Damidot, 1903, p. 180-181 : « La Passion de Semur (premier tiers du xiv^e siècle) ».

83 *Ibid.*, p. 146. Si on ne trouve pas toujours des didascalies si explicites, le texte de Véronique prend le plus souvent la forme d'une adresse aux spectateurs les incitant à regarder l'image, par exemple dans la *Passion d'Angers*, en 1486, Jean Michel précise qu'il s'agit d'une « *Exhortacion au peuple crestien* : O vous, pecheurs, desirans avoir grace, / levez vos yeux, regardés ceste

Ce jeu d'analogies entre femmes et entre étoffes résulte d'une intense circulation entre les récits apocryphes et les représentations ludiques de la Passion et de la Résurrection du Christ. Au contraire, la circulation avec l'iconographie est à la fois tardive et inaboutie : les artistes médiévaux se sont désintéressés du geste liturgique d'ostension du linge blanc par les femmes au tombeau. Ils ont par contre travaillé le motif d'une ostension féminine dans l'iconographie de Véronique, à partir du ^{xiv}^e siècle. Enfin, aux ^{xv}^e-^{xvi}^e siècles, le saint Suaire est à son tour représenté exposé, par le clergé ou par des anges dans l'iconographie. Il semble bien que ce soit l'apparition de taches dans des linges jusqu'alors blancs, ramenant le linge du côté du témoignage de la Passion plutôt que de la Résurrection, qui ait fini par rendre ce geste d'ostension textile intéressant aux artistes. Nous avons donc affaire à des « chronologies plurielles », comme l'écrit Alain Rauwel à propos des rapports entre le théologique et le visuel⁸⁴, chaque domaine ayant ses règles et ses enjeux propres : l'iconographie semble trouver trop abstraite l'ostension du linge, tant qu'il est blanc, puis s'en saisit quand il y a une image à déployer.

De même, Laura Weigert a montré que les circulations entre les mystères de la Passion et le reste de la culture visuelle sont nombreuses, mais qu'elles relèvent rarement d'une reprise terme à terme⁸⁵. Cet exemple le confirme : le motif rebondit à la manière d'un ballon de rugby, il fait des écarts, entre différentes figures féminines et différents moments de l'histoire sainte, refusant une circulation linéaire, tout en concourant bien à l'établissement d'une sémantique globale des saintes femmes aux étoffes.

De l'image vers le rituel : montrer les saints Suaires au ^{xvi}^e siècle

L'essor de ces thèmes d'ostension aux ^{xiii}^e-^{xiv}^e siècles correspond à la dynamique de *devotio in historia* identifiée par Giulia Puma dans ses recherches sur l'iconographie de l'adoration de l'Enfant Jésus : le lien de plus en plus fort entre le récit de l'histoire sainte et les modalités de la dévotion incite à intégrer des actes de dévotion, ici des ostensions, au récit de l'histoire sainte et à ses

face/qui desormais efface/toute macule vicieuse et mortelle ! », cf. Omer Jodogne (éd.), *Le mystère de la Passion (Angers 1486)*, Gembloux, Duculot, 1959, v. 26792-26795. Le même texte ne va pas jusqu'au matin de la Résurrection, mais cite quand même les Suaires, Rubion, soldat romain chargé de garder le sépulcre, s'exclamant « Comme il a esté galoppé ; / les linceux en sont tous rougis. », v. 29888-29889.

⁸⁴ A. Rauwel, « La croix d'autel... », art. cité, p. 150.

⁸⁵ Laura Weigert, *French Visual Culture and the Making of Medieval Theater*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015. Sur la place du théâtre dans la culture visuelle (ce qu'elle appelle *Theatricality*) et l'historiographie de cette question, lire l'introduction p. 1-25.

représentations⁸⁶. La relique opère comme un lien entre ces deux dimensions, par exemple sur la baie axiale des vitraux du chœur de la Sainte-Chapelle de Chambéry, datée de 1521-1527, juste au-dessus de la loge où était conservé un saint Suaire⁸⁷.

L'étoffe, désignée par deux anges et sommée par les trois Marie, contient une représentation du Christ (fig. 17). S'agit-il du corps mort du Christ, encore présent dans le linge lors de l'épisode des *Lamentations* – mais alors que font les anges de part et d'autre du Suaire ? Ou de l'empreinte de ce corps laissée dans le Suaire, encore visible lors de l'épisode de la *Visite au sépulcre* et de la rencontre avec l'ange – mais pourquoi cette scène est-elle placée avant la Résurrection, qui suit tout juste dans le cycle iconographique ? L'ambivalence iconographique est sans doute voulue et désigne le Suaire de Chambéry-Turin comme une image intermédiaire, née de la tradition des iconographies du sépulcre qui, comme l'*Imago Pietatis*, veulent superposer le Christ souffrant et le Pantocrator, le Christ mort et le Ressuscité⁸⁸.

Comme dans l'iconographie de la messe de saint Grégoire, il s'agit, par la représentation iconographique – mais peut-être aussi par la représentation théâtrale, un mystère de la Passion ayant été joué sur la place du château le Vendredi Saint 1515, jour d'ostension⁸⁹ – de faire de la liturgie un écho de l'histoire sainte : les trois évêques montrant le Suaire à la foule des fidèles sont comme les trois Saintes Femmes, qui se lamentent sur le corps du Christ supplicié, découvrent le linge dans la tombe, puis le montrent au collège des apôtres comme preuve de sa Résurrection⁹⁰ ; ils peuvent aussi être les anges qui désignent le Suaire à ces Saintes Femmes. Dès lors, la foule des fidèles qui assistent à l'ostension peut s'identifier à la première communauté tristement réunie autour du Christ mort, mais aussi aux Saintes Femmes qui reçoivent la bonne nouvelle des anges ou au collège apostolique qui reçoit la bonne nouvelle des Saintes Femmes.

86 Giulia Puma, *Les Nativités italiennes (1250-1450). Une histoire d'adoration*, Rome, École française de Rome, 2019, p. 283-287.

87 Il s'agit d'une commande de Marguerite d'Autriche avec pour maîtres-verriers, Jean Baudichon et Jean de la Arpe. Le cycle est détruit dans un incendie en 1532 mais restauré dans la foulée, *Corpus vitrearum*, vol. 3, *Les vitraux de Bourgogne, Franche-Comté et Rhône-Alpes*, Paris, CNRS, 1986, p. 317-320 et Michelle Santelli, *La Sainte-Chapelle du château de Chambéry*, Chambéry, Société savoisienne d'histoire et d'archéologie, 2003.

88 Ridderbos, « The Man of Sorrow... », art. cité.

89 AD Savoie, 189E dépôt 288, Comptes des syndics de Chambéry : des dépenses sont assumées pour jouer une Passion du Christ (*passionis Christi domini nostri*) in *plathea castris die veneris sancta*.

90 André Perret l'avait précocement noté dans André Perret, « Essai sur l'histoire du Saint Suaire du XIV^e au XVI^e siècle », *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Savoie*, 4, 1960, p. 95.

En superposant ces différents gestes de l'histoire sainte et de la liturgie, le concepteur du cycle de vitraux augmente donc considérablement la surface sémantique aussi bien de l'image que du rituel.



Fig. 17. Mise au tombeau du Christ, baie axiale de la Sainte-Chapelle de Chambéry, c. 1521-1527, ateliers de Jean Beaudichon et Jean de la Arpe, restauration d'après les cartons originaux vers 1547

Le geste représenté des Saintes Femmes et le geste rituel d'ostension atteignent leur point de fusion en 1523, à Besançon, lorsque le chapitre entreprend de réactiver des jeux de la Passion. Il s'appuie sur le dialogue du *Quem Quaeritis*, conservé dans un manuscrit du XIII^e siècle et qui prescrit un geste d'ostension du Suaire: les chanoines se procurent une image du Suaire, copie de celui qui triomphe au même moment à Chambéry et porte l'empreinte sanglante du corps du Christ. Très rapidement, ce linge est présenté comme une relique et fait l'objet d'ostensions annuelles, le dimanche de Pâques et le dimanche après l'Ascension⁹¹. Comme à Lirey, le geste d'ostension a transformé l'accessoire de théâtre en relique de la Passion.

Pourtant, la liturgie d'ostension ne s'autonomise pas de la séquence ludique. Au contraire, d'après la description du rituel dans les délibérations du chapitre

91 Besançon, Bibliothèque municipale, ms. 98, sur son apparition, voir les registres capitulaires de Besançon, AD Doubs, G192. Pour le détail, je me permets de renvoyer à Sarzeaud, *Copie et culte...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 17 et suiv.

de 1550, l'ostension du Suaire doit se faire en chantant les versets du *Quem Queritis*, deux ou trois chanoines exposant le Suaire d'abord aux choristes, puis aux fidèles⁹². Plus qu'une circulation, le mystère de la Résurrection et l'ostension de la relique se trouvent complètement superposés : le clergé rejoue l'ostension du Suaire par les trois Marie, avec en main l'objet même qu'elles tinrent au matin de Pâques. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, cette superposition est traduite dans des gravures sur textile qui mettent les deux scènes en pendant (fig. 18). L'iconographie de l'ostension du Suaire par les trois Marie, qui n'avait pas intéressé les artistes médiévaux, apparaît enfin, à la faveur d'un rapprochement, direct et explicite cette fois, entre le geste rituel et le geste représenté.



Fig. 18. Images de l'ostension du Suaire par trois chanoines et par Marie-Madeleine et deux anges, XVII^e s., estampe sur soie et papier, Besançon, AD Doubs, 21F135. Image Archives du Doubs

Expliquer les étoffes : *relia, signa, figuræ*

Le geste d'*explicatio* des étoffes circule bien au-delà du réseau d'images que nous avons interrogé. Citons, parmi ces ricochets, la sage-femme étendant un linge lors d'un accouchement, pour chauffer les langes ou pour couvrir l'enfant, motif

92 Doubs, G195, f. 395v, éd. dans id., vol. 4, p. 153 : *A cetero et antequam fiat ostensio preciose sancte sindonis, cantabitur per sex aut quattuor capellanos ecclesie responsorium « Quis revolvat nobis lapidem », cum versiculo et collecta de ipsa sancta sindone, et cum venerint ad hec verba « Sudarium et vestes » deinde ostendetur per tres aut duos reverendos dominorum capituli, stolis inductos, dictis quatuor capellanis ac choralibus cum eorum cereis ac thedis accensis, comitatos ac genibus flexis existentes.*

qu'on retrouve dans plusieurs tableaux de Nativités au tournant du XVI^e siècle, par exemple chez le Maître de Miraflores ou chez Marx Reichlich (fig. 19)⁹³.



Fig. 19. Maître de Miraflores, *La naissance de saint Jean-Baptiste*, c. 1480-1500, panneau, 90 × 55 cm, Madrid, Museo del Prado. CreativeCommons – Wikicommons

Avec un autre contexte viennent d'autres enjeux, mais l'analogie formelle entre ce geste féminin et ceux que nous avons interrogés n'est peut-être pas incidente. L'artiste fait résonner les motifs au moyen d'une citation d'autant plus implicite que le motif est bien institué, de sorte l'historien doit se faire herméneute, avec plus ou moins de fortune, pour tenter de suivre la pensée de l'artiste dans un maquis de motifs iconographiques analogues.

Dans les *Nativités*, et notamment celle du Baptiste, opère une dialectique de la tache : la lessive des linges souillés de l'enfantement préfigure le baptême,

93 Marx Reichlich, *La naissance de la Vierge*, 1511, 85 × 31 cm, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, inv. n° 2587.

qui débarrasse le fidèle de la macule du péché, et dans le cas du saint, elle préfigure son martyre, qui tache les linges d'un sang cette fois salvifique. On retrouve d'ailleurs le geste de l'ange tendant un linge blanc dans l'iconographie du Baptême du Christ comme dans certaines images de martyre : les linges tendus par les anges attendent le corps ou l'âme de la sainte personne.

Saint Joseph se voit aussi assigner ce geste féminin, non sans une certaine dérision mise en lumière par Anne L. Williams. Pendant que son épouse materne un enfant qui n'est pas de lui, il est figuré faisant divers travaux, comme sécher les langes de l'enfant dans l'*Adoration des Mages* de Bosch du Prado (c.1493) ou dans une sculpture de l'entourage d'Antoine le Moiturier (**fig. 20**)⁹⁴. Cela devient au XVII^e siècle un thème iconographique propre : la *Lessive de la Sainte Famille pendant la fuite en Égypte*, par exemple vers 1620 par Lucio Massari⁹⁵. La Vierge lave les linges que l'enfant transmet à Joseph pour qu'il les fasse sécher sur la branche d'un arbre : ils sont aidés par deux anges dont un étend l'étoffe dans une reprise parfaite du geste d'*explicatio*.



Fig. 20. Entourage d'Antoine le Moiturier, Nativité, 1450, calcaire polychrome, 45 × 65 × 18 cm, New York, Metropolitan Museum, inv. n° 16.32.158. Domaine public

94 Inv. P02048, lire Anne L. Williams, « Satirizing the Sacred: Humor in Saint Joseph's Veneration and Early Modern », *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 10/1, 2018 (<https://jhna.org/articles/satirizing-sacred-humor-saint-josephs-veneration-early-modern-art/>, consulté le 13 novembre 2023).

95 Lucio Massari, *La sainte Famille*, c. 1620, huile sur toile, 52 × 38 cm, Florence, Gallerie des Offices, inv. 1890 n° 6719. Je remercie Johannes Herрман alias Phylloscopus et Raoul Bonnaffé alias Lamusée pour ces trouvailles iconographiques.

L'enquête pourrait encore être étendue à la multitude des gestes discrets dans lesquels des femmes soulèvent une étoffe dans certains épisodes de l'histoire sainte, par exemple le voile de la Vierge, sur le chemin du Calvaire de Raphaël, au Prado (**fig. 21**) tandis que les images de la gloire céleste de la Vierge où des Saintes Femmes, à l'époque baroque, figurent régulièrement des angelots soulevant les plis d'un manteau, en écho au drap d'honneur.



Fig. 21. Raphaël, *Portement de Croix*, c. 1516, huile sur toile, 318×229 cm, Madrid, Musée du Prado. CreativeCommons – Wikicommons

Cette profusion de motifs a de quoi décourager celui qui voudrait se lancer dans l'étude extensive d'un motif traversant une multitude de thèmes. Tout

à la fois, s'intéresser à ces circulations nous paraît un enjeu important pour comprendre la manière dont se construit la culture visuelle médiévale, dans une relation entre les images, mais aussi au-delà, avec d'autres pans de cette culture, en particulier le théâtre et la liturgie, traversés par un même mouvement d'« explication », au sens le plus fort, des mystères divins cachés dans l'histoire⁹⁶.

Ainsi, l'essor du geste d'*explicatio* vers 1300, au moment où s'affirment les liturgies d'ostension des saintes étoffes, a pu relever d'une volonté des artistes de citer ce rituel, cherchant par là à produire un effet de réel, l'ange exposant le linge à la manière du clergé qui expose une sainte relique. Mais le geste de portement transforme aussi l'objet montré en un emblème, un signe qui relève d'un registre supérieur, céleste. Dès lors, il produit en même temps, un effet d'idéal, et dit d'un seul mouvement la nature singulière des objets sacrés qui sont à la fois des *realia* et des *signa*, des réalités tangibles témoignant de l'histoire sainte et des signes relevant d'une vérité supérieure, spirituelle. Il opère alors comme un trait d'union entre le terrestre et le céleste, entre histoire et dévotion. Les liens ainsi établis relèvent d'un analogisme réaliste, sur le modèle de l'eucharistie, *figura* centrale de ce système, qui est le corps du Christ à la fois analogiquement et réellement. Dès lors, comme à Lirey ou à Besançon, le geste rituel transforme la représentation de la relique en une relique, et le figurant devient le figuré.

96 Debiais, « Rituel », art. cité.