

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

HiCSA Éditions en ligne

TEXTILES, RITUELS, IMAGES

(EUROPE OCCIDENTALE, XIII^e-XVII^e SIÈCLES)

sous la direction de
Juliette Brack, Julie Glodt, Nicolas Sarzeaud

Actes des journées d'étude
« Rituel et image : textiles et révélation du sacré », 6-7 mai 2021, INHA, Paris

Pour citer cet ouvrage

Juliette Brack, Julie Glodt, Nicolas Sarzeaud (dir.), *Textiles, rituels, images (Europe occidentale, XIII^e-XVII^e siècles)*, actes des journées d'étude « Rituel et image : textiles et révélation du sacré », 6-7 mai 2021, INHA, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en mai 2024.

ISBN : 978-2-491040-15-4

Vincent Debiais , <i>L'image par le voile</i>	3
Juliette Brack, Julie Glodt, Nicolas Sarzeaud , Introduction	10
Paul Hills , Textiles and Touch: Depicting the Sacred	19
LES TEXTILES PAR LE GESTE : FABRIQUER, MANIPULER, DÉPLIER	
Helen Wyld , Flesh, Blood and Heraldry: a new interpretation of the Fetternear Banner	44
Juliette Calvarin , L'amict et l'Annonciation. À partir d'un objet de Sainte-Marie de Dansk au xv ^e siècle	71
Diana Pereira , Layered in ritual: miraculous sculptures of the Virgin and the clothing of statues in Early Modern Portugal	85
Nicolas Sarzeaud , Toutes voiles dehors: remarques sur la circulation d'un geste, l' <i>explicatio</i> des saintes étoffes, dans l'art et la liturgie de la fin du Moyen Âge (xiii ^e -xvi ^e siècle)	107
RIDEAUX ET DAIS : PRÉSENTER LE SACRÉ	
Julie Glodt , Cercle blanc sur fond noir. Le rideau de l'élévation et la visibilité de l'hostie (xiv ^e -xvi ^e s.)	148
Juliette Brack , Métaphores et fonctions du dais marial dans le retable florentin. Pour une étude des <i>Mariages mystiques de sainte Catherine de Sienne</i> par Fra Bartolomeo	175
Hector Ruiz Soto , Le retable-machine à l'espagnole: le dévoilement comme fabrique d'images de culte au xvii ^e siècle	199
Valentine Langlais , Révélation et glorification du Saint-Sacrement: de l'usage du rideau dans l'iconographie flamande de la Cène (xvi ^e -xvii ^e siècles)	231
VÊTEMENTS ET COSTUMES : ORNER LES CORPS	
Lisa Monnas , Maphoria, Veils, Wimples and Gorgets Worn by the Virgin in Tuscan Painting 1250-1400: Tradition and Innovation	263
Laura Ștefănescu , Dressing up the Angels in Renaissance Florence: Theatrical Costumes and Wings on Stage and in Art	290
Rembrandt Duits , Framed in Fabric. Gozzoli's <i>Journey of the Magi</i> and the Liturgy in the Chapel of the Medici Palace	324
Ralph Dekoninck, Caroline Heering , L'ornementalisation des <i>ornamenta sacra</i> dans les anciens Pays-Bas des xvii ^e et xviii ^e siècles	342
Marlène Albert-Llorca , Conclusion	368

L'IMAGE PAR LE VOILE

VINCENT DEBIAIS

CNRS/CRAL

La peinture puis le cinéma se sont emparés du dispositif théâtral et rituel du rideau pour en faire un point de tension dans l'image, un motif esthétique et narratif. Le constat est banal et les exemples se bousculent. Dans la scène de la douche de *Psychose*, le rideau de plastique grisâtre qui sépare le blanc éclatant de la faïence de l'ombre du tueur agit, dans la séquence à la façon, d'une membrane poreuse qui dissimule et révèle à la fois, qui crée l'endroit du suspens et permet le passage de l'inconnu au *jumpscare* (fig. 1)¹. L'assassinat se joue autant dans la répétition des plans au couteau que dans l'ouverture bruyante du rideau, crissant sur la tringle à l'unisson ou presque de la musique qui se déclenche dans le mouvement du plastique; tout est déjà joué dans la saisie du voile par Norman Bates, un voile qui change de main en fin de séquence, arraché à la tringle et déposé, tout en pudeur, à la manière d'un linceul, sur le corps de Marion Crane. Dans *Twin Peaks*, l'espace onirique de Dale Cooper est tout entier mis en forme par un enchevêtrement de lourds rideaux de velours rouge qui fabriquent des pièces et les couloirs labyrinthiques qui les relient (fig. 2)². Animés de mouvements imperceptibles, transformant les sons et les lumières de la «chambre rouge», ces voiles-cloisons génèrent un lieu *autre* dans lequel le rideau remplace le mur, architecture éphémère et instable, métaphore géniale de l'espace et du temps du rêve dans laquelle David Lynch installe les personnages les plus extravagants du script. Dans *Eyes Wide Shut*, le rideau est le premier élément que fixe l'œil du spectateur au début du film (fig. 3)³: une quantité éthérée de rouge pendue devant une fenêtre, qui se répète dans le miroir à gauche dans la pièce à colonnes, formant un cadre écarlate pour le dénuement d'Alice Harford. Dans cette scène-tableau, Stanley Kubrick joue du

1 Sur cette scène, voir Joachin Daniel Dupuis, *Derrière le rideau : Alfred Hitchcock, Saul Bass et la scène de la douche*, Paris, L'Harmattan, 2019.

2 Doron Bauer a créé des liens très intéressants entre les rideaux de *Twin Peaks* et la peinture de Rubens, Doron Bauer, «Rubens' Curtains», dans Lucien-Jean Bord, Vincent Debiais, Éric Palazzo (dir.) *Le rideau, le voile et le dévoilement du Proche-Orient ancien à l'Occident médiéval*, actes du colloque tenu à Ligugé les 14-17 avril 2016, Paris, Geuthner, 2019, p. 339-352.

3 Analyse du film dans Diane Morel, *Eyes Wide Shut, de Stanley Kubrick ou l'étrange labyrinthe*, Paris, PUF, 2002.



Fig. 1. Marion Crane dans *Psycho* d'Alfred Hitchcock, 1960



Fig. 2. Kyle MacLachlan et Michael J. Anderson dans *Twin Peaks* de Mark Frost et David Lynch, 1990-1991



Fig. 3. Nicole Kidman dans *Eyes Wide Shut* de Stanley Kubrick, 1999

contraste chromatique – le blanc de l'architecture, le rouge du rideau, le noir puis la pâleur du corps – pour convoquer la palette qui donne son identité visuelle au film. Le dispositif du rideau contribue à la transformation de l'écran en peinture et il pose, au seuil de l'œuvre, le regard désiré, empêché puis accompli comme élément essentiel de l'intrigue à venir.

Dans *Psychose*, dans *Twin Peaks* et dans *Eyes Wide Shut*, le voile ou le rideau deviennent de véritables agents dans la narration en images, ils permettent qu'il se passe quelque chose. Objet dans l'image, ils témoignent de leur capacité à servir simultanément de cadre et de recours narratif, et de leur incapacité à rester à leur place dans le décor.

Les propriétés sensibles du rideau jouent sans aucun doute un rôle important dans cette transgression ontologique qui permet à l'image de devenir un objet que l'on manipule dans la peinture, la sculpture ou le cinéma, et qui autorise aussi l'objet à devenir une image que l'on contemple pour ce qu'elle montre et non pour ce qu'elle fait. Le froissement métallique et imperméable du plastique dans *Psychose* contribue à la froideur de la mort qui s'installe sur le cadavre gisant dans l'eau et le sang; le poids, l'épaisseur et le traitement inégal du velours dans *Twin Peaks* renforcent la sensation claustrophobique et instable de la « chambre rouge »; la couleur, la délicatesse légère et la façon dont les rideaux se froncent et s'écartent dans la scène d'ouverture d'*Eyes Wide Shut* annoncent une sensualité à venir plus que ne le fait peut-être le corps dévoilé de Nicole Kidman. Le rideau est donc objet, image et surtout texture, une disposition des éléments qui accorde aux matériaux leurs caractéristiques physiques et qui commandent à leurs effets pratiques et à leurs sensations. Le poids, le mouvement, la réaction à la lumière, la transparence, le son des textiles sont autant de variables contribuant à la présence des rideaux et des voiles dans un dispositif particulier, qu'il soit cinématographique ou liturgique. Dans tous les cas, le rideau est et fait; il s'impose dans la puissance de sa matérialité et opère dans la mécanique d'une disposition en interface pour manifester un entre-deux ou un intervalle; pour permettre le passage d'un état à l'autre⁴.

Les articles rassemblés dans ce volume n'ont rien à voir avec la poétique du suspens ciselée par Alfred Hitchcock, l'inconfort complice imposé par David Lynch, l'allégorie érotique suggérée par Stanley Kubrick; et il n'y aurait rien de pire que d'envisager que ces trois fragments de cinéma empruntent, d'une façon ou d'une autre, les principes visuels en jeu dans l'usage du textile pour

⁴ Hélène Frazik, « Le stratagème du rideau. De la photographie des phénomènes occultes au cinéma fantastiques » dans Baptiste Villenave, Julie Wolkenstein (dir.), *L'image, le secret*, actes du colloque (Cerisy, 28 septembre-2 octobre 2016), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020, p. 267-285.

les pratiques rituelles du Moyen Âge et de l'époque moderne, sujets du beau colloque tenu au printemps 2021. Si invariant éventuel il y a, il relève d'une part de ce qui constitue les propriétés matérielles du textile, au premier chef sa capacité générique à la mobilité (qui se décline dans le flottement, le claquement, le pli, le froissement, le tremblement, la déchirure, le soulèvement, etc.), et d'autre part d'un usage anthropologiquement récurrent du rideau et du voile dans la gestion de la révélation, qu'on l'entende dans le contexte religieux de la révélation divine, ou dans le domaine social de l'affirmation des identités. Ce sont les deux grandes directions suivies dans les pages suivantes par des auteurs qui ont tous mis en lumière l'effet d'*apparition* généré par le textile, que l'on envisage un écartement des rideaux pour dévoiler la présence d'une image, le soulignement d'une figure grâce à la parure vestimentaire, ou encore l'affichage d'une nouvelle image dans les fibres d'une pièce de tissu. Il s'agit de provoquer un surgissement que les propriétés dynamiques du textile renforcent dans son intensité dramatique. On lira les beaux textes réunis ici pour percevoir cette constance dans la diversité des contextes historiques et culturels envisagés par les auteurs, de la célébration de l'eucharistie à la peinture flamande, du déploiement héraldique sur le champ de bataille à la liturgie privée des papes, du décor théâtral aux statues vivantes manipulées dans la liturgie pascale.

L'utilisation du textile, dans la diversité de ces circonstances, autorise un jeu sur le plan et le volume, à l'intérieur d'un édifice réel ou dans l'image, et la création de lieux distincts. L'installation de voiles, de cloisons mobiles, de tentures fermant l'espace structure un milieu pour qualifier les actions qui s'y déroulent, dans une élaboration sur la longue durée de ce que le voile du Temple permet de retenue et de sacralité⁵. Dès lors qu'elle renforce la verticalité et qu'elle ordonne la profondeur en plans successifs, cette installation suggère la possibilité d'un *ailleurs* dans l'espace, un au-delà des sens, lieu du mystère en attente de dévoilement. La frontalité du textile, abordée comme un leitmotiv dans nombre des communications ici rassemblées, déclare un possible « derrière le rideau » et invite le regard et le corps à déchirer cette verticalité pour accéder à ce qu'elle dissimule. De la même façon, l'horizontalité de la nappe ou de l'enveloppe du corporal invite à considérer l'hypothèse d'un « sous le voile » : la pierre de l'autel, le linge de l'eucharistie, le visage de la Vierge. Le textile s'impose ainsi dans son lieu comme une couche supplémentaire du réel et lui confère une profondeur matérielle, résolument haptique : lever le voile, écarter le rideau⁶.

5 Simon Légasse, « Les voiles du temple de Jérusalem. Essai de parcours historique », *Revue biblique*, 87, 1980, p. 560-589.

6 Éric Palazzo, « Tirer le rideau dans la liturgie médiévale et voir le corps du Christ » dans Bord, Debiais, Palazzo, *Le rideau...*, *op. cit.*, p. 49-66.

Cette couche supplémentaire du réel devient fréquemment un écran de projection pour de nouvelles images peintes, tissées ou brodées sur le textile. Les bannières militaires, les courtines d'autel, les parures de statue, les aménagements d'architecture éphémère sont le support d'images qui qualifient le textile, lui attribuent une fonction et contribuent à son efficacité réelle et symbolique. Le textile constitue un réservoir d'images important pour le Moyen Âge et l'époque moderne, et le colloque a montré l'étendue du travail à réaliser encore sur ces objets qui ont échappé pour la plupart aux travaux de l'iconographie, avec une difficulté *méta* supplémentaire pour la figuration du textile-support d'image dans les images, dans la peinture notamment⁷. Les articles montrent aussi que le principal enjeu visuel du textile, au-delà de l'image éventuelle qu'il porte, est la couleur, qu'on lui attribue des propriétés héraldiques, symboliques ou pratiques (la reconnaissance, le ralliement, le contraste)⁸. Dans l'image comme dans l'église, le textile est le lieu d'implantation de la couleur, de sa mise en œuvre, de sa combinaison. Si l'on convoquait par l'imagination une image médiévale ou moderne comme paradigme, un monstre créé à partir de l'expérience de la culture visuelle de ce long Moyen Âge, il y a fort à parier que l'endroit de l'expression chromatique se situerait sur la part de textile figuré dans cette vue de l'esprit. Le rideau, le voile, le vêtement font tache de couleur.

Le textile est ainsi avant tout un « pan », une accumulation de matériau coloré dans l'espace qui paradoxalement joue en faveur d'une qualification du lieu et en même temps provoque l'indéfinition et l'instabilité. Le rideau et le voile sont autant des objets bornés dans leur étendue et leur mouvement qu'ils ne constituent des masses de textile, la partie plus ou moins sous contrôle d'un tout informel. Le textile est la possibilité d'existence du pli que Gilles Deleuze définit pour le baroque comme l'intention et le devenir⁹, et le matériau privilégié du pan d'inquiétude pour Georges Didi-Huberman¹⁰. Le tissu est ainsi le moyen de dire qu'il se passe quelque chose *là* sans pour autant définir ni l'action ni le lieu. Il y a là quelque chose à voir que je ne vois pas. Cela fait du voile le lieu d'un désir parce que la malléabilité du tissu permet la création sensible du *fourreau*, cette enveloppe qui évoque dans sa forme l'objet qu'elle contient

⁷ Sur la question de la méta-peinture, voir les contributions rassemblées dans Péter Bokody, Alexander Nagel (dir.), *Renaissance Metapainting*, Londres, Harvey Miller, 2020.

⁸ Pour un panorama théorique sur la question de la couleur, voir l'article fondamental de John Gage, « Color in Western Art, an Issue? », *The Art Bulletin*, 72, 1990, p. 518-541.

⁹ Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Éd. de Minuit, 1988.

¹⁰ Voir entre autres Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris, Éd. de Minuit, 1985, p. 44.

tout en le retenant dans le secret de la matière¹¹. Dans ce mouvement de focus irrésolu, qui détourne l'attention du sujet véritable, le textile est par nécessité le lieu d'une intermittence, condamné par fonction à disparaître, au moins de façon momentanée, pour permettre la révélation, le dévoilement. Le textile fait le jeu de l'ombre parce qu'il partage avec elle le caractère transitoire analysé par Victor Stoichita pour ce qu'il permet du passage du négatif au positif¹². Le pan-confusion est appelé à être résolu dans la dissolution du textile par ouverture, déshabillage, archivage, déchirure ou destruction.

L'utilisation du textile dans les contextes abordés par les auteurs entre Moyen Âge et époque moderne pose la question fondamentale de la représentation (ce qu'elle est, ce qu'elle peut, ce qu'elle n'autorise pas), dans un cadre théorique du signe, de l'image et du corps ancré sur la structure chrétienne de l'incarnation. Le rideau, le voile, le vêtement sont la condition matérielle et technique de l'apparition et de la représentation de notions, d'actions, d'entités sociales qui, *par* le textile, acquièrent une présence dans le lieu, le temps et la forme bornés par l'étendue de matière – cette « présence dans la fibre » que le saint suaire pose en paradigme. Il faudrait alors inscrire les réflexions passionnantes à suivre dans ce volume dans des prolongations anthropologiques larges quant au déguisement, au travestissement, au camouflage, à la duplication, etc. C'est sans doute trahir la pensée des communicants que de vouloir ainsi extraire des études sur le retable florentin des années 1500, de la statuaire portugaise de l'époque moderne et de la peinture toscane du Trecento, un plaidoyer pour une approche globale des usages transformateurs du textile et de sa capacité à générer une réflexion sur ce qu'est l'image, mais on ne peut que constater la constance de l'association entre l'effet voile, la matérialité de l'écran et la création du visuel.

En 2008, l'artiste vidéo Bill Viola crée l'œuvre *Three Women*, un film de 9 minutes environ présenté sur un écran plat, en général dans une salle sans lumière. Le film sans bande sonore met en scène le passage de trois femmes à trois âges de la vie de l'arrière-plan au premier plan de l'image à travers un rideau aquatique (**fig. 4**). Indéfinies, informées, monochromes dans le premier temps du film, les femmes se révèlent dans la singularité de leur physionomie, de leur visage, de leurs vêtements. Elles déchirent le rideau et passent du statut d'ombre au statut de corps. Dans la seconde partie du film, les trois femmes retournent à l'arrière-plan, elles redeviennent silhouettes avant de disparaître dans le noir du fond de l'image. C'est l'élément aquatique, rideau imperceptible,

11 Voir les très belles réflexions sur ce sujet de Georges Banc, *Le rideau ou la fêlure du monde*, Paris, Biro, 1997.

12 Victor I. Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000.

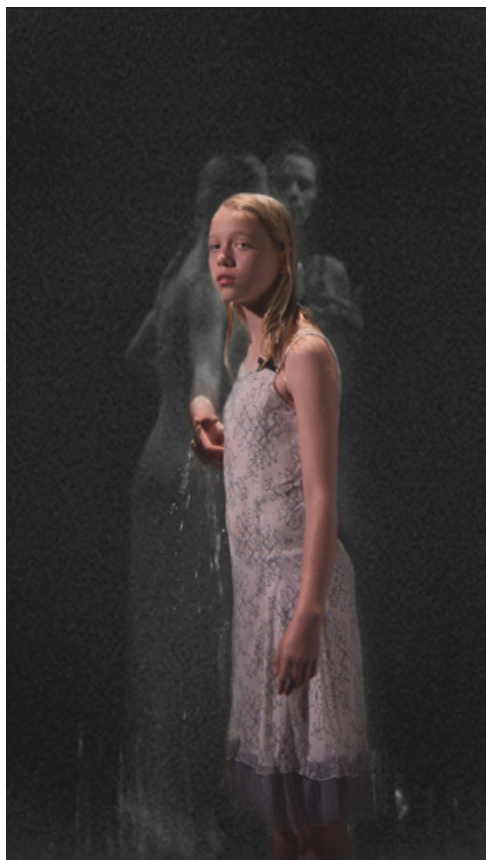


Fig. 4. Anika, Cornelia et Helena Ballent dans *Three Women* de Bill Viola, 2008

filtre-trace puis révélateur manifeste, qui permet le changement dans la nature de la représentation. L'eau persiste sur le visage et le corps des femmes; elle réfléchit la lumière et donne une texture particulière et fragile aux expressions. L'ensemble est filmé par Bill Viola au ralenti, la lenteur de l'image accentuant la présence de l'eau. Le rideau aquatique n'est pas seulement un dispositif de mise en scène séparant les plans du film, mais il est institué par le vidéaste comme le principal acteur de *Three Women*. Par le voile, l'artiste s'interroge sur ce qui fait que l'on voit ou non le corps, et sur ce qui s'opère dans l'image lors du passage de l'ombre et la lumière. L'eau en tant que portion de nature, en tant qu'élément de la création, n'est pas le sujet de *Three Women*; le rideau aquatique est en revanche ce qui permet de faire représentation, et c'est cette question de la représentation par le textile que posent les

auteurs dans ce beau volume appelé à (re)lancer les études sur les rideaux, les voiles, les vêtements, entre Moyen Âge et époque moderne.

INTRODUCTION

JULIETTE BRACK, JULIE GLODT, NICOLAS SARZEAUD

[Zeuxis] avait présenté des raisins si heureusement reproduits que les oiseaux vinrent voler auprès d'eux sur la scène; mais [Parrhasius] présenta un rideau peint avec une telle vérité que Zeuxis, tout gonflé d'orgueil à cause du jugement des oiseaux, demanda qu'on se décidât à enlever le rideau pour montrer la peinture¹.

Ce fameux récit de Plinie l'Ancien, mythe originel de l'art mimétique, présente un type de relation particulière entre images et textiles : la représentation des étoffes, manifestant la capacité de l'artiste à tromper l'œil du spectateur par une imitation parfaite de la vie². Ainsi, en histoire de l'art, les drapés offrent un critère de classement commode des œuvres sur un baromètre allant du naturalisme à la plus grande stylisation. Et puisque l'on conserve bien moins de textiles réels que de textiles feints, ces images ont aussi été considérées, par nécessité, comme des sources essentielles à une histoire matérielle des étoffes, prenant le risque de confondre, à l'instar de Zeuxis, le réel et sa représentation³. Mais si Zeuxis s'est laissé tromper, c'est justement parce que la relation entre image et étoffe ne se limite pas à la figuration : incidemment, ce récit nous apprend que des textiles étaient aussi utilisés pour couvrir les images puis les découvrir aux yeux des spectateurs.

Plurielles et dynamiques, les relations entre textiles réels et textiles peints prenaient place au cœur des journées d'étude intitulées « Rituel et image : textiles

1 Plinie l'Ancien, *Histoire Naturelle XXXV. La peinture*, éd. par J.-M. Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 60-61.

2 Sur ce thème voir Georges Didi-Huberman, « Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari : la légende du portrait sur le vif », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 108/2, 1994, p. 383-432 et Étienne Anheim, « La vérité de la représentation : L'art italien et ses récits à la fin du Moyen Âge » dans Jean-Philippe Genet (dir.), *Vérité et crédibilité : construire la vérité dans le système de communication de l'Occident (XIII^e-XVI^e siècle)*, Paris/Rome, Éditions de la Sorbonne, 2015 (<https://books.openedition.org/psorbonne/6655>, consulté le 22 août 2023).

3 Voir par exemple Brigitte Klesse, *Seidenstoffe in der itanlienischen Malerei des 14. Jahrhunderts*, Bern, Stämpfli (Schriften der Abegg-Stiftung, 1), 1967 et Gil Bartholeyns, « Le tiers terme : corps et vêtement dans la société médiévale », *Revue des langues romanes*, CXXII, 2018, p. 125-165.

et révélation du sacré ». Organisées à l'Institut national d'histoire de l'art les 6 et 7 mai 2021, avec le soutien de l'École doctorale de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et du Centre de recherches historiques, ces journées ambitionnaient de faire dialoguer l'espace pictural et la gestualité du rituel par une approche interdisciplinaire mêlant histoire de l'art, histoire des textiles, *ritual studies* ou encore histoire du théâtre, et ce, en faisant se rencontrer jeunes chercheurs et scientifiques confirmés, véritables pionniers de ces nouvelles problématiques.

Les textiles sont omniprésents dans la société occidentale : ils habillent les espaces, les corps, les objets. De matérialités et d'aspects divers, monochromes ou supports de motifs et d'images, ils constituent en eux-mêmes un pan majeur de la culture visuelle chrétienne, en participant du décor de l'église, en revêtant le célébrant et en ornant l'autel. Dans les images, on leur prête des fonctions similaires : les textiles honorent et glorifient les figures avec lesquelles ils entrent en contact. Mêlant brillance des matières, éclat des filés métalliques et techniques parfois prestigieuses, l'apparence précieuse de certaines étoffes – souvent accentuée sous le pinceau du peintre – enrichit l'espace ecclésial et pictural.

Ces tissus forment non seulement une large part du vocabulaire ornemental, mais également un répertoire de signes aussi nombreux que puissants : par leur association récurrente avec des lieux, des personnes, des rituels, ils tendent à les qualifier avec la force des métonymies. Ils désignent en outre des réalités suprasensibles dont le simple recours au mimétisme ne peut rendre compte : les célèbres *Rothschild Canticles* offrent ainsi une galerie exemplaire de nœuds et de plis cherchant à décrire les mystères célestes⁴.

Mobiles, les textiles sont les objets d'une multitude de manipulations : ils revêtent et dévêtent, voilent et dévoilent, couvrent et découvrent les objets et les corps. Barrières ou points de rencontre, ils structurent l'espace, aussi bien celui de l'église que celui de l'image. Déployés autour d'une figure sainte ou des *sacralia*, ils en soulignent la splendeur et achèvent de les dégager de la sphère séculière.

Le rideau du Temple tient une place de premier plan dans cet imaginaire chrétien des étoffes : disposé entre l'espace rituel du temple et le tabernacle, il constitue à la fois le fond sur lequel doit s'accomplir la liturgie et la limite entre le Saint et le Saint des saints. Il sera finalement déchiré lors de la mort du Christ sur la croix, révélant – au sens propre – le mystère divin. Forts de ce modèle, les textiles liturgiques assument bien souvent une fonction liminaire : en couvrant ou en ornant, ils jouent un rôle de seuil vers un espace, un objet sacré ou une

⁴ Voir Jeffrey F. Hamburger, *The Rothschild Canticles: Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*, New Haven/Londres, Yale University Press (Yale publications in the history of art, 40), 1990.

personne sainte. Ils deviennent dès lors les opérateurs d'une manifestation visible du sacré sur terre qui a parfois la force d'une véritable épiphanie.

L'image elle-même, puissant instrument de médiation entre le visible et l'invisible, est souvent comparée à un voile, en ce qu'elle peut suggérer la présence ou l'absence de ce qu'elle dépeint. Que ce soit dans l'image dévotionnelle ou autour de l'autel, les textiles impliquent le regardeur physiquement, émotionnellement et spirituellement. Au-delà d'une certaine théâtralité, le voile désigne par excellence l'ignorance et le secret. Dévoiler, soulever ou déchirer le voile relève alors d'une véritable démarche herméneutique. Vêtements, les textiles rehaussent et transforment les corps. Parements, ils deviennent supports de l'adoration. Voiles, ils matérialisent la séparation entre l'humain et le divin. Rideaux soulevés, ils sont les auxiliaires d'une théophanie visuelle.

Malgré cette richesse sémantique et expressive, les textiles sont longtemps restés l'apanage des études techniques. Regrettablement tributaires de leur classification parmi les arts dits « mineurs », ils ont davantage peiné à trouver leur place sur les rayonnages d'histoire et d'histoire de l'art. C'est seulement à partir des années 1980 que leur étude a connu un essor majeur, non sans lien avec le développement interdisciplinaire des *material* et *visual studies* dans le champ des sciences humaines et sociales. Pensons notamment à l'*Apparitio regis* de John Konrad Erberlein qui croise études iconographiques et théologiques des voiles dans les enluminures médiévales⁵, mais aussi à Richard Trexler et ses recherches sur l'habillement des images⁶.

Ces approches interdisciplinaires ont permis de renouveler les questionnements de l'histoire de l'art. Il importait de sortir de l'impasse infructueuse de la réciprocité entre image et textile, et notamment de l'acceptation courante selon laquelle les tissus représentés seraient la simple illustration de ceux de la pratique. De nouvelles problématiques ont ainsi émergé, s'attachant à faire dialoguer plusieurs formes d'art entre elles – du textile comme objet matériel à sa représentation dans les arts du dessin –, qui se répondent, s'accordent, voire s'enrichissent mutuellement.

⁵ John Konrad Eberlein, *Apparitio regis: revelatio veritatis, Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden, L. Reichert, 1982.

⁶ Richard Trexler, « Habiller et déshabiller les images. Esquisse d'une analyse », dans Françoise Dunand, Jean-Michel Spieser, Jean Wirth (dir.), *L'image et la production du sacré*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 191-231. Sur cette question, voir aussi plus récemment Marlène Albert-Llorca, « Les statues habillées dans le catholicisme. Entre histoire de l'art, histoire religieuse et anthropologie », *Archives de sciences sociales des religions*, 164, 2013, p. 11-23 et Maximilien Durand (dir.), *Icônes de Mode*, Lyon, EMCC, 2011.

Dès le début du ^{xx}^e siècle, certains historiens et historiens de l'art ont choisi d'examiner les textiles non plus uniquement au prisme des techniques et des réseaux de production, mais à l'aune de leurs usages⁷. L'ouvrage collectif *Weaving, Veiling and Dressing* dirigé en 2007 par Kathryn M. Rudy et Barbara Baert a posé les fondations d'une histoire culturelle et anthropologique des textiles feints ou réels, en interrogeant, à travers des communications très variées, la puissance métaphorique de ces objets⁸. Un autre pas a été franchi un an plus tard avec Rembrandt Duits qui, dans son ouvrage *Gold Brocade and Renaissance Painting: A Study in Material Culture* a analysé la signification culturelle du brocart dans la peinture de la Renaissance⁹. Allant au-delà de la simple comparaison entre textiles réels et textiles représentés, l'auteur a montré que les peintres se sont saisis des étoffes, dont leur société faisait étalage, afin de simuler dans leurs œuvres un monde autre, royaume de l'imagination et de la fiction symbolique. Il s'est interrogé, autrement dit, sur l'interférence entre deux formes d'art, le brocart et la peinture, et sur le développement de leur relation au cours de l'époque moderne. La même année, Lisa Monnas a également présenté une étude des soieries peintes dans *Merchants, Princes and Painters: Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings, 1300-1550*¹⁰. L'historienne a proposé un véritable examen historique de la production et du commerce de la soie qu'elle a fait dialoguer avec la peinture, considérée comme une source matérielle à part entière. Tributaire aussi bien de l'étude des peintures que de celle des techniques textiles, cette enquête souligne les liens étroits qui unissent textiles réels et textiles représentés.

Parmi l'essor bibliographique de ces vingt dernières années, les recherches menées par Paul Hills ont profondément inspiré ces journées d'étude. Consacré au symbolisme du voile, son ouvrage *Veiled Presence: Body and Drapery from Giotto to Titian*, publié en 2018, est dominé par un objectif majeur : « Explorer la manière dont la faculté imaginative des artistes et de leur public a été façonnée

⁷ Voir entre autres Laura Weigert, *Weaving Sacred Stories, French Choir Tapestries and the Performance of Clerical Identity*, Ithaca, Cornell University Press, 2004 ; Maureen Miller, *Clothing the Clergy: Virtue and Power in Medieval Europe (800-1200)*, Ithaca, Cornell University Press, 2014 ; Warren T. Woodfin, *The Embodied Icon: Liturgical Vestments and Sacramental Power in Byzantium*, Oxford/New York/Auckland, Oxford University Press, 2012.

⁸ Kathryn M. Rudy, Barbara Baert (dir.), *Weaving, Veiling, and Dressing: Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*, Turnhout, Brepols, 2007. Voir aussi Kristin Böse, Silke Tammen (dir.), *Beziehungsreiche Gewebe: Textilien im Mittelalter*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2012.

⁹ Rembrandt Duits, *Gold Brocade and Renaissance Painting: A Study in Material Culture*, Londres, Pindar Press, 2008.

¹⁰ Lisa Monnas, *Merchants, Princes and Painters: Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings 1300-1550*, New Haven, Yale University Press, 2008.

par l'ameublement de leurs palais, de leurs églises et de leurs rues¹¹». Au sein de cette étude, l'auteur s'est ainsi appliqué à interroger « l'entrelacement du réel et de l'imaginaire, du matériel et de l'immatériel¹² » et à jeter un pont entre deux domaines ontologiquement distincts. Cette approche était déjà à l'œuvre dans une étude plus ancienne parue en 2009 et intitulée *The Renaissance Image Unveiled: From Madonna to Venus*. Outre la corrélation établie entre l'histoire matérielle, le développement des techniques et le symbolisme des étoffes dans l'art, l'historien démontre que la fonction culturelle du voile a été comme « absorbée » par la peinture¹³. Suivant cette hypothèse, les analogies entre textiles réels et textiles peints conduiraient à une véritable synergie entre peinture et mobilier ecclésial.

Parmi les contributions récentes et décisives, on peut encore citer l'ouvrage *Le rideau, le voile et le dévoilement* codirigé par Lucien-Jean Bord, Vincent Debiais et Éric Palazzo et paru en 2019¹⁴. La même année, Anna Bücheler a proposé une étude comparée des pages-tapis peintes dans les manuscrits du premier Moyen Âge et des textiles, témoignant à nouveau, s'il le faut, de la richesse de ces questionnements pour la recherche contemporaine¹⁵. Fort de cette émulation, le champ se structure aujourd'hui autour de périodiques tels que le *Medieval Clothing and Textiles* qui mêle études textuelles, iconographiques, techniques et anthropologiques, mais aussi les volumes des *Textiles Studies* édités à Zürich par Tristan Weddigen¹⁶.

Approcher le caractère doublement éphémère des textiles – dont si peu de témoins nous sont parvenus – et des rituels – par essence cycliques et momentanés – suppose une nécessaire interdisciplinarité. En interrogeant conjointement le rituel et l'image, ces journées d'étude ont offert la possibilité d'une rencontre active entre le temps du rituel et l'espace pictural, entre les textiles réels et les textiles feints, entre les gestes performés et ceux représentés. Aucun de ces

11 « To explore how the imaginative faculty of artists and their public was shaped by the furnishing of their palaces, churches and streets » ; cf. Paul Hills, *Veiled Presence: Body and Drapery from Giotto to Titian*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2018, p. 7.

12 « The interweaving of the real and the imaginary, the material and the immaterial » ; cf. *Ibid.*, p. 19.

13 Paul Hills, *The Renaissance Image Unveiled: From Madonna to Venus*, Édimbourg, National Galleries of Scotland, 2010, p. 9.

14 Lucien-Jean Bord, Vincent Debiais, Éric Palazzo (dir.), *Le rideau, le voile et le dévoilement, du Proche-Orient ancien à l'Occident médiéval*, actes du colloque (Ligugé, 14-17 avril 2016), Paris, Geuthner, 2019.

15 Anna Bücheler, *Ornament as Argument: Textile Pages and Textile Metaphors in Early Medieval Manuscripts*, Berlin, De Gruyter, 2019.

16 Voir par exemple Mateusz Kapustka, Warren T. Woodfin (éd.), *Clothing the Sacred: Medieval Textiles as Fabric, Form and Metaphor*, Zürich, Edition Imorde (Textile studies, 8), 2015.

deux domaines ne pouvait prétendre prendre l'ascendant sur l'autre, ou au contraire se subordonner totalement à lui. Chaque contribution propose de jeter un pont entre les textiles du rituel et ceux de l'image, et de mettre au jour leurs multiples, et parfois insoupçonnées, perméabilités.

Pour les spécialistes de l'iconographie, il s'agissait en premier lieu de dépasser les questions, certes fondamentales, de ressemblance voire de fidélité ou d'infidélité aux rituels pour donner aux textiles eux-mêmes un rôle de premier plan dans leur analyse. Ainsi ont-ils cherché à évaluer la façon dont l'image travaille le motif, longtemps jugé secondaire ou purement compositionnel, du rideau, du voile ou, plus communément encore, du vêtement. Ce travail iconographique permet d'évoquer certains textiles présents dans l'environnement immédiat ou plus lointain des regardeurs. Mais cette évocation n'est jamais un écho gratuit : en donnant forme à des textiles, l'image en déplace toujours le sens, comme le montrent les exemples des rideaux (Langlais, Brack) ou ceux des vêtements représentés (Monnas, Stefanescu).

Ces journées invitaient les spécialistes des textiles à interroger les usages et les valeurs de ces objets, dont ils étudient la matérialité, dans une conjonction étroite avec les images, peintes ou sculptées, qu'ils peuvent tour à tour cacher, exhiber ou encore magnifier et revêtir (Pereira). Dans certains cas, les contributeurs ont tiré parti de cette thématique pour comparer certains tissus réels à des éléments iconographiques, et notamment des champs, des arrière-plans devant lesquels (voire par lesquels) les objets et les figures prennent forme (Glodt, Sarzeaud).

Les différents articles proposent un large éventail de méthodes et de questions, dont on ne peut qu'espérer qu'elles serviront de trames à de futures recherches. En abordant les textiles sous un angle toujours singulier, chaque communication a contribué à en livrer une vision prismatique. La « diffraction » la plus évidente gît sans doute dans les différences d'échelles. Certaines communications, en effet, déploient une analyse que nous pourrions dire microscopique dans leur méthode. Centrées sur un objet ou un ensemble restreint d'objets, celles-ci proposent de prendre en compte chacune de leurs caractéristiques depuis les techniques employées (matières, qualité des fils, armures et points de broderie) jusqu'à leur iconographie, pour comprendre la façon dont ces textiles pouvaient être conçus, manipulés ou vus (Wyld et Calvarin). D'autres contributions ont su à l'inverse tirer le meilleur parti d'une vision macroscopique, en enquêtant sur un objet spécifique à travers les siècles, les aires géographiques et à partir de sources de natures très diverses, pour aboutir à une relecture historique et anthropologique d'un objet ou d'un motif (Sarzeaud, Hablot¹⁷). Enfin, exercice

17 Laurent Hablot a donné une communication intitulée « Les enseignes vexillaires militaires et le sacré au Moyen Âge » qui n'est pas publiée dans cet ouvrage.

plus canonique en histoire de l'art, mais encore rare pour l'objet qui nous intéresse, certains chercheurs ont proposé une étude de cas très heureusement délimitée par les murs d'un édifice cultuel (Duits, Schmidt¹⁸).

En outre, les différentes contributions se distinguent par un recours soutenu à une grande variété de sources, qu'elles soient textuelles, iconographiques ou matérielles. Certaines sont fondées sur un ensemble de textiles, particulièrement quand il s'agit d'interroger une typologie d'objets (Dekoninck et Heering, Wetter¹⁹), d'autres puisent avant tout dans un corpus d'images (Monnas, Brack, Langlais), mais toutes ont à cœur d'associer le plus étroitement possible l'œil et l'archive. Certains objets ne s'avèrent que très faiblement documentés par des images ou des témoins matériels et appellent une enquête extensive à travers des textes de diverses sortes : textes liturgiques, théâtraux ou encore mystiques. La recherche en littérature romane a ainsi été mise à profit avec le même succès que l'exploitation de documents d'archives édités ou inédits (Ruiz Soto, Pereira). Il faut encore souligner ici le grand profit qui a été tiré de certaines sources comptables et des inventaires. Là où la conservation des textiles anciens fait souvent défaut, l'examen de ces textes permet dans bien des cas, et en relation avec les quelques témoins encore conservés de reconstituer un aspect d'un mobilier ecclésial peu connu (Stefanescu, Duits, Glodt).

Comme dans les journées d'étude de mai 2021, les actes s'ouvrent avec le texte de la conférence inaugurale prononcée par Paul Hills, professeur émérite du Courtauld Institute, dans lequel il interroge la coexistence et la co-présence de textiles dans l'espace du regardeur et dans celui de l'image peinte, particulièrement pendant la messe. Donnant le ton au reste de l'ouvrage, il pose ainsi les textiles comme pivots essentiels entre le matériel, le vu, le touché et l'immatériel, l'invisible et le transcendant.

Suivant l'invitation de ce texte intitulé « Textiles and Touch », la première partie de ce volume interroge les textiles réels ou feints au prisme des gestes qu'ils subissent ou qu'ils incitent. Les textiles composent en effet une matière éminemment haptique qui appelle le toucher, aussi bien dans le cadre du rituel que dans la représentation artistique. L'article d'Helen Wyld traite ainsi des gestes techniques (tissage et broderie) entrant dans la réalisation et l'ornementation de la *Fetternear Banner*, rare exemple encore conservé de textile brodé écossais antérieur à la Réforme. Juliette Calvarin réussit le tour de force de se livrer aux mêmes analyses techniques à partir d'un corpus d'amicts anciennement

18 Victor Schmidt a donné une communication intitulée « Curtains sculpted and depicted: the case of the Chapel of the Cardinal of Portugal, San Miniato al Monte, Florence ».

19 Evelin Wetter a donné une communication intitulée « Liturgical Visualization and Devotion: Textile Strategies of Pictorial Corporal Cases ».

conservés à Sainte-Marie de Dansk et aujourd'hui disparus. Ces deux premières contributions allient en outre les gestes rituels aux gestes créateurs. La vêtue traitée par Juliette Calvarin trouve également place au cœur de l'étude de Diana Pereira sur les vêtements des statues miraculeuses de la Vierge au Portugal du début de l'époque moderne. Enfin, Nicolas Sarzeaud suggère d'explorer les textiles, non pas comme un simple objet d'ostension parmi d'autres, mais comme un sujet actif, au cœur du geste de l'*explicatio* et, par extension, de la monstration elle-même.

La deuxième partie considère les textiles dans la démarcation de l'espace d'un lieu propice à la sensibilisation du regardeur au sacré, présenté tantôt sous une forme picturale ou sculpturale, tantôt sous une forme sacramentelle. Julie Glodt propose une étude historique du rideau de l'élévation, textile noir tiré derrière l'autel lorsque le prêtre élève l'hostie à la fin du canon de la messe tardo-médiévale. Hector Ruiz Soto interroge un autre dispositif placé au-dessus des autels dans l'Espagne du XVII^e siècle : le retable machine dont les multiples rideaux sont voués à occulter et à dévoiler un retable peint ou un crucifix en suivant les rythmes du rituel eucharistique. Le voile délimite ainsi un lieu d'exception au-dessus ou autour de l'autel pendant la messe. Transposé en peinture, il poursuit un subtil travail d'évocation de l'autel en magnifiant d'autres figures ou sujets religieux, comme le montrent Juliette Brack au sujet du dais dans certains retables florentins et Valentine Langlais à propos des étoffes tendues dans l'iconographie flamande de la Cène à l'époque moderne.

Enfin, la troisième et dernière partie considère les vêtements à la fois comme une surface porteuse de décors et comme les éléments clefs d'un décorum plus vaste. Lisa Monnas livre ainsi une étude sur un élément indispensable de l'habit féminin médiéval, le voile et sa transposition dans la peinture mariale en Toscane. C'est dans le même cadre spatio-temporel que Laura Stefanescu compare activement les vêtements et les ailes des anges peints à la Renaissance à ceux des jeunes garçons incarnant ces figures dans certains mystères contemporains. Dans le palais Medici-Riccardi, Rembrandt Duits propose une relecture du fameux cortège des mages peint par Benozzo Gozzoli en établissant des liens étroits entre les peintures et les vêtements liturgiques de la chapelle. Enfin, le dernier article de cette partie, coécrit par Caroline Heering et Ralph Dekoninck, quitte le contexte italien pour théoriser l'ornementalisation des vêtements du culte dans les Pays-Bas des XVII^e et XVIII^e siècles.

L'histoire des relations entre textile et image ne s'arrête pas là et aurait pu être poursuivie jusqu'au contemporain. Ainsi, Vincent Debiais rappelle avec justesse, dans son avant-propos, la place centrale jouée par les rideaux dans l'imaginaire du cinéma. Dans le catholicisme contemporain aussi, cette relation dynamique entre textiles, rituels et images, se poursuit : Marlène Albert-Llorca

l'a notamment montré dans ses travaux, et a bien voulu donner à ces actes une nécessaire conclusion anthropologique.

Les bornes chronologiques et géographiques ont naturellement une part d'arbitraire, de même que les choix d'organisation du volume : toutes les études qu'il regroupe montrent l'intrication des différentes dimensions et fonctions du textile. Car si la question des fonctions attribuées aux étoffes dans le rituel est au cœur de notre démarche, elle l'est avec à l'esprit l'avertissement de l'historien des techniques François Sigaut qui rappelait que les objets ne doivent pas être réduits à la fonction que l'homme leur attribue, mais nécessitent d'intégrer tout ce qu'ils font « en fonctionnant²⁰ ». Ici, nous avons souhaité interroger moins les différentes fonctions du textile pris dans son individualité, que la manière dont celui-ci prend place dans un pas de deux entre rituel et image.

Remerciements

Nous souhaitons exprimer nos plus vifs remerciements à toutes celles et ceux qui ont permis l'organisation des journées d'étude de 2021 et qui ont contribué à la préparation et à la réalisation du présent ouvrage. Il nous est tout d'abord agréable d'exprimer notre gratitude à l'équipe d'accueil Histoire culturelle et sociale de l'art (HiCSA) et à l'École doctorale Histoire de l'art de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne ainsi qu'au Centre de Recherches Historiques (CRH), et plus particulièrement à Zinaïda Polimenova, Antoine Scotto et Clélia Simon-Henry dont l'aide et le soutien techniques ont été indispensables. Notre plus vive gratitude va également aux membres du comité scientifique de ces journées, Étienne Anheim, Philippe Morel, Philippe Plagnieux, Alain Rauwel. Nous les remercions d'avoir suivi avec attention et intérêt les différentes étapes de ce projet, et de nous avoir dispensé toute l'assistance nécessaire à son aboutissement. Enfin, nous remercions très chaleureusement Astrid Castres, Ralph Dekoninck, Maximilien Durand, Marlène Albert-Llorca et Alain Rauwel, qui nous ont fait le plaisir de présider les séances de ces rencontres et d'enrichir les débats, de même que Vincent Debiais pour son soutien et sa contribution à ces actes.

Nous sommes enfin très reconnaissants à l'ensemble des contributeurs de ces actes, mais également aux participants dont les interventions n'ont pu, pour des raisons diverses, être ici intégrées. Qu'ils soient remerciés d'avoir nourri de leurs réflexions et hypothèses les interrogations que nous avons soulevées.

20 François Sigaut, « Un couteau ne sert pas à couper mais en coupant. Structure, fonctionnement et fonction dans l'analyse des objets », *25 ans d'études technologiques en Préhistoire : bilan et perspectives*, actes des rencontres (Antibes, 18-20 octobre 1990), Juan-les-Pins, APDCA, 1991, p. 21-34.

TEXTILES AND TOUCH: DEPICTING THE SACRED

PAUL HILLS

Courtauld Institute of Art

In recent decades art historians have turned their attention to what pictures *do* as much as to what they *represent*. Textiles, whether real or fictive, are vital to the staging of images and their relation to the beholder. Whereas several papers in this publication address how sculptures and other images are activated by being clothed or unveiled, I am concerned with something less literal and more implicit in the images themselves.¹ This belongs to what Wolfgang Kemp has called the “inner communication” and exchange of signs with the beholder.² How are textiles involved in this inner communication? To answer this question, we must imagine the co-existence or co-presence of textiles and clothing in the beholder’s sphere and in the pictorial image, especially in the liturgical context of the Mass.

Vestments and altar-furnishings have a palpable reality. In many instances, especially where gold brocade is present, their material splendour and expense associate them with what Rembrandt Duits has aptly dubbed “an iconography of riches”.³ In Girolamo Romanino’s *Mass of St Apollonius* (fig. 1) the splendour of Bishop Apollonius’s chasuble and the vestments of the two deacons is matched by the sumptuous dress of the three lay figures who kneel in the foreground. An iconography of riches, displayed in the dress of ecclesiastics and laity alike, is inflected by gestures of ritual and devotion. The ritual gesture of the celebrant striking his breast with right hand while he holds the paten and Eucharistic Host in his left is emulated by the bearded figure kneeling on the right.⁴

1 On “images waiting to be activated” see Jane Garnett, Gervase Rosser, *Spectacular Miracles: Transforming Images in Italy from the Renaissance to the Present*, London, Reaktion, 2013, p. 17–22 and *passim*.

2 Wolfgang Kemp, “The Work of Art and its Beholder: the Methodology of the Aesthetic Reception”, in M. A. Cheetham, M. A. Holly, K. Moxey (ed.), *The Subjects of Art History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 186.

3 Rembrandt Duits, *Gold Brocade in Renaissance Painting: a study in material culture*, London, Pindar Press, 2008, p. 12 and 13. Duits also discusses the “conflicting connotations” of gold brocade in Renaissance iconography, p. 188–231.

4 For discussion of the ritual depicted by Romanino see Stephen Campbell, *The Endless Periphery: Toward a Geopolitics of Art in Lorenzo Lotto’s Italy*, Chicago/London, University of Chicago Press, 2019, p. 208–211.



Fig. 1. Girolamo Romanino, *Mass of St Apollonius*, c.1525, S. Maria in Calchera, Brescia. © Maria Bonotto/Photo Scala, Florence

The vestments and altar-cloths associated with the liturgy essentially belong to the realm of sacrament and sign. St Augustine defined a sacrament as “an outward and visible sign of an inward and invisible grace”, therefore the vestments and cloths associated with the sacrament of the Mass may be understood as signs. Thus Thomas of Celano was able to justify the expense and splendour of the vestments worn at the canonization of saint Francis, the *poverello* of Assisi, by interpreting them as signs:

The Lord's Anointed is there resplendent in glorious magnificence; covered with engraved jewels, shining with the radiance of spring, he invites the gaze of all. The Cardinals and bishops surround him; decked with splendid necklaces and flashing with garments white as snow they exhibit the image of super-celestial beauties and represent the joy of the glorified.⁵

For Francis's first biographer, the resplendence, gleam and shine of precious vestments are a sign of "the joy of the glorified".

So the subject of this conference, Textiles and the Revelation of the Sacred, is essentially twofold. We need to apprehend the material and the immaterial: both what is embodied and experienced through touch as well as sight, and what is understood as a sign of the transcendent and invisible. First, let us consider how the faithful representation of textiles of all kinds realizes embodiment as real and palpable by looking at an exemplary cycle of frescoes depicting the Life of St Francis in the Upper Church at Assisi. I will focus on two consecutive scenes involving appearances of the saint after his death. The first is *The Dream of Pope Gregory IX* (fig. 2). In the *Legenda maior* Bonaventura relates how Francis appeared to Pope Gregory in a dream, and after blaming Gregory for doubting the reality of the Stigmata, revealed the wound in his side and asked the pope for an empty flask. When Gregory hands Francis a flask or vial, it is already filled with blood.⁶

⁵ *The Lives of S. Francis of Assisi by Brother Thomas of Celano*, trans. A. G. Ferrers Howell, London, Methuen, 1908, p. 126 (The First Life of St Francis, Pt. III, para. 125). The Latin text reads: "Adstat christus Domini in magnificentia gloriae deauratus, et vernantibus figuratisque gemmis coopertus, omnes sollicitat ad videndum. Circumdant eum cardinales et episcopi, splendoribus ornati monilibus et niveis fulgoribus candidati, supercaelestium pulchritudinum imaginem praeferunt, et glorificatorum gaudium repraesentant". Thomas de Celano, *Vita Prima S. Francisci Assisiensis*, ed. PP. Collegii S. Bonaventurae, Florence, Quaracchi, 1926, p. 142–143.

⁶ For this scene see particularly, Alastair Smart, *The Assisi Problem and the Art of Giotto: A Study of the Legend of St. Francis in the Upper Church of San Francesco, Assisi*, Oxford, Oxford University Press, 1971, p. 218–222; Chiara Frugoni, *Le Storie di San Francesco*, Turin, Einaudi, 2010, p. 167–169; Chiara Frugoni, *Quale Francesco: il messaggio nascosto negli affreschi della Basilica superiore ad Assisi*, Turin, Einaudi, 2015, p. 394; Donal Cooper, Janet Robson, *The Making of Assisi: The Pope, The Franciscans and the Painting of the Basilica*, London/New Haven, Yale University Press, p. 143–144.



Fig. 2. *Dream of Pope Gregory IX*, c. 1290–1296, Upper Church of San Francesco, Assisi.
© S. Diller

Essentially the fresco depicts a performance of revelation *and* verification. With one hand, Francis, the *alter Christus*, lifts his habit to reveal his wound, while with his other he stretches towards Gregory as the pope proffers the flask. Just as the Apostle Thomas's doubts about the Risen Christ were quelled when he touched the wound in his Saviour's side, Gregory's doubts about Francis's stigmata are banished when he touches the flask. In the fresco an elaborate canopy honours the pontifical bed and amplifies the shape of Francis's habit. Tellingly, the cords and pulleys that enable the elevation of the canopy are described with meticulous care. Pictorially this emphasis on the raising of

clothing and canopy enacts a double revelation: the intimate revelation of the wound, and the revelation of the flask miraculously filled with blood. Together they proclaim, “Behold my body, behold my blood”. And since San Francesco at Assisi was a pontifical basilica in which the priest celebrating Mass stood *behind* the altar facing the congregation in a position comparable to that of Francis *behind* Gregory’s bed, for the worshipper in the nave these displays of the wound and the miraculous blood would have sparked associations with the Elevation of the Host performed during Mass at the nearby High Altar.⁷ Although Francis was never ordained priest, and therefore did not celebrate Mass himself, he was especially devoted to the sacrament of the Eucharist.⁸

In addition to the canopy, the papal bed-chamber is furnished with luxurious wall hangings decorated with geometric interlace and with borders distinguished by pseudo-Arabic script. Rosamond Mack and Lisa Monnas have demonstrated that these were inspired by Islamic silks.⁹ Although the closest models appear to be silks manufactured in the Nasrid kingdom of Granada, it was the association of such patterns with textile relics purporting to come from the Holy Land that lent them an appropriate aura. The care taken in the rendering of these textiles creates “a reality effect”, an effect greatly enhanced by the manner their undulating rhythm echoes the hang of the fictive curtains that line the lower walls of the nave (**fig. 3**).¹⁰ In the context of an act of verification proclaiming the truth of Francis’s stigmata, this reality effect is powerful. The pope and his chamber are as real as the basilica itself, and the pope’s dream is clothed with the same reality.

⁷ Cooper, Robson, *The Making of Assisi*, *op. cit.*, p. xi.

⁸ André Vauchez, *Francis of Assisi: The Life and Afterlife of a Medieval Saint*, trans. M. F. Cusato, New Haven/London, Yale University Press, 2012, p. 66–67.

⁹ Rosamond Mack, *From Bazaar to Piazza*, Berkeley, University of California Press, 2002, p. 31–34; Lisa Monnas, *Merchants, Princes and Painters: Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings, 1300–1550*, New Haven/London, Yale University Press, 2008, p. 222–223.

¹⁰ On the symbolic associations of curtains or hangings – real and fictive – lining the walls of churches, see Paul Hills, *Veiled Presence: Body and Drapery from Giotto to Titian*, New Haven/London, Yale University Press, 2018, p. 41–42.



Fig. 3. View of the nave of the Upper Church of San Francesco, Assisi. © S. Diller

In pictorial narrative clothes, cloths and hangings serve as versatile instruments of revelation, presenting understated, almost secret, intimations of the sacred. These are often conveyed subliminally through touch. In the scene that follows the *Dream of Pope Gregory* in the Assisi cycle, the *The Healing of John of Lérída* (**fig. 4**), touch validates and affirms the real. According to the legend, Francis appeared in a vision to the wounded Spaniard, loosened the bandages on his chest and spread an unguent on his wounds.¹¹ Francis's gesture recalls

11 Frugoni, *Le storie...*, *op. cit.* p. 170–172; Rosalind Brooke, *The Image of St Francis*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 385.

the revelation of stigmata in the saint's chest in the previous scene. One of the pair of angels standing behind Francis gives a tug on the red blanket covering the bed, raising it a little, as if making an involuntary response to the action of the saint as he lifts the bandages to expose the wound in John of L rida's chest. Since Bonaventura makes no mention of the angels in the *Legenda maior*, the little tug on the blanket is a clever invention of the artist designed to point up the contrast between the beholder, who is privy to this inconspicuous sign, and the trio on the left, which includes the wounded man's despairing wife and the doctor who has failed to heal his patient, who are all oblivious of the miraculous act of healing.

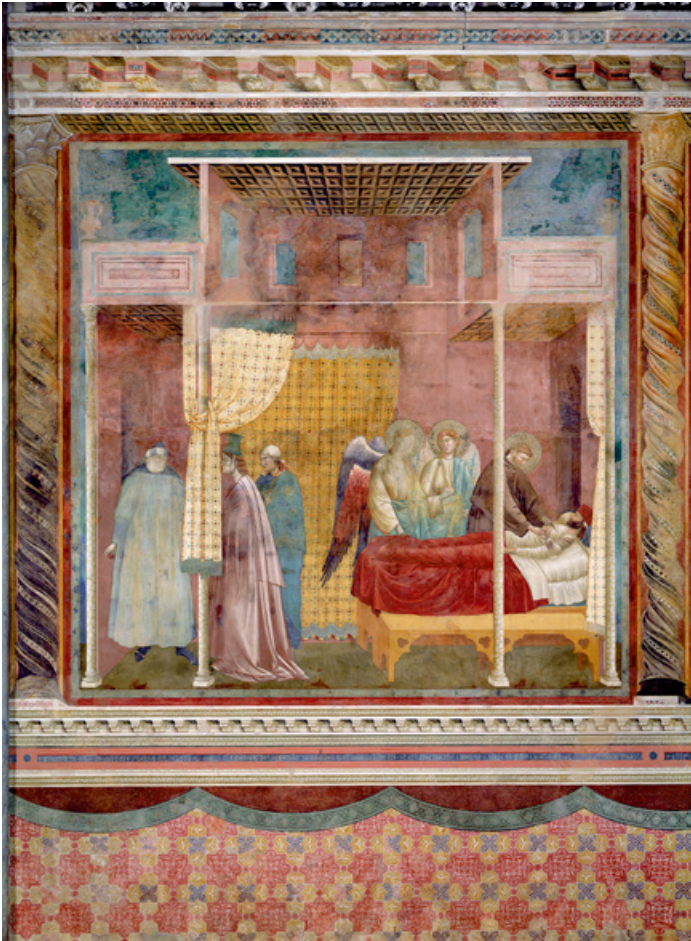


Fig. 4. *Healing of John of L rida*, c.1290–1296, Upper Church of San Francesco, Assisi.   S. Diller

But there is more to the role of textiles in depiction than creating a palpable reality and heightening the drama of appearances. In her wide-ranging discussion of the experience of beauty in the Middle Ages, Mary Carruthers has stressed the pervasive force of the Latin concept of *ductus*. “*Ductus*”, Carruthers explains, “is the way in which a work leads someone through itself and then sets a viewer or auditor or performer in motion within its guiding structures and articulating colours”.¹²

The liturgy of the Mass has a special *ductus*, unfolding in time and following a pre-ordained sequence of words, chants, actions and gestures, a dignified choreography that had evolved over centuries. Translated into pictorial narratives, this unfolding is communicated by the interplay of bodies, clothing and draperies. In the *Dream of Pope Gregory*, the rise and fall of clothing and hangings, creates a rhythm, or *ductus*, that guides the viewer’s apprehension of the story while also introducing a temporal dimension.

By the fifteenth century the embodiment of the sacred, and the manner in which it is staged with textiles, had become more problematic. Instead of the easy co-existence of the sacred and the mundane, vision and reality, that we have noted at Assisi, painters now felt the need to introduce more complex distinctions. Few were more inventive and more puzzling in this respect than the Filippo Lippi, and perhaps nowhere more so than in an *Annunciation* painted for an oratory outside Florence (fig. 5).¹³ In this altarpiece, now in the Palazzo Barberini in Rome, the beholder is – as it were – present by proxy in the depiction of the donors kneeling on the right. A veil, as immaterial as air, is draped over Mary’s head. One end of this long veil descends close to the floor, its golden hem patterned with pseudo-cufic script; the other is looped over Mary’s wrist and wrapped around her fingers to prevent them from touching the lily (see detail in fig. 6). Below her hand, it hangs in front of the prayer-book lying open on the *prie-dieu*. Looking closely we can make out a second veil, equally diaphanous, held beneath the book and trailing down onto the step of the prayer desk, where

¹² Mary Carruthers, *The Experience of Beauty in the Middle Ages*, Oxford, Oxford University Press, p. 54; see also Mary Carruthers, “The concept of *ductus*, or journeying through a work of art”, in id. (ed.), *Rhetoric beyond words: delight and persuasion in the arts of the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 190–213.

¹³ For discussion of Annunciations by Florentine painters see Patricia Rubin, *Images and Identity in Fifteenth-Century Florence*, New Haven/London, Yale University Press, 2007, p. 196–215; with a bibliographic survey on p. 353. Barnaby Nygren discusses “the physical and spiritual distancing of the iconic, devotional image in the age of perspectival painting”, in “*Una cosa che non è*: Perspective and Humour in the Paintings of Filippo Lippi”, *Oxford Art Journal*, 29/3, 2006, p. 319–339; Nygren explores Lippi’s spatial ambiguities from a Lacanian perspective, but neglects the role of textiles.

it folds back in the same way as the curtain at the left margin of the picture rests on the bed below. Notionally this curtain must belong to the *cortinaggio*, the hangings that surrounded beds in wealthy Florentine households, and yet its location is ambiguous, at once caught up on the bed-cover and at the same time hanging in front of the painting as though a veil had been drawn back to reveal the altarpiece itself.¹⁴



Fig. 5. Filippo Lippi, *Annunciation*, 1450s, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Rome. © Photo Scala, Florence

14 For the *cortinaggio* see Hills, *Veiled Presence*, *op. cit.*, p. 25 and 33. For some examples from this period of curtains commissioned to furnish altarpieces, see Monnas, *Merchants, Princes and Painters*, *op. cit.*, p. 356, n. 40.



Fig. 6. Filippo Lippi, *Annunciation* (detail), 1450s, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Rome. © Photo Scala, Florence

But what of the visual conjunction of the Virgin's long veil and the one draped over her prayer-desk?

In northern Europe devotional books were often protected with a cloth known as a *chemise*. Although in Italy clothing sacred books in a *camicia* was less common, liturgical books, like liturgical vessels, were carried with hands veiled. Altars, where the Incarnate Word was present in the Eucharist were vested with cloths and so too were lecterns, where the Word was present in the form of the Gospels¹⁵. In Florence in the time of Filippo Lippi, gifts of a lectern cloth, *tovaglia*

15 For the early history and significance of lectern cloths, see Carl Nordenfalk, "The Draped Lectern: A Motif in Anglo-Saxon Evangelist Portraits", in id., *Studies in the History of Book Illumination*, London, Pindar Press, 1992, p. 206–215.

da leggio, are documented amongst bequests of furnishings to churches.¹⁶ For instance, Neri di Bicci's inventory of the store of the Confraternity of S. Agnese of Santa Maria del Carmine lists several cloths of different colours for the cycle of the liturgical seasons, including "a *tovaglia* for the lectern of black taffeta lined with black linen fringed in yellow and trimmed with white trimmings".¹⁷

Most likely, these *tovaglie* resembled the green and purple cloths depicted in the *Annunciation* by Fra Carnevale in Munich (fig. 7), whereas the diaphanous veil draped over the Virgin's desk in Lippi's painting is probably his invention.¹⁸ If so, we may ask what is the status of the long veil worn by the Virgin? Similar veils feature in other paintings by Lippi as well as many by Botticelli and their contemporaries. Scholars have argued that such trailing veils allude to those worn by deacons at Mass and used to cover their hands when they held the liturgical vessels. Since they were draped over the deacon's shoulders they were often known as the humeral veils.¹⁹ Reference to these liturgical cloths is probably intended, but on practical grounds, I would guess that in reality they were never as diaphanous and fragile as Lippi depicts them.

¹⁶ Around 1450 Tommaso Spinelli gave vestments and a "*tovaglia da leggio*" to Santa Croce; see Philip Jacks, William Caferro, *The Spinelli of Florence: Fortunes of a Renaissance Merchant Family*, University Park, Pennsylvania University Press, 2001, p. 314, doc. no. 30; also transcribed and translated in Monnas, *Merchants, Princes and Painters*, *op. cit.*, p. 308.

¹⁷ Nerida Newbiggen, *Feste d'Oltrarno: Plays in Churches in Fifteenth-Century Florence*, Florence, Olschki, 1996, translation in vol. I, p. 67, with original Italian in vol. 2, Appendix III.

¹⁸ For the *Annunciation* in Munich see Keith Christiansen, *From Filippo Lippi to Piero della Francesca: Fra Carnevale and the Making of a Renaissance Master*, exh. cat., Milan/New York, Pinacoteca di Brera/Metropolitan Museum of Art (October 13, 2004–January 9, 2005 / February 1–May 1, 2005), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2005, catalogue no. 19, p. 182–185; also Hills, *Veiled Presence*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁹ On these veils in Florentine painting see Rab Hatfield, *Botticelli's Uffizi Adoration: A Study in Pictorial Content*, Princeton, Princeton University Press, 1976, p. 35–40; for bibliography see p. 38, n. 11, where Hatfield claims that "the humeral veil was not in general use in the fifteenth century".



Fig. 7. Attributed to Fra Carnevale, *Annunciation*, c.1450, Alte Pinakothek, Munich. © Photo bpk / Bayerische Staatsgemäldesammlungen

It is true that in the later fifteenth-century increasing numbers of very fine veils known as *coverciere* were woven in Bologna and imported into Florence, where they became fashionable items worn to cover a woman's neck and shoulders without entirely hiding them.²⁰ Such fine translucent textiles, heightening feminine allure rather than modestly concealing it, soon appeared in depictions of the Virgin Mary, arousing the condemnation of the Dominican preacher, Girolamo Savonarola.²¹ But in an altarpiece, which includes the donors and their world

20 For *coverciere* see Roberta Orsi Landini, Mary Westerman Bulgarella, "Costume in fifteenth-century portraits of women", in David Alan Brown (dir.), *Virtue and Beauty: Leonardo's Ginevra de'Benci and Renaissance Portraits of Women*, exh. cat., Washington, National Gallery of Art (September 30, 2001–January 6, 2002), Washington, National Gallery of Art, 2001, p. 90.

21 Girolamo Savonarola, *Prediche sopra Amos e Zaccaria*, ed. Paolo Ghiglieri, Rome, Belardetti, 1971, vol. II, Predica 18, p. 25–26: "Credete voi che la Vergine Maria andassi vestita in questo modo come voi la dipingete? Io vi dico ch'ella andava vestita come poverella, semplicemente, e coperta che apena si gli vedeva el viso... Voi fate parere la Vergine Maria vestita come

of luxurious inlaid furniture and scarlet bedcovers, Lippi's transparent veils act primarily as sacramental signs that allude to what lies beyond the merely visible, while their flow runs like a connecting thread through the picture.

Following the *ductus* of veils and stoles, we notice that just as the Annunciate clasps her veil in her left hand, Gabriel presses his liturgical stole against his waist. The donors move their hands in response to these gestures of the sacred figures, and in turn prompt the beholder to perform comparable movements with their hands.²² To return to Mary Carruthers' account of the force of *ductus*, the veils and gestures in the altarpiece may be said to "set the viewer in motion". Like the bearded donor, the devout viewer is prompted to bring their hand to touch their chest.

In Filippo Lippi the material reality of veils is not easy to distinguish from veils as signs: in an altarpiece from the church of San Pancrazio by his son Filippino, the distinction is more marked, the symbolism more overt (**fig. 8**).²³ Unusually for a Florentine painting of this period, the Child is feeding from his mother's breast. On the left St Jerome grasps his penitential stone in the same manner as the Holy Child grasps the Virgin's breast, and unlike most portrayals of St Jerome in penitence – including Filippino's own panel in the Uffizi – the saint brings this hand towards his mouth rather than his chest. The intensity of this *imitatio Christi* may remind us that Filippino was a long-standing and assiduous member of the confraternity of San Paolo, participating in their rituals of confession, flagellation and prayer.²⁴ But Jerome's is not the only *imitatio* in Filippino's altarpiece. Opposite him, St Dominic reverently inclines his head at the same angle as the Virgin and holds the book, the sacred Word, in the same manner as she holds the Holy Child, the Word made Flesh. The lily, which is prominent here, is both an attribute of Dominic and of the Virgin, as

meretrice". The sermon was preached on 5th March, 1496. Maria Giuseppina Muzzarelli, *A capo coperto: storie di donne e di veli*, Bologna, Il Mulino, 2016, p. 35–88 and *passim*, discusses moral attitudes to women's veils in the Renaissance.

22 For these gestures see Barnaby Nygren, "Immersed in things of the body: humor and meaning in an *Annunciation* by Filippo Lippi", *Studies in Iconography*, 25, 2004, p. 173–195, especially p. 189. On gestures and mimetic responses in Lippi's near contemporary, Fra Angelico, see William Hood, "St. Dominic's Manners of Praying: Gestures in Fra Angelico's Frescoes at San Marco", *Art Bulletin*, 68, 1986, p. 195–206.

23 Patrizia Zambrano, Jonathan Nelson, *Filippino Lippi*, Milan, Electa, p. 239–241, and catalogue no. 34, p. 349–350.

24 Patricia Rubin, "Filippino Lippi, *pittore di vaghissima invenzione*: Christian poetry and the significance of style in late fifteenth-century altarpiece design", in Michel Hochmann, Julian Kliemann, Jérémie Koering, Philippe Morel (ed.), *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, actes du colloque (Rome, 20–23 avril 2005), Rome/Paris, Académie de France à Rome/Somogy, 2008, p. 227–246, especially p. 240.

Florentines – whose cathedral was dedicated to Santa Maria del Fiore – were well aware. In this way Filippino pairs Jerome’s *imitatio Christi* with Dominic’s *imitatio Virginis*. Depicted on either side of the Virgin and Child, the kneeling saints present the two strands of contemporary Florentine devotion: the active penitential practice of flagellation and the more contemplative participation in prayer and liturgical or para-liturgical ritual.²⁵ In addition to similarities of pose, it is the rhythm and flow of Filippino’s drapery that prompt eye and mind to circle round and recognize the sympathy that unites the saints with the Virgin and Child.



Fig. 8. Filippino Lippi, *Virgin and Child with Saints Jerome and Dominic* (San Pancrazio Altarpiece) c.1485, National Gallery, London. © Photo National Gallery, London

25 For Florentine devotions and St Jerome as exemplar and patron of confraternities, see John Henderson, “Penitence and the laity in fifteenth-century Florence”, in Timothy Verdon, John Henderson (ed.), *Christianity in the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, New York, Syracuse University Press, 1990, p. 229–249.

Despite the emphasis on Mother and Child as one flesh, the Madonna barely touches her Son, since the veil that hangs over her head also winds around the Child and over her hands. The image of the sacred body wrapped in a veil is repeated at the centre of the predella below, where Joseph of Arimathea supports Christ without actually touching his Saviour (see detail of predella in [fig. 9](#)). According to St Luke's Gospel it was Joseph of Arimathea who "wrapped the body in linen and laid it in a sepulchre", and yet Filippino depicts a diaphanous veil rather than an opaque linen shroud.²⁶ Nearby, on the front and rear edges of the tomb, the Instruments of the Passion are laid out as liturgical vessels would be laid out on the altar in front of the predella. Looking closely, we discern that the nails and sponge, the crown of thorns and the basket with hammer and pincers, all rest on veils as fine as gossamer. Rarely have the veils depicted in an altarpiece and the sacramental ritual performed at the altar been so closely aligned.



Fig. 9. Filippino Lippi, *Dead Christ with Joseph of Arimathea and instruments of the Passion*, (Central predella of the San Pancrazio altarpiece), National Gallery, London. © Photo Paul Hills

The fashion for showing transparent veils in religious painting reached a peak in late fifteenth-century Florentine painting. In the following century, as oil-painting replaced tempera and lead-white offered painters the means

26 Luke 24, v. 53. For the symbolism of shrouds and their relation to the Virgin's veil, see Hills, *Veiled Presence*, *op. cit.*, chapter 4, "Birth and death: from swaddling to shroud", p. 79–101.

to depict white fabrics with body and brilliance, pure whiteness rather than the diaphanous increasingly became a sign of what is set apart. To follow this through would require a longer study, but our next example, Lorenzo Costa's *Sposalizio* (**fig. 10**), presages this turn towards whiteness.



Fig. 10. Lorenzo Costa, *The Betrothal of the Virgin* ('Sposalizio'), 1505, Pinacoteca Nazionale, Bologna. © Photo Scala, Florence – courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali e del Turismo

Signed and dated 1505, Costa's altarpiece is significantly different from Raphael's celebrated *Sposalizio* completed the previous year (**fig. 11**). Instead of the usual narrative of the betrothal with the disappointed suitors breaking their staffs, Costa depicts the Virgin accompanied by her parents, Joachim and Anna, and behind Joseph he inserts a Franciscan reading.²⁷ The central axis of

²⁷ Andrea Emiliani, Daniela Scaglietti Kelesian, *Amico Aspertini: artista bizzarro nell'età di Dürer e Raffaello*, exh. cat., Bologna, Pinacoteca Nazionale di Bologna (September 27, 2008–January 11,

the picture falls between Mary and the priest: in Eucharistic terms the Virgin and the priest are symbolically aligned, as William Durand the thirteenth-century liturgist explained when he likened the sacristy, where the priest “put on Christ” by donning vestments to celebrate Mass, to the Virgin’s womb. As Christ came forth from the Virgin’s womb into the world, so the priest in his vestments comes forth into the church.²⁸



Fig. 11. Raphael, *The Betrothal of the Virgin* ('Sposalizio'), 1504, Pinacoteca di Brera, Milan. © Pinacoteca di Brera, Milano/ Bridgeman Images

2009, Milan, Silvana Editore, p. 116–117. For penetrating observations on Costa’s biography and style see Giorgia Mancini, Nicholas Penny, *National Gallery Catalogues: The Sixteenth Century Italian Paintings*, London, National Gallery Company, 2016, vol. III, “Bologna and Ferrara”, p. 50–107.

28 *Guillelmi Duranti Rationale divinatorum Officiorum I–IV*, ed. by Anselme Davril and Timothy Thibodeau, Turnhout, Brepols, 1995, p. 23, l. 1, 38.

In almost all versions of the *Sposalizio*, including Raphael's, the priest is robed as a Hebrew priest of the Temple. Lorenzo Costa has transformed him into a Christian one, despite the fact that in the pre-Tridentine Church there was no fixed liturgy for betrothals and priests at best played a marginal role in the ceremony.²⁹ So the decision to convert a Jewish ceremony into an obviously Christian one is central to the painting's meaning. The priest's golden cope opens to reveal his white alb beneath. Strikingly, this vestment – which gets its name from the Latin for white, *albus* – is the largest area of pure white in the painting and provides the backdrop for the joining of hands. Unlike in Raphael's *Sposalizio*, where Joseph's hand is poised to place the ring on Mary's finger, Costa depicts Joseph's action as completed and their fingers firmly interlocked. In betrothal and marriage ceremonies it is customary for the priest to wrap his stole around the hands of the couple after the groom has placed the ring on the bride's finger, as can be seen in Robert Campin's *Betrothal of the Virgin* in the Prado. Like most painters of his time, Costa does not depict this wrapping with the priest's stole; instead, he entwines the red curtains that dominate the upper half of the painting. Conspicuously looped together around a pier, the curtains reiterate on a grand scale the joining of hands of the betrothed. The curtains enact "tying the knot".

In Renaissance imagery, tying the knot was more often associated with the mischief of cupid with his arrows than with Christian iconography. When Parmigianino entwined a pair of green curtains in his *Mystic Marriage of St Catherine* (fig. 12), a painting redolent of the sensuousness of touch, the motif carries an emotive, even amorous, charge. Evidently, the curtains in Lorenzo Costa's altarpiece embody a more solemn purpose. Behind the curtains a cupboard or tabernacle topped by a dome is shown with its doors wide open to reveal an empty interior. The altarpiece was commissioned for a church in Bologna dedicated to *Santissima Annunziata*, and the tabernacle, empty and dark, alludes to the Virgin, the living temple that will receive the Incarnate Word at the Annunciation. Christian tabernacles in which the Host was reserved, like the Old Testament tabernacle, were furnished with curtains or veils. Costa's red curtains catch the light, in contrast to the darkness of the tabernacle-cupboard. What the Franciscan to the right meditates upon is surely the fulfillment of the Old Covenant in the New.

²⁹ I am indebted to Beverly Brown for advice on Renaissance marriage ceremonies and the symbolism of knots. For this topic, see Andrea Bayer (ed.), *Art and Love in Renaissance Italy*, exh. cat., New York, Metropolitan Museum of Art (November 11, 2008–February 16, 2009), New Haven/London, Yale University Press, 2008.



Fig. 12. Parmigianino, *Mystic Marriage of St Catherine*, c.1527–1531, National Gallery, London. ©Photo National Gallery, London

According to the earliest ordinances of the church, altar cloths had to be of white linen. In Raphael's *Mass at Bolsena* the conspicuous white linen of altar cloths, corporal, albs and surplices create a rhythmic pattern that runs through the composition (**fig. 13**). If Costa's altarpiece could be seen on its altar in SS. Annunziata, the white of the alb at the fulcrum of the ritual would relate to the white linen of the cloths laid over the altar. By displaying the placing of the ring on the Virgin's finger against immaculate white, Costa heightens the sacramental significance of the *Sposalizio*. The alb interrupts the soft chiaroscuro and tonal unity of the painting. Its whiteness completes the transition from darkness to light, from the Old Covenant to the New.



Fig. 13. Raphael, *Mass at Bolsena*, c.1512–1513, Stanza d'Eliodoro, Vatican Palace, Rome.
© Photo Scala, Florence

My final example of the interplay between ritual and image is Lorenzo Lotto's *Madonna delle Rose* (**fig. 14**), an altarpiece from the church of San Francesco del Monte in Jesi.³⁰ Signed and dated 1526, it belongs to a period of intense debate about the nature of the sacraments, the status of the ring in marriage, and the Real Presence of the Body of Christ in the Eucharist. Like Costa's altarpiece, Lotto alludes to the tabernacle and its curtains, as well as to the curtains that commonly veiled sacred images during Lent, but – unlike Costa – Lotto invests curtains and clothing with a corporeal vigour and turbulence that is highly emotive. A green curtain of exceptional bulk extends across the main panel and is caught up over the Madonna's throne. Curtain imagery dominates the lunette as well (**fig. 15**). On the left, St Francis, seen from the back, raises his hands towards the seraph as its light breaks through a dark veil of clouds. On the right, Santa Chiara looks towards us, enfolded in a curtain and holding up

30 See Enrico Maria dal Pozzolo (ed.), *Lorenzo Lotto: il richiamo delle Marche*, exh. cat., Macerata, Palazzo Buonaccorsi/Musei Civici (October 19, 2018–February 10, 2019), Milan, Skira, 2018, catalogue no. IX.7, p. 234–235, entry by Marina Massa.

a clear – *chiaro* – monstrance.³¹ The blaze of light contemplated by Francis as a cosmic event, corresponds to the liturgical display of the Host in its gleaming monstrance by Chiara. Its brightness recalls the story of when the Saracens threatened San Damiano Clare put the infidels to flight by holding up the Holy Sacrament and blinding them with the light emitted by the Host.³² In Lotto's painting the radiant cross of the seraph that beams its rays upon Francis is replicated in miniature by the tiny cross that crowns Clare's monstrance or ostensory. Framed by an emphatic fold or deep cleft within the drape, the Host, the Body of Christ, seems to emerge from the womb of the coral curtain. Such a corporeal metaphor might seem too daring were it not for the vividly corporeal terms that St Clare used to describe being prepared, like the Virgin Mary, to receive Christ within the female body. In her discussion of the saint's letter to Agnes, Ilia Delio has emphasized that "although Clare never speaks of the Eucharist in her letters, one can draw a parallel between her mysticism of motherhood, 'birthing Christ', and the body of Christ".³³

31 The 1255 Bull of Canonization of St Clare makes repeated play on her name, her *chiarezza*, her *chiarore*, and her brilliance as a light, *lampada*; see Ginepro Zoppetti, Marco Bartoli (ed.), *Santa Chiara d'Assisi: scritti e documenti*, Assisi, Editrici Francescane, 1994, e.g. p. 234, para. 3. "O meravigliosa e beata chiarezza di Chiara".

32 Marco Bartoli, *Clare of Assisi*, trans. Sister Frances Teresa, London, Darton, Longman and Todd, 1993, p. 171.

33 Ilia Delio, "Clare of Assisi and the Mysticism of Motherhood", in Timothy Johnson (ed.), *Franciscans at Prayer*, Leiden, Brill, 2007, p. 31–62, especially p. 57. For the texts the letters to Agnes referred to by Delio, see Zoppetti, Bartoli (ed.), *Santa Chiara d'Assisi: scritti e documenti*, *op. cit.*, p. 96, "*Ipsius dulcissimae atri adhaerens, quae talem genuit Filium, quem caeli capere non poterant, et tamen ipsa parvulo clauastro sacri uteri contulit et gremio puellari gestavit*". For English translation see Joan Mueller (ed.), *Clare's Letter to Agnes: Texts and Sources*, St. Bonaventure/New York, The Franciscan Institute. See also Bartoli, *Clare of Assisi*, *op. cit.* p. 128–131, "Marian Spirituality and Spiritual Motherhood".



Fig. 14. Lorenzo Lotto, *Madonna delle Rose*, 1526, Pinacoteca Civica, Jesi.
© Mario Bonotto / Photo Scala, Florence



Fig. 15. Lorenzo Lotto, *Madonna delle Rose* (detail), 1526, Pinacoteca Civica, Jesi.
© Mario Bonotto / Photo Scala, Florence

The intimate association of St Clare with clothing and liturgical cloths plays out in many registers. From Thomas of Celano's *Life of St Clare*, a text that circulated widely in manuscript copies, we learn of the saint's personal involvement with the cloths used in the celebration of the Mass. When confined to her bed by illness she spun the finest linens and "from them made more than fifty sets of corporals and, enclosing them in silken or purple burses, sent them to different churches in the plains and mountains about Assisi".³⁴ In Lorenzo Lotto's lunette, the shape – but not the transparency – of the monstrance held by Clare resembles a pyx and at this date pyxes were commonly honoured with cloths. So we may view the enfolding of the monstrance-come-pyx as reiterated in the framing of Chiara by her white mantle with its distinctive stripes. Her habit, like Francis's, piles up, fold upon fold, on the very threshold of the lunette, just as the green curtain below appears bunched up against the top edge of the principal panel. When placed *in situ* on the altar, these textiles, appearing almost within touch, would once again be associated with the furnishings of the altar and the vestments of priests and deacons.

The corporeal associations that the play of cloth may arouse in Lorenzo Lotto's painting reminds us of just why the Protestant reformers were fearful

34 From the chapter entitled "Of her wonderful devotion toward the sacrament of the altar": *The Life of St Clare ascribed to Fr. Thomas of Celano*, trans. Pachal Robinson, London, Unwin, 1910, p. 56. For the popularity of Celano's *Life* see the Introduction, p. xL-xLI.

of the use of images in Christian worship. Cloths and textiles of all kinds may disclose sacred presence or act as signs of the unseen or transcendent, but their material splendour and palpable reality, in stimulating the sense of touch as well as sight, may also give rise to fantasy and desire.

**LES TEXTILES PAR LE GESTE :
FABRIQUER, MANIPULER,
DÉPLIER**

FLESH, BLOOD AND HERALDRY: A NEW INTERPRETATION OF THE FETTERNEAR BANNER

HELEN WYLD

National Museums Scotland

Since its discovery and acquisition by the National Museums of Antiquities of Scotland in the 1950s, the unique place of the Fetternear Banner in the material history of Catholic Scotland has been secured: datable to between 1515 and 1522, and embroidered with a devotional image of Christ as Man of Sorrows, it is one of only three pre-Reformation Scottish religious textiles to survive.¹ The banner came to light thanks to David McRoberts, a Catholic priest and pioneering scholar of the pre-Reformation Scottish church, and his article of 1956 remains the standard text interpreting its history, provenance and significance.² Since then, the banner has often been cited as an illustration to aspects of Scotland's religious and cultural history, but the basic premises set out by McRoberts have barely been questioned.

The lack of detailed research on the banner is partly a result of its 'orphan' status in a Scottish context: due to the thoroughgoing destruction of Catholic material culture at the Reformation and the War of the Three Kingdoms, very little comparable material survives, and a scholarly methodology has not arisen to interpret such material.³ Another factor is the focus, in Scottish historiography, on Protestantism as a defining feature of Scottish national identity, which led, until recently, to a privileging of Protestant narratives.⁴ But this has begun to change. In recent decades, a new generation of scholars has begun to look again

1 The others are two chalice veils, one in the collection of National Museums Scotland, the other now used as a document cover at the National Archives of Scotland; see David McRoberts, "Scottish Medieval Chalice Veils", *Innes Review*, 15/2, 1964, p. 103–116. McRoberts identifies a fourth textile in the collection of National Museums Scotland as a corporal case from Dunfermline Abbey, however on inspection this is a late 17th-century piece of domestic embroidery converted into a letter case, misattributed in the 19th century.

2 David McRoberts, "The Fetternear Banner", *Innes Review*, 7/2, 1956, p. 69–86.

3 For iconoclasm in Reformation Scotland see David McRoberts, "Material destruction caused by the Scottish Reformation", *Innes Review*, 10/1, 1959, p. 126–172.

4 See David Manning, "History, Historiography, and 'The Scottish Reformation'", in Ian Hazlett (ed.), *A Companion to the Reformation in Scotland, c. 1525–1638: Frameworks of Change and Development*, Leiden, Brill, 2022, p. 689–724.

at the Church and the practice of faith in Pre-Reformation Scotland, revealing a rich and vibrant culture of worship.⁵ Inventories and other documents reveal the extent of rich textiles and visual arts in ecclesiastical collections, provided a clear context for the banner, which was by no means unique at the time it was made. What is unique is its survival, and this it owes to a continued covert practice of Catholicism in Scotland after 1560. This area too has received renewed attention in recent years, and valuable new research has shed light on the context in which the banner may have survived the 300 years from Reformation to Emancipation.

In this paper, I aim to look again at the banner and reassess the narrative of its history from the early 16th century to the early 19th. My approach begins with the object itself: its imagery, its materials and techniques, and the signs it holds of its physical history. I will question the established narrative of its intended purpose, offering new information on those involved in its creation. I will show that the banner's imagery and materiality aimed to situate its original patrons at the heart of the devotional setting for which it was intended, through an intermingling of personal and devotional heraldic imagery. And finally, I will interpret its physical signs of use as key evidence for understanding the culture of recusancy in post-Reformation Scotland.

The textile we now know as the Fetternear banner (**fig. 1**) first came to public notice in 1859, when it was given by Charles Leslie, 26th Baron of Balquhain (1785–1870), to the newly built Catholic chapel at Fetternear, near the historic Balquhain residence of Fetternear House. The chapel had been built following the gradual removal of restrictions on Catholic worship in Britain in the late 18th and early 19th century, and the banner emerged having been in the safe-keeping of the Catholic Leslie of Balquhain family for an unspecified period of time. Little was known about its earlier history other than a legend that it was a “Leslie banner” that had been carried by the family at the Battle of Pinkie in 1547.⁶ It was not until 1955 that the scholarly community became aware of the banner, thanks to David McRoberts, a Catholic priest and Medieval historian. McRoberts examined the banner and published a scholarly article in the *Innes Review*, a publication devoted to Catholic history in Scotland, in 1956, and in 1959 the banner was donated to the Museum of the Society of Antiquaries of Scotland by the Bishop of Aberdeen.

⁵ See for example Audrey-Beth Fitch, *The Search for Salvation: Lay Faith in Scotland, 1480–1560*, Edinburgh, John Donald, 2009; Steven Boardman et al., *The Cult of Saints and the Virgin Mary in Medieval Scotland*, Woodbridge, Boydell and Brewer, 2010; Jane Geddes (ed.), *Medieval Art, Architecture and Archaeology in the Dioceses of Aberdeen and Moray*, London, Routledge, 2016; Beth Rhodes, *Riches and Reform: Ecclesiastical Wealth in St Andrews c. 1520–1580*, Leiden, Brill, 2019.

⁶ McRoberts, “Material destruction caused by the Scottish Reformation”, art. cit., p. 69.



Fig. 1. *The Fetternear Banner*, unknown maker, Scotland, c. 1515–1522, silk on linen, 150 × 75.5 cm. National Museums Scotland

The banner measures 150 × 79.5 cm, and is embroidered in coloured floss silks on a piece of white linen (now slightly discoloured), with selvages at each side. All four edges are embellished with drawn thread work. A shallow fringe is applied along the lower edge, and a later band of linen allowing it to be hung from a horizontal bar is stitched to the upper edge. The embroidery is executed primarily in a variant of “Holbein stitch” used as a filling stitch, so that the image is identical on front and reverse.⁷ Its imagery consists of a central panel showing Christ as Man of Sorrows, surrounded by the *Arma Christi*. This central image is framed by columns and a decorative arch, and above it is a blank square. Surrounding this are three decorative borders: the first in the form of a rosary; the second formed of cordelier knots, with three coats of arms along the top and one at the bottom; and the final, outer border, now much degraded, consists of decorative

strapwork interspersed with scallop shells and columbines – devices taken from two of the shields of arms.

McRoberts’s article remains invaluable in understanding the context for the banner’s creation, and it is worth summarising his conclusions briefly. His interpretation rightly focussed on the two key elements of the textile’s imagery, the devotional and the heraldic. The most obvious clues are the heraldic shields, two of which are easily identifiable. In the centre of the lower border are the

7 For the techniques used see Revel Oddy, “The Fetternear Banner”, in Anne O’Connor, David V. Clarke (ed.), *From the Stone Age to the ‘Forty-Five’: Studies Presented to R. B. K. Stevenson*, Edinburgh, John Donald Publishers, 1983, p. 416–426.

arms of the Graham of Fintry family (**fig. 2**),⁸ and at the upper left are the arms of the Douglas Earls of Angus, surmounted by a bishop's mitre, identifying the holder as Gavin Douglas (c. 1474–1522). Today Douglas is best known for his secular activities as a humanist scholar, Scots language poet, and politician, but he was also an important ecclesiastical figure and was bishop of Dunkeld from 1515–1521, allowing the banner to be dated (**fig. 3**).⁹ A third shield at the upper right hand corner has been left unfinished, and McRoberts suggest that this may have held the arms of the current Archbishop of St Andrews, Andrew Forman (c. 1465–1521) (**fig. 4**). As for the banner's intended location, McRoberts turned to the imagery of the central field, where Christ stands entreating the viewer to contemplate his wounds. He linked this image to the late medieval lay devotion of the Holy Blood, suggesting that the banner was made for the Edinburgh Holy Blood Confraternity, which supported an altar dedicated to the Holy Blood at St Giles's Kirk. Although there were Holy Blood altars in many churches in the East of Scotland, McRoberts pointed out that Gavin Douglas was Provost of St Giles from 1503 to 1521. He linked the Graham of Fintry arms to Edinburgh through a reference to an Alexander Graham, a furrier, who played a leading role in the Edinburgh Holy Blood confraternity.

8 Or, on a chief Sable dancetté, three scallop shells of the first. In other settings the chief is invecked.

9 For Douglas see John Dowden, *The Bishops of Scotland*, Glasgow, James Maclehose and Sons, 1912, p. 82 ff; Priscilla Bawcutt, *Gavin Douglas: A Critical Study*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1976; Pamela M. King, "Gavin Douglas, Aesthetic Organization and Individual Distraction", in Tamara Atkin, Jaclyn Rajsic (ed.), *Manuscript and Print in Late Medieval and Early Modern Britain: Essays in Honour of Professor Julia Boffey*, Cambridge, Boydell and Brewer, 2019, p. 53–71. The arms on the banner are those of the Douglas Earls of Angus: 1st Gules a lion rampant Argent (Earldom of Angus); 2nd Or a lion rampant Gules armed and langued Azure debreused by a ribbon Sable (Abernethy); 3rd Argent, five piles in point Vert (Lordship of Jedworth Forest); 4th Or a fess chequy Argent and Azure surmounted of a bend Gules charged with three buckles Or (Stewart of Bonkyll); an inescutcheon Argent a heart Gules on a chief Azure three stars Argent (Douglas). See David Bertie, *The Heraldry of the Bishops of Scotland*, Edinburgh, The Heraldry Society of Scotland, 2018, p. 73. Throughout, the red has faded to off-white. The ribbon Sable is not present, but this may be due to the black thread perishing, as has happened extensively across the banner.



Fig. 2. Detail showing the arms of the Grahams of Fintry. The black thread of the chief at the top has been entirely lost



Fig. 3. Detail showing the arms of Gavin Douglas as Bishop of Dunkeld



Fig. 4. Detail showing a blank shield with a bishop's mitre

In addition to proposing an intended location and use for the banner, McRoberts provides a detailed and learned discussion of its imagery, drawing numerous parallels with surviving Scottish devotional literature, manuscripts and visual culture. While he admits that his thesis regarding the Holy Blood aisle

at St Giles is not certain, he advances it as the most satisfying answer to the problems posed by the banner. Perhaps its most satisfying aspect is its provision of a clear public role for the textile, whose format and imagery recall what is known about late medieval religious banners – a subject we will return to below.

The image at the centre of the Fetternear Banner conforms to an established medieval iconography of the *Imago Pietatis* – the image of pity, or Man of Sorrows (fig. 5).¹⁰ This is emphatically a devotional image, rather than a representation of a particular event, and as such is designed to stimulate prayer and contemplation. Christ stands, covered with droplets of blood, gesturing to the wound in his side. Although suffering, he is shown stepping from the sepulchre: he is also triumphant. This image is intended to stimulate identification with his suffering, as a path to redemption. Passion devotion was prominent in late medieval Scotland, as attested by surviving devotional poetry, and the evidence of altar dedications and practices.¹¹

Christ is surrounded by the so-called *Arma Christi* or instruments of the Passion, with which he was tortured and mocked in the final days of his life: these include the reed he holds in his hand, the cross behind him, the seamless robe and the dice by his feet, and the various elements in the space above his head.¹² Each of these symbols recalls one of the tribulations of the Passion, and they serve to amplify the central theme of the image. This iconography would have been well known to early 16th-century worshippers; the *Arma Christi* appear frequently in Scottish architectural settings, both secular and ecclesiastical.¹³

10 See Erwin Panofsky, “‘Imago Pietatis’ – Ein Beitrag zur Typengeschichte des ‘Schmerzensmannes’ und der Maria Mediatrix”, *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig, E. A. Seemann, 1927, p. 261–308; Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art*, trans. by J. Seligman, vol. 2, *The Passion of Jesus Christ*, London, Lund Humphries, 1972, p. 184 ff; Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin, Mann, 1981; Bernhard Ridderbos, “The Man of Sorrows: Pictorial Images and Metaphorical Statements”, in Alasdair A. Macdonald, Herman N. B. Ridderbos, Rita M. Schlusemann (ed.), *The Broken Body: Passion Devotion in Late-Medieval Culture*, Groningen, Egbert Forsten, 1998, p. 145–181.

11 Fitch, *The Search for Salvation: Lay Faith in Scotland...*, *op. cit.*, p. 206–246.

12 The elements include the reed; the cross; the nails protruding from it; the ladder; the cockerel; the column; the seamless garment with the dice lying on it; the lantern; the handle of a scourge; the rod with its vinegar-soaked sponge; the lance; the hammer and pincers; Peter’s sword; Judas’s head, with his bag of money; and the head of a mocking Jew.

13 See Charles Carter, “The *Arma Christi* in Scotland”, *Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland*, 90, 1956–1957, p. 116–129; Penelope Dransart, “*Arma Christi* in the Tower Households of North-Eastern Scotland”, in Richard Oram (ed.), *‘A House that Thieves Might Knock at’: Proceedings of the 2010 Stirling and 2011 Dundee Conferences on ‘The Tower as a Lordly Residence’ and ‘The Tower and the Household’*, Donnington, Shaun Tyas, 2015, p. 154–173.



Fig. 5. Detail showing Christ as Man of Sorrows surrounded by the *Arma Christi*

The insistent focus on Christ's blood led McRoberts to suggest as a context for the banner the devotion of the Holy Blood, which emerged as a distinct type of Passion devotion in the late medieval period, above all in Northern Europe. Holy Blood devotion focussed on the blood shed by Christ at his Crucifixion as a route to salvation. Representations of the bleeding Man of Sorrows, and the *Arma Christi*, were closely associated with Holy Blood devotion, making such an association for the banner very plausible. In particular, Christ's blood is presented as living blood, flowing from his wounds, which he gestures to emphatically, express the central theme of the Holy Blood devotion: the blood represents Christ's sacrifice, and it is through his blood that we will be redeemed.¹⁴ And

14 Schiller, *Iconography of Christian Art*, *op. cit.*, vol. 2, p. 198.

although comparative material is scarce, there is some evidence of iconography specifically related to Holy Blood devotion in other Scottish religious sites.¹⁵

McRoberts suggested the Edinburgh Confraternity of the Holy Blood as a context for the banner, with good reason: it was one of the largest such confraternities in Scotland, and was known to participate in annual processions of the city's trades, at which banners comparable to this one were carried. The confraternity was dominated by the Edinburgh Merchant's guild. Merchants from Edinburgh had close connections with Bruges, the first prominent centre of Holy Blood devotion in Europe, where a Blood Relic was carried through the streets each year in a procession attended by members of the city's trade guilds. Scottish clerics are known to have participated in the annual procession, and there is even evidence that Civic ceremony in Edinburgh was at times modelled on practices observed in Bruges.¹⁶

However, if the banner was intended for a location linked to Holy Blood devotion, Edinburgh was just one of many possibilities. Holy Blood devotion gained popularity in Scotland from the mid-15th century onwards, primarily in the eastern part of the country, where 21 altars with a Holy Blood dedication are recorded. One of these was Dunkeld, where an altar to the Blessed Virgin received a secondary dedication to the Holy Blood at some point after 1515.¹⁷ Richard Oram has shown that these altars were concentrated in urban centres, above all in parish churches, reflecting the close involvement of urban elites rather than clerical hierarchy – reflecting parallels with the civic focus in Bruges. This makes Dunkeld was slightly outside the norm in Scotland, as one of only two cathedrals to have such a dedication, and in being situated in a small town that grew around a monastic establishment. But the banner itself is best understood in a context wider than the Bruges cult put forward by McRoberts.

Stylistically, the depiction of Christ is far closer to images emanating from Germany than the Low Countries, suggesting that we look for context to German Holy Blood devotion, which centred on Wilsnack. The single-full-length figure of the Man of Sorrows originated in Germany, and is frequently found surrounded by the *Arma Christi* in German printed sources (fig. 6). Christ's pose, the description of his body and facial features, the cross within his halo, and in particular his gesture with one finger at each end of his side wound, are all consistent with representations on German woodcuts (fig. 7). The example illustrated here has

¹⁵ Richard Oram, "Holy Blood devotion in later medieval Scotland", *Journal of Medieval History*, 43/5, 2017, p. 562–578, here p. 565.

¹⁶ Andrew Brown, *Civic Ceremony and Religion in Medieval Bruges c. 1300–1520*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 37–73; McRoberts, "The Fetternear Banner", art. cit., fn. 16, p. 77.

¹⁷ Oram, "Holy Blood devotion in later medieval Scotland", art. cit., p. 576.

large drops of blood added by hand after printing, suggesting an interactive element to the contemplation of Christ's blood. European prints were circulating in Scotland from the late 15th century onwards; they were imported via existing trade routes to the Low Countries and the Baltic, and could also be acquired at sites of pilgrimage such as Wilsnack, a popular destination for Scottish pilgrims.¹⁸ Caroline Walker Bynum's work on Wilsnack and the German Holy Blood devotion has provided fresh insight into its spiritual content. Centred not on a blood relic but on miraculous bleeding hosts, the German devotion expresses a growing lay appetite for access to the chalice at Mass – usually regulated by the priest – and thus the wider question of personal access to God. The miraculous bloody hosts made Wilsnack the fourth most popular pilgrimage destination in late medieval Europe; and this blood was arguably more powerful than many other kinds of relic, because it *was* Christ's real, living blood.¹⁹



Fig. 6. Master of the Dutuit Mount of Olives, *Christ as Man of Sorrows with Instruments of the Passion*, hand coloured engraving, pasted into a page from a manuscript, 92×135 mm. © The Trustees of the British Museum

- 18** Jane Stevenson, "Harley 6919: Word and Image in Renaissance Scotland", *European Journal of English Studies*, 18/1, 2014, p. 42–59; David Ditchburn, *Scotland and Europe: The Medieval Kingdom and its Contacts with Christendom 1214–1560*, East Linton, Tuckwell, 2001, chapter 4 and p. 59, 63–64; Mark Dilworth, "Two Scottish Pilgrims in Germany", *Innes Review*, 18/1, Spring 1967, p. 3–70.
- 19** Caroline Walker Bynum, *Wonderful Blood: Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2007.



Fig. 7. *Christ Man of Sorrows*. Unknown maker, Germany, c. 1450–1500, hand coloured woodcut, 77×55 mm.
© The Trustees of the British Museum

An intense, personal interaction with Christ's suffering through his blood is expressed not just in the central image of the banner, but its entire arrangement, which intermingles heraldry relating to its secular patrons, their saintly exemplars, and Christ himself. In the centre of the upper border, between the two Episcopal coats of arms, is a third shield, bearing a dove surrounded by a tressure of columbines, on a red ground (**fig. 8**). This combination of dove (Latin: *columba*) and columbines suggests a reference to Saint Columba, viewed then as now as the bringer of Christianity to Scotland; the Cathedral of Dunkeld was dedicated to him after his relics were brought here from Iona in the 9th century. After becoming Bishop of Dunkeld in 1515, Gavin Douglas adopted Saint Columba and his emblems of the dove and columbines as part of his personal iconography and faith. On Douglas's seal as Bishop of Dunkeld, we find a central image of Saint Columba holding a book with a dove perched on his wrist, and two columbine plants to either side (**fig. 9**).²⁰ In his will, made shortly before

20 Described in John Horne Stevenson, Marguerite Wood, *Scottish Heraldic Seals: Royal, Official, Ecclesiastical, Collegiate, Burghal, and Personal*, 3 vols., Glasgow, R. MacLehose & Co., 1940, vol. I, p. 143, following Walter de Gray Birch, *Catalogue of Seals in the Department of Manuscripts*

his death from the plague in London in 1522, Douglas left his soul to “God omnipotent, the most blessed Mary, and Saint Columba, my patron”.²¹ Earlier Bishops of Dunkeld had included Saint Columba with a dove on their seals, but Douglas appears to be the first to include the columbine, which is so central to the imagery of the banner. It is therefore likely that the shield with a dove on the banner refers to Saint Columba, as a focus for Douglas’s personal piety. The inclusion of a tressure, surrounding the dove, is a creative addition. The double tressure fleury counter-fleury in Scots heraldry indicates royal descent through the female line, or a royal gift, but was usually formed of fleurs-de-lys;²² their conversion into columbines here could suggest Columba’s attainment of the Kingdom of Heaven, and also Columba’s own royal descent.



Fig. 8. Detail showing a shield of arms referring to Saint Columba

in the British Museum, 6 vols., London, British Museum, 1887–1900, vol. IV, p. 85, as having ‘foliage in background’; the flowers are clearly columbines.

21 “*In primis, do et lego animam meum Deo omnipotenti, beatissimeque Marie, et Sancto Columbe patrono meo*”. John Small, *The Poetical Works of Gavin Douglas, Bishop of Dunkeld*, 4 vols., Edinburgh, William Paterson, 1874, vol. 2, p. cxxiii.

22 John Horne Stevenson, *Heraldry in Scotland*, 2 vols., Glasgow, J. Maclehose and sons, 1914, vol. II, p. 266–272.

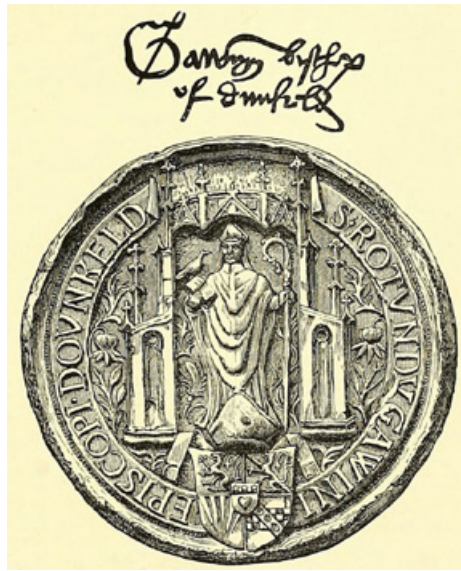


Fig. 9. The seal of Gavin Douglas as Bishop of Dunkeld.
From Fraser, *The Douglas Book*, 1874

The dove could also refer to Dunkeld Cathedral as the location for which the textile was intended. McRoberts dismissed this possibility on the grounds that the dove was not used as a symbol of the Bishopric or the Cathedral of Dunkeld. Instead he suggested that it represents the Holy Ghost, and may have been part of an intended evocation of the Trinity, and that the blank square above the image of Christ could have included a representation of God the Father.²³ This seems unlikely as the Holy Ghost is usually represented between Christ and God the Father. In addition, doves do appear as part of the heraldry of Dunkeld: three Chapter seals, dating to 1476, 1539 and 1542, have images of a bishop (probably Columba) holding a heraldic shield which bears a dove rising, in the same configuration as the banner, but lacking the tressure of columbines (**fig. 10**).²⁴

Taken together, the three upper shields provide an institutional and personal context for the banner: the dove, for Saint Columba and Dunkeld Cathedral; Douglas, as Archbishop of Dunkeld; and the third shield, probably either James

²³ *Ibid.*

²⁴ Stevenson, Wood, *Scottish Heraldic Seals...*, *op. cit.*, vol. I, p. 146. I am extremely grateful to Kevin Greig at the Court of the Lord Lyon, Edinburgh, for allowing me to consult the collection of seal casts used by Stevenson and Wood in compiling their book, and for permission to illustrate them. Thanks are also due to my colleagues Alice Blackwell and Ella Paul for their advice on tracing the seals.

Beatoun, Archbishop of Glasgow, by whom Douglas was consecrated in 1515, or Andrew Forman, Archbishop of St Andrews, to whom Douglas later swore fealty.²⁵ Elements from the Douglas shield, the Graham shield, and the Columba shield are all included elsewhere in the borders, to weave these identities into the image, but there are no spare devices that could be linked to the second episcopal shield, suggesting that its holder was included more as a gesture of respect than as part of the key message of the banner.²⁶



Fig. 10. Cast of the seal of the Chapter of Dunkeld Cathedral, 1539/1540. Image reproduced with the kind permission of the Lyon Office

The final coat of arms, of the Graham of Fintry family at the centre of the lower border, helps us establish the institutional context (**fig. 2**). McRoberts reads the Graham of Fintry arms in terms of his theory about the Holy Blood Confraternity at St Giles, noting that numerous Grahams appear in association with the Edinburgh Confraternity. He singles out in particular an Alexander Graham, a furrier, prominent in the administration of the Confraternity and Altar

25 The see of Dunkeld went from the oversight of Glasgow to that of St Andrews in 1515. Dowden, *The Bishops of Scotland*, *op. cit.*, p. 83–84; Bertie, *The Heraldry of the Bishops of Scotland*, *op. cit.*, 2018, p. 6.

26 The small gold finials visible on the outer border are part of the decorative tracery rather than heraldic elements.

of the Holy Blood at St Giles in 1522.²⁷ But Graham was a common surname, and there is no evidence that this Alexander Graham, nor any of the other Grahams links to the Edinburgh Holy Blood confraternity, were members of the Graham of Fintry family. The Grahams of Fintry were a cadet branch of the Graham Earls of Montrose, and by the early 16th century resided in Dundee and at nearby Mains Castle in Angus, rather than Edinburgh.²⁸ It is to this family that we must look for the context of the banner's creation. The Grahams of Fintry had close connections with the Earls of Angus, the 'Red Douglasses' – the family of Gavin Douglas, Bishop of Dunkeld. Robert Graham, 1st of Fintry (d. 1490), received land at Strathdighty from George Douglas, 4th Earl of Angus, shortly before establishing himself at Fintry in Stirlingshire in 1460.²⁹ Robert's son, another Robert, 2nd of Fintry married, in 1476, Elizabeth Douglas, daughter of George, 4th Earl of Angus. Her brother was Archibald Douglas "Bell-the-Cat" – the father of Gavin Douglas, Bishop of Dunkeld; Robert Graham was Gavin Douglas's uncle by marriage.

As McRoberts notes, a union of the Graham and Douglas families is expressed in the combination of a Douglas heart and a Graham scallop shell at the centre of each side border, the heart split between the colour red, the colour of the heart in Douglas heraldry, and gold, which dominates the Graham heraldry (**fig. 11**). This combination echoes the quartering of arms of spouses and may allude to the marriage of Elizabeth, Gavin Douglas's aunt, and Robert 2nd of Fintry. Graham is also allied with Saint Columba/Dunkeld in the outer border, where alternating white and blue columbines and gold scallop shells are linked with intertwining cords, suggesting that the holder of the Graham of Fintry arms was linked both to Gavin Douglas and to the Cathedral of Dunkeld. The cordelier knots between the coats of arms, which McRoberts interprets as a reference to the Edinburgh Confraternity, could also refer to this family alliance.

²⁷ McRoberts, "The Fetternear Banner", art. cit., p. 82.

²⁸ Sir Francis Mudie, David M. Walker, *Mains Castle and the Grahams of Fintry*, Dundee, Dundee Historical Society, 1964, p. 3–4.

²⁹ She was the daughter of Sir Henry Douglas of Lochleven; see Louisa G. Graeme, *Or and Sable: A Book of the Graemes and Grahams*, Edinburgh, William Brown, 1903, p. 617.



Fig. 11. Detail showing a badge combining the Graham scallop shell with a red and gold Douglas heart

A Robert Graham, Canon of Dunkeld, appears in Gavin Douglas's will of 1522 as one of his two executors, and is mentioned again as Canon of Dunkeld in 1526.³⁰ He may be the person referred to by the Graham of Fintry arms on the banner. Although it has not been possible to pinpoint his position in the family, we can build a picture of the Grahams of Fintry as a devout family with a history of ecclesiastical office and ostentatious donations to the church. Robert, 2nd of Fintry's brother Patrick Graham became the first Archbishop of St Andrews (and first ever Scottish Archbishop) in 1472, and Robert's grandson William, later 4th of Fintry, married Katherine, the sister of Cardinal David Beaton, who became Archbishop of St Andrews in 1530.³¹ The family had a history of donations to ecclesiastical settings. A dispute is recorded between Robert, 2nd of Fintry, and his mother Matilda over ecclesiastical vestments and ornaments, left at Strathdighty church by Robert 1st who died in 1490; Robert eventually won the dispute and returned the vestments to the church, rededicating them to God Almighty, the Blessed Virgin and Saint Joseph.³² It was probably also this Robert Graham who commissioned a stone retable carved with the Annunciation,

30 James Balfour Paul, *Registrum Magni Sigilli Regum Scotorum/The Register of the Great Seal of Scotland*, vol. II: A D 1424–1513, Edinburgh, H. M. General Register House, 1882, no. 3169.

31 Mudie, Walker, *Mains Castle and the Grahams of Fintry*, *op. cit.*, p. 4–5.

32 *Historical Manuscripts Commission. Report on Manuscripts in Various Collections*, vol. V, Hereford, Printed for His Majesty's Stationary Office by Anthony Brothers, 1909, p. 199.

and the Graham of Fintry arms below, the remains of which survive in Mains Kirkyard.³³ In 1497, a James Graham of Fintry and Claverhouse endowed a house for the Third Order of the Sisters of Penitence in Dundee, and in that year a David Graham, Rector of Funeven and Canon of Brechin Cathedral, was a witness to a document concerning the same house.³⁴ The family's connection to this convent may also be a clue to where the banner was made: it was the "gray sisteris" in Edinburgh, probably also Third Order Franciscans, who made an embroidered banner for the Company of Hammermen in 1512, and when considering an Edinburgh origin for the Fetternear Banner, David McRoberts suggested this or a similar organisation as a possibility.³⁵

While the badges with combined Douglas hearts and the Graham scallop shells clearly allude to the union of the two families in marriage, a curious detail suggests a sacred significance. The heart is not the heraldic heart seen in the Douglas arms, it has an aorta attached at the top, turning it into an anatomical heart. Such hearts were frequently included in images of the Five Wounds of Christ: the wound in his side, caused by the lance of Longinus, after his death, pierced his heart (fig. 12). It was specifically Christ's heart's blood, which flowed from this wound, that was venerated in Holy Blood devotion (The Gospel of St John, 19:34, recounts that this wound was made after Christ died, and that blood and water gushed from it). The heart/shell badge is placed suggestively at the sides of the image of Christ, close to the bleeding wound in his side, which he gestures to with his fingers. The emblems of Graham and Douglas are as close as possible to the Holy Blood of Jesus, and surrounded by further devotional symbols. The heart and shell are placed on a white disc, which could be read as a host, within a decorative surround of five embroidered trefoils – alluding to the Trinity and to Christ's five wounds.

The heart and shell themselves indicated the piety and devotion of past generations of Grahams and Douglasses. The Graham scallop had its origin in the badges of pilgrims who had travelled to the shrine of St James at Compostella.³⁶ The Douglasses gained the heart on their heraldry after the death of King Robert the Bruce in 1329, when Sir James Douglas agreed to carry the king's heart to the Holy Land to be buried after his death – thus fulfilling a vow the king had

33 James S. Richardson, "Altar Retables of Medieval Date in Scotland", *Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland*, 62, 1928, p. 197–224, p. 218.

34 National Records of Scotland, RH2/7/4 (photocopies of sections of the 'Brockie MS' relating to various monastic orders and houses in Scotland, originals held in the Scottish Catholic Archives [Blairs Archives]) ff. 1520, 1522, 1523.

35 McRoberts, "The Fetternear Banner", art. cit., p. 85.

36 Stevenson, "Harley 6919: Word and Image in Renaissance Scotland", art. cit., vol. I, p. 19.

made to go and fight the enemies of Christ.³⁷ While the promised voyage was an act of fealty to the King, it also had the character of a pilgrimage. Dunkeld was itself a site of pilgrimage, as it housed the relics of Saint Columba – and there is evidence that successive bishops sought to promote their veneration in the 14th and early 15th centuries.³⁸



Fig. 12. *The Sacred Heart and the Five Wounds*, Unknown maker, Germany, c. 1450–1460, hand coloured woodcut, 380 × 260 mm.
© The Trustees of the British Museum

This intermingling of heraldic and religious imagery, also clearly evident in the fanciful arms of St Columba, reflects the contemporary use of the *Arma Christi* which appear surrounding Christ. Although framed as Christ's weapons, these devices also had a heraldic character, as symbols of his suffering, and his

37 William Fraser, *The Douglas Book*, 4 vols., Edinburgh, Printed by T. and A. Constable at the Edinburgh University Press, 1885, vol. I, p. 173–181.

38 Tom Turpie, *Kind Neighbours: Scottish Saints and Society in the Later Middle Ages*, Leiden, Brill, 2015, p. 133–136.

triumph, and they were sometimes represented on a heraldic shield. Penelope Dransart has shown that in the North East of Scotland in particular, the *Arma Christi* were frequently incorporated into the fabric of secular residences, often combined with personal heraldry, as a means of stressing devotional identity.³⁹

The hearts and shells are further bound to the image of Christ by the inner border of rosaries, which also reaffirm the devotional character of the banner. Here, the decades of five rather than the usual ten refers specifically to Christ's five wounds, linking Marian devotion to devotion of the Passion.⁴⁰ Linked of Marian and Passion imagery was common in Scottish devotional literature, and in the surviving remnants of visual culture,⁴¹ a link in evidence at Dunkeld, where the altar to the Blessed Virgin received a secondary dedication to the Holy Blood.

We must now turn to the possible intended function of the banner, assumed by McRoberts to be for the annual processions of the Edinburgh trade guilds. Recently, Penelope Dransart, who has conducted extensive research on the architecture of faith in the North East of Scotland including at Fetternear House, has suggested that the banner may in fact have been made not for a church or a cathedral but for a chapel in a private residence in the North East, possibly a Bishop's Palace. Dransart also suggests that rather than being a banner, the textile could in fact have been intended as an altar veil or altar curtain.⁴²

Altar curtains are recorded in ecclesiastical settings from the high medieval period onwards and are sometimes discussed as the successors to the 'ciborium' or canopy suspended over the altar in early church interiors. They were traditional hung from horizontal rods attached to columns which stood either side of the altar, sometimes draped directly over the rod and stitched to form an opening, sometimes attached either with rings or cords attached to rings.⁴³ They could also be suspended from a horizontal bar attached in the centre to a

³⁹ Dransart, "Arma Christi in the Tower Households of North-Eastern Scotland", art. cit.

⁴⁰ Marlene Villalobos Hennessy, "The Arbuthnott Book of Hours: Book Production and Religious Culture in Late Medieval Scotland", in Jane Geddes, *Medieval Art, Architecture and Archaeology in the Dioceses of Aberdeen and Moray*, London, Routledge, 2016, p. 222–225; David McRoberts, "The Rosary in Scotland", *Innes Review*, 23, 1972, p. 81–86.

⁴¹ Fitch, *The Search for Salvation: Lay Faith in Scotland...*, *op. cit.*, p. 197–198. NB: Fitch elsewhere mis-reads the imagery of the Fetternear Banner in one respect, describing the heads of Judas with his purse and the spitting Jew as Jesus and a thoughtful layman. *Ibid.*, p. 209–210.

⁴² Dransart, "Arma Christi in the Tower Households of North-Eastern Scotland", art. cit., p. 158.

⁴³ For visual evidence see illustrations to Julie Glodt, "Les courtines ou le Topos de l'Autel caché", in Philippe Plagnieux, Anne-Orange Poilpré (ed.), *L'église microcosme. Architecture, objets et images au Moyen Âge*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2023, p. 69–85 (<https://books.openedition.org/psorbonne/110974>, accessed 29.06.23).

free-standing vertical pole.⁴⁴ Recent analysis by Julie Glodt suggests that their function was not purely to shield the altar, but to isolate and dramatize the altar within the space of the church.⁴⁵ Altar curtains were not liturgical textiles – they were not part of the Mass ceremony – so there were no strict rules governing their appearance, materials or decoration. Joseph Braun notes that they were usually made of plain cloth, either silk or linen. This is borne out by a recent survey by Glodt of over 120 late medieval inventory records, which revealed only two with decorative embellishments, and these were of a heraldic nature.⁴⁶ Although the evidence for pre-Reformation Scotland is scant, we find a similar pattern: where curtains are mentioned they are of plain or figured woven silk, but without figurative decoration.⁴⁷ It would therefore be highly unusual to find a vivid devotional image such as that seen on the banner on an altar curtain.

Physical evidence supports the use of the Fetternear banner as a banner rather than a curtain. Its present form is the result of restoration, possibly after it was given to Fetternear Church in 1859. A wide sleeve of linen has been applied along its upper edge to allow it to be hung from a horizontal bar, with a stitched opening in the centre for a vertical support. In the 19th century at least, it was suspended in this way, which is consistent with some recorded deployments of altar curtains mentioned above, but also with use as a banner supported on a vertical pole. Areas of damage suggest that earlier in its life it was suspended from its upper corners, which have been entirely abraded, and later replaced with new pieces of linen (**fig. 13**), suggesting that the banner was hung from these points alone, consistent with surviving images showing religious banners being carried in processions.

⁴⁴ Joseph Braun, *Handbuch der Paramentik*, Freiburg-en-Breisgau, Herdersche Verlagshandlung, 1912, p. 225.

⁴⁵ Glodt, “Les courtines ou le Topos de l’Autel caché”, art. cit.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ At Glasgow Cathedral in 1432 there were “four curtains (*cortine*) for the great altar, variegated with white, ruby, green, and black”, John Dowden, “The inventory of ornaments, jewels, relicks, vestments, service-books, etc., belonging to the cathedral church of Glasgow in 1432”, *Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland*, 33, 1899, p. 319 [published as a translation from the Latin text]; at the Abbey of Holyrood in Edinburgh the High Altar had “*quatuor cortinas de duplici tartara blauij coloris formatas et perfectatas cum appendicijs suis et ceteris necessarijs*”, Francis C. Eeles, *The Holyrood Ordinale*, Edinburgh, Printed by T. and A. Constable, 1916, p. 216; at St John’s Kirk in Perth in 1544 the altar of Our Lady had “ane velie pend at the altar”, Robert Scott Fittis, *Ecclesiastical Annals of Perth, to the period of the Reformation*, Edinburgh and Perth, S. Cowan and Co., 1885, p. 299.



Fig. 13. Details showing a new section of linen applied at the upper right corner, with drawn thread work matching the original textile

This mode of suspending religious banners derives from the early practice of attaching a banner to the horizontal beam of a cross.⁴⁸ This reflected their meaning, which according to theologians such as Honorius and Durandus, related to Christ's triumph and his ascent to Heaven: this is why Christ carries a flag in images of his resurrection.⁴⁹ For the same reason, banners were often carried at Easter processions. The mode of hanging most religious banners, vertically from their upper corners, was thus part of their religious meaning; and for the Fetternear banner relates closely to the imagery of the banner with its focus on Christ's Passion.

Flags and banners have been present, in small numbers, in ecclesiastical contexts since the early medieval period. They had a dual function: they were hung next to the altar, and they were carried in processions.⁵⁰ Although few medieval religious banners survive, the Fetternear Banner is consistent in its imagery with those that remain and with the documentary evidence. By the late

⁴⁸ See Percy Ernest Schramm, "Beiträge zur Geschichte der Fahnen und ihrer Verwandten, Fahne, Banner, Wimpel, Feldzeichen", in id., *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert*, Stuttgart, Hiersemann Verlag (Schriften der Monumenta Germaniae Historiae 13/2), 3 vols., 1954–1956, here vol. 2, p. 643–673.

⁴⁹ Braun, *Handbuch der Paramentik*, *op. cit.*, p. 272.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 272.

medieval period it is common to find banners mentioned in the inventories of churches, abbeys and lay confraternities. Many of these held images of single saints, reflecting devotional practice and the dedications of altars.⁵¹ The inclusion of heraldic achievements was also common, as it expressed the generosity of donors to the church, and linked them visually with the devotional subject, just as we have seen with the Fetternear banner. For example, among the so-called “Laudian Vestments” at St John’s College, Oxford, are two banners probably dating to the late 1560s, both with images painted on red silk. One shows John the Baptist surrounded by symbols of the four evangelists, with four shields of arms representing founders and donors to the college below; the other shows the Virgin surrounded by angels, with the arms of the Merchant Taylors’ company and other donors beneath the image.⁵² Many surviving banners have fringes, tails or tabs at the bottom, designed to flutter in the wind when the textile is carried. The narrow fringe made of twisted linen threads applied along the bottom edge of the Fetternear banner, which is original, is consistent with this tradition. Thus in its material signs of use, its physical configuration, and its imagery, the Fetternear banner fits into a wider European context of processional religious banners. While Dunkeld was not a centre for the large civic processions recorded in cities like Edinburgh and Perth, the ceremonial of a cathedral would typically have involved processions relating to the patron saint – Columba, alluded to in the banner’s imagery – and festivals like Easter and *Corpus Christi*.

Many of the known surviving banners are painted or embroidered on silk, whereas the Fetternear Banner is on linen. It is tempting to suggest that this was simply a matter of cost: linen was grown and woven in Scotland, whereas woven silk would be imported and far more costly. But surviving inventories and lists of gifts to Scottish religious establishments before the Reformation dispels this suggestion: large quantities of rich vestments and altar textiles were present, even in small parish churches.⁵³ The will of Gavin Douglas provides further evidence: he distributed a large collection of vestments, many made from silk satin and velvet.⁵⁴ Rather, the use of linen may have a symbolic significance in relation to the imagery of the banner. In liturgical contexts, linen is reserved for textiles used adjacent to the altar; for those that directly touch the chalice

⁵¹ *Ibid.*, p. 273–274.

⁵² The vestments were the subject of a conference at St John’s College on 9–10 March 2023; they have not been fully published.

⁵³ See David McRoberts, Stephen Mark Holmes, *Lost Interiors: The Furnishings of Scottish Churches in the Later Middle Ages*, Edinburgh, The Aquahorties Press, 2012, *passim*.

⁵⁴ Small, *The Poetical Works of Gavin Douglas*, *op. cit.*, vol. I, p. cxxi.

and the host; and for priestly garments worn against the skin. This is partly for practical reasons, as linen can be washed, but also partly for symbolic reasons.

According to Durandus, the altar cloth must be of linen because the altar is likened to Christ's tomb, and the cloth to his shroud, which was of linen. Durandus elaborates, likening linen to Christ's flesh: "for as flax is not brought unto whiteness save by much toil, so it needeth to pass through many tribulations, if thou wouldst win to the glory of the Kingdom".⁵⁵ Elsewhere he describes the rites carried out during the consecration of a church; after the sprinkling of holy water and saying prayers, "the altar is wiped with a linen cloth. The altar is Christ, the cloth is his flesh, brought by the beating of His Passion unto the whiteness and glory of immortality".⁵⁶ Linen, which undergoes tribulations to attain the Kingdom of Heaven, is thus directly referred to Christ's tortured flesh. The graphic depiction of Christ's wounded body in the banner, red silk drawn through the linen with a needle, echoes this formulation. The drawn thread work decoration which marks the banner's edge, and the border of the central image, piercings carefully wrought directly into the linen, can be read in a similar way. These parallels were often exploited in textiles for use on the altar, notably in so-called *Opus Tutonicum*, altar cloths created in many late medieval German convents, where linen cloth was embellished with embroidery and drawn thread work executed purely in linen, either white or faintly coloured.⁵⁷ Linen was also directly associated with 'true' images of Christ created by direct bodily contact, such as the Mandylion of Edessa, the Veil of Veronica, and the shroud of Turin. In all of these cases, the ability of linen cloth to absorb human secretions – the reason for its use as a handkerchief, or a burial shroud – made it uniquely able to fix a 'true' image of Christ, more authentic than one made by human hands.⁵⁸ An object imbued with such iconographic and symbolic intensity is unlikely to have been intended for use as an altar curtain. Instead, it was designed to proclaim a particular quality of piety and devotion, whether in religious processions, or displayed in a devotional context.

⁵⁵ Rev. T. H. Passmore, *The Sacred Vestments. An English Rendering of the Third book of the 'Rationale Divinorum Officiorum' of Durandus, Bishop of Mende* [before 1286], London, Sampson Low, Marston and Company, 1899, p. 20.

⁵⁶ Rev. John Mason Neale, Rev. Benjamin Webb, *The Symbolism of Churches and Church Ornaments: A Translation of the first book of the Rationale Divinorum Officiorum* [before 1286], New York, Charles Scribner's Sons, 1893, p. 174.

⁵⁷ Stefanie Seeberg, *Textile Bildwerke im Kirchenraum*, Petersberg, Michael Imhof, 2014.

⁵⁸ For recent discussions of these textiles see Hans Belting, "In Search of Christ's Body. Image or Imprint?", in Herbert L. Kessler, Gerhard Wolf (ed.), *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1998, p. 1–11; Andrea Nicolotti, *From the Mandylion of Edessa to the Shroud of Turin*, Leiden, Brill, 2014.

Whatever the intended function of the banner, its unfinished state suggests that it may never have fulfilled that role. Key areas are either completely blank – the second episcopal coat of arms, and the square above the image of Christ – or retain traces of the drawn-out design that have never been stitched – much of the tracery in the borders. The most obvious reason for this would be that the banner was commissioned but full payment never received. McRoberts’s suggestion that the interruption was occasioned by the sudden exile of Gavin Douglas to London in 1521 and his death in 1522 is plausible. How, then, did the banner come to be in the possession of the Leslies of Balquhain? And crucially, how did it survive the destruction wrought at the Reformation in Scotland in 1560 and the strictures against Catholic worship and possession of devotional objects and images in the centuries thereafter?

In his will, made shortly before he died in London 1522, Gavin Douglas left specific gifts to various institutions and individuals, and left the rest of his goods at the disposition of his executors, named as his relative Archibald Douglas (presumably his nephew Archibald, 6th Earl of Angus), and Robert Graham, Canon of Dunkeld.⁵⁹ It is possible, therefore, that the banner, which may not yet have been delivered by its maker, was collected by either Archibald Douglas or Robert Graham; and given Graham’s probable involvement in its commission (see above), he is the more likely candidate. This hypothesis would also help explain its surviving the events of 1560, for the Grahams of Fintry were prominent defenders of the Catholic faith at the end of the 16th century.

David Graham, 6th of Fintry, became the head of Mary, Queen of Scots’s Scottish underground organisation and the main link between the Jesuits and her Scottish supporters; he was described by the English Ambassador as “that obstinate young Papist, Graham of Fintre”.⁶⁰ From the Annals of the Presbyterian Kirk we learn that by 1587 he had been excommunicated, and was actively working to promote the Catholic faith by causing Mass to be celebrated at parish churches and at his residence.⁶¹ After Mary’s death, he continued to be deeply involved in plots to restore Catholicism in Scotland, culminating in his involvement in the 1592 Catholic plot known as the ‘Spanish blanks’, for which he was tried and executed at the Mercat Cross in Edinburgh in 1593.⁶² Also implicated in this affair were the Earl of Huntly and the Douglas Earl of Angus;

⁵⁹ Small, *The Poetical Works of Gavin Douglas*, *op. cit.*, vol. I, p. cxxiv.

⁶⁰ Mudie, Walker, *Mains Castle and the Grahams of Fintry*, *op. cit.*, p. 8.

⁶¹ Thomas Thomson, *Acts and Proceedings of the General Assemblies of the Kirk of Scotland from the Year MDLX/ Collected from the Most Authentic Manuscripts*, 4 vols., Edinburgh, Maitland Club, 1839–1845, vol. II, p. 698, 722.

⁶² Francis Shearman, “The Spanish Blanks”, *Innes Review*, 3, 1952, p. 81–103.

the latter fled trial and was later pardoned.⁶³ The circle of Catholic supporters in the North East of Scotland at this time was close knit, and Patrick Leslie of Balquhain was involved in pleading the case of the Earl of Angus after the Spanish Blanks affair.⁶⁴ Although we cannot be certain of the route the banner took in these years, it was clearly treasured by one or more of these families.

A curious intervention made after the banner was made could commemorate this period in its history: the remains of what appear to be letters or numbers in the centre of the blank square in the design above the image of Christ. The threads used for this stitching is distinct both from the original embroidery, all executed in untwisted floss silk, and from a late 19th- or early 20th-century phase of restoration to lost dark brown threads, executed in a synthetically dyed black fibre. In contrast to these, the lettering in the blank square appears to be naturally dyed, is executed in a two-ply twisted yarn, and deploys two stitches not seen elsewhere: fern stitch and cross stitch, neither of which is double-sided, one of the key features of the original embroidery (**fig. 14, 15**). These stitches are common above all in eighteenth-century domestic embroidery.⁶⁵ They appear next to signs of lost threads – enlarged holes in the linen, which can be observed in many parts of the design and which correspond with the loss of dark brown silk. Based on the traces of missing thread, the closest interpretation of the figures is a date, executed in the Germanic script commonly seen in Scotland in the 16th and 17th centuries: 1590 (**fig. 16**). This would correspond with the period of counter-reformation activity that saw the death of David Graham, who subsequently became a Catholic martyr, and could represent a later intervention in the banner's fabric intended to commemorate this turbulent period.



Fig. 14. Detail showing lettering or numbers added to the banner possibly during the 18th century

⁶³ Mudie, Walker, *Mains Castle and the Grahams of Fintry*, *op. cit.*, p. 9–11.

⁶⁴ Fraser, *The Douglas Book*, *op. cit.*, vol. II, p. 388.

⁶⁵ Naomi Tarrant, *Remember Now Thy Creator: Scottish Girls' Samplers*, Edinburgh, Society of Antiquaries of Scotland, 2014, p. 62; Gail Marsh, *Eighteenth Century Embroidery Techniques*, Lewes, The Guild of Master Craftsmen, 2017, p. 142, 147, 148.



Fig. 15. Details showing the reverse of fig. 14



Fig. 16. Indication of missing threads around lettering in fig. 14

It may have been at the end of the 16th century that the banner passed into the hands of the Leslies of Balquhain, who were one of the principal Recusant Catholic families of the North East of Scotland. Fetternear House, a former Bishop's palace, was given to William, 9th Baron Leslie, in thanks for his efforts as Sherriff of the County to preserve Aberdeen and St Machar's Cathedral from destruction by an iconoclastic mob in 1560; there is evidence that this close association with the Bishops of Aberdeen was particularly celebrated by the family.⁶⁶ Fetternear was feued out during the 17th century, when the Leslies of Balquhain were primarily active as military commanders in continental Europe – Walter Leslie (1606–1667) being made a Count of the Holy Roman Empire for his service. Walter's son Patrick Leslie returned to Scotland in 1690, when he rebuilt the now ruinous Fetternear House as a modern residence, furnishing it in part from his

66 Col. Charles Leslie, *Pedigree of the Family of Leslie of Balquhain*, Bakewell, J Goodwin, 1861, p.12–13; Penelope Dransart, Nicholas Q. Bogdan, "The material culture of recusancy at Fetternear: kin and religion in post-Reformation Scotland", *Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland*, 134, 2004, p. 459.

Slovenian palace of Ptuj.⁶⁷ Thereafter, there is evidence that Fetternear and the Leslie family played a central role in Jesuit activity and Catholic worship during the 18th century.⁶⁸ In 1698 a report to the Moderator of Aberdeen noted Mass was being said at Fetternear House by a priest.⁶⁹ A pamphlet of 1714 named George Leslie as a “Popish Gentleman”, adding that “his House at Fetternear has been the ordinary place of Residence of the Superior Jesuits in Scotland for some time past, by him and his Family... at his house there is a Chapel consecrated, which is put to no other use but the popish Worship, and in which there is an Altar, Rich Vestments, and other Costly and Superstitious Appurtenances of their Service”.⁷⁰ Some of those appurtenances survive, notably a set of High Mass vestments made from Turkish textiles captured at the Siege of Vienna in 1683.⁷¹ During the 18th century, objects associated with the celebration of Mass were at various points removed from the house at times of political danger, and omitted from inventories for the same reason. But the banner itself holds signs of its use in this period, either at Fetternear or elsewhere. The damage already mentioned suggests that it was used frequently. But despite the damage to the corners, possibly from being frequently displayed and taken down, the embroidery shows remarkably little fading, suggesting that it was never displayed permanently, but reserved for some special, temporal function – the celebration of Mass. It is even possible that in a recusant context such a textile, easily rolled up and hidden, could have served as a devotional image above an altar.

Physical traces make the banner itself a form of historical evidence. Torn corners of the cloth have been replaced, with new edges embellished with drawn thread work to match the original textile; smaller holes are repaired with near areas of needle weaving (fig. 17). These repairs speak of generations of use, but also devoted care of this textile, whose possession, if discovered, would have led to censure or worse. In a Catholic and recusant context, the creation and care of sacred textiles became at once an urgent need, an act of defiance, and a work of devotion.⁷² The English Jesuit Robert Southwell instructed Catholic

⁶⁷ *Ibid.*, p. 462.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 463.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 463.

⁷¹ Peter Davidson, Prue King, “The Fetternear Vestments at the Blairs Museum”, *British Catholic History*, 33/2, 2016, p. 259–277.

⁷² Lisa McLain, “Underground Devotions: The day-to-day challenges of practicing an illegal faith”, in Robert E. Scully, Angela Ellis, *A Companion to Catholicism and Recusancy in Britain and Ireland from Reformation to Emancipation*, Leiden, Brill, 2021, p. 588–607, here p. 600–603; see also Mary M. Brooks, “‘Rags of Popery’: Dressing and addressing disrupted faith in the material culture of Roman Catholics in early modern England”, in Beatriz Marín-Aguilera,

women when making vestments to “wish each stitch might produce an act of love, which may render your work as meritorious as prayer”, referring to a long pre-Reformation tradition which linked the production of textiles with female piety.⁷³ The Fetternear Banner is thus a document not only of 16th-century Scotland, but of the centuries after the Reformation of 1560, and of practices of faith that are not recorded in documents.



Fig. 17. Detail showing a repair using needle weaving near the centre of the banner

The Fetternear Banner has been an embodiment of personal and group identity and devotion since its creation in the early 16th century. This article has suggested new avenues for its understanding, based primarily on a close reading of its iconography and its physical traces of making, use and repair. What emerges is a textile whose meaning is embodied in both its imagery and its materiality. The intention of its original patrons, Gavin Douglas and Robert Graham of Fintry, was to assert their intimate access to Christ, through a creative use of heraldry and religious imagery. Meanwhile, later repairs and interventions, largely ignored so far, emerge as valuable evidence of an otherwise unrecorded phase in the banner's history. It is hoped that further documentary research by others will shed further light on this textile, many of whose mysteries remain untold.

Stefan Hanß (ed.), *In-Between Textiles, 1400–1800: Weaving Subjectivities and Encounters*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2023, p.185–204.

73 McLain, “Underground Devotions: The day-to-day challenges of practicing an illegal faith”, art. cit., p.602.

L'AMICT ET L'ANNONCIATION À PARTIR D'UN OBJET DE SAINTE-MARIE DE DANSK AU XV^e SIÈCLE

JULIETTE CALVARIN

Berlin, Humboldt-Universität/Institut für Kunst- und Bildgeschichte



Fig. 1. Évêque se préparant à dire la messe, miniature en tête du livre 3 de Guillaume Durand, *Rationale divinarum officiorum*, ou *das Racional*, « das dritt Püch von der wat des pischoff und der priester und der anderen dynern », traduction viennoise de 1385. Vienne, ÖNB, Cod. 2765, f. 42r

Imaginons une scène, maintes fois répétée dans la sacristie de l'église Sainte-Marie (*Marienkirche*) de Dansk (appelée aussi Gdańsk en polonais ou Danzig en allemand) paroisse principale de cette ville portuaire¹, dans les premières décennies du xv^e siècle, vers la fin de la construction du haut chœur en brique. Le curé de Sainte-Marie s'apprête à dire la messe. Il a déjà ôté ses habits ordinaires, s'est peigné autour de la tonsure, s'est lavé et séché les mains, en récitant à chaque étape une courte prière. Il les connaît sans doute par cœur, mais, le cas échéant, ces prières sont inscrites dans le missel que tient un assistant devant lui².

1 Plutôt que les noms modernes de Gdańsk et Danzig, nous avons préféré l'orthographe de Dansk, plus neutre, et elle aussi présente dans les sources du xv^e siècle.

2 Pour visualiser le caractère collectif de ces préparations dans le cas d'une messe festive, voir fig. 1, la vêtue d'un évêque: Vienne, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Cod. 2765, *Das Racional*, Guillaume Durand, traduction en allemand (Autriche) de 1385, fol. 42r, frontispice du livre III. Pour une discussion sur cette série d'images, voir Juliette Calvarin, « Transformative Ornament for the Priest in Durandus' *Rationale* and its Illuminations », *Kunstchronik*, 72/7, 2019, p. 351–360.

Ces préparations finies, le prêtre est prêt à revêtir le premier des vêtements liturgiques, l'amict. Un deuxième assistant le lui tend : il s'agit d'un rectangle de lin de plus d'un mètre de largeur, muni de deux rubans en lin aux coins supérieurs, et d'un rectangle plus petit et décoré, appliqué au centre du bord supérieur (**fig. 2**)³. Le prêtre s'apprête à prendre ce rectangle de lin et le poser sur sa tête, en plaçant la section décorée sur le haut de son front. Puis il tirera les rubans vers le bas pour créer une sorte de capuche, les croisera devant sa poitrine et autour de sa taille. Les autres vêtements liturgiques, de l'aube à la chasuble, seront enfilés par-dessus cette capuche (**fig. 3, a-f**).

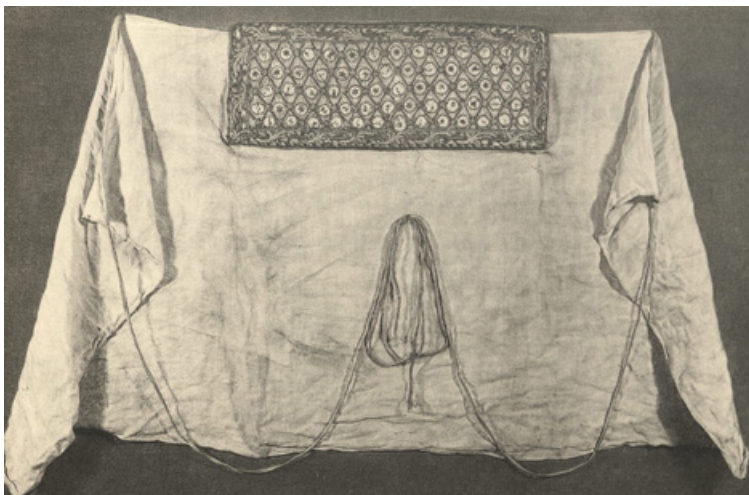


Fig. 2. Amict (lin 115×58 cm) avec décor (lin brodé de fils d'or et de soie, 38×16,5 cm), aujourd'hui disparu. Reproduit de Walter Mannowsky. *Der Danziger Paramentenschatz*, Vol. 4 (Berlin: Brandus, 1933), n. 226

- 3** Le catalogue du trésor de Sainte-Marie publié par Walter Mannowsky avant la guerre compte sept amicts complets, dont les dimensions varient peu, entre 111 et 120 cm de long, et entre 56 et 59 cm de large. Walter Mannowsky, *Der Danziger Paramentenschatz*, Berlin, Brandus, 1932-1938, vol. 4, p. 16-19 et vol. 5, p. 28. Le catalogue fut publié dans une atmosphère nationaliste. En 1938, peu après la publication du dernier volume, Mannowsky, déjà membre du NSDAP, devint directeur du Musée des arts décoratifs de Francfort (Main). Cf. Uwe Fleckner, Max Hollein (dir.), *Museum im Widerspruch. Das Städel und der Nationalsozialismus*, Berlin, Akademie Verlag (Schriften der Forschungsstelle "Entartete Kunst", 6), 2012. Je remercie Kathrin Müller pour cette référence. Pour la dispersion du trésor en 1945 et le nouveau catalogue des objets se trouvant en République fédérale d'Allemagne (surtout au St. Annen-Museum, Lübeck), voir Birgitt Borkopp-Restle, *Der Schatz der Marienkirche zu Danzig. Liturgische Gewänder und textile Objekte aus dem späten Mittelalter*, Affalterbach, Didymos, 2019. Une autre partie du trésor, y compris les 9 amicts survivants, est aujourd'hui au Muzeum Narodowe (Musée national) de Gdańsk, voir Helena Hryszko, Monika Stachurska, Agnieszka Krzemińska-Maciejko, *Skarb średniowiecznych paramentów z kościoła Mariackiego w Gdańsku*, Gdańsk, Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2020.



Fig. 3. Séquence de vêture (**a** : amict, **b** : aube, **c** : ceinture, **d** : étole, **e** : manipule, **f** : chasuble), initiales des chapitres 2-7 du livre 3 de la *Rationale*. Vienne, ÖNB, Cod. 2765, fol. 43v-46r

Avant de poser l'amict sur sa tête, le prêtre s'arrête pour le contempler (fig. 4). L'objet que nous étudions dans cet article est perdu depuis 1945, mais il subsiste une photographie de son décor ainsi qu'une description publiée par Walter Mannowsky peu auparavant⁴. Même pour une riche paroisse comme Sainte-Marie de Dansk, ce décor est splendide. La surface, de trente-huit centimètres de large sur quatorze de haut, est presque entièrement recouverte de fils d'or couchés. Une Annonciation, brodée de perles, s'étale en largeur. Entre l'archange Gabriel et la Vierge Marie, leurs paroles inscrites sur des rouleaux encadrent un émail réemployé sur lequel est représenté le Christ crucifié. Deux autres émaux, de la même source, prennent place aux deux bouts. En haut au centre apparaissent les deux autres personnes de la Trinité : la main de Dieu le Père sort d'un nimbe cruciforme pour bénir la Vierge et lui envoie la colombe du Saint-Esprit sur un rayon de perles.



Fig. 4a et 4b. Décor d'amict, lin brodé de fils d'or et de soie, perles, métal émaillé, aujourd'hui disparu. Europe du Nord, sans doute Dansk, premier quart du xve siècle; 38 × 14 cm. Reproduit de Walter Mannowsky, *Der Danziger Paramentenschatz*, Vol. 4 (Berlin: Brandus, 1933), n. 215

⁴ Mannowsky, *Danziger Paramentenschatz*, *op. cit.*, vol. 4, p. 16, n. 215, pl. 141. Le décor n'était pas attaché à un amict.

Quand le prêtre pose l'amict sur sa tête, la main de Dieu se retrouve au-dessus de son front. Pour toute la durée du rite de vêture, elle opère donc doublement. Tout en agissant à l'intérieur de l'image, elle confère visuellement une bénédiction au prêtre. Ce motif nous invite à creuser la relation entre les deux événements de l'Annonciation et de la vêture. Cette relation, qui pourrait paraître accidentelle, est en fait beaucoup plus ancienne que la broderie de Dansk, aussi ancienne que le geste même qui consiste à poser l'amict sur la tête. Elle se retrouve dans les premiers écrits sur ce geste : les commentaires liturgiques et les prières de vêture. Après une revue de cette longue histoire, nous reviendrons au spécimen de Dansk, puis nous le replacerons au sein de l'ensemble liturgique auquel il appartenait.

L'ombrelle de la foi

L'amict à l'époque carolingienne, tel qu'il apparaît chez les premiers commentateurs de la liturgie, est un objet observé dans une position statique et non pas dans le mouvement, dont les interprétations se rapportent aux épaules et au cou du célébrant⁵. Raban Maur voit dans la blancheur du lin couvrant les épaules des clercs « la pureté des bonnes œuvres⁶. » Amalaire de Metz, quant à lui, explique que ce vêtement « qui entoure le cou » représente le contrôle des mots et de la voix du célébrant⁷. Les plus anciennes prières associées à ce vêtement, si elles font allusion au corps, se rapportent, elles aussi, au cou ou aux épaules. Il y a donc raison de supposer que l'amict, à cette époque, ne se posait pas en premier lieu sur la tête mais directement sur les épaules.

Plus tard apparaît une pose en deux temps, qui avait sans doute pour but de protéger les vêtements supérieurs (à savoir l'aube et surtout la chasuble en étoffe précieuse) du contact avec le corps et les cheveux du prêtre. Malgré son

⁵ Joseph Braun, *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik*, Freiburg im Breisgau, Herder, 1907, p. 28-32.

⁶ Raban Maur, *De institutione clericorum/Über die Unterweisung der Geistlichen*, éd. et trad. par Detlev Zimpel, Turnhout, Brepols (Fontes Christiani, 61), 2006, livre 1, chap. 15, p. 170 : *Primum ergo eorum indumentum est efod bad, quod interpretatur superhumeralis lineum, quod significat munditiam bonorum operum.*

⁷ Amalaire de Metz, *On the Liturgy*, vol. 1, éd. et trad. par Eric Knibbs, Cambridge (MA), Harvard University Press (Dumbarton Oaks Medieval Library, 35), 2014, livre 2, chap. 17, p. 452 : « avec lequel on ceint le col. Or, la voix étant située dans le col, celui-ci indique donc l'usage de la parole. Nous comprenons donc par l'amict la surveillance de la voix, dont dit le psalmiste : J'ai dit : je surveillerai mon chemin, afin de ne pas pécher par ma voix [...] » (*Quo collum undique cingimus. In collo est namque vox, ideoque per collum loquendi usus exprunitur. Per amictum intellegimus custodiam vocis, de qua dicebat psalmista : Dixi custodiam vias meas ut non delinquam in lingua mea [Ps. 38, 2]).*

objectif pratique, ce geste attira rapidement l'attention des liturgistes et c'est dans le monde de l'allégorie qu'on en retrouve les premières traces. De nouvelles prières se rapportant à la tête apparaissent au cours du x^e siècle. Parmi elles, on en trouve notamment une extraite d'un *ordo missae* de Saint-Gall, daté des environs de 980 :

Couvre ma tête, Seigneur, de l'ombre de la sainte foi, et chasse de moi les nuages de l'ignorance (*Obumbra domine caput meum obumbraculo sanctae fidei, et expelle a me nubila ignorantiae*)⁸.

Cette prière n'est pas la seule à évoquer la tête à cette période — une autre, d'ancienneté comparable, compare l'amict à un casque⁹ — mais elle restera parmi les plus fréquentes pour toute la durée du Moyen Âge. Il est d'ailleurs fort probable que notre prêtre à Dansk l'ait récitée en se revêtant.

Pour un clerc un tant soit peu lettré, ce texte court suggère déjà fortement un rapprochement entre l'amict et l'Annonciation. Quand il apparaît dans la Bible, le mot *obumbra* représente la protection ou la manifestation de Dieu¹⁰. Parmi ces passages, figure Luc 1,35 : « la puissance du Très-Haut te recouvrira de son ombre (*virtus altissimi obumbrabit tibi*)¹¹. » L'étrangeté de ces mots a suscité de nombreux commentaires, dont la glose de Grégoire de Nysse, reprise en Occident par Grégoire le Grand, fut sans doute la plus importante. L'ombre, expliquent-ils, représente la double nature du Christ, formée de la rencontre de la lumière et d'un corps solide, évoquant celle de la divinité avec la chair humaine de la Vierge¹². *Obumbrabit*, dans la parole de l'ange, indique

8 Saint-Gall, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 339, p. 180, « Ad Humeralis ». Le manuscrit est disponible en version numérisée à travers le projet e-codices de l'université de Fribourg, <https://www.e-codices.unifr.ch/en/csg/0339/180>; voir aussi Anton von Euw, *Die St. Galler Buchkunst vom 8. bis zum Ende des 11. Jahrhunderts*, St. Gallen (Monasterium Sancti Galli 3), 2008, vol. 1, p. 496-449.

9 Maureen Miller, *Clothing the Clergy: Virtue and Power in Medieval Europe, c. 800-1200*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 2014, p. 81.

10 Ps. 90, 4 : *Scapulis suis obumbrabit tibi, et sub pennis ejus sperabis*; Ps. 139, 8 : *Domine, Domine, virtus salutis meae, obumbrasti super caput meum in die belli*; Sag. 19, 7 : *Nam nubes castra eorum obumbrabat, et ex aqua quae ante erat, terra arida apparuit, et in mari Rubro via sine impedimento, et campus germinans de profundo nimio*; Mc. 9,6 (la Transfiguration) : *Facta est nubes obumbrans eos, et venit vox de nube, dicens : Hic est Filius meus carissimus, audite illum*.

11 Pour les difficultés posées par le mot *obumbrabit* (*episkiazein* dans le texte grec), voir aussi Georges Didi-Huberman, *Fra-Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion (Idées et recherches), 1990, p. 201-205 et *passim*.

12 Cette glose, que l'on retrouve dans les *Moralia in Job* sur Job 27, 21, fut reprise notamment dans la *Catena aurea* de Thomas d'Aquin : *Catena aurea. Editio scientifica electronica, fontibus*

certes la protection divine accordée à Marie, la main bénissante de Dieu, mais aussi l'Incarnation elle-même. La difficulté de cette glose amena Bernard de Clairvaux à voir dans *Obumbrabit* un signe de l'obscurité même du mystère de l'Incarnation, du moins pour le commun des mortels¹³.

Dans ce contexte théologique, le prêtre récitant la prière de vêtue *Ombumbra* ne peut qu'implorer une protection analogue à celle accordée à Marie. La deuxième phrase de cette prière en précise la portée tout en soulignant le paradoxe de cette ombre qui, en chassant un brouillard d'ignorance (*expelle a me nubila ignorantiae*), apporterait une nouvelle perception et connaissance, se rapprochant de l'expérience de la Vierge sous l'ombre miraculeuse de l'Incarnation.

La dissimulation de la chair

Si cette courte prière annonce déjà au x^e siècle un lien avec l'Annonciation, il faut attendre encore deux siècles pour que celui-ci soit incorporé dans les commentaires liturgiques. Là encore, l'interprétation accompagne le geste. Rupert de Deutz, moine bénédictin actif au début du xii^e siècle, est le premier exégète à décrire la nouvelle manière de porter l'amict :

Le prêtre pendant la messe (*in officio altaris*) endosse le rôle (*personam gerit*) de la tête, c'est-à-dire du Christ, dont il est le membre. Il recouvre ou voile (*obnubit*)

reperitis textuque emendato, éd. Martin Morard, Giuseppe Conticello, Fabio Gibiino et alii, in *Glossae Sacrae Scripturae electronicae*, CNRS (IRHT-LEM), 2017-2018 (<https://gloss-e.irht.cnrs.fr/php/editions.php?id=catena&numLivre=57>, consulté le 25 janvier 2019), dans *Moralia in Job* au sujet de Job 27, 21 : « In Lucam », paragraphes 150 and 152 : « Par le mot obombration est désignée la double nature du Dieu qui s'incarne, car l'ombre est formée par une lumière et un corps. Or le Seigneur est lumière par sa divinité, et cette lumière incorporelle devait prendre corps dans son ventre, d'où il est bien dit que la puissance du Très Haut te recouvrira de son ombre, c'est-à-dire, la lumière incorporelle de la divinité prendra en toi le corps de l'humanité » (*Per obumbrationis enim vocabulum, incarnandi Dei utraque natura significatur, umbra enim a lumine formatur et corpore, dominus autem per divinitatem lumen est quia ergo lumen incorporeum in eius erat utero corporandum, recte ei dicitur virtus altissimi obumbrabit tibi, id est, corpus in te humanitatis accipiet incorporeum lumen divinitatis*).

- 13** Bernard de Clairvaux, « Quatrième Homélie sur le *Missus est* », dans *Œuvres complètes de Saint Bernard*, trad. Charpentier, Paris, Louis de Vivès, 1866, vol. 2 : « Que celui qui peut comprendre cela le comprenne. En effet, à l'exception peut-être de celle qui eut seule l'immense bonheur d'éprouver par elle-même ce que cela signifie, qui peut comprendre par son intelligence et discerner par sa raison de quelle manière cette splendeur inaccessible s'est glissée dans les chastes entrailles de la Vierge, et comment cette dernière a pu supporter l'approche de nouvelles splendeurs en même temps que d'une portion de son corps auquel l'Esprit-Saint s'est uni pour la vivifier, il en put couvrir encore le reste de son ombre ? ».

sa tête de l'amict, avant de le rabattre sur le col de sa chasuble, sur laquelle il forme comme une tête ou une couronne, ainsi que nous lisons dans l'Apocalypse que l'ange est descendu du ciel habillé d'un nuage (*amictum nube*)¹⁴, et dans Isaïe : « Voyez, le Seigneur monte sur un nuage blanc¹⁵. » Le Fils de Dieu, venant en effet pour la salvation du monde, tel un ange de très grand conseil, fut habillé d'un nuage, quand il cacha dans notre chair sa divinité, qui est la tête et le début. De cette façon, le premier vêtement du prêtre, l'amict, signifie cette dissimulation dans la chair¹⁶.

Sans utiliser le mot *obumbrare*, Rupert de Deutz évoque clairement la glose de Grégoire et fait de l'amict, de manière univoque, un symbole de l'Incarnation. Il revient à l'amict à la fin de son discours sur les vêtements du prêtre, lorsqu'il traite de la chasuble. Selon lui, ce dernier vêtement représente l'Église, irriguée de la tête aux pieds par l'Esprit Saint¹⁷. L'amict est enroulé autour du col de la chasuble « parce que l'humanité du Christ est la tête, la couronne, et le décor de son église; mais Dieu est la tête de son humanité¹⁸ ». Sur le plan symbolique, l'amict représente l'humanité du Christ qui relie Dieu et l'Église, parce que, physiquement et temporellement, il s'insère entre la personne du prêtre et les vêtements qui le désignent comme agissant *in persona Christi*. En étant manipulé au début et à la fin de l'habillement du prêtre, l'amict devient par métonymie une sorte de figure de la vêtue elle-même.

De manière plus simple, on retrouve un autre écho de la prière *obumbra caput meum* dans un commentaire en langue allemande, contemporain des écrits

14 Ap. 10,1.

15 Is. 19,1.

16 Rupert de Deutz, *Liber de divinis officiis*, éd. Hrabanus Haacke, Turnhout, Brepols, 1967 (Corpus christianorum, continuatio mediaevalis, 7), livre 1, chap. 19, p. 17: *Sacerdos in officio altaris capitis sui scilicet Christi, cuius membrum est, personam gerit. Qui dum amictu caput suum obnubit, donec super os casulae illum revolvat et velut caput aut coronam illi coaptet, illud est, quod in Apocalypsi legimus angelum fortem descendisse de caelo amictum nube, et in Isaia : Ecce Dominus ascendit super nubem candidam. Veniens enim ad salvationem mundi Dei Filius, angelus magni consilii, nube amictus est, dum divinitatem suam, quae est caput et principium, in nostra carne abscondit. Hoc igitur carnis latibulum prima vestis sacerdotis, id est amictus, significat.*

17 *Ibid.*, livre 1, chap. 22, p. 18-19: *Vnguentum autem regale et sacerdotale spiritus sanctus est cuius tota plenitudo est in capite scilicet christo atque inde primum in apostolos quasi in barbam deinde in totam ecclesiam et usque in extrema membra ecclesiae quasi in oram uestimenti descendit. Casula ergo uestimentum christi quod est ecclesia significat.*

18 *Ibid.*, livre 1, chap. 22, p. 18-19: *Huic autem superducitur et ori eius apte circumponitur amictus, quo ante caput sacerdotis tegebatur, quem nubem humanitatis eius, in qua latuit divinitas, significare iam diximus, quia videlicet caput, corona, et decus ecclesie sue humanitas Christi est, caput autem humanitatis Deus.*

de Rupert : le prêtre porte l'amict, ici appelé « *humeral* » : « afin que l'ombre du Saint-Esprit vienne sur lui » (*damite chumet ime der scate des heiligen geistes*)¹⁹. « L'ombre du Saint-Esprit » : ces quelques mots condensent l'énoncé de l'archange (*superveniet spiritus sanctus et virtus altissimi obumbrabit*).

Contrairement au poème allemand, l'interprétation de Rupert est reprise tout au long du Moyen Âge. Mais son aspect radical, l'identification de l'Incarnation avec la vêtue, sera fortement circonscrit. Sicard de Crémone, au début du XIII^e siècle, rappelle qu'il s'agit bien d'une allégorie : les vêtements « signifient allégoriquement la prêtrise du Christ²⁰ ». Le *Rationale* de Guillaume Durand de Mende, à la fin du même siècle, distingue différents niveaux de signification : les vêtements « désignent une chose quand ils se rapportent à la tête, c'est-à-dire au Christ, et figurent une autre quant aux membres [c'est-à-dire les chrétiens, ou ici plus particulièrement le prêtre]²¹ ». Pour l'évêque de Mende, la lecture de l'amict comme figure de l'Incarnation appartient exclusivement à la première catégorie de significations purement christologique²². Elle ne se rapporte donc pas à la relation entre le prêtre et le Christ. Mais plus tard, au XV^e siècle, différents abrégés, souvent en langue vernaculaire, ont extrait cette interprétation de ce rigoureux cadre épistémologique : en français, Olivier le Rouyer affirme simplement que « l'amict, c'est la chair de la Vierge [qui] a couvert toute divinité²³ ».

19 Johann Nepomuk Kelle (éd.), *Speculum Ecclesiae. Altdeutsch*, Munich, G. Franz, 1858, p. 150, édité à partir du manuscrit Cgm. 39 de la Bayerische Staatsbibliothek, Munich, fol. 137-137r : *Das heisset ein humeral, / min trohtin dahte, was das ware, / damite chumet ime der scate, / des heiligen geistes, / vil wol bedarf er des*. Sur le contexte du manuscrit, voir Gert Lorentz Arne Mellbourn, *Speculum ecclesiae, eine frühmittelhochdeutsche Predigtsammlung (Cgm. 39)*, Lund, CWK Gleerup (Lunder germanistische Forschungen, 12), 1944, p. XVI.

20 Sicard de Crémone, *Mitralis de officiis*, éd. Gábor Sarbak et Lorenz Weinrich, Turnhout, Brepols, (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis, 228), 2008, livre 3, chap. 7 : *Allegorice uero ad Christi sacerdotium referuntur. Sacerdos enim capitis nostri personam gerit, scilicet Domini Iesu Christi*. Cette phrase sert de préface à la section sur les sandales pontificales et l'amict, qui reprend par ailleurs les mots exacts de Rupert de Deutz.

21 Guillaume Durand, *Rationale divinorum officiorum*, éd. A Davril et T. M. Thibodeau, 3 vol. Turnhout, Brepols, 1995-2000 (CCCM 140-140B), livre III, section 1, paragraphe 17 : *Notandum quoque est quod uestes evangelici sacerdotis aliud designant in capite, scilicet in Christo, aliud que figurant in membris; quamquam et caput et membra sacerdotis nomine nuncupantur*.

22 *Ibid.* III.2.3 : « De plus, l'amict, par lequel le prêtre voile sa tête, signifie, selon qu'il convient à la tête, c'est-à-dire au Christ, ce qui est décrit dans l'Apocalypse [...] » (*Porro amictus, quo sacerdos caput obnubit, secundum quod capiti, scilicet Christo, conuenit, significat illud quod in Apocalypsi describitur [...]*).

23 Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, ms. 159, Olivier le Rouyer, *Traité de l'Église, de ses ministres et de la messe*, livre II, fol. 21v-22 : « Et premier de l'amict. Pour quoy est assavoir que apres que le presbtre a lavé ses mains, il prent l'amict et le met sur sa teste, qui signifie la seconde personne de la Trinité couverte de la nué, c'est de la chair virginale. Et non pas sans

Dans la prière et les commentaires, on voit se dessiner un champ lexical de l'ombre et du nuage, et donc, par contraste, de la lumière. Sur l'amict de Dansk, ce groupement d'idées est évoqué par les nuages polychromes qui entourent la main de Dieu (fig. 4). La divinité y reste largement cachée, voilée dans les nuées, même au moment de sa manifestation ; le processus par lequel s'opère l'Incarnation proprement dite reste entièrement invisible.

À partir de Rupert, les commentateurs retrouvent le champ lexical du nuage dans le nom même de l'*amictum* grâce à la phrase *amictum nube*, « enveloppé ou habillé dans un nuage » de l'Apocalypse (10,1). En allemand, l'autre nom de ce vêtement, *superhumerales* ou *humerales*, le vêtement des épaules, évoque lui-même l'ombre. Généralement, dans la langue parlée haute-allemande, une plosive est insérée dans le mot, donnant *umbral*²⁴. Par exemple, *amictus* devient *umbral* dans la traduction en haut-allemand du *Rationale* de Guillaume Durant, un projet de l'Université de Vienne dans les années 1380 (voir fig. 1 et 3)²⁵. Dans la ville polyglotte de Dansk, de nombreuses formes sont utilisées pour désigner ce vêtement : *humerales*, *ammeral*, *umler*, et aussi *umbrale*²⁶. Dans un document de 1462, Elisabeth Gyse donne à Sainte-Marie un *umbrale de capillis margaritis factum*²⁷. Si la transformation de *humerales* en *umbral* semble d'origine purement phonétique, la réimportation de cette forme en latin laisse entendre une étymologie factice latine qui rattacherait l'*humerales* à l'*umbra*, c'est-à-dire l'ombre²⁸.

grant cause est mis sur la teste, a signifier que l'amict c'est la chair de la verge a couvert toute divinité», cité par Julie Glodt, «Putting on Christ: The Priest's Clothing and its Metaphors at the End of the Middle Ages (1250–1500)», *Religion and the Arts*, 24, 2020, p. 491-516.

24 Jacob und Wilhelm Grimm, s.v. «Umbral», dans *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig, 1854-1961, consulté depuis Wörterbuchnetz, Trier Center for Digital Humanities (<http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=umbral>, consulté le 10 février 2020).

25 G. H. Buijsen, *Durandus Rationale in spätmittelhochdeutscher Übersetzung: die Bücher I-III nach der Hs. CVP 2765*, Assenm Van Gorcum (Studia theodisca 13), 1974 (édition à partir du manuscrit de Vienne, ÖNB, Cod. 2765), livre 3, chapitre 1, fol. 43v° : Rubrique de l'amict : ... en premier, il pose l'amict, avec lequel il se couvre la tête (*Rubrik von dem umbral : [...] so legt er die ersten das umbral auf, do mitte er daz haubt dekcht*).

26 *Ammeral* en 1485 et *omerael* en 1513, dans des actes copiés par Eberhard Bötticher, cf. Christopher Herrmann, Edmund Kizik (éd.), *Chronik der Marienkirche in Danzig: das "Historische Kirchen Register" von Eberhard Bötticher (1616): Transkription und Auswertung / Kronika kościoła Mariackiego w Gdańsku*, Cologne, Böhlau (Veröffentlichungen aus den Archiven Preussischer Kulturbesitz, 67), 2013, p. 373 et 392.

27 Identifié par Mannowsky comme un décor brodé en relief des figures de cinq saintes femmes. Cf. Mannowsky, *Danziger Paramentenschatz*, op. cit., vol. 4, n. 221.

28 Braun avait déjà fait le rapprochement avec le «*scate des heiligen geistes*» du commentaire allemand, sans y voir une signification mariale, cf. Braun, *Die liturgische Gewandung*, op. cit., p. 711.

Le décor des amicts de Dansk

En parallèle de ces développements allégoriques, l'apposition de l'amict sur la tête du prêtre engendra la possibilité, voire la nécessité, de le décorer. L'amict ancien, porté tout simplement sur les épaules, disparaissait sous les couches successives des autres vêtements. À partir du moment où l'amict est posé sur la tête du célébrant et rabaisé sur l'encolure de sa chasuble, il en résulte un excès de tissu (**fig. 3, a et f**). L'ajout d'un décor rigide, appelé « collet » dans certains inventaires en langue française d'après sa ressemblance à un col²⁹, permet d'organiser et de donner forme à cette masse, et ses dimensions répondent à cette utilité pratique³⁰. Ces décors étaient, semble-t-il, détachables, ce qui permettait de laver l'amict lui-même, exposé comme on le sait aux cheveux et au corps du célébrant³¹.

Les proportions oblongues du décor se prêtent bien à l'iconographie de l'Annonciation ; le format rejoint l'allégorie. Pour des raisons à la fois formelles et textuelles, donc, l'image de l'Annonciation est particulièrement fréquente sur ce type d'objet. Le trésor de Sainte-Marie de Dansk, qui réunissait avant 1945 sans doute la plus importante collection d'amicts d'Europe, peut servir d'exemple. Parmi les quarante-huit décors décrits par Walter Mannowsky, douze seulement étaient figuratifs. Parmi eux, l'Annonciation était présente sur quatre décors (soit un tiers des amicts figurés ; aucune autre iconographie ne se répète sur plusieurs amicts). On y trouve de surcroît deux autres images mariales, dont une portait l'inscription *Ave Maria*, évoquant la salutation de Gabriel à la Vierge. Un huitième décor portait les initiales des noms de Jésus et Marie. Quoique minoritaire dans l'ensemble, l'Annonciation est de loin l'image la plus fréquente.

L'amict que nous avons décrit auparavant est le plus ancien des quatre et date du début du xv^e siècle. Les filés or (lamelles d'argent doré enroulées autour d'une âme en soie) couchés sur le fond devaient lui donner une grande rigidité, en particulier dans le sens vertical³². Ces mêmes filés métalliques, ainsi que la distribution aérée des figures et des émaux, n'auraient offert aucune grande résistance dans le sens de largeur afin d'épouser la forme de la tête, puis du cou du célébrant. La surface bombée ainsi créée aurait donné à la scène de

²⁹ Je remercie Julie Glodt pour cette indication.

³⁰ Parmi les amicts de Dansk, qui datent tous du xv^e siècle, la taille du décor varie plus que celle de l'amict lui-même, sans néanmoins dépasser certaines limites : entre 34 et 45 cm de large, et entre 14 et 18 cm de haut. Pour les objets plus anciens, souvent plus étroits, voir Braun, *Die liturgische Gewandung*, op. cit., 36-37.

³¹ La plupart des décors d'amict de Dansk étaient déjà détachés lors de la publication de Mannowsky, sans que cela porte atteinte de manière visible à leur intégrité, ce qui semble confirmer leur caractère amovible.

³² Mannowsky, *Danziger Paramentenschatz*, op. cit., vol. 4, p. 16.

l'Annonciation une réelle plasticité et le dialogue de l'ange et de la Vierge aurait investi l'espace vécu de l'action (pré)liturgique où la scène se dévoilerait au fur et à mesure des mouvements du prêtre et des observateurs.

Dans ce contexte, la main divine située sur l'axe central serait devenue par moments l'élément le plus visible de l'image. Elle offre un commentaire éloquent sur l'association entre l'événement biblique et la vêtue, reprenant et dépassant la glose de Rupert. Son geste de bénédiction assimile le prêtre à la fois à la Vierge, qui reçoit l'ombre du Saint-Esprit, et au Christ crucifié, placé directement sous la main divine, dont le prêtre endosse le rôle ou « porte la *persona* » selon la formule consacrée de la théologie sacramentelle³³. La crucifixion qui apparaît entre les deux personnages manifeste le résultat des mots qu'ils échangent, et permet de visualiser l'Incarnation. La main et le rayon de perle représentent la lumière qui tombe sur la chair de la Vierge, et le résultat mystérieux de cette interaction apparaît sur l'email central, à la fois intérieur et extérieur à la scène de l'Annonciation. L'ambiguïté de la référence fait que le prêtre peut être conçu comme prenant successivement la place de la Vierge puis du Christ, dans un processus de transformation par lequel quelque chose de divin se lie à sa chair.

La main de Dieu, posée sur la tête du célébrant, rappelle aussi son ordination, le rite par lequel il obtient le pouvoir et l'autorité de porter la *personam Christi*. Pendant ce rituel, l'évêque pose ses mains sur la tête du candidat à la prêtrise, pour qu'il reçoive le Saint-Esprit³⁴. Dire que l'amict représente « l'ombre du Saint-Esprit, » c'est aussi faire de ce vêtement et, par extension, de tout le rite de vêtue, une re-présentation du rite d'ordination. Une réactualisation évidente dans la mesure où l'ordination comprenait aussi la réception des vêtements liturgiques³⁵.

L'amict et sa chasuble

À la fin du rite de vêtue, le prêtre rabaisse l'amict sur le haut de la chasuble et le décor prend place autour de sa nuque. Pour les fidèles laïcs exclus de la sacristie, l'amict est avant tout perçu comme le complément d'un vêtement plus grand, c'est-à-dire la chasuble. Dans le cas particulier de notre amict, il est possible de le mettre en rapport avec une chasuble encore conservée de

33 *Personam gerit* selon Rupert de Deutz, voir texte ci-dessus. Le mot *gerit* comprend, d'ailleurs, un potentiel génératif ou gestatif. Cf. Bernard Marliangeas, *Clés pour une théologie du ministère. In persona Christi, in persona Ecclesiae*, Paris, Beauchesne (Théologie historique, 51), 1978.

34 Éric Palazzo, *L'évêque et son image. L'illustration du pontifical au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 1999, p. 186-220.

35 Miller, *Clothing the Clergy*, *op. cit.*, p. 87-95.

nos jours, grâce aux inventaires du ^{xvi}^e siècle, qui décrivent « une chasuble de damas blanc et l'*humérale* brodé de perles avec une Salutation » (**fig. 5**)³⁶. Cette chasuble, aujourd'hui à Nuremberg, porte une image de la Résurrection brodée dans un atelier pragois vers 1400³⁷. L'amict lui-même fut probablement confectionné un peu plus tard, peut-être à Dansk même.



Fig. 5. Chasuble de damas blanc avec orfroï brodé.
Damas broché : Italie, vers 1400 ; orfroï : Prague,
vers 1400 ; 139 × 105 cm. Nürnberg, Germanisches
Nationalmuseum, Kg 1331

Comme l'a démontré Evelin Wetter, l'image de la Résurrection correspond à la couleur blanche, utilisée pour la liturgie du temps pascal³⁸. De même, les saints au pied de l'orfroï, Pierre et Marie Madeleine, sont les premiers à annoncer la nouvelle de la Résurrection et jouent un rôle important dans les mises en scène

36 Inventaire de 1569, cité d'après Evelin Wetter, « 'On Sundays for the Laity... We Allow Mass Vestments, Altars and Candles to Remain': The Role of Pre-Reformation Ecclesiastical Vestments in the Formation of Confessional, Corporate and 'national' Identities », dans Andrew Spicer (dir.), *Lutheran Churches in Early Modern Europe*, Farnham, Ashgate, 2012, p. 165-195 : *Item ein weiß dammasken Casel mit einem geheffieten Crucifix. und der Humerale geheftet mit Perlen eine Salutation mit aller Zubehörung.*

37 Voir, plus récemment, Borkopp-Restle, *Der Schatz der Marienkirche*, op. cit., p. 232-235.

38 Wetter, *Böhmische Bildstickerei*, op. cit., p. 92-99 et 105-109.

de Pâques. L'Annonciation, dont la fête célébrée le 25 mars coïncide souvent avec Pâques, peut aussi être comprise dans ce contexte liturgique. L'ensemble formé par l'amict et la chasuble présentait un condensé de l'histoire du Christ – l'Annonciation, la Crucifixion (en miniature sur l'émail), et la Résurrection – ce qui correspond bien à l'aspect récapitulatif des rites pascaux.

De son côté, la Résurrection brodée sur la chasuble peut être comprise dans le contexte du rite de vêture. L'événement donne au Christ un corps purifié et blanchi³⁹. Quand les commentateurs liturgiques traitent de l'aube et des nappes d'autel, ils voient le lin battu et blanchi comme une figure du corps du Christ. La Résurrection y est souvent décrite comme l'étape finale d'un long procédé de purification⁴⁰. Dans l'ensemble de Dansk, l'image de la Résurrection sur la chasuble complète l'Annonciation portée par l'amict dans l'histoire de la *persona Christi*. On peut même pousser plus loin l'analyse en retournant au texte de Rupert : pour lui, la chasuble représente l'Église, couronnée par l'humanité du Christ. Au pied de la chasuble blanche, saint Pierre, qui reçoit et annonce la nouvelle, joue le rôle de l'Église.

Il est donc possible de lire l'ensemble chasuble-amict dans le temps du rite préparatoire mais aussi plus largement dans le temps de la liturgie pascale. Cette double lecture n'est pas surprenante, les événements du *triduum* étant le modèle de la messe, et donc du rôle du prêtre. Il me semble néanmoins possible de dire que la lecture de la chasuble se rattache davantage à la saison liturgique (ici pascale) pour laquelle elle est destinée, tandis que celle de l'amict se rapporte au rite de vêture, notamment à son premier geste, la pose de l'amict sur la tête du célébrant.

39 Tel qu'il apparut à Marie Madeleine dans Jean 20, 10-16.

40 Le plus souvent, il s'agit de la Transfiguration, mais les deux événements sont souvent rapprochés, cf. Rupert de Deutz, *Liber officiis, op. cit.*, livre 1, chap. 18 : « Éloignée autant que possible des tuniques de peaux qui furent faites à partir d'animaux morts et dont Adam fut vêtit après son pêché, toute blanche au contraire, elle désigne la nouvelle vie du sacerdoce de celui qui l'enseigne et la donna par le baptême » (*Longissime distans a tunicis pelliceis quae de mortuis animalibus fiunt quibus post peccatum uestitus est adam utpote nihil mortis habens sed tota candida nouam uitam sacerdotii eius designat quam docuit et in baptismo dedit*). Durand, *Rationale*, I.1.12 : « De plus, les lins blancs par lesquels l'autel est recouvert désignent la chair ou l'humilité du Sauveur, car ils sont blanchis par un grand travail, comme la chair du Christ, sortie de la terre, c'est-à-dire de Marie, parvint par maintes tribulations à la résurrection, la blancheur, et la joie de l'immortalité » (*Porro linteamina alba quibus cooperitur altare carnem sive humilitatem saluatoris designant que multo labore candidantur sicut et Christi caro ex terra, id est ex Maria orta, per multas tribulationes ad resurrectionem et ad candorem et letitiam immortalitatis pervenit [...] Altare ergo vestiri est animam immortali et incorruptibili corpori iungi*), cf. Jörg Richter, « Linteamina : Leinen als Bedeutungsträger », dans Kristin Böse, Silke Tammen (dir.), *Beziehungsreiche Gewebe: Textilien im Mittelalter*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2012, p. 302-321.

LAYERED IN RITUAL: MIRACULOUS SCULPTURES OF THE VIRGIN AND THE CLOTHING OF STATUES IN EARLY MODERN PORTUGAL

DIANA PEREIRA

University of Porto/CITCEM

Introduction

The efficacy of miracle-working images depends on their *mise-en-scène* and the way their exceptionality is stated and staged. Following major contributions by Trexler, Freedberg, Belting, Schmidt and Gell, to name a few, authors such as Golsenne, Hahn or Holmes, amongst many others, have explored the subject of enshrinement and how images were equated to relics through their selection and delimitation in a determined place or frame, that acted as a reliquary which both legitimized the object and restricted its access and full disclosure.¹

It was the set of scenery and legendary accounts that allowed the belief in the efficacy of images. Elements such as curtains, ex-votos, candles, lamps, flowers, clothes and jewels, managed and mediated the communication with images (and the sacred), and the concealing/ revealing dynamic was a way of ritualizing and shaping the devotional experience into a regular set of sensory practices that implied active participation throughout the liturgical calendar.² Additionally, the act of containment increased the perception of power in such objects. In other words, the employment of successive layers of rich materials delimited the images, but, paradoxically, showed them as something with

¹ Richard Trexler, "Florentine Religious Experience. The Sacred Image", *Studies in the Renaissance*, 19, 1972, p. 7–41; id., *Public Life in Renaissance Florence*, New York/London, Academic Press, 1980; David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1989; Hans Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1996; Jean Claude Schmidt, *Le Corps des Images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002; Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998; Thomas Golsenne, *Parure et culte*, Alain Dierkens, Gil Bartholeyns, Thomas Golsenne (ed.), *La performance des images*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2010, p. 71–84; Cynthia Hahn, *The Reliquary Effect. Enshrining the Sacred Object*, London, Reaktion Books, 2017; Megan Holmes, *The Miraculous Image in Renaissance Florence*, New Haven/London, Yale University Press, 2013.

² Golsenne, "Parure et culte", art. cit., p. 80–83; Holmes, *The Miraculous Image...*, op. cit., p. 207.

limitless power. As Hahn noticed in regard to relics, wrapping and unwrapping” them was a way, not so much to hide them, but to honor and cultivate their power and, ultimately to release their potential.³

Textiles played a central role within this communication, not only complementing altarpieces, but also clothing sculptures, even if these required no clothes.

By focusing on the reading of sources such as *Santuário Mariano* written by Friar Agostinho de Santa Maria (1642–1728) – a ten-volume compilation about almost two thousand miraculous images of Our Lady in Portugal and its territories overseas –,⁴ as well as other Portuguese and Spanish miracle books, I will be examining how clothes acted as protective devices, while enhancing and legitimizing the images’ power, how they engaged devotees in richer interactions with the sacred, and, finally, how they were understood as extensions of the divine’s power and presence.

Clothes as reliquaries

Throughout the volumes of *Santuário Mariano*, images are frequently described as hidden behind curtains, which were applied according to the colors assigned to each liturgical time and drawn at holy days, Saturdays and Sundays, only when duly illuminated.⁵ Curtains usually complemented windowed niches and wooden or metal grids and, although concealment was not total, there was an obvious concern in restricting the physical access to images, which Fr. Agostinho explains as a way to properly venerate and honor miraculous images. This is how he often justified their clothing as well.⁶ Recurrently offered as ex-votos, richly executed clothes trimmed with gold and silver, materialized the faithful’s devotion and testified their belief in the objects’ intercessional power.

Several authors agree that concealing images caused a state of anticipation on the faithful, which increased their desire to see them and, consequently, the

³ Hahn, *The Reliquary Effect...*, *op. cit.*, p. 58–59.

⁴ Agostinho de Santa Maria, *Santuário Mariano, e Historia das Imagens milagrosas de Nossa Senhora, E das milagrosamente aparecidas...*, Lisboa, Oficina de Antonio Pedrozo Galram, 1707–1723, 10 vol.

⁵ See Hector Ruiz Soto, “Le dévoilement spontané de la Vierge de Guadalupe face à Jean de Dieu : fiction, effraction ou miracle de l’image”, *e-Spania*, 38, feb. 2021 (<https://doi.org/10.4000/e-spania.39451>, accessed 2 October 2022).

⁶ The reading and analysis of this source was part of my PhD research in Heritage Studies – History of Art (University of Porto), entitled *A prática de vestir imagens a partir do Santuário Mariano (1707-1723) de Frei Agostinho de Santa Maria (1642-1728)*. Funded with a scholarship granted by FCT, ESF, MCTES, POCH (SFRH/BD/109627/2015).

epiphanic impact of the revelations. In some cases, as Trexler reported regarding the Florentine context, these were consciously restricted, as a way to distinguish certain images and maintain the reverence towards them.⁷ When the images were finally revealed, it was usual for miracles to occur, namely healings of sick devotees who looked directly at them.⁸

On the other hand, Powell argued that, given the number of festive days celebrated by the Church, the periods during which the images were covered were not so significant. Therefore, the presumption of such anticipation on the part of the devotees should be relativised.⁹ In fact, regarding *Nossa Senhora dos Remédios* from Lisbon's Convent of Salvador, Fr. Agostinho suggests that the devotees who so wished or needed it, could ask to see the images.¹⁰ Another passage from Fr. Francisco de San Marcos' History of the *Virgen de la Fuencisla* shows that the concealment of miracle-working images was not something always agreed on:

I often discussed that it would be better to draw a veil over it and only uncover it on holidays, or on days of great turnout, as is done with other images, so that they may be more venerated. I am now amending this thought for the following reasons. The first, because there is no risk that this Holy Image, being in public, will cease to be venerated, since every day there is a great turnout during the evening and morning. The second, because if she were hidden with the veil, and only manifested herself during the Festivities, on weekdays people would not come, as they would not be able to see her, only on Festive days, which would

7 Trexler, *Public Life...*, *op. cit.*, p. 97–99; Belting, *Likeness and Presence...*, *op. cit.*, p. 80–82 and 185; Christine Sciacca, “Raising the curtain on the use of textiles in manuscripts”, in Kathryn M. Rudy, Barbara Baert (ed.), *Weaving, Veiling, and Dressing. Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 161–190, here p. 186; Kathryn M. Rudy, “Kissing images, unfurling rolls, measuring wounds, sewing badges and carrying talismans: considering some Harley Manuscripts through the physical rituals they reveal”, *eBLJ – The Electronic British Library Journal*, 2011 (<https://bl.iro.bl.uk/concern/articles/53bbe95-e29a-45c2-a379-a2d7a1c8c875?locale=en>, accessed 26 March 2021), p. 19–20; Victor M. Schmidt, “Curtains, Revelatio, and Pictorial Reality in Late Medieval and Renaissance Italy”, in Rudy, Baert (ed.), *Weaving, Veiling, and Dressing...*, *op. cit.*, p. 212; Holmes, *The Miraculous Image...*, *op. cit.*, p. 207; Patricia Simons, “The Visual Dynamics of (Un)veiling in Early Modern Culture”, in Timothy McCall, Sean Roberts, Giancarlo Fiorenza (ed.), *Visual Cultures of Secrecy in Early Modern Europe*, Missouri, Truman State University Press, 2013, p. 24–53, here p. 37–38.

8 See, for example, Josef de Leon, *Historia de la Sagrada Imagen de Nuestra Señora Bien-Aparecida, que se venera en las Montañas de Burgos, Obispado de Santander*, Madrid, En la Imprenta de D. Antonio de Sancha, 1777, p. 182–185.

9 Amy Powell, *Depositions. Scenes from the Late Medieval Church and the Modern Museum*, New York, Zone Books, 2012, p. 58.

10 Santa Maria, *Santuário Mariano...*, *op. cit.*, t. 1, p. 50.

hinder devotion. The third, because this Lady is so prodigious and renowned, that foreigners come from far away to adore her; and if she were hidden (although she always listens to our prayers) it would be a dismay for them not to see her, and to take that relief to their souls. Apart from this, it has always been like this, she has been in public every day, and it is not good to change in such ancient things. and if they were to hide it, some dissension could arise in the City. And finally, it is not inconvenient that she should always be uncovered; because she is so beautiful and merciful, that whoever sees her, wants to see her more.¹¹

In other words, according to Fr. Francisco, it was not necessary to create an expectation around the *Virgen de la Fuencisla* by restricting its visibility, because it was so beautiful that the more the devotees saw it, the more they wanted to see. On the other hand, the author tells further on that the sculpture only came out of its shrine in urgent and public occasions,¹² meaning there was some degree of limitation to its access.

A few decades later, Fr. Francisco de San Joseph, chronicler from Guadalupe's shrine in Cáceres (Spain), also revealed that its miraculous image was not kept behind curtains because "her great Majesty did not require them for her worship, wanting to be evident to all, as a universal refuge for the wretched"¹³. And yet, on the day of the Vigil on September 7, during the celebration of the Virgin's Nativity, when the image was revealed after being lowered from her *camarin* and dressed in a festive gown, the church was filled with people who

11 "Muchas vezes avia discurrido, que seria mejor correrle un velo, y solo descubrirla los dias Festivos, ò de algun concurso, como se haze com otras Imagenes, para que assi sean mas veneradas. Aora retrato este pensamiento por estas razones. La primera, porque no corre esse riesgo en esta Santa Imagen, de que estando en publico dexe de ser venerada, pues cada dia es grande el concurso por tarde, y mañana. La segunda, porque si se ocultàra con el velo, y solo se manifestàra las Fiestas, puede ser, que entre semana no acudiesse gente, pues no la podian vèr; y solo fuessen los dias Festivos, y era impedir la devocion. La tercera, porque como esta Señora es tan prodigiosa, y celebrada, los forasteiros, y de lezas tierras, acuden, quando vàn de camino, à adorarla; y si estuviera oculta (aunque sempre oye nuestras oraciones) les fuera desconsuelo el no verla, y llevar aquel alivio de sus almas. Demàs de esso, sempre há sido assi, que há estado publica todos los dias, y no es bien inmutar en cosas tan antiguas. [...] y si la ocultaran, puede ser se originasse en la Ciudad alguna dissension sobre este punto. Y en fin no tiene inconveniente, que sempre estè descubierta; porque ella es tan hermosa, y misericordiosa, que quien mas la vè, mas la desea vèr". Francisco de San Marcos, *Historia del Origen, y Milagros de Nuestra Señora de la Fuencisla de Segovia*, Madrid, En la Imprinta de Antonio Roman, 1692, p. 65–66.

12 *Ibid.*, p. 277.

13 Francisco de San Joseph, *Historia Universal de la Primitiva, y Milagrosa Imagen de N.ra Señora de Guadalupe, Fundacion, y Grandezas de su Santa Casa, y algunos de los milagros que han hecho en este presente siglo*, Madrid, por Antonio Marin, 1743, p. 91.

wanted to see her closer.¹⁴ The description of the unveiling moment denotes the detail with which the ceremony was thought out and the impact it would have on the audience:

On arriving near the Holy Image they kneel down in order, and after a brief prayer to the Throne of Grace, the Master of Ceremonies makes a signal with a bell, and it is as if he were playing : the Organs respond, as do the instruments of music, wheels of chimes, and all the Bells in the Tower: The Holy Image is quickly uncovered, placed on a throne of three bodies, the two of well gilded wood and curious carved work and the last form the which give her great beauty due to the gold's burning glow. Accompanying her are other Angels, who touch the hem of the dress of the Holy Image, with various attributes in their hands, representative of Our Lady. The whole throne appears well adorned with lights on silver candlesticks: and because the jewels are so many, and the lights catch her so closely, it seems as if the sun re-directs itself when this great Lady is unveiled.¹⁵

The image remained accessible during two days before returning to the altar, “for the consolation of the Faithful, and because one day was too short for such solemnities”.¹⁶

Curtains were an obvious device to enhance the images' status, contributing to a richer and dynamic experience of the sacred in the church daily life. But, beneath it lies the idea that certain objects, namely the *acheiropoieta*, should be reverently feared, carefully handled and not exhibited indiscriminately, because they were far too powerful. For example, Fr. Agostinho states that when the image of Erra's *Nossa Senhora da Aroeira* was found, people did not dare touch it, deciding to inform some nearby monks instead, so that they could to take

¹⁴ *Ibid.*, p. 99–100.

¹⁵ “En llegando cerca de la Santa Imagen se arrodillan por su orden, y hecha breve oracion al Trono de la Gracia, el Maestro de Ceremonias hace señal con una campanilla, y es como si tocasse à Gloria: corresponden los Organos, los instrumentos de la musica, ruedas de campanillas, y en la Torre todas das Campanas: descubrese inmediatamente la Santa Imagen, colocada en un Trono de tres cuerpos, los dos de madera bien dorados, con labores de talla muy curiosas, y el ultimo forman las andas, que son de lo muy precioso en la hechura, y la matéria, pues todas son de plata, y pesan quinientos marcos, com una nube en el medio, de dos tercias de altura quaxadas de Seraphines, y Angeles entre los grupos, com infinidade de ràfagas, que la dãn grande hermosura por lo encendido del oro. Acompañan otros Angeles sobre ella, que tocan la orla del vestido de la Santa Imagen, con diversos atributos en las manos, mas propios de nuestra Señora. Aparece todo el Trono bien prevenido de luces sobre candeleros de plata: y como es tanta la pedreria, y la cogen las luces tan de cerca, parece que orienta el Sol al descubrirse esta gran Señora”. *Ibid.*, p. 100.

¹⁶ *Ibid.*, p. 101.

it to their convent.¹⁷ The same happened to the man from Aveiras who found *Nossa Senhora do Paraíso* on a tree trunk. Not daring to touch it, he reported its existence to the parish priest.¹⁸ These examples insinuate such objects were potentially dangerous and therefore should preferably be the responsibility of a clergy member.

This obviously concerned other kinds of holy matter such as relics and the Holy Sacrament. As Bagnoli explained, relics and all holy things should not be touched directly by human hands demanding protection and due veneration, and so the cloths that often wrapped them proclaimed the intangible nature of the divine.¹⁹

It is fitting to add that these images were pretty much handled as relics. In 1761, Fr. Benito Rubio said the monks of Anguiano's *Nuestra Señora de Valvanera* did not dare cover their heads when the image was uncovered, voting her, in the chronicler's own words, "the same adoration given only to the Holy Sacrament".²⁰ He adds the sacristans that used to clothe and unclothe the sculpture, did so with the utmost respect, always with surplice and stole, which reminds some of the directives issued by the Portuguese synods at the time, on how a priest should dress with surplice and stole when displaying relics.²¹

Some of the accounts on this fearfulness concern the curiosity about the sculptures' exact material. In 1751, the Carmelite Fr. José Pereira de Santa Ana said the substance of Vidigueira's *Nossa Senhora das Relíquias* was unknown, because of the profound respect and fear it instilled on the believers and the

17 Santa Maria, *Santuário Mariano...*, *op. cit.*, t. 6, p. 355–356.

18 Santa Maria, *Santuário Mariano...*, *op. cit.*, t. 2, p. 363.

19 Martina Bagnoli, "Dressing the Relics. Some Thoughts on the Custom of Relic Wrapping in Medieval Christianity", in James Robinson, Lloyd de Beer, Anna Harnden (ed.), *Matter of Faith: An Interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period*, London, The British Museum, 2014, p. 100–109, here p. 102–104.

20 Benito Rubio, *Historia del Venerable, y Antiquissimo Santuário de Nuestra Señora de Valvanera, en la Provincia de la Rioja...*, Logroño, En la Imprenta de Francisco Delgado, Impresor de la Ciudad, y del Santo Tribunal de la Inquisición, 1761, p. 76–77.

21 *Ibid.*, p. 76–77; *Constituições Synodaes do Bispado de Coimbra, Feytas & ordenadas em Synodo pelo Illustrissimo Sor Dom Affonso de Castel Brãco Bispo de Coimbra, Cõde de Arganil, & do Cõselho del Rey N. S. & c*, Coimbra, Antonio de Mariz, 1591, fol. 173v–174r; *Constituiçoens Synodaes do Bispado de Leiria. Feytas, & ordenadas em Synodo pello Senhor Dom Pedro de Castilho Bispo de Leiria*, Coimbra, Manoel D'Araujo, 1601, p. 86; *Constituiçoens Synodaes do Bispado de Lamego, Feitas pelo Illustrissimo, & Reverendissimo Senhor D. Miguel de Portugal, Publicadas, e Aceitas no Synodo, que o Senhor celebrou em o anno de 1639. E agora impressas por mandado do Illustrissimo, & Reverendissimo Senhor D. Fr. Luis da Sylva, Bispo do Dito Bispado de Lamego*, Em Lisboa, Na Officina de Miguel Deslandes, 1683, p. 307–308.

clergy, which prevented any examination to discover its material.²² The image was believed to be heavenly made and it was also clothed, details that certainly contributed to the mystery. According to the legend, it had appeared around 1480 to the daughter of a farmer over an oak tree (**fig. 1**), which, at the time of the chronicler, still served as throne to the image because the high altar had been built around it.²³ Thus, the object was surrounded by several elements that testified to its exceptionality.

In a clear *topos* of this kind of literature, the *Santuário Mariano* also contains several episodes on the undue curiosity displayed by clergymen when they tried to discover the substance in which miraculous sculptures were made of. These were portrayed as offensive actions that often culminated in statue animations and punishments with disapproving and deterrent purposes. Fr. Agostinho tells how the Bishop Sebastião da Fonseca tried to find the material of Merciana's *Nossa Senhora da Piedade* pricking it with a knife, which made it bleed. Terrified, he immediately gave up on his "inconsiderate audacity", and retired to a place nearby, where he soon died.²⁴ Besides the animation and punishment, the author states the sign of the blood remained on the image, to prevent future acts of this kind. The account repeats itself in a similar way concerning Bucelas' *Nossa Senhora da Purificação* and Viana do Alentejo's *Nossa Senhora de Aires*.²⁵ The first two had also appeared on trees and their settings strongly relied on that legendary detail, as in the abovementioned case of Vidigueira.

²² Joseph Pereira de Santa Anna, *Chronica dos Carmelitas da Antiga, e Regular Observancia nestes Reynos de Portugal, Algarves e seus Dominios, Tomo Segundo*, Lisboa, Na Officina dos Herdeiros de Antonio Pedrozo Galram, 1751, p. 328–329.

²³ *Ibid.*, p. 328.

²⁴ Santa Maria, *Santuário Mariano...*, *op. cit.*, t. 2, p. 329.

²⁵ *Ibid.*, p. 396, t. 6, p. 289.



Fig. 1. P. Graça, *N. S. das Relíquias. Que se venera na igreja do Ext.º Conv.to do Carmo próximo à V.ª da Vidigueira*, no date, Beja, lithography, 133×89 mm (Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, RS03032)

If in these particular accounts there are no indications on whether the sculptures were clothed or not, in others the dresses hold quite the prominent role.

In 1610, Fr. Roque do Soveral informed that Carnide's *Nossa Senhora da Luz*, found in 1463 near a fountain, and believed to be “more divine than human”, had

never been renewed and its substance was unknown.²⁶ This was because it had appeared clothed with a satin garment that had never been removed and had remained unblemished by the passing of time. The clergymen from its house were quite curious to know what it was made of, however, they were terrified by the prospect of trying to find it, as the image itself seemed to threaten them against it. Soveral says that one day, when clothing the image, Fr. Martinho de Ulhoa, Prior of that community and Bishop of São Tomé between 1578 and 1592, tried to learn its substance and was suddenly stricken with a fever that lasted twenty-four hours and only stopped when he repented his actions.²⁷

One century later, Fr. Agostinho added that a sacristan who had tried to examine the same sculpture by raising its clothes, had gone blind in punishment for his reckless curiosity, restating that the sculpture had an interior dress that was never removed and over which it was clothed.²⁸

The same author tells a very similar account concerning Vila Viçosa's *Nossa Senhora da Conceição* that also had a white shirt permanently on, over which it was richly clothed (fig. 2). Like the previous examples, its material was unknown, although it was believed to be made of stone as well as angelical, because according to tradition it had been found on a beach by the military hero and saint Nuno Álvares Pereira (1360–1431). Fr. Agostinho repeats that, out of respect and fear, no one dared examine it closely, especially after an unidentified Bishop of Elvas had prickled it in the neck, making it bleed.²⁹ As in a previous example, the sign of the blood was still visible at the time of the author. By then, the sculpture was not only hidden by clothes, but also behind silver grids and textile curtains.

In neighboring Spain, Fr. Francisco de San Joseph informed that the incorruptibility and perfume that exuded from the image of *Nuestra Señora de Guadalupe* had passed to the dress that, according to tradition, was the very same the sculpture had on when it was discovered. It was attached to the sculpture's pedestal with golden nails and, thus, never removed.³⁰

26 Roque do Soveral, *Historia do Insigne Aparecimento de N. Senhora da Luz, & suas obras maravilhosas*, Lisboa, Por Pedro Crasbeeck, 1610, p. 13v–15.

27 *Ibid.*, p. 17–17v.

28 Santa Maria, *Santuário Mariano...*, *op. cit.*, t. 1, p. 105.

29 Santa Maria, *Santuário Mariano...*, *op. cit.*, t. 6, p. 200.

30 San Joseph, *Historia Universal...*, *op. cit.*, p. 95.



Fig. 2. Unknown authors, *Nossa Senhora da Conceição*, 15th century polychrome limestone sculpture, 105×41×32 cm (with no clothes and crown); 18th-19th century attire, silk embroidered with silk and metallic thread, 136×287 cm (mantle), 86×93cm (skirt), 45×34,50 cm (stomacher), 22×34 cm (sleeve), 38×38cm (Baby Jesus dress), 4×35 cm (belt); silver grids, 1645–1646, 260×155 cm (Vila Viçosa, Santuário de Nossa Senhora da Conceição/ Arquidiocese de Évora, VV.SC.1.067, VV.SC.1.065, VV.SC.1.109 our). © Photograph by Diana Pereira, 2016

Such legendary accounts clearly reinforced the secrecy and reverent awe around these images believed to be *acheiropoieta*, highlighting their exceptional identity, but at the same time promoting the distance towards them. Here, clothes acted as key elements to ensure and complement those legends.

Considering episodes such as these, authors like Fuentes y Ponte and, more recently, Sánchez Ferrer, concluded they had been made up to hide the mutilations undergone by many sculptures to facilitate the adornment with clothes, in order to prevent the faithful's shock if they saw them.³¹ And, in fact, many of the clothed sculptures suffered some degree of mutilation in order to be dressed. Yet, as we have seen in the abovementioned cases of Merciana, Bucelas and Aires, these stories were also common to sculptures that may have not been clothed at all or were merely wrapped with mantles, so they might as well be

31 Javier Fuentes y Ponte, "Memoria sobre Indumentaria de las Imágenes de la Santísima Virgen en las Diferentes Épocas de la Historia", in *Certámen Público celebrado con motivo del concurso de premios abierto por la Academia Bibliografico-Mariana para solemnizar el aniversario de su instalacion en la tarde del 15 de octubre de 1893. Primeira Parte*, Lérida, Imprenta Mariana, 1893, p. 28–30; José Sánchez Ferrer, *La Virgen de Cortes Alcaraz*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel", 2016, p. 29–31.

just one of the many conventions of this kind of literature, used to justify why certain images were more special than others.

While we may be quick to assume that clothing might have been employed to enrich humble sculptures, of small dimensions, poor materials and archaic features, the reading of *Santuário Mariano* demonstrates that any sort of sculpture could be clothed, whether it was made of wood, stone or ivory, of humble or human-like dimensions, executed in notorious or in peripheral workshops. Nevertheless, it seems clear that, to a certain degree, clothes acted as reliquaries, both protecting and enhancing the images' potential.

Living objects

Undoubtedly, legends such as those mentioned above contributed to a sense of privilege amongst the few that had access to the images, which takes us to our next point.

Despite concealing sculptures, clothes also provided opportunities for a bigger intimacy between the faithful and the images, for instance, through the regular changing rituals, which allowed the direct and prolonged contact with these objects. In 1950, Weismann did not hide her disdain when commenting on the variety of dresses and changes of clothing imposed to the images of Our Lady in Mexico:

In Lent the Virgin must wear mourning, satin, tinsel, and jewels were hardly enough to bedeck her for Easter or Christmas; but immediately after the Nativity, when at Holy Innocents she must flee with the Child into Egypt, she must be equipped with traveling cape, pilgrim's hat, lunch basket, and water gourd. For the great miraculous images magnificent *camarines* – dressing rooms – were provided, where the raiment could be kept and changed. It was unthinkable, when the poorest Indian had a change of everyday and Sunday clothes, that the Queen of Heaven should always appear in the same old garments.³²

In fact, one of the most advantageous and obvious factors of adorning images with textiles is the possibility of using clothes according to the liturgical calendar (Advent, Christmas, Ordinary Time, Epiphany, Lent, Easter, Ordinary Time), through colours associated with each of the periods and festive days,³³

32 Elizabeth Wilder Weismann, *Mexico in sculpture, 1521–1821*, Cambridge, Harvard University Press, 1950, p. 178.

33 White, symbol of purity, virginity, peace and divine light, is used on the most important feasts such as Christmas, Epiphany, Easter Sunday, Ascension Day, All Saints Day, the day of the angels, virgins and non-martyr saints; red, colour of the blood shed by Christ and the martyrs,

similarly to what happens with the other paraments that dress the altars and priests. Loaded with symbolism, they mark the periods of celebration and contemplation, creating different atmospheres and contributing to what Morgan called the “performative life of the Church”.³⁴

This performative purpose partly explains why some perfectly sculpted images were adorned with mantles, which allowed their partial exhibition, but also the commemoration of the different feasts. Runa’s *Nossa Senhora das Candeias*, for instance, was of such perfection, that it was solely adorned with a rich mantle, “of the colours which the Church uses, & according to its times, & festivities”.³⁵

A good case with which to exemplify the potentiality of the clothing ritual is Évora’s *Vierge Ouvrante*, entitled *Nossa Senhora* or *Virgem do Paraíso* (fig. 3, 4), donated in 1474 by Isabel Affonso to the female Dominican monastery with the same name.³⁶ When open, its interior reliefs narrate Mary’s life from birth to coronation. Following earlier accounts, Fr. Agostinho suggested the piece had been hidden by Christians during the Muslim Invasion of the Iberian Peninsula, in order to protect it from their cruelty,³⁷ a recurring theme in Iberian literature on miracle-working images. Just a few years later, however, the Jesuit Francisco da Fonseca offered a different account, stating the image had been offered to Isabel by two anonymous pilgrims, which seemed reason enough to assume

of divine love and the Holy Spirit, is used on the feasts of the apostles and martyrs, Passion Sunday and Pentecost; black, colour of mourning, penitence and abstinence, is used at Masses for the dead and during Advent, nowadays replaced by purple, also used during Lent; green is used in the periods of Ordinary Time; pink is used specifically on the III Sunday of Advent or *Gaudete* and the IV Sunday of Lent or *Laetare*; blue, which for a long time had no place in the liturgy, was promoted in association with the Virgin Mary from the XII century onward, Michel Pastoureau, “Le temps mis en couleurs : des couleurs liturgiques aux modes vestimentaires (XII^e-XIII^e siècles)”, *Bibliothèque de l’École des chartes*, 157/1, 1999 (https://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1999_num_157_1_450962, accessed 13 March 2021), p. 115; Id., *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, chapter “Liturgie de la couleur”; Michel Pastoureau, Dominique Simonnet, *Breve Historia de los Colores*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2006, p. 21–28, 36–41, 53–57.

34 David Morgan, “Vestments and Hierarchy in Catholic Visual Piety”, in Andrew Bolton (ed.), *Heavenly Bodies. Fashion and the Catholic Imagination*, vol. 2, II. *Fashioning Worship. III. Fashioning Devotion*, exh. cat., New York, The Metropolitan Museum of Art (May 10–October 8 2018), New York/New Haven/London, The Metropolitan Museum of Art/Yale University Press, 2018, p. 97–103, here p. 103.

35 Santa Maria, *Santuário Mariano...*, *op. cit.*, t. 7, p. 198–199.

36 José Mendeiros, “O Convento e a Virgem do Paraíso”, *A Cidade de Évora*, Ano IX, 29–30, 1952, p. 299–314; Túlio Espanca, “O Convento de Nossa Senhora do Paraíso de Évora”, *A Cidade de Évora*, Ano XXX, 56, 1973, p. 15–91.

37 Santa Maria, *Santuário Mariano...*, *op. cit.*, t. 6, p. 22.

they were in fact angels and that the piece was God sent,³⁸ an equally frequent *topos* in this type of accounts.



Fig. 3, 4. Unknown author, *Virgem do Paraíso*, 13th-14th century, ivory, wood, silver, pearls, attributed to parisian production (?), 39,5×16 cm (Évora, Museu de Arte Sacra/ Tesouro da Sé de Évora, EV.SE.1006 esc). ©Photographs by Diana Pereira, 2019

None of these authors mentioned if this sculpture was adorned with textiles, paying more attention to its most notorious miracle: one day, a finger of the Baby Jesus' figure broke because of the negligence of a caretaker, making the image bleed. The broken finger was often taken to the sick, with which they were cured. This happened so often that it eventually disappeared.³⁹ Besides this account, a few years earlier, the *História de S. Domingos* had reported a lesser-known event. In 1598, a fire had burned all of the image's altar paraments, sparing the image that remained unscathed, although it was clothed with dress, *basquiña*, mantle and a lace bonnet.⁴⁰

38 *Evora Gloriosa. Epilogo dos quatro tomos da Evora Illustrada, que compoz o R. P. M. Manoel Fialho da Companhia de JESU. Escritta, acrescentada, e amplificada pello P. Francisco da Fonseca da mesma Companhia*, Roma, Na Officina Komarekiana, 1728, p. 393.

39 Santa Maria, *Santuário Mariano...*, *op. cit.*, t. 6, p. 22.

40 Luís de Cacegas, Luís de Sousa, *Terceira Parte da História de São Domingos*, Lisboa, Na Officina de Domingos Carneiro, 1678, p. 75.

We find references to the image adornment much later, in 1897, after the death of the convent's last nun and its subsequent suppression. To this effect, an inventory was made, which reveals a number of *moire*, silk and damask mantles with golden and silver trimmings, as well as jewels belonging to the *Vierge Ouvrante*, including silver crowns, necklaces, several pins and hairpins in form of stars, butterflies and a bee, a small basket where her wig was kept, a processional canopy, as well as several curtains.⁴¹ Pictures from 1923 still show the generous wig which, apparently, used to be adorned with little butterflies and stars, following 18th century hairstyles, but the mantles seem to have gone missing (**fig. 5, 6**).



Fig. 5, 6. Unknown photographer, *Virgem do Paraíso* with wig, closed and open, 1923, glass negative, 13×18 cm (Évora, Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora, PT AFCME AF/CME/3021/283, PT AFCME AF/CME/3021/266)

At some point, the original ivory head, probably featuring a sculpted veil, was replaced by a wooden one, completed with a textile bonnet. Espanca suggested the replacement happened in the 16th century due to the aforementioned fire,⁴² which contradicts the legendary account that stressed the

⁴¹ Espanca, “O Convento de Nossa Senhora do Paraíso...”, art. cit., p. 37–39.

⁴² Túlio Espanca, *Inventário Artístico de Portugal. Concelho de Évora I, VII*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1966, p. 41.

image remained unharmed by the flames, just as the Burning Bush.⁴³ We may wonder if the mantles were used to hide this replacement in order to sustain that account, but according to it, the piece was already clothed at the time.⁴⁴ In fact, the clothes appear as an essential element to the story, underlining how incredible it was that the image had survived with only a slight scorch on the mantle, although it was fully clothed, but, obviously, these details may have been manufactured later.

It is meaningful that, even though he knew the fire account and transcribed the 1897 inventory, where the image's adornments figured so prominently, Espanca did not say a word about the practice of dressing this sculpture, which shows the negligence voted to such an important aspect in the life of countless statues and the faithful's experience.

Several reasons could explain why this piece was covered with clothes and jewelry. Yet, if one thinks of the remaining images that filled the monastery, many of which were richly dressed, one realizes that the practice was too engrained to need explaining. In its oratory in the choir, for instance, *Nossa Senhora do Paraíso* was flanked by a wooden sculpture of the Infant Jesus, dressed in white satin embroidered with gold, with strings of false pearls on its wrists, a silver crown and other jewels, and a wooden sculpture of St. Joseph, dressed in yellowish silk with gold trim and silver luster.⁴⁵ Joaquim Augusto, the inventory's author, also listed a considerable number of other sculptures made in wood, clay and plaster, as well as paintings and panels of various saints in the same choir, which, decades earlier, on the occasion of an evaluation of the furnishings in 1857, Manoel Joaquim Bugalho had considered the best and most beautiful in Évora, despite its ruined state.⁴⁶

Additionally, it would have been common to offer clothes and other adornments to this image, since it was known as a miraculous object, capable of bleeding and provide cure to the sick.

On the other hand, the *Vierges Ouvrantes* were the target of criticism from late medieval theologians, so it is possible that the image was dressed to conceal its nature. However, it should be noted that the reliefs in its interior only narrate Mary's life, the predominant variant in Iberian copies, and did not show the

⁴³ I would like to thank Julie Glodt for bringing to my attention that in medieval exempla it is not uncommon to read of corporals and altar-cloths miraculously unharmed from fire as well.

⁴⁴ Cacegas, Sousa, *Terceira Parte da História de São Domingos*, op. cit., p. 75.

⁴⁵ Espanca, "O Convento de Nossa Senhora do Paraíso...", art. cit., p. 34–36.

⁴⁶ *Auto d'avaliação e descrição do Edifício e mais pertencas do Convento das Religiosas de Nossa Senhora do Paraíso d'Évora, freguesia da Sé*, 1858, ms., ANTT, Ministério das Finanças, Convento de Nossa Senhora do Paraíso de Évora, cx. 1916 e 1917.

Holy Trinity, the predominant version in the rest of Europe,⁴⁷ which was at the centre of the controversy and denounced in 1402 by Jean Gerson (1363–1429). According to him, this version was dangerous because it misled devotees by suggesting that all the elements of the Trinity incarnated in the Virgin Mary.⁴⁸ As Katz noted, Gerson’s sermon did not have much of an impact, since this kind of images continued to be produced, but after Trent the criticism was reinforced, reaching a wider audience.⁴⁹ In fact, the *Vierge Ouvrante* from San Martino de Antagnod’s parish church, which was fully clothed, painted black and renamed as *Madonna d’Oropa*, shows the Holy Trinity when open. This suggests that the piece was covered with clothing and adapted to another iconography following the criticism.⁵⁰

Furthermore, given the simplicity of the sculpture when closed, perhaps the nuns felt compelled to enrich it.

Finally, it was common in devotional literature since the Middle Ages to associate prayer, especially of the rosary, with the clothing and crowning of the Virgin and Child, such as in the *Historia dos Milagres do Rosario da Virgem nossa Senhora* assembled by the Jesuit João Rebello, who quotes several other authors, namely the Dominican Alanus de Rupe (c. 1428–1475). In this widely disseminated book, many of the stories focus on this equation of prayer and adornment, paradoxically spiritual and tangible at the same time. Presented in dialogue, the text follows three preachers from Évora’s Colégio Real da Purificação, Anselmo, Marcello and Eusebio, who teach the rosary during a pilgrimage to the Shrine of Our Lady of Guadalupe in Spain.

One of the passages tells that three nuns from an unidentified cloister had decided to celebrate the Birth of Christ and the Day of the Purification by reciting the rosary. However, their efforts were unequal, and, on the day of the Purification, Mary appeared to each of them. To the older sister, who had prayed the most, she appeared richly dressed, with the words *Ave Maria Gratia Plena* embroidered on her clothes. To the middle sister, she also appeared richly robed, but without any brocades. Finally, to the younger sister, she appeared in ordinary clothes. Following the visit, the last two sisters were very discouraged and, speaking of

47 Melissa R. Katz, “Behind Closed Doors: Distributed Bodies, Hidden Interiors, and Corporeal Erasure in ‘Vierge ouvrante’ Sculpture”, *RES: Anthropology and Aesthetics*, 55/56, 2009, p. 194–221, here p. 219.

48 Jean Gerson, *Sermo de Nativitate Domini*, 1402 cited in *Ibid.*

49 *Ibid.*, p. 199.

50 Lorenzo Appolonia *et al.*, “La Madonna Scrigno della Chiesa Parrocchiale di Antagnod”, *Bollettino Soprintendenza*, 4, 2007–2008 (https://www.regione.vda.it/cultura/pubblicazioni/bollettino/n_4/default_i.aspx, accessed 3 March 2021), p. 36–37; Valeria Emanuela Genovese, *Statue vestite e snodate. Un percorso*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2011, p. 524.

the event with their confessor, the latter replied that the difference was in the lesser commitment they had applied to prayer, encouraging them to make “better dresses to the Lady”, by praying with greater devotion.⁵¹

Thus, according to this manual, praying the rosary was understood as a way of dressing and crowning the Virgin, and the longer the devotees engaged in prayer, the more they honoured her. After all, as Baert noted, “the hands that touch the threads are always praying hands”.⁵²

Regardless of the reasons that led to the adornment of *Nossa Senhora do Paraíso*, it is inevitable to notice how this piece combined several performative layers of concealment and exposure.

It was probably closed most of the time and open only for the most important Marian celebrations, for which it had a golden frame, with some of the Marian symbols such as the rose without thorns, the Tower of David, the moon, the sun, the star and the lily. In addition, it was covered with a mantle, probably in accordance with the various colors of the liturgical calendar. Finally, while at times it was probably hidden by curtains, in others it was carried in procession through the monastery under its canopy.

All these required frequent handling and, consequently, proximity. It should be noted that, although this was the convent’s titular image, it was placed close to the nuns, in their choir. The image was not only alive because it had bled, but because it was in constant movement. The clothes and jewels were essential to that vitality, providing a continuous re-framing throughout the year.

As Holmes highlighted, the concealing and revealing were part of a set of sensorial and ritualized practices, which contributed to a daily and regular coexistence between the faithful and the images, demanding active involvement⁵³. In a similar sense, Sciacca and Rudy reinterpreted the small cloth curtains sewn on manuscripts like books of hours, not as the miniatures’ protective elements, but as ritual layers added to the passive act of reading, and, therefore, involving readers in more tangible and dynamic experiences.⁵⁴

51 João Rebello, *Historia dos Milagres do Rosario da Virgem nossa Senhora*, Lisboa, Por Pedro Crasbeeck, 1617, fol. 97v–98v; for similar medieval accounts read Anne Margaret As-Vijvers, “Weaving Mary’s Chaplet: The Representation of the Rosary in Late Medieval Flemish Manuscript Illumination”, in Rudy, Baert (ed.), *Weaving, Veiling, and Dressing...*, *op. cit.*, p. 41–79, here p. 41–43, 52.

52 Rudy, Baert (ed.), *Weaving, Veiling, and Dressing...*, *op. cit.*, p. 39.

53 Holmes, *The Miraculous Image...*, *op. cit.*, p. 207.

54 Sciacca, “Raising the curtain...”, *art. cit.*, p. 189–190; Rudy, “Kissing images...”, *art. cit.*, p. 10. Sciacca also suggested that these small curtains were used to enrich the miniatures, or maybe protect the observers from disturbing iconography, Sciacca, “Raising the curtain...”, *art. cit.*, p. 184–186.

Clothes as relics

Fr. Agostinho tells that, in 1681, the Franciscan Fr. Luís de São José got severely ill while visiting the Convent of St. Francis in Estremoz. Witnessing his agony, a sacristan put on his surplice and cope and together with four other clergymen holding four candles, as was due, went to the altar of *Nossa Senhora do Amparo* and, grabbing the image in his arms, took it to Fr. Luís, telling him to worship Our Lady. Fr. Luís immediately woke from his lethargy. Later, he himself told what had happened to Fr. Agostinho stating that, while he was unconscious, he had seen the image of *Nossa Senhora dos Anjos* from the Convent of Soveral, which he used to dress and adorn. The friar interpreted his vision or dream as a sign that his health had been a reward for his service to the Virgin through the adornment of her image.⁵⁵

This account underlines how the proximity with miracle-working images was a privilege, particularly to those who clothed them, if anything because they could benefit from the objects' thaumaturgical powers. In this sense, clothes allowed other types of proximity, on which I will deter on this chapter.

Like relics, it was common to take images to the houses of people in need, although that practice was not fully accepted by the clergy. In a particularly interesting passage about Almada's *Nossa Senhora do Castelo*, Fr. Agostinho critiques the fact that the small miraculous image was not kept on a golden tabernacle as it should, but constantly visiting devotees in their homes, later advising that for the devotion of the sick, it was enough to send them a mantle or crown belonging to that image.⁵⁶

In fact, the author describes countless miracles worked through clothes that had acquired the *virtus* from the images they adorned or had been in contact with, as was the case with other relics collected by pilgrims. Dirt from the shrines' soils, copies, engravings, *mensurae* or metric relics, amongst others, carried the images' charisma away from the sanctuaries, meaning it was not necessary to be close to the prototypes, in order to enjoy its effectiveness, as authors like Maniura and Dekoninck have explored.⁵⁷

⁵⁵ Santa Maria, *Santuário Mariano...*, *op. cit.*, t. 2, p. 383; t. 6, p. 155–156.

⁵⁶ Santa Maria, *Santuário Mariano...*, *op. cit.*, t. 2, p. 442; for a first approach on this subject read Diana Pereira, "Healing Touch: Clothed Images of the Virgin in Early Modern Portugal", *Ikonotheke*, 29, 2019, p. 51–78.

⁵⁷ Robert Maniura, *Art and Miracle in Renaissance Tuscany*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2018, p. 81–84, 121–129; Ralph Dekoninck, "Propagatio Imaginum: The Translated Images of Our Lady of Foy", in Mia M. Mochizuki, Christine Gottler (ed.), *The Nomadic Object. The Challenge of World for Early Modern Religious Art*, Leiden/Boston, Brill, 2018, p. 241–267.

Generally, we are told that when such objects were directly applied to devotees in need, these immediately recovered from any illness or evil that afflicted them. Fr. Agostinho informs Salto's *Nossa Senhora do Pranto* was especially searched for in case of dangerous childbirths, for which it had two silk mantles that were applied to women in such occasions.⁵⁸ The mantles belonging to *Nossa Senhora do Carmo* from Cachoeira (Brasil), were effective on exorcisms. When placed over the victims' bodies, the malefic spirits would quickly abandon them because they could not stand their contact.⁵⁹ He identifies the mantles of Ponte de Lima's *Nossa Senhora da Piedade* as holy relics and antidotes for any evil, by way of contact.⁶⁰ It should be noted that, in these cases, the mantles were the only textile adornments added to the sculptures. This makes me question to what extent their use on images, in addition to answering decorative, iconographic and votive purposes, resulted from their thaumaturgical function.

Take Pederneira's *Nossa Senhora de Nazaré*, for instance, which was believed to have been made by St. Joseph himself and painted by St. Luke.⁶¹ In the early 16th century, the sculpture was already fully clothed⁶² and, by 1608, an inventory of the garments included apparently complex gowns composed of skirts, wide sleeves, doublets and mantles, which, considering the small statuette, were probably simplified versions of the actual civilian garments.⁶³ However, in 1642, a new inventory reveals a striking change, enumerating mostly mantles.⁶⁴

The change was probably influenced by Manuel de Brito Alão, who administered Our Lady's shrine at the time and wrote the *Antiguidade da Sagrada Imagem de Nossa S. de Nazareth* published in 1628. In it, he clearly states he was against fully clothing the sculpture, arguing it should be seen as it had been made in Nazareth. However, the author informs the locals were against ending the clothing tradition.⁶⁵ This publication may have prompted the locals to compromise, but it is significant that the mantles remained to this day.

⁵⁸ Santa Maria, *Santuário Mariano...*, *op. cit.*, t. 4, p. 152.

⁵⁹ *Ibid.*, t. 9, p. 222.

⁶⁰ *Ibid.*, t. 4, p. 174.

⁶¹ Bernardo de Brito, *Segunda Parte, da Monarchia Lusitana*, Lisboa, Mosteiro de São Bernardo, 1609, fol. 272r–279v; Manuel de Brito Alão, *Antiguidade da Sagrada Imagem de Nossa S. de Nazareth, grandezas de seu sitio, Casa, & jurisdição Real, sita junto á Villa da Pederneira*, Lisboa, por Pedro Crasbeeck, 1628, fol. 7v–19r, 75r–75v; Santa Maria, *Santuário Mariano...*, *op. cit.*, t. 2, p. 149.

⁶² Pedro Penteado, *Nossa Senhora da Nazaré: contribuição para a história de um Santuário Português: 1600–1785*, master's dissertation, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1991, vol. 2, p. 15–16.

⁶³ Pedro Penteado, "Tesouros do Santuário da Nazaré: Estudo de um inventário de bens de 1608", *Separata da Revista Museu*, 5, 1996, p. 43–72, here p. 65–67.

⁶⁴ Pedro Penteado, *Nossa Senhora da Nazaré...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 48–49.

⁶⁵ Alão, *Antiguidade da Sagrada Imagem de Nossa S. de Nazareth...*, *op. cit.*, fol. 4r–6r.

In reality, although Brito Alão was contrary to clothing the sculpture, throughout his book he frequently promotes the image's crowns, rosary beads, veils and mantles, as relics of *Nossa Senhora de Nazaré*, providing several accounts of how such items were sent to devotees' homes to provide solace and healing.⁶⁶ This may explain why all of these were preserved as adornments, together with the fact that the sculpture was now too mutilated to be presented without textiles, or too attached to the clothed look (fig. 7, 8).



Fig. 7, 8. Unknown authors, *Nossa Senhora da Nazaré*, 14th–15th century, polychrome wood sculpture, 38,5 cm; 18th–19th century mantle, velvet embroidered with metallic thread, 76,5 × 104,5 cm (Pederneira, Nazaré, Santuário de Nossa Senhora de Nazaré). © Photographs by Diana Pereira, 2017 and Confraria de Nossa Senhora de Nazaré, ca. 1990

It may be interesting to point out that, despite the many accounts that demonstrate that any piece of clothing or adornment could be used as relics, mantles were the most referred ones in *Santuário Mariano*, and held comparable importance in similar publications from Spain. In fact, in the universe of *Santuário Mariano*, the sculptures adorned only with a mantle made up the

⁶⁶ *Ibid.*, fol. 36r–36v, 42, 55r–55v, 56r–56v, 101v, 111v–112r, 122r–122v, 125r–125v; Penteado, “Tesouros do Santuário da Nazaré...”, art. cit., p. 67; Id., *Peregrinos da Memória. O Santuário de Nossa Senhora de Nazaré*, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, 1998, p. 203–205.

second largest group within the practice of clothing sculptures, behind only to the so-called *imagens de roca*.⁶⁷

In a way, the sole use of mantle equally enriched and valued the sculptures, without covering them completely, which avoided the excesses of profane fashion. In fact, a few synodal directives from both Portugal and Spain, while ordering all images to excuse textile clothes, equally promoted the use of mantles on sculptures of the Virgin.⁶⁸ Following Manuel Trens' description of the "sacerdotal air" of Marian images wrapped with mantles, Trexler suggested the promotion of that particular garment and prohibition of full clothing, lay in the first's sex-neutrality, interpreting it as a clerical move to restrict women's participation in the clothing of images.⁶⁹ However, this view underestimates the mantle's role in Marian iconography and worship overall, as we have seen in the practices described in the previous chapter.

A lot can be said on it, but it should suffice to recall that the scarcity of Mary's primary relics resulting from her bodily Assumption, meant that her cult was heavily based on her true effigies as well as on secondary relics such as her clothes. One of the most famous ones, kept in a 5th century chapel in Constantinople, was understood to be a veil or mantle, although, as Carr and Maguire noticed, its nature is not easily determined.⁷⁰ Additionally, authors such as Belting suggested this relic might have influenced the western iconography of Our Lady of Mercy, whose wide mantle is seen protecting the faithful.⁷¹

It seems significant that, when we recall the most notorious dressed images of Our Lady, we think of triangular silhouettes, whose profiles depend on the

67 Images with jointed arms and pyramidal structures instead of legs, with only perfectly sculpted heads and hands, executed to be fully dressed. These are known in the Iberian Peninsula since the 16th century: Jesus Miguel Palomero Paramo, *Las Virgenes de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1983, p. 25; Antonio Cea Gutiérrez, *Religiosidad Popular. Imágenes Vestideras*, Zamora, Obra Cultural Caja España-Zamora, 1992, p. 40, 151.

68 *Constituições Synodales do Bispado de Portalegre. Ordenadas e feitas pelo Illustrissimo e Reverendis^o S.^or D. Fr. Lopo de Sequeira Pereira Bispo de Portalegre do Conselho de sua Magestade*, Em Portalegre por Jorge Roiz Impressor, 1632, fol. 7v.

69 Richard Trexler, "Dressing and Undressing Images: An Analytic Sketch", in id. (ed.), *Religion in Social Context in Europe and America, 1200–1700*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002, p. 374–408, here p. 399–400; Marlène Albert-Llorca, *Les Vierges miraculeuses. Légendes et Rituels*, Paris, Gallimard, 2002, p. 144.

70 Annemarie Weyl Carr, "Threads of Authority: The Virgin Mary's Veil in the Middle Ages", in Stewart Gordon (ed.), *Robes and Honor. The Medieval World of Investiture*, New York, Palgrave, 2001, p. 59–93, here p. 62–66; Henry Maguire, "Body, Clothing, Metaphor: The Virgin in Early Byzantine Art", in Leslie Brubaker, Mary B. Cunningham (ed.), *The Cult of the Mother of God in Byzantium. Texts and Images*, London/New York, Routledge, 2016, p. 39–52, here p. 43–44.

71 Belting, *Likeness and Presence*..., *op. cit.*, p. 186, 356–357.

wide mantles, contrasting with the small and slim Romanesque and gothic sculptures they cover. Therefore, in the image's absence, the mantle recalls it. Despite not being a print or copy, the mantle contains its visual presence, as well as its virtue, transmitted by physical contact.

Closing remarks

As soon as in the Paleo-Babylonian period, clothes were used as replacements in a practice known as *sisiktum*, which consisted in applying the border of a piece of clothing in a clay tablet to close a deal, as a sort of signature. Significantly, Breniquet argues that, more than an authentication, this act materialized the individuals' presence through their clothes.⁷²

Far from legendary, this kind of practices remains very much alive today. In an interview conducted with Mrs. Otília Afonso, who dresses the image of *Nossa Senhora das Neves* from Sambade and Covelas (Alfândega da Fé), I was told, at one point, that Our Lady was many people's godmother, including of one of Mrs. Otília's nieces. She went on to explain that the child's christening had taken place in the nearby city of Bragança, and that it had been necessary to take one of the girdles that adorns the image of the Virgin there, which acted as proxy in Our Lady's absence.⁷³

Throughout this paper I tried to explore a few of the many roles played by the images' clothes, as reported in several Early Modern sources from Portugal and Spain, but which have come down to us in meaningful rituals and beliefs passed down from generation to generation.

More than mere adornments used to enrich statues or make them more lifelike, clothes, together with legendary accounts and other devices, enhance the objects' exceptional status, contributing to the belief in their efficacy. Applied according to the liturgical calendar, textiles play an active part in the church daily life, engaging the faithful in regular experiences of revelation and concealment in sacred spaces and with sacred images. Finally, clothes are extensions of those images, the Virgin and, ultimately, God's presence, acting on their absence and invisibility, carrying their virtue and creating powerful bonds with devotees.

⁷² Catherine Breniquet, "Functions and Uses of Textiles in the Ancient Near East. Summary and Perspectives", in Marie-Louise Nosch, H. Koefoed, Eva Andersson Strand (ed.), *Textile Production and Consumption in the Ancient Near East. Archeology, Epigraphy, Iconography*, Oxford/Oakville, Oxbow Books, 2013, p.1–25, chapter "Magical protection and a person substitute".

⁷³ Otília Afonso, interview, Santuário de Nossa Senhora das Neves, Covelas (Portugal), 25/03/2016.

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. XVI^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 Debais, « 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 vittorie 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, Hiccsa 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-Suchaux (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. Récritures 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 xvi^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 Leclerc-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 Musées 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 jubilé 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 Bortel 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 quarundam 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 monstrance, « 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 Suaire 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 trousse 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.



Fig. 13. Ostension du reliquaire de la sainte Croix par Louis IX en 1241, dans la *Chronica Majora* de Mathieu Paris, c. 1250, Cambridge, Corpus Christi College, Parker Library, ms. 16 II, f. 142v. CC/Parker Library

S'il apparaît impossible de dire dans quelle mesure la liturgie et l'image se sont influencées, le développement parallèle des rituels d'ostension et des iconographies de portement produit une analogie formelle qui fait sens : l'iconographie de l'attribut porté exprime d'autant mieux la réalité tangible du signe qu'il se rapproche d'un geste rituel réel, celui d'exposer les reliquaires et les reliques ; la liturgie d'ostension, en rappelant les iconographies de portement, indique qu'au-delà de l'objet, la relique fait signe. La même remarque vaut pour l'analogie entre le rituel d'ostension de saintes étoffes et les images du déploiement du drap d'honneur. La figure montrée frontalement paraît moins réelle que celles évoluant dans l'espace perspectif dont elle est abstraite par l'étoffe, qui la dote d'un espace réservé. Mais le geste de portement de cette étoffe vient manifester

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 médiévisique, 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 béragarienne 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 Lentz, « "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 : le 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 monstration 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 avignonnnais 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'Augustodunum, au XII^e siècle, reprenant la trame de l'exégèse d'Amalaire de Metz « Sacramentarium seu de causis et significato 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...*, I, *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 Suares 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 profluum manantium et palpitantis oris exciperet globum. Excepit 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 acheiropoïète (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-34parr) », *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 visaiqe ?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 Suares 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 désormais 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 Suares, 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 castri 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 Quaeritis*, 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, 21Fl35. 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 revolvit 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 Debais, « Rituel », art. cité.

RIDEAUX ET DAIS : PRÉSENTER LE SACRÉ

CERCLE BLANC SUR FOND NOIR

LE RIDEAU DE L'ÉLEVATION ET LA VISIBILITÉ DE L'HOSTIE (XIV^e-XVI^e S.)

JULIE GLODT

Université de Lille/IRHIS

Au coin de l'Autel il y a un petit rideau violet d'un pied ou environ en quarré, suspendu à une petite corde au dessus de l'autel, comme à Orleans. Le diacre un peu avant la consécration le fait venir au milieu de l'autel, afin (dit-on) que la sainte hostie paroisse à ceux qui étant au bas du chœur, ne la pourroient voir¹

Au début du XVIII^e siècle, répondant à la fois aux critiques des réformés et à l'uniformisation croissante de la liturgie romaine, l'érudition catholique développe un effort de connaissance de ses propres rites anciens et de la « marqueterie des coutumes diocésaines et paroissiales² ». Un regard curieux et critique se pose sur des objets, dont l'origine et l'usage ne sont plus connus que par « on dit », mais qu'une réputation d'ancienneté justifie encore. C'est le cas du petit rideau sombre, tiré expressément au moment de l'élévation dans la cathédrale de Chartres, que Jean-Baptiste Lebrun des Marettes s'attache à décrire avec force détails.

Malgré cet effort de recension et d'explication, ce rideau, son aspect et son utilité n'ont reçu jusqu'à nos jours que peu d'attention : il est toujours désigné par une périphrase dans les sources ou dans la bibliographie³, n'a reçu aucune datation véritablement étayée et suscite encore aujourd'hui des hypothèses divergentes.

Concomitamment à Lebrun des Marettes qui observe cet étonnant rideau à la cathédrale de Chartres et d'Orléans, Claude de Vert rapporte également son

1 Jean-Baptiste Le Brun des Marettes, *Voyages liturgiques de France, ou Recherches faites en diverses villes du royaume par le Sieur de Moléon. Contenant plusieurs particularités touchant les rits et les usages des églises, avec des découvertes sur l'antiquité ecclésiastique et payenne*, Paris, P. Delaulne, 1718, p. 226-227.

2 Xavier Bisaro, *La passé présent : une enquête liturgique dans la France du début du XVIII^e siècle*, Paris, Cerf, 2012, p. 21.

3 Nous proposons dans cet article de le nommer « rideau de l'élévation ».

existence dans les cathédrales de Reims, Cambrai et Paris⁴. Citant un nécrologe soissonnais de 1375, qui mentionnerait une rétribution fondée pour l'enfant de chœur chargé de tirer le rideau, le clunisien, le premier, situe l'utilisation de ce rideau au Moyen Âge⁵. Les deux érudits français se rejoignent dans leur rejet des explications qu'on leur propose alors et selon lesquelles ce tissu permettrait de relever la blancheur de l'hostie élevée, afin de la rendre plus facilement discernable. Tous deux élaborent des théories voisines, stipulant que le rideau porterait un crucifix sous le regard de l'officiant pendant le canon. Une observation directe du rideau de l'élévation est encore possible au tout début du xix^e siècle en Espagne, où l'usage était, d'après Jaime Villanueva, presque général dans tout le pays et l'abolition très récente⁶. L'auteur affirme cette fois sans détour que le rideau permet de montrer l'hostie élevée.

C'est toutefois à la fin de ce siècle et au début du suivant que s'établissent les deux principales voies d'interprétation de cet objet. En 1897, John Thomas Micklethwaite relève la présence du rideau dans trois sources anglaises du premier quart du xvi^e siècle, et affirme que le rideau permettait de voiler les images des retables au moment de l'élévation⁷. Moins d'une décennie plus tard, John Wickham Legg, ajoute aux sources de Micklethwaite les observations directes de Jean-Baptiste Lebrun des Marettes et de Jaime Villanueva ainsi qu'un testament yorkais de 1480⁸, et défend l'importance du rideau dans la monstration de l'hostie⁹.

⁴ Claude de Vert, *Explication simple, littérale et historique des cérémonies de l'Église, pour l'instruction des nouveaux convertis*, t. 4, Paris, Florentin Delaulne, 1713, p. 33-34. À notre connaissance, les observations de Claude de Vert sur ce rideau n'ont pas connu de postérité dans ce domaine malgré leur précision.

⁵ Ce document n'a pas été retrouvé, cf. Jean-Loup Lemaître, *Répertoire des documents nécrologiques*, t. II, Paris, Impr. nationale/C. Klincksieck/Académie des Inscriptions et belles-lettres, 1980. Pour le diocèse de Soissons, un seul manuscrit pourrait convenir à la chronologie : BnF Coll. Duchesne, vol. 97, fol. 309, xii^e s., mais il n'en reste qu'un folio.

⁶ Jaime Villanueva, *Viage literario a las iglesias de España, Madrid*, t. 6, Vique, Madrid, Imprenta real, 1821, p. 98-99 : *Pues de las consuetas pudiera decir otras muchas cosas curiosas; pero dejandolas para su lugar, apuntaré algunas que todavia se usan. Tal es la costumbre de elevar una cortina negra detras de la me-[p. 99]-sa del altar mayor poco antes de alzar la hostia, para que el pueblo la vea con mas comodidad. Es esto casi general en este pais, y en algunas iglesias es muy reciente su abolicion.*

⁷ John Micklethwaite, *Ornaments of the rubric*, Londres, Longmans, Green and co., 1897, p. 26-27.

⁸ James Raine, John William Clay, *Testamenta Eboracensis, or Wills Registered at York*, vol. 3, Edinburgh, Blackwood and sons, 1865.

⁹ John Wickham Legg, *Tracts on the mass*, Londres, Harrison and sons (Henry Bradshaw society, 27), 1904, p. 234-235, ici p. 235 : *I can hardly think that the object of this black curtain was to veil the imagery at consecration. What we know seems to point to the intention of making the host more visible by setting it against a black ground.*

Ces deux hypothèses ont été reprises, presque sans modification, jusqu'à aujourd'hui. Sans citer explicitement Micklethwaite, mais en employant une de ses sources, Eamon Duffy¹⁰ et Paul Binski¹¹ argumentent en faveur du voilement du retable¹². John Legg connaît une plus grande postérité à travers Édouard Dumoutet¹³, Peter Browe¹⁴, Joseph André Jungmann¹⁵ ou encore Karl Ludwig Quirin¹⁶. Aucun tenant de ces deux ramifications ne propose de réévaluer l'usage du rideau : tous ne lui accordent finalement qu'un intérêt très anecdotique¹⁷, qui ne repose, au mieux, que sur quatre sources anglaises, si tardives (entre 1480 et 1524) qu'Édouard Dumoutet en vient à douter de l'origine médiévale de cet objet¹⁸. Seul Hans Bernhard Meyer propose un accroissement de ce corpus en

10 Eamon Duffy, *The Stripping of the Altars, Traditional Religion in England, c. 1400-c. 1580*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1992, p. 96.

11 Paul Binski, « The English Parish Church and its Art in the Later Middle Ages: a Review of the Problem », *Studies in Iconography*, 20, 1999, p. 1-25, ici p. 5.

12 Lue et citée par Duffy, *The Stripping...*, *op. cit.*, p. 96. Miri Rubin ne cite qu'un exemple et propose d'y voir un *unicum* : *Corpus Christi: the Eucharist in the Late Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 62.

13 Édouard Dumoutet, *Du désir de voir l'hostie et les origines de la dévotion du Saint-Sacrement*, Paris, Beauchesne, 1926, p. 234-235. L'auteur interprète mal Legg et lui attribue en fait la position de Micklethwaite.

14 Peter Browe, « Die Elevation in der Messe », *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft*, 9, 1929, p. 20-66, ici p. 57 et id., *Die Verehrung der Eucharistie im Mittelalter*, Munich, M. Hueber, 1933, p. 58, n. 80. Ce dernier titre est cité par Jacqueline E. Jung, « Beyond the Barrier: The Unifying Role of the Choir Screen in Gothic Churches », *The Art Bulletin*, 82/4, déc. 2000, p. 622-657 et ead., « Seeing Through Screens: the Gothic Enclosure as Frame », dans Sharon E. J. Gerstel (dir.), *Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2006, p. 185-213, ici p. 196, n. 41.

15 Joseph-André Jungmann, *Missarum sollemnia : explication génétique de la messe romaine*, t. 3, Paris, Aubier, 1956, p. 126-127. Les deux derniers auteurs sont cités par Bob Scribner, « Popular Piety and Modes of Visual Perception in Late-Medieval and Reformation Germany », *The Journal of Religious History*, 15/4, déc. 1989, p. 448-469, ici p. 458.

16 Karl Ludwig Quirin, *Die Elevation zur heilige Wandlung in der römischen Messe: Ihre Entstehung und Geschichte bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*, thèse de doctorat, Katholisch-Theologischen Fakultät, Mayence, 1955, p. 143-144. Je remercie grandement Vera Henkelmann.

17 Il n'est pas rare que ce rideau soit cité sans référence au sein d'une énumération sur les dispositifs mis en œuvre pour rehausser la visibilité de l'hostie élevée : Charles Zika, « Hosts, Processions and Pilgrimages: Controlling the Sacred in Fifteenth-Century Germany », *Past and Present*, 118, 1988, p. 25-64, ici p. 31; Horst Wenzel, *Hören und Sehen, Schrift und Bild, Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, Munich, C. H. Beck, 1995, p. 120; Roland Recht, *Le croire et le voir, l'art des cathédrales, XII^e-XV^e siècle*, Paris, Gallimard, 1999, p. 101; Francis Rapp, « L'Eucharistie en Occident de 1300 à 1550, réformes et réformation », dans Maurice Brouard (dir.), *Eucharistia, Encyclopédie de l'Eucharistie*, Paris, Cerf, 2004, p. 175-212, ici p. 204.

18 Dumoutet, *Du désir...*, *op. cit.*, p. 235.

1963 en citant un commentaire exégétique sur la messe : le *Tewtsch Rational* de Berthold Pirstinger (1465-1543), évêque de Chiemsee, publié en 1535¹⁹.

Si, parmi tous les gestes et les mouvements réalisés au cours de la messe à partir du XIII^e siècle²⁰, il fallait n'en garder qu'un, l'historiographie nous inciterait assurément à choisir l'élévation de l'hostie. Ce geste préexiste largement au Moyen Âge tardif, puisqu'il est effectué pendant la doxologie finale dans l'Antiquité et, dès le XII^e siècle, au moment de la consécration²¹. Le XIII^e siècle connaît néanmoins l'affirmation d'une temporalité nouvelle : l'hostie est élevée juste après la consécration. Cet usage est attesté et commandé par les statuts synodaux promulgués à Paris par l'évêque Eudes de Sully (1196-1208) qui sont rapidement repris dans l'ensemble des églises d'Occident²². À cette élévation de l'hostie succède parfois l'élévation du calice à partir du XIV^e siècle²³. L'élévation de l'hostie s'inscrit de façon plus générale dans une piété eucharistique particulièrement exacerbée au Moyen Âge tardif, qui voit notamment l'instauration d'une fête dédiée au sacrement de l'autel, la Fête-Dieu²⁴, ainsi que l'essor de processions eucharistiques et de diverses ostensions de l'eucharistie²⁵.

Si l'histoire doctrinale du geste lui-même a connu d'abondants ajustements, l'analyse de sa mise en œuvre concrète relève cependant d'un relatif immobilisme. Aussi est-il frappant de constater que dans l'historiographie les éléments permettant une meilleure visibilité de l'hostie se trouvent souvent dénombrés dans une litanie pratiquement immuable depuis Édouard Dumoutet : lumière des torches, ouverture des portes du chœur, dissipation des nuages d'encens, voile sombre déployé comme arrière-plan²⁶. Ce n'est que très récemment que

19 Hans Bernhard Meyer, « Die Elevation im Deutschen Mittelalter und bei Luther: Eine Untersuchung zur Liturgie – und Frömmigkeitsgeschichte des späten Mittelalters », *Zeitschrift für katholische Theologie*, 1963, vol. 85, 2, p. 162-217, ici p. 190.

20 Sur la différence entre geste, mouvement et action dans le contexte du rituel : Jean-Claude Schmitt, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990, p. 321-357.

21 Jef Lamberts, « Liturgie et spiritualité eucharistique au XIII^e siècle », dans André Haquin (dir.), *Fête-Dieu : 1246-1996*, actes du colloque (Liège, 12-14 septembre 1996), Louvain-la-Neuve, Institut d'études médiévales de l'Université catholique de Louvain, 1999, p. 81-96, ici p. 94.

22 Dumoutet, *Du désir...*, op. cit., p. 37-42 pour l'explication complète du canon.

23 Rubin, *Corpus Christi...*, op. cit., p. 55, et Caroline Walker Bynum, « The Blood of Christ in the Later Middle Ages », *Church History*, 71/4, déc. 2002, p. 685-714.

24 Haquin (dir.), *Fête-Dieu...* op. cit. La Fête-Dieu est instaurée en 1246 et cette fête se répand tout au long du XIV^e siècle.

25 Dumoutet, *Du désir...*, op. cit., p. 75-87 ; Frédéric Tixier, *La monstrance eucharistique : genèse, typologie et fonctions d'un objet d'orfèvrerie, XIII^e-XVI^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

26 K. L. Quirin, *Die Elevation zur heilige Wandlung in der römischen Messe: Ihre Entstehung und Geschichte bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*, thèse de doctorat, Katholisch-Theologischen

certaines termes de cette énumération ont été passés au tamis d'un examen historique renouvelé. Le luminaire dédié à l'élévation de l'hostie a fait l'objet de plusieurs enquêtes spécifiques, menées notamment par Catherine Vincent et Vera Henkelmann²⁷, de même que Panayota Volti ou Jacqueline Jung ont reconsidéré la possibilité d'ouvrir les portes du jubé²⁸. À l'aune d'un corpus de sources élargi, que nous décrivons dans la première partie, cet article propose une réévaluation de la forme et des usages de ce rideau qui joue un rôle de premier plan dans la « présentabilité » de l'hostie dans le cours du rituel²⁹.

Le « rideau de l'élévation » : retour aux sources

Parmi les sources documentant notre objet d'étude, les inventaires de trésors sont les plus abondants³⁰ : le rideau de l'élévation est mentionné dans celui de

Fakultät, Mayence, 1955, p. 143-144 ; J.-A. Jungmann, *Missarum sollemnia...*, *op. cit.*, 1956, p. 126-127 ; H. B. Meyer, « Die Elevation im deutschen mittelalter... », art. cité ; Charles Zika, « Hosts, Processions and Pilgrimages: Controlling the Sacred in Fifteenth-Century Germany », *Past and Present*, 118, 1988, p. 25-64, ici p. 31 ; E. Duffy, *The Stripping of the Altars...*, *op. cit.*, p. 96 ; H. Wenzel, *Hören und Sehen...*, *op. cit.*, p. 120 ; F. Rapp, « L'Eucharistie en Occident de 1300 à 1550, réformes et réformation », dans Maurice Brouard (dir.), *Eucharistia, Encyclopédie de l'Eucharistie*, Paris, Cerf, 2004, p. 175-212, ici p. 204 ; Th. M. Izbicki, *The Eucharist in Medieval Canon Law...*, *op. cit.*, p. 103.

27 Catherine Vincent, « *Ob reverentiam dicti sanctissimi Corporis Christi* : luminaires et dévotion eucharistique (xiii^e-xv^e siècle) », dans Nicole Bériou, Béatrice Caseau et Dominique Rigaux (éd.), *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, vol. 1, *L'institution*, Paris, Institut d'études augustiniennes, 2009, p. 481-495 ; Vera Henkelmann, « Wandlungskerzen und Engelleuchter des Spätmittelalters. Lichtinszenierungen im Kontext der Wandlung », *Anzeiger des germanischen Nationalmuseums*, 2016, p. 99-118.

28 Jacqueline E. Jung, « Beyond the Barrier: The Unifying Role of the Choir Screen in Gothic Churches », *The Art Bulletin*, 82/4, déc. 2000, p. 622-657 ; ead., « Seeing Through Screens: the Gothic Enclosure as Frame », dans Sharon E. J. Gerstel (dir.), *Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2006, p. 185-213. P. Volti, « L'autel et ses abords... », art. cité, nota p. 246, note 22.

29 Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte, Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Éditions Gallimard, 2007, chap. IV : « Puissances de la figure : Exégèse et visibilité dans l'art chrétien » [écrit en 1990], p. 226 : « *Presentatio*, présentabilité ».

30 Soulignons que sur l'ensemble du corpus étudié pour notre thèse de doctorat (plus de 120 inventaires), les mentions du rideau de l'élévation sont néanmoins très peu nombreuses. Cette faible représentativité pourrait être une preuve de rareté. Il est possible aussi que les rédacteurs des inventaires se soient peu attachés à décrire les textiles qui étaient déjà autour de l'autel ou que le rideau de l'élévation ait fait l'objet d'un recensement à l'intérieur d'une catégorie plus générale portant sur les rideaux ou les parements d'autel par exemple.

la collégiale de Soignies en 1382³¹, de la collégiale de Montpezat en 1436³², de la Seu de Manresa de 1452³³, de la collégiale Saint-Urbain de Troyes en 1468³⁴, de la cathédrale de Bayeux en 1476³⁵, de la paroissiale Saint-Peter Cheap de Londres en 1518³⁶ et du couvent des cordeliers de Troyes en 1527³⁷. À cette liste, il est peut-être possible d'ajouter une autre mention, plus hypothétique, contenue dans l'inventaire de la chapelle royale de Windsor, dressé entre 1377 et 1399³⁸.

Outre les inventaires, plusieurs comptes de fabrique complètent nos connaissances du rideau de l'élévation : ceux de la cathédrale de Cambrai de 1426³⁹,

31 Alexandre Pinchart, *Archives des arts, sciences et lettres*, 1/1, 1860, p. 87-92, Inventaire des livres et ornements de l'église du chapitre de Saint-Vincent à Soignies, en 1382, ici p. 90 : « Il gourdinettes de noire toille à mettre derrière l'autel. »

32 Georges Bourbon, « Inventaire du trésor et du mobilier de l'église collégiale de Saint-Martin de Montpezat », *Revue des sociétés savantes de la France et de l'étranger*, 6/3, 1876, p. 565-581, ici p. 579 : *Item aliam cortinam de sirico nigro que ponitur supra albam pro melius inspiciendo et videndo Corpus Domini, quando elevatur per sacerdotem, ut moris est.*

33 Josep M. Masnou i Pratdesaba, « Inventari de la sagristia de la Seu de Manresa (1452) », *Miscellania liturgica catalana*, 15, 2007, p. 305-316, ici p. 310 : *Item l cortina de velut negra nova que servex con se leva lo cors preciós de l'hesuscríst que y dona el dit Baldric*, et peut-être *ibid.* : *Item altre cortina nova de velut negra velutat que dona madona de mossen Valls.*

34 Charles Lalore, *Collection des principaux cartulaires du diocèse de Troyes*, t. V, *Cartulaire de Saint-Pierre de Troyes, chartes de la collégiale Saint-Urbain de Troyes*, Paris/Troyes, Thorin/Leopold Lacroix, 1880, p. 335 : « Item une petite courtine quarée de sandail ou toile noire a mectre en karesme devant ledit dossier pour tirer ou milieu du grant autel quant on veut lever Corpus Domini. »

35 Euchèr-Guillaume Deslandes, « Le trésor de l'église Notre-Dame de Bayeux, d'après les inventaires manuscrits de 1476, 1480 et 1498 », *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques*, 1896, p. 341-443, ici p. 396 : « Item ung petit parement de taffetas noir, où il y a ung Jesus en paincture d'or, coulant soubz ledict frontel et devant ladict cortine blanche, lequel se extend eu meillieu de l'autel, et sert pour plus clerement voier la élévacion du Sacrement, quand on célèbre audict autel. »

36 Rev. W. Sparrow Simpson, « On the Parish of St. Peter Cheap, in the City of London, from 1392 to 1633 », *The Journal of the British Archaeological Association*, 24, 1868, p. 248-268, ici p. 259 : *It'm a clothe for the leuacyon tyme with the pictur of the crucifix.*

37 Charles Lalore, *Inventaires des principales églises de Troyes*, Troyes, Dufour-Bouquot (Collection de documents inédits relatifs à la ville de Troyes et à la Champagne méridionale), 1893, t. 2, p. 172 : « Item cinq pieces de camelot noir, a mettre au milieu de l'autel en Karesme pour plus facilement veoir Nostre Seigneur. »

38 William Dugdale (éd.), *Monasticon Anglicanum*, Londres, James Bohn, 1846, vol. 6, 3^e partie, p. 1362-1366, ici p. 1366 : *item unum ridellum ejusdem sectae per totum pro fronte super summum altare, cum cordulis de filo albo pro eisdem.*

39 Jules Houdoy, *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai, comptes, inventaires et documents inédits*, Paris, Damascene Morgand et Charles Fatout, 1880, p. 155-247, ici p. 180 : « Pour faire une gourdine au grant autel qu'on titre au sacrement. » Il est peut-être possible de lire une

ceux de l'église paroissiale de St-Lawrence Bay (Essex) de 1503 et 1508⁴⁰, ainsi que ceux de la paroisse de Leverton (Lincolnshire) de 1521⁴¹. Dans son testament de 1480, Robert Gillow, prêtre vicaire de la cathédrale d'York, donne un cœur orfèvré à suspendre par-dessus le rideau⁴². Citons encore deux textes d'un très grand intérêt pour notre propos : l'ordinaire de l'abbaye Saint-Mary de York, datant de la fin du xiv^e siècle⁴³ et le *Tewtsch Rational* de Berthold Pirstinger de 1535⁴⁴. Ajoutons enfin le nécrologe soissonnais de 1375, que l'on ne connaît qu'à travers la lecture de Claude de Vert⁴⁵.

À ces sources, qui lèvent, en première lecture, le scrupule d'Édouard Dumoutet sur l'existence de ce rideau au Moyen Âge, s'ajoutent les observations directes ou rapportées au xviii^e et au début du siècle suivant et citées précédemment. Concernant les sources matérielles, aucun témoin de ces rideaux, éléments fragiles et humbles, n'est parvenu jusqu'à nos jours⁴⁶. Les images, quant à elles, rendent quelques services pour comprendre le rôle visuel du rideau, mais sans jamais en livrer une représentation directe.

Dans les sources textuelles, l'objet de notre étude est désigné par des termes génériques l'assimilant aux nombreux autres rideaux déployés dans l'église (*cortina*, *ridellum*, et leurs équivalents vernaculaires : gourdine, gourdinette,

mention de ce rideau dès 1361 dans cette mention : *Pro gracile corda ad trahendum pannum retro altare*, XX d.

40 Charles Kerry, *A History of the Municipal Church of St. Lawrence*, [s.l.], published by the author, 1883, p. 26 : *Anno 1503, It. payed for whipcord to draw the blak cloth at sakryng of masse, I d.*, et en 1508 : *Itm. payed for a carpynters lyne to draw the black sarsenet before the sacrament at the Hy Aluter, I d.*

41 Edward Peacock, « Extracts from the Churchwarden's Accounts of the Parish of Leverton, in the county of Lincoln: A letter from Edward Peacock, F.S.A. Local secretary for Lincolnshire, to Augustus Wollaston Franks, Esq. M.A. Director », *Archaeologia*, 41/2, p. 333-370, p. 348 : *For III quarters of blake tuyke to hyng betwyx the tabull of y^e hye aut' and y^e sacrament at sacrye tyme & a lyne to y^e same*, IX d. ob.

42 Raine, Clay, *Testamenta Eboracenisa...*, op. cit., p. 281 : *I bequest a hert of gold to be houngne upon the black cloth whiche is drawne at the elevacion tyme at ye hyght awter in ye sayd kirke of York.*

43 *The Ordinal and Customary of the Abbey of Saint Mary York* (St. John's College, Cambridge, MS D. 27), éd. par Laurentia Mac Lachlan, John Basil Lowder Tolhurst, Londres, Harrison and sons (Henry Bradsham Society 73, 75), 1936-1951, vol. 1, p. 120 et vol. 2, p. 245.

44 Berthold Pürstinger, *Tewtsch Rational, über des Ambt heiliger mess*, Augsburg, Weissenhorn, 1535 [Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Res/2 Liturg.385], chap. 2, paragr. XVI, non paginé. Voir Adolph Franz, *Die Messe im deutschen Mittelalter: Beiträge zur Geschichte der Liturgie und des religiösen Volksleben*, Fribourg, Herdersche Verlagshandlung, 1902, p. 636-637 et 721-728.

45 De Vert, *Explication simple...*, op. cit., t. 4, p. 34. Ce document est dit « nécrologe de Soissons » et devait probablement être attaché à l'église mère, la cathédrale de Soissons.

46 Nous verrons par la suite que ces rideaux devaient être d'une matérialité légère et fragile.

Fürhang) ou traduisant simplement sa nature textile (*panniculus*, parement). Il est souvent de taille petite. Le compte de Leverton livre les dimensions, *III quarters*, de l'étoffe dite « *tuyke*⁴⁷ » que nécessite la confection du rideau. Aux cordeliers de Troyes, cinq pièces sont mentionnées pour constituer le dispositif complet. Seul l'inventaire de Saint-Urbain de Troyes précise sa forme « quarrée ». Au Moyen Âge, la couleur citée est uniformément noire (*niger, black, schwarzer*, noir), contrairement aux assertions d'Horst Wenzel ou de Roland Recht fondées sur la description de Jean-Baptiste Lebrun des Marettes⁴⁸.

En ce qui concerne les matières citées, il convient de distinguer d'une part les matières végétales qui composent probablement la « toile » recensée à Soignies, et d'autre part la soie, citée explicitement à Montpezat (*sirico*) et que l'on reconnaît dans certaines étoffes telles que le « sandail » de Saint-Urbain de Troyes, le « taffetas » de Bayeux, la « sarcenet⁴⁹ » de St.-Lawrence, le velours de Manresa, ou encore le camelot des cordeliers de Troyes. Parmi ces étoffes, le taffetas, le cendal et la sarcenet sont tissés selon l'armure taffetas, la plus simple de toutes, dans laquelle les fils pairs et impairs alternent à chaque coup. Le cendal, et sa voisine la sarcenet, devaient être des étoffes particulièrement légères, fluides, voire diaphanes : teintées en pièce, elles pouvaient être décreusées après tissage et perdre ainsi jusqu'à un quart de leur poids initial⁵⁰. La composition matérielle de ces textiles correspond donc parfaitement à leur usage en tant que rideau mobile. Le velours espagnol, en revanche, est une étoffe beaucoup plus rigide en raison de l'adjonction d'une chaîne poil : l'effet premier de ce rideau devait résider non pas dans sa fluidité mais dans l'extrême densité donnée à la couleur noire par les poils redressés du velours.

Tous les documents cités précédemment appartiennent à la France, au Hainaut (Cambrai), à l'Angleterre, à la Bavière et à la Catalogne. Loin de refléter l'implantation du rideau de l'élévation, cette géographie arbitraire résulte d'un effet de sources : la constitution du corpus est tributaire de l'historiographie et de

⁴⁷ *Tuke (tuyke)* : Some kind of cloth, OED2 suggests a kind of canvas, although finer fabrics are occasionally intended (The Lexis of Cloth and Clothing Project).

⁴⁸ Wenzel, *Hören und Sehen...*, op. cit., p. 120 parle de *purpurner*, violet, tandis que Recht, *Le croire...*, op. cit., p. 101, évoque des « rideaux de couleur ».

⁴⁹ *Sarcenet* : A tabby-woven silk cloth, a type of sendal, light and flimsy, made in Europe in the Middle Ages; imports to England probably came from Italy. (The Lexis of Cloth and Clothing Project).

⁵⁰ Sophie Desrosiers, « Sendal-cendal-zendado, a Category of Silk Cloth in the Development of the Silk Industry in Italy (Twelfth-Fifteenth Centuries) », dans Sophia Menache, Benjamin Z. Kedar, Michel Balard (éd.), *Crusading and Trading between West and East, Studies in Honour of David Jacoby*, Londres, New York, Routledge Taylor and Francis Group, 2018, p. 340-350.

nos compétences linguistiques⁵¹. Il serait par exemple essentiel d'accroître nos investigations du côté de l'Espagne, qui, aux dires de Jaime Villanueva, était si bien pourvue jusqu'au début du xix^e siècle. Les sources réunies concernent une assez grande diversité d'églises : collégiale, paroissiale, cathédrale, abbatiale et conventuelle. Berthold Pirstinger précise que ce rideau n'est présent que dans les églises de grande importance (*hohen Kirchen*). Concernant la localisation du rideau dans l'espace ecclésial lui-même, les témoignages sont assez univoques : dans tous les cas où est précisé l'autel auquel est attaché le rideau en question, il s'agit de l'autel majeur⁵².

L'indication du temps de l'élévation fait souvent partie intégrante de la périphrase permettant de désigner le rideau : *tempore levationis*, lit-on dans l'ordinaire de Saint-Mary de York à la fin du xiv^e siècle, *quando elevatur per sacerdotem* à Montpezat en 1436, « quand on veut lever Corpus Domini » à Saint-Urbain de Troyes en 1468. Ces indications temporelles sont parfois moins précises et peuvent dans certains cas, concerner le canon en général : « au sacrement » à Cambrai 1426, *at sacrye tyme* à Leverton en 1521, *underm Canon* dans le *Tewtsch Rational*. Dans une temporalité plus large, quatre de nos sources l'associent explicitement aux parements utilisés en Carême (Windsor, Saint-Mary de York, Saint-Urbain de Troyes, les cordeliers de Troyes) : une affiliation que nous tâcherons d'expliquer par la suite.

Enfin, nos sources témoignent clairement du caractère amovible du rideau. L'inventaire de Bayeux de 1476 le dit « coulant », tandis que l'ordinaire de Saint-Mary de York et le testament de 1480 précisent tous deux qu'il doit être tiré⁵³. Pour ce faire, des cordes sont associées aux rideaux : les comptes de Cambrai de 1361 consignent l'achat d'une *gracile corda ad trahendum pannum retro altare*⁵⁴, ceux de St.-Lawrence enregistrent le paiement d'une *carpynters lyne*, qui pourrait être une corde lestée⁵⁵, tandis que le nécrologe de Soissons cité

51 Notons toutefois, même si cette observation ne peut avoir force de preuve, qu'aucun des inventaires italiens étudiés ne mentionne ce rideau de l'élévation.

52 Dans la chapelle royale de Windsor, cf. Dugdale (éd.), *Monasticon Anglicanum*, op. cit. vol. 6, 3^e partie, p. 1366 : « *super summum altare* », à Saint-Urbain de Troyes, cf. Lalore, *Cartulaire de Saint-Pierre de Troyes*, op. cit., p. 335 : « ou milieu du grant autel », à la cathédrale de Bayeux, cf. Deslandes, « Le trésor de l'église Notre-Dame de Bayeux... », art. cité, p. 395 : « du grand autel », dans l'église paroissiale de Leverton, cf. Peacock, « Extracts from the Churchwarden's Accounts... », art. cité, p. 348 : « *y^e hy aut^r* », et celle de St.-Lawrence, cf. Kerry, *A History ...*, op. cit., p. 26 : « *the Hy Aulter* ».

53 *The Ordinal and Customary...*, op. cit., vol. 2, p. 245 : « *trahi debet* »; Raine, Clay, *Testamenta Eboracensis...*, op. cit., p. 281 : « *whiche is drawne* ».

54 Houdoy, *Histoire artistique...*, op. cit., p. 180.

55 Intuition de mon amie Helen Wyld que je remercie.

par Claude de Vert mentionne une *cordulam nigrae cortinae*⁵⁶. Les deux *cordis pro velo magni altaris*, recensées dans les comptes de l'abbaye de Durham en 1404-1405, pourraient encore avoir servi à actionner un rideau amovible⁵⁷. À ces cordes, il faut sans doute associer un ensemble d'anneaux ou de rubans cousus à intervalles réguliers pour suspendre l'étoffe.

De l'usage du rideau de l'élévation

L'hostie, n'est pas disposée derrière le tissu, en attendant sa révélation, au sens littéral, mais se situe en avant de celui-ci. Le rôle traditionnel du rideau comme voile semble être caduque, de là peut-être la divergence des opinions concernant son utilité dans la liturgie médiévale.

L'hypothèse « iconophore »

Au début du XVIII^e siècle, Jean-Baptiste Lebrun des Marettes et Claude de Vert livrent deux interprétations voisines : le rideau de l'élévation aurait pour fonction de placer un crucifix sous le regard du prêtre au moment de la consécration, afin qu'il fasse mémoire du sacrifice du Christ.

Avant d'approfondir cette hypothèse, il convient de s'intéresser à la présence d'un décor sur nos exemples médiévaux⁵⁸. L'inventaire de Bayeux de 1476 précise effectivement que le « petit parement de taffetas noir » porte « ung Jesus en paincture d'or », tandis que celui de St.-Peter Cheap de Londres décrit *a clothe for the levocyon tyme with the pictur of the crucifix*. Si on assume que le « Jesus » de Bayeux est vraisemblablement une Crucifixion, l'iconographie de ces deux exemples relèverait effectivement du sacrifice christique. La technique mentionnée à Bayeux, la « paincture d'or », consiste sans doute en de la batture, c'est-à-dire l'application d'une feuille d'or sur un textile préalablement mordancé,

⁵⁶ De Vert, *Explication simple...*, op. cit., t. 4, p. 34.

⁵⁷ Joseph Thomas Fowler, *Extracts from the Account Rolls of the Abbey of Durham*, Durham, Andrews and Co. (The Publications of the Surtees society, vol. 100), 1898-1901, vol. 2, p. 399, comptes de Robert Massham. On trouve encore une dépense similaire dans les comptes de 1548-1549, *ibid.*, vol. 3, p. 728 : *It'm for a cord to the vayll of thye alt'*, *Id.*

⁵⁸ Victor M. Schmidt, « Curtains, Revelatio and Pictorial Reality in Late Medieval Renaissance Italy », dans Kathryn M. Rudy, Barbara Baert (éd.), *Weaving, Veiling and Dessing: Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*, Turnhout, Brepols, p. 191-213, ici p. 195-196. Certains des voiles de retable étaient aussi parfois pourvus d'un décor : l'auteur cite l'exemple d'un rideau présentant l'image de Marie Madeleine et de deux autres ornés d'un *Giesù*. La collection Amati de Londres conserve encore un voile peint en grisaille par Matteo da Gualdo à la fin du xv^e siècle, cf. Eleonora Bairati, Patrizia Dragoni, *Matteo da Gualdo: Rinascimento eccentrico tra Umbria e Marche*, Pérouse, Electa Editori Umbri Associati, 2004, p. 92-93, n. II.

puis verni⁵⁹. Il s'agit d'une technique d'ornementation beaucoup plus légère que la broderie, ce qui contribue à la fluidité des étoffes utilisées.

Claude de Vert ne s'intéresse au rideau de l'élévation que comme un jalon d'une généalogie hypothétique du crucifix placé sur l'autel « à dessein [...] de renouveler dans l'idée du Prestre; la mémoire du Sacrifice de la Croix, en commençant une action, qu'on sçait estre la commémoration & la continuation de ce Sacrifice⁶⁰ ». Le rideau de l'élévation, support de l'image de la Crucifixion, serait une étape entre la représentation de cette scène biblique dans les livres liturgiques et le crucifix en relief, dressé sur un pied et posé directement sur l'autel. L'idée de placer la Crucifixion du Christ sous les yeux du célébrant était bien partagée par les liturgistes médiévaux, tel Guillaume Durand à la fin du XIII^e siècle :

[...] *propter quod in plerisque sacramentariis, inter prefationem et canonem, ymago crucifixi depingitur ut, non solum intellectus littere, uerum etiam aspectus picture, memoriam dominice passionis inspiret*⁶¹.

Toutefois l'hypothèse de Claude de Vert est critiquable sous au moins deux aspects. Premièrement, sa démarche généalogique a pour but de légitimer un objet en regard d'une filiation, peu vraisemblable⁶², entre plusieurs objets de conception très différentes. En outre l'image est reconnue pour sa seule efficacité

59 Kay Staniland, « Court Style, Painters, and the Great Wardrobe », dans W. Mark Ormrod (éd.), *England in the Fourteenth Century; proceedings of the 1985 Harlaxton Symposium*, Woodbridge, Boydell Press, 1985, p. 236-245; Nadège Gauffre Fayolle, « 'Un grand estandart fait de bateure de fin or' : pratiques, techniques et usages de la dorure sur étoffe à la fin du Moyen Âge », dans Philippe Lorentz, Rose-Marie Ferré, Astrid Castres (dir.), *Regards sur la broderie en Occident au Moyen Âge : brodeurs, peintres et commanditaires, XI^e-XVI^e siècle*, actes du colloque (Paris, INHA, 13 janvier 2020), [à paraître] ; Julie Glodt, « Le parement d'aube de Pierre de Charny († 1274), archevêque de Sens. Un exemple exceptionnel de soie battue d'or à décor rayonnant », *Bulletin monumental*, 179/3, 2021, p. 243-252. Citons par exemple le fragment de pennon conservé au Victoria and Albert Museum, inv. 1539-1899, daté du XIV^e s.

60 De Vert, *Explication simple...*, op. cit., t. 4, p. 33.

61 Guillaume Durand, *Rationale divinarum officiorum*, éd. par A. Davril, T.-M. Thibodeau, et B.-G. Guyot, Turnhout, Brepols, 1995-2000 (*Corpus christianorum, continuatio medievalis* 140, 140A et 140B), IV, XXXV, 10, p. 416, lignes 97-103 : « [...] pour cette raison, dans de nombreux sacramentaires, entre la préface et le canon, est dépeinte une image du crucifix, afin d'évoquer la mémoire de la passion du Seigneur, non seulement par la compréhension des textes, mais aussi par la vision de la peinture. »

62 Sur la croix d'autel on pourra lire : Alain Rauwel, « La croix d'autel : image sainte ou objet de culte ? », dans Sulamith Brodbeck et 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.

rituelle: or elle n'est ni obligatoire, ni subordonnée aux actions liturgiques⁶³. Cette hypothèse ne se vérifie pas complètement à l'époque de ces observations, difficulté de laquelle le clunisien s'acquitte avec une certaine légèreté:

Il est vray qu'à Chartres ce rideau depuis quelques années, est demeuré, je ne scai pour quelle raison, sans croix ni Christ; et qu'à Rheims, outre la croix dont le rideau est chargé, le diacre porte encore un autre en relief à l'autel, ce qui paroît superflu; mais c'est peut estre qu'en ces deux dernières églises, on a, à la longue, perdu de vue l'usage et la raison de ce rideau⁶⁴.

D'une manière comparable, Jean-Baptiste Lebrun des Marettes suppose également que le rideau permettait de « représenter plus vivement au prêtre au tems de la consécration, Jesus-Christ en croix qui étoit au milieu de ce voile, & qui s'appelloit *majestas* ou *divina majestas*⁶⁵ ». Sur la base de cette étymologie, il ajoute avec une autorité dont l'origine nous est énigmatique: *Inclinet ante majestatem*. L'auteur réfère-t-il ici à une rubrique commandant au prêtre de s'incliner devant une représentation du Christ en croix⁶⁶? La Secrète dédie bien les offrandes de l'autel à la majesté de Dieu: *Offerimus praeclare majestati tuae*, mais il n'est pas question de s'incliner devant elle⁶⁷. De plus, il n'est pas certain que la « majesté » médiévale recoupe bien la définition qu'en donne l'auteur au XVIII^e siècle. Sicard de Crémone dans son *Mitræ* commande effectivement au prêtre de baiser les pieds de la majesté et de se signer avant de s'incliner en

63 Éric Palazzo, *Liturgie et société au Moyen Âge*, Paris, Aubier, 2000, chap. 7, p. 150-176: La liturgie et les images.

64 De Vert, *Explication simple...*, *op. cit.*, t. 4, p. 33.

65 Le Brun des Marettes, *Voyages liturgiques...*, *op. cit.*, p. 226-227. Bossuet partage l'étymologie avancée ici lorsqu'il déclare: « la majesté est l'image de la grandeur de Dieu », cité dans Fernand Cabrol, Henri Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, Letouzey et Ané, 1924-1953, t. 10, 1^{ère} partie, col. 1254. Notons que pour Quirin, *Die Elevation...*, *op. cit.*, cette appellation ne renvoie pas à l'image, mais au rideau lui-même, car il entourerait l'hostie d'une sorte de halo, p. 144: *Die Leute nannten dieses Tuch maiestas oder divina maiestas, wohl weil es wie eine dunkle Gloriole die Hostie umgab*. Cette hypothèse séduisante ne résiste cependant pas à la confrontation avec les sources médiévales qui convoquent hyperonymes et périphrases pour désigner ce rideau sans nom.

66 Nos investigations dans la Vulgate, la Patrologie latine et Albert Blaise, *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*, Turnhout, Brepols, 1954 sont restées infructueuses.

67 *Ibid.*, paragraphe 83, p. 200, Albert Blaise relève l'association du verbe *inclinare* et de la majesté (*Inclinantes se, Domine, majestati tuae propitiatus intende*), lors de la bénédiction *super populum* du mercredi des cendres, toutefois nous ne saurions bien sûr établir le moindre rapport entre notre sujet et cette bénédiction. On retrouve une mention de la majesté divine dans une prière de l'épiclese (*Supplices te rogamus, omnipotens Deus: jube haec perferri per manus sancti angeli tui in sublime altare tuum in conspectu divinae majestatis tuae...*).

disant : « *Te igitur*⁶⁸ ». Mais il établit une nette distinction entre la *majestas Patris* et le crucifix, qu'il commande de baiser séparément.

Bien que complexes et fonctionnalistes⁶⁹, les deux hypothèses énoncées ont en commun une certaine vraisemblance. Elles trouvent un écho dans le *Tewtsch Rational*, publié en 1535, dans lequel Berthold Pirstinger explique que lors du canon, dans quelques églises de grande importance, peut être tiré un rideau noir portant une croix peinte (*mitt ain gemalten Creucz*), afin que le prêtre se remémore la croix et la Passion du Christ⁷⁰. L'évêque de Chiemsee rapproche encore ce rideau peint des crucifix enluminés dans les manuscrits liturgiques. Ce passage de l'*expositio missae* ne saurait suffire à justifier scientifiquement la généalogie élaborée par Claude de Vert. Néanmoins il atteste que le rideau pouvait effectivement servir une monstration mobile et temporaire du crucifix à l'extrême fin de notre période. Ces observations correspondent en outre à ce que l'on sait de la conception tardo-médiévale de la messe. En effet, si, à la fin du XIII^e siècle, l'élévation est pour Guillaume Durand assimilable à la résurrection du Christ⁷¹, dans les écrits postérieurs c'est à la crucifixion que ce geste est majoritairement associé⁷². Alors que la messe médiévale est érigée en mémorial de la Passion du Christ⁷³, l'élévation en constitue assez naturellement le sommet : la crucifixion. Il n'est donc que peu étonnant que l'on ait voulu parfois superposer l'hostie élevée à une image de la Crucifixion par le truchement de ce rideau mobile.

68 Sicard de Crémone, *Mitrale seu De officiis ecclesiasticis summa* (avant 1195), éd. par J.-P. Migne, Petit-Montrouge, J.-P. Migne, 1833 (PL, 213), livre 3, chap. 6 « *De quinta parte missae* », col. 124.

69 Nous utilisons ce terme dans le sens que lui a donné Éric Palazzo dans *Liturgie et société...*, *op. cit.*, p. 151 : « [...] la raison d'être de l'image au Moyen Âge – quel que soit son support – ne réside pas uniquement dans sa fonctionnalité rituelle, mais parfois aussi dans ce qu'elle vaut pour elle-même, sans lien direct avec une fonction liturgique précise. »

70 Berthold Pürstinger, *Tewtsch Rational...*, *op. cit.*, chap. 2, paragraphe XVI, non paginé : *Damit der priester vor ime sehe und destbas betrachte creucz und leyden Christi*.

71 Guillaume Durand, *Rationale...*, *op. cit.*, IV, XLI, 51, p. 462, lignes 749-750 : *Quarto significat resurrectionem*.

72 Citons par exemple les *expositiones missae* de Vincent Grüner (*Officii missae expositio canonisque expositio*, ca. 1410), de Gabriel Biel (*Canonis misse expositio*, 1484-1488) ou encore de Franz Titelmans (*Tractatus de expositio mysteriorum missae*, ca. 1530). Cf. Dumoutet, *Du désir...*, *op. cit.*, p. 55.

73 Édouard de Moreau, « Les explications allégoriques des cérémonies de la sainte Messe au Moyen Âge », *Nouvelle Revue théologique*, 48, 1921, p. 123-143 ; Jungmann, *Missarum sollemnia...*, *op. cit.* ; Alain Rauwel, *Expositio Missae. Essai sur le commentaire du canon de la messe dans la tradition monastique et scolastique*, thèse de doctorat sous la direction de Vincent Tabbagh, Université de Dijon, 2002.

Faudrait-il dès lors conclure que tous les rideaux de l'élévation, que nous devrions renommer « rideau du canon », devaient présenter une croix peinte et que la majorité de nos sources seraient tout simplement muettes quant à ce décor ? Si vraiment la fonction iconophore était constitutive de ce rideau, il est peu vraisemblable que l'image de la croix ait été si souvent omise dans sa description.

Le *Tewtsch Rational* introduit encore une autre forme de relation de ce rideau aux images, en soulignant qu'il doit être tiré devant le retable peint (*für des altars gemalte tafel*), et nous invite à interroger le rapport du rideau de l'élévation avec les images des retables.

L'hypothèse iconoclaste

À la fin du xix^e siècle, John Micklethwaite, en reprenant l'hypothèse de l'éditeur du compte de St.-Lawrence⁷⁴, forge une nouvelle interprétation du rideau de l'élévation :

*The common explanation was that it was intended to make the Sacrament more easily seen by the worshippers when it was lifted up. But it is more likely that it came of a feeling that in the presence of the Sacrament imagery should be veiled*⁷⁵.

Face à l'hostie élevée, les images portées par les retables au-dessus de l'autel constitueraient une sorte d'interférence qu'il aurait alors fallu masquer temporairement. L'hypothèse est retravaillée par Paul Binski qui y voit une façon de réfuter l'hypothèse célèbre selon laquelle les retables auraient été élaborés à partir du milieu du xiii^e siècle, dans le but de rehausser la visibilité de l'hostie⁷⁶.

De tels rideaux permettant de voiler le retable peint à certains moments de l'année liturgique étaient effectivement connus au Moyen Âge. Victor Schmidt a notamment permis d'accroître la connaissance de ces dispositifs pour l'Italie de la fin du Moyen Âge et de la première modernité⁷⁷. Certains inventaires de trésors font encore état de ces voiles de retable : citons à titre d'exemple celui de

⁷⁴ Charles Kerry, *A History of the Municipal Church of St. Lawrence*, [s.l.], published by the author, 1883, p. 26 : *It was a custom in the old English church to draw a veil before the altar during the consecration of the elements in accordance with the words: 'Eye hath not seen, nor ear heard, nor have entered into the heart of man to conceive the things with God hath prepared for them that love Him' (1 Cor. 2, 9).*

⁷⁵ Micklethwaite, *Ornaments...*, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁶ Binski, « The English Parish Church... », art. cité, p. 5.

⁷⁷ Schmidt, « Curtains, Revelatio... », art. cité, p. 191-213. Citons la peinture murale réalisée par le Sodoma, au Monte Oliveto Maggiore entre 1505 et 1508 et représentant saint Benoît excommuniant deux religieuses : devant le triptyque de l'autel, est installé un rideau rouge sombre, accroché à une tringle fichée dans le mur.

la collégiale de Lens qui recense en 1472 « une verghe de fer et un drap servans a couvrir le table d'autel ou il y a ung Dieu peint au milieu⁷⁸ », ou encore celui de l'Hôtel-Dieu de Beaune de 1501 qui mentionne à l'autel Notre-Dame : « deux paires de cortines de toille et deux aultres paires de petites cortines servant au tableau estant sur ledict aultel⁷⁹. » Ayant observé que certains spécimens pouvaient être ornés d'images, Victor M. Schmidt émet cette supposition :

It is certainly possible, that such curtains could have been kept closed during the celebration of ordinary masses, in cases where the imagery on the curtain shad a relation to the dedication of the altare or was Christological in general [...] ⁸⁰.

Néanmoins, notre objet n'est pas assimilable à ce voile de retable avec lequel il pouvait coexister comme à l'autel majeur de la cathédrale de Bayeux. À la fin du xv^e siècle, celui-ci est surmonté d'un retable (« grande armoire à double face et à double fond ») orné de peintures et précédé d'une « table » en argent doré⁸¹. L'inventaire de 1476 recense un rideau destiné explicitement à recouvrir ce retable⁸² :

Item une cortine nouvellement faicte pour vestir et couvrir la paincture du devant et des deux boutz du grand autel, faicte de telle de Rayns tres deliee, bordee par le bas et par les fentes et les bords, de frange de saye de diverses couleurs, et par hault attachee à ung bort de veloux violet, auquel sont attachés les aneletz pour couler, à couvrir et descouvrir ladicte paincture⁸³.

Ce rideau de toile de Reims était de couleur blanche. « Très déliée », elle devait permettre de distinguer le retable par un jeu de diaphanéité. Or l'inventaire, à la suite de cette mention, enregistre un autre rideau destiné à recouvrir temporairement le premier voile blanc :

78 Jules-Marie Richard, *Le trésor de la collégiale de Notre-Dame de Lens au x^e siècle*, Arras, Impr. de Sède, 1876, p. 21-36 : « Inventaire C (1471-1472) », ici p. 35.

79 Jean-Baptiste Boudrot, « Inventaire de l'Hôtel-Dieu de Beaune (1501) », *Mémoires de la Société d'histoire, d'archéologie et de littérature de l'arrondissement de Beaune*, 1, 1874, p. 121-204, ici p. 127.

80 V. M. Schmidt, « Curtains, Revelatio... », art. cité, p. 191-213.

81 Deslandes, « Le trésor de l'église Notre-Dame de Bayeux... », art. cité, p. 342.

82 Cet objet devait avoir une fonction similaire à celle du rideau blanc tiré devant le retable dans la représentation de la messe de saint Grégoire réalisée par Bernt Notke au début du xvi^e siècle et conservée dans l'église Notre-Dame de Lübeck. Les descripteurs de la base de données « Die Gregorsmesse, eine bildwissenschaftliche Datenbank », Université de Münster, l'assimilent à un voile de Carême.

83 Deslandes, « Le trésor de l'église Notre-Dame de Bayeux... », art. cité, p. 342.

ung petit parement de taffetas noir, ou il y a ung Jesus en peinture d'or, coulant soubz ledict frontel et devant ladicte cortine blanche, lequel se extend au meillieu de l'autel, et sert pour plus clerement voier la élévation du Sacrement, quand on celebre audict autel.

Par un jeu de superpositions, deux rideaux étaient distinctement utilisés à l'autel majeur de Bayeux : un voile blanc, sans doute un peu transparent couvrait le retable, tout en en laissant deviner la présence ; un autre rideau noir, tiré lors de l'élévation, permettait de relever la blancheur de l'hostie, en même temps qu'il lui superposait un crucifix doré. Il est clair à travers cet exemple bajocasse que l'usage du rideau de l'élévation joue sur plusieurs plans et médiatise les relations de l'hostie aux images environnant l'autel. Toutefois, le rôle premier de ce petit rideau ne doit vraisemblablement pas se comprendre en premier lieu vis-à-vis des images, mais vis-à-vis de l'hostie elle-même.

L'hypothèse perceptive

C'est précisément parce que le rideau du retable normand est blanc, à l'instar de l'hostie, qu'il est nécessaire de le recouvrir d'un autre textile noir, « pour plus clerement voier la elevation du Sacrement⁸⁴ ». D'autres textes médiévaux ne font, de même, aucun mystère de la fonction du rideau de l'élévation et corroborent de façon décisive la troisième hypothèse, notamment défendue par John Legg au début du xx^e siècle. On lit par exemple dans l'inventaire de Montpezat de 1436 : *pro melius inspiciendo et videndo Corpus Domini* et dans celui des cordeliers de Troyes en 1527 « pour plus facilement veoir Nostre Seigneur ».

Les ordinaires décrivent les chants, les prières et les actions liturgiques propres aux différents jours de l'année liturgique⁸⁵. Celui de Saint-Mary de York de la fin du xiv^e siècle s'attache à décrire, avec une précision exceptionnelle, les usages propres à l'abbaye. La fonction du rideau de l'élévation, mentionné pour le temps du Carême, y est clairement identifiée :

84 Notons qu'après 1476 fut confectionné un voile de retable noir servant entre la Toussaint et Pâques et qui devait conjuguer les deux fonctions étudiées auparavant, *Ibid.*, p. 396 : « Après cestuy inventaire fait, fut faicte une aultre courtine pour l'autel, tant devant que aux deux boutz, de taffetas noir, coullante comme la courtine blanche cy dessus designee, pour servir depuis le jour des Mors, jusques à la feste de Pasques. »

85 Aimé-Georges Martimort, *Les « ordines », les ordinaires et les cérémoniaux*, Turnhout, Brepols (Typologie des sources du Moyen Âge occidental, 56), 1991 ; Éric Palazzo, « Les ordinaires liturgiques comme sources pour l'historien du Moyen Âge. À propos d'ouvrages récents », *Revue Mabillon*, 3, 1992, p. 233-240 ; Jean-Loup Lemaître, « Les ordinaires, une source à redécouvrir ? », *Revue d'histoire de l'Église de France*, 89, 2003, 89, p. 121-131.

*Ornamenta circa magnum altare, et tabulas omnium altarium, esse debent mere alba cum rubeis crucibus tantum, omni et tempore anni in medio altaris majoris trahi debet niger panniculus contra faciem sacerdotis ut Corpus Christi melius videatur tempore levationis*⁸⁶.

Pendant le Carême, temps de pénitence précédant Pâques, l'autel majeur de l'abbatiale est couvert de textiles (*ornamenta*) blancs marqués de croix rouges. Une enluminure issue des Heures de Maximilien d'Autriche de la fin du xv^e siècle montre très clairement un autel secondaire, placé en avant du voile séparant le chœur du reste de l'église, surmonté d'un dossier blanc marqué de cinq croix rouges et environné de courtines blanches (fig. 1)⁸⁷. Le parement est vraisemblablement d'une facture similaire à celle des voiles recouvrant le crucifix et les statues de la Vierge et de saint Jean. De telles dispositions sont encore décrites dans certains inventaires, comme celui de l'hôpital Saint-Jacques de Mons dressé en 1430 : « Une blancque nappe à une vremeille [sic] croix pour parer l'autel en Quaresme⁸⁸ », ou encore, pour reprendre un exemple yorkais, celui de Saint-Pierre, en 1510 : *Item duae peciae de albo panno lineo cum cruce rubeo pro Quadragesimo, et duabus curtinis*⁸⁹. Un agencement similaire était sans doute observé à la collégiale Saint-Martin de Montpezat, où le rideau noir de l'élévation était tiré par-dessus l'une des quatre courtines de chanvre blanches entourant l'autel majeur pendant le Carême⁹⁰.

86 *The Ordinal and Customary*..., *op. cit.*, vol. 2, p. 245 : « Les ornements autour de l'autel majeur et des tables de tous les autels doivent être de blanc pur avec quelques croix rouges, pendant tout le temps de l'année, au milieu de l'autel majeur, doit être tiré un petit drap noir devant le visage du prêtre, afin que le corps du Christ soit plus visible pendant l'élévation. »

87 Chœur d'une église en Carême, dernier tiers du xv^e siècle, sud des Pays-Bas, enluminure sur parchemin (dans *Heures de Maximilien d'Autriche*, Londres, British Library, Add. ms 25698, fol. 9).

88 Alexandre Pinchart, *Archives des arts, sciences et lettres*, 1/1, 1860, p. 187-189 : Inventaire de meubles d'église de l'hôpital Saint-Jacques, à Mons, 1430, ici p. 188.

89 Dugdale (éd.), *Monasticon Anglicanum*..., *op. cit.*, vol. 4, p. 1202-1210 : inventaire de la cathédrale de York, 1510, ici p. 1207 : « Deux pièces de drap de lin blanc avec une croix rouge, pour le Carême, et deux courtines. »

90 Bourbon, « Inventaire du trésor... », art. cité, p. 579 : *Item quatuor cortinas canabaceas albas, munitas, ad claudendum altare beati Martini*.



Fig. 1. Chœur d'une église en Carême, dernier tiers du xv^e siècle, sud des Pays-Bas, enluminure sur parchemin (dans *Heures de Maximilien d'Autriche*, Londres, British Library, Add. ms 25698, fol. 9). © British Library

Notons encore que l'emploi de ce textile en guise d'arrière-plan est allié à une fonction beaucoup plus commune du textile : il faut d'abord que le voile traversant le chœur s'ouvre pour que soit visible l'autel majeur, ensuite seulement le rideau de l'élévation peut être déployé pour rendre plus évidente l'hostie élevée. Or l'ouverture du voile de chœur répond à une temporalité précise que décrit à nouveau très exactement l'ordinaire de Saint-Mary de York :

Velum suspensum ex transverso chori [...], extendi debet in longum, et sic manere usque feriam quartam ultime ebdomade Quadragesime, exceptis certis temporibus

*in quibus debet retrahi seu revoluti, videlicet, in diebus privatis, a principio Evangelii usque ad Orate pro me fratres, et a principio usque ad finem cujuslibet Misse matutinalis que cantantur ad magnum altare*⁹¹.

Le rideau de l'élévation ne saurait dès lors être compris uniquement comme un dispositif d'exacerbation visuelle : il répond en fait à une dynamique complexe de voilement et de dévoilement de l'autel au sein d'une temporalité particulièrement contrainte.

Le déploiement du rideau de l'élévation est d'abord, semble-t-il, une affaire de contexte : il est essentiel à Bayeux où une toile blanche voile le retable, il est requis en Carême quand le dossier de l'autel est paré de blanc et il peut aussi être nécessaire dans d'autres circonstances, selon l'ornementation de l'autel. Toutefois, l'usage du rideau de l'élévation à Saint-Mary de York excède le contexte du Carême, puisqu'il est dit *tempore anni*. Cet objet est encore mentionné dans une rubrique consacrée au diacre : après que le prêtre a prononcé le *memento*⁹², le diacre doit venir à l'autel, tourner une page du missel et tirer la courtine au-dessus de l'autel *ut Corpus Christi a populo melius videatur*. Il la retire après l'élévation (*et rediens retrahit cortinam*)⁹³. Aussi, il se peut que les clercs de York, habitués aux effets produits par ce rideau, aient voulu en perpétuer l'usage à toutes les messes.

Aucune représentation médiévale du rituel eucharistique, parmi celles que nous connaissons, ne donne à voir ce rideau, bien que le temps de l'élévation soit un des moments les plus fréquemment choisis à la fin de la période pour manifester l'essence de la messe⁹⁴. Jacqueline E. Jung assimile le voile tendu par un ange derrière le Christ-Enfant de la Présentation au Temple ornant un tympan à l'intérieur du jubé de la cathédrale d'Havelberg au rideau de l'élévation. L'autrice conclut que ce dispositif iconographique permettait à la fois de souligner la position privilégiée des clercs présents dans le chœur tout en leur rappelant « *their responsibility to transmit God from altar and pulpit to the eyes and ears of their congregations waiting outside* »⁹⁵. Ce rapprochement est toutefois

91 *The Ordinal and Customary...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 245 : « Le voile suspendu à travers le chœur [...] doit être étendu dans la longueur et demeurer ainsi jusqu'au mercredi de la dernière semaine de Carême, exceptés à certains temps au cours desquels il doit être retiré ou roulé en arrière, à savoir, pour les jours privés du début de l'Évangile jusqu'à "*Orate pro me fratres*" et du début à la fin des messes matutinales que l'on chante à l'autel majeur. »

92 Il s'agit bien ici du *Memento Domine*, prononcé juste après le *Te igitur* au début du canon et suivi par la consécration des espèces, et non du *Memento etiam Domine* prononcé après la consécration pour la mémoire des défunts.

93 *The Ordinal and Customary...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 120.

94 Schmitt, *Raison des gestes...*, *op. cit.*, p. 346.

95 Jung, « Seeing Through Screens... », art. cité, p. 201.

discutable dans la mesure où ce tissu tendu derrière le Christ pourrait tenir lieu plus simplement de drap d'honneur, réhaussant la divinité du Christ-Enfant. En outre, pour discuter pleinement cette hypothèse, il manque une caractéristique tout à fait intrinsèque au rideau de l'élévation : la couleur.

Toutefois, certaines images, sans jamais être illustratives, mettent en place des agencements picturaux assimilables au rideau de l'élévation afin de souligner la présence de l'hostie élevée. C'est le cas dans un traité vernaculaire anglais du début du ^{xiv}^e siècle, bien connu, décrivant « *Ceo que vous devez fere et penser* » pendant la messe (**fig. 2**) : en l'étudiant, Judith Olivier note que dans l'enluminure surmontant la rubrique intitulée « *Qant vous verrez le corps nostre Segnor*⁹⁶ », « *hostie et crucifix sont juxtaposés et leur visibilité est renforcée aux yeux de l'assemblée par un fond peint ou par une courtine sombre*⁹⁷ ». Bien que ce court traité soit abondamment enluminé, c'est uniquement dans cette image qu'un rectangle bleu est peint derrière l'autel. Sur cet arrière-plan sombre⁹⁸, se détachent l'hostie élevée ainsi qu'un grand crucifix duquel du sang s'échappe en direction du calice et de l'hostie : il ne s'agit donc pas d'un élément de mobilier liturgique *stricto sensu*, mais bien de l'explicitation figurée du geste de l'élévation comme commémoration de la crucifixion⁹⁹. Une composition similaire est employée dans une enluminure d'un livre d'heures parisien de la fin du ^{xiii}^e siècle conservé au Fitzwilliam Museum et dans laquelle l'hostie est cette fois exhibée devant un fond doré, qui ne couvre que la partie droite de l'image où se trouve l'autel¹⁰⁰.

96 Maître du Psautier de la Reine Marie, élévation de l'hostie, 1310-1325, Angleterre (Londres ?), enluminure sur parchemin (dans *Ceo que vous devez fere et penser a chascun point de la messe*, BnF, français ms. 13342, début du ^{xiv}^e siècle, fol. 47).

97 Judith Olivier, « Image et dévotion : le rôle de l'art dans l'institution de la Fête-Dieu », dans Haquin (dir.), *Fête-Dieu...*, *op. cit.* p. 153-172, ici p. 159. Voir aussi Francis Wormald, « Some pictures of the Mass in an English XIVth Century Manuscript », *The Volume of the Walpole Society*, 41, 1966-1968, p. 39-45, ici p. 41 qui ne se prononce pas non plus sur la nature de cette « *rectangular area* » et Moshe Barasch, « 'Elevatio'. The Depiction of a Ritual Gesture », *Artibus et Historiae*, 24/48, 2003, p. 43-56, ici p. 52 : « *its dark blue background* ».

98 Notons qu'au Moyen Âge, la teinture noire nécessite souvent d'être fixée sur un pied de bleu : la couleur bleue elle-même pourrait donc être considérée comme une très proche parente du noir, cf. Michel Pastoureau, *Jésus chez le teinturier : Couleurs et teintures dans l'Occident médiéval*, Paris, Éditions du Léopard d'Or, 1997, p. 125.

99 Wormald, « Some Pictures... », art. cité, p. 41 : « *This figure does not represent a crucifix, but more probably is a reference to the Sacrifice of the Mass as the re-enactment of the sacrifice of the Cross.* »

100 Élévation de l'hostie, 1260-1275, Paris, enluminure sur parchemin (dans *Psautier-Heures*, Fitzwilliam Museum, ms. 300, fol. 208v).



Fig. 2. Maître du Psautier de la Reine Marie, élévation de l'hostie, 1310-1325, Angleterre (Londres?), enluminure sur parchemin (dans *Ceo que vous devez fere et penser a chascun point de la messe*, BnF, français ms. 13342, début du xiv^e siècle, fol. 47)

Dans un bas-relief espagnol du milieu du xvi^e siècle, représentant la messe de saint Grégoire et conservé au Metropolitan Museum de New York (**fig. 3**)¹⁰¹, l'autel est vu latéralement par le spectateur. L'hostie se détache sur un tissu sombre, placé à côté de l'autel. Il pourrait bien entendu s'agir d'une courtine environnant un des côtés de l'autel, cependant, sa petite taille et sa couleur sombre nous autorisent à nous demander si ce textile ne joue pas un rôle comparable à celui du rideau de l'élévation pour le spectateur « en chair et en os » qui le regarderait, la vision du Christ au-dessus de l'autel empêchant bien entendu de placer le rideau noir à la place qui devrait normalement être la sienne.

101 Fragment de retable (?): Messe de saint Grégoire, 1550-1560, Espagne, Castille, bois peint doré et argenté, 57,2×97,2 cm (New York, Metropolitan Museum, 1988.295).



Fig. 3. Fragment de retable (?) : Messe de saint Grégoire, 1550-1560, Espagne, Castille, bois peint doré et argenté, 57,2 × 97,2 cm (New York, Metropolitan Museum, 1988.295). Domaine public

Tiré à l'arrière de l'autel, le rideau de l'élévation permet de rehausser la blancheur de l'hostie par un contraste de couleur. Cette explication sensorielle était d'ailleurs celle que rejetaient Jean-Baptiste Lebrun des Marettes et Claude de Vert au début du XVIII^e siècle. Le clunisien note ainsi à propos du rideau de la cathédrale de Cambrai :

A Cambray (sans doute faute aussi de sçavoir la vraie raison de cette pratique) on vous dit communément que ce rideau sert à relever la blancheur de l'hostie et à la faire paroistre et éclatter davantage, au temps de l'élévation, par opposition de ce morceau d'étoffe qu'on tire derrière l'hostie. Voilà une raison phisique et littérale à la vérité, mais je doute qu'elle en soit pour cela plus plausible¹⁰².

L'hypothèse semble trop sensorielle et physique pour être retenue. Voyons comment la comprendre dans le contexte de la sensibilité médiévale.

« Une raison phisique et littérale » ?

Le titre choisi pour cet article, inspiré d'une œuvre abstraite de Kandinsky conservée au Centre Pompidou¹⁰³, n'a pas vocation à exprimer autre chose

¹⁰² De Vert, *Explication simple...*, *op. cit.*, t. 4, p. 33.

¹⁰³ Vassily Kandinsky, *Cercle blanc sur fond noir*, 1922-1933, gouache sur papier, 24,3 × 24 cm (Paris, Centre Pompidou, AM 81-65-954, voir <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c5epq6L>).

que l'étonnement du regardeur du xxi^e siècle, face à un dispositif de monstration médiéval tirant profit de contrastes formels et colorés. Il ne s'agit en rien d'opposer le blanc « mur sans fin » au noir « trou sans fond », la « lumière maximale » à l'« obscurité absolue », la « naissance » à la « mort », à la façon du maître du Bauhaus¹⁰⁴.

Aucun texte médiéval, pas même le *Twetsch Rational*, ne donne d'interprétation allégorique de ce rideau : rien ne nous autorise donc à imiter un mode de pensée qui n'est plus le nôtre et ce n'est que très précautionneusement que nous nous permettrons d'avancer les hypothèses qui suivent. La première observation qu'il nous est possible de faire vaut comparaison : notre objet n'est-il pas assimilable, dans sa fonction, à d'autres textiles fréquemment utilisés dans l'église médiévale en guise d'arrière-plan, devant lequel un objet est mis en valeur : une statue, un reliquaire, une monstrance ou un ostensor¹⁰⁵ ? Ainsi l'inventaire du trésor de la cathédrale de Rodez mentionne-t-il en 1372 un drap d'or *ad ponendum retro gloriosam Virginem*¹⁰⁶.

Sans être un témoignage littéral des pratiques contemporaines, l'enluminure offre parfois une composition similaire : le second volume d'une *Fleur des histoires* enluminée par le maître de Théroouanne au milieu du xv^e siècle déploie une grande étoffe violette, frangée d'or, à l'arrière d'un groupe de la Crucifixion environné de deux anges, sculptés et peints au-dessus d'un autel¹⁰⁷. De même, dans une enluminure d'un Graduel à l'usage de Saint-Dié du début du xvi^e siècle, deux anges exhibent une superbe monstrance eucharistique devant un drap noir (fig. 4)¹⁰⁸. Une autre enluminure d'un livre d'heures conservé à la Bodleian Library dispose la monstrance eucharistique sur un autel, devant un dossier noir orné de calices surmontés d'une hostie¹⁰⁹. Le textile noir supporte, dans ce cas, à la fois la vision de l'hostie prise dans la monstrance et le décor stylisé évoquant l'eucharistie de façon quasi-héraldique. Disposer une étoffe en guise

104 Vassily Kandinsky, *Écrits complets*, vol. 2, *La forme*, Philippe Sers, Suzanne et Jean Leppien et Cornélius Heim (éd.), Paris, Denoël, Gonthier, p. 211, cours du Bauhaus n° 7.

105 Recht, *Le croire et le voir...*, *op. cit.*, 1999, p. 101.

106 Matthieu Desachy, *Cité des hommes, le chapitre cathédrale de Rodez (1215-1562)*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2005, p. 528 : « qui doit être posé derrière [la statue de] la Vierge glorieuse ».

107 Maître de Théroouanne, célébration de la messe, ca. 1455, Nord de la France, enluminure sur parchemin, 44 × 30 cm (dans *Fleur des Histoires*, 2^e partie, Bruxelles, KBR, ms. 9232, fol. 269).

108 Deux anges soutenant une monstrance devant un fond noir, 1504-1514, Saint-Dié, enluminure sur parchemin (dans *Graduel à l'usage de Saint-Dié*, Saint-Dié-des-Vosges, BM ms. 74, fol. 179).

109 Maître des scènes de David dans le bréviaire Grimani (attribution), noble femme recevant la communion devant un autel, début du xvi^e siècle, Flandres, enluminure sur parchemin (dans *Heures à l'usage de Rome*, Bodleian Library, ms. Douce 112, fol. 21).

d'arrière-plan, voire d'écran semble donc bien connu, à la fois dans la pratique médiévale et parmi les dispositifs compositionnels des peintres¹¹⁰.



Fig. 4. Deux anges soutenant une monstrance devant un fond noir, 1504-1514, Saint-Dié, enluminure sur parchemin (dans *Graduel à l'usage de Saint-Dié*, Saint-Dié-des-Vosges, BM ms. 74, fol. 179). © IRHT-Bibliothèque municipale de Saint-Dié-des-Vosges

Le contraste des couleurs mérite quelques commentaires. Dans les exemples médiévaux, le noir n'identifie pas les temps liturgiques (le rideau peut être utilisé tout au long de l'année), mais crée un contraste visuel avec l'hostie blanche. Le noir et le blanc sont, dans la *Somme théologique* de Thomas d'Aquin, l'exemple absolu de l'opposition des contraires, dichotomie complète entre ténèbres et lumière, où se situe bien sûr le divin. Toutefois les deux couleurs ne se rejettent pas. À propos de la vision physique du noir et du blanc, le savant dominicain déclare : « L'un des contraires est d'une certaine manière le principe de l'autre, car ils sont entre eux dans une relation du parfait à l'imparfait¹¹¹. » Dans une

110 Anika Reineke, s. v. « Screen », dans Anika Reineke et al. (éd.), *Textile Terms: a Glossary*, Emsdetten, Edition Imorde, 2017, p. 215-219.

111 Thomas d'Aquin, *Doctoris angelici divi Thomae Aquinatis, sacri ordinis F.F. praedicatorum opera omnia*, éd. par Stanislas Eduard Fretté, Paul Maré, Paris, L. Vivès, 1871-1880, L. I, qu. 77, art. 3, vol. 1, p. 478.

représentation de la Messe de saint Grégoire des années 1470-1480, le Maître de la Légende de saint Georges dispose les *arma Christi* devant un retable entièrement noir¹¹². C'est encore un fond uniformément noir qui permet à la figure du Christ de prendre forme dans deux peintures espagnoles de la fin du xv^e siècle¹¹³. L'arrière-plan sombre relève des dispositifs compositionnels des peintres pour servir de champ morphogénétique à ce qui est précisément une vision¹¹⁴.

Dès lors, il est tentant d'assimiler le rideau noir de l'élévation à une sorte d'arrière-plan pictural quasi-monochrome¹¹⁵, et de l'étudier à l'aune de cette remarque de Vincent Debais :

*Thus we can no longer consider that because it is plain, or in the background of an image, colour does not contribute anything to the visual discourse. [...] It does not constitute the subject of the image, but it is what makes the image's implementation and what reveals it, surrounds it, and gives it a particular semantic depth*¹¹⁶.

Avant lui, Georges Didi-Huberman a souligné le rôle actif de l'arrière-plan, qu'il assimile au *locus* d'Albert le Grand, comme producteur de figures : chez le dominicain, le lieu est en effet dit « principe actif d'engendrement » (*generationis principium activum*)¹¹⁷.

Le contraste des formes et des couleurs réhausse la qualité de ce qui est, dans la théologie tardo-médiévale, bien plus que simple signe ou figure, mais présence réelle : l'hostie consacrée corps du Christ. De même que les hosties sont parfois estampées d'images évoquant la Passion, de même entre l'hostie et le rideau se logent parfois des images du crucifix, véritables représentations

112 Cologne, église collégiale St. Kunibert, maître de la légende de saint Georges, 1470-1480. Cf. *Die Messe Gregors des Grossen: Vision, Kunst, Realität*, cat. expo., Cologne, Schnütgen Museum (20 oct. 1982-30 janv. 1983), Cologne, Schnütgen Museum, 1982, cat. 1, p. 54-57.

113 Maître de Manzanillo, *Messe de saint Grégoire*, fin du xv^e siècle, Valladolid, peinture sur bois (Madrid, Museo Lazaro Galdiano, inv. 000162) et *Apparition du Christ de douleur pendant la messe* (messe de saint Grégoire?), fin du xv^e siècle, Espagne, huile (Ségovie, Monastère de Santo Domingo el Real). Cf. *Camino de Paz: Mane nobiscum Domine*, cat. expo., Ourense, cathédrale (juillet - novembre 2005), Galice, Xunta de Galicia, p. 260 et 626.

114 C. W. Bynum, « Seeing and Seeing Beyond... », art. cité.

115 Étant donné la complexité de la teinte noire, la monochromie parfaite ne saurait exister.

116 Vincent Debais, « Colour as subject », dans Elina Gertsman (éd.), *Abstraction in Medieval Art, Beyond the Ornament*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2021, p. 33-53, p. 45.

117 Grégoire le Grand, *Opera omnia*, vol. IX, « Liber de natura locorum », I, 1, Paris, A. Borgnet, 1890, p. 529, cité dans Georges Didi-Huberman, « La dissemblance des figures selon Fra Angelico », *Mélanges de l'École française de Rome, Moyen Âge, Temps modernes*, 98/2, 1986, p. 709-802, ici p. 715.

destinées à donner une forme figurée plus directement intelligible au sacrement qui s'y superpose.

Soulignons encore la place particulière que ce rideau semble tenir dans les dévotions du prêtre Robert Gillow, qui commanda en 1480 de suspendre un cœur en or par-dessus celui de la cathédrale de York¹¹⁸. De par son déploiement limité dans le temps, ce rideau jouit d'une grande proximité, un quasi contact physique, en tout cas une assimilation visuelle, avec l'hostie consacrée et devient dès lors une place de choix pour rappeler le souvenir du défunt.

Aussi, considérons-nous ce rideau de l'élévation ni comme un « effet spécial » à la manière de Miri Rubin¹¹⁹, ni comme un élément anecdotique, mais comme un moyen d'abstraire l'hostie élevée du contexte normal de visibilité de l'autel et ainsi lui offrir, pour un temps très maîtrisé, un aspect immédiatement reconnaissable. Le rideau de l'élévation constituerait dès lors l'un des outils les plus ambitieux des monstrations tardo-médiévales sur le plan formel.

Depuis la fin du xiv^e siècle au moins, un rideau noir est parfois tiré à l'arrière de certains autels majeurs, dans le but d'accroître la visibilité de l'hostie élevée. Il s'agit le plus souvent d'un objet mobile, fluide, léger, dont le mouvement accompagne étroitement le déroulement du canon. Ce rideau ne répond pas aux fonctions communes des voiles : il ne dissimule pas l'objet sacré afin de le dévoiler *a posteriori*, mais agit, au contraire, comme un arrière-plan, un écran sur lequel il se détache¹²⁰. Si ce rideau perdure à l'époque moderne, son usage s'adapte vraisemblablement aux nouvelles manifestations de piété : le rideau est parfois sollicité comme arrière-plan lors des expositions eucharistiques, devenues un des lieux privilégiés de la piété eucharistique à cette époque¹²¹.

118 Raine, Clay, *Testamenta Eboracenisa...*, *op. cit.*, p. 281.

119 Rubin, *Corpus Christi...*, *op. cit.*, p. 62.

120 L'écran au xvi^e siècle, et sans doute au Moyen Âge également, désignait un meuble domestique destiné à protéger du vent, du froid ou de la chaleur du feu, cf. *Dictionnaire de Moyen Français*, Atilf, Université de Lorraine [en ligne]. Cependant il pourrait être possible de ménager une place à notre objet d'étude dans la « *screenology* », qu'Erkki Huhtamo appelle de ses vœux, dans la mesure où celui-ci fonctionne effectivement comme une « *information surface* » : Erkki Huhtamo, « Elements of Screenology: Towards an Archaeology of the Screen », *ICONICS: International Studies of the Modern Image*, 7, 2004, p. 31-82.

121 C'est ainsi que le rideau mentionné à Narbonne en 1677 est déployé, non pas lors de l'élévation, mais pendant l'exposition du sacrement. Sur l'exposition de l'hostie : Dumoutet, *Du désir...*, *op. cit.*, p. 91-98, chap. IV : « L'Exposition fréquente au xvii^e siècle » ; Bernard Dompnier, « Un aspect de la dévotion eucharistique dans la France du xvii^e siècle : les prières des quarante-heures », *Revue d'histoire de l'Église de France*, 67, 1981, p. 5-31 ; Tixier, *La monstration eucharistique...*, *op. cit.*, p. 256-257 : « Le service des Quarante Heures », les saluts au Saint-Sacrement et l'adoration perpétuelle : de nouvelles formes de religiosité post-tridentine.

Ainsi rattaché à une fonction éminemment visuelle, le rideau de l'élévation semble favoriser une certaine mise en scène de l'hostie élevée, aux côtés d'autres dispositifs tels que l'ouverture des portes du chœur ou la lumière des torches. Nous aurions tort toutefois de souligner excessivement cette apparence théâtrale, dans la mesure où le rideau de l'élévation n'est utilisé que dans un contexte généralement très limité, notamment pendant le Carême. Cet objet doit ainsi être replacé plus largement dans l'environnement textile de l'autel et du sanctuaire : procédé de monstration, il est souvent intimement lié au voilement et au dévoilement d'une partie de l'autel. Enfin, et surtout, l'hostie élevée devant ce rideau n'est finalement pas un « cercle blanc sur fond noir ». Un troisième terme doit impérativement être ajouté à cette équation : les mains du prêtre elles-mêmes. Si monstration il y a, elle est littéralement et indéniablement aux mains du célébrant.

MÉTAPHORES ET FONCTIONS DU DAIS MARIAL DANS LE RETABLE FLORENTIN POUR UNE ÉTUDE DES *MARIAGES MYSTIQUES DE SAINTE CATHERINE DE SIENNE* PAR FRA BARTOLOMEO

JULIETTE BRACK

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne/ HiCSA-CHAR

Dans la tradition des retables italiens réalisés aux *Quattrocento* et *Cinquecento*, un dais est fréquemment suspendu au-dessus du trône où siège la Vierge Marie, l'Enfant Jésus sur ses genoux. Constitué d'une structure quadrangulaire ou circulaire garnie de tentures, le dispositif pictural a connu une fortune considérable en Toscane, et plus spécifiquement à Florence, au cours des premières décennies du *xvi^e* siècle. Reproduit, réinventé et décliné à l'envi, il a fait l'objet de nombreuses recherches plastiques sous le pinceau des peintres qui se sont saisis de sa forme et de sa matérialité pour en exploiter tout le potentiel symbolique. Dans cet horizon d'interprétations aussi diverses que variées, certaines révèlent une singularité remarquable qui appelle au commentaire. Nous porterons à ce titre notre attention sur deux œuvres exemplaires où le dais trouve une forme aboutie et particulièrement efficace, à savoir les deux *Mariages mystiques de sainte Catherine de Sienne* réalisés successivement pour un même autel latéral de l'église florentine de San Marco par le peintre Baccio della Porta, plus connu sous le nom qu'il prit en revêtant l'habit dominicain, Fra Bartolomeo.

Originaires d'une commande émanant de son ordre, ces retables étaient en effet destinés à être exposés au-dessus du deuxième autel latéral gauche de l'église du couvent de San Marco à Florence. Cet autel était consacré à Catherine de Sienne (1347-1380), une personnalité majeure de l'ordre et célèbre visionnaire de la fin du Moyen Âge et de la première Renaissance. Le premier tableau, aujourd'hui conservé à Paris au Musée du Louvre, est daté de l'année 1511 (**fig. 1**). À peine achevé et installé sur l'autel, il est acheté au mois de mars de l'année suivante par le gouvernement florentin en guise de cadeau diplomatique pour l'ambassadeur français et évêque d'Autun, Jacques Hurault¹. Afin de remplacer le panneau manquant, les frères passèrent de nouveau commande

1 Albert J. Elen, Chris Fischer (dir.), *Fra Bartolommeo. The Divine Renaissance*, cat. expo., Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (15 octobre 2016-15 janvier 2017), Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2016, p. 137.

à Fra Bartolomeo pour en réaliser une seconde version, la *Pala Pitti*, conservée à présent au Palazzo Pitti de Florence dont elle prit le nom (**fig. 2**).



Fig. 1. Fra Bartolomeo, *Le Mariage mystique de sainte Catherine de Sienne*, 1511, huile sur bois, 257 × 228 cm (Paris, Musée du Louvre, INV 97). © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Gérard Blot



Fig. 2. Fra Bartolomeo, *Le Mariage mystique de sainte Catherine de Sienne (Pala Pitti)*, 1512, huile sur bois, 356 × 270 cm (Florence, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, inv. n° 208). © Gabinetto fotografico, Gallerie degli Uffizi

Commun aux deux tableaux, le sujet iconographique illustre un moment important de la vie de la sainte titulaire de l'autel : son mariage mystique avec le Christ. Cet épisode est relaté dans la *Legenda Maior*, Vie officielle de Catherine rédigée entre 1385 et 1395 par Raymond de Capoue, son directeur spirituel et confesseur à partir de 1374, avant qu'il ne devienne Maître de l'Ordre dominicain en 1380². Au sein de cette biographie particulièrement détaillée et jalonnée d'événements miraculeux, l'auteur décrit une vision survenue en 1368 au cours de laquelle le Christ lui apparut et lui offrit, par l'intermédiaire de la Vierge, un anneau en signe de leur union :

Le temps du jeûne de carême approchait [...]. Catherine s'était réfugiée dans sa cellule. Elle jeûnait et elle priait pour retrouver le visage de l'éternel époux, lui demandant sans répit, avec toujours plus de ferveur, d'augmenter en elle la foi. Le Seigneur lui dit : « Puisque tu as renoncé à toute vanité à cause de moi [...], j'ai décidé de célébrer avec toi la fête solennelle des épousailles de ton âme ; et comme je te l'ai promis, je veux désormais t'épouser dans la foi ». Il parlait encore, quand la Vierge, sa très glorieuse mère, apparut, et avec elle saint Jean l'évangéliste, le glorieux apôtre Paul, Dominique, le très saint père fondateur de l'ordre, et le prophète David, sa harpe à la main. David se mit à jouer une musique sonore et d'une incomparable douceur, et la Vierge Mère de Dieu, prenant la main droite de la vierge Catherine dans sa très sainte main, en offrit les doigts étendus à son Fils, lui demandant qu'il daignât l'épouser dans la foi. Le Fils unique de Dieu donna très gracieusement son accord. Il présenta à Catherine un anneau d'or, incrusté de quatre perles, et surmonté d'un diamant d'une indicible beauté. Il le glissa à l'annulaire droit de la vierge, puis, posant sa très sainte main droite sur la sienne : « Voici, dit-il, que moi, ton Créateur et ton Sauveur, je t'épouse dans la foi [...] ». Tandis qu'il prononçait ces paroles, la

- 2 Bien qu'un ouvrage antérieur fasse le récit de cette expérience mystique – Les *Miracoli di Caterina di Iacopo da Siena/di Giacomo*, écrit par un auteur florentin anonyme et contemporain de la bienheureuse –, le texte de Raymond de Capoue vaut comme la première biographie de Catherine, achevé en 1395, soit quinze ans après sa mort et près de soixante-dix avant sa canonisation ; cf. Francis Thomas Luongo, « Cloistering Catherine: Religious Identity in Raymond of Capua's *Legenda maior* of Catherine of Siena », *Studies in Medieval and Renaissance History*, 3, 2006, p. 25-69, ici p. 26. Le qualificatif *Maior* prêté à la *Legenda* signe la reconnaissance de ce texte comme Vie officielle, permettant ainsi de la distinguer des nombreuses autres biographies dites *minores* à l'instar de la version abrégée qu'en donne Tommaso Caffarini dit aussi da Siena, disciple de la dominicaine. Sur ce point, voir Marie Loury, Christian Loury (dir.), *Catherine de Sienne*, cat. expo., Avignon, Palais des papes (1992), Avignon, Palais des papes, 1992, note 1 p. 72. Sur les différentes sources hagiographiques retraçant la vie de Catherine de Sienne, se reporter notamment à l'introduction de l'ouvrage Carolyn Muessig, George Ferzoco, Beverly Kienzie (dir.), *A Companion to Catherine of Siena*, Brill, Leyde/Boston, 2012.

vision disparut. Mais l'anneau demeura toujours au doigt de Catherine, invisible aux yeux des autres, visible seulement à ses yeux³.

L'« expérience visionnaire des épousailles mystiques⁴ » de Catherine décrite par Raymond de Capoue prend la forme d'un véritable mariage, célébré avec solennité en la présence de saints témoins qui entourent la Vierge, son Fils et la jeune épousée. Cette particularité du récit est singulièrement illustrée par Fra Bartolomeo qui, malgré une certaine fidélité au texte source, en livre une interprétation picturale toute personnelle⁵. Dans ses retables, l'artiste dépeint le moment central de l'histoire, à savoir le geste d'alliance qui conclut l'union, matérialisé par le motif de l'anneau. Cependant, alors que cette union est éprouvée en vision par Catherine dans la solitude de sa chambre ou cellule, l'artiste la transpose dans un espace de type ecclésial et l'institue sous un dais dont les pans tombants sont retenus par trois *putti* ailés dans la première version, auxquels s'ajoute un quatrième dans la seconde. Dans son rôle de célébrant, la Vierge siège au centre de la composition et à un niveau supérieur au sol, tandis que l'Enfant Jésus descendu de ses genoux, se tient debout sur la base du trône, tendant son bras droit en direction de Catherine afin de lui passer la bague au doigt. Revêtue de l'habit dominicain prescrit par la Règle⁶, la sainte est agenouillée au plus près du trône, placée à l'avant de celui-ci et de dos par rapport au plan de l'image dans le tableau du Louvre, avant d'être déplacée sur le côté gauche et vue de profil dans la *Pala Pitti*. Le trio central ainsi formé est finalement entouré d'une assemblée de saints dont l'identité et le nombre diffèrent vis-à-vis de la légende, et varient d'une version à l'autre⁷. Ce type de

³ *Ibid.*, p. 107.

⁴ Nous empruntons la formule à Loury, Loury (dir.), *Catherine de Sienne*, *op. cit.*, p. 109.

⁵ La mise en scène dépeinte par Fra Bartolomeo prend quelques libertés vis-à-vis du texte source, empruntant notamment – comme cela est de coutume dans l'iconographie catherinienne – au mariage mystique de Catherine d'Alexandrie, homonyme et sainte patronne de Catherine de Sienne. Sur le croisement des sources opéré par les peintres et le rapprochement établi entre les deux saintes, voir Loury, Loury (dir.), *Catherine de Sienne*, *op. cit.*, p. 109-111.

⁶ Dans les deux retables, Catherine porte la tunique blanche dominicaine cintrée à la taille – recouverte du manteau noir dans la *Pala Pitti* – et sa tête est coiffée du voile blanc traditionnel.

⁷ Tandis que Raymond de Capoue signale la présence de quatre témoins – Jean l'évangéliste, Paul, Dominique et David –, Fra Bartolomeo modifie cette assemblée et y introduit de nouvelles personnalités. Dans le panneau du Louvre, la scène se déroule en présence de huit saints qui peuvent être identifiés comme suit : Pierre, Vincent Ferrier, Étienne, Barthélémy, Dominique, François, Catherine d'Alexandrie et probablement Laurent ; cf. Chris Fischer (dir.), *Fra Bartolomeo et son atelier. Dessins et peintures des collections françaises*, cat. expo., Paris, Musée du Louvre (17 novembre 1994-13 février 1995), Paris, Réunion des Musées nationaux, 1994, p. 98. Le panneau florentin compte quant à lui une douzaine de figures autour du groupe central, parmi lesquelles il est possible de reconnaître les saints Maurice, Paul, Pierre, Étienne,

composition – largement exploité par l'artiste au cours des années les plus actives de son atelier⁸ – relève du schéma traditionnel que l'historiographie définit par les termes « *sacra conversazione* », « sainte conversation » ou encore « conversation sacrée » pour qualifier le rassemblement dans un même espace et dans un même temps de figures saintes autour de la Vierge à l'Enfant.

La commande de ces retables ayant été directement passée par les dominicains de San Marco à leur confrère, aucun contrat formel ne semble avoir été établi pour en fixer l'iconographie⁹. Ceci pourrait expliquer l'interprétation libre qu'en propose Fra Bartolomeo ainsi que les modifications notables effectuées entre la première et la seconde version, et dont témoignent plusieurs dessins préparatoires. La réalisation des *Mariages mystiques de sainte Catherine* a en effet été préparée par une riche étude graphique¹⁰. Deux dessins conservés au Gabinetto dei Disegni e delle Stampe du Musée des offices¹¹ témoignent en particulier des réflexions de l'artiste sur quelques éléments qui structurent ses deux compositions : le nombre des figures – qu'il s'agisse des saints ou des anges –, leur disposition et situation dans l'espace pictural, le trône de la Vierge ou encore le dais qui le surmonte. Outre la difficulté et l'incertitude avec lesquelles il est possible d'associer un dessin à un retable spécifique¹² – eu

Barthélémy, François, Dominique, Pierre martyr, Catherine d'Alexandrie ; cf. Serena Padovani (dir.), *L'età di Savonarola : fra Bartolomeo e la scuola di San Marco*, cat. expo., Florence, Palazzo Pitti (25 avril-28 juillet 1996), Florence/Venise, Giunta/Marsilio, 1996, p. 94-96.

8 Le catalogue *Fra Bartolomeo. The Divine Renaissance* situe la réalisation des *Mariages mystiques de sainte Catherine* pendant les « années de gloire » de Fra Bartolomeo, années au cours desquelles sa production était principalement dominée par de grandes *sacre conversazioni* ; cf. Elen, Fischer (dir.), *Fra Bartolommeo...*, op. cit., p. 136.

9 Elen, Fischer (dir.), *Fra Bartolommeo...*, op. cit., p. 137.

10 Sur ce point, voir notamment la notice du panneau du Louvre dans le catalogue d'exposition *Fra Bartolomeo. The Divine Renaissance* qui offre une analyse détaillée des dessins et retrace l'élaboration progressive de la composition ; cf. *Ibid.*, p. 137-141.

11 Fra Bartolomeo, *Vierge à l'Enfant et saints*, Florence, GDSU n. 408 F. et Fra Bartolomeo, *Vierge à l'Enfant et saints*, Florence, GDSU, n. 1265 E, cités et reproduits dans Serena Padovani, « Considerazioni sulla fortuna della 'Madonna del Baldacchino', e un'ipotesi », dans Marco Chiarini, Marco Ciatti, Serena Padovani (dir.), *Raffaello a Pitti. 'La Madonna del baldacchino': storia e restauro*, cat. expo., Florence, Palazzo Pitti (23 juin-15 septembre 1991), Florence, Centro Di, 1991, p. 21-34, ici p. 22-23, fig. 4 et 5.

12 Tandis que le dessin n. 408 F semble manifestement avoir servi d'esquisse préparatoire au tableau du Louvre du fait de la présence des deux figures enlacées de l'avant-plan que l'on retrouve reléguées derrière le trône de la Vierge dans la version finale, le dessin n. 1265 E est plus difficilement attribuable à un panneau en particulier. Bien qu'il puisse avoir préparé la *Pala Pitti* au regard de la présence de l'ange musicien sur la marche inférieure du trône, ce dessin n'a rien à voir avec la grande composition finale : des saints et un ange ont été ajoutés, le trône

égard à la proximité des compositions et aux idées qui n'ont pas abouti –, il faut reconnaître que ces études constituent des témoignages essentiels sur les recherches formelles de l'artiste, notamment sur l'élaboration du dais et la place qu'il occupe dans l'économie du tableau. Qu'il soit esquissé par des traits sommaires dans le dessin n. 408 F ou présenté dans un état plus achevé dans le dessin n. 1265 E, le motif du dais est recherché dans sa fonction spatiale, intégré à une composition d'ensemble où la présence et la disposition des figures annoncent les solutions retenues dans les tableaux conçus pour San Marco. Plus intéressant encore, un autre dessin préparatoire attribué à l'artiste et conservé au Museum Boymans-van Beuningen de Rotterdam révèle son intérêt particulier pour le dispositif textile, étudié indépendamment et pour lui-même, à la fois analysé dans sa structure et dans ses effets de matière¹³. À cet égard – et plus que toute autre –, cette esquisse confirme l'importance du motif pictural, son rôle dans l'image mariale, et par conséquent la nécessité de consacrer la présente étude au dais dans l'œuvre de Fra Bartolomeo.

Un dernier point mérite d'être considéré en amont de cette étude : la tradition artistique du dais en Italie. Pour rappel, il est un élément mobilier de nature textile fréquemment représenté dans l'iconographie mariale des xv^e-xvi^e siècles et notamment en Italie centrale. Cependant, à la différence de la solution adoptée par Fra Bartolomeo, force est de constater que le motif est plus communément composé d'une structure quadrangulaire. Giovanni Bellini dans la célèbre *Pala Barbarigo* de l'église San Pietro Martire à Murano (fig. 3), Andrea Mantegna dans la *Vierge à l'Enfant entre saint Jean-Baptiste et Marie Madeleine* conservée à la National Gallery de Londres (fig. 4), ou encore Le Pérugin dans sa *Famille de la Vierge* du Musée des beaux-arts de Marseille (fig. 5) s'en font les

de la Vierge a perdu de sa hauteur tandis que le dais a gagné en ampleur, sans compter le fait qu'il n'y a aucun indice du mariage mystique qui fait le sujet du tableau. Autrefois associée à tort à la *Madonna del Santuario*, cette esquisse doit plutôt être envisagée comme une étude de Fra Bartolomeo à partir de la *Madone au Baldaquin* de Raphaël ; cf. Chris Fischer (dir.), *Disegni di Fra Bartolommeo e della sua scuola*, Florence, Leo S. Olschki, 1986, p. 84. Sur ce point, consulter également Serena Padovani qui en fait le point de départ d'une série d'études préparatoires ayant conduit aux deux retables de San Marco ; cf. Padovani, « Considerazioni sulla fortuna della 'Madonna del Baldacchino'... », art. cité, p. 24. Concernant le dessin n. 408 F et son association au tableau du Louvre, voir Chris Fisher (dir.), *Fra Bartolommeo: Master Draughtsman of the High Renaissance. A Selection from the Rotterdam Albums and Landscape Drawings from Various Collections*, cat. expo., Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen (16 décembre 1990-17 février 1991), Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1990, p. 189-191.

13 Fra Bartolomeo, *Étude pour baldaquin*, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, vol. N 56, cité et reproduit dans Padovani, « Considerazioni sulla fortuna della 'Madonna del Baldacchino'... », art. cité, p. 23, fig. 6.

interprètes, représentant la Vierge assise sur un trône dont le dossier est garni d'une tenture, prolongée par un baldaquin à angles droits porté en surplomb. Fra Bartolomeo lui-même exploitera cette solution formelle quelques années plus tard dans la *Madone Cambi*, peignant – en respect de la tradition – un dais rectangulaire qui surmonte et couronne le trône de Marie (fig. 6). Seulement, il s'agit là de l'unique caractéristique qui rapproche son tableau et son dais des exemples précédents. Mise à part la représentation de la Vierge debout et non plus assise, le ciel du baldaquin s'est transformé en une structure architecturée à laquelle des rideaux de voiles semi-transparents sont attachés et relevés sous l'action de deux anges en vol. De cette façon, Fra Bartolomeo prend d'ores et déjà ses distances vis-à-vis de la tradition iconographique et annonce les choix compositionnels de ses futures *sacre conversazioni* qui connaîtront une fortune remarquable dans l'œuvre de ses collaborateurs, élèves et suiveurs¹⁴.



Fig. 3. Giovanni Bellini, *Pala Barbarigo*, 1488, huile sur toile, 200×320 cm (Murano, San Pietro in Martire).
© Archivio fotografico dell'Ufficio Inventario della Diocesi Patriarcato di Venezia

14 Les deux panneaux de Fra Bartolomeo ont notamment servi de prototypes dans la production de la Scuola di San Marco; cf. Padovani, « Considerazioni sulla fortuna della 'Madonna del Baldacchino'... », art. cité, p. 26. Voir également Fischer (dir.), *Fra Bartolomeo et son atelier...*, *op. cit.*, p. 98. Nous ajouterons à titre informatif que la *pala* datée de 1511 est considérée comme la *sacre conversazione* qui a véritablement établi le programme structurel des suivantes réalisées par l'artiste mais aussi par ses contemporains; cf. Fisher (dir.), *Fra Bartolomeo...*, *op. cit.*, p. 190 et Elen, Fischer (dir.), *Fra Bartolomeo...*, *op. cit.*, p. 136. Concernant les œuvres auxquelles cette composition a donné lieu et aux projets restés inachevés, voir p. 162-163; les études 9F et 9J reproduites dans cet ouvrage affichent une parenté étroite avec les retables de San Marco, tandis que le baldaquin du dessin 9G a manifestement été transféré de la *Pala* du Louvre.



Fig. 4. Andrea Mantegna, *Vierge à l'Enfant et saints*, v. 1490-1505, tempera sur toile, 139×116,8 cm (Londres, National Gallery, NG274). © National Gallery



Fig. 5. Le Pérugin, *Famille de la Vierge*, v. 1500-1502, tempera sur bois, 203×178 cm (Marseille, Musée des beaux-arts, inv. n° 42). Reproduction gracieusement offerte par le musée des beaux-arts de Marseille



Fig. 6. Fra Bartolomeo, *Sacra conversazione Cambi*, v. 1507, huile sur bois, 234 × 227,5 cm (Florence, Chiesa di San Marco)

Dans les tableaux du Louvre et du Palais Pitti, le peintre donne une nouvelle dimension à la composition précédemment développée dans la *Madone Cambi*, mettant ces fois-ci en scène un grand dais à base circulaire. Apparaissant comme une nouveauté sous le pinceau de Fra Bartolomeo, le motif ne relève pourtant pas de son imagination. Le dais circulaire est une invention proprement florentine, élaboré pour la première fois en sculpture au début du ^{xiv}^e siècle par Lorenzo Maitani et son atelier dans la lunette centrale de la façade de la cathédrale Santa Maria Assunta, Duomo d'Orvieto (**fig. 7**). Le dispositif connaîtra un succès en peinture seulement un siècle et demi plus tard avec Botticelli en 1487 dans la *Pala Barnaba* (**fig. 8**), avant d'être repris par Raphaël en 1504 dans la *Pala Colonna* (**fig. 9**) et de trouver sa forme la plus aboutie dans la *Madone au baldaquin* – dite aussi *Pala Dei* – peinte vers 1507 (**fig. 10**)¹⁵.

15 Sur l'invention du dais à base circulaire, voir Padovani, « Considerazioni sulla fortuna della 'Madonna del Baldacchino'... », art. cité, p. 21.



Fig. 7. Lorenzo Maitani (attribué à), *Vierge à l'Enfant avec six anges tenant un rideau* (tiré de la lunette centrale de la façade de la cathédrale d'Orvieto), 1^{re} décennie du XIV^e siècle, marbre et bronze (Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo, inv. n° 16816). © Opera del Duomo di Orvieto



Fig. 8. Botticelli, *Pala di San Barnaba*, 1488, tempera sur bois, 268×280 cm (Florence, Gallerie degli Uffizi, inv. n° 8361). © Gabinetto fotografico, Gallerie degli Uffizi



Fig. 9. Raphaël, *Pala Colonna*, v. 1504, huile sur bois (New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. n° 16.30ab)



Fig. 10. Raphaël, *Madone au Baldaquin*, v. 1507, huile sur toile, 279 × 217 cm (Florence, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, inv. n° 165). © Gabinetto fotografico, Gallerie degli Uffizi

Le dais marial de Fra Bartolomeo hérite ainsi d'une longue tradition figurative au sein de laquelle le prototype raphaélesque se distingue, révélant une proximité à la fois formelle et compositionnelle ; la *Madone au baldachin* est l'antécédent pictural qui va véritablement servir de modèle à Fra Bartolomeo¹⁶. D'ailleurs, le dais n'est pas la seule particularité que l'artiste reprend à son compte. Force est également d'y constater la réappropriation de ce qui faisait l'originalité et une caractéristique majeure de l'œuvre de l'urbinate au regard des précédents iconographiques, à savoir le décor architectural – une abside d'église – qui sert de fond à la scène représentée et qui donne une spatialité nouvelle au lieu de la Vierge. De fait, le trône marial et les figures qui l'entourent prennent dorénavant place dans la *Pala Dei* – et ensuite dans les deux retables florentins – au sein d'un complexe architectural pensé dans un rapport étroit avec la véritable architecture de l'église Santo Spirito pour laquelle elle a été réalisée¹⁷. Il faut donc bien comprendre, dans le cadre de cette étude sur les *Mariages mystiques* de Fra Bartolomeo pour San Marco, que nous avons affaire à un dais marial particulier d'une part, le dais circulaire, et d'autre part à un type iconographique dans un schéma de représentation spécifique, la Sainte conversation dans un espace ecclésial. C'est sur la base de ces deux remarques que nous fonderons nos analyses en proposant quelques réflexions sur le dais marial dans le retable florentin à la Renaissance. Il s'agira de comprendre comment cet élément, au-delà de son rôle compositionnel, se double d'une lecture symbolique. Si ses différentes fonctions sont abordées successivement dans les lignes qui suivent, elles ne doivent néanmoins pas être comprises indépendamment les unes des autres. Nous souhaiterions démontrer, au contraire, que ces fonctions se superposent comme de nouvelles couches de sens, s'enrichissant mutuellement dans une même destinée : la transmission du message dévotionnel des œuvres.

16 À propos de la fortune de la *Pala Dei* et de son influence sur la peinture florentine contemporaine, notamment chez Fra Bartolomeo, voir Marco Chiarini, « La 'Madonna del Baldacchino' di Raffaello. Note in memoria di Ugo Procacci », dans Chiarini, Ciatti, Padovani (dir.), *Raffaello a Pitti...*, op. cit., p. 14 et Padovani, « Considerazioni sulla fortuna della 'Madonna del Baldacchino'... », art. cité. Les contacts et les échanges entre Raphaël et Fra Bartolomeo, ainsi que le dessin 1265 E sont, pour Serena Padovani, la preuve que Fra Bartolomeo a pu voir et étudier la *Madone au baldachin*, cf. p. 23. Pour une étude détaillée sur le rapport d'influence entre Raphaël et Fra Bartolomeo, consulter Serena Padovani, « Fra Bartolomeo nella prima attività da frate-pittore e l'inizio del rapporto con Raffaello. Due questioni di cronologia », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 61/3, 2019, p. 286-307.

17 Padovani, « Considerazioni sulla fortuna della 'Madonna del Baldacchino'... », art. cité, p. 21. Parmi les différentes personnalités artistiques inspirées par Raphaël, l'auteur souligne que c'est bien Fra Bartolomeo qui a tiré de son modèle à la fois l'abside architecturale et l'invention de ce grand dais autonome ; cf. p. 22.

Un dispositif honorifique

Dans les deux retables, le dais est monumental et constitue, de fait, un motif central de la composition. Il est porté au-dessus de la Vierge à l'Enfant mais, à la différence de la *Madone au baldaquin* de Raphaël, Fra Bartolomeo lui donne « un développement spectaculaire et autonome¹⁸ ». Spectaculaire, d'abord, compte tenu de l'amplitude et du mouvement des draperies qui le composent. Retenues par des anges, elles mettent en scène un dévoilement qui gagne en théâtralité et intensifie l'effet visuel produit ; ce développement spectaculaire du dais lui a d'ailleurs valu d'être qualifié de « structure stupéfiante à la théâtralité déjà baroque¹⁹ ». Autonome, ensuite, car il n'entretient plus le même rapport – un rapport de dépendance s'il en est – avec le trône de la Vierge. Alors qu'il lui était encore étroitement associé dans le tableau de Raphaël – au même titre que dans les précédents iconographiques cités plus haut –, il en est manifestement distinct, séparé structurellement et matériellement chez Fra Bartolomeo. Dans les deux retables de San Marco, le dais prend son indépendance vis-à-vis de l'assise d'honneur réservée à Marie, une assise qui n'est d'ailleurs plus tout à fait visible dans le tableau du Louvre et qui, même si elle a été réintroduite dans la *Pala Pitti*, n'a rien à voir avec la configuration et les dimensions imposantes du trône de la *Pala Dei*.

Pour autant, le dais n'en reste pas moins intimement associé à la Vierge. Suspendu au-dessus de sa personne et partageant avec elle une inscription plastique parfaite sur l'axe vertical médian des deux compositions, il participe à la définition de son lieu en lui étant, d'une certaine façon – nous y reviendrons –, réservé. Cette utilisation du dais dans l'image est en outre directement empruntée à l'utilisation réelle de son homologue dans le monde contemporain. Dans l'histoire de la culture matérielle, le dais est un dispositif honorifique utilisé pour couvrir un espace solennel, généralement un trône. Son origine, lointaine, remonte à l'Antiquité lorsqu'il était utilisé pour marquer « le lieu de la présence de l'empereur romain » et orchestrer son apparition lors des cérémonies publiques²⁰. Ce dispositif scénique, repris par le culte impérial byzantin et par l'imagerie royale occidentale, a finalement été transposé dans l'iconographie de la Vierge pour être intégré à son apanage digne, non sans lien avec l'intensification

18 La formule, traduite, est empruntée à Serena Padovani dans Padovani, « Considerazioni sulla fortuna della 'Madonna del Baldacchino'... », art. cité, p. 23.

19 Padovani (dir.), *L'età di Savonarola...*, op. cit., p. 98.

20 Diane H. Bodart, « Le portrait royal sous le dais. Polysémie d'un dispositif de représentation dans l'Espagne et dans l'Italie du xvii^e siècle », dans José Luis Colomer (dir.), *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, Fernando Villaverde, 2003, p. 89-111, ici p. 92.

de son culte à la fin du Moyen Âge²¹. Dans les *pale* de Fra Bartolomeo, le dais marial possède ainsi une signification précise, reflet de ces traditions : signe de déférence, marque de distinction, il confère honneur et dignité à la Vierge qu'il abrite sous son ciel. Nous pouvons même aller jusqu'à affirmer qu'en recouvrant de la sorte sa qualité d'attribut du souverain et complément du trône, le dispositif textile vient enrichir, compléter – voire achever – la définition d'un lieu qui est ici uniquement matérialisé par une niche, un emmarchement et un piédestal. En l'absence d'un trône visiblement identifiable, il assure par lui-même la distinction hiérarchique entre Marie et les saints qui l'entourent tout en participant de leur réunion. Finalement, par comparaison avec des exemples antérieurs et avec la solution adoptée par Raphaël, le dais de Fra Bartolomeo investit le lieu de la Vierge d'une atmosphère hautement solennelle qui confirme l'élection divine de sa personne : devenu le signe d'une royauté sacrée, il l'exalte en tant que *Regina caeli* et célèbre son statut de mère de Dieu, révélant par là même son rôle actif dans l'évènement représenté²².

Un dispositif liturgique

Si le dais honore la Vierge et définit son lieu, son rapport à l'espace ne s'arrête pas là. Porté au-dessus de l'entablement de la niche absidiale, il se situe au niveau de la voûte en cul-de-four avec laquelle sa forme circulaire présente un écho formel. Ce détail n'est pas sans importance dans la mesure où il permet de distinguer les tableaux de Fra Bartolomeo de celui de Raphaël. En effet, il faut bien avoir à l'esprit que l'état actuel de la *Madone au baldaquin* ne correspond pas à son état d'origine : la partie supérieure de l'entablement – comprenant la voûte à caissons et le pavillon qui forme la structure du dais – a été ajoutée

21 *Ibid.*, p. 92. Il faut préciser qu'à la fin du Moyen Âge, aucun trône n'était complet sans un baldaquin, cf. Lisa Monnas, *Merchants, Princes and Painters: Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings, 1300-1550*, New Haven, Yale University Press, 2008, p. 237. Concernant l'époque qui nous intéresse, Diane Bodart précise qu'« à Rome le baldaquin était avant tout une prérogative du souverain pontife » mais que « le cérémonial [...] concédait également le baldaquin aux cardinaux, princes de l'Église » ; cf. p. 96 et 97. Sur le motif de la tenture ou rideau devenu attribut de la Vierge à partir du *x^e* siècle avec l'intensification de son culte, voir Alessandro Nova, « Hangings, Curtains, and Shutters of Sixteenth-Century Lombard Altarpieces », dans Eve Borsook, Fiorella Superbi Gioffredi (dir.), *Italian Altarpieces 1250-1550: Function and Design*, actes du colloque (Florence, juin 1988), Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 177-189, ici p. 181.

22 Pour rappel, selon Raymond de Capoue, l'union est scellée par la Vierge qui prend la main de la jeune femme afin de la présenter à son Fils. Comme le note Nicole Bériou, la Vierge Marie « est la Mère de chair de l'époux céleste » sans le secours ni l'intercession de laquelle « l'obtention de la grâce insigne de l'union mystique avec le fils » ne serait possible ; cf. Loury, Loury (dir.), *Catherine de Sienne, op. cit.*, p. 114.

ultérieurement lors de l'agrandissement du tableau à la fin du xvii^e siècle²³. Cela signifie que le rapport dais/architecture, évident dans les tableaux de Fra Bartolomeo, n'a pas été à ce point pensé par Raphaël. Fra Bartolomeo a non seulement développé ce rapport, mais il est également allé jusqu'à inscrire plastiquement le dais dans l'architecture : il y a comme pénétration de sa structure circulaire dans l'enceinte absidiale et son volume semble même participer de la profondeur de la voûte. Dans la *Pala Pitti* plus encore, l'ampleur du dais donne l'impression qu'il se superpose plastiquement à la demi-coupole, voire qu'il s'y substitue pour finalement prendre la forme d'une coupole pleine, eu égard à sa circonférence. Plus que de formuler un nouvel argument en faveur du rôle compositionnel du dais, cette remarque qui l'associe à l'architecture ecclésiale en fait un lieu à part entière : il impliquerait lui-même l'idée d'un temple ou d'un sanctuaire dans l'image.

Cette idée, riche de conséquences, a auparavant été suggérée par Paul Hills dans son ouvrage *Veiled Presence*. En comparant la *Pala di San Bernardino in Pignolo* de Lorenzo Lotto avec les tableaux de Fra Bartolomeo, il vient à démontrer que l'emplacement du dais en intérieur est déterminant, révélateur de sa fonction et de sa signification : tandis que celles-ci sont « altérées » dans l'environnement extérieur peint par Lotto, elles seraient conservées, mises en valeur et exaltées chez le florentin ; pour le paraphraser, nous pouvons affirmer que « l'action des anges [implique] le dévoilement d'un sanctuaire [voire] d'un tabernacle²⁴ ». Le potentiel spatialisant du dais pictural est, comme nous l'avons vu auparavant, un emprunt direct à son homologue réel, mais il est plus précisément ici un emprunt à la fonction religieuse et cultuelle de ce dernier. Du contexte régalien et dignitaire précédemment mentionné, le dais est en effet progressivement passé dans le domaine sacré « du culte, des images et des reliques²⁵ » pour intégrer le mobilier de l'église et servir au déroulement de ses rituels. Le christianisme en a fait un ornement destiné à parer l'autel et à être porté en procession pour servir à l'ostension de l'hostie, à la présentation de reliques, de statues, d'icônes, etc.²⁶ ; le *Vocabolario della Crusca* définit d'ailleurs le *baldacchino* comme « un

23 Entrée en 1697 dans la collection de Ferdinand de Médicis au Palais Pitti, la *Madone au baldaquin* a été agrandie d'une bande horizontale de 32 cm dans sa partie haute afin de correspondre aux dimensions d'un autre tableau auquel il devait faire pendant ; cf. Chiarini, « La 'Madonna del Baldacchino' di Raffaello... », art. cité, p. 14.

24 Paul Hills, *Veiled Presence: Body and Drapery from Giotto to Titian*, Londres, Yale University Press, 2018, p. 166.

25 Bodart, « Le portrait royal sous le dais... », art. cité, p. 92.

26 Entre le Moyen-Âge et la Renaissance, le dais intégrait en effet la catégorie des parements d'autel ; cf. Julie Glodt, *L'environnement textile de l'autel (ca. 1250-ca. 1550). Une histoire ritologique de l'art*, thèse de doctorat dirigée par Philippe Plagnieux et Alain Rauwel, université Paris 1

*arnese che si porta, o si tiene affisso sopra le cose sacre*²⁷ ». Diverses sources mentionnent également qu'un baldaquin ou *sopracielo* pouvait être porté au-dessus des retables dans les églises²⁸. En résumé, le dais est un dispositif qui, dans le cadre religieux, signale un objet ou un lieu d'une grande importance comme le retable ou l'espace sacré de l'autel et qui, par conséquent, est lié à trois notions fondamentales : la spatialité, la sacralité et la présence.

Sur la base de ces remarques, nous pouvons admettre que le dais faisait partie de la culture matérielle et visuelle du spectateur qui, devant l'image, était susceptible d'établir un rapprochement entre dais réel et dais pictural : son appréhension et son interprétation du motif devaient certainement être conditionnées par le dispositif physique. Ainsi, si le dais forme un temple ou révèle un sanctuaire dans les tableaux de Fra Bartolomeo et qu'il couronne la Vierge à l'Enfant comme son homologue réel surmontait un autel, il permet d'instaurer dans l'esprit du fidèle une équivalence symbolique entre la Vierge et l'autel, et par conséquent entre l'Enfant Jésus et les espèces eucharistiques. En réponse à la célébration de Marie comme *Ara Coeli*, autel du ciel, et comme *Arca Dei*, arche de la nouvelle Alliance, cette hypothèse prend ici tout son sens dans la mesure où elle concerne des retables voués à être exposés au-dessus d'un autel, là où des messes étaient prononcées et la communion distribuée. De cette équivalence Vierge/autel rendue possible par le dais résulte alors l'idée de présence réclamée par le rituel liturgique et mise en image dans les deux *pale*, incarnée par l'Enfant que Marie tient sur ses genoux. En ce sens, le

Panthéon-Sorbonne, 2023, p. 16 et 57. Sur ce point, voir aussi Justin E. A. Kroesen, *Staging the Liturgy. The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula*, Louvain/Paris/Walpole, Peeters, 2009, p. 16. Sur son utilisation lors de processions, voir en particulier Nicole Carew-Reid, *Les fêtes florentines au temps de Lorenzo Il Magnifico*, Florence, Leo S. Olschki, 1995, p. 19; Noël Coulet, « Processions et jeux de la Fête-Dieu en Occident (xiv^e-xv^e siècle) », dans Nicole Bériou, Béatrice Caseau, Dominique Rigaux (dir.), *Pratiques de l'Eucharistie dans les églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 2009, p. 497-520, ici p. 504; Pascal Collomb, Pascale Rihouet, « Liturgie et images processionnelles », dans Jérôme Baschet, Pierre-Olivier Dittmar (dir.), *Les images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols, 2015, p. 145-158, ici p. 145.

27 « Un instrument que l'on porte ou que l'on fixe au-dessus des objets sacrés » (traduction de l'auteur); *Vocabolario degli accademici della Crusca*, 1612, p. 106 (<http://www.lessicografia.it>, consulté le 28 août 2023). Cette source est citée dans Bodart, « Le portrait royal sous le dais... », art. cité, p. 93. L'auteur précise que le terme *baldachino* est traduit en français par *dais* avant que des « contaminations linguistiques amenèrent le français à emprunter à l'italien le baldaquin comme synonyme de dais au sens large ».

28 Victor M. Schmidt, « Curtains, *Revelatio*, and pictorial reality in Late Medieval and Renaissance Italy », dans Kathryn M. Rudy, Barbara Baert (dir.), *Weaving, Veiling, and Dressing: Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 194.

dais enrichit la valeur sacramentelle de l'image et son interprétation comme « repère mnémotechnique », « lieu du rituel²⁹ » : loin d'être la simple transposition en peinture d'un objet réel, le dispositif pictural vient accroître et renforcer l'expérience vécue par le fidèle dans l'église devant la dyade autel/retable.

Un dispositif épiphanique

De sa dimension honorifique à sa dimension liturgique, le dais permet la production du sacré. Cette production du sacré n'est cependant rendue possible que par le dévoilement accompli par les anges *reggicortina*. Représentés en vol, ces derniers soulèvent les voiles du baldaquin et font apparaître la Vierge à l'Enfant : ils agissent en effet en véritables garants de la visibilité des figures, fournissant le signe de leur présence sous les yeux du fidèle. Dans les retables de Fra Bartolomeo, le dais se fait alors dispositif épiphanique³⁰ qui, outre sa capacité à enrichir la valeur sacramentelle de l'image durant le temps du rituel, intervient dans un phénomène d'un autre ordre.

Tant par définition que par observation, le dévoilement est un processus dynamique qui rompt nettement ici avec l'équilibre des compositions et l'immobilité des figures : dans les deux retables, le mouvement énergique des anges anime la représentation et contraste avec le calme, voire avec l'iconicité de la Vierge et des saints³¹. Toutefois, la conséquence de cette opération dynamique

29 Le pouvoir et l'efficace de l'image sont rappelés par Jérôme Baschet lorsqu'il écrit qu'« il convient d'attribuer à l'image un rôle actif, transformateur, qui enrichit le fonctionnement du lieu rituel, dévoile le sens de la liturgie et fait démonstration de son efficacité » ; cf. Jérôme Baschet, « L'image et son lieu : quelques remarques générales », dans Cécile Voyer, Éric Sparhubert (dir.), *L'image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace culturel*, actes des journées d'étude (Poitiers, 3-4 juin 2005), Turnhout, Brepols, 2011, p. 198. L'idée d'image comme « repère mnémotechnique » est empruntée à Éric Palazzo ; cf. Éric Palazzo, « Art et liturgie au Moyen Âge. Nouvelles approches anthropologique et épistémologique », *Anales de Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid*, Extra 2, 2010, p. 31-74, ici p. 42. À propos des images comme « lieux du rituel dont elles constituent la dimension visuelle », voir p. 43.

30 La fonction épiphanique du dais chez Fra Bartolomeo a auparavant été mentionnée par Chris Fischer qui, en l'inscrivant dans la tradition artistique du motif, en fait « *un'evoluzione della tenda, che era stata impiegata sin dall'alto medioevo nelle raffigurazioni della Madonna per esprimere il carattere divino dell'apparizione, l'epifania, con l'uso simbolico di una stoffa per rappresentare la volta celeste, tesa tra la terra e l'empireo* » (« une évolution du rideau, utilisé depuis le début du Moyen Âge dans les représentations de la Vierge pour exprimer le caractère divin de l'apparition, l'épiphanie, avec l'utilisation symbolique d'un tissu pour représenter la voûte céleste, tendue entre la terre et l'empyrée » ; traduction de l'auteur) ; cf. Fischer (dir.), *Disegni di Fra Bartolommeo...*, op. cit., p. 83.

31 Je remercie Paul Hills d'avoir attiré mon attention sur ce contraste.

n'est pas seulement interne à l'image, elle lui est aussi externe dans le sens où elle cultive un rapport particulier avec le fidèle qui se trouve dans l'église. En animant de la sorte la représentation, le dais permet d'établir une relation, un rapprochement psychologique entre ce dernier et l'image afin de le rendre plus réceptif au message de l'œuvre³². Subordonné à l'évocation de la dissimulation, le dévoilement éphémère doit en effet inspirer dans l'esprit du fidèle le sentiment de privilège et d'inclusion : il a l'avantage particulier d'être le témoin de ce qui, sans l'intervention des anges, ne lui serait pas permis de voir. Ainsi, au-delà d'opérer un simple dévoilement, le dais agit en qualité de stimulus sensoriel aux fortes implications dévotionnelles : il relève des stratégies visuelles employées par l'artiste pour engager plus intensément encore le fidèle en contemplation devant l'image³³.

L'observation attentive des deux *pale* révèle en effet que leur composition est en tout point pensée afin de réduire la distance entre le sujet regardant et l'objet regardé. D'abord, les figures sont situées dans un espace clairement identifiable par le regardeur, l'architecture peinte présentant à l'évidence des repères structurels qui rappellent l'architecture réelle de l'église de San Marco. Sans nécessairement parler de continuité, il y a bien une analogie dessinée entre l'espace des figures et le lieu où se situe le fidèle³⁴. De plus, cette architecture peinte est pénétrable : les dispositions circulaires formées par la niche absidiale et par la voûte – répétées par la disposition des figures en demi-cercle autour de la Vierge et par la circonférence du dais – concourent à former une ouverture en profondeur et à favoriser la projection mentale du dévot dans l'image. À cette

32 Sur le dévoilement comme opération établissant une relation psychologique avec le regardeur, se reporter notamment à l'étude Bram de Klerck, « Inside and out. Curtains and the privileged beholder in Italian Renaissance painting », *Hosti Hesperidum*, 5, 2015, p. 5-27, ici p. 14.

33 Sur les notions d'inclusion et d'exclusion, et l'idée du dispositif textile comme moyen de contrôler la vision, voir Maria Parani, « Mediating presence: Curtains in Middle and Late Byzantine imperial ceremonial and portraiture », *Byzantine and Modern Greek Studies*, 42/1, 2018, p. 1-25. Voir également l'étude de John Shearman consacrée aux différentes techniques employées par les peintres de la Renaissance pour engager le spectateur dans un dialogue, une relation active avec leurs œuvres ; cf. John Shearman, *Only Connect: Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University press, 1992.

34 Pour reprendre les remarques de Maurice Brock à propos de la *Pala* du Louvre, même si Fra Bartolomeo n'a pas représenté de murs latéraux – et qu'il semble donc difficile de parler d'un « prolongement univoque de l'espace du lieu de culte », il reste néanmoins certain que ses retables, comme tant d'autres à la Renaissance, ont été pensés en fonction de leur espace architectonique ; cf. Maurice Brock, *La Sacra conversazione dans la peinture florentine du x^e siècle*, mémoire de maîtrise, 1971. Nous rappelons ici que cela a été démontré pour la *Madone au baldaquin* de Raphaël dont le lien étroit avec les compositions de San Marco a précédemment été exposé.

même fin, l'artiste a pris soin de représenter un pavement en perspective qui suggère un espace en trois dimensions et donne l'illusion que la scène se creuse depuis le bord du cadre³⁵. Enfin, l'emmarchement du trône évoque la parcourabilité de cet espace, mettant en scène la progression physique de plusieurs saints en direction de la Vierge ; en témoignent notamment la sainte martyre qui jouxte le bord droit du tableau du Louvre et saint Barthélémy dans la *Pala Pitti*, dont les pieds droits en appui sur la première marche attestent d'un mouvement vers l'avant et de leur cheminement – ou, pourrait-on dire, de leur ascension – vers le cœur de la représentation.

À l'évidence, ces différents artifices picturaux agissent de concert afin de relier visuellement les deux domaines d'existence ontologiquement distincts que sont l'espace immuable de la représentation et le monde physique de l'église où se tient le spectateur. Si le dais – objet d'un dévoilement d'une part, et tributaire de l'utilisation de son homologue matériel d'autre part – intervient à plus d'un titre dans cette dynamique en qualité de dispositif transitionnel, nous pourrions aller jusqu'à considérer l'ouverture en son milieu comme une évocation de la déchirure du voile du Temple de Jérusalem à la mort du Christ. Sur la base de ce rapprochement, cette dernière étant interprétée dans la tradition théologique comme un signe de passage, une voie vers le Salut³⁶, le dévoilement opéré par le dais de Fra Bartolomeo achèverait de relier, de mettre en relation ces deux univers, et finalement de transporter le fidèle dans l'espace de la représentation : il est visuellement convié à emprunter cette voie ouverte pour lui et à s'y projeter spirituellement. L'image n'apparaît plus comme une surface opaque, impénétrable : l'ouverture du dais ouvre à son tour l'image qui devient un seuil, un moyen d'accès au divin³⁷.

35 En décrivant les deux retables de Fra Bartolomeo, Vasari lui-même soulignait déjà que les « saints sont disposés autour d'une niche dans une si belle perspective qu'on les dirait réels » ; cf. Giorgio Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, éd. par A. Chastel, Arles, Actes Sud, 2005, vol. 1, p. 123. L'illusion d'un tel *continuum* entre espace peint et espace réel est identifiée par John Shearman comme une des solutions adoptées par les artistes pour inclure le spectateur de leurs œuvres : il en devient un véritable protagoniste et participe même de leur fonctionnement. Nous retiendrons à ce propos la formule « d'œuvre transitive » ; cf. Shearman, *Only Connect...*, *op. cit.*, chapitre 2, « A Shared Space ». Sur ce point, voir également Denis Ribouillault, *La fonction transitive des architectures dans les retables italiens de la fin du x^e siècle au début du xvi^e siècle*, mémoire de maîtrise dirigé par Philippe Morel, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1999.

36 Voir notamment l'étude d'Alexei Lidov, cf. Alexei Lidov, « The Temple Veil and the Curtains at the Doors to Byzantine Sanctuaries », communication au colloque international « The Door of the Sanctuary : a Place of Transition », Amsterdam, Vrije Universiteit (29 mai 2015), dactyl.

37 Sur l'ouverture de l'image, nous renvoyons le lecteur à l'étude de Georges Didi-Huberman et à la définition qu'il en propose, cf. Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007.

La double métaphore du seuil et de la voie d'accès vers le divin prend toute sa force et son sens dans les retables de Fra Bartolomeo dans la mesure où la scène dévoilée – le mariage mystique de sainte Catherine – se présente sous la forme d'une sainte conversation. En effet, la sainte conversation est le thème iconographique par excellence de l'intercession, ici prise en charge par l'assemblée des figures représentées, auprès de la Vierge à l'Enfant et en faveur du dévot. Afin de répondre à la destination des retables – et par conséquent à l'identité des fidèles de San Marco –, l'artiste dépeint en lieu et place des saints mentionnés par Raymond de Capoue³⁸ les principales personnalités de l'ordre dominicain, à savoir : sainte Catherine de Sienne, fondatrice spirituelle du mouvement de l'observance ; saint Dominique, également fondateur de l'ordre ; et Pierre martyr, le deuxième dominicain à avoir été canonisé. Or, il est intéressant de noter que la position qu'ils occupent dans les deux images rend explicitement compte de leur statut particulier : si les pans du baldaquin devaient être lâchés par les anges, il semble qu'ils ne dissimuleraient que la Vierge et l'Enfant. Dès lors, nous pouvons avancer l'hypothèse que le dais, dans sa dynamique, souligne et renforce l'efficacité de l'intercession, les saints demeurant visibles aux yeux du fidèle, éternellement présents en tant que médiateurs permanents³⁹.

Parmi eux, Catherine se distingue : en tant que protagoniste de la scène, elle endosse le rôle d'intercesseur principal. À cet égard, il apparaît que le dais n'identifie plus seulement le lieu de la Vierge à l'Enfant comme nous l'avons précédemment proposé, mais précisément le lieu de la rencontre mystique entre Catherine et le Christ. Cela signifie que le dispositif textile introduit par Fra Bartolomeo permet de rendre visible l'expérience privilégiée vécue par la sainte, un idéal dévotionnel vers lequel doit tendre le fidèle. Celui-ci se voit d'ailleurs suggérer les conditions nécessaires pour y parvenir : dans les deux retables, l'attitude et la position agenouillée de Catherine auprès du couple divin doivent lui inspirer d'adopter un comportement et une posture identiques devant l'image s'il veut parvenir à la rencontre à laquelle elle est elle-même parvenue⁴⁰ ; cela

38 Il faut néanmoins noter que la présence de saints témoins – quels qu'ils soient – est une particularité du récit de Raymond de Capoue qui rend l'événement plus réaliste et solennel. Il s'agit d'un détail qui fonde l'originalité du mariage mystique de sainte Catherine de Sienne par comparaison avec le récit du mariage de Catherine d'Alexandrie qui ne dit mot des témoins ; cf. Loury, Loury (dir.), *Catherine de Sienne, op. cit.*, p. 114.

39 Sur l'importance de l'action des anges et du rôle intercesseur des saints dans l'expérience de la présence divine, voir l'analyse de la *Pala Barnaba* de Botticelli formulée dans Andrew C. Blume, « A close reading of Dante and Botticelli's San Barnaba Altarpiece », *Arte Cristiana*, 87, 1999, p. 203-210.

40 Catherine est traditionnellement reconnue comme un modèle de piété et il est établi que ses « représentations iconographiques [...] mettent en œuvre toute une pédagogie du geste et

est particulièrement sensible dans le panneau du Louvre où elle est présentée de dos, presque au bord de l'image, en figure repoussoir⁴¹. En définitive, le regardeur est invité à vivre une véritable expérience d'immersion picturale, au plus proche de la Vierge à l'Enfant, à la place de Catherine, autrement dit à la frontière du dais: de la même manière que la sainte transgresse la limite définie par la circonférence du dais, le fidèle peut – à travers elle – accéder à une semblable expérience spirituelle du rapprochement à Dieu. L'arrangement plastique et compositionnel de l'image fait donc en sorte de placer le spectateur dans des conditions susceptibles de lui faire vivre l'évènement figuré. Sous le pinceau du peintre, le dais apparaît comme le dispositif, l'ultime artifice pictural, qui transcende l'expérience visionnaire du fidèle, intérieure et spirituelle, en une réalité concrète, spatialisée.

Un dispositif ecclésiologique

Par le recours à un tel motif, l'intention à l'œuvre chez Fra Bartolomeo est sans équivoque: en souscrivant à une tradition iconographique bien établie et en se saisissant d'un objet riche de son histoire matérielle, l'artiste explore toute la richesse expressive et symbolique du dais marial. Les hypothèses préalablement formulées concernant ses différentes fonctions dans le retable florentin nous conduisent cependant à en exposer une dernière en guise de conclusion. Du fait de l'étroite association du dispositif textile avec la Vierge d'une part, et avec l'architecture d'autre part, nous ne pouvons en effet en ignorer le caractère proprement ecclésiologique.

du regard»; cf. Lorry, Lorry (dir.), *Catherine de Sienne, op. cit.*, p. 89. Concernant le pouvoir de la figuration et de la mise en scène d'une telle manifestation surnaturelle en peinture, nous nous permettons de citer les mots de Guillaume Cassegrain: « Voir aide à voir: regarder une image figurant une révélation visionnaire permet de se confronter au "travail" du regard, de s'attarder sur la manière dont le visionnaire voit, dont il se comporte devant une manifestation divine et de composer ensuite sa propre élévation spirituelle sur un modèle comparable »; cf. Guillaume Cassegrain, « Voir celui qui voit: la mise en scène de la vision dans la peinture vénitienne du Cinquecento », dans Andreas Beyer, Philippe Morel, Alessandro Nova (dir.), *Voir l'au-delà. L'expérience visionnaire et sa représentation dans l'art italien de la Renaissance*, actes du colloque international (Paris, 3-5 juin 2013), Turnhout, Brepols, 2017, p. 369-377, ici p. 374.

41 Dans la *Pala Pitti* en revanche, les choix compositionnels de l'artiste sont tels que le fidèle peut moins aisément se projeter dans l'image au travers de la sainte. La mise à distance de celle-ci au plan intermédiaire de la représentation peut être comprise à double titre: d'abord comme moyen de souligner le caractère très privilégié et extraordinaire de son expérience, mais aussi comme moyen d'insister sur l'efficacité de l'intercession des saints qui agissent tant comme « barrières » que relais visuels pour le dévot – Catherine étant située entre les saints admoniteurs et ce dernier.

Nous l'avons évoqué plus haut, le dais est intimement associé à Marie. Suspendu au-dessus de sa personne, il lui confère les honneurs dus à son statut, participe à la définition de son lieu et l'isole du reste de l'assemblée représentée; l'Enfant lui-même, qui ne fait habituellement qu'un avec sa mère, s'est détaché de son étreinte, descendant de ses genoux afin d'aller à la rencontre de Catherine. Comme nous avons pu le démontrer par ailleurs, le dispositif entretient également un rapport particulier avec l'architecture de type ecclésial qui sert de cadre à la scène: il la pénètre, adhère formellement à sa structure, pour en devenir en quelque sorte un élément constitutif, une coupole de nature textile qui implique par elle-même l'idée d'un sanctuaire. Compte tenu de ces observations, nous pouvons établir que le dais accentue le rapprochement entre la Vierge et l'espace sacré dont elle occupe le centre, voire qu'il procède de leur assimilation selon une idée courante de la pensée patristique faisant de Marie une *figura Ecclesiae*, symbole et personnification de l'Église⁴². Cela est d'autant plus justifié que, dans l'iconographie mariale, l'architecture – et surtout quand elle est concave – est traditionnellement interprétée comme une métonymie de l'*Ecclesia*⁴³. De là, naît une triangulation – Dais-Vierge-Architecture – qui autorise l'affirmation selon laquelle le dispositif textile exprimerait à lui seul l'idée de l'Église personnifiée dans la Vierge selon la doctrine *Maria/Ecclesia*. Cette interprétation est particulièrement explicite dans le tableau du Louvre où le dais dialogue avec le manteau de Marie, une image consacrée de la communion des croyants rassemblés à l'abri de l'*Ecclesia*: l'écartement des tentures qui le composent rime en effet avec l'ouverture du vêtement, voire l'amplifie, une itération formelle et de surcroît chromatique⁴⁴. La forme et la matière du dais

⁴² Notons que cette assimilation est particulièrement évidente dans le tableau du Louvre en raison de la disparition totale du trône. À propos de la Vierge *Ecclesia*, Cyril Gerbron rappelle que « Marie est par excellence une figure métonymique: à la fois personne, lieu et incarnation d'une institution, elle est le tabernacle, l'église et la *Mater Ecclesiae* »; cf. Cyril Gerbron, *Fra Angelico. Liturgie et mémoire*, Turnhout, Brepols, 2016, p. 55. Pour une étude approfondie de cette question, voir notamment Yves-M.-J. Congar, « Marie et l'Église dans la pensée patristique », *Revue des Sciences philosophiques et théologiques*, 38/1, janv. 1954, p. 3-38.

⁴³ Sur ce point, voir entre autres Jean Fournée, « Architectures symboliques dans le thème iconographique de l'Annonciation », dans André Grabar (dir.), *Synthronon. Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, C. Klincksieck, Paris, 1968, p. 225-235 et Elena Papastavrou, « L'idée de l'*Ecclesia* et la scène de l'Annonciation. Quelques aspects », *Deltion tēs Christianikēs Archaeologikēs Hetaireias*, 4/21, 2000, p. 227-240.

⁴⁴ Le manteau de la Vierge est en effet une image polyvalente de la communion des croyants réunis à l'abri de l'*Ecclesia* chrétienne, cf. Hills, *Veiled Presence...*, *op. cit.*, p. 79. Sur le traitement parallèle d'un dispositif textile de nature honorifique et du vêtement marial, et de leur interprétation comme faisant allusion à la Madone-*Ecclesia*, voir l'étude consacrée à la *Madonna del Parto* dans Thomas Martone, « La Madonna del Parto di Piero della Francesca

l'assimilent donc aussi bien à l'architecture ecclésiale qu'au manteau marial : il est un référent de la Vierge comme *Ecclesia* et une métonymie de l'Église.

Cette dimension ecclésiologique prêtée au dais prend tout son sens dans les compositions de Fra Bartolomeo dans la mesure où le mariage mystique représenté n'est pas traité de façon intimiste comme c'est souvent le cas, mais sous l'apparence d'une sainte conversation installée devant une niche ou structure absidiale. Dans cette mise en scène originale, la distribution des saints vient redoubler la structure circulaire du dais et de la niche dans le registre humain⁴⁵, faisant ainsi indirectement ou symboliquement office de piliers qui complètent l'espace sacré pour en dégager la nature précisément humaine. La valeur ecclésiologique de cette composition, avec le rôle spécifique qu'y joue le dais, est finalement mise au service des noces mystiques de Catherine qui, rappelons-le, opère comme support d'identification pour le fidèle. Ces noces « dans la foi » symbolisent l'union de l'âme avec le Seigneur, d'abord celle de la sainte dans le secret de sa cellule, mais aussi celle du dévot au sein de ce dispositif ecclésiologique qui tend idéalement à élargir ou à commuer une expérience mystique réservée en une expérience dévotionnelle offerte à tous⁴⁶.

Coda

De l'objet matériel, mobilier de l'église et instrument du rite, le dais est passé dans le domaine de la peinture. Tandis que le rituel a l'avantage de la présence et du mouvement, la peinture a celui de la permanence : à la temporalité du rituel, l'image impose un temps de contemplation. Habituellement action inscrite dans le temps, le dévoilement du dais est fixé dans la bi-dimensionnalité du tableau, rendu stable, permanent, pérenne. S'il rend compte d'une expérience visionnaire, le dais peint fixe une dynamique, celle du *transitus*⁴⁷ : il participe de la fonction du retable comme support à la matérialisation du sacré et voie d'accès au divin, aussi bien capable de faire expérimenter au fidèle les gestes et les actes liturgiques que de le transporter dans un état de contemplation qui le rapproche de l'objet de sa prière. Par opposition au dais réel de l'église,

e la sua iconografia », dans Stefano Casciu (dir.), *Piero della Francesca. La Madonna del Parto: restauro e iconografia*, cat. expo., Monterchi, (10 juillet-31 octobre 1993), Venise, Marsilio, 1993, p. 103-199.

45 Cela est particulièrement manifeste dans la *Pala Pitti* où Fra Bartolomeo renforce l'organisation en demi-cercle des figures autour de l'édicule où se tient la Vierge.

46 Je remercie Philippe Morel pour ses précieux conseils et remarques sur ce chapitre.

47 Le terme est emprunté à Amélie Bernazzani dans Amélie Bernazzani, « L'hostie et le retable : la contemplation comme rite de passage vers Dieu à la fin du Moyen Âge », *Acta Iassyensia Comparationis*, 10, 2012, p. 30-41.

l'émancipation de la contrainte temporelle instaurée par son homologue pictural crée ainsi une nouvelle dynamique, une nouvelle éternité.

LE RETABLE-MACHINE À L'ESPAGNOLE : LE DÉVOILEMENT COMME FABRIQUE D'IMAGES DE CULTE AU XVII^e SIÈCLE

HECTOR RUIZ SOTO

Université de Lille/CECILLE, Sorbonne Université/CLEA

En 1612, un an après la mort de l'archevêque et vice-roi de Valence, Juan de Ribera, paraît dans cette ville sa vie, écrite par le jésuite Francisco Escrivà : *Vida del ilustrissimo y excellentissimo señor don Iuan de Ribera, patriarca de Antiochia y arzobispo de Valencia* (Vie du très illustre et très excellent don Juan de Ribera, patriarche d'Antioche et archevêque de Valence). L'ouvrage, comme il correspond au genre des vies religieuses, est une biographie de Ribera, une apologétique de son œuvre épiscopale, un récit de sa mort et un recueil de ses miracles. Si un long développement est consacré à l'expulsion des Morisques d'Espagne, dont il fut l'un des artisans, le cœur du livre est une défense de sa fondation religieuse, le *Real Colegio Seminario del Corpus Christi* (désormais RCSCC). Dans ce collège et sa chapelle, Ribera, créateur d'un nouveau Temple, cherche de nouvelles manières d'honorer le Saint Sacrement, ainsi que les reliques, dont l'une des plus précieuses est une sculpture du Christ en croix non faite de main d'homme. Sur ce point, Escrivà cite Ribera :

L'on considère que l'image miraculeuse du Saint Crucifix doit être tenue et réputée comme une relique, étant, comme elle est, tout entière d'une facture admirable ; à tel point que, d'après des hommes experts dans cet art, autant Espagnols qu'étrangers, c'est la plus excellente parmi les images et sculptures que l'on trouve en Espagne, voire dans toute la Chrétienté. Et l'on juge que la tête et le visage sont l'œuvre de mains angéliques ; elle fut trouvée par miracle, et considérée et vénérée comme étant miraculeuse, et adorée comme telle, non seulement parmi les Catholiques, mais encore parmi les hérétiques. [...] Pour tout cela nous l'avons mise dans le lieu le plus insigne de la chapelle, et nous voulons qu'elle soit couverte par le tableau de la Cène, qui est au centre du retable, et qu'en plus du tableau il y ait quatre rideaux de taffetas, deux violets et deux noirs².

- 1 Je remercie chaleureusement Mercedes Blanco, Morgane Uberti et Pablo Vázquez Gestal pour leur lecture de ce travail, ainsi que David Ruiz, auteur des photographies du RCSCC.
- 2 F. Escrivà S.I., *Vida del ilustrissimo y excellentissimo señor don Iuan de Ribera, patriarca de Antiochia y arzobispo de Valencia*, En Valencia, en casa de Pedro Patricio Mey, 1612. p.252 : « Suponemos que la milagrosa figura del Santo Crucifijo se ha de tener y reputar por reliquia,

Escrivà décrit ainsi le retable du maître-autel de la chapelle valencienne comme un écrin textile et pictural pour une relique. Chaque vendredi, jour de commémoration de la mort du Christ, l'ensemble de la communauté du séminaire est convoqué pour la messe des Plaies, pendant laquelle le retable constitue le centre de la cérémonie dite du *Miserere*:

[...] et [l'on ordonne] qu'étant tous les susdits agenouillés, l'on commence le psaume du *Miserere*, à deux chœurs, et qu'il soit dit de la façon et avec les [chants] simples que l'on emploie actuellement. Et, que l'on abaisse le tableau de la Cène, et une fois les rideaux ouverts, que l'on découvre le Saint Crucifix. Et une fois le psaume achevé, que l'on encense et que l'on dise le vers *Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem*, etc. Et ensuite l'oraison *Respice quaesumus Domine super hanc familiam tuam*, etc. Et que l'on referme les rideaux et que l'on remonte la Cène³.

Le récit d'Escrivà rapporte la mise en mouvement du retable, dont le tableau d'autel peut être occulté pour dévoiler, par l'ouverture de quatre rideaux, la sculpture du Christ en croix. Le jésuite souligne l'exceptionnalité de cette construction en louant la «rare piété» de Ribera⁴. Le retable du maître-autel de la chapelle du RCSCC est en effet le premier exemple abouti de «retable-machine» espagnol⁵.

Cette catégorie traduit celle de «*retablo-tramoya*», une typologie proposée par Juan José Martín González, dans son livre *El retablo barroco en España*⁶,

por ser toda, como es, de admirable manufactura; tal que a parecer de hombres peritos en el arte, así naturales de España como extranjeros, es la más excelente imagen y figura que se halla en España, ni en otra parte de la Cristiandad, y la cabeza y rostro se juzga por cosa hecha por manos de ángeles, la cual fue hallada por milagro, y tenida y reverenciada por milagrosa, y como tal adorada, no solo entre católicos, pero aun entre los herejes. [...] Por todo lo cual la hemos puesto en el más insigne lugar de la capilla, y queremos que esté cubierta con el cuadro de la Cena, que está en medio del retablo, y allende del dicho cuadro tenga cuatro cortinas de tafetán, dos moradas y dos negras.»

3 F. Escrivà S. I., *Vida del ilustrissimo y excellentissimo señor don luan de Ribera...*, op. cit., p. 253: «y que estando todos los sobredichos hincados de rodillas, a dos coros, se comience el salmo *Miserere*, y se diga de la manera y con los sencillos que se dice de presente, y bajando el cuadro de la Cena y corridas las cortinas, se descubra el Santo Crucifijo, y acabado el salmo se incense y se diga el verso *Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem*, etc. Y después la oración *Respice quaesumus Domine super hanc familiam tuam*, etc. Y se tornen a correr las cortinas, y se suba la Cena.»

4 *Ibid.*, «Rara piedad fue la suya, rara y singular afición la que tuvo a la virtud.»

5 Ci-après, on réserve l'adjectif «espagnol» à l'historiographie, préférant soit l'adjectif «hispanique», soit la tournure «à l'espagnole», pour décrire les réalités de l'époque moderne.

6 Juan José Martín González, *El retablo barroco en España*, Madrid, Alpuerto, 1993, p. 17. Voir aussi *id.*, «Avance de una tipología del retablo barroco», *Imafronte*, 3-5, 1987-1989, p. 111-155; M^a Concepción Bonet Blanco, «El retablo barroco, escenografía e imagen» dans Francisco

pour décrire des retables à effets spectaculaires (la *tramoya* étant la machine théâtrale⁷). Il s'agit de retables qui intègrent dans leur architecture la production d'un ou plusieurs dévoilements. Cet article en étudie le modèle valencien dans son contexte, pour interroger dans un deuxième temps l'influence de ce premier modèle dans une série de retables qui définissent une véritable tradition hispanique en la matière. Celle-ci couvre le ^{xvii}e siècle, en passant par l'Escorial et par l'église romaine du Gesù. Cette étude propose des pistes pour une approche performative de l'art religieux de l'époque moderne dans son rapport au phénomène du dévoilement⁸.

Le retable-machine valencien : un dévoilement pour une épiphanie

La fondation du RCSCC en 1600 s'inscrit dans un contexte liturgique soumis à d'importantes évolutions en ce qui concerne le dévoilement des images religieuses. À la fin du ^{xvi}e siècle, suite au concile de Trente, la place des textiles dans les églises espagnoles change en effet fortement⁹. D'abord, les courtines d'autel disparaissent progressivement, et sont d'ailleurs absentes de la chapelle valencienne¹⁰. Si les rideaux qui encadrent l'autel disparaissent, les voiles prennent une nouvelle valeur, en vertu de leur rareté : les rideaux sont progressivement réservés pour des liturgies exceptionnelles, plus volontiers spectaculaires et

Javier Campos, Fernández de Sevilla (éd.), *El Monasterio del Escorial y la pintura: actas del Simposium*, El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2001, p. 623-642.

- 7 Le terme peut apparaître dans les commandes de retables. Voir Francisco B. Luján López, «El retablo del altar mayor de la Iglesia Parroquial de Villanueva de la Jara (Cuenca), obra de Francisco Montllor (ca. 1693-1697)», *Imafronte*, 16, 2004, p. 195-239.
- 8 Cet article développe des réflexions amorcées dans Hector Ruiz Soto, *Apariencia ou l'instant du dévoilement. Théâtre, images et rituels dans l'Espagne du Siècle d'or*, Madrid, Casa de Velázquez, sous presse. Voir notamment le chapitre 9.
- 9 Il faut mesurer ces nouveaux usages du textile à l'aune de ses emplois au Moyen-Âge, sur la richesse desquels on renvoie aux contributions de cet ouvrage, ainsi qu'à Lucien-Jean Bord, Vincent Debiais, Éric Palazzo, *Le rideau, le voile et le dévoilement du Proche-Orient ancien à l'Occident médiéval*, Paris, Geuthner, 2019 et à Pierre-Olivier Dittmar, «Cachez ce saint que je ne saurais voir. Modifications de visibilité en contexte rituel à la fin du Moyen Âge», *Cahiers d'anthropologie sociale*, 11/1, 2015, p. 84-99.
- 10 Cette disparition des courtines accompagne l'évolution tracée par Bernard Chédozeau, *Chœur clos, chœur ouvert : de l'église médiévale à l'église tridentine (France, ^{xvi}e-^{xviii}e siècle)*, Paris, les Éditions du Cerf, 1998. Voir également Frédéric Cousinié, «“Gloire” et déconstruction du retable baroque, entre Rome et Paris», dans Brigitte D'Hainaut-Zveny, Ralph Dekoninck, *Machinae spirituales : les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux et en Europe. Contributions à une histoire formelle du sentiment religieux au ^{xvi}e siècle*, Bruxelles/Turnhout, Institut royal du patrimoine artistique/Brepols, 2014, p. 254.

d'un dynamisme accru. Cela explique que les rideaux de retable, connus sous le nom de *sargas* et faisant office de voiles de carême, disparaissent du marché des commandes artistiques, devenant un bien patrimonial qu'il faut préserver et que l'on maintient par tradition. Pacheco, le maître de Velázquez, affirme d'ailleurs dans son *Arte de pintura* que les *sargas* ou voiles de retables étaient une commande habituelle une génération avant lui : d'après une manière de peindre, écrit-il, « que j'ai vu exercer à mon maître Luis Fernández et à de nombreux bons peintres de son temps, lorsque la peinture des *sargas* était très prisée¹¹ ». Ainsi, à la fin du xvi^e siècle, la monstration des reliques derrière un voile s'impose comme le modèle par excellence du dévoilement religieux, changeant le statut des images voilées qui acquièrent, en vertu de leur mode d'exposition, une charge sacrale supérieure au reste des images de l'église¹². Ce changement dans le décor ecclésial implique donc un changement dans les emplois liturgiques du rideau, de sorte que le dévoilement est associé à des usages plus restreints et remarquables, que ce soit dans des fêtes périodiques comme le Carême, lorsque les images de l'église sont voilées, ou dans des cérémonies d'exception, comme l'inauguration d'une chapelle, ou la monstration de l'effigie d'un nouveau béat ou d'un nouveau saint¹³. Le dévoilement liturgique devient ainsi une catégorie performative d'exception, qui se nourrit des valeurs résurrectionnelles et commémoratives du dévoilement pascal d'une part, et de l'association du textile à la sacralité des reliques d'autre part¹⁴.

11 Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, éd. Bonaventura Bassegoda, Madrid, Cátedra, 2009, p. 447, « que vi exercitar a mi maestro Luis Fernández y a muchos buenos pintores de su tiempo; aún cuando se usaba mucho la pintura de las sargas ».

12 Felipe Pereda, *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2017, p. 347-349.

13 Sur le dévoilement lors des canonisations, voir Martine Boiteux, « Le rituel romain de canonisation et ses représentations à l'époque moderne », dans Gábor Klaniczay (éd.), *Procès de canonisation au Moyen Âge : aspects juridiques et religieux*, Rome, École française de Rome, 2004, p. 334. Sur les usages du dévoilement liturgique dans l'Espagne moderne, je me permets de renvoyer à Ruiz Soto, *Apariencia ou l'instant du dévoilement...*, op. cit., chapitres 7 à 9.

14 Rappelons en outre que le dévoilement s'inscrit dans un régime de visibilité caractéristique des reliques depuis le Moyen Âge, comme le prouve par exemple l'inscription d'un autel nord-africain d'époque byzantine, actuellement conservé au Louvre : « Sous ce voile sacro-saint de l'autel sont les reliques (*memoriae*) des saints de la Massa Candida, de saint Isidore, des trois saints enfants, de saint Martin, de saint Romain ». Que l'on considère le voile comme une métaphore pour l'autel, dans lequel seraient enchâssées les reliques, ou que l'on comprenne dans l'inscription une référence aux voiles qui la recouvrent, ceux-ci se trouvent associés aux reliques dès l'Antiquité tardive, sinon avant. Voir <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010251264>. Je remercie Morgane Uberti de m'avoir fait connaître cette inscription et de m'avoir éclairé dans son commentaire.

C'est dans ces coordonnées nouvelles que s'inscrit la fondation valencienne. Le retable du maître-autel est achevé en 1606, avec la mise en place d'un système de poulies qui permet d'escamoter le tableau de la Cène de Ribalta (4,28 × 2,66 m.) dans une niche construite à cet effet¹⁵. Le tableau coulisse ainsi pour révéler la sculpture du Christ en croix, installée derrière quatre rideaux (fig. 1, 2). Le visage de celle-ci en fait une image-relique: il est réputé achéiropoiète et offert pour cela par Margarita de Cardona¹⁶ à Juan de Ribera pour sa nouvelle fondation (fig. 3). Le retable, tel un reliquaire monumental, permet ainsi une mise en scène spectaculaire de l'image-relique en trois étapes: d'abord, le tableau disparaît, puis les rideaux s'ouvrent, et enfin le Christ en croix apparaît.



Fig. 1. Francisco Pérez (sculpteur) et Francisco Ribalta (peintre), Retable du maître-autel de la chapelle du Real Colegio Seminario del Corpus Christi, 1600-1606, Valence

- 15** Fernando Benito Doménech, « El origen de la Cena del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia en torno a Carducho y Ribalta », *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 45, 1979, p. 417-426.
- 16** Sur cette dame de l'impératrice Marie d'Autriche, voir Vanessa de Cruz Medina, « 'In Service to my Lady, the Empress, as I have done every other day of my life': Margarita de Cardona, Baroness of Dietrichstein and Lady-in-Waiting of María of Austria », dans Nadine Akkerman, Birgit Houben (éd.), *The Politics of Female Households: Ladies-in-Waiting across Europe*, Leyde, Brill, 2013, p. 99-119.



Fig. 2. Retable du RSCCC, ouvert, à la fin de la messe du vendredi (cliché du 27 septembre 2017)

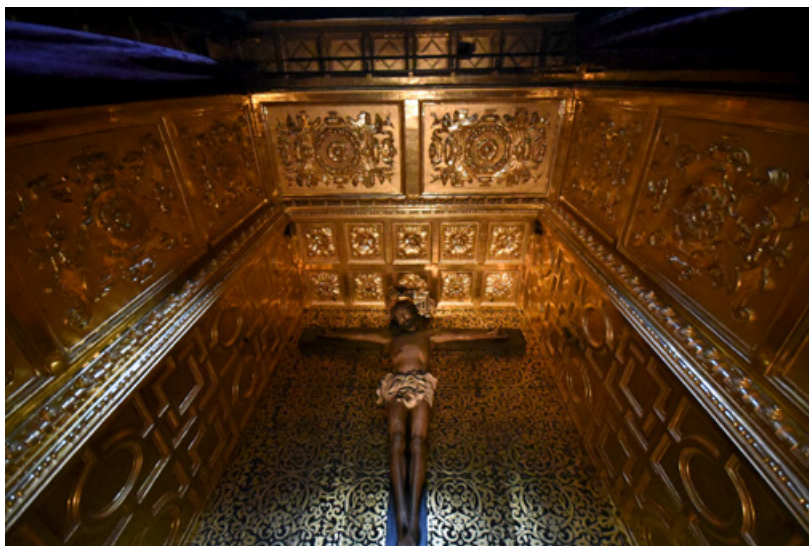


Fig. 3. Retable du RSCCC, ouvert, avec *Christ en croix*, anonyme allemand, xvi^e siècle

Comme l'affirme Escrivà, le retable est activé chaque vendredi pendant la messe consacrée au Christ. L'ensemble du séminaire y participe, d'après les *Constitutions* de la chapelle de 1605 :

3. [...] Lorsque ceux que l'on a dit sont agenouillés, avec des cierges, commence le psaume du *Miserere* à deux chœurs, qui doit être dit avec toute la décence, lenteur et solennité, et en même temps la Cène doit être baissée et les rideaux ouverts, en faisant attention à ce que les cinq rideaux soient ouverts à la fin du quatrième vers. Le cinquième, « *Tibi soli peccau* », devant commencer lorsque tous les rideaux seront ouverts et le saint Crucifix découvert. [...] ¹⁷.

Les *Constitutions* du RCSCC donnent un rythme au dévoilement, qui coïncide avec les premiers vers du psaume du *Miserere*. Après la descente du tableau de la Cène dans la niche sous le retable, les deux rideaux violets et les deux rideaux noirs sont tirés en harmonie avec les quatre premiers vers du psaume. Si les *Constitutions* mentionnent cinq rideaux, il s'agit d'une inexactitude, à moins que le premier rideau ne soit ici le tableau de la Cène, dont le rôle est également de dévoiler. Quoi qu'il en soit, le dévoilement est complet lorsque résonne dans la nef le cinquième vers du psaume, et précisément le pronom *Tibi*. L'apparition du Christ en croix est dès lors construite comme la réponse à une prière, comme cela est souvent le cas dans de nombreux dévoilements liturgiques espagnols modernes ¹⁸. Le dévoilement construit donc l'apparition de l'image-relique comme une synesthésie qui répond à une adresse collective au Christ, chantée à double chœur.

Dans ce spectacle sensible, l'univers textile joue un rôle essentiel sur plusieurs plans. Escrivà compare plusieurs fois Ribera à David, le second ne dépassant pas l'aspiration de fonder un Temple, mais le premier y étant parvenu ¹⁹. Le retable-machine confirme le bien-fondé de cet éloge, somme toute attendu. L'apparition du Christ par l'ouverture des rideaux figure le déchirement du voile du Temple rapporté par Luc 23, 45, Marc 15, 37-38 et Matthieu 27, 50-52 à l'instant de la mort du Christ. Celle-ci coïncide avec le déchirement du voile du Temple « de haut en bas » (Marc, Matthieu), signe du remplacement de l'ancienne Loi par la nouvelle. Désormais, le sacré n'est plus inexorablement

17 Juan de Ribera, *Constituciones de la Capilla del Colegio y Seminario de Corpus Christi*, En Valencia, en casa de Pedro Patricio Mey, 1605, p. 33 : « estando todos los sobredichos hincados de rodillas y con cirios en las manos, a dos coros, se comience el salmo del Miserere y se diga en todo competente con toda pausa y solemnidad, y juntamente se vaya bajando la Cena y corriendo las cortinas, teniendo consideración a que se vengán a acabar de correr todas las cinco cortinas cuando se acabare el cuarto verso y se comience (en estando todas las cortinas corridas y descubierto el santo Crucifijo) el quinto verso "Tibi soli peccau". »

18 Hector Ruiz Soto, « Le dévoilement spontané de la Vierge de Guadalupe face à Jean de Dieu : fiction, effraction ou miracle de l'image », *e-Spania*, 38, 2021 (<https://doi-org/10.4000/e-spania.39451>).

19 F. Escrivà S. I., *Vida del ilustrissimo y excellentissimo señor don Juan de Ribera...*, op. cit., p. 233-234.

caché aux regards, comme l'Arche d'Alliance déposée dans le Saint des Saints, mais il devient visible. Le retable-machine du RCSCC fait jouer ce fondement scripturaire dans sa mise en scène de l'image-relique du Christ en croix, sans que cette référence ne soit convoquée textuellement, ni par les textes normatifs de la chapelle, ni par l'éloge qu'en fait Escrivà. C'est par l'apparition de l'image du Christ dans l'ouverture du rideau que ce référent s'actualise chaque vendredi dans la chapelle. En outre, la décoration de la niche du retable dans laquelle se trouve la sculpture prolonge cette assimilation du retable au Temple dont les voiles se déchirent. Après le dévoilement, la niche du retable ouvert est en effet ornée de motifs semblables à un brocart sur fond doré, de sorte qu'elle se présente comme un sanctuaire fait de voiles et ouvert sur la nef (**fig. 3**). Le temps du dévoilement, le retable apparaît ainsi, aux yeux de tous, comme une fabrique textile : un nouveau tabernacle, étant donné que celui du Temple était fait de voiles et de rideaux²⁰. Ainsi, le retable apparaît comme un nouveau Saint des Saints, transformant la chapelle entière en Temple et faisant de son fondateur un nouveau David, s'efforçant comme lui « de trouver et d'inventer de nouvelles formes de louer et d'honorer [le Seigneur] »²¹.

Ce retable est dès lors au centre du système symbolique de la chapelle, dans la mesure où son programme iconographique renvoie à l'eucharistie, et que la relique du visage du Christ est intégrée à une image du Christ en croix : sacrement, relique et image sont ainsi inextricablement liés. Rappelant la rupture du voile du Temple à la mort du Christ, ce retable allie en effet l'image et la relique dans la défense du dogme de la présence réelle. Derrière le retable, et de part et d'autre de celui-ci, deux portes permettent d'atteindre le mécanisme d'attache du tableau de la Cène et ses contrepoids, afin de le mettre en mouvement. C'est également de là que sont tirés les rideaux. Le retable est flanqué d'un escalier, par lequel on atteint une porte donnant sur la niche où se trouve la sculpture, et permettant de placer et d'allumer les cierges de part et d'autre de celle-ci (**fig. 4**). Un étage plus haut, une lucarne s'ouvre sur une lampe où l'on peut allumer une bougie à proximité du visage du Christ, qui constitue la relique dans cette sculpture : elle reçoit ainsi une illumination directe depuis les flancs de la cage du retable (**fig. 5**). Enfin, les quatre rideaux forment la frontière de cette niche,

20 Comme l'affirme l'un des pères de l'archéologie chrétienne dans l'Espagne moderne, Benito Arias Montano : « *Tabernaculum proprie vela siue cortinae faciunt* », Benito Arias Montano, *Exemplar siue De sacris fabricis liber*, Antuerpiae, excudebat Christophorus Plantinus prototypographus regius... , 1572, p. 10.

21 F. Escrivà S. I., *Vida del ilustrissimo y excellentissimo señor don luan de Ribera...*, *op. cit.*, p. 234 : « *y se desveló en buscar e inventar modos de alabarle y honrrarle, y celebrar sus fiestas como fuese en más tenido, honrado y servido.* »



Fig. 4. Retable du RCSCC, porte latérale de la niche du retable

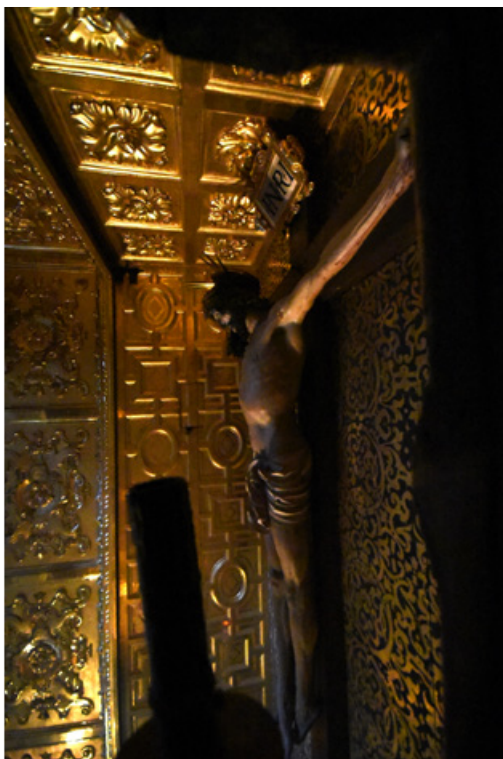


Fig. 5. Retable du RCSCC, lucarne donnant accès aux bougies dans la niche du retable. Une autre lucarne symétrique en face

dont les supports sont derrière le tableau de la Cène : ils s'échelonnent ainsi de plus en plus près de la sculpture.

Si le tableau de Ribalta permet déjà un premier dévoilement, les quatre rideaux jouent un rôle particulier dans cette architecture. D'une part, ils se placent d'emblée dans un au-delà du visible ordinaire, puisqu'ils se trouvent après le premier seuil que constitue le tableau. Ils rendent par ailleurs visible la tension narrative entre le tableau et la sculpture, en symbolisant la projection qui mène de la Cène au Calvaire : un effet de seuil qui condense plusieurs niveaux de sens. Les deux rideaux violets, identifiés à la pourpre de l'*Ecce homo*, et les deux rideaux noirs, endeuillés de la mort du Christ, font le lien entre les deux images sur un plan narratif qui commémore la Passion. Les rideaux sont aussi le lieu figural d'une transformation surnaturelle, qui prend ici la forme d'un changement de médium, dans le passage de la peinture à la sculpture. Comme l'écrit Frédéric Cousinié à propos des effets de seuil propres aux retables baroques :

Mort et dégagement de l'âme du corps, ascension et accession à un regard qui de corporel se fait également spirituel, communication de la gloire, entrée dans le ciel, sont autant d'étapes et d'états différenciés dont l'évocation, au sein d'un schéma unitaire, suppose en effet l'existence d'interruptions, de zones opaques, de changements de matières, de couleurs et de médiums où la forme-retable garde sa nécessité²².

Les rideaux sont ici les éléments de cadre sur lesquels se fonde cette nécessité du retable devenu *tramoya* et activé par le mouvement de la machine spectaculaire. Ainsi, le passage d'un Christ qui annonce sa transsubstantiation à un Christ mort sur la croix convoque le référent théologique du voile comme une figure de l'humanité christique. Les rideaux deviennent l'attribut secondaire, producteur d'aura, d'une image dont le mode de visibilité mime une épiphanie et nous fait ainsi transcender, dans l'ordre du sensible, le monde terrestre des apparences. Dès lors, le corps dévoilé est une substance déjà plus qu'humaine, et les rideaux sont les opérateurs d'une forme de parousie.

En effet, le dévoilement mime une épiphanie. D'une part, grâce à l'association du mouvement des rideaux aux premiers vers du *Miserere*, de sorte que l'image apparaît comme la réponse à une prière. L'image sculptée, support d'une relique, atteint ainsi sa pleine puissance d'incarnation. Cette activation de l'image-relique en vertu des rideaux qui la dévoilent construit donc comme une évidence sensible l'incarnation du prototype dans l'image, comme l'a montré Marlène Albert-Llorca à propos d'un autre dévoilement, celui de l'image de Notre-Dame

²² Cousinié « "Gloire" et déconstruction du retable baroque, entre Rome et Paris », art. cité, p. 249.

des Désemparés lors de la *Descoberta* dans la basilique de la Vierge à Valence²³. D'autre part, les conditions effectives du dévoilement, opéré depuis l'arrière du retable, renforcent l'illusion épiphanique propre au dispositif. En effet, les rideaux sont ouverts à vue, sans que l'on ne puisse voir, depuis la nef, l'agent de leur ouverture. Cette mise en scène construit l'illusion d'une efficacité mécanique de l'image sculptée, comme si elle était susceptible de se manifester d'elle-même. L'occultation de son agent effectif construit un dévoilement qui ne semble pas fait par une main humaine : reprenant donc aux images achéiropoïètes leur mode miraculeux de production. En outre, le tissu des quatre rideaux, avec ses plis et sa fluidité, résiste à toute reproduction identique du protocole. En effet, le mouvement des tissus, répété pourtant de semaine en semaine, est assez fluide pour être toujours nouveau, quasiment vivant. Leur richesse matérielle renforce volontiers cet effet de vie, tout en inscrivant le spectacle dans un horizon escatologique. Les quatre rideaux superposés sont des écrans qui se déchirent sur l'axe de la nef, comme des étapes vers un approfondissement du visuel. Ainsi s'élabore une vision complétée par la musique et l'odeur de l'encens, construisant une expérience multisensorielle qui anticipe le face-à-face avec la divinité auquel aspirent les croyants, et qui rappelle parallèlement le temps historique de la Passion. Cela se joue dans le temps limité de la cérémonie du *Miserere*, un instant privilégié qui donne à voir, en tout point de la chapelle valencienne, un au-delà du visible qui demeure, en règle générale, latent²⁴. Enfin, ces écrans permettent la mise en valeur des caractéristiques chromatiques et lumineuses de la sculpture, qui se détache sur le fond doré, entourée de lumières, dans une explosion de brillance favorisée par le contraste avec les rideaux noirs. Autrement dit, cette machine change la qualité immuable de l'image en la transformant en une sorte d'apparition lumineuse, toujours singulière, presque vivante, animée par le mouvement des rideaux. Dans la chapelle à nef unique du RCSCC, imitée du Gesù romain, le dévoilement soumet aux yeux de la sculpture l'ensemble de la communauté (fig. 6).

²³ Marlène Albert-Llorca, *Les vierges miraculeuses : légendes et rituels*, Paris, Gallimard, 2002, p. 52-57.

²⁴ Sur cette temporalité du dévoilement, voir Ralph Dekoninck, *La vision incarnante et l'image incarnée : Santi di Tito et Caravage*, Paris, Éditions 1:1, 2016, p. 72-73 ; Frédéric Cousinié, *Le Saint des Saints. Maîtres-autels et retables parisiens du XVI^e siècle*, p. 70 ; Ruiz Soto, *Apariencia ou l'instant du dévoilement...*, op. cit.



Fig. 6. Vue de la chapelle du RCSCC depuis la niche du retable

Mais cette apparition n'est pas uniquement une expérience visionnaire. Les quatre rideaux construisent en effet une expérience performative complexe, qui fait appel aux cinq sens et dote le Christ de capacité de mouvement, en le faisant passer de l'image plane à la sculpture tridimensionnelle et de la Cène à la Passion. Cinq dévoilements comme les cinq plaies figurent en effet le passage du Jeudi saint, date de la Cène représentée sur le tableau d'embouchure, au Vendredi saint, date de la mort du Christ, tel qu'il apparaît dans la sculpture. Les rideaux sont donc la figure (chromatique, numérique, matérielle) d'une Passion qui dynamise la cérémonie de la messe, renvoyant le rituel à l'histoire néotestamentaire. Or, lorsque le tableau de la Cène réapparaît, il ne fait plus seulement référence au Jeudi saint, mais à l'instauration de la communion eucharistique, et donc au rituel. Dans le tableau s'inscrit ainsi la tension entre deux temporalités : l'actualité de la liturgie et l'histoire de la Passion. Aussi le retable-machine transforme-t-il la cérémonie en une véritable apologétique du sacrement, qui complète l'expérience sensible de la cérémonie. En effet la vue, l'ouïe et l'odorat des fidèles sont convoqués par le dévoilement de l'image, le chant du psaume et les fumées d'encens. La frustration de ne pas pouvoir toucher

le sacré est à son comble. Même celui ou ceux des membres de la communauté qui manipulent le mécanisme sont soumis à cette frustration : ils n'ont accès qu'au revers de L'Épiphanie, au terrestre et à l'immanence. Mais cette mise à distance du sacré, qui en souligne la majesté, a vocation à être transcendée dans la communion, faisant donc appel au toucher et au goût. Dans leur dynamisme même, les rideaux ne produisent pas seulement ici la vision d'une épiphanie, mais ils construisent l'expérience d'une réelle présence du Christ dans l'église valencienne, le temps d'un court dévoilement.

Une nouvelle forme de dévoilement pour une image nouvelle ?

La mise en scène valencienne rappelle différents dévoilements liturgiques inscrits dans une architecture. Outre le célèbre dévoilement de l'icône de la vierge Théotokos dans l'église Sainte-Marie des Blanchernes, à Constantinople, on connaît plusieurs antécédents plus proches dans le temps, notamment dans la péninsule italienne²⁵. À Venise, un retable de la *Transfiguration*, par Titien, devant la *pala d'argento* de l'église du Saint-Sauveur, date de 1534. Le tableau moderne reproduit le thème de la Transfiguration, déjà présent dans l'ouvrage sous-jacent, datant de la fin xiv^e siècle. Cette mise en scène de l'image ancienne par l'art moderne se répète vraisemblablement à Venise dans l'église de Saint-Cassin, où il y avait également un retable similaire peint par Tintoret pour cacher et révéler une autre *pala d'argento*²⁶, mais également dans plusieurs autres églises ainsi qu'à Saint-Marc, avec le retable de Paolo Veneziano et ses fils destiné à recouvrir la *pala d'oro*²⁷. Dans la ville de la lagune, des retables faisaient volontiers « fonction de couvertures ordinaires » devant des retables en orfèvrerie, qu'ils permettaient de dévoiler à des dates particulières²⁸.

À Rome, au début du xvii^e siècle, la *Madone des Pèlerins* du Caravage (1605-1606), cachait une niche avec une copie de la célèbre image de Notre-Dame de Lorette, dont l'original date du xiv^e siècle, mais dont les origines mythiques remontent à l'époque testamentaire²⁹. Par ailleurs, deux ans après la construction

²⁵ Roland Krischel, « Cloths in and on paintings: from curtain to shutter and back again », dans Nicola Costaras, Christina Young (éd.), *Setting the Scene: European Painted Cloths from the Fourteenth to the Twenty-First Century*, Londres, Archetype Publications, 2013, p. 4.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Andrea de Marchi, « La postérité du devant-d'autel à Venise : retables orfèvrés et retables peints », dans Justin E. A. Kroesen, Victor M. Schmidt (éd.), *The Altar and its Environment, 1150-1400*, Turnhout, Brepols, 2010, p. 84-85.

²⁸ *Ibid.*, p. 82-86.

²⁹ Dekoninck, *La vision incarnante et l'image incarnée...*, op. cit., p. 72.

du retable-machine valencien, en 1608, Rubens peint le tableau d'embouchure qui cache l'icône tutélaire de l'église oratorienne de Santa Maria in Vallicella³⁰. Comme au Saint-Sauveur vénitien, l'image écran et l'image dévoilée représentent la même chose, se présentant ainsi comme deux versions d'un même prototype, qu'il soit un portrait iconique ou une histoire de la vie du Christ. La Madone de Rubens sert ainsi à dévoiler la Madone ancienne, mise en scène comme une image, mais également comme une relique du fait de son ancienneté et du dispositif même du dévoilement (fig. 7, 8, 9). Ce mécanisme romain, de 1608, est sans doute l'un des arguments les plus importants pour la définition des deux époques de l'image et de l'art défendues par Hans Belting dans son *Image et culte*³¹. Dans cette *histoire de l'image avant l'époque de l'art*, pour reprendre le sous-titre original de l'auteur³², l'image est avant tout le portrait iconique de tradition byzantine, considéré comme image cultuelle et opposé à l'objet artistique, non pas en termes fonctionnalistes, puisque l'image d'art est également intégrée au culte, mais en termes sociologiques et esthétiques, dès lors que l'art implique la reconnaissance d'un artiste ainsi que des débats à la fois artistiques et théologiques. Ces deux notions s'opposent surtout chronologiquement : à une ère de l'image, allant de l'Antiquité tardive à la crise de l'iconoclasme protestant, suit une ère de l'art qui reste en grande partie ébauchée dans le livre de Belting, malgré son insistance dans la porosité des deux paradigmes³³. Le dévoilement de la Vallicella cristallise un des arguments principaux du livre. L'art nouveau, de Rubens, servant à cacher l'image ancienne, l'Église romaine semble confirmer le changement de paradigme qui accompagnerait le passage à l'époque moderne. Comme l'écrit Belting, il s'agit de « l'art comme mise en scène de l'image à l'époque de la Contre-Réforme³⁴ ». Le même constat pourrait être déjà dressé du retable du Caravage comme du dispositif vénitien de 1534, où l'art nouveau dévoile l'image ancienne³⁵. Les pages qui suivent aspirent à proposer un triple décentrement des thèses de Belting sur l'articulation entre

30 *Ibid.*, p. 73-79.

31 Hans Belting, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, trad. F. Muller, Paris, Cerf, 2007.

32 Traduit autrement, comme l'explique le traducteur, par injonction éditoriale. Voir Frank Muller, « Notes liminaires », dans *id.* (éd.), *De l'objet culturel à l'œuvre d'art en Europe. Repères de transition*, Genève, Droz, 2013, p. 13-14.

33 *Ibid.*

34 Belting, *Image et culte*, *op. cit.*, p. 651-659.

35 Dans l'historiographie espagnole, ce type de retable correspond plutôt à la typologie des *retablos-camarín*, qui mettent en scène une image ancienne, comme dans le monastère de Guadalupe. Voir à ce propos M^a Concepción Bonet Blanco, « El retablo barroco, escenografía e imagen », art. cité.



Fig. 7 à 9. Pierre Paul Rubens, *Madone de la Vallicella*, 1608, huile sur ardoise, 425×250 cm, Rome, Chiesa Nuova

art et culte dans des dispositifs comme celui de la Chiesa Nuova. Face à une approche centrée sur le portrait iconique, on s'attache à décrire la complexité du cadre performatif qui entoure l'image ou l'objet d'art, complétant par la même occasion l'attention au visuel par une considération de l'expérience sensible et épistémologique offerte par les retables-machines. Face à l'ancrage géographique des traditions considérées par Belting, qui oppose l'icône à l'art italien, on s'attache à reconstruire une tradition hispanique. Face à son étude « avant l'époque de l'art », on étudie ici le dévoilement au xvii^e siècle.

Le retable valencien s'inscrit en faux sur le modèle d'après lequel l'art serait l'écrin de l'image ancienne. Au même moment où Rubens peint sa copie artistique de l'icône ancienne, l'art de Ribalta sert en effet la théâtralisation d'une image nouvelle. Dans le retable à dévoilement valencien, l'articulation des deux paradigmes de l'image et de l'art met en valeur, contrairement aux mécanismes italiens, la dignité d'images récentes à la frontière du culte et de l'art. La construction valencienne semble répondre en effet à un vœu exprimé en 1605 par Fray José de Sigüenza, prieur et historien du monastère de l'Escorial, dans sa description de l'*Enterrement du Christ*, de l'*Adoration des rois* et du *Martyre de saint Laurent*, trois œuvres du Titien qui présidaient les retables de l'église primitive du monastère :

J'aimerais avoir quelque connaissance de l'art pour faire l'éloge de la valeur de ces trois tableaux. Il me semble qu'ils devraient être exposés comme des reliquaires, afin qu'on ne les vît autrement qu'avec grand désir et après avoir retiré de nombreux voiles, pour que l'estime fût à la hauteur de leur excellence, qui se perd grandement lorsqu'elle devient vulgaire et disponible³⁶.

Sigüenza, loin de limiter l'art du Titien au rôle d'écran et voile d'images vénérables, souhaite en faire l'équivalent artistique des reliques, prouvant une fois encore la porosité des deux paradigmes posés par Hans Belting³⁷. Si les tableaux du Titien ne furent pas effectivement voilés en dehors des nécessités liturgiques – par exemple pendant le Carême –, les textiles et les dévoilements que ceux-ci permettent peuvent être associés à l'Escorial à des objets artistiques, afin d'en faire des images de culte : le dévoilement en devient le marqueur d'une

36 José de Sigüenza, *Tercera parte de la historia de la orden de San Gerónimo*, Madrid, en la imprenta real, 1605, p. 712 : « Quisiera saber algo del arte para ponderar la valentía de estos tres cuadros: pareceme que habían de estar puestos como relicarios, que no se vieran sino a deseo, y después de quitados muchos velos, porque con la estima se ponderase la excelencia, que pierde mucho de ella cuando se hace vulgar y maneja. »

37 Sur ce point, voir Olivier Boulnois, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge. v^e-xv^e siècle*, Paris, Seuil, 2008, p. 438-439 (sur l'émergence d'un art sacré et donc d'une image artistique) et 450-457.

sélection honorifique de certaines images que l'on consacre ainsi, métaphoriquement mais efficacement, comme des reliques. Cela était le cas, au moins occasionnellement, dans le retable du maître-autel de la basilique, dont on connaît les rideaux par les inventaires et par quelques rares images (**fig. 10**), mais dont l'usage reste (difficile) à étudier.

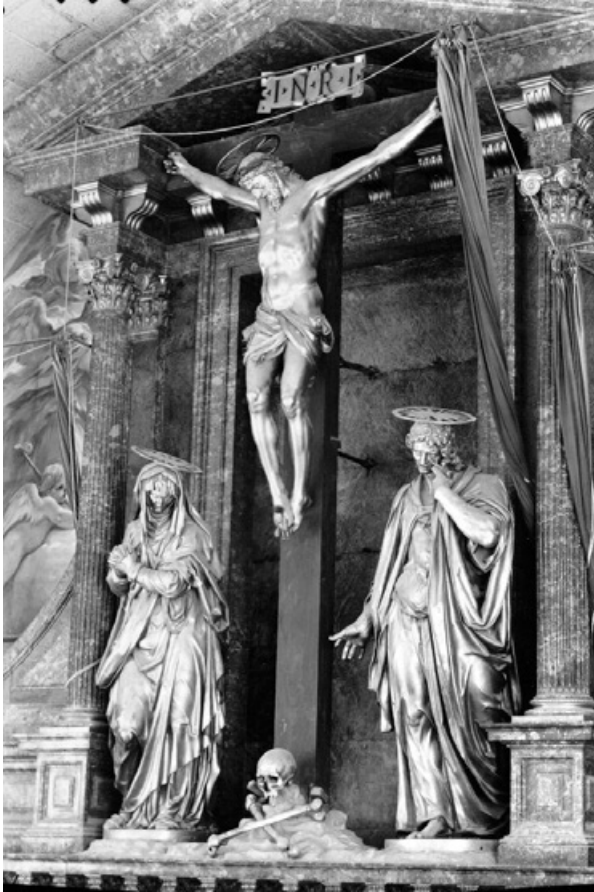


Fig. 10. Pompeo Leoni, *Calvaire*, registre supérieur du retable du maître-autel de la basilique de San Lorenzo del Escorial, avec rideaux tirés, photographie de Casa Moreno. Archivo de Arte Español (1893-1953)

Pour le prieur de l'Escorial, le dévoilement est devenu en effet l'apanage des reliques, et les retables reliquaires de l'Escorial avaient des rideaux dont Sigüenza décrit l'ouverture comme une manifestation de la gloire : « Lorsque l'on ouvre les portes et que l'on tire les voiles en soie qui les recouvrent [les

reliques], le ciel est dévoilé³⁸. » Dans le RCSCC, l'image du Christ en croix du retable-machine est une image relique, et le même dispositif de dévoilement est également à l'œuvre dans le retable-reliquaire de cette institution, cette fois avec un tableau de l'Ange Gardien en guise d'embouchure, ainsi que des rideaux s'ouvrant sur les reliques³⁹. Si l'on garde les catégories de Belting, qui oppose une image cultuelle ancienne à la nouveauté de l'objet d'art, l'originalité de la mise en scène valencienne consisterait dans le dévoilement d'une image-relique nouvelle : un Christ en croix récent, datant du xvi^e siècle. Or, l'origine angélique de son visage et sa mise en scène équivalente à celle des reliques jettent un trouble sur cette notion de nouveauté⁴⁰. Comme on l'a vu, le retable réalise une mystérieuse synthèse entre temporalités : en témoignent la réactualisation de l'histoire de la Passion dans le passage de la peinture à la sculpture et l'éternité de la connaissance angélique qui se trouve au fondement mythique de l'apparence du visage du Christ. Plutôt que de voir dans ce dispositif une mobilisation de l'art moderne pour encadrer une image de culte au sens de Belting, il convient de voir ici une autre forme de dévoilement.

Les retables-machines hispaniques ne montrent pas deux versions d'une même image, comme la *Transfiguration* du Titien devant celle de la *pala d'argento*, ou la Madone de Rubens devant la Madone de la Vallicella. La tension entre ce qui est visible et ce qui est caché n'est pas conçue comme une différence entre deux aspects d'une même réalité, successivement nouvelle et ancienne, ou artistique et authentique. Le retable-machine du RCSCC accuse la différence entre ce qui est visible et ce qui est latent : en opposant la surface plane de la peinture d'embouchure à la sculpture qui se trouve cachée, et en changeant l'objet de la représentation, qui est une Cène lorsque le retable est fermé et un *Christ en croix* lorsque le retable est ouvert. Ainsi, le dispositif n'oppose pas l'ancien au nouveau par un jeu subtil de transparences, mais le visible au potentiel, l'actuel à l'éternel, ou l'immanent au sacré. Le retable valencien inaugure à nos yeux une tradition mobilisant la performance pour amener toute image, ancienne ou nouvelle, à un processus consécrationnel. À travers la mise en scène d'une épiphanie, le lien entre le prototype céleste et l'objet montré se trouve activé. Par conséquent, le retable-machine valencien n'est pas la mise en valeur d'une

38 José de Sigüenza, *La fundación del monasterio de El Escorial*, éd. Antonio Fernández Alba, Madrid, Turner, 1986, p. 358 : « *En abriéndose las puertas y corridos los velos de seda que tienen delante, se descubre el cielo.* »

39 Juan de Ribera, *Constituciones de la Capilla del Colegio y Seminario de Corpus Christi*, op. cit., p. 52.

40 Par opposition aux images gothiques et à leurs mises en scène baroques, étudiées par exemple par Grażyna Jurkowlanec, « Between Cult and Antiquarianism. Evaluation of Medieval Images in the Early Modern Era », dans Muller, *De l'objet cultuel à l'œuvre d'art en Europe...*, op. cit., p. 317-336.

image ancienne. C'est la construction d'une machine performative consécrationnelle dans laquelle le Christ est animé, transitant de la Cène à la Passion, de la peinture à la sculpture (et, en fin de compte, à la substance eucharistique) : le prototype de l'image se rend ainsi présent dans la succession des différentes étapes du dévoilement et de la cérémonie. Si le retable du RCSCC mobilise bien l'art moderne pour créer de nouvelles images de culte, il est surtout un instrument pour faire advenir le sacré. Enfin, en permettant au fidèle d'en faire l'expérience, ce dispositif offre une connaissance qui va au-delà de la découverte d'une image ancienne. Si le modèle du dévoilement des reliques est mobilisé, et par la même occasion une épistémologie de l'authentique qui est déjà à l'œuvre dans la Chiesa Nuova romaine, celle-ci est enrichie d'une épistémologie plus large : le retable-machine propose au fidèle une connaissance transcendente, au moyen de l'évidence sensible du sacré. Dans les pages qui suivent, on développe ces enjeux à travers le catalogue de plusieurs retables-machines, dont on souligne l'inadéquation par rapport aux thèses de Belting sur l'art comme écrin de l'image. Enfin, on revient en conclusion sur le sens de ces retables et la performance du dévoilement pour la construction du sacré.

Le retable-machine hispanique : le dévoilement liturgique comme institution de nouveaux objets de culte ?

Le dévoilement valencien semble avoir été particulièrement apprécié du biographe de Ribera, le jésuite Escrivà, tant pour la monstration des reliques dans leur retable que pour la cérémonie du *Miserere* dans le retable majeur. Cette description textuelle, ainsi que la célébrité du fondateur du RCSCC et l'efficacité du spectacle lui-même, expliquent qu'il ait fait des émules, notamment dans les territoires de la Monarchie hispanique. C'est dans une fondation jésuite, entre 1654 et 1665 que l'on trouve un premier exemple de retable-machine semblable à celui de Valence, dans l'ancienne église de Saint Paul, aujourd'hui consacrée aux saints Just et Pasteur, de Grenade. Dans cette église de Grenade, le retable construit par le jésuite Francisco Díaz de Ribero, est une machine spectaculaire à trois titres⁴¹. Au centre du registre inférieur, une monumentale custode sert à dévoiler l'eucharistie⁴². En outre, quatre toiles disposées dans

⁴¹ Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, « Arquitectura barroca y jesuitismo. Díaz del Ribero y el retablo mayor de la antigua iglesia de San Pablo de Granada », *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 38, 2007, p. 99-118.

⁴² La prouesse technique de sa construction et de son installation fait l'objet d'abondants éloges dans Gabriel de Aranda, *El artifice perfecto ideado en la vida del V. hermano Francisco Diaz del Ribero ... de la Compañía de Jesus*, en Sevilla, por Juan Perez Berlanga, 1696, p. 187-197.

les corps latéraux du retable peuvent être occultées dans des niches, comme dans le retable-machine valencien, afin de montrer des reliquaires. Enfin, le panneau central du registre supérieur pivote sur un axe central pour montrer soit un tableau de la *Conversion de saint Paul* de P. A. Bocanegra (1665), soit une sculpture du Christ en croix entourée de reliquaires⁴³ : deux images, sculpture et peinture, également récentes, avec des reliques de saints jésuites, Ignace et François-Xavier⁴⁴.

Quelques années plus tard, à l'Escorial, un nouveau retable-machine s'inscrit directement à la suite de celui du RCSCC. Le dispositif est construit entre 1684 et 1690 dans la sacristie de l'Escorial, sous le patronage du roi Charles II. À cette occasion, le dévoilement permis par le retable-machine est mis au service de la restauration d'une hostie profanée à Gorinchen, en 1572, par des protestants zwingliens. Cette *Sagrada forma de Gorkum* permet d'établir un lien direct entre la construction royale et la construction valencienne, puisque c'est Margarita de Cardona qui avait fait parvenir en Espagne la relique eucharistique ainsi que le visage du Christ du RCSCC⁴⁵. Lorsque le retable-machine de l'Escorial est fermé, un tableau de Claudio Coello⁴⁶ montre le roi Charles II en adoration devant la relique jadis profanée (fig. 11). Derrière le tableau⁴⁷, qui coulisse dans une niche sous le retable, la relique est placée dans une custode couronnée d'un Christ en croix de taille naturelle sculpté par Pietro Tacca, aujourd'hui perdu mais connu, entre autres sources, par une gravure de 1764 (fig. 12). Cette custode-reliquaire était visible dès l'occultation du tableau de Coello, sans autre voile

⁴³ Visibles notamment pendant le Carême, M^{re} Concepción Bonet Blanco, «El retablo barroco, escenografía e imagen», art. cité, p. 635.

⁴⁴ López-Guadalupe Muñoz, «Arquitectura barroca y jesuitismo. Díaz del Ribero y el retablo mayor de la antigua iglesia de San Pablo de Granada», art. cité, p. 113. Voir aussi Miguel Córdoba Salmerón, *El colegio de la compañía de Jesús en Granada. Arte, historia y devoción*, Madrid, Fundación universitaria española, 2006, p. 131; Domingo Sánchez-Mesa Martín, «El retablo barroco como máquina y espectáculo: Díaz de Ribero y la iglesia de los Jesuitas de Granada», dans *Los clasicismos en el arte español*, Madrid, UNED - Departamento de Historia del Arte, 1994, p. 273-282.

⁴⁵ Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas, «*Renovatio regiae pietatis*: reflexiones en torno al altar de la Sagrada Forma del Escorial», dans Campos, Sevilla (éd.), *El Monasterio del Escorial y la pintura...*, op. cit., San Lorenzo del Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2001, p. 665.

⁴⁶ Voir Pablo Vázquez Gestal, «La majestad de los sentidos. Teatro, imágenes y performance en la corte de Carlos II», *Críticón*, 140, 2020, p. 161-215; José Luis Vega Loeches, «Fray Francisco de los Santos y el retablo-camarín de la Sagrada Forma de El Escorial», dans *Carlos II y el arte de su tiempo*, Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, Ángel Rodríguez Rebollo (éd.), Madrid, Fundación Universitaria Española, 2013, p. 549-574.

⁴⁷ Le revers du tableau est également peint, offrant aux frères hiéronymites chargés de la manipulation du retable une vision différente de celle que l'on observe depuis la sacristie.

que lui. L'absence des rideaux souligne le sens épiphanique que ceux-ci avaient à Valence, dans leur association au Christ sur la croix. Ici, dans un retable qui reprend l'image christique, mais qui met à l'honneur une relique eucharistique, le retable de l'Escorial ne rappelle les rideaux que par le motif du rideau peint, soulevé par des anges, sous les pinceaux de Coello⁴⁸. Ainsi retrouve-t-on le thème du dévoilement non fait de main d'homme, associé à un rideau rouge comme ceux qui coloraient et colorent encore la lumière qui pénètre dans la sacristie, mais aussi dans l'espace réservé, derrière le retable, permettant d'éclairer la custode et d'avoir accès au mécanisme du retable-machine⁴⁹. De même, l'on peut observer dans ce dévoilement le passage de la peinture à la sculpture et l'association de la relique à une nouvelle image du Christ en croix. La filiation directe entre le retable-machine valencien et celui de *La sagrada forma de Gorkum* permet de revoir ces dévoilements en fonction du programme expiatoire du retable de l'Escorial. Malgré la dématérialisation des rideaux ou leur transformation en rideau de peinture, le retable-machine semble avoir été compris comme l'architecture la plus à même d'assurer la recharge sacrale en même temps que la monstration de la relique profanée. Les deux retables servent donc l'exposition de nouvelles images et reliques, ainsi que leur consécration par le spectacle sensible de leur puissance épiphanique, d'autant plus forte qu'il est fait allusion dans les deux cas au dogme de la présence réelle⁵⁰.

48 Dans la description de Francisco de los Santos : « *Para más veneración de tan celestial prenda del amor divino, en lugar de cortinas que se tirasen para cerrar o descubrir la capilla, se dispuso una pintura excelente, de alto más de seis varas, y el ancho el de la capilla misma, que es de tres; a quien sirven de bellos y nobles marcos las pilastras hermosas y machones que la forman, en tal disposición que puede bajarse suavemente y esconderse cuando ha de descubrirse, y volverse a su lugar cuando ha de cerrarse* », dans José Luis Vega Loeches, *Idea e imagen de El Escorial en el siglo XVII: Francisco de los Santos*, thèse de doctorat inédite de l'Universidad Complutense de Madrid, 2015, p. 1037. Voir aussi p. 1038 : « *y no obran menor armonía en lo alto del aire, al ambiente y vuelta de la bóveda, unas virtudes, y al arrimo de unas cortinas carmesíes, de muy natural imitación, unos ángeles volando con bellas posiciones [...] Cerrada la capilla con esta cortina real, que así se puede llamar este cuadro, sustituye con mucha perfección lo que oculta, viéndose en él, aunque pintada, la Santa Forma, y quedando con su hermosa variedad el retablo, con nuevo adorno, igual a los más esclarecidos, que le ennoblecen.* »

49 *Ibid.*, p. 1040 : « *Ciérrese aquí la capilla con una gran cortina de seda encarnada, y las ventanas y el nicho con otras semejantes en el color.* »

50 En 1686 le confesseur du roi Charles II commande un retable pour le maître-autel de l'église de saint Étienne à Salamanque qui reproduit devant la monstrance eucharistique le dispositif des portes coulissantes. Voir Bonet Blanco, « El retablo barroco, escenografía e imagen », art. cité, p. 632-633. Sur les retables eucharistiques et leurs effets spectaculaires voir plus largement : Francisco J. Herrera García, « Líneas de investigación en la retablística iberoamericana: la función eucarística (el ejemplo de Sevilla) », dans Ana María Aranda (dir.), *Barroco Iberoamericano*.



Fig. 11. Claudio Coello, *La Adoración de la Sagrada Forma de Gorkum*, 1690, huile sur toile, 5 × 2,65 m., sacristie, Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial

Territorio, Arte, Espacio y Sociedad, Séville, Universidad Pablo de Olavide/Ediciones Giralda, 2001, p. 691-712. Je remercie Escardiel González de sa générosité et son aide dans mes recherches bibliographiques sur cette question.



Fig. 12. Lázaro Gómez et Juan Bernabé Palomino, *Retablo de la Santa Forma en la Sacristía del Monasterio de El Escorial*, retable ouvert, gravure, dans Andrés Ximénez, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial...*, Madrid, Antonio Marín, 1764, p. 296-297

Six ans après l'inauguration du retable de l'Escorial, soit quatre-vingt-dix ans après le retable valencien, cette tradition arrive à Rome. En 1696, l'ordre jésuite charge Andrea Pozzo de la construction d'un nouveau retable-machine. Achevé en 1700, il s'agit d'un retable-tombeau de saint Ignace lui-même, dans sa chapelle de l'église romaine du Gesù, avec un tableau coulissant qui dévoile une sculpture du fondateur en argent (**fig. 13, 14, 15**). Contrairement aux retables cités ci-dessus, celui-ci n'a pas été considéré par l'historiographie espagnole des retables-machines. Il s'inscrit avant tout dans une spectacularité typiquement jésuite, dont témoigne le retable consacré à Saint Paul à Grenade, ainsi que bien d'autres architectures, comme les retables à tableaux multiples⁵¹. On en connaît un exemple particulièrement riche dans l'église de l'Assomption à Cologne (1628). Derrière le maître-autel de cette église de la Compagnie de Jésus, un retable à trois registres, comportant trois tableaux, permettait de changer

51 Je dois à Antonin Liatard les informations concernant ces autels à tableaux multiples, auxquels il consacre un chapitre de sa thèse en préparation dont le titre provisoire est : *Orner les sanctuaires pour une plus grande gloire de Dieu. Le décor intérieur des églises jésuites en France et dans les anciens Pays-Bas aux ^{xvi}^e, ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles*. Je le remercie vivement d'avoir eu la générosité de partager avec moi ses recherches.



Fig. 13 à 15. Andrea Pozzo (retable et tableau d'autel) et Pierre Legros (sculpture – actuellement seule la chasuble est d'origine, après restauration en 1804), retable de saint Ignace, 1696-1700, Gesù, Rome

périodiquement ces peintures, alternant ainsi quatre séries de trois images⁵². À Bruxelles, dans le collège de la Compagnie, le retable du maître-autel fut pourvu de poulies en 1660 pour faire coulisser trois tableaux en alternance⁵³. Cependant, il est douteux que ces changements se fissent à la vue du public comme à Valence ou à l'Escorial. Plus spectaculaire était sans doute le retable du maître-autel de l'église de San Francesco Saverio à Mondovì, construit par Andrea Pozzo en 1678. Dans cette église, un système mécanique permettait de monter et descendre une peinture de saint François afin de mettre en scène sa lévitation⁵⁴. Cet antécédent du retable-machine romain explique sans doute le choix de Pozzo pour le nouveau retable du Gesù en l'honneur du fondateur de la Compagnie.

Cependant, la tradition spectaculaire jésuite n'explique pas à elle seule certaines particularités du retable-machine romain, qui s'inscrivent dans l'héritage des modèles hispaniques décrits ci-dessus. Tout d'abord, dans l'église du Gesù le mécanisme est destiné à être actionné à la vue d'un public. Le tableau où *Saint Ignace reçoit la bannière du Nom de Jésus des mains du Christ* descend ainsi dans une niche pour révéler une sculpture en argent de Pierre Legros représentant Ignace de Loyola⁵⁵. Le spectacle impressionna jusqu'au Pape⁵⁶. On retrouve également ici l'alternance entre peinture et sculpture, l'image sculptée se situant dans un au-delà du visible, également marqué par l'exceptionnelle

52 Jeffrey Chipps Smith, *Sensuous Worship. Jesuits and the Art of the Early Catholic Reformation in Germany*, Princeton, Princeton University Press, 2002, p. 174-178.

53 Xander van Eck, *Clandestine Splendor. Paintings for the Catholic Church in the Dutch Republic*, Zwolle, Waanders Publishers, 2008, p. 114. Voir aussi p. 131, sur « The Popularity of Rotating Altarpieces ». D'autres exemples dans Cousinié, *Le saint des saints...*, op. cit., p. 70-71.

54 Andrew Horn, « Andrea Pozzo and the Jesuit "Theatres" of the Seventeenth Century », *Journal of Jesuit Studies*, 6/2, 30 août 2019, p. 213-248.

55 Mia M. Mochizuki, « Jesuit Visual Culture in a Machine Age », dans Ines G. Zupanov (éd.), *The Oxford Handbook of Jesuits*, Oxford, Oxford University Press, 2017, p. 449-486.

56 Voir Evonne Levy, « A noble medley and concert of materials and artifice: Jesuit church interior in Rome, 1567-1700 », dans Thomas M. Lucas (dir.), *Saint, site and sacred strategy. Ignatius, Rome, and Jesuit Urbanism*, Cité du Vatican, Biblioteca apostolica Vaticana, 1990, p. 56 : « No words can describe how astonished the visitors on that occasion were at a work of such enchantment. The silence was such that you couldn't even hear a sigh amongst such a large crowd... Amongst them the Pop, all suspended in looking and admiring such a noble medley and concert of materials, and artifice, and to bring even greater admiration was the painting which silently disappeared to reveal the niche in which the splendor of metals and of the most prized stones made such an impression on the eye and on the minds of the viewers that they didn't know how to draw themselves away and there were those who stayed there for hours and hours immobile, like statues. » Sur la statue et l'ensemble, voir également, dans ce même catalogue : p. 206-211.

richesse des matériaux employés⁵⁷. Ces coïncidences structurelles et formelles s'ajoutent à la proximité temporelle entre la fabrique jésuite, à Rome, et le retable placé sous le patronage de Charles II, à l'Escorial : ce sont autant d'indices qui suggèrent une forme de continuité entre les deux constructions. En outre, la même année 1696 où Andrea Pozzo reçoit la commande du retable-machine ignatien, paraît à Rome une réédition de la *Vie* de l'archevêque valencien Ribera, publiée à Valence en 1612 par le jésuite Francisco Escrivà, et rééditée dans une version bilingue hispano-italienne. Ce texte, « *con licencia de' superiori* », sous le titre de *Vita del venerabile servo di Dio Giovanni di Ribera, patriarca di Antiochia ed arcivescovo di Valenza* (Rome, nella stamperia di Antonio de Rossi) décrit dans le détail le retable-machine valencien ainsi que son mécanisme et les rituels institués autour de lui, tel que nous l'avons cité dans l'introduction de cet article :

*che il venerdì [...] a due chori, si cominci el salmo Miserere [...] e calando il quadro della Cena, e tirate le cortine, si discuopra il santo Crocifisso*⁵⁸.

Ce faisceau d'indices place la construction romaine de Pozzo au croisement de la tradition des retables à mouvement jésuites et de la tradition hispanique des retables-machines. La continuité avec celle-ci est également marquée par la valeur de tombeau de ce retable romain, qui transforme la sculpture ignatienne en une image-relique par contact. Enfin, la modernité de cette image est un dernier trait partagé avec les retables-machines hispaniques. Il faut en effet souligner la nouveauté de l'image dévoilée, en un temps et dans une ville comme Rome où les images de culte les plus réputées sont des icônes ou des sculptures anciennes. Comme les retables valencien et madrilène, celui du Gesù a la caractéristique remarquable de dévoiler un nouvel objet de culte : le vrai portrait, dans une sculpture en argent, d'un saint résolument moderne (et, accessoirement, espagnol). En reprenant le modèle de retable-machine qui est mis, en 1690, sous le patronage du roi Charles II à l'Escorial, il semblerait que l'ordre jésuite emploie la machine du dévoilement pour la promotion au statut d'image de culte d'une nouvelle sculpture d'un saint moderne.

57 Voir à ce propos les descriptions diffusées en 1697 : *Brevis descriptio scenographiae sacelli Sancto Ignatio dicati in Templo Domus Professae Societatis Iesu Romae...*, Romae, Typis Dominici Antonii Herculis in via Parionis, 1697 ; et *Breve descrizione del disegno della capella di Sant' Ignazio Loiola eretta nella chiesa del Gesù di Roma*, in Roma, nella stampa di Domenico Antonio Ercole in Parione, 1697.

58 Francisco Escrivà S. I., *Vida del venerable siervo de Dios Don Joan de Ribera, patriarca de Antiochia y arzobispo de Valencia / Vita del venerabile servo di Dio Giovanni di Ribera, patriarca di Antiochia ed arcivescovo di Valenza*, Romae, nella Stamperia di Antonio de Rossi ..., 1696, p. 285-287.

Au XVIII^e siècle, de retour en Espagne, la tradition des retables-machines donne encore quelques exemples intéressants, dans leur manifestation de dogmes ou de béats dont on remarquera la modernité⁵⁹. Dans la chapelle de l'université de Salamanque, un retable construit à partir de 1760 permet de dévoiler la custode eucharistique par la descente d'un tableau de Milan Francesco Caccianiga représentant la défense du dogme de l'Immaculée Conception par les membres de l'université⁶⁰. Enfin, en 1797, dans le RCSCC de Valence, le retable-reliquaire de l'Ange Gardien devient un retable-tombeau pour le fondateur de l'institution, Juan de Ribera, béatifié l'année précédente⁶¹. À la place du tableau représentant l'Ange Gardien, on y installe une peinture coulissante du fondateur en adoration perpétuelle de l'eucharistie, derrière laquelle se trouve une urne transparente avec le corps de Ribera. Comme au Gesù, et de retour dans la chapelle où les premiers retables-machines hispaniques étaient construits au XVII^e siècle, la dernière machine installée en ce lieu dévoile une relique moderne pour encourager le culte du nouveau béat.

Conclusion : dévoilement, consécration et promotion

Après le Concile de Trente et sa réforme ecclésiale, le dévoilement devient un spectacle assurant la consécration imaginaire de ce qu'il montre. Libéré des contraintes d'une véritable consécration fondée en théologie, c'est une performance sensible qui manifeste le caractère exceptionnel d'une image ou d'un objet de culte. Les reliques sont le modèle par excellence de ce mode de monstration, qui s'applique aussi à la première monstration de l'image d'un nouveau saint. Par homologie avec ces objets vénérables, et une fois les rideaux devenus un accessoire relativement rare dans les nouvelles églises, les dévoilements assurent la charge sacrale de ce qu'ils montrent. En outre, mettant en scène une épiphanie, ils théâtralissent la présence du sacré, construite dans le temps comme un instant privilégié, soumettant le spectateur à une distanciation (car

⁵⁹ En outre, il est probable que le retable du Gesù ait fait des émules à Rome, par exemple dans la chapelle de Saint Gabriel dans l'église SS. Giovanni e Paolo, d'après un collectif, The Frame Blog, «An introduction to frames with covers, shutters and curtains. Part 2: Curtains on sacred works», décembre 2021 (<https://theframeblog.com/2021/12/15/an-introduction-to-frames-with-covers-shutters-and-curtains-part-2-curtains-on-sacred-works/>, consulté le 4 février 2022). Cette publication en ligne présente également de nombreuses images, dont celles des retables orfèvrés à Venise avec leurs couvertures.

⁶⁰ Juan José Martín González, «Sagrario y manifestador en el retablo barroco español», *Imafronte*, 12, 1998, p. 36.

⁶¹ Pascual Boronat y Barrachina, *El beato Juan de Ribera y el Real Colegio de Corpus Christi*, Valencia, [Vives y Mora], 1904, p. 223.

le sacré demeure inatteignable, et en règle générale invisible) mais également à une forme de rétro-projection, dès lors que chacun s'imagine avoir le privilège du face-à-face avec le sacré, anticipant le moment du déchirement du voile de la chair⁶². Mais ce n'est pas simplement le retable qui change lorsqu'il est activé par le mouvement : à Valence, les fresques qui représentent, de part et d'autre de celui-ci, saint Pierre et saint Paul, prennent vie lorsqu'apparaît entre eux le Christ en croix : ainsi la Passion s'actualise-t-elle dans la chapelle du RCSCC. Autrement dit, dans le mouvement du retable-machine, l'apparence du monde se déchire pour révéler une réalité supérieure (rappelons que les tableaux *s'abaissent* pour dévoiler les sculptures).

Les retables évoqués se présentent comme un assemblage d'images, la peinture étant le seuil de la sculpture. À Valence, à l'Escorial et à Rome, l'image révélée par le mécanisme est une sculpture anthropomorphe associée à des reliques. L'au-delà du visible est doté d'une plus grande corporéité que le visible, par le passage de l'image plane à la sculpture, et notamment à la sculpture orfèvrée. Cette articulation intime entre l'image et la relique, ainsi que cette mise en scène, réunit les trois retables. Cependant, entre 1606 et 1696, on assiste à la disparition des rideaux, si importants dans le retable valencien, et substitués, en ce qui concerne l'ostentation de richesses, par l'orfèvrerie de l'Escorial et du Gesù. Dans le cas du RCSCC, le retable entier se présente comme un écrin textile qui reproduit un tabernacle fait de voiles, en accord avec les connaissances de l'archéologie chrétienne sur le Temple de Jérusalem ; en outre, les quatre rideaux participent d'une performance synesthésique qui renvoie à la narration de la Passion et au *Tibi* du psaume *Miserere*. Par toutes ces allusions, et en vertu du référent scripturaire du voile du Temple déchiré à la mort du Christ, les rideaux deviennent dans ce contexte un attribut du Christ en croix : un accessoire sacralisateur et emphatique propre à cette image, voire à son prototype. Cette association est si forte que le dévoilement devient une métaphore dès que l'on s'écarte du seul modèle christique, ou pour mieux dire passionnel. À l'Escorial, le dévoilement met à l'honneur un Christ en croix mais surtout une relique eucharistique : le rideau devient un voile peint, qui souligne l'aspect angélique ou achéiropoiète du mécanisme. À Rome, la machine ne met plus le Christ à l'honneur, mais le saint jésuite, et le textile est réduit à la bannière que le Christ tend à Ignace sur le tableau d'embouchure de la niche. C'est là un nouveau signe du long processus qui voit le retrait des rideaux, ou

62 On reprend les concepts de distanciation et rétro-projection à Brigitte d'Hainaut-Zveny, « Les retables baroques comme lieux et moyens d'une "délocalisation" des représentations du sacré et d'une "recomposition" du sujet de la dévotion », dans Hainaut-Zveny, Dekoninck, *Machinae spirituales...*, op. cit., notamment p. 177.

du moins leur réserve à des liturgies de plus en plus exceptionnelles. Les trois retables-machines illustrent dès lors la resémantisation des voiles liturgiques après le Concile de Trente.

L'hypothèse principale de cet article a consisté à relier le retable du Gesù aux retables-machines hispaniques, en vertu d'un projet sinon commun, du moins partagé, que l'on a décrit par opposition à la lecture proposée par Belting de l'image et de l'art. Or, celle-ci a déjà été largement revue par les historiens de l'art, qui ont perçu notamment dans les retables baroques « un nouveau mode de participation à l'image, non plus ontologique, mais affectif » :

Plutôt que de voir dans cette transition le déclin de l'image religieuse et l'éveil de l'art profane, on tend plutôt aujourd'hui à postuler une certaine coïncidence entre la valeur poétique et la valeur spirituelle ; ce spirituel faisant jouer le sensible dans l'expression et l'expérience religieuses⁶³.

On ne peut que rejoindre cette lecture des retables, dès lors que l'évidence sensible du sacré est construite avec les moyens de l'art, de l'architecture, et jusque du théâtre ou de la performance⁶⁴. Cependant, malgré toutes les nuances qui peuvent être apportées au propos de Belting, il me semble que la spécificité des retables-machines à l'espagnole peut être comprise par opposition au réservoir d'images et de reliques anciennes qu'est Rome, capitale de la tradition. Dans la Monarchie hispanique, s'il y a bien un effort pour honorer de nombreuses images anciennes de la Vierge ou du Christ⁶⁵, on assiste également à un effort volontariste d'apologie de nouveaux cultes⁶⁶. En ce sens, et au regard des différences du retable du Gesù avec le mécanisme romain de la Chiesa Nuova, je crois qu'il est possible de risquer une lecture idéologique de la tradition du retable-machine à l'espagnole. Le retable valencien, celui de l'Escorial et celui du Gesù mettent tous trois le dévoilement au service de la promotion

⁶³ Brigitte D'Hainaut-Zveny, Ralph Dekoninck, « Introduction », dans *Machinae spirituales...*, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁴ Sur le théâtre moderne entendu comme une performance synesthésique : Florence d'Artois, Hector Ruiz Soto, « Oír o ver / Oír y ver. Hacia una espectacularidad comprensiva », *Criticón*, 140, 2020, p. 9-25.

⁶⁵ Comme le prouvent les travaux de Felipe Pereda, *Crimen e ilusión...*, *op. cit.* et *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del Cuatrocientos*, Madrid, Marcial Pons, 2007.

⁶⁶ Sur ce contexte, voir dans une vaste bibliographie : María José del Río Barredo, *Madrid, Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica*, Madrid, Marcial Pons, 2000, p. 173-203 ; Cécile Vincent-Cassy, « Les joyaux de la Couronne. Sainteté et monarchie en Espagne après le concile de Trente » dans Marie-Élizabeth Ducreux, *Dévotion et légitimation : Patronages sacrés dans l'Europe des Habsbourg*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2016, p. 41-56. Je remercie Cécile Vincent de m'avoir fait parvenir son article.

de nouveaux cultes, fondés sur des images-reliquaires modernes, peut-être en rivalité avec les cultes romains, et à la plus grande gloire de la Monarchie catholique. Le retable de Pozzo au Gesù s'inscrirait dès lors dans une « Rome espagnole⁶⁷ » en reprenant à son compte le modèle formel du retable-machine mis sous le patronage royal de Charles II quelques années plus tôt, et né sous patronage vice-royal au temps de Philippe III. La seule monarchie catholique préservant encore les oratoires à rideaux, ou courtines royales, semble ainsi intimement liée au mécanisme du retable-machine⁶⁸.

Cela ne doit pourtant pas faire oublier le caractère composite de cette monarchie, comme de cette tradition. Si l'on a mis l'accent sur les caractères communs qui traversent la série de retables-machines, les différences idéologiques et identitaires entre chacun d'entre eux pourraient faire l'objet d'autres recherches, susceptibles de mettre en lumière des dynamiques de concurrence entre religieux séculiers à Valence et réguliers à Rome, entre jésuites à Grenade et hiéronymites à l'Escorial. C'est face aux machines romaines, et face à la lecture qu'en propose Hans Belting, que ces retables-machines apparaissent comme particulièrement hispaniques. Au regard de ceux-ci, la lecture du retable de la Chiesa Nuova comme symptôme d'un changement de paradigme dans la culture visuelle occidentale est pour le moins discutable. Les retables-machines étudiés ici montrent que l'art fonctionne comme image de culte, indépendamment de sa nouveauté; plus encore, ils montrent que l'art religieux est un ingrédient au sein d'une pratique performative qui ne se réduit pas au visuel, mais qui convoque toute la sphère du sensible pour permettre au fidèle d'atteindre une connaissance transcendante, littéralement révélée.

En conclusion, j'aimerais dépasser le cadre posé par Belting pour insister sur l'apport épistémologique de ce mécanisme de dévoilement⁶⁹. Au moment où le ciel chrétien laisse place au ciel astronomique dans des dévoilements non plus

67 Voir Thomas Dandeleit, *Spanish Rome, 1500-1700*, New Haven, Yale University Press, 2001, et aussi Michael Cole, « Toward an Art History of Spanish Italy », *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 16, 2013, p. 37-46.

68 Pablo Vázquez Gestal, art. cité, a étudié en effet la place du roi Charles II dans le retable-machine de l'Escorial, prouvant que pour voir Dieu, il faut détourner le regard du roi : façon de dire visuellement la place de vicaire que ce roi réclame pour lui, en qualité de Roi Catholique. En outre, le prieur du monastère, Francisco de los Santos, désigne le tableau de Coello du nom de « Cortina Real », dans une allusion à la fois au rôle de voile de cette peinture et au référent de la courtine où le roi assiste à la messe, dès lors que l'on y voit le roi dans l'adoration perpétuelle de l'eucharistie : Vega Loeches, art. cité, p. 560.

69 Sur le lien entre dévoilement et épistémologie, Hector Ruiz Soto, « Descubrir verdades desvelando apariencias: la apertura de la cortina como puesta en escena del saber en el Siglo de Oro », *Cuadernos de Historia Moderna*, 46/1, 2021, p. 115-145 (<https://doi.org/10.5209/chmo.70390>).

sacrés, mais scientifiques et fondés sur un véritable spectacle de la démonstration (**fig. 16**), les retables-machines donnent à voir ici-bas le sacré comme une réalité, démontrée comme véritable et seulement latente : capable de se manifester occasionnellement. En ce sens, le mécanisme rejoint les conclusions de Felipe Pereda dans *Crimen e ilusión*, lorsqu'il préfère, à l'axe diachronique de Belting opposant le temps de l'image à celui de l'art, l'exploration du dialogue noué par l'art moderne entre la religion et la nouvelle épistémologie de la preuve⁷⁰. Le dévoilement (textile ou pictural) s'inscrit dans cette logique : il construit l'évidence sensible du sacré⁷¹. C'est peut-être là que l'on peut retrouver l'hispanité de la tradition des retables-machines : celle, précisément, d'une épistémologie moderne de la démonstration, mais traversée de religiosité de part en part. Cette pratique du dévoilement serait-elle un nouveau « fantôme de la science espagnole⁷² » ? Une épistémologie fantomatique car jamais assez autonome du dogme, et cependant déjà scientifique, productrice de connaissances et de dispositifs de savoir, aussi sensibles soient-ils ? Quoi qu'il en soit, les retables-machines hispaniques permettent de découvrir, avant la sécularisation des rideaux et après leur polyvalence pré-moderne, un usage spécifique du dévoilement pour la révélation auratique du sacré.

⁷⁰ Pereda, *Crimen e ilusión...*, *op. cit.*, p. 312. Voir aussi p. 36-47.

⁷¹ Et il rejoint par là le discours porté par les représentations angéliques de cette période : Cécile Vincent-Cassy, *Velázquez. Voir les anges*, Paris, Éditions 1:1, 2020, p. 62-65 et suiv.

⁷² On fait référence au beau livre de Juan Pimentel, *Fantasmas de la ciencia española*, Madrid, Marcial Pons, 2020.

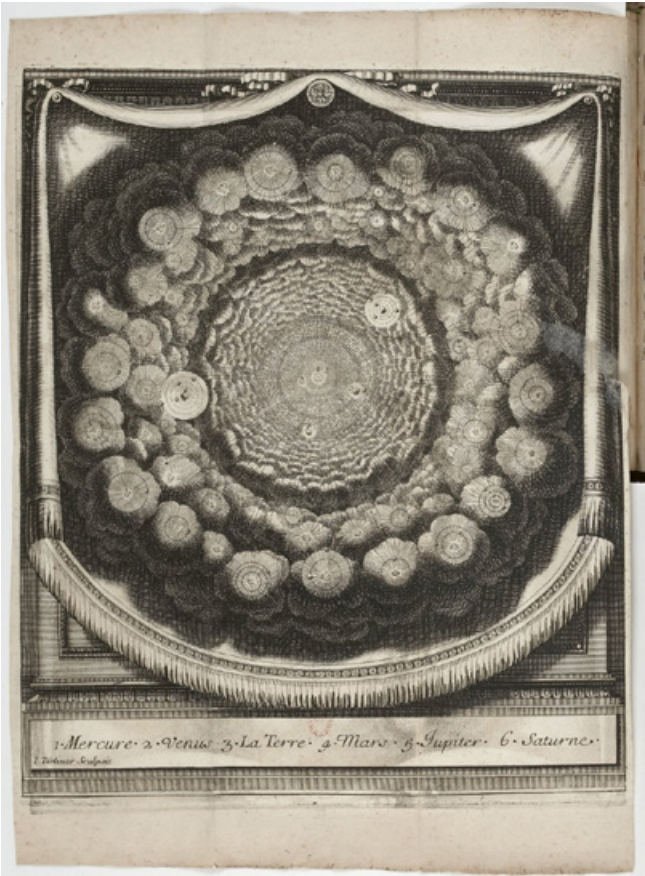


Fig. 16. D'Otivar, système solaire, planche dépliant, dans Bernard de Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, Paris, Vve C. Blageart, 1686

RÉVÉLATION ET GLORIFICATION DU SAINT-SACREMENT : DE L'USAGE DU RIDEAU DANS L'ICONOGRAPHIE FLAMANDE DE LA CÈNE (XVI^e-XVII^e SIÈCLES)

VALENTINE LANGLAIS

Université Paul Valéry Montpellier 3 / CRISES EA 4424

Introduction

Dans le tableau *Les Pères de l'Église discutant de la Présence Réelle dans l'Eucharistie* (**fig. 1**), le peintre utrechtsois Abraham Bloemaert illustre la disposition d'un autel catholique autour duquel prennent place les saints Augustin, Jérôme, Grégoire et Ambroise¹. Deux lourds rideaux pourpres encadrent l'autel sur lequel sont disposés les objets liturgiques appartenant au culte du Saint-Sacrement : la monstrance, contenant l'hostie consacrée, deux cierges allumés, et un retable représentant la Cène.

L'épisode de la Cène, rapporté dans les trois *Évangiles* synoptiques ainsi que dans celui de Jean, relate deux événements fondamentaux de la religion chrétienne : l'annonce de la trahison de Judas, qui mènera au sacrifice de la Croix, et l'institution du sacrement eucharistique grâce à la bénédiction et à l'offrande du pain et du vin par le Christ². Dès le début du XVI^e siècle, l'iconographie de la Cène connaît une fortune croissante dans le champ de la peinture religieuse flamande, et apparaît de plus en plus fréquemment sur le panneau central de retables, en particulier ceux des chapelles du Saint-Sacrement, ces dernières étant dédiées au culte de l'Eucharistie. En effet, la valeur eucharistique de la Cène lui assure une place privilégiée sur les retables, placés au-dessus de l'autel où se tient la cérémonie de la messe. Un des premiers exemples connus est le *Triptyque du Saint-Sacrement* peint par Dieric Bouts en 1465-1468 pour l'église Saint-Pierre de Louvain³. Par la suite, les représentations de la Cène

1 Marcel Roethlisberger, « Bloemaert's Altarpieces and Related Paintings », *The Burlington Magazine*, 134/1068, mars 1992, p. 163.

2 Matthieu XXVI, 17-29 ; Marc XIV, 17-25 ; Luc XXII, 14-38 ; Jean XIII, 21-30.

3 Dieric Bouts, *Triptyque du Saint-Sacrement*, 1465-1468, huile sur panneau, Louvain, église Saint-Pierre (chapelle du Saint-Sacrement). À propos de ce retable, lire Aloys Butzkamm, *Bild und Frömmigkeit im 15. Jahrhundert: der Sakramentsaltar von Dieric Bouts in der St.-Peters-Kirche zu Löwen*, Paderborn, Bonifatius Verlag, 1990, et Barbara Welzel, *Abendmahlsaltäre vor der Reformation*, Berlin, Mann, 1991, p. 75-91.

sur des retables se multiplient, et ce phénomène perdure tout au long des xvi^e et xvii^e siècles sur le territoire des Flandres catholiques. Ainsi, bien que peinte dans les Pays-Bas du Nord, où la religion officielle est le calvinisme⁴, la peinture d'Abraham Bloemaert reflète un fait répandu dans les Flandres, à savoir la présence récurrente de l'image de la Cène sur les retables flamands, et plus spécifiquement dans les chapelles du Saint-Sacrement.



Fig. 1. Abraham Bloemaert, *Les Quatre Pères de l'Église discutant de la présence réelle dans l'Eucharistie*, 1632, huile sur toile, 236,5×185 cm, Utrecht, Catharijneconvent Museum. © Museum Catharijneconvent, Utrecht, foto Ruben de Heer

4 Jonathan Irving Israel, *The Dutch Republic: its Rise, Greatness, and Fall, 1477-1806*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 198-202.

Dans le tableau de Bloemaert, le panneau illustrant la Cène, tableau dans le tableau, est intégré dans une mise en scène reproduisant l'installation d'un autel catholique, et est révélé par l'ouverture de deux lourds rideaux. En revanche, dans les représentations flamandes de la Cène, le rideau est placé à l'intérieur de l'image de la Cène elle-même. Il y prend des allures différentes, du simple voile sombre au riche dais brodé, mais il est toujours placé derrière ou au-dessus de la figure du Christ. Absent du retable de Dieric Bouts, le rideau apparaît dans l'iconographie flamande de la Cène au moins dès le début du xvi^e siècle, notamment dans un triptyque anonyme peint en 1515-1520 et conservé au Metropolitan Museum of Art de New York (**fig. 2**). Par la suite, le rideau est peint de plus en plus souvent dans l'image de la Cène, et se présente soit sous la forme d'un voile tendu derrière la table, comme dans un triptyque d'Antoon Claessens et Pieter Pourbus (**fig. 3**), soit sous la forme d'un dais, comme dans les retables de Jan Deys (**fig. 4**) ou de Frans I Francken (**fig. 5**). Au xvii^e siècle, le rideau est toujours présent dans les représentations catholiques de la Cène, comme nous l'observons, par exemple, dans le *Retable du Saint-Sacrement* peint par Peter Paul Rubens (**fig. 6**).



Fig. 2. Anonyme néerlandais, *Triptyque avec la Cène*, 1515-1520, huile sur panneau, 119,4 × 85,7 cm (panneau central), New York, The Metropolitan Museum of Art. © Gift of J. Pierpont Morgan, 1917



Fig. 3. Antoon Claeissens et Pieter Pourbus, *Triptyque avec La Cène, la Rencontre entre Abraham et Melchisédech et la Récole de la Manne*, deuxième moitié du xvi^e siècle, huile sur panneau, 116 × 87 cm (panneau central), 116 × 38 cm (panneaux latéraux), Bruges, Musée Notre-Dame de la Poterie. © KIK-IRPA, Bruxelles



Fig. 4. Jan Geritsz. Deys, *Triptyque du Saint-Sacrement*, 1570, huile sur panneau, 210 × 169 cm, Culemborg, Musée Elisabeth Weeshuis



Fig. 5. Frans I Francken, I, *La Cène* (revers des panneaux latéraux du *Triptyque de la Vie de la Vierge et du Christ*), 1580-1581, huile sur panneau, 198 × 148 cm, Gand, Museum voor Schone Kunsten. © Museum of Fine Arts Ghent, www.artinflanders.be, photo Hugo Maertens



Fig. 6. Peter Paul Rubens, *La Cène* (panneau central du *Retable du Saint-Sacrement*), 1631-1632, huile sur panneau, 304 × 250 cm, Milan, Pinacothèque de la Brera. © Pinacoteca di Brera, Milano

Au cours de la période moderne, le rideau devient donc un des éléments constitutifs de l'iconographie flamande et catholique de la Cène. Toutefois, ce motif devient fréquent dans la peinture d'histoire en général, et n'est pas propre à la seule iconographie de la Cène. C'est un élément décoratif mais surtout narratif, car il participe à la mise en scène de l'épisode et à sa révélation aux yeux du spectateurs. L'épisode semble alors se jouer comme sur une scène de théâtre⁵. Cependant, dans le cadre de la Cène, le rideau, tel qu'il apparaît dès le début du xvi^e siècle, ne semble pas tenir du registre théâtral. Il appartient aux éléments symboliques qui participent à la révélation du sacré⁶. Placé presque exclusivement derrière le Christ, il souligne visuellement sa gestuelle, la bénédiction ou l'offrande des espèces eucharistiques. Comme nous cherchons à le démontrer à travers cette étude, la présence du rideau dans la Cène sert à la mise en scène liturgique de l'épisode et à la valorisation de son caractère sacramentel. Nous souhaitons montrer que ce rideau agit de manière similaire aux différents types de rideaux, voiles ou dais qui sont associés au culte de l'Eucharistie, puisque, comme eux, il isole le Christ et les espèces eucharistiques du reste des apôtres, tout en les mettant en exergue aux yeux des fidèles.

La Cène et l'Eucharistie dans le contexte des Flandres catholiques

La fortune iconographique de la Cène dans la peinture flamande est intrinsèquement liée aux débats qui entourent le sacrement eucharistique dès le début du xvi^e siècle avec la montée des idées réformées. L'Eucharistie devient en effet l'un des points de rupture fondamentaux entre l'Église de Rome et les courants issus de la Réforme, en particulier le calvinisme⁷. D'une part, l'Église catholique défend le dogme de la transsubstantiation, affirmant ainsi la transformation effective du pain et du vin en sang et corps du Christ grâce aux paroles consécatoires du prêtre lors de la messe. Ce dogme, établi officiellement en 1215, devient fondamental pour l'Église romaine et la chrétienté⁸. Une véritable dévotion pour le *Corpus Christi* – l'hostie consacrée – se développe tout au long du Moyen Âge

⁵ Voir Emmanuelle Hénin, *Ut pictura theatrum : théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003.

⁶ Victor I Stoichita, *L'Instauration du tableau ; métapeinture à l'aube des temps modernes*, Genève, Droz, 1999, p. 94.

⁷ Sur le conflit eucharistique qui oppose les courants réformés à l'Église catholique, voir en particulier Lee Palmer Wandel, *The Eucharist in the Reformation: Incarnation and Liturgy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

⁸ *Ibid.* p. 20-21.

et se poursuit toujours aux xvi^e et xvii^e siècles⁹. Ce dogme s'accompagne d'une liturgie qui lui est propre, utilisant un ensemble de rites et de signes extérieurs qui favorisent ce miracle et supportent la dévotion des fidèles¹⁰.

Les réformés, et en particulier les calvinistes, rejettent catégoriquement la croyance en la Présence Réelle du Christ dans l'hostie, le dogme de la transsubstantiation, et, par extension, l'ensemble de la liturgie eucharistique propre au culte catholique¹¹. Les destructions iconoclastes, qui éclatent dans les Pays-Bas en 1566, touchent d'ailleurs l'ensemble des éléments liturgiques propres à la messe catholique et à la foi en la Présence Réelle, rejetés dans le culte calviniste¹². Pour contrer les attaques et les critiques émanant de la Réforme, d'une part, l'Église de Rome organise le concile de Trente au cours duquel la réalité de la transsubstantiation est affirmée¹³, et d'autre part, les autorités catholiques des Pays-Bas déploient un culte eucharistique sans précédent, restaurant la magnificence de la liturgie catholique¹⁴. Plusieurs acteurs et outils entrent en jeu dans cette démarche sur le territoire flamand. Tout d'abord, les gouverneurs habsbourgeois montrent une profonde vénération envers le sacrement de l'Eucharistie depuis la légende de Rodolphe I^{er}, qui fit acte de dévotion envers la Sainte hostie¹⁵. À partir de la deuxième moitié du xvi^e siècle,

⁹ Frédéric Tixier, *La monstration eucharistique : genèse, typologie et fonctions d'un objet d'orfèvrerie, xiii^e-xvi^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de France, 2014, p. 79-94.

¹⁰ Wandel, *The Eucharist in the Reformation*, *op. cit.*, p. 15, 18; Jean-Claude Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990, p. 330; Isabelle Brian, « Catholic liturgies of the Eucharist in the time of Reform », dans Lee Palmer Wandel (éd.), *A Companion to the Eucharist in the Reformation*, Leyde/Boston, Brill, 2014, p. 183-203.

¹¹ Wandel, *The Eucharist in the Reformation...*, *op. cit.*, p. 143-157.

¹² Koenraad Jonckheere, *Antwerp Art after Iconoclasm: Experiments in Decorum, 1566-1585*, Bruxelles, Mercatorfonds, 2012, p. 245-247; *id.* (éd.), *Michiel Coxcie (1499-1592) and the Giants of his Age*, cat. d'expo., Louvain, M-Museum (31 oct. 2013-23 fév. 2014), Turnhout, Londres, H. Miller publishers, 2013, p. 128; Ralph Dekoninck, « Cosmoclasme. Les images de la destruction du système des objets du culte aux xvi^e et xvii^e siècles », *Perspective*, 2, 2018, p. 189-208.

¹³ Concile de Trente, session XIII, 11 octobre 1551, chapitre I, « Décret sur le très saint sacrement de l'Eucharistie », dans Giuseppe Alberigo (dir.), *Les conciles œcuméniques*, t. 2, *Les décrets : Trente à Vatican II*, Paris, Éditions du Cerf, 1994, vol. 2, p. 1411-1413 : « En premier lieu, le Saint Concile enseigne et professe ouvertement et sans détour que, dans le vénérable sacrement de la sainte Eucharistie, après la consécration du pain et du vin, notre Seigneur Jésus-Christ, vrai Dieu et vrai homme, est vraiment, réellement et substantiellement contenu sous l'apparence de ces réalités sensibles. »

¹⁴ Sur la restauration du culte catholique, lire Andrew Spicer, « After Iconoclasm : Reconciliation and Resacralization in the Southern Netherlands, ca. 1566-85 », *Sixteenth Century Journal*, 44/2, 2013, p. 411-433.

¹⁵ Werner Thomas, Luc Duerloo (éd.), *Albert & Isabella 1598-1621: Essays*, cat. d'expo., Louvain, Musées royaux d'art et d'histoire (17 sept. 1998-17 janv. 1999), Turnhout, Brepols, 1998, p. 267;

les gouverneurs successifs mettent en place une politique de restauration du culte catholique mis à mal, parfois même interdit dans certaines églises occupées par les réformés¹⁶. Les archiducs Albert et Isabelle, régnant de 1598 à 1621, font preuve d'une très grande dévotion envers le sacrement de l'Eucharistie, et exposent publiquement leur ferveur lors de la fête du Saint-Sacrement¹⁷. De par leur dévotion eucharistique, les gouverneurs soutiennent les confréries du Saint-Sacrement, qui occupent une place de premier ordre dans la défense du culte catholique de l'Eucharistie.

Ces confréries se développent au cours du Moyen-Âge suite à l'établissement du dogme de la transsubstantiation et à l'institution de la Fête du *Corpus Christi*¹⁸. Dès le début du xvi^e siècle, les confréries du Saint-Sacrement se répandent largement face à la montée de la Réforme et des attaques envers le dogme catholique et la croyance en la Présence Réelle dans l'Eucharistie. Soutenues par le pouvoir habsbourgeois et l'Église de Rome, elles ont pour vocation de garantir le culte du *Corpus Christi*, notamment par l'organisation de processions régulières¹⁹. Elles sont aussi en charge de chapelles qui leur sont dédiées dans plusieurs églises flamandes, situées à une place d'honneur et richement décorées²⁰. En dehors du mobilier et des ustensiles liturgiques, dont la monstrance, ces chapelles se caractérisent par la présence d'un retable dont le panneau central illustre presque systématiquement l'épisode de la Cène. Dans le contexte particulier de l'histoire des Pays-Bas aux xvi^e et xvii^e siècles, ces retables deviennent le support d'un discours apologétique en faveur du dogme de la transsubstantiation. L'image de la Cène, telle qu'elle y apparaît,

A. Coreth, *Pietas Austriaca, Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich*, Munich, B. Oldenburg, 1959, p. 17-26.

16 Voir par exemple le cas de l'église Saint-Jacob d'Anvers étudié par Jeffrey Muller. Jeffrey Muller, *St. Jacob's Antwerp Art and Counter Reformation in Rubens's Parish Church*, Leyde, Brill, 2016, p. 192.

17 Thomas, Duerloo (éd.), *Albert & Isabella...*, *op. cit.*, p. 267.

18 Tixier, *La Monstrance eucharistique...*, *op. cit.*, p. 79-94. Voir également Edouard Dumoutet, *Le Désir de voir l'hostie et les origines de la dévotion au Saint-Sacrement*, Paris, Beauchesne, 1926; Miri Rubin, *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991; Miri Rubin, « La Fête-Dieu. Naissance et développement d'une célébration médiévale », dans Antoinette Molinié (dir.), *Le Corps de Dieu en Fêtes*, Paris, Éditions du Cerf, 1996, p. 31-46.

19 Leur rôle est confirmé par la bulle papale *Bulle Domine noster Jesus Christus* rédigée par Paul III en 1539. Marie-Hélène Froeschlé-Chopard, « La Dévotion du Saint-Sacrement. Livres et confréries », dans Bernard Dompnier, Paola Vismara (éd.), *Confréries et dévotions dans la catholicité moderne, mi-xv^e-début xix^e siècle*, (Rome, octobre 2003), Rome, École française de Rome, 2008, p. 77-102, p. 79.

20 Muller, *St. Jacob's Antwerp art and Counter Reformation...*, *op. cit.*, p. 186.

ne semble pas pouvoir se dissocier des interprétations théologiques faites à propos de l'Eucharistie. Lorsque l'on observe ces œuvres peintes à destination d'un public catholique, l'iconographie de la Cène y est en effet profondément marquée par le culte eucharistique et la liturgie qui lui est propre. Elle y est présentée comme la célébration de la première messe, et donc comme le modèle originel de l'office catholique. Pour ce faire, les artistes empruntent un certain nombre d'éléments à la liturgie, et font de la table du Christ l'autel de la messe, et du Christ lui-même le modèle du prêtre²¹.

La Cène et les voiles de l'autel

Les voiles dans la liturgie eucharistique

La liturgie catholique repose sur un ensemble de signes extérieurs, dont l'importance visuelle au cours de la messe souligne la grandeur de l'Eucharistie, mais sert aussi de soutien pour la compréhension de la cérémonie par les laïcs²². Ces différents signes, que ce soit les *vasa sacra*, les luminaires ou les vêtements, sont défendus lors du concile de Trente²³ et, par la suite, par plusieurs théologiens dont Johannes Molanus dans son *Traité des saintes images*²⁴. Ensemble, ces signes forment ce que Frédéric Cousinié nomme un « système d'objets » ou « système sémiotique », qui contribue à rendre possible la présence de Dieu sur terre²⁵. Ils participent à la magnificence du culte eucharistique, à la révélation et à la glorification de la Présence Réelle du Christ dans l'Eucharistie, permise grâce au miracle de la transsubstantiation.

Ces différents signes extérieurs comprennent plusieurs éléments textiles, notamment des voiles, dont la couleur peut varier en fonction des moments et des fêtes de l'année liturgiques²⁶. Ces voiles, qui peuvent être suspendus derrière l'autel ou de part d'autre de celui-ci apparaissent dès le XI^e siècle et sont

²¹ Valentine Langlais, « La Cène, une image de la messe catholique ? Étude iconographique dans la peinture flamande, 1567-1650 », *Images Re-vues, Gestualité du rituel*, 16, juin 2020.

²² Wandel, *The Eucharist in the Reformation...*, *op. cit.*, p. 227.

²³ Décret du concile de Trente, session XXII, 17 septembre 1562, « Doctrine et canons sur le très saint sacrifice de la messe », chapitre V, cf. Alberigo, *Les conciles œcuméniques*, *op. cit.*, p. 1493.

²⁴ Johannes Molanus, François Boespflug, Olivier Christin, Benoît Tassel (éd.), *Le Traité des saintes images*, Paris, Éditions du Cerf, 1996 [1594], livre II, chap. 39 « Que les images des saints ornent les autels de façon religieuse », p. 235-236.

²⁵ Frédéric Cousinié, *Le Saint des Saints. Maîtres-autels et retables parisiens du XVI^e siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006, p. 10.

²⁶ Edmond Reusens, *Éléments d'archéologie chrétienne*, Louvain, Peeters, 1885-1886, p. 216-221.

toujours utilisés au ^{xvii}^e siècle²⁷. Parmi ces voiles, les courtines d'autel, suspendues de chaque côté de ce dernier, délimitent l'espace sacré de la célébration de la messe²⁸. La place et l'utilisation de ces voiles sont bien illustrées dans plusieurs tableaux et estampes représentant des offices religieux, notamment dans le célèbre tableau *La Messe de saint Gilles*²⁹, ou encore dans *La Messe de saint Grégoire* peinte par Pieter Pourbus sur les revers des panneaux latéraux du *Retable du Saint-Sacrement* de l'église Saint-Sauveur de Bruges (**fig. 7**)³⁰. Alors que la Cène est peinte sur le panneau central, lorsque le triptyque est fermé durant l'année liturgique, l'extérieur des deux volets, conçu comme un seul espace continu, présente les membres de la confrérie du Saint-Sacrement de Bruges assistant à la messe de saint Grégoire. Cet épisode est l'un des miracles utilisés en faveur du dogme de la transsubstantiation : le Christ serait apparu sur l'autel au moment de la célébration de la messe par le pape Grégoire dans l'église Santa Croce in Gerusalemme de Rome³¹. Sur le retable, le pape est agenouillé devant l'autel, il tient et élève une hostie devant lui tandis que le Christ lui apparaît ressuscité entre deux cierges. L'ensemble formé par l'autel, les cierges, le crucifix et le Christ, est encadré par les deux courtines, de couleur verte et suspendues à des tringles métalliques. Elles sont ouvertes de telle sorte que la scène miraculeuse soit visible aux yeux des fidèles, que ce soit les membres de la confrérie peints sur le volet de droite, ou les spectateurs observant le retable depuis l'espace de l'église. Ce miracle eucharistique est ainsi dévoilé et donné à voir à l'ensemble de la communauté des fidèles durant l'année liturgique.

27 Hélène Verougstraet, *Frames and Supports in 15th and 16th Century Southern Netherlandish Painting*, Bruxelles, Royal Institute for Cultural Heritage, 2015, p. 110.

28 Joël Perrin, Sandra Vasco Rocca (dir.), *Thesaurus des objets religieux : meubles, objets, linges, vêtements et instruments de musique du culte catholique romain*, Paris, Édition du Patrimoine, 1999, p. 270.

29 Maître de Saint-Gilles, *La Messe de saint Gilles*, vers 1500, huile sur panneau, 62,3 × 46 cm, Londres, National Gallery (inv. NG4681).

30 Paul Huvenne, *Pierre Pourbus : peintre brugeois, 1424-1484*, cat. d'expo., Bruges, Memlingmuseum (29 juin-30 sept. 1984), Bruges, Crédit communal, 1984, cat. 6, p. 161-166.

31 Sur l'iconographie de la messe de saint Grégoire, voir Brigitte d'Hainaut-Zvény, « Les messes de saint Grégoire dans les retables des Pays-Bas. Mise en perspective historique d'une image polémique, dogmatique et utilitariste », *Bulletin des Musées royaux des beaux-arts de Belgique*, 1/4, 1992, p. 35-61.

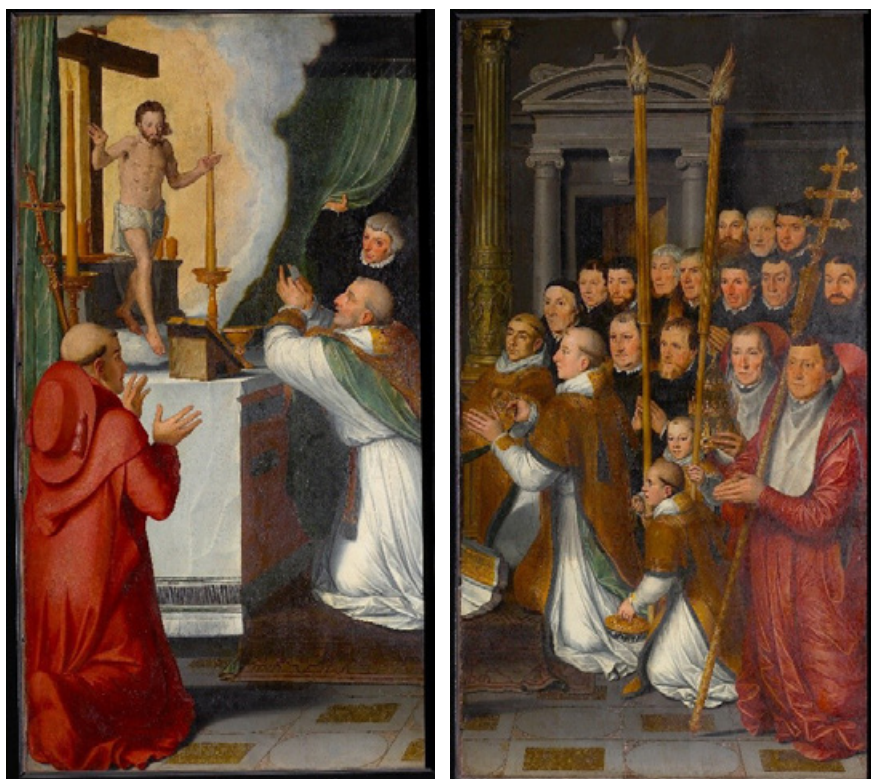


Fig. 7a et b. Pieter Pourbus, *La messe de saint Grégoire assisté par la confrérie du Saint-Sacrement de Saint-Sauveur de Bruges* (revers des panneaux latéraux du *Triptyque du Saint-Sacrement*), 1559, huile sur panneau, 150 × 348 cm, Bruges, Musée de l'église Saint-Sauveur. © KIK-IRPA, Bruxelles

Les pentes d'autel font partie intégrante du mobilier liturgique et sont propres au culte catholique de l'Eucharistie. Cela est visible dans plusieurs estampes, notamment dans *La Foi* gravée par Philips Galle d'après Pieter Bruegel vers 1559-1560, où un autel est surmonté d'une monstrance eucharistique et encadré par des rideaux³². Deux estampes intitulées *Panem nostrum quotidianum danobis hodie* (*Donne nous notre pain quotidien*) gravées par Johannes Wierix d'après Maarten van Heemskerck, montrent explicitement l'appartenance des voiles au culte catholique³³. En effet, les deux estampes illustrent deux versions d'un office

32 Philips Galle, d'après Pieter Bruegel, *La Foi*, 1559-1560, gravure, 206x290 mm, New York, Metropolitan Museum of Art (inv. 2007.348).

33 Johannes Wierix, d'après Maarten van Heemskerck, *Panem nostrum quotidianum danobis hodie* (« Donne-nous notre pain quotidien »), 1569-1573, gravure, 207 × 253 mm, Amsterdam, Rijksmuseum/Rijksprentenkabinet (inv. RP-P-1900-A-21924); Wierix Johannes, d'après Heemskerck Maarten van, *Panem nostrum quotidianum danobis hodie* (« Donne-nous

religieux, l'un catholique, l'autre réformé. Dans la première version, la messe est célébrée avec l'ensemble des éléments liturgiques du culte catholique, et nous pouvons observer clairement les deux courtines suspendues de part et d'autre de l'autel richement garni. Dans la deuxième version, la totalité des ustensiles liturgiques a disparu, y compris les rideaux. L'autel est remplacé par une simple table, où les fidèles reçoivent la communion.

Le rideau apparaît ainsi comme un élément essentiel de la liturgie eucharistique catholique. Des témoignages rapportent d'ailleurs que l'Infante Isabelle confie de nombreuses pièces de draps d'or pour servir de courtines et d'ornements provisoires à l'autel portatif de la chapelle du Saint-Sacrement de Miracle de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles, lorsqu'il est installé dans la nef central pour les cérémonies estivales³⁴. Dans le contexte marqué par les conflits religieux qui est celui des Pays-Bas aux ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles, les voiles d'autels appartiennent donc aux différents signes visuels qui distinguent le rite catholique du rite réformé. Dans les quelques exemples mentionnés, les rideaux encadrent précisément l'autel. Ils servent d'écran à l'espace particulier de la célébration de la messe, et le démarquent du reste de l'église. Ils encadrent ainsi le lieu où se joue le mystère de l'incarnation du corps et du sang du Christ dans l'hostie et le vin de la messe.

Dans son tableau *Les Pères discutant de la Présence Réelle dans l'Eucharistie*, Abraham Bloemaert reproduit, dans un espace feint, la mise en place traditionnelle d'un autel catholique (fig. 1). Les lourds rideaux pourpres occupent une place similaire aux courtines d'autel : ils encadrent l'autel ainsi que l'ensemble des signes visuels utilisés dans l'adoration eucharistique pour rendre présent le Christ sur terre. Bien que réalisé dans les Pays-Bas du Nord, officiellement calvinistes, ce tableau est très certainement destiné à un public catholique et commandé pour être exposé dans une église clandestine catholique, telle qu'il s'en trouve à Utrecht ou à Haarlem³⁵. Comme le décrit Victor Stoichita à propos

notre pain quotidien », 1569-1573 (1643), gravure, 207 × 253 mm, Amsterdam, Rijksmuseum/Rijksprentenkabinet (inv. RP-P-1976-30-303).

34 Placide Lefèvre, « Offrandes princières faites en l'honneur d'une relique eucharistique à Bruxelles aux ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 41, 1972, p. 82-83; Annick Delfosse, « Une "divine princesse" au zèle fervent. La politique dévotionnelle d'Isabelle Claire Eugénie (1566-1633) dans les Pays-Bas méridionaux », dans Murielle Gaude-Ferragu et Cécile Vincent-Cassy (dir.), « *La Dame de cœur* ». *Patronage et mécénat religieux des femmes de pouvoir dans l'Europe des ^{xiv}^e-^{xvii}^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018, p. 193-208.

35 Sur les églises catholiques clandestines dans les Pays-Bas du Nord, voir : Xander Van Eck, « From Doubt to Conviction: Clandestine Catholic Churches as Patrons of Dutch Caravaggesque Painting », *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 22/4, 1993-1994, p. 217-234;

du *velum* médiéval, les rideaux font partie ici de « la mise en scène de l'image de l'autel », leur rôle de voiler ou de dévoiler le retable relevant d'une « dialectique de la présentation des images, en concordance avec leur fonction liturgique »³⁶. Les rideaux dévoilent l'image de la Cène, tableau dans le tableau, mais plus encore, ils révèlent la Présence Réelle dans l'Eucharistie. En effet, sur l'autel repose la monstrance de telle sorte qu'elle se superpose à la figure du Christ en train d'instituer le sacrement de l'Eucharistie. Cette superposition souligne explicitement l'équivalence entre l'hostie consacrée et le corps du Christ. Les rideaux participent donc non seulement au dévoilement du retable mais aussi à la révélation du mystère eucharistique : ils encadrent et délimitent l'espace sacré où réside la Présence Réelle du Christ sous la forme du *Corpus Christi*.

Dans ce panneau, la présence d'un tableau d'autel illustrant la Cène rappelle la tradition iconographique spécifique aux chapelles du Saint-Sacrement dans les églises flamandes. En effet, dans ces dernières est installé un retable représentant presque systématiquement le repas de la Cène depuis le *Retable du Saint-Sacrement* peint par Dieric Bouts pour l'église Saint-Pierre de Louvain. Or, si dans le tableau de Bloemaert, les lourds rideaux évoquent les pentes d'autel qui encadreraient le retable dans une chapelle, qu'en est-il lorsque le voile apparaît au sein même de l'image de la Cène ? Le rideau, s'il perd sa fonction de dévoiler l'œuvre, garde-t-il un rôle liturgique à l'intérieur de l'image elle-même ?

Les voiles de l'autel dans l'image de la Cène

Dans l'iconographie flamande de la Cène, le voile apparaît principalement derrière le Christ, et parfois saint Jean et saint Pierre, placés de part et d'autre de Jésus. Un tel voile apparaît au moins dès le début du *xvi*^e siècle, comme dans un triptyque anonyme réalisé dans les années 1515-1520 (**fig. 2**). La Cène y est peinte sur le panneau central, et Jésus est en train de bénir l'hostie de la main droite. Derrière lui et les saints Pierre et Jean, un rideau est suspendu aux éléments architecturaux de l'arrière-plan : il est attaché au niveau des chapiteaux des deux colonnes latérales ainsi qu'à la sculpture de Moïse placée au-dessus du Christ. Le tissu est d'une grande richesse. Il s'agit d'un velours façonné à trames dorées lancées. Des motifs de grenade cramoisés se distinguent sur le fond doré, tandis qu'une bordure verte encadre le tout.

Id., « The Artist's Religion: Paintings Commissioned for Clandestine Catholic Churches in the Northern Netherlands, 1600-1800 », *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 27, 1/2, 1999 ; *Id.*, *Clandestine Splendor: Paintings for the Catholic Church in the Dutch Republic*, Zwolle, Waanders, 2008 ; Léonie Marquaille, *La peinture hollandaise et la foi catholique au *xvi*^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019.

36 Stoichita, *L'Instauration du tableau...*, *op. cit.*, p. 94.

Dans un triptyque plus tardif, attribué à Antoon Claeissens et Pieter Pourbus, un voile est disposé de manière similaire derrière la scène de repas (fig. 3). Ce triptyque propose le même programme iconographique que le précédent : la Cène y apparaît sur le panneau central, et elle est encadrée des deux mêmes épisodes vétérotestamentaires, la *Rencontre entre Abraham et Melchisédech*³⁷ à gauche et la *Récolte de la manne*³⁸ à droite. Dans la Cène, le Christ est en train de donner le morceau de pain à Judas, prêt à quitter le cénacle. Le rideau est également d'une grande richesse : de couleur pourpre, il présente une bordure brodée de fils dorés ou faite de trames de fils métalliques. Il s'étend sur toute la largeur du panneau et de la table, et cache presque l'ensemble de l'architecture de l'arrière-plan. Il laisse tout de même visible le lourd luminaire suspendu au-dessus de la table. Ce dernier évoque très certainement les couronnes lumineuses accrochées au-dessus de l'autel et dont l'usage est justifié par Johannes Molanus, qui rappelle que les « couronnes de candélabres posées ou suspendues dans les églises ne sont pas récentes, mais d'un très ancien usage³⁹ ». Sur la table sont posés le calice et la patène contenant des morceaux de pain. Ces derniers renvoient sans ambiguïté à l'institution du sacrement de l'Eucharistie par le Christ. Ainsi, même si Jésus est en train d'annoncer la future trahison en désignant Judas, la valeur eucharistique de l'épisode est soulignée par la présence ces différents éléments liturgiques que sont les *vasa sacra* et la couronne lumineuse, auxquels s'ajoute le voile. Celui-ci participe en effet à la mise en scène liturgique de l'épisode. Par sa couleur sombre, il sert d'écran à la scène de repas, et il isole celle-ci du reste de l'environnement où elle se déroule. Alors qu'il est difficile de situer avec précision l'architecture, définie seulement par quelques arcades, le voile crée un espace distinct du monde terrestre, dédié à la table du Christ et à l'institution de l'Eucharistie, rappelée par le calice et la patène.

Cette disposition d'un voile de couleur sombre, tendu derrière la table du Christ, se retrouve à plusieurs reprises dans l'iconographie flamande au cours du xvi^e siècle. Dans une Cène peinte par Michiel Coxcie, le voile est de nouveau suspendu aux éléments architecturaux, derrière une suspension lumineuse, le tout surplombant la figure du Christ en train de donner le morceau de pain à Judas⁴⁰. À la fin du xvi^e siècle, Maarten de Vos utilise la même formule dans

³⁷ Genèse XIV, 18-20.

³⁸ Exode XVI, 14-31.

³⁹ Molanus, *Traité des saintes images*, op. cit., livre II, chap. 41, p. 242.

⁴⁰ Michiel Coxcie (d'après), *La Cène*, 1551-1600, huile sur panneau, 202×182 cm, Mons, église Sainte-Waudru.

une Cène aujourd'hui conservée dans l'église Saint-Waldetrudis à Herentals⁴¹. Le rideau, de couleur pourpre et aux bordures dorées, est tendu derrière le Christ, saint Pierre et saint Jean, tandis que deux couronnes lumineuses sont suspendues au-dessus de ces derniers. Enfin, dans la Cène peinte par Cornelis van Dale sur le panneau central du *Retable du Saint-Sacrement* de l'église Saint-Jacob d'Anvers, une très lourde draperie vert sombre aux broderies dorées est suspendue au-dessus du Christ (**fig. 8**)⁴². Elle occupe toute la moitié supérieure du tableau, et magnifie ainsi le Christ instituant le sacrement de l'Eucharistie.



Fig. 8. Cornelis van Dale, *La Cène (Retable du Saint-Sacrement)*, 1590-1591, huile sur toile, 246 cm, Anvers, église Saint-Jacob. © KIK-IRPA, Bruxelles

Dans ce retable, comme dans les œuvres antérieures, plusieurs éléments sont empruntés à la liturgie eucharistique contemporaine, faisant ainsi écho

⁴¹ Maarten de Vos, *La Cène*, 1591-1600, huile sur toile, 136×179 cm, Herentals, église Saint-Waldetrudis.

⁴² Muller, *St. Jacob's Antwerp art and Counter Reformation...*, *op. cit.*, p. 193-194, fig. 5.1, p. 195.

à la célébration de la messe qui se déroule devant l'autel. Sur la table repose systématiquement le calice et la patène, contenant soit l'agneau pascal soit des morceaux de pain consacrés, tandis que plusieurs éléments du décor, dont les luminaires, donnent l'impression que la Cène se déroule dans un intérieur similaire aux églises catholiques contemporaines. La Cène se présente ainsi comme le modèle de la messe qui se déroule devant l'autel : on assiste à une mise en abyme entre la représentation peinte de la première célébration de l'Eucharistie par le Christ et la célébration active de la messe par le prêtre. La disposition presque systématique du rideau derrière la table du Christ ne peut se dissocier de ce processus de mise en abyme, et entre inévitablement en jeu dans le caractère sacramental de l'épisode représenté.



Fig. 9. Theodoor Galle d'après Peter Paul Rubens, *La Cène*, page de titre du *Missale Romanum*, 1618 (1616), gravure, 113×156 mm, Londres, British Museum. © The Trustees of the British Museum

Cette corrélation entre la Cène et la messe est au cœur d'une page de titre du *Missale Romanum*, dont l'image est gravée d'après un dessin de Rubens (**fig. 9**). Le *Missale Romanum* est revu et corrigé lors du Concile de Trente et sert aux prêtres pour célébrer la messe et le sacrement eucharistique de manière conforme à la liturgie romaine⁴³. Pour cette page de titre de l'édition de 1618, Rubens a dessiné une Cène, où le Christ est en train d'instituer l'Eucharistie. Sa main droite, dans le geste de bénédiction, et l'hostie sont dans l'alignement du calice et de la patène posés sur la table. Le tout est encadré par deux cierges allumés. L'association et la disposition de ces éléments liturgiques correspondent à l'agencement des autels catholiques. De plus, un grand pan de tissu est suspendu derrière le Christ, saint Pierre et saint Jean, de manière identique à celui présent dans les peintures du

⁴³ Wandel, *The Eucharist in the Reformation...*, op. cit., p. 15.

xvi^e siècle. L'installation de ce voile dans une *Cène* gravée dans le missel romain, l'ouvrage propre à la cérémonie de la messe, montre bien son implication dans la liturgie eucharistique.

Dans une *Cène* plus tardive, peinte par Frans Pourbus le jeune pour l'église Saint-Leu-Saint-Gilles de Paris, un grand voile noir est encore tendu derrière la table et l'assemblée composée du Christ et des apôtres⁴⁴. Ce voile, d'une très grande sobriété, est suspendu aux éléments architecturaux, comme dans les tableaux flamands. À propos de ce voile, Frédéric Cousinié écrit qu'il s'agit là d'un « moyen d'intégrer le tableau dans son site d'exposition en donnant l'impression de se prolonger dans les pentes extérieures⁴⁵ ».

Ainsi, lorsque le voile apparaît sur un retable, comme dans la *Cène* de Antoon Claeissens et de Pieter Pourbus (**fig. 3**) ou celle de Cornelis van Dale (**fig. 8**), nous pourrions y voir une allusion aux voiles d'autel, dans un continuum permettant de donner l'illusion que la *Cène* se déroule au sein même de l'espace ecclésial où se situe le tableau et où se déroule la messe. Cette hypothèse est plausible, dans la mesure où le voile s'ajouterait à l'ensemble des éléments posés sur la table pour évoquer la liturgie catholique de l'Eucharistie. Le Christ y est présenté dans sa fonction de prêtre, célébrant la première messe au sein du cénacle, dont plusieurs détails sont empruntés au décor des églises et à la liturgie contemporaine. Les fidèles ont alors l'impression que la *Cène* se déroule dans un espace identique à celui où ils se trouvent, et qu'ils assistent eux-mêmes à la célébration de l'Eucharistie par le Christ. Le voile participerait ainsi à la mise en scène liturgique de l'épisode, et à la mise en abyme entre la *Cène* et la cérémonie contemporaine.

Par ailleurs, les courtines d'autel délimitent un espace restreint et sacré autour de l'autel, lieu de la célébration de l'Eucharistie. De manière identique, dans les représentations de la *Cène*, le voile n'est pas suspendu derrière toute la longueur de la table et tous les personnages. Il encadre uniquement la figure du Christ et, par extension, la vaisselle liturgique posée devant lui, et parfois saint Pierre et saint Jean. Ainsi, à la manière des pentes d'autel, le voile délimite un espace sacré où le Christ célèbre pour la première fois le sacrement eucharistique. Il permet de distinguer visuellement la sphère, sacrée, de l'Eucharistie de celle des apôtres et des spectateurs, c'est-à-dire l'ensemble de la communauté des fidèles. Ainsi, même si le voile de la *Cène* diffère dans sa forme et sa disposition des pentes d'autel, il joue un rôle similaire, et devient un élément important dans l'interprétation du sujet dans les Flandres catholiques.

⁴⁴ Frans Pourbus le jeune, *La Cène*, 1618, huile sur toile, 287×370 cm, Paris, Musée du Louvre (inv. 1704).

⁴⁵ Cousinié, *Le Saint des saints...*, *op. cit.*, 2006, p. 164.

Par ailleurs, sa place et sa couleur sombre rendent davantage visibles le Christ et l'Eucharistie. Or, l'acte de voir est primordial dans l'expérience participative des fidèles à la liturgie eucharistique, et le désir de voir le *Corpus Christi* est pleinement contenté au moment de l'élévation de l'hostie par le prêtre⁴⁶. Roland Recht parle d'une « exigence de visibilité » à propos de cette pratique rituelle⁴⁷. Ce rite, propre à la cérémonie catholique de la messe, est défini et décrit dans le *Missale romanum*. Après avoir prononcé les paroles consécratoires, et réalisé ainsi le miracle de la transsubstantiation, le prêtre élève l'hostie consacrée, soit le corps du Christ, au-dessus de l'autel pour qu'elle soit visible par l'assemblée des fidèles, avant de faire de même avec le calice⁴⁸. Cette pratique se répand à partir du XIII^e siècle pour répondre au besoin des fidèles de communier visuellement avec le *Corpus Christi*, et appréhender ainsi le moment le plus sacré de la messe, celui du miracle de la transsubstantiation⁴⁹.

Pour rendre l'hostie le plus visible possible aux fidèles, et renforcer la solennité du moment, un ensemble d'éléments entre en jeu dans ce rite de l'élévation. Des cierges sont allumés et posés sur l'autel, des cloches sonnent, et, un rideau noir ou pourpre peut être suspendu derrière l'autel avant l'élévation pour servir de toile de fond à l'hostie⁵⁰. Un effet de contraste est ainsi établi entre l'arrière-plan sombre du voile et la blancheur de l'hostie⁵¹. Le voile sombre tel qu'il apparaît dans les représentations de la Cène pourrait jouer un rôle analogue et provoquer un effet similaire. À l'instar du voile sombre qui révèle la blancheur de l'hostie, le voile de la Cène révèle le Christ lui-même. Il souligne et met en valeur visuellement la gestuelle du Christ, la bénédiction ou la présentation des espèces eucharistiques. Le voile sert ainsi d'arrière-plan et de support visuel à l'objet de la contemplation, l'Eucharistie. Par ailleurs, contrairement au dispositif performatif et ponctuel du voile de la messe, propre au moment de l'élévation

⁴⁶ Dumoutet, *Le désir de voir l'hostie...*, *op. cit.*, p. 34-37 ; Sur l'origine du rite de l'élévation, voir Barasch, « "Elevatio". The Depiction of a Ritual Gesture », *Artibus et Historiae*, 24/48, 2003, p. 43-56.

⁴⁷ Roland Recht, *Le croire et le voir : l'art des cathédrales (XI^e-XV^e siècles)*, Paris, Gallimard, 1999, p. 99.

⁴⁸ Wandel, *The Eucharist in the Reformation...*, *op. cit.*, p. 239.

⁴⁹ Gina Beijne, Peter van Dael, Guss van den Hout, *Kerkzilver uit de gouden eeuw*, cat. d'expo., Amsterdam, Museum Amstelkring (10 juil.-10 oct. 1993), Amsterdam, Vrienden an Museum Amstelkring, 1993, p. 9 ; Cousinié, *Le Saint des saints...*, *op. cit.*, p. 1 ; Tixier, *La monstration eucharistique...*, *op. cit.*, p. 37-38.

⁵⁰ Robert William Scribner, *Religion and Culture in Germany (1400-1800)*, Leyde/Boston/Cologne, Brill, 2001, p. 90.

⁵¹ Joseph A. Jungmann, *The Mass of the Roman Rite: Its Origins and Development*, Westminster, Christian Classics, 1986 [1959], p. 426 ; Thomas M. Izbicki, *The Eucharist in Medieval Canon Law*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 103.

de l'hostie, l'installation d'un rideau dans l'image de la Cène offre un temps de contemplation stable et permanent.

Le dais et l'adoration du Saint-Sacrement

Le dais dans l'iconographie de la Cène

Dans plusieurs *Cène* peintes au cours du xvi^e siècle, le rideau ne prend pas l'aspect d'un voile suspendu derrière le Christ, mais celui d'un dais ou d'un baldaquin richement décoré, comme dans le *Retable du Saint-Sacrement* peint par Jan Deys en 1570 pour la chapelle éponyme de l'église Sainte-Barbara de Culemborg (**fig. 4**)⁵². La *Cène* y est peinte sur le panneau central, et elle est encadrée par deux repas vétérotestamentaires peints sur les volets latéraux, la *Pâque juive*⁵³ à gauche, et le *Repas du roi Assuérus*⁵⁴ à droite. Dans la *Cène*, le rideau prend explicitement la forme d'un dais situé au-dessus du Christ. Il est composé d'un ciel, dont le tissu est tissé avec des fils métalliques de façon à créer des motifs ornementaux, et qui est décoré de festons et de pendeloques. Du ciel descend une étoffe verte moirée bordée du même tissu brodé. De part et d'autre sont suspendues deux draperies qui surplombent l'ensemble des personnages attablés. Le Christ est en train de bénir l'hostie tout en levant les yeux au ciel afin d'instituer le sacrement de l'Eucharistie, comme cela est décrit dans le missel romain⁵⁵. Le caractère liturgique de la Cène est donc ici mis en avant : devant le Christ tenant l'hostie repose à la fois la patène, contenant l'agneau pascal, et un riche calice orfèvré. Dans deux autres panneaux peints respectivement par Mechteld toe Boecop⁵⁶ et Antoon Claeissens en 1574 et 1593, l'accent est également mis sur l'aspect liturgique de la Cène : le Christ bénit le calice ou l'hostie, et la patène, contenant le pain consacré ou l'agneau pascal, repose sur la table devant lui (**fig. 10 ; fig. 11**). Dans ces deux derniers panneaux, le Christ est installé sous un riche dais, dont le ciel est orné de pendeloques

52 Liesbeth M. Helmus, « Het Culemborgse drieluik van Jan Deys », *Culemborgse Voetnoten*, 38, 2008, p. 1-24.

53 Exode XII, 1-12.

54 Ester VII, 1-7.

55 Wandel, *The Eucharist in the Reformation...*, *op. cit.*, p. 237-239 : « [Il prend l'hostie] il prit le pain dans sa main sainte et vénérable [il lève les yeux vers le ciel] et leva ses yeux vers vous au ciel Dieu son Père omnipotent, vous rendant grâce [il fait un signe sur l'hostie], donna [signe de croix] la bénédiction, le rompit, et le donna à ses disciples, disant : prenez et manger ceci vous tous [prenant l'hostie dans les deux mains, il prononce les paroles de consécration distinctement, secrètement, et attentivement]. »

56 Liesbeth M. Helmus, « De Kamper Laatste avondmalen. Het late werk van Mechtelt toe Boecop uit bet derde kawert van de zestiende eeuw », *Oud-Holland*, 106/4, 1992, p. 163-177.

et de festons, comme dans le retable de Jan Deys. Dans ces trois panneaux, le dais s'inscrit dans un décor architectural, entre des colonnes, et il est disposé de façon à n'encadrer que la figure du Christ.



Fig. 10. Mechteld toe Boecop, *La Cène*, 1574, huile sur panneau, 185 × 201,1 cm, Campen, Stedelijk Museum

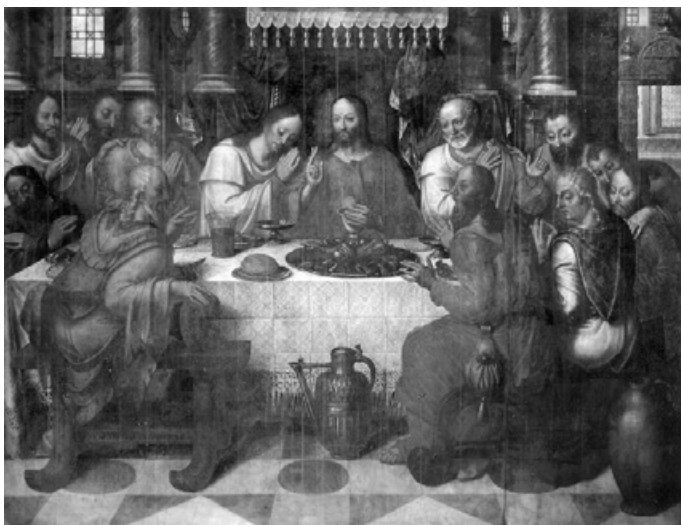


Fig. 11. Antoon Claeissens, *La Cène*, 1593, huile sur panneau, 131 × 173 cm, Bruges, église Saint-Gilles. © KIK-IRPA, Bruxelles

Dans la *Cène* peinte par Frans I Francken en 1580-1581 sur le *Retable de la vie du Christ et de la Vierge*, retable destiné au couvent des frères mineurs de Gand, le dais est l'unique décor de la scène de repas (fig. 5)⁵⁷. La *Cène* est ici peinte sur les revers des deux panneaux latéraux, elle est donc visible lorsque le retable est fermé, c'est-à-dire pendant la majorité du temps de l'année liturgique⁵⁸. Elle complète les épisodes de la vie de la Vierge et du Christ peints à l'intérieur du retable, et apparaît ainsi comme l'un des épisodes fondamentaux de la vie du Christ et du christianisme. La place importante octroyée à cet épisode sur ce retable est en accord avec les principes religieux de l'ordre des frères mineurs, commanditaire de l'œuvre. Cet ordre est en effet fortement attaché au sacrement de l'Eucharistie, en plus de prôner une vie de pauvreté⁵⁹. Ce vœu est retranscrit dans la sobriété du cénacle, vide de tout élément architectural, le seul décor étant le baldaquin suspendu au-dessus de la scène de repas.

Pour peindre cette *Cène*, Frans I Francken s'est appuyé sur deux estampes, l'une gravée d'après un dessin de Maarten van Heemskerck⁶⁰, l'autre d'après Frans Floris⁶¹. Frans I Francken reprend notamment la position du Christ qui désigne Judas en lui donnant le morceau de pain. Jésus tient ce morceau dans la main droite, tandis qu'il éloigne du traître le riche calice orfèvré contenant le vin eucharistique. Sur la table repose la patène dont les morceaux de pain consacré sont bien visibles. Dans les deux estampes, une draperie est suspendue derrière le Christ et les apôtres qui sont assis à côté de lui. Frans I Francken installe

57 Natasja Peeters, *Tussen continuïtet en vernieuwing: De bijdrage van Frans en Ambrosius Francken I, en de jonge generatie Francken, tot de historieschilderkunst te Antwerpen, ca. 1570-1620*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 2000, vol. 3, cat. F4, p. 11-15, fig. 92; Natasja Peeters, *Frans Francken de Oude (ca. 1542-1616): leven en werken van een Antwerps historieschilder*, Louvain, Peeters, 2013, cat. 7, p. 194-211, fig. 3.

58 L'ouverture et la fermeture des volets des polyptyques selon le cycle liturgique ne sont toujours pas clairement documentées de nos jours: Ria Fabri, « Les triptyques in situ. Un univers ouvert, ou fermé? », dans Ria Fabri, Nico van Hout (dir.), *De Quinten Metsijs à Peter Paul Rubens. Chefs-d'œuvre du Musée royal réunis dans la cathédrale*, cat. d'expo., Anvers, Cathédrale Notre-Dame (5 juin-15 nov. 2009), Anvers, Kathedral VZW & Bai, 2009, p. 39-41; Lynn F. Jacobs, *Opening doors: the early Netherlandish triptych reinterpreted*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2011, p. 8.

59 Marcel Viller, Ferdinand Cavallera, Joseph de Guibert (éd.), *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique, doctrine et histoire*, Paris, Beauchesne, 1932-1992, t.V, p. 1271, *passim*; Valérie Herremans, *Rubens unveiled: paintings from lost Antwerp churches*, Heule, Snoeck, 2013, p. 17 et 28.

60 Anonyme, d'après Maarten van Heemskerck, *La Cène*, vers 1551, gravure, 275 × 419 mm, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen (inv. L 1975/7).

61 Anonyme, d'après Frans Floris, *La Cène*, 1570-1600, gravure, 190 × 282 mm, Amsterdam, Rijksmuseum / Rijksprentenkabinet (inv. RP-P-OB-7804).

également un rideau derrière la scène de repas, s'inscrivant ainsi dans la continuité de ces deux estampes, mais également de la tradition iconographique du xvi^e siècle. Toutefois, le rideau prend ici explicitement la forme d'un baldaquin, composé d'un ciel et de pans de tissus vert bordé de broderies dorées. L'artiste utilise les deux protubérances supérieures des volets pour donner plus d'ampleur et de hauteur à ce baldaquin : il y installe le ciel du dais tandis que les voiles descendent sur les deux panneaux latéraux. Si les voiles du dais sont ouverts et soulevés derrière le Christ et les apôtres placés à sa droite et à sa gauche, le ciel est placé de telle sorte qu'il ne recouvre que la figure du Christ, sa main tenant le calice et la patène posée devant lui. Les autres apôtres sont exclus de cette zone, tout comme la main du Christ donnant le morceau de pain à Judas. Ainsi, le ciel du dais ne couvre et ne glorifie que le Christ et le sacrement de l'Eucharistie, présent sous la forme du calice et de la patène contenant le vin et le pain eucharistiques.

Le dais et l'exposition du *Corpus Christi*

Le dais tel qu'il est présent dans ces différents retables pourrait évoquer les dais qui révèlent, glorifient et protègent le *Corpus Christi* dans les églises ou lors des processions du Saint-Sacrement. Ces processions se développent rapidement à partir de l'instauration de la fête du Saint-Sacrement au xiii^e siècle. Le jour de la fête, fixé au deuxième jeudi après la Pentecôte, se déroule une grande procession durant laquelle l'hostie est transportée tout autour de l'église. Cet événement répond au besoin des fidèles de voir le *Corpus Christi*. L'hostie consacrée est exposée et conservée dans une monstrance, elle-même protégée par un dais. Elle est généralement entourée par quatre prêtres qui portent de grands cierges, le tout indiquant aux fidèles la Présence Réelle du Christ dans l'hostie⁶². Le *Corpus Christi* est ainsi exhibé aux yeux des fidèles, tout en étant protégé et honoré par le dais⁶³. Tout au long des xvi^e et xvii^e siècles, les processions du Saint-Sacrement sont un des éléments forts de la lutte catholique contre les courants réformés, et agissent en faveur du dogme de la transsubstantiation. Leur existence est d'ailleurs soutenue et défendue lors du concile de Trente en 1551 :

62 Pour un aperçu du déroulé de ces processions en Europe, voir Stefano Simiz, « Une grande cérémonie civique et dévote : la Fête-Dieu aux xvii^e et xviii^e siècles », dans Bernard Dompnier (dir.), *Les cérémonies extraordinaires du catholicisme baroque*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2009, p. 47-62 ; Werner, Duerloo (dir.), *Albert & Isabella...*, *op. cit.*, p. 267.

63 Voir par exemple : Maître de Jacques IV d'Ecosse, *Procession du Corpus Christi*, vers 1510-1520, enluminure, 232 × 167 mm, Los Angeles, Getty Museum (inv. Ms. Ludwig IX 18 (83.ML.114), fol. 48v) ; Jan van Orley, *La Procession du Saint-Sacrement*, 1701-1735, huile sur toile, 240 × 160 cm, Bruxelles, Cathédrale Saints-Michel-et-Gudule (n° IRPA M105331).

Si quelqu'un dit que, dans le saint sacrement de l'Eucharistie, le Christ, Fils unique de Dieu, ne doit pas être adoré d'un culte de latrie, même extérieur et que, en conséquence, il ne doit pas être vénéré par une célébration festive particulière, ni être porté solennellement en procession selon le rite et la coutume louables et universels de la sainte Église, ni être proposé publiquement à l'adoration du peuple, ceux qui l'adorent étant des idolâtres : qu'il soit anathème⁶⁴.

Dans les Pays-Bas, les gouverneurs habsbourgeois respectent ces ordonnances de l'Église catholique émises par le Concile de Trente. En tant que fervents défenseurs de la foi catholique et de l'Église de Rome, ils exposent publiquement leur profonde dévotion envers le Saint-Sacrement en prenant part aux processions du *Corpus Christi*⁶⁵. Les archiducs Albert et Isabelle sont ceux qui montrent leur foi et leur vénération envers le Saint-Sacrement avec le plus de force et le plus de faste. Ils élaborent à la cour de Bruxelles un culte eucharistique sans précédent. La messe du *Corpus Christi* est célébrée dans la chapelle royale du Saint-Sacrement de l'église des Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles, et non dans l'intimité de la chapelle du palais. Suite à la messe, les archiducs participent à la procession qui accompagne le *Corpus Christi* à travers les rues de la capitale flamande. Le dimanche suivant, ils assistent, avec la cour, à une seconde procession du Saint-Sacrement qui se déroule autour du palais royal de Coudenberg⁶⁶. Dans ce contexte où foi et politique sont intimement unies pour lutter contre l'hérésie protestante, les processions du Saint-Sacrement deviennent un outil formidable pour défendre le dogme catholique en glorifiant le *Corpus Christi*.

L'association du daïs et de la monstrance eucharistique dans le cadre du culte du Saint-Sacrement peut aussi apparaître en dehors des processions. Si, comme nous l'avons vu plus haut dans le tableau d'Abraham Bloemaert, la monstrance

64 Concile de Trente, Session XIII, 11 octobre 1551, « Canons sur le Saint Sacrement de l'Eucharistie – 6 », dans Alberigo (dir.), *Les conciles œcuméniques, op. cit.*, p. 1421. En France, par exemple, saint François de Sales exprime cette opinion commune à la catholicité : « L'Église catholique notre mère veut que l'on célèbre avec une solennité toute particulière le très haut et le vénérable sacrement de l'Eucharistie, et qu'on le porte en procession par toutes les rues et les lieux publics avec toute sorte d'honneur et de révérence, pour montrer évidemment par une si grande réjouissance que la vérité, devenue victorieuse, triomphe du mensonge et de l'hérésie », cf. saint François de Sales, « Ordonnance pour la procession du Saint-Sacrement le jour de la Fête-Dieu », vers le 13 juin 1604, dans *Œuvres Complètes de Saint François de Sales*, Paris, J. J. Blaise, 1821, p. 318 ; voir également J. B. Thiers, *Traité de l'exposition du Saint Sacrement de l'autel*, Paris, chez Jean du Puis, 1673.

65 Nora De Poorter, *The Eucharist series. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, 2 vol., Bruxelles, Arcade, 1978, vol. 1, p. 30.

66 Werner, Duerloo (dir.), *Albert & Isabella...*, *op. cit.*, p. 267.



Fig. 12. Antoon Claeissens, *Les membres de la confrérie du Saint-Sacrement*, 1590, huile sur panneau, 134,5×97 cm, Bruges, église Saint-Jacques. © KIK-IRPA, Bruxelles

peut être exposée sur un autel et encadrée par les pentes couleur pourpre, un panneau peint par Antoon Claeissens montre plus précisément l'usage d'un dais au-dessus de la monstrance eucharistique (**fig. 12**). Ce panneau met en scène les membres d'une confrérie du Saint-Sacrement en prière autour d'un ostensor richement orfèvré. L'hostie, ronde et blanche, est bien visible au centre de la structure. La monstrance est posée sur un autel, et est encadrée par deux cierges allumées, indiquant la Présence Réelle du Christ. Elle est surmontée par un riche dais, dont les pans sont soulevés par des angelots afin que le *Corpus Christi* soit visible par les spectateurs. La même composition iconographique est peinte par Pieter I

Thys dans la chapelle du Saint-Sacrement de l'église Saint-Jacob d'Anvers en 1670-1675⁶⁷. Cinq membres de la confrérie du Saint-Sacrement sont en adoration devant une monstrance eucharistique, dévoilée par deux angelots qui tiennent les deux pans d'une draperie rouge⁶⁸.

L'usage du dais est donc intimement lié à l'exposition du *Corpus Christi*, que ce soit lors des processions, sur les autels ou dans l'iconographie propre aux confréries du Saint-Sacrement. Il protège et honore l'hostie consacrée placée dans la monstrance, et indique visuellement la Présence Réelle du corps du Christ parmi l'assemblée des fidèles unie dans la même foi. Un témoignage rapporte d'ailleurs que l'Infante Isabelle, gouverneur des Pays-Bas, refuse d'être

67 Pieter I Thys, *L'aumônier Joannes Van den Bossche et quatre membres de la chapelle du Vénérable de Saint-Jacob en adoration devant le Saint-Sacrement*, 1670-1675, huile sur toile, 225×457 cm, Anvers, église Saint-Jacob (n° IRPA X018572).

68 Muller, *St. Jacob's Antwerp Art and Counter Reformation...*, op. cit., p. 244-246.

protégée par un dais lors des processions, celui-ci étant réservée uniquement à la seule hostie consacrée⁶⁹.

La présence du dais dans l'iconographie catholique de la Cène, tel qu'il apparaît dans les retables de Jan Deys, d'Antoon Claeissens ou de Frans I Francken, est donc justifiée par ce rapport intime qui existe dans le culte eucharistique entre la monstrance et l'usage du dais qui la protège. Dans l'image de la Cène, le dais surplombe le Christ comme l'est le Saint-Sacrement : il protège, honore et glorifie le Christ au moment même où celui-ci instaure le sacrement de l'Eucharistie. Par ailleurs, dans les retables de Jan Deys et de Frans I Francken, le cadre du panneau épouse la forme du dais (**fig. 4** ; **fig. 5**). Dans le retable de Jan Deys, le haut du panneau de la Cène est chantourné afin de s'adapter à la structure verticale du dais, tandis que dans le retable de Frans I Francken, le dais s'étend sur les deux petits panneaux supérieurs des volets latéraux. Dans les deux cas, les artistes cherchent à faire oublier le cadre au profit de l'épisode représenté. Le spectateur est ainsi face à l'institution de l'Eucharistie dans une mise en scène propre au culte du Saint-Sacrement. Il peut contempler le Christ instaurant l'Eucharistie comme il contemplerait le *Corpus Christi* exposé sur l'autel. L'usage du dais renforce ainsi l'analogie entre le Christ et l'hostie présentée aux fidèles.

L'usage du dais dans le *Retable du Saint-Sacrement* d'Ambrosius Francken

Cela nous semble encore plus pertinent dans le *Retable du Saint-Sacrement* peint par Ambrosius Francken en 1589-1590 pour la chapelle éponyme de l'église Saint-André à Anvers (**fig. 13**). Dans la Cène peinte sur le panneau central, le rideau occupe une place importante et sert d'arrière-plan à l'élévation du calice par le Christ. Il prend l'aspect d'un riche tapis orientalisant et constitue une pièce essentielle du décor. Par ses coloris vifs et ses motifs géométriques, il se différencie du rideau sombre suspendu derrière le Christ et des différents baldaquins ornés de festons et de pendeloques vus précédemment. Cependant, il occupe une place similaire au voile et est disposé de manière identique : il est situé derrière le Christ, saint Pierre et saint Jean, et il est encadré par deux couronnes lumineuses qui éclairent la scène de repas. Par ailleurs, au premier plan de l'image, deux pendeloques faites d'une multitude de fils tenus ensemble par des tresses semblent suspendues au bord supérieur de panneau. Ces deux détails décoratifs laissent suggérer la présence d'un ciel au-dessus du Christ,

⁶⁹ Témoignage de Léonor de Saint-Bernard, carmélite de Gand, dans *Papiers pour la vie de l'Infante / Noticias de las virtudes de la Sma Infanta por las Carmelitas descalzas de Bruselas*, Besançon, Bibliothèque municipale, fol. 288, cité par - Delfosse, « Une "divine princesse" au zèle fervent... », art. cité.

auquel ils seraient accrochés. Le rideau ne serait donc pas seulement un pan de tissu suspendu derrière le Christ, mais le voile d'un dais placé au-dessus de ce dernier. L'artiste crée ainsi un effet visuel en trompe-l'œil.

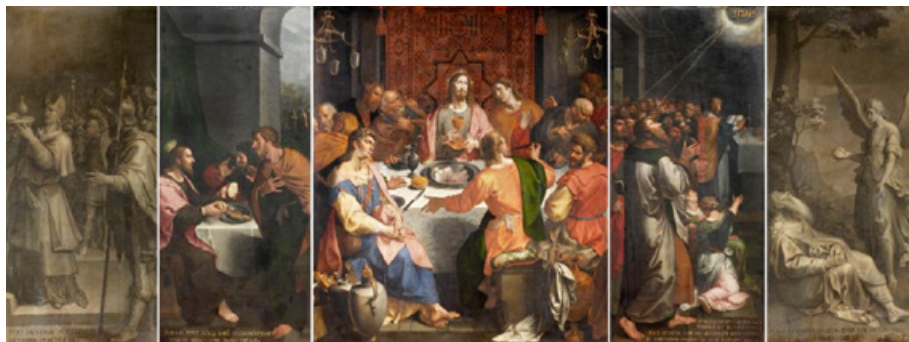


Fig. 13. Ambrosius Francken, *Retable du Saint-Sacrement*, 1589-1590, huile sur panneau, 275 × 570 cm, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. © 2021 Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen

Comme dans les exemples précédents, le rideau délimite l'espace sacré au sein duquel le Christ instaure l'Eucharistie. Pour ce faire, Jésus est en train d'élever le calice devant lui et au-dessus de la patène, dans un geste évoquant le rite de l'élévation des espèces eucharistiques. Par ailleurs, le rideau magnifie la figure du Christ : un motif d'étoile est placé juste derrière la tête de celui-ci. Il remplace le traditionnel nimbe doré, et permet de révéler la nature divine du Christ. Dans ce panneau, le rideau participe à un discours élaboré et complexe autour de la Cène et du Saint-Sacrement. L'artiste, en installant le rideau, de manière à ce que le ciel du dais se confonde avec le bord supérieur de l'image, propose une mise en scène novatrice. Le cadre ne s'adapte pas au dais, mais il s'associe avec celui-ci pour ne faire qu'un. Par cet artifice, le spectateur est ainsi immergé dans la scène elle-même, et assiste véritablement à l'élévation du calice par le Christ.

De part et d'autre du panneau central, les deux volets latéraux présentent deux épisodes qui renforcent le caractère liturgique de la Cène. À gauche, est illustré l'épisode *Saints Paul et Barnabé désignés comme apôtres par le Saint Esprit*⁷⁰. La scène se déroule lors d'une célébration de la messe, l'image faisant ainsi écho à l'institution de l'Eucharistie par le Christ dans le panneau central. Le *Repas d'Emmaüs* est représenté sur le panneau de droite⁷¹. Comme cela est raconté dans l'*Évangile* de saint Luc, après la résurrection, le Christ se rend à

⁷⁰ Actes des Apôtres, XIII, 1-4.

⁷¹ Luc XXIV, 13-35.

Emmaüs avec deux disciples qui ne l'ont pas reconnu. Assis à table, il rompt le pain pour le partager avec les deux hommes. Grâce à ce geste, les deux disciples reconnaissent le Christ, qui disparaît immédiatement de leur vue.

Selon l'interprétation catholique de cet épisode, par ce geste de la fraction du pain, le Christ célèbre le sacrement eucharistique à Emmaüs pour la première fois après sa résurrection⁷². Dans le *Repas d'Emmaüs* peint par Ambrosius Francken, un rideau, sous la forme d'un dais, est suspendu au-dessus du Christ. Le voile fait un petit décrochage pour englober visuellement le pain que tient le Christ dans sa main gauche. Comme dans les images de la Cène, le voile délimite une zone précise où agit le Christ en rompant le pain et en l'offrant aux deux pèlerins. Ainsi, dans ce panneau peint sur un retable du Saint-Sacrement, le rideau révèle et sublime la célébration du Saint-Sacrement par le Christ à Emmaüs, tout comme il le fait dans la Cène.

Dans ces différents retables peints au cours du xvi^e siècle, le rideau se voit attribuer une place essentielle dans le décor du cénacle, et un rôle de premier ordre dans la valorisation sacramentelle du sujet. En effet, lorsque la Cène est peinte sur un retable, les artistes insistent avant tout sur le caractère liturgique de l'épisode, et non sur son aspect historique. Le rideau, que ce soit le voile sombre tendu ou le dais, est représenté sous une forme bien définie afin de renvoyer à des éléments concrets de la liturgie et du culte eucharistiques. Associé aux *vasa sacra*, que sont le calice et la patène, et à la gestuelle du Christ, qui bénit ou élève les espèces eucharistiques, le rideau met en valeur l'institution de l'Eucharistie. Outre cet aspect liturgique, il structure l'image et participe à sa lisibilité puisqu'il sert de cadre au Christ agissant.

Le voile dans l'iconographie de la Cène au xvii^e siècle

Au xvii^e siècle, le voile tendu derrière la table et le dais disparaissent au profit d'une lourde draperie suspendue au-dessus du Christ, dans une mise en scène beaucoup plus théâtrale. Cela est notamment le cas dans les œuvres de Rubens. Ce dernier dispose dans plusieurs représentations de la Cène une draperie de manière asymétrique au-dessus du Christ et des apôtres. Ces œuvres sont réalisées sur des supports différents et pour plusieurs commanditaires catholiques, mais montrent la même utilisation du rideau dans la Cène. Dans

⁷² Cette interprétation est notamment exposée par Ignace de Loyola, « Exercices spirituels », dans Ignace de Loyola, *Écrits*, éd. par Maurice Giuliani, Paris, Desclée de Brouwer, 1991, p. 214 : « À leur demande, il s'arrête là et il resta avec eux jusqu'à ce que, leur donnant la communion, il disparaisse. Quant à eux, s'en retournant, ils dirent aux disciples comment ils l'avaient reconnu à la communion. »

une estampe gravée par Cornelis I Galle d'après le peintre flamand pour les éditions de 1616 et 1618 du *Missale Romanum*, nous observons déjà une lourde draperie suspendue de manière asymétrique au-dessus de la table du Christ (**fig. 14**). La partie principale du rideau est accrochée derrière celui-ci, tandis que le reste du pan de tissu est soulevé au-dessus des apôtres. Deux couronnes lumineuses surplombent également la scène de repas. Accompagné de ces luminaires empruntés au décor ecclésial, le voile pourrait être ici un souvenir du dais propre à l'exposition eucharistique. Rubens poursuivrait ainsi la tradition iconographique de la Cène établie au cours du xvi^e siècle.



Fig. 14. Cornelis I Galle, d'après Peter Paul Rubens, *La Cène*, 1614 (édition 1616 et 1618 du *Missale Romanum*), gravure, 303×200 mm, Londres, The British Museum. © The Trustees of the British Museum

Dans les deux *Cène* qu'il peint par la suite, l'une en 1620 pour le décor de l'église jésuite d'Anvers⁷³, l'autre en 1631-1632 pour le *Retable du Saint-Sacrement* de l'église Saint-Rombouts de Malines, Rubens installe un rideau selon une disposition similaire à celle de l'estampe (fig. 6). Dans le retable de Malines, la draperie suspendue au-dessus de la table est également associée à différents éléments qui rappellent l'intérieur d'une église : à droite se situe un présentoir sur lequel repose un ouvrage, certainement le missel, encadrée de deux chandelles allumées, tandis que derrière le Christ se trouvent deux colonnes au décor de vignes supportant un lourd fronton, le tout évoquant peut-être un retable architecturé. De nouveau, nous pouvons voir dans la lourde draperie un souvenir du dais et du voile tendu présents dans les œuvres du xvi^e siècle.

Ce motif de la draperie suspendue au-dessus du Christ apparaît donc de manière récurrente dans l'iconographie de la *Cène* au xvii^e siècle, tant dans les cycles iconographiques jésuites⁷⁴ que dans les retables du Saint-Sacrement. Le motif du voile devient ainsi un élément constitutif de l'iconographie flamande de la *Cène*. Cela est notamment perceptible dans les œuvres qui reproduisent la *Cène* de Léonard de Vinci⁷⁵. La fresque milanaise est en effet bien connue des peintres néerlandais depuis le début du xvi^e siècle, et connaît un succès croissant auprès des peintres flamands du xvii^e siècle, qui en proposent plusieurs copies ou variations⁷⁶. Alors qu'aucun voile n'est présent dans l'œuvre initiale, ni dans les sources qui ont permis la diffusion du modèle dans les Pays-Bas⁷⁷, les différentes versions peintes, dessinées ou gravées dans les Flandres intègrent une draperie derrière le Christ. Par exemple, dans l'estampe de Pieter Soutman d'après Rubens, une lourde draperie est installée derrière la table (fig. 15). Comme dans la *Cène* du retable de Frans I Francken, ce rideau est l'unique décor de la scène de repas, et les pans s'ouvrent derrière les apôtres. Par un habile jeu de contrastes entre les zones d'ombre et de lumière, le Christ se détache sur la

73 Peter Paul Rubens, *La Cène*, 1620, huile sur panneau, 43,8×44,1 cm, Seattle, Art Museum, Samuel H. Kress collection.

74 En dehors de l'œuvre de Rubens, voir également : Jacques Nicolai, *La Cène*, vers 1650, huile sur toile, 255 × 367 cm, Namur, cathédrale Saint-Aubain.

75 Léonard de Vinci, *La Cène*, 1494-1498, technique mixte, 460 × 880 cm, Milan, Couvent Santa Maria delle Grazie.

76 Leo Steinberg, *Leonardo's Incessant Last Supper*, New York, Zone Books, 2001, p. 227-271 ; Daniel Arasse, *Léonard de Vinci : le rythme du monde*, Paris, Hazan, 2003, p. 374 ; Laure Fagnart, « La copie de la "Cène" de Léonard de Vinci conservée à l'abbaye de Tongerlo », *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 16, 2005, p. 193-210.

77 Les deux sources principales sont la gravure de Giovanni Pietro Birago et la peinture anonyme de l'abbaye de Tongerlo. Giovanni Pietro da Birago, *La Cène*, vers 1500, gravure, 213 × 440 mm, New York, The Metropolitan Museum of Art ; Anonyme, d'après Léonard de Vinci, *La Cène*, vers 1501-1510, huile sur toile, 424 × 802 cm, Tongerlo, Abbaye des Prémontrés.

partie la plus sombre de la draperie. Il est ainsi isolé au centre de l'œuvre. Par ce contraste, l'artiste distingue la sphère divine du Christ de la sphère terrestre des apôtres. Anthony van Dyck reprend le modèle rubénien dans une peinture aujourd'hui conservée à Madrid, mais il élargit le point de vue, notamment en montrant la table sur toute sa hauteur (fig. 16). Le rideau rouge occupe toute la moitié supérieure du tableau, dans une mise en scène très théâtrale. De nouveau, il sert de dais au Christ, la partie sombre de l'ouverture se situant juste derrière lui et l'isolant ainsi des apôtres.



Fig. 15. Pieter Claesz. Soutman, d'après Peter Paul Rubens et Léonard de Vinci, *La Cène*, gravure, 265×975 mm, Londres, The British Museum. © The Trustees of the British Museum



Fig. 16. Anthony van Dyck, d'après Léonard de Vinci, *La Cène*, vers 1618, Madrid, collection privée José Luíz Alvarez

Dans ces deux œuvres qui proposent une variation autour de la Cène de Léonard, les artistes intègrent donc une draperie pour mettre en valeur la figure du Christ, mais aussi pour souligner la valeur sacramentelle de l'épisode. Si elles

reprennent le modèle léonardesque, elles n'illustrent pas le même événement. En effet, alors que dans la Cène milanaise, Léonard représente le moment qui suit l'annonce de la trahison, et insiste sur l'aspect dramatique de l'épisode, Rubens, Soutman et Van Dyck soulignent davantage le caractère sacramentel du repas. La zone d'ombre située entre les deux pans de la draperie permet de créer un espace où se situent à la fois le Christ et les espèces eucharistiques, placées en évidence devant lui. La délimitation qui sépare cette sphère de celle des apôtres souligne l'idée que le Christ instaure le sacrement de l'Eucharistie, mais aussi qu'il s'incarne véritablement dans les espèces du pain et du vin. Cet espace créé par la draperie retranscrit donc visuellement la doctrine de la Présence Réelle.

Conclusion

Le voile apparaît dans l'iconographie flamande de la Cène dès les années 1520. Tout au long des ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles, il s'impose comme un des éléments essentiels du décor du cénacle dans les représentations produites dans le contexte des Flandres catholiques. Sa présence dans ces images joue un rôle clé dans la dimension liturgique de la Cène. Le voile ou rideau sert avant tout à délimiter visuellement un espace sacré où se déroule l'institution du sacrement de l'Eucharistie, à la manière des pentes qui encadrent l'autel. Le Christ instaure la première messe dans un espace saint et restreint comme le prêtre célèbre la messe devant l'espace sacré de l'autel. À l'image des pentes mais aussi des dais utilisés pour l'exposition du *Corpus Christi*, les rideaux présents dans la Cène permettent de distinguer la sphère sacrée, celle du Christ et de l'Eucharistie, de la sphère terrestre, celle des apôtres et de la communauté des fidèles. Par cette distinction, les rideaux soulignent la nature divine de l'Eucharistie et insistent visuellement sur l'incarnation du Christ dans les espaces eucharistiques.

Par ailleurs, les images de la Cène, en évoquant la liturgie eucharistique, offrent une image permanente de la célébration de la première messe par le Christ. Le rideau, suspendu à l'arrière de la scène, dévoile le moment le plus sacré de la messe, celui du miracle de la transsubstantiation, en rappelant l'exposition du *Corpus Christi* au cours du rite de l'élévation ou lors des processions du Saint-Sacrement. La présence du rideau sert donc de support visuel à une exposition permanente de l'hostie, présentée aux fidèles par le Christ lui-même. Ainsi, à l'image des pentes, du voile de l'élévation ou des dais processionnels, le rideau, tel qu'il apparaît dans l'iconographie flamande et catholique de la Cène, sert autant à révéler et à glorifier le Saint-Sacrement qu'à soutenir la contemplation et la vénération permanente vouée au *Corpus Christi*.

VÊTEMENTS ET COSTUMES : ORNER LES CORPS

MAPHORIA, VEILS, WIMPLES AND GORGETS WORN BY THE VIRGIN IN TUSCAN PAINTING 1250–1400: TRADITION AND INNOVATION

LISA MONNAS

Independent researcher

In Tuscan art, during the thirteenth and fourteenth centuries, images of the Virgin and Child were transformed from stiff figures derived from Byzantine prototypes to something softer and more approachable. This was in keeping with contemporary devotional practices, stimulated by the preaching and the literature emanating from the mendicant orders, particularly texts such as *The Golden Legend* and the *Meditations on the Life of Christ*.¹ Moreover, Tuscan painters showed themselves to be receptive to the art of Northern Europe, which, already by the mid-thirteenth century, offered a more naturalistic interpretation of the Virgin's veil. This paper will consider one aspect of the iconography of the Virgin in Tuscany, namely the treatment of her head-coverings, particularly the inclusion of contemporary details and the messages that these accessories might have conveyed to spectators. It will take as its starting point, Duecento images of the Virgin Hodegetria, and end with a work of the early fifteenth century by Lorenzo Monaco, whose art has been characterised as “a bridge from Giotto's heritage to the Renaissance”.²

Veils

In his chronicle, Giovanni Villani relates how a Florentine law of 1330 attempted to restrain women from indulging in crowns, garlands of gold and silver decorated with pearls and precious stones, and other costly hair ornaments.³ While

1 Jacobus de Voragine, *The Golden Legend: Readings on the Saints*, ed. by William Granger Ryan, Princeton, Princeton University Press, 1993; [Anon.], *Meditations on the Life of Christ: An Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century*, ed. by Isa Ragusa and Rosalie B. Green, Princeton, Princeton University Press, 1961.

2 Anglo Tartuferi, Daniela Parenti (ed.), *Lorenzo Monaco: A bridge from Giotto's heritage to the Renaissance*, exh. cat., Florence, Galleria dell'Accademia (9 May–24 September 2006), Florence, Giunti, 2006.

3 Christiane Klapisch-Zuber, “I freni al lusso nella Firenze del Trecento”, in Laurence Gérard-Marchant (ed.), *Draghi rossi e querce azzurre. Elenchi descrittivi di abiti di lusso (Firenze 1343–1345)*, Florence, SISMELE-Edizioni del Galuzzo, 2013, p. xvii–xxxvii, here Appendix I, p. xxxiv.

these were condemned as extravagant trappings of vanity, veils covering the head were considered to be desirable adjuncts of modesty. In 1279, Latino Malabranca, Cardinal of Ostia and Velletri and papal legate for the Romagna, prescribed the wearing of veils for all married women over the age of eighteen, and for all women who had been married for over a year. He explained that by wearing a veil, “with modest shame and bashful modesty, which especially ornament faithful wives, they show forth externally the chastity that they should have internally”.⁴ The penalty for failing to comply was the rescinding of their indulgences and removal of the right to partake of the sacrament.⁵ According to the chronicler Salimbene de Adam, in response to the Cardinal’s call for modest attire, women began appearing in veils of fine linen with gold decoration, looking even more seductive than before.⁶

Veils were normal, ubiquitous head-coverings, but their quality varied considerably. Most people could only afford to cover their heads in coarse linen or wool, while the costliest, most desirable head-coverings were made out of diaphanous, almost transparent silk or linen. Although linen was woven in Italy, the finest quality was imported from France, especially from Rheims. Silk veils could be made out of cendal, a lightweight plain silk.⁷ In the fourteenth century, cendal was woven in Italy, Spain and France. At the beginning of the century, the main centre for the production of cendal in Italy was the Tuscan city of Lucca, but the production of veils subsequently became a speciality of Bologna.⁸ Other

⁴ Thomas M. Izbicki, “Failed Censures: Ecclesiastical Regulation of Women’s clothing in Late Medieval Italy”, *Medieval Clothing and Textiles*, 5, 2009, p. 37–53, esp. p. 40 and 46; Maria Giuseppina Muzzarelli, “Veli e copricapi tra norma e prassi”, in Maria Giuseppina Muzzarelli, Maria Grazia Nico Ottaviani, Gabriella Zarri (ed.), *Il velo in area mediterranea fra storia e simbolo: Tardo Medioevo – prima Età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 15–31, esp. p. 15, 16–17; id., *A capo coperto: storie di donne e di veli*, Bologna, Il Mulino, 2016, p. 39.

⁵ Izbicki, “Failed Censures...”, art. cit., p. 46.

⁶ Catherine Kovesi Killerby, *Sumptuary Law in Italy, 1200–1500*, Oxford, Clarendon Press, 2002, p. 123.

⁷ For cendal, see Paola Mainoni, “La Seta in Italia tra XII e XIII secolo: migrazioni artigiane e tipologie seriche”, in Luca Molà, Reinhold C. Mueller, Claudio Zanier (ed.), *La seta in Italia dal Medioevo al Seicento: dal baco al drappo*, Venice, Marsilio, 2000, p. 365–399, esp. p. 378–386; Sophie Desrosiers, “Sendal-cendal-zendado, a category of silk cloth in the development of the silk industry in Italy (twelfth-fifteenth centuries)”, in Sophia Menache, Benjamin Z. Kedar, Michel Balard (ed.), *Crusading and Trading between West and East*, London/New York, Routledge, 2019, p. 340–350.

⁸ Mainoni, “La seta in Italia...”, art. cit., p. 384; Desrosiers, “Sendal-cendal-zendado...”, art. cit., p. 345–347; Elisa Tosi Brandi, “Il velo Bolognese nei secoli XIV–XVI. Produzione e tipologie”, in Muzzarelli, Ottaviani, Zarri (ed.), *Il velo... op. cit.*, p. 289–305; Angela Orlandi, “Impalpabili e trasparenti: i veli bolognesi nella documentazione datiniana”, in *ibid.*, p. 307–324.

delicate veiling was imported from Egypt or Syria.⁹ A striped silk veil, thought to be Fatimid, was found in a reliquary of St Andrew, dated 1288, in the Basilica di San Francesco at Assisi.¹⁰ A thirteenth-century embroidered veil attributed to the Near East (Egypt?) still belongs to Siena Cathedral.¹¹

The cult of Marian relics was strong in Tuscany and Umbria, which boasted, from the late twelfth century, the girdle of the Virgin at Prato, and in the fourteenth century, two veils of the Virgin.¹² In 1319, a relic of the Virgin's veil, measuring 100 × 50 cm and made of plain white silk, was given to the Basilica di San Francesco at Assisi.¹³ In 1359, a second relic of the veil was purchased for the enormous sum of 3,000 florins by the Spedale di Santa Maria della Scala in Siena.¹⁴ The girdle and veils were (and still are) prime conduits of affective piety. The Assisi veil is preserved in a reliquary and shown twice a year, on the feast of the Assumption of the Virgin (15 August) and the feast of her Immaculate Conception (8 December). The emotional impact of seeing this veil was recorded by the English mystic Margery Kempe (b. c. 1373-d. 1438), who described herself as weeping, sobbing and thinking "many holy thoughts".¹⁵

9 Rosalia Bonito Fanelli, "I doni dall'Oriente e da Champagne, Provinces et Ultramonti: commerci, chiesa e moda", in Marco Ciatti (ed.), *Drappi, velluti, taffetà et altre cose: antichi tessuti a Siena e nel suo Territorio*, exh. cat., Siena, S. Agostino (31 May-31 July 1994), Siena, Nuova Immagine, 1994, p. 50-59, esp. p. 51.

10 Mechthild Flury-Lemberg, *Textile Conservation and Research*, Bern, Abegg-Stiftung, 1988, cat. 81, p. 320-321, fig. 686-691 and p. 494.

11 Ciatti, *Drappi, velluti, taffetà...*, op. cit., p. 102, cat. 2.

12 For the Prato girdle, Brendan Cassidy, "The Assumption of the Virgin in the Tabernacle of Orsanmichele", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 51, 1988, p. 174-180, esp. p. 179.

13 Flury-Lemberg, *Textile Conservation and Research*, op. cit., cat. 77, p. 318-319 and 492, fig. 680-685.

14 Diana Norman, *Siena and the Virgin: Art and Politics in a Late Medieval State*, New Haven/London, Yale University Press, 1999, p. 149; Luciano Bellosi, *L'oro di Siena: il tesoro di Santa Maria della Scala*, exh. cat., Siena, Ospedale di Santa Maria della Scala (December 1996-February 1997), Milan, Skira, 1996, cat. 1-17, p. 80-183.

15 Gail McMurray Gibson, *The Theater of Devotion: East Anglian Drama in the later Middle Ages*, Chicago, Chicago University Press 1989, p. 51-52; id., "St Margery: 'The Book of Margery Kempe'", in Julia Bolton Holloway, John Bechtold, Constance S. Wright (ed.), *Equally in God's Image: Women in the Middle Ages*, New York, Peter Lang, 1990, p. 144-163, esp. p. 148.

The Virgin's head-covering in Tuscan Paintings

In Tuscany, until around the middle of the thirteenth century, images of the Virgin and Child followed Byzantine models.¹⁶ There is still a Byzantine icon of the *Virgin Hodegetria* belonging to the Chiesa di S. Niccolò del Carmine in Siena (currently on loan to the Pinacoteca Nazionale).¹⁷ In the *Hodegetria* iconography, the Virgin holds Christ in the crook of her left arm, while indicating him with her right hand as the instrument of our salvation.¹⁸ Her blue maphorion, is adorned with three gold stars that allude to Mary's virginity, which remained intact before, during and after Christ's birth.¹⁹ In the Carmine icon, the Virgin is shown at half-length. The gold fringe at shoulder level, which could be misinterpreted as the edge of a short, separate veil, is actually attached to the hem of the maphorion, which is swept up and draped over the Virgin's shoulder. An icon of the *Crucifixion*, c. 1100, in St Catherine's monastery, Sinai (fig. 1), shows that the Virgin's maphorion was a long garment reaching to below the knees, with a long, straight, tasselled fringe around the hem. It was both a head-covering and a mantle. It is sometimes described as a shawl, which conveys the fact that it was often worn wrapped around the body: essentially an item of protective, modest clothing for outdoor or public wear.²⁰ In the same icon, the crucified Christ's diaphanous loincloth forms a striking contrast with the heavy clothing of Mary and St John. The sight of Christ's flesh through his loincloth emphasizes his humanity, and increases our empathy with the pathos of his situation as God incarnate.

16 It is likely that there were formerly other examples in Tuscany and elsewhere in Italy, and also examples of Byzantine imagery in other media, see William Wixom, "Byzantine Art in the Latin West", in Helen C. Evans, William D. Wixom (ed.), *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843–1261*, exh. cat., New York, The Metropolitan Museum of Art (11 March–6 July 1997), New York, The Metropolitan Museum of Art, 1997, p. 435–449; James H. Stubblebine, *Duccio di Buoninsegna and his school*, Princeton, Princeton University Press, 1979, vol. 1, p. 6 and 8; a twelfth-century cloisonné medallion of the Virgin and Child *Hodegetria* in the Ospedale di Santa Maria della Scala, Siena, Jaroslav Folda, *Byzantine Art and Italian Panel Painting: the Virgin and Child Hodegetria and the Art of Chrysography*, New York, Cambridge University Press, 2015, p. 143.

17 Cathleen Hoeniger, *The Renovation of Painting in Tuscany 1200–1500*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1995, p. 52–54; Folda, *Byzantine Art and Italian Panel Painting*..., *op. cit.*, p. 143–145, pl. 27.

18 Folda, *Byzantine Art and Italian Panel Painting*..., *op. cit.*, p. xxii.

19 Regina Fredrickson, "Marian Images: Madonna and Hodigitria", *Journal of Religion and Health*, 43/2, Summer 2004, p. 151–163, esp. p. 154.

20 Evans, Wixom (ed.), *The Glory of Byzantium*..., *op. cit.*, p. 372, cat. 245 (text Annemary Weyl Carr), ill. p. 374.



Fig. 1. Unknown Byzantine painter, Icon of the *Crucifixion*, 12th century, Tempera and gold on panel, 28.2 × 21.6 cm, Sinai, St Catherine's Monastery. Public Domain via Wikimedia Commons, Accessed 22.11.21

The *Hodegetria* became one of the most widespread and enduring typologies of the Virgin. It drew authority as a true image of the Virgin because it was believed to derive from an original painting of the Virgin by St. Luke.²¹ By extension,

21 Hans Belting, *Likeness and Presence: A history of the image before the era of art*, Chicago, Chicago University Press, 1994, p. 73–77; Michele Bacci, *Il Pennello dell'Evangelista: Storia*

other Byzantine types, such as the Virgin *Eleousa* or 'Virgin of Tenderness', as exemplified by the *Virgin of Vladimir* in Moscow were revered as stemming from this tradition.²² This type was obviously known in Siena during the fourteenth century because Ambrogio Lorenzetti (b. 1290-d. 1348), or an artist in his circle, copied a Byzantine icon of the Virgin *Eleousa*.²³ This copy came to be regarded as a miracle-working image in its own right. It was brought from Rome to Cambrai by Canon Fursy de Brouille in 1440, and bequeathed to the cathedral in 1452, where it continued to inspire Flemish artists, such as Dieric Bouts.²⁴

In around 1230, the Lucchese painter Berlinghiero (active 1228-d. 1236) faithfully portrayed an example of the Virgin *Hodegetria* (fig. 2).²⁵ One notable difference from the Carmine icon is that his Christ Child is significantly larger than in the Byzantine image. In Berlinghiero's painting, Christ's clothing is adorned with shimmering chrysography, denoting the radiance of his spirituality emanating directly from God. The Virgin wears a blue maphorion, adorned with a gold fringe and two gold stars. The third star, theoretically on her left shoulder, is hidden by Christ. The Virgin's hair is completely concealed by a bulbous coif worn beneath the maphorion, the *kekryphalos*.²⁶ During the second half of the thirteenth century, as Jaroslav Folda and others have pointed out, some Tuscan painters diverged from Byzantine models by representing the Virgin wearing a separate white or yellowish veil and a blue mantle, while retaining the *kekryphalos*, and sometimes adorning the veil with chrysography.²⁷

dell'immagini sacri attribuiti a San Luca, Pisa, Gisem-ETS, 1998, p. 235–320, *et passim*; Folda, *Byzantine Art and Italian Panel Painting*..., *op. cit.*, p. 9–10.

²² For the *Virgin of Vladimir*, Hoeniger, *The Renovation of Painting in Tuscany*..., *op. cit.*, p. 33 and 162, n. 52.

²³ Alessandro Bagnoli, Roberto Bartolini, Max Seidel (ed.), *Ambrogio Lorenzetti*, exh. cat., Siena, Ospedale di Santa Maria della Scala (22 October 2017–21 January 2018), Florence, Silvana, 2017, p. 303–304, ill. fig. 5.

²⁴ Maryan Ainsworth, *Facsimile in Early Netherlandish Painting: Dieric Bouts's "Virgin and Child"*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1993; id., *Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1998, p. 259–260 and 272–274.

²⁵ Evans, Wixom (ed.), *The Glory of Byzantium*..., *op. cit.*, p. 486–487, cat. 321; Folda, *Byzantine Art and Italian Panel Painting*, *op. cit.*, p. 198.

²⁶ For the *maphorion*, see the glossary in Evans, Wixom (ed.), *The Glory of Byzantium*..., *op. cit.*, p. 561.

²⁷ Hoeniger, *The Renovation of Painting in Tuscany*..., *op. cit.*, p. 21–42, esp. p. 24; Folda's discussion of Coppo di Marcolvaldo's *Madonna del Bordone*, id., *Byzantine Art and Italian Panel Painting*..., *op. cit.*, p. 147–148, pl. 26; and of the San Bernardino altarpiece, *ibid.*, p. 158–159, pl. 28.



Fig. 2. Berlinghiero Berlinghieri , *Virgin and Child Hodegetria* ca 1230, Tempera and gold on panel, 76.2×49.5 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. no. 60.173. Gift of Irma N. Strauss, 1960. Public Domain via Wikimedia Commons. Accessed 22.11. 2021

Duccio (active 1280–d. 1318) has been credited as the first Tuscan painter to abandon the coif altogether and replace it with just a white veil.²⁸ This might have been a spontaneous choice by Duccio (and other Tuscan artists) who could have seen real women wearing similar head-coverings, but they may also have taken inspiration from imported works of art. In England and France during the thirteenth century, the Virgin was already represented wearing a white veil and separate mantle, reflecting a normal style of dress in those countries.²⁹ As the Queen of Heaven, moreover, the Virgin was often dressed as a contemporary queen, wearing a crown.³⁰ Duccio's sensitivity to French art has often been pointed out.³¹ It has even been conjectured that Duccio could have visited Chartres cathedral in the 1280's, and that he might have worked in Paris during the late 1290's.³² Equally, the iconography of the Virgin wearing a short veil could have been transmitted to Italy by means of small, portable images, such as French ivories³³ (fig. 3). Another possible source of inspiration might have been English embroidered vestments, in which the Virgin is similarly depicted.³⁴ Magnificent English copes embroidered with narrative scenes were highly prized at the papal court and they reached Italy in significant numbers through royal gifts to the Pope and through commissions by the higher clergy.³⁵

²⁸ Folda, *Byzantine Art and Italian Panel Painting*..., *op. cit.*, p. 226–229 and 286–288.

²⁹ For example, the *Adoration of the Magi*, Oxford, last quarter of the thirteenth century, in British Library MS ROYAL 1 D.x, fol. 2, in Scott McKendrick *et al.* (ed), *Royal Manuscripts: The Genius of Illumination*, exh. cat., London, British Library (11 November 2011–13 March 2012), London, British Library, 2011, ill. p. 26; or see the *Psalter with the Litany and Calendar of Meaux*, Padua, Biblioteca del Seminario 353, Paris c. 1260, Alison Stone, *Gothic Manuscripts 1260–1320*, London, Harvey Miller, 2013, part 1, vol. 1., pl. 1, fig. 1, 3, 6, 7 and part 1, vol. 2, cat. 1.1, p. 1–4.

³⁰ For early examples of wimples as part of royal dress, see the tomb effigies of Eleanor of Aquitaine (d. 1204) and Isabelle of Angouleme (d. 1246), in the Abbey of Fontevraud, see Fabienne Joubert, *La Sculpture Gothique en France XII^e–XIII^e siècles*, Paris, A. J. Picard, 2008, p. 136, ill. p. 102, pl. XX and p. 103, pl. XXIII.

³¹ Belting, *Likeness and Presence*..., *op. cit.*, p. 171.

³² Stubblebine, *Duccio di Buoninsegna*..., *op. cit.*, vol. 1, p. 4, 6–7 and 8.

³³ For Duccio and ivories, see Belting, *Likeness and Presence*..., *op. cit.*, p. 370; Keith Christiansen, "The Metropolitan's Duccio", *Apollo*, 165/540, 2007, p. 40–74; Folda, *Byzantine Art and Italian Panel Painting*..., *op. cit.*, p. 229.

³⁴ For English embroidered images of the Virgin wearing a white veil and crown, Michael A. Michael (ed.), *The Age of Opus Anglicanum*, symposium proceedings (London, 15th February 2013), Turnhout/London, Harvey Miller Publishers, 2016, p. 27, fig. 7, p. 91, fig. 2, p. 109, fig. 35–37, p. 110, fig. 39 and 40, p. 111, fig. 41.

³⁵ Julian Gardner, "Papal Exactions, Royal Gifts and fashionable Cardinals", in Michael, *The Age of Opus Anglicanum*, *op. cit.*, p. 23–35.



Fig. 3. Unknown artist, *Coronation of the Virgin*, ca 1200–1230, Ivory, with pigment and gold, Paris, Musée du Louvre, inv. no. OA58. Public Domain via Wikimedia Commons

Sculpture and embroidery could not easily replicate the texture of veils. An interest in texture is, however, already evident in thirteenth-century English manuscript illumination. The dedicatory miniature of a Missal, use of Sarum (MS Latin 24) in the John Rylands Library, Manchester, painted before 1277, possibly as early 1250's (**fig. 4**), represents Henry of Chichester kneeling before the Virgin and Child.³⁶ The Virgin wears a long white veil that is delicately painted in fine white lines, with some cross-hatching, giving the impression of a semi-transparent, woven fabric. In this image, the artist has honoured the Virgin with a recognizable costly, contemporary accessory. Moreover, the transparency of the fabric allows us to see the Virgin's hair, which indicates her youth by its light brown colour, and, significantly, alludes to her virginity through its long loose style.

36 John Rylands University of Manchester Library, MS. Latin 24, fol. 150v, Nigel Morgan, *A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*, vol. 4, *Early Gothic Manuscripts II 1250–1285*, London, Harvey Miller, 1988, p. 57–59, cat. 100



Fig. 4. Henry of Chichester kneeling before the Virgin and Child, From: Missal use of Sarum, 1240–1260, John Rylands University Library of Manchester, Latin MS 24, fol. 150150. Creative Commons License CC-BY-NC 4.0, © The University of Manchester

In Duccio's small triptych of c. 1312–1315, in the National Gallery, London (**fig. 5**), the image of the Virgin and Child plainly derives from the Virgin *Eleousa* iconography.³⁷ The dependence upon a Byzantine model is particularly evident in the artist's decision to represent Christ as very small in relation to his mother. In this painting, Duccio has retained a blue maphorion, with a hint of chrysography

37 Hoeniger, *The Renovation of Painting in Tuscany...*, *op. cit.*, p. 21–42.

in its border, and gold stars. A white veil, worn under the maphorion, is softly, naturalistically draped, and it has a short gold fringe “fluttering” at the edge, which enhances an impression of movement.³⁸ Instead of chrysography, the veil is decorated with gold bands of pseudo-Arabic inscriptions, most likely intended to refer to Christ’s birthplace in the Holy Land.³⁹



Fig. 5. Duccio di Buoninsegna, *The Virgin and Child with Saint Dominic and Saint Aurea, and Patriarchs and Prophets*, triptych, detail of the central panel, ca1312–1315, Tempera on wood, Central panel, 61.4 × 39 cm, London, National Gallery, NG 566. NG 566. © National Gallery London

In reality, fabrics with bands of Arabic writing were normally tiraz fabrics. These were specially commissioned textiles containing auspicious phrases, often woven in gold, and naming a specific ruler.⁴⁰ They were traditionally bestowed

38 The motif of the Christ Child tugging at the Virgin’s veil first appears in Duccio’s work in the Stoclet Madonna (c. 1295–1300), Stubblebine, *Duccio di Buoninsegna...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 8 and vol. 2, fig. 40; Keith Christiansen (catalogue entry) in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin: Recent Acquisitions, A Selection 2004–2005*, 63/2, Fall 2005, p. 14–15.

39 Folda, *Byzantine Art and Italian Panel Painting...*, *op. cit.*, p. 226; for pseudo-Arabic script in Italian paintings, Rosamond Mack, *Bazaar to Piazza: Islamic Trade and Italian Art 1300–1600*, Berkeley, University of California Press, 2002, p. 31–71; for pseudo-Arabic script in Giotto’s paintings, Maria Vittoria Fontana, “The Pseudo-epigraphic characters”, in Marco Ciatti (ed.), *Giotto: the Santa Maria Novella crucifix*, Florence, Edifir, 2002, p. 217–225.

40 Patricia L. Baker, *Islamic Textiles*, London, British Museum Press, 1995, p. 53–62; Rosamond E. Mack, *Bazaar to Piazza...*, *op. cit.*, p. 54 and 56.

by the eponymous ruler as robes of honour.⁴¹ In choosing this decoration, Duccio may also have been honouring the Virgin with something exotic and recognisably precious. Although the oriental textiles that reached Siena during the fourteenth century included cloths of gold, the exclusive nature of epigraphic tiraz fabrics precludes any idea that veils “inscribed” in gold were imported to Siena for general use. Were the fictive veils, perhaps, inspired by holy relics such as, for example, the “veil of St Anne”, preserved in the Cathedral of Apt (Vaucluse, France)? This is made of bleached linen with inserted tapestry bands carrying inscriptions referring to the Fatimid ruler al Musta’li, 1096/1097.⁴² It is possible that relics like this may have been known of in Italy, if only by repute.

In Duccio’s National Gallery triptych (**fig. 5**), Paul Hills has eloquently drawn attention to the contrast between the Virgin’s opaque white veil and the transparency of Christ’s tunic in this painting, and has discussed its significance.⁴³ Seeing Christ’s flesh through the fabric emphasized his humanity, his role as God incarnate. Moreover, dressing him in veiling could be interpreted as presaging his Crucifixion. According to the Franciscan author the *Meditations on the Life of Christ*, at Christ’s birth, the Virgin wrapped Christ in her own veil and laid him in the manger, an action which demonstrated the Virgin’s virtuous poverty and humility.⁴⁴ A panel of the Virgin and Child of c. 1285 in Castelfiorentino, attributed either to Cimabue assisted by Giotto, or else to Cimabue and Duccio, may be one of the earliest Tuscan paintings overtly referring to this idea, since the child appears to be swathed in an untailored, diaphanous veil, rather than a sleeved tunic.⁴⁵ This can also be seen in Duccio’s *Virgin and Child with Angels* in Perugia of c. 1300–1305.⁴⁶ In other images of the Virgin and Child by Duccio, the tunic is given a ruffled or a rolled edge, typical of the finish of fine fabric used for veiling.⁴⁷

⁴¹ Baker, *Islamic Textiles*, *op. cit.*, p. 53 and 56; Mack, *Bazaar to Piazza*, *op. cit.*, p. 56.

⁴² “St Anne’s veil”, Baker, *Islamic Textiles*, *op. cit.*, p. 57; Mack, *Bazaar to Piazza*..., *op. cit.*, p. 59; Lisa Monnas, *Merchants, Princes and Painters: Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings, 1300–1550*, New Haven/London, Yale University Press, 2008, p. 222.

⁴³ Paul Hills, *Veiled Presence: Body and drapery from Giotto to Titian*, New Haven/London, Yale University Press, 2018, p. 83 and 85.

⁴⁴ McMurray Gibson, *The Theatre of Devotion*..., *op. cit.*, p. 51–52; Victor Schmidt (catalogue entry) in Alessandro Bagnoli *et al.* (ed.), *Duccio alle origini della pittura senese*, exh. cat., Siena, Santa Maria della Scala/Museo dell’Opera del Duomo (4 October 2003–11 January 2004), Cinisello Balsamo (Milan), Silvana, 2003, p. 198; Dillian Gordon, *The Italian Paintings before 1400*, London, National Gallery, 2011, p. 198; Hills, *Veiled Presence*..., *op. cit.*, p. 85.

⁴⁵ Bagnoli *et al.*, *Duccio alle origini*..., *op. cit.*, p. 146–149.

⁴⁶ Perugia, Galleria Nazionale dell’Umbria inv. no. 29, see Victor Schmidt (catalogue entry) in Bagnoli *et al.*, *Duccio alle origini*..., *op. cit.*, p. 198, cat. 30, p. 198–199 (ill.).

⁴⁷ For example, in Duccio’s *Crevoles Madonna*, ill. Folda, *Byzantine Art and Italian Panel Painting*..., *op. cit.*, pl. 44; or the Master of the Albertini (master of the Casole fresco, *Virgin and Child*,

The Franciscan author of the *Meditations* relates that at the Crucifixion, ashamed for her son's nakedness, the Virgin again wrapped him in her own veil.⁴⁸ Gail McMurray Gibson has pointed out that this notion of connecting the two episodes through the veil, pre-dates the *Meditations*, and has described the *Meditations* as "populariz[ing] the veil as an image linking Christ's Nativity to his Passion".⁴⁹ The gesture of covering the crucified Christ with the Virgin's veil passed into medieval religious drama, in which the Virgin herself sometimes covered Christ at the Crucifixion, or else handed her veil to a third person to perform the action.⁵⁰ In Trecento paintings, devout worshippers may have perceived an implicit connection between the Virgin's veil and Christ's loincloth in painted scenes of the Crucifixion and on individual painted wood Crucifixes, in which Christ wears a diaphanous loincloth.⁵¹ In some Trecento images of Christ on the Cross, the loincloth is adorned with bands of pseudo-Arabic epigraphy, reinforcing a possible connection with images of the veil.⁵² The relationship between the Virgin's veil and Christ's loincloth became an enduring pictorial trope, which persisted in fifteenth-century paintings in Northern Europe as well as in Italy.⁵³

Anne Derbes, quoting Bonaventure, "He was suspended naked on the cross and all of His life was a road to Poverty", has described the transparent loincloth worn by Christ in Cimabue's *Crucifix* in Santa Croce, as "approximating nudity as

London, National Gallery NG 565, Gordon, *The Italian Paintings before 1400*, *op. cit.*, ill. p. 327 and 325 (detail).

48 McMurray Gibson, *The Theater of Devotion...*, *op. cit.*, p. 52–53; id., "St Margery", *art. cit.*, p. 149–150; Hills, *Veiled Presence...*, *op. cit.*, p. 85.

49 McMurray Gibson, *The Theater of Devotion...*, *op. cit.*, p. 53.

50 Lynette R. Muir, *The Biblical Drama of Medieval Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 135.

51 For Cimabue's monumental Crucifix in Santa Croce, Florence, Anne Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy: Narrative Painting, Franciscan Ideologies and the Levant*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, fig. 11 and p. 28, 30–32; Giotto's *Crucifix* in Santa Maria Novella, Ciatti (ed.), *Giotto...*, *op. cit.*, ill. p. 16–17.

52 A few examples: Giotto's *Crucifixion* fresco in the Scrovegni Chapel, Padua (completed 1305), Ciatti, *Giotto...*, *op. cit.*, p. 101, fig. 35; Pietro Lorenzetti, *Crucifixion*, fresco, c. 1315–1319, Assisi, San Francesco, Lower Church, Diana Norman, *Siena and the Angevins (1300–1350). Art, Diplomacy, and Dynastic Ambition*, Turnhout, Brepols, 2018, p. 203, fig. 95; Pietro Lorenzetti, *Crucifixion*, c. 1315–1320, Cortona, Museo Diocesano, Bagnoli, Bartolini, Seidel (ed.), *Ambrogio Lorenzetti*, *op. cit.*, p. 114–118, cat. 4.; Ambrogio Lorenzetti, *Crucifix*, c. 1320–1325, Montenero d'Orcia (Castel del Piano), Pieve di Santa Lucia, c. 1320–1325, *ibid.*, p. 152–159, cat. 8.

53 For example, Rogier van der Weyden's *Descent from the Cross* (before 1443), in the Museo del Prado, Madrid, see Lorne Campbell (ed.), *Rogier van der Weyden and the Kingdoms of the Iberian Peninsula*, exh. cat., Madrid, Museo Nacional del Prado (24 March–28 June 2015), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015, text p. 74, 80 and 81, compare ill. p. 75 and detail of the Virgin's veil, frontispiece.

closely as decorum would allow".⁵⁴ Derbes convincingly interprets the depiction of the almost-naked Christ as a reference to the Franciscan ideal of poverty. As previously discussed, however, in relation to the icon in St Catherine's monastery (fig. 1), the affective device of depicting the crucified Christ wearing a diaphanous loincloth already existed in Byzantine art. It was also employed in an illuminated English manuscript of 1120's-1130's, the St Albans Psalter, in which Christ's loincloth in the *Deposition*, and, poignantly, Christ's shroud in the *Entombment*, are semi-transparent.⁵⁵ Whether the diaphanous loincloth in Trecento painting was intended to evoke Christ's humanity or poverty (or both), once again, the Franciscan interpretation overlaid and amplified existing sensibilities.⁵⁶

Duccio's small triptych with a central Crucifixion in the Royal Collection may have been painted somewhere between 1302 and 1308, shortly before his famous large altarpiece of the *Maestà* (1308-1311)⁵⁷ (fig. 6). Although it is a small image for private devotion, it is a pivotal work, because it presents two contrasting images of the Virgin enthroned. In the left wing, the young Virgin holds the infant Christ on her lap, and in the right, the Virgin is enthroned beside the adult Christ as Queen of Heaven. The Virgin holding the Infant is in a traditional blue maphorion, mirrored (in the right panel) by the adult Christ's equally traditional tunic and pallium.⁵⁸ In the right panel, the Virgin is dressed as a contemporary Queen: crowned, with a white veil (with gold pseudo-epigraphic bands) and a white silk dress and matching mantle that appear to be 'embroidered' with an appropriate design of small gold stars and crosses.⁵⁹ In its layered effect and gold decoration, the Virgin's costly outfit is redolent of the most expensive contemporary dress, which consisted of superimposed layers of matching textiles. The general appearance of this figure may have been inspired by a French ivory group, perhaps similar to the *Coronation of the Virgin* in the Louvre (fig. 3).⁶⁰

⁵⁴ Derbes, *Picturing the Passion...*, *op. cit.*, p. 31.

⁵⁵ For the St Albans Psalter, in the Domsbibliothek, Hildesheim: Jane Geddes, *Der Albani-Psalter: eine englische Prachthandschrift aus dem 12. Jahrhunderts*, Regensburg, Schnell & Steiner, 2005, fig. 38 and 39.

⁵⁶ For affective piety stemming from earlier Byzantine literature: Stephen Shoemaker, "Mary at the Cross, East and West: Maternal Compassion and Affective Piety in the Earliest Life of the Virgin and the High Middle Ages", *The Journal of Theological Studies*, 62, 2011, p. 570-606.

⁵⁷ Bagnoli *et al.*, *Duccio alle origini...*, *op. cit.* p. 192-197, cat. 29, entry by Luciano Bellosi.

⁵⁸ The tunic and pallium (a rectangular mantle, worn draped over one shoulder) were ultimately derived from Roman dress.

⁵⁹ Duccio employed related a design, based around small crosses (without stars), for the Christ Child's drapery, in the main scene of the *Maestà*, 1308-1311.

⁶⁰ Gordon observes this with regard to Bernardo Daddi's depictions of the Coronation of the Virgin, Gordon, *The Italian Paintings before 1400*, *op. cit.*, p. 123 and p. 125, fig. 11.

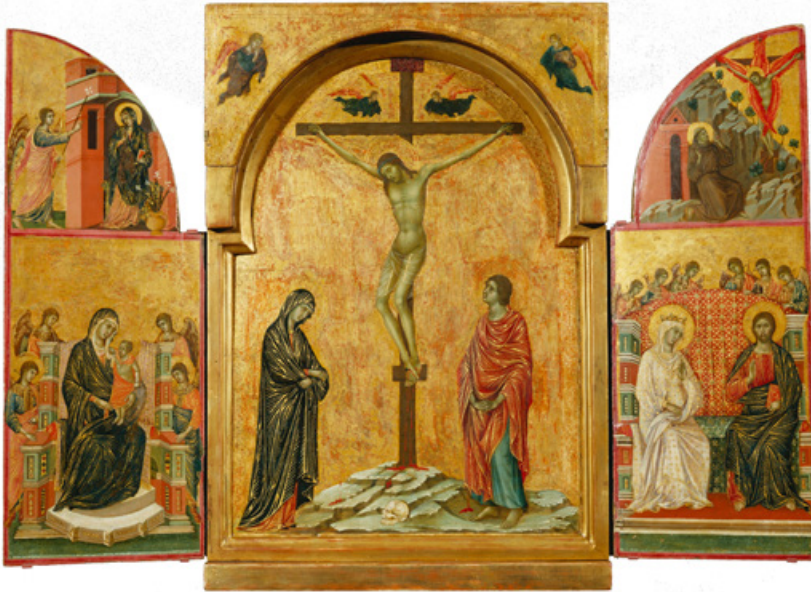


Fig. 6 . Duccio di Buoninsegna, Triptych, Crucifixion, with (left wing) Annunciation, Virgin and Child Enthroned, (right wing) *St Francis receiving the Stigmata, Coronation of the Virgin*, ca. 1302-1308, Tempera and gold on panel, (centre panel) 44.9 × 31.4 cm, Royal Collection, HM King Charles III, RCIN 400095. Public Domain via Wikimedia Commons, Accessed 2.3.2024

In Florence, in the *Badia Polyptych* of c. 1300, Giotto depicted the Virgin, in half-length, wearing a simple short white veil on her head, and a mantle and dress in two shades of blue (fig. 7). Recent conservation has revealed that the outfit was originally less austere than it now appears, since there were formerly bands of gold ornament around the neckline and cuffs of the Virgin's dress, and bordering her mantle.⁶¹ Beneath her softly draped veil, the Virgin's hair is gathered into a white snood.⁶² The snood is adorned with pearls, which were an obvious feature of luxury, and the target of sumptuary legislation.⁶³ In the *Badia* altarpiece, the pearls not only honour the Virgin, but they also allude to her purity.

⁶¹ The gold decorations in *mezzo oro*, an alloy of silver and gold, have darkened, Angelo Tartuferi (ed.), *Giotto: The Restoration of the Badia Polyptych*, Florence, Mandragora, 2012, p. 136, fig. 31, and pl. XIV.

⁶² Here 'snood' denotes a net or piece of fabric that gathers the hair up at the back of the head, leaving some visible at the front (not to be confused with the current use of 'snood' as a knitted loop, worn around the neck).

⁶³ For Villani commenting on laws governing pearls adorning hairnets in Florentine legislation, 1330, Gérard-Marchant (ed.), *Draghi rossi...*, *op. cit.*, p. xxxiv.



Fig. 7. Giotto di Bondone, Badia Polyptych, ca 1300, Tempera and gold on panel, 91 × 334 cm, Florence, Galleria degli Uffizi, inv. no. 00284544. Public Domain via Wikimedia Commons, Accessed 22. 11. 2021



Fig. 8. Giotto di Bondone, Ognissanti Madonna ca 1310, Tempera and gold on panel, Florence, Galleria degli Uffizi. Public domain via Wikimedia Commons, Accessed 22. 11. 2021

A few years later, when Giotto composed the monumental *Ognissanti Madonna* c. 1310 (**fig. 8**), showing the Virgin and Child enthroned with angels, he gave the Virgin a traditional long, blue maphorion; but beneath it, she wears an exquisite sheer veil, with details of white embroidery and gold edging, and there is a glimpse of a delicate snood. Here, the beautiful, diaphanous veil is an honorable attribute of the majestic Virgin, in contrast with the different agenda of Duccio's Madonna compositions, in which semi-transparent textiles were reserved for Christ himself, for the reasons discussed earlier.

During the fourteenth century, Sienese painters began depicting the Virgin's white veil as quite long, and naturalistically draped around her neck.⁶⁴ Simone Martini (c. 1284–1344)

64 This is anticipated in thirteenth-century French and English manuscript illumination, for example in the *Crucifixion* in Paris Bibl. Arsenal 595, f. 243v in Stone, *Gothic Manuscripts...*, *op. cit.*, vol. 1, part 1, fig. 200 and pl. 21; *op. cit.* part 1, vol. 2, fig. 100–102, cat. I–47.



Fig. 9. Ambrogio Lorenzetti, *Virgin and Child*, Detail, central panel of the San Procolo triptych, 1332, Tempera and gold on panel, Centre panel, 169.5 × 56.4 cm, Florence, Galleria degli Uffizi inv. no. 9411. Saiiko, CC BY 3.0 via Wikimedia Commons, accessed 1.4. 2024

has provided a striking example in his fresco of the *Maestà* (1315–1316) in the Palazzo Pubblico in Siena. The softly draped veil has a wavy edge (characteristic of a rolled and hand-stitched hem) and its ends reach half-way down the Virgin’s back (just visible on the Virgin’s right side).⁶⁵ In the central panel of Ambrogio Lorenzetti’s San Procolo triptych (1332), the Virgin has her white veil tightly coiled and draped around her neck (fig. 9).⁶⁶ The veil’s texture is depicted in a way that is, coincidentally, reminiscent of the missal shown in fig. 4, with fine lines delineating an open tabby weave. Unlike the veil in the English manuscript, which has a straight edge, Ambrogio has included the wavy edge that is produced by rolling and hand-stitching. As mentioned earlier, this effect had already featured in the work of Duccio and Simone, and it became a standard treatment for the edge of the Virgin’s veil (and of Christ’s “veil-tunics”) in Trecento Tuscan paintings. In the San Procolo triptych, Ambrogio exhibits his acute powers of observation by contrasting the veil’s filmy, open-weave texture with its opaque, rolled hem.

The striking naturalism of this veil’s elegant arrangement, characteristic edging and delicate texture would have struck a familiar note in fourteenth-century Siena. Yet it would be misleading to try to plot a straightforward, linear

⁶⁵ Enzo Carli, *Simone Martini: La Maestà*, Milan, Electa, 1996, ill. p. 27.

⁶⁶ The San Procolo altarpiece: Bagnoli et al., *Ambrogio Lorenzetti, op. cit.*, p. 174–180, cat. 12; a ‘coiled’ veil appears in Ambrogio’s *Madonna che allata il Bambino*, 1320’s in the Museo Diocesano, Siena, *ibid.*, p. 156–160, cat. 9, ill. p. 157 and 161.

development for Sienese art, moving away from Byzantine imagery to a new style. Ambrogio Lorenzetti, the least formulaic of artists, painted some images of the Virgin with a *kekryphalos* and others with contemporary veils throughout his career.⁶⁷ In the *Vico L'Abate Madonna*, an early work of 1319, the Virgin wears Byzantine headgear.⁶⁸ Two later works, the Massa Marittima altarpiece (mid-1330's) and the *Piccola Maestà* (c. 1342–1344), still present the Virgin in a Byzantine maphorion and coif.⁶⁹

In the *Piccola Maestà*, there is a striking disparity between the Madonna's traditional headgear, and the clothing of the Holy Family and saints, who are represented wearing contemporary cloth of gold, evoking fashionable Italian imitations of imported Mongol silks. It should perhaps be emphasised, at this point, how much the depiction of the Virgin with a mantle-like *maphorion* covering her head deviated from accepted everyday dress in fourteenth-century Tuscany. Drawing the mantle over the head could be perceived as an attempt to conceal an individual's identity. In Lucca, in 1331, apart from members of religious orders, women were only permitted to cover their heads with their mantles if it was raining, or a widow was allowed to do this at her husband's funeral.⁷⁰ Ambrogio's retention of the maphorion and *kekryphalos* in some later works may have been a direct response to his clients' tastes. Some patrons may have preferred to see the Virgin in traditional headgear. This was not simply a question of making a holy figure instantly recognisable. Iconography derived from Byzantine art may have been deemed more "authentic" (supposedly accurately reflecting an image derived from St Luke), and therefore more holy and more efficacious for their prayers.

The wimple and the gorget

During the later Middle Ages, the style of head-coverings varied according to a woman's age and status, and any discussion of the Virgin's veil in Trecento

⁶⁷ For the San Procolo triptych, Bagnoli *et al.*, *Ambrogio Lorenzetti, op. cit.*, p. 174–180, cat. 12, in Ambrogio's *Virgin feeding the Christ Child* (c. 1325) in the Museo Diocesano, Siena, the veil has a ruffled edge, *ibid.*, cat. 9, ill. p. 157, and 161, text p. 156, 158–160.

⁶⁸ Bagnoli *et al.*, *Ambrogio Lorenzetti, op. cit.*, p. 126–131, cat. 6.

⁶⁹ Massa Marittima altarpiece, Bagnoli *et al.*, *Ambrogio Lorenzetti, op. cit.*, p. 232–261, cat. 17, date c. 1335–1336, discussed p. 259; *Piccola Maestà, ibid.*, p. 338–344, cat. 28 (a–c), dating c. 1342–1344, p. 338.

⁷⁰ Christine Meek, "Sumptuary Legislation and its Enforcement in Fourteenth and early Fifteenth century Lucca", in Gale Owen-Crocker, Maren Clegg Hyer (ed.), *Refashioning Medieval and Early Modern Dress: A Tribute to Robin Netherton*, Woodbridge/Rochester, Boydell, 2019, p. 211–235, here p. 213.

painting would be incomplete without any mention of the wimple. Young, unmarried women could leave their hair uncovered, or else they wore simple head-coverings, while married women, or older unmarried women, wore their veil with a wimple. The wimple was a broad band of cloth, usually white, that was wound over the crown of the head and around (sometimes over) the chin, falling in soft folds under the chin and worn with a separate veil covering the head.⁷¹ Giovanna Ragionieri has pinpointed the wimple as a royal accessory originating in France and has offered an invaluable survey of the wimple in Trecento religious painting.⁷² In the later Middle Ages, wimples (of varying quality) were not only worn by royalty, but also by other women of the appropriate marital condition or of advanced age.⁷³ Nowadays, the wimple is only associated with nuns, but it was originally simply an accessory that offered a convenient and stylish way to disguise grey hair and a sagging neckline.

The quality and style of a wimple denoted its relative exclusivity and its purpose. Wimples worn by nuns were made of opaque white linen. They concealed the hair completely, covering part of the forehead and the chin.⁷⁴ For nuns, wimples were both an allusion to their status as “brides of Christ” and an attribute of modesty. In contrast, the accessories worn by royal or noble women were made of delicate, impractical and visibly expensive material. In the Maestro di Giovanni Barrile’s image of *St Louis of Toulouse*, c. 1340, in the Musée Granet, Aix-en-Provence, the kneeling donor figures are the saint’s brother Robert of Anjou, King of Naples (r. 1309–d. 1343) and his wife, Sancia of Majorca (1285–1345).⁷⁵ The queen is crowned and has an exquisitely fine veil, worn with a *gorget* – a wisp of diaphanous fabric covering just her neck, attached to the

71 The wimple is distinct from the “barbet and fillet”: a strip of linen wound over the head and under the chin, worn with another strip wound around the head. This combination, in use c. 1200–1350’s, was worn, like the wimple, by matrons; but it is not often portrayed in Tuscan Trecento painting.

72 Giovanna Ragionieri, “Origini e fortuna di un motivo iconografico: la Madonna con il soggolo”, in Massimo Medica (ed.), *Giotto e Bologna*, conference proceedings (Bologna, May 2006), Cinisello Balsamo, Silvana, 2010, p. 37–45, with thanks to Victor Schmidt for this reference.

73 For the varied head accessories of fourteenth-century Florentine women, see Roberta Orsi Landini, *Moda a Firenze e in Toscana nel Trecento*, Florence, Edizioni Polistampa, 2019, p. 17, fig. 6 and p. 36, fig. 19, and p. 31–51.

74 For example, Ambrogio Lorenzetti, *Group of Four Poor Clares* (fresco fragment), London, National Gallery, NG1147, Gordon, *The Italian Paintings before 1400*, op. cit., ill. p. 285.

75 Dominique Thiébaud (ed.), *Giotto e compagni*, exh. cat., Paris, Musée du Louvre (18 April–13 July 2013), Paris/Milan, Musée du Louvre/Officina Libreria, 2013, p. 184, 186–187, ill. p. 185, cat. 23.

hair on either side of her head – rather than a full wimple⁷⁶. This arrangement of a veil and gorget was a refined, queenly combination.

The Golden Legend describes Mary's sheltered upbringing as a maiden in the Temple, and places her age as about fourteen years at the time of Christ's conception.⁷⁷ Her extreme youth and inexperience underpinned the doctrine of the virgin birth. Accordingly, Trecento images of the Virgin with the Christ child generally emphasized her youth and virginity. The Bologna altarpiece signed by Giotto but executed by his workshop (c. 1330) is unusual, because the Virgin wears a wimple (fig. 10).⁷⁸ Giovanna Ragionieri has discussed this feature in the Bologna polyptych, and in a small group of other Trecento images of the Virgin and Child, several of which are associated with Giotto's workshop, noting that the wimple is seldom shown in images of the Virgin and Child.⁷⁹ One possible reason for its rarity might be because the wimple was an accessory normally associated with the married state.⁸⁰ For clerics and other educated viewers, the depiction of a wimpled Virgin with the infant Christ on her lap might have raised the delicate doctrinal question of the Virgin's marital status around the time of Christ's birth.⁸¹

⁷⁶ Muzzarelli, "*Veli e copricapi...*", art. cit., p. 19; Hills, *Veiled Presence...*, op. cit., p. 82–86; Ragionieri, "*Origini e fortuna...*", art. cit., p. 19 (NB: The gorget as a female accessory is not to be confused with the neck-plate in medieval armour, also termed a 'gorget').

⁷⁷ Voragine, *The Golden Legend...*, op. cit., p. 152–153.

⁷⁸ This was noticed by Evelyn Sandberg Vavala, "Giotto's Workshop", *Burlington Magazine*, 73/427, oct. 1938, p. 150–152, and 154, esp. p. 150.

⁷⁹ Ragionieri, "*Origini e fortuna...*", art. cit., rarity, p. 42; examples p. 41–43.

⁸⁰ By the same token, the wimple became an entrenched part of the iconography of St Anne, whose extended iconography is beyond the scope of this article.

⁸¹ According to Luke 1: 26–27 Gabriel was sent by God to a virgin "who was betrothed to a man whose name was Joseph"; according to Matthew 1:24–25, Joseph obeyed the Lord's commandment and took Mary as his wife, but had no marital relations with her until she had borne him a son.



Fig. 10. Giotto di Bondone (workshop), Bologna polyptych, signed, ca 1330, Detail of the central panel: *Virgin and Child*, Tempera and gold on panel, 91 × 340 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale. Public Domain via Wikimedia Commons

In his autograph works, Giotto and some of his followers, and other artists beyond Tuscany, generally reserved the wimple for episodes from the end of the Virgin's life and from her afterlife. These were her Funeral, Dormition, Assumption and Coronation.⁸² The Dormition of the Virgin, an event discussed in *The Golden Legend*, was represented in Byzantine art as the Virgin lying on a bier, mourned by apostles, while Christ takes her soul from her body⁸³ (the soul is represented as a tiny figure in Christ's arms). Duccio followed this model on the rear of the *Maestà*.⁸⁴ Giotto's *Dormition of the Virgin* in Berlin (**fig. 11**), also follows Byzantine iconography, but in this version Mary is depicted on her deathbed as an older, married woman wearing a wimple. She is similarly depicted in the *Dormition* by Jacopo del Casentino (doc. 1339-d. 1358).⁸⁵

⁸² Note 84 *infra*.

⁸³ Voragine, *The Golden Legend...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 79–82.

⁸⁴ Duccio, *Dormition of the Virgin*, Luciano Bellosi, *Duccio, La Maestà*, Milan, Electa, 1998, ill. p. 326 and 329; in Duccio's *Maestà*, in the Virgin's funeral and burial, she wears a white veil beneath her maphorion, *ibid.*, p. 330–331 and 334–335.

⁸⁵ Richard Offner *et al.*, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting: The Fourteenth Century*, section III, vol. 2, Florence, Giunta Barberi, 1987, p. 396 and 398, pl. CLXIX.



Fig. 11. Giotto di Bondone, *Dormition of the Virgin*., Tempera and gold on panel, 75 × 179 cm , Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin. Wikimedia Commons: Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International License

The Golden Legend describes how, after the Virgin's soul was reunited with her body, she emerged "glorious" from the tomb and rose to heaven accompanied by a multitude of angels.⁸⁶ This scene is shown in the *Assumption of the Virgin who is giving the girdle to St Thomas*, part of an altarpiece painted c. 1345, by Bernardo Daddi (active 1312-d. 1348), who may have been a pupil of Giotto (**fig. 12**). It was made for the altar of a chapel built to house the precious relic of the Virgin's girdle in the cathedral of Santo Stefano in Prato. With logical consistency, the ascending Virgin is depicted wearing a wimple.⁸⁷ True to the description of her in *The Golden Legend* as 'glorious', she has acquired an angelic diadem and has been restored to physical perfection, with rosy colour in her cheeks.

⁸⁶ Voragine, *The Golden Legend*..., *op. cit.*, p. 82.

⁸⁷ The Virgin wears a wimple at her Funeral, Dormition and Assumption, illuminated c. 1334–1335 by the master of the Dominican effigies, in the antiphonary, Impruneta, Museo del Tesoro di Santa Maria, Cod.VI (formerly A5); these depictions are thought to have been influenced by Bernardo Daddi's *Assumption*, Christine Sciacca (ed.), *Florence at the dawn of the Renaissance: painting and illumination 1300–1350*, exh. cat., Los Angeles/Toronto, J. Paul Getty Museum/Art Gallery of Ontario (13 November 2012–10 February 2013/16 March–16 June 2013), Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2012, p. 331; the *Death and Assumption of the Virgin* (Cod. VI, fol.158), ill. p. 332, fig. 55.5.



Fig. 12. Bernardo Daddi, *Assumption of the Virgin who is giving the girdle to St Thomas*, ca 1345, Tempera and gold on panel, framed, 113×142.6 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. no. 1975.1.58, Robert Lehman Collection, 1975, Accessed Novembre 2021. Public Domain

According to *The Golden Legend*, following immediately upon her assumption, the Virgin was crowned in heaven by Christ. In Florence, in the early fourteenth century, an important mosaic image of the *Coronation of the Virgin*, possibly by a Pisan artist, was installed in the portal of the newly erected Cathedral of Santa Maria del Fiore.⁸⁸ The treatment of Christ and the Virgin's clothing is strongly Byzantinising.⁸⁹ The Virgin is enveloped in a voluminous dark blue maphorion, and Christ wears a matching pallium, both copiously adorned with chrysography.

Over two decades later, c. 1325–1330, Giotto signed the altarpiece of the *Coronation of the Virgin* in the Baroncelli chapel in the Franciscan church of Santa Croce, Florence (**fig. 13**).⁹⁰ Although this altarpiece is thought to have

88 The mosaic's authorship is uncertain: Alessio Monciatti has proposed a Pisan artist, possibly from the team working inside the Florentine Baptistry (1301–1313), Alessio Monciatti, "L'incoronazione della Vergine della Cattedrale di Santa Maria del Fiore", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 43/1, 1999, p. 14–48; see also Sciacca (ed.), *Florence at the Dawn of the Renaissance*, *op. cit.*, p. 17, fig. 1.7.

89 Possibly the earliest known representation of the Virgin's coronation is not Byzantine: it is a relief sculpture of c. 1140 in the tympanum of the door of St Swithin's church, Quenington, Gloucestershire, England (historicismengland.org.uk/listing/the-list, list no. 1341036, accessed 24 November 2021).

90 For this dating of the Baroncelli altarpiece, see Sciacca (ed.), *Florence at the Dawn of the Renaissance*, *op. cit.*, p. 110–112, cat. 23, esp. p. 112.

been largely executed by Giotto's workshop, it is innovative in the treatment of textiles and dress. On a throne decorated with a beautiful silk with an up-to-date design of birds and other ornament, Christ and the Virgin are depicted wearing co-ordinating outfits that include contemporary details. Instead of a maphorion for the Virgin and a pallium for Christ, they wear matching pink mantles decorated with a 'fashionable' design of gold leaves and quatrilobes. Beneath his mantle, Christ's outfit is composed of two sleeved garments worn on top of each other in contemporary style. The upper gown has trumpet-shaped sleeves that flare at the elbow, revealing the tight sleeves of the garment beneath. This can be compared to the sleeve of the elegantly dressed kneeling donor in Bernardo Daddi's *St Catherine of Alexandria and a donor*, in the Museo dell' Opera del Duomo, Florence.⁹¹ These stylish details represent a complete departure from the straight-sleeved, single tunic in which Christ was normally shown. Furthermore, in the Baroncelli altarpiece, Mary is wearing a veil and wimple.⁹² The wimple, which modestly covered the hair when worn by nuns, is slightly pushed back to show the Virgin's brown hair. This important detail shows Mary restored to her youthful self.



Fig. 13. Giotto di Bondone (assisted), *Coronation of the Virgin* (Baroncelli altarpiece), Tempera and gold on panel, 185 × 323 cm, Florence, Santa Croce, Baroncelli Chapel, Web Gallery of Art, https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/giotto/z_panel/5baronce/0baronce.html. Public Domain

91 Ill. Bagnoli et al., *Ambrogio Lorenzetti, op. cit.*, p. 458, fig. 11.

92 There is an earlier English image of the Virgin wearing a wimple at her coronation (1303–1310), Michael A. Michael, *St Alban's Cathedral Wall Paintings*, London, Scala Arts & Heritage Publishers, 2019, p. 34–35, ill. frontispiece, and p. 35, 36.



Fig. 14. Bernardo Daddi, *Coronation of the Virgin*, ca. 1340–1345, Tempera and gold on panel, 111.7 × 74.5 cm, London, National Gallery, NG 6599. © National Gallery, London

Bernardo Daddi and his workshop painted several versions of the *Coronation of the Virgin*, as large altarpieces and as small triptychs (**fig. 14**).⁹³ Bernardo excelled at painting sheer fabrics, and, in these images, the Virgin is given a diaphanous wimple, whose expensive ‘queenly’ quality underlines her royal status – and whose transparency affords a good view of her brown hair. This aspect of the Coronation, in which the Virgin wears a wimple or just a gorget, was also adopted by Sienese artists. In Jacopo di Mino del Pellicciaio’s *Coronation* of c. 1340–1350 in the Museo Civico, Montepulciano, the Virgin wears a queenly accessory of a gorget, a rectangle of fine material attached to her hair, covering only her throat, without even a veil.⁹⁴ In Florence, Bernardo Daddi’s version of the Coronation, with a youthful Virgin wearing a sheer wimple, was taken up by the next generation of painters, notably by the Cioni and their circle.

This can be seen, for example, in the altarpiece painted for San Pier Maggiore by Jacopo di Cione and workshop, 1370–1371, and in the *Coronation*, 1380–1385, by Agnolo Gaddi (doc. 1369–d. 1396), both in the National Gallery, London.⁹⁵

93 Examples of the *Coronation of the Virgin* by Bernardo Daddi, his workshop and following: Florence, Galleria dell’ Accademia, no. 3449, Offner *et al.*, *A Critical and Historical Corpus...*, *op. cit.*, section III, vol. V, p. 108–111, pls. XXII–12, esp. pl. XXII; Berlin, Staatliche Museen, *ibid.*, section III, vol. IV, p. 274–279, pls. XXXVI–3, esp. pl. XXXV 2; Altenberg, Lindenau Museum, *ibid.*, p. 286–287, pl. XXXVI; Turin, R. Pinacoteca, *ibid.*, p. 294–296, pl. XXXVIII; London, National Gallery, NG 6599, Gordon, *The Italian Paintings before 1400*, *op. cit.*, NG 6599, p. 116–127.

94 Diana Norman, *Siena and the Virgin: Art and politics in a late Medieval State*, New Haven/London, Yale University Press, 1999, p. 183, ill. p. 184 and 208.

95 The San Pier Maggiore altarpiece, Gordon, *The Italian Paintings before 1400*, *op. cit.*, p. 52–91; Agnolo Gaddi, *Coronation of the Virgin*, *ibid.*, p. 220–227.



Fig. 15. Lorenzo Monaco, *Coronation of the Virgin*, 1407–1409, Central panel of the San Benedetto altarpiece, Tempera on panel, 220.5 × 115.2 cm, London, National Gallery, NG 1897. © National Gallery, London

Lorenzo Monaco (active 1399–d. 1423 or 1424), a Camaldolensian monk who was a panel painter and manuscript illuminator, is thought to have been trained by Agnolo Gaddi.⁹⁶ In his large altarpiece of the *Coronation of the Virgin* (the San Benedetto altarpiece) painted in 1407–1409 for the monastery of San Benedetto fuori Porta Pinti, he created a synthesis of old and new styles to produce his own distinctive image of the Virgin (**fig. 15**).⁹⁷ Her dress has a design of widely spaced small gold motifs that does not resemble contemporary woven textiles, but instead seems to hark back to earlier textile imagery, as seen in the work of Duccio. It belongs to a loose group of small, conventional designs that were widely and persistently used in Tuscan painting, and which may not always have had a basis in real textile models.

In this image, the Virgin wears a delicate wimple beneath a blue veil decorated with gold scrolling bands and bearing two large gold stars.⁹⁸

Lorenzo had previously used similar decoration on the Virgin's dress and veil in his altarpiece of the *Madonna of Humility*, dated 1404, now in the Museo della Collegiata, Empoli.⁹⁹ In the San Benedetto altarpiece, however, the veil's bright blue colour and its inclusion of the traditional elements of gold stars and a long gold fringe are reminiscent of a maphorion. The veil is, however, much shorter than a traditional Byzantine

⁹⁶ Dillian Gordon, *The Fifteenth Century. Italian Paintings*, vol. I, London, National Gallery, 2003, p. 162.

⁹⁷ The San Benedetto altarpiece, *ibid.*, p. 162–187.

⁹⁸ The third star is there, by implication, but concealed.

⁹⁹ Lorenzo Monaco, *Madonna of Humility with Saints Dominus of Fidenza, John the Baptist, Peter and Anthony Abbot*, Empoli, Museo della Collegiata di Sant' Andrea, inv. no. 2, Tartuferi, Parenti (ed.), *Lorenzo Monaco. ... op. cit.*, p. 159–160, cat. 21.

maphorion, and, as well as bands of gold decoration, it is also adorned with small pearls. The almost theatrical quality of this accessory begs the question of whether it could have been inspired by something seen in a religious procession or play.¹⁰⁰ For the moment, this remains speculative. A comparison of Lorenzo's representation with selective examples of earlier Tuscan imagery discussed in this paper cannot aspire to offer a direct line of descent or 'pedigree' for the Virgin's head-coverings. Instead, it is simply intended to demonstrate that the veil and wimple of Lorenzo Monaco's Virgin in the San Benedetto altarpiece represent an accumulation, distillation and imaginative reinterpretation of earlier iconographic elements in Tuscan art. In this, as in other respects, Lorenzo Monaco's work can justifiably be regarded as "A bridge from Giotto's heritage to the Renaissance".¹⁰¹

Epilogue

In Italy, the wimple and gorget seem to have fallen out of favour as desirable items of secular dress in the early fifteenth century.¹⁰² The white veil was largely retained. In many cases it was presented quite simply, but, in the hands of artists such as Filippo Lippi or Botticelli, it became an elaborate, gauzy confection. The accessories that have endured above others as powerful attributes of the Virgin, in the fifteenth century and beyond, are the long opaque blue veil or the separate blue mantle. Whereas, among the lay community, wimples, gorgets and even certain white veils were transient expressions of fashion, both the blue veil and by extension the blue mantle, were ultimately descended from the maphorion. As such, they retain a lingering association with the images of the Virgin supposedly painted by St Luke in her lifetime. The nuns' wimple and veil, with their references to the virtue of modesty and to the nuns' steadfast commitment as brides of Christ have, of course, remained a standard accessory for some orders of nuns right up to the present day.

100 Compare to the elaborate accessories in the religious dramas performed at Padua in the fourteenth century, described by Laura Jacobus, "Flying pigs, fiery whirlwinds and a 300-year-old virgin: Costume and continuity in a sacred performance", in Jennifer M. Feltman, Sarah Thompson (ed.), *The Long Lives of Medieval Art and Architecture*, Abingdon, Routledge, 2019, p. 47–62.

101 Note 2, *ut supra*.

102 The wimple endured longer as a secular accessory elsewhere in Europe, but this is, unfortunately, beyond the scope of this article.

DRESSING UP THE ANGELS IN RENAISSANCE FLORENCE: THEATRICAL COSTUMES AND WINGS ON STAGE AND IN ART

LAURA ȘTEFĂNESCU

University of Sheffield

We might think of religious art as mostly the product of one's imagination, for which painters have ever seen God, the saints, or the angels materialised in front of their eyes. They might have seen and imitated what other painters before them had imagined, but when there's an evident stylistic change, we might begin to wonder whether the eyes of our painters had access to something else. Although it may sound extraordinary, the painters of fifteenth-century Florence had actually seen living angels, dressed up in tangible fabrics, with wings made of real feathers, gathered in churches or parading on the streets of the city. And confronted with such sights repeatedly, the angels that they painted altered their appearance.

The living angels of Quattrocento Florence had not come down from heaven to show themselves to mortal eyes. After much preparation, with diadems on their heads, robes decorated with tinsel, and feather wings on their shoulders, it is the young boys of Florence who emerged as actors performing the role of angels in religious plays on church stages or in processions during feast days.

Since the 1430s, Florence had been experiencing an unprecedented rise in religious theatrical performances. The constant presence of angels in the plays of the period, repeatedly experienced by the entire city throughout the liturgical year, gives rise to the question underlining the argument of the present article. Did this phenomenon, also belonging to visual culture, have an effect on the manner in which Florentines imagined angels to look like, and, implicitly, on the way in which angels were represented in the artworks of the time?

Many studies have shown how theatrical performances have left their mark on the artworks of Renaissance Italy and of Florence in particular.¹ In spite of

1 See, among others: Pierre Francastel, *La Figure et le Lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967; Roberta Olson, "Brunelleschi's Machines of Paradise and Botticelli's Mystic Nativity", *Gazette des Beaux-Arts*, 97, 1981, p. 183–188; Kristin Phillips-Court, *The Perfect Genre: Drama and Painting in Renaissance Italy*, Farnham, Ashgate, 2011; Beatrice Paolozzi Strozzi, "Saints and Infants", in Beatrice Paolozzi Strozzi, Marc Bomand (ed.), *The Springtime of the Renaissance: Sculpture and the Arts in Florence 1400–60*, Florence, Mandragora, 2013, p. 119–129;

this, the subject of the influence of theatre on art remains a topic of debate among art historians and it continues to be insufficiently explored. However, given the great popularity and constant performance of theatrical events in fifteenth-century Florence, and the active involvement of painters in this process, I consider discussing artworks of the period in relation to the animated visuals on the stages and streets of the city of great importance, as the two cannot be completely segregated. This article aims to contribute to the understanding of the external appearance of angels in Quattrocento Florentine art, particularly in relation to their dress and wings, by exploring a different type of source as generator of style and fashion, namely the visual culture of religious theatre.

An Iconographic Premise

An inquiry into the possible connection between the angels of religious theatre and those painted in the artworks of the period should proceed from establishing whether fifteenth-century Florentine painters had created a different image of the angel than their predecessors and in what way. When comparing artworks from the Trecento with those from the Quattrocento, several differences in the appearance of angels emerge.

Firstly, we can notice the youthful looks of angels in the fifteenth century, mostly represented as children. For example, the more mature angels of Giotto's *Ognissanti Madonna* from ca 1300–1305 (**fig. 1**) are very different from the young figures in Benozzo Gozzoli's 1461–1462 *Virgin and Child* (**fig. 2**), almost a century later.² From Giotto's Trecento angels (e.g., **fig. 1**) to those of Benozzo Gozzoli in the Quattrocento (e.g., **fig. 3**) the costumes also change appearance, with the addition of applications of golden ornaments.

Alessandra Buccheri, *The Spectacle of Clouds, 1439–1650: Italian Art and Theatre*, Farnham, Ashgate, 2014; Charles Burroughs, "Indicating Heaven: Botticelli's 'Coronation of the Virgin' and Mediated Imagery", *Artibus et Historiae*, 35/69, 2014, p. 9–34. See also Laura Ștefănescu, *Staging and Painting the Heavens: Art, Theatre, and Music in Fifteenth-Century Florence*, PhD thesis, University of Sheffield, 2020.

2 On Giotto, as well as on his *Ognissanti Madonna* see, among others: David Wilkins, "On the Original Appearance of Giotto's *Ognissanti Madonna*", *Art Quarterly*, 33, 1970, p. 1–15; Bruce Cole, *Giotto and Florentine Painting, 1280–1375*, New York, Harper & Row, 1976; Andrew Ladis (ed.), *Giotto, Master Painter and Architect: Florence*, New York/London, Garland Publishing, 1998; Julia Miller, Laurie Taylor-Mitchell, *From Giotto to Botticelli: The Artistic Patronage of the Humiliati in Florence*, University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 2015. On Benozzo Gozzoli see, among others: Anna Padoa Rizzo, *Benozzo Gozzoli: Catalogo completo dei dipinti*, Firenze, Cantini, 1992; Diane Cole Ahl, *Benozzo Gozzoli*, New Haven, Yale University Press, 1996.



Fig. 1. Giotto di Bondone, *Virgin and Child Enthroned, Surrounded by Angels and Saints* (*Ognissanti Madonna*), ca 1300–1305, tempera on wood, gold background, 325 × 204 cm, Florence, Gallerie degli Uffizi. © Fine Art Images/Alinari Archives, Florence



Fig. 2. Benozzo Gozzoli,
*The Virgin and Child
Enthroned among
Angels and Saints*,
1461-1462, tempera on
wood, 161.9×170.2 cm,
London, National Gallery.
© National Gallery,
London



Fig. 3. Benozzo Gozzoli (after), *The Virgin
and Child Enthroned with Angels*, 1460s,
tempera on wood, 137.2×88.9 cm, London,
National Gallery. © National Gallery,
London



A very striking change occurs in the depiction of angel wings, which is worth analysing in more detail. During the Trecento, these were represented in what may be considered a more abstract manner, distanced from reality and naturalism in the treatment of feathers, which are sometimes not even sketched. For example, the wings are represented without precision in a detail of Jacopo di Cione's *San Pier Maggiore Altarpiece* (fig. 4).³ We can see mainly the outline of the multi-coloured wings, but not the individual feathers. A more complex style of depicting angel wings was introduced by Giotto and we can observe in his *Ognissanti Madonna* (fig. 1) how the feathers start to take shape one by one. Giotto's art was a source of inspiration for Florentine painters during the fourteenth century and at the beginning of the fifteenth century, as, for example, for Lorenzo Monaco, who recaptured Giotto's interpretation

Fig. 4. Jacopo di Cione and workshop, *Seraphim, Cherubim and Adoring Angels* (left pinnacle panel of *The San Pier Maggiore Altarpiece*), 1370-1371, egg tempera on wood, 89.4 × 37.8 cm, London, National Gallery. © National Gallery, London

3 On the altarpiece see Hans Gronau, "The San Pier Maggiore Altarpiece: A Reconstruction", *The Burlington Magazine*, 86/507, June 1945, p. 139-145; David Bomford et al., *Art in the Making: Italian Painting before 1400*, London, National Gallery, 1989, p. 156 sqq.

of angel wings, with a slight variation, in his central panel from 1407–1409, for *The San Benedetto Altarpiece*, representing *The Coronation of the Virgin* (fig. 5).⁴



Fig. 5. Lorenzo Monaco, *The Coronation of the Virgin* (central main tier panel of *The San Benedetto Altarpiece*), 1407–1409, egg tempera on wood, 220.5 × 115.2 cm, London, National Gallery. © National Gallery, London

For a transition towards the fifteenth century, we must turn to Fra Angelico's artistic production. In the early 1420s, he completed a *Madonna and Child*, now in Saint Petersburg (fig. 6), in which the wings are faithful to the tradition of the previous century. During the 1430s, the angel wings painted by Fra Angelico changed their appearance, becoming completely gilded or made up of peacock

⁴ See Marvin Eisenberg, *Lorenzo Monaco*, Princeton, Princeton University Press, 1989; Dillian Gordon, "The Altar-Piece by Lorenzo Monaco in the National Gallery, London", *The Burlington Magazine*, 137, 1995, p. 723–727; Paul Ackroyd, Larry Keith, Dillian Gordon, "The Restoration of Lorenzo Monaco's 'Coronation of the Virgin': Retouching and Display", *National Gallery Technical Bulletin*, 21, 2000, p. 43–57; Angelo Tartuferi, Daniela Parenti (ed.), *Lorenzo Monaco: Dalla tradizione giottesca al Rinascimento*, Firenze, Giunti, 2006.

feathers, which are represented with more attention to details.⁵ It is the scene of the Annunciation of the Virgin (e.g., **fig. 7**), with the figure of the archangel Gabriel in the forefront, which gives the painter the opportunity to focus more on the representation of wings, open widely for this particular scene and occupying a large part of the image.



Fig. 6. Fra Angelico, *Virgin and Child with Angels*, early 1420s, tempera on panel, 80 × 51 cm, Sankt Petersburg, The State Hermitage Museum. © Fine Art Images/Alinari Archives, Florence

⁵ See, among others: Laurence Kanter, “Fra Angelico: A Decade of Transition (1422–32)”, in Laurence Kanter, Pia Palladino (ed.), *Fra Angelico*, New Haven, Yale University Press, 2005a, p. 79–87, here p. 84–87; Laurence Kanter, “Fra Angelico: The Early Works (about 1410–21)”, in Laurence Kanter, Pia Palladino (ed.), *Fra Angelico*, New Haven, Yale University Press, 2005b, p. 3–12, here p. 10–11.



Fig. 7. Fra Angelico, *The Annunciation*, ca 1430, tempera on panel, 175 × 180 cm, Cortona, Museo diocesano. © Alinari Archives, Florence

The wings change even more as we traverse the fifteenth century. Benozzo Gozzoli, Fra Angelico's pupil, continued to paint gilded wings, but he also created perhaps the most complex and varied representation of angel wings in Quattrocento Florence, the choir of angels included among the frescoes of the Magi Chapel in the Medici palace (**fig. 8, 9**).⁶ And, in order to arrive full circle, it is necessary to mention the complex and detailed angel wings painted by Sandro Botticelli, which, at the end of the Quattrocento, are far removed from the sketched wings of the previous century (**fig. 10, 11**).⁷

6 See, among others Cristina Acidini Luchinat (ed.), *The Chapel of the Magi: Benozzo Gozzoli's Frescoes in the Palazzo Medici-Riccardi Florence*, transl. by Eleanor Daunt, London, Thames & Hudson, 1994.

7 For Botticelli's artworks see particularly Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli*, London, Elek, 1978, 2 vol.



Fig. 8. Benozzo Gozzoli, *Cavalcade of the Magi* (Medici Chapel, West wall of the chancel), 1459, fresco, Florence, Palazzo Medici-Riccardi. © Raffaello Bencini/Alinari Archives, Florence



Fig. 9. Benozzo Gozzoli, *Cavalcade of the Magi* (Medici Chapel, East wall of the chancel), 1459, fresco, Florence, Palazzo Medici-Riccardi. © Raffaello Bencini/Alinari Archives, Florence



Fig. 10. Sandro Botticelli, *The Annunciation* (detail, the left side), 1481, detached fresco, 243 × 555 cm, Florence, Gallerie degli Uffizi. © Raffaello Bencini/Alinari Archives, Florence



Fig. 11. Sandro Botticelli, *The Annunciation*, ca 1485–1492, tempera and gold on wood, 19.1 × 31.4 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art. © The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence

The study of dress, costumes, textiles, materials, and ornaments in artworks from the Italian Renaissance has benefitted from a broad and in-depth scholarly attention, spanning from the numerous studies of Lisa Monnas, to those of Paul Hills on the symbolism of veils and drapery, of Carole Collier Frick and Elizabeth Birbari on fashion, and of Rembrandt Duits on gold brocade, including edited volumes such as those by Christoph Brachmann, by Ferraccia Cappi-Bentivegna, or exhibition catalogues as, for example, the one for the exhibition at the Galleria dell'Accademia in Florence: "Textiles and Wealth in 14th-Century Florence: Wool, Silk, Painting".⁸ This article aims to analyse the manner of painting, in fifteenth-century Florence, the costume of angels, observed in its entirety, as made up not only of fabric, but also encompassing other materials, such as tinsel, feathers, or floral adornments. From the initial iconographic comparison, we can observe that what was rather sketched and imprecise in the angel costumes in Florentine artworks from the Trecento, transforms in Quattrocento art into the echo of reality and its materiality.

At first glance, these transformations might appear as the evident result of a change in style or an improvement in the painters' skill. However, as remarked by Ernst Gombrich in his study *Art and Illusion*, changes in style represent in fact a new manner of seeing the world.⁹ Therefore, the painters of fifteenth-century Florence had changed their way of seeing and imagining angels, which was quite different from what their predecessors had seen and imagined.

8 Lisa Monnas, "Silk Textiles in the Paintings of Bernardo Daddi, Andrea di Cione and Their Followers", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1, 1990, p. 39–58; ead., *Merchants, Princes, and Painters: Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings, 1300–1500*, New Haven, Yale University Press, 2007; ead., *Renaissance Velvets*, London, Victoria & Albert Publishing, 2012; Paul Hills, *Veiled Presence: Body and Drapery from Giotto to Titian*, New Haven, Yale University Press, 2018; Carole Collier Frick, *Dressing Renaissance Florence: Families, Fortunes, and Fine Clothing*, London, John Hopkins University Press, 2005; Elizabeth Birbari, *Dress in Italian Painting, 1460–1500*, London, John Murray, 1975; Rembrandt Duits, "Figured Riches: The Value of Gold Brocades in Fifteenth-Century Florentine Painting", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 62/1, 1999, p. 60–92; id., *Gold Brocade and Renaissance Painting: A Study in Material Culture*, London, Pindar Press, 2008; Christoph Brachmann (ed.), *Arrayed in Splendour: Art, Fashion, and Textiles in Medieval and Early Modern Europe*, Turnhout, Brepols, 2019; Ferraccia Cappi-Bentivegna (ed.), *Abbigliamento e costume nella pittura italiana*, Roma, Bestetti, Edizioni d'arte, 1962; Cecilie Hollberg (ed.), *Textiles and Wealth in 14th-Century Florence: Wool, Silk, Painting*, exh. cat., Florence, Galleria dell'Accademia (5 December 2017–18 March 2018), Florence/Milan, Giunti, 2017.

9 Ernst Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London, Phaidon Press, 1986, p. 10, 18.

Angels and Confraternities

This stylistic change in the representation of angels in art happened during a period in which another change was overtaking Florentine society, modifying drastically its religious life. During the fifteenth century, the confraternities of Florence multiplied their numbers rapidly, permeating all social categories.¹⁰ According to Konrad Eisenbichler, by 1400 there were 56 confraternities throughout the city, a number which, by 1500, tripled, arriving at 156.¹¹ And, if we take into account that, as explained by John Henderson, the population of Florence had declined by over two-thirds between 1340 and 1440, the numbers are even more telling.¹² During the fifteenth century, the entire city, from the rich to the poor, both old and young, was involved in the confraternal system and in the religious activities promoted by it.

In these groups, from which members of the Church were usually excluded, lay people were given the possibility to exert certain prerogatives that belonged only to clergymen, such as, for example, reading sermons that they had written themselves or engaging in liturgical performances.¹³ Through their participation in religious life, the laity actively shaped all of its products, from artworks to

10 On Florentine confraternities see, among others: Ronald Weissman, *Ritual Brotherhood in Renaissance Florence*, New York/London, Academic Press, 1982; Konrad Eisenbichler (ed.), *Crossing the Boundaries: Christian Piety and the Arts in Italian Medieval and Renaissance Confraternities*, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1991; John Henderson, *Piety and Charity in Late Medieval Florence*, Oxford, Clarendon Press, 1994; Barbara Wisch, Diane Cole Ahl (ed.), *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy: Ritual, Spectacle, Image*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; Nicholas Terpstra (ed.), *The Politics of Ritual Kinship: Confraternities and Social Order in Early Modern Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; Marina Gazzini (ed.), *Studi confraternali: Orientamenti, problemi, testimonianze*, Firenze, Firenze University Press, 2009b; Nicholas Terpstra, Adriano Prosperi, Stefania Pastore (ed.), *Faith's Boundaries: Laity and Clergy in Early Modern Confraternities*, Turnhout, Brepols, 2012; Konrad Eisenbichler (ed.), *A Companion to Medieval and Early Modern Confraternities*, Leiden, Brill, 2019.

11 Konrad Eisenbichler, *The Boys of the Archangel Raphael: A Youth Confraternity in Florence, 1411–1785*, Toronto, University of Toronto Press, 1998, p. 12.

12 Henderson, *Piety and Charity...*, *op. cit.*, p. 48 and fig. 2.1.

13 On the attitude of lay confraternities towards clergymen see Ronald Weissman, "Cults and Contexts: In Search of the Renaissance Confraternity", in Eisenbichler (ed.), *Crossing the Boundaries...*, *op. cit.*, p. 201–220, here p. 206; Maria Clara Rossi, "Vescovi e confraternite (secoli XIII–XVI)", in Marina Gazzini (ed.), *Studi confraternali: Orientamenti, problemi, testimonianze*, Firenze, Firenze University Press, 2009, p. 125–165; Nicholas Terpstra, "Boundaries of Brotherhood: Laity and Clergy in the Social Spaces of Religion", in Terpstra, Prosperi, Pastore (ed.), *Faith's Boundaries...*, *op. cit.*, p. xi–xxxii. On lay sermons in confraternities see: Paul Oskar Kristeller, "Lay Religious Traditions and Florentine Platonism", in *Studies in Renaissance Thought and Letters: Vol. 1*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 1956, p. 99–122; Peter Howard,

prayers, sermons, and rituals, bringing secular elements into the sacred realm to such an extent that clergymen often tried to limit their actions.¹⁴

Theatre was one of the activities promoted by confraternities with great success. Because of the increased role of the laity in sacred matters, theatrical representations gained unprecedented importance in religious life, in a period characterised by “an explosion of festival activity”, as formulated by Richard Trexler.¹⁵ These performances were connected to several layers of the city’s social existence, starting from the nucleus of confraternities and expanding to envelop entire neighbourhoods.¹⁶ Some confraternities were almost comparable to theatre companies, being responsible for the yearly performance of the sacred play of their patron saint.

The Florentine confraternities most prolific in the realm of theatre were concentrated on the southern side of the Arno, around the churches of Santa Maria del Carmine, Santo Spirito, and San Felice in Piazza, where they created the best sacred productions in the city, with the latest machineries and inventions for representing heaven and with the most spectacular costumes. The Compagnia di Santa Maria delle Laude e di Sant’Agnese, the confraternity based in the church of Santa Maria del Carmine, performed the play representing Christ’s Ascension, which together with the play of the Annunciation of the Virgin in San Felice in Piazza and that of the Pentecost in Santo Spirito – each staged by a different confraternity – were the three most acclaimed Florentine religious plays of the fifteenth century.¹⁷

These plays were extremely popular, because they provided what Cyrilla Barr has termed “sacred entertainment”, aiming to inspire devotion, but also to provide spectacular effects.¹⁸ When staged outdoors, diaries of eye witnesses,

“Preaching Brotherhoods, and Biblical Literacy: The Case of Pietro Bernardo of Florence”, in Terpstra, Prosperi, Pastore (ed.), *Faith’s Boundaries...*, *op. cit.*, p. 113–129.

14 See the discussion in Ștefănescu, *Staging and Painting the Heavens...*, *op. cit.*, p. 39–52.

15 Richard Trexler, *Public Life in Renaissance Florence*, New York/London, Academic Press, 1980, p. 406.

16 See Nicholas Eckstein, *The District of the Green Dragon: Neighbourhood Life and Social Change in Renaissance Florence*, Florence, Olschki, 1995; Paola Ventrone, “I teatri delle confraternite in Italia fra XIV e XVI secolo”, in Marina Gazzini (ed.), *Studi confraternali: Orientamenti, problemi, testimonianze*, Firenze, Firenze University Press, 2009, p. 293–316; Paola Ventrone, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 2016.

17 For a comprehensive analysis of these plays see Nerida Newbigin, *Feste d’Oltrarno: Plays in Churches in Fifteenth-Century Florence*, Florence, Olschki, 1996, 2 vol., and ead., *Making a Play for God: The Sacre Rappresentazioni of Renaissance Florence*, Toronto, Centre for Renaissance and Reformation Studies, 2021, 2 vol.

18 Cyrilla Barr, “Music and Spectacle in the Confraternity Drama of Fifteenth-Century Florence: The Reconstruction of a Theatrical Event”, in Timothy Verdon, John Henderson (ed.), *Christianity*

such as that of Giusto d'Anghiari, recall crowds of "more than fifty thousand souls", which, in this particular case, had gathered to see the performance of the *Decapitazione di San Giovanni Batista* on 29 August 1451.¹⁹ When staged indoors, these plays were "sold out" events, sometimes performed repeatedly in order to give everyone the opportunity to see the spectacle.

Among those who were actively involved in the creation of all the decorations and costumes were none others than the very painters who were at the same time depicting heavenly scenes and angels on altarpieces and church walls. Florentine painters lived in the quarter that was most active in the religious theatrical life of the city, that of Santo Spirito, where the three most important sacred plays were performed, many of them being members of confraternities such as that of Sant'Agnes. Therefore, they would have been very familiar with these performances, which they would have seen constantly, year after year. Consequently, as remarked by Cecile Maisonneuve, the activities and events that animated the Santo Spirito quarter, and implicitly religious theatre, should be taken into consideration when discussing the works of art produced by these painters.²⁰

A Florentine particularity related to the confraternal phenomenon, very rarely found at the time in other Italian cities, was the creation of youth confraternities, the *compagnie di fanciulli*, which started to be more thoroughly organised from the 1430s onwards.²¹ Richard Trexler, in the introduction to his collection of essays on Florentine children, pointed to a "re-discovery" of children and youth in Renaissance Florence, marked by an increased interest in their education and

and the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento, Syracuse, N.Y., Syracuse University Press, 1990, p. 376–404, here p. 378.

19 "più di cinquanta migliaia d'anime". Giusto D'Anghiari, "I *Giornali* di Ser Giusto Giusti d'Anghiari (1437–1482)", ed. by Nerida Newbiggin, *Letteratura Italiana Antica*, 3, 2002, p. 41–246, here p. 105. Translations, unless otherwise stated, are the author's.

20 Cécile Maisonneuve, *Florence au x^e siècle. Un quartier et ses peintres*, Paris, CTHS, Institut national d'histoire de l'art, 2012, p. 13.

21 See Trexler, *Public Life...*, *op. cit.*, p. 372; Henderson, *Piety and Charity...*, *op. cit.*, p. 72; Ilaria Taddei, *Fanciulli e giovani: Crescere a Firenze nel Rinascimento*, Firenze, Olschki, 2001, p. 2; Lorenzo Polizzotto, *Children of the Promise: The Confraternity of the Purification and the Socialization of Youths in Florence, 1427–1785*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 13. On the official recognition of the *compagnie di fanciulli* in 1442 see Paola Ventrone, "La sacra rappresentazione fiorentina: Aspetti e problemi", in Maria Chiabò, Federico Doglio (ed.), *Esperienze dello spettacolo religioso nell'Europa del Quattrocento*, Viterbo, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1993, p. 67–99, here p. 70–77; Gilberto Aranci, "Bolla di Eugenio IV", in Gianfranco Rolfi, Ludovica Sebregondi, Paolo Viti (ed.), *La chiesa e la città a Firenze nel XV secolo*, Milano, Silvana Editoriale, 1992, p. 82–84.

in the protection of orphans.²² This interest would have seemed particularly compelling in a context in which young Florentines under the age of twenty-four represented over half of the city's population, as revealed by the tax census of 1427–1430.²³

These confraternities reunited Florentine young boys, with the aim of educating them after an angelic model and keeping them away from the temptations that might corrupt their soul. Youths were taught to emulate angels, as the *capitoli* of the Compagnia della Purificazione tell us: “that in a secular state we live a spiritual life and in a human condition we live an angelic life”.²⁴ When preaching about the creation of angels and how they were related to humans, Bernardino da Siena, one of the most famous preachers of fifteenth-century Italy, chose to address children in particular in the following manner: “O children who are learning at the abacus, learn this morning and be attentive to the service that angels make to God”.²⁵ To learn the behaviour of angels was seen by St Bernadino as befitting principally the young.²⁶

22 Richard Trexler, *Power and Dependence in Renaissance Florence. Vol. 1: The Children of Renaissance Florence*, Binghamton, New York, Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1993, p. 1.

23 See the evidence in Christiane Klapisch-Zuber, “Childhood in Tuscany at the Beginning of the Fifteenth Century”, in ead., *Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy*, transl. by Lydia Cochrane, Chicago, University of Chicago Press, 1985, p. 94–116, here p. 97–98.

24 Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Magl. VIII 1500, doc. no. 11, fol. 5: “*In stato secolare facciamo vita spirituale et in chonditione humana fare vita angelica*.” On educating children according to the principle of *mimesis* see: Ilaria Taddei, “Attività spettacolari delle confraternite giovanili nel Quattrocento fiorentino”, in Paola Andrioli et al. (ed.), *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento: Atti del convegno internazionale di studi (Lecce, 15–17 maggio 1997)*, Galatina, Congedo, 2000, p. 73–84, here p. 82–83; Ventrone, *Teatro civile...*, op. cit., p. 140–192; Nerida Newbigin, “*Serio Ludere*: Confraternities and Drama in Central Italy, 1400–1600”, in Konrad Eisenbichler (ed.), *A Companion to Medieval and Early Modern Confraternities*, Leiden, Brill, 2019, p. 345–364. See also Angiola Maria Cantoni, *Le sacre rappresentazioni e l'educazione pubblica nel Medio Evo*, Bologna, Forni, 1980.

25 Bernardino da Siena, *Prediche volgari sul Campo di Siena: 1427*, ed. by Carlo Delcorno, Milano, Rusconi, 1989, vol. 2, p. 1294 (Predica XLIII.104): “*O fanciulli che state a l'abaco a imparare, imparate stamane e atendete de la ministrazione che gli angeli fanno a Dio*.”

26 For more on the association between youths and saintly models see Klapisch-Zuber, “Childhood in Tuscany...”, art. cit.; Arnold Victor Coonin, “Portrait Busts of Children in Quattrocento Florence”, *Metropolitan Museum Journal*, 30, 1995, p. 61–71; Jacqueline Marie Musacchio, “The Madonna and Child, a Host of Saints, and Domestic Devotion in Renaissance Florence”, in Gabriele Neher, Rupert Shepherd (ed.), *Revaluing Renaissance Art*, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 147–159; Stephanie Miller, “Parenting in the Palazzo: Images and Artifacts of Children in the Italian Renaissance Home”, in Erin Campbell, Stephanie Miller, Elizabeth Carroll Consavari (ed.), *The Early Modern Italian Domestic Interior, 1400–1700: Objects, Spaces, Domesticities*, Aldershot, Ashgate, 2013, p. 67–88; Paolozzi Strozzi, “Saints and Infants”, art. cit.; Maya Corry,

The association between angels and young boys propagated by youth confraternities for educational reasons was taken a step further by the practice of dressing these young boys as angels during processions, as well as during religious plays. Matteo Palmieri describes in his *Historia Florentina* the 1454 *fešta* of San Giovanni – the yearly festival of Florence’s patron saint – during which several *compagnie di fanciulli* processed with “boys dressed in white and little angels”.²⁷

Theatrical performances were one of the means of offering youths a better education, giving rise to the genre known as *sacre rappresentazioni*, which, according to Paola Ventrone, were in fact created as a mechanism of moral and religious instruction for the youths of Florence.²⁸ Therefore, the young boys of Florentine confraternities were also actors, and the part they most commonly played was that of angels. And they did this not only in the plays staged by their own confraternities or in processions, but also for the major plays of adult confraternities, like those of the Santo Spirito quarter. The part of angels was always played by young boys, as several records attest. To give an example, for the Ascension play in 1458, the records of the Compagnia di Santa Maria delle Laude e di Sant’Agnese mention “the sons of Lorenzo Mazochi, who went as Angels on the *Nuvola* for the *fešta*”.²⁹

“Delight in Painted Companion: Shaping the Soul from Birth in Early Modern Italy”, in Maya Corry, Marco Faini, Alessia Meneghin (ed.), *Domestic Devotions in Early Modern Italy*, Leiden, Brill, 2019, p. 310–341.

27 Matteo Palmieri, “Matthei Palmierii Annales conosciuti sotto il nome di *Historia Florentina*”, ed. by Gino Scaramella, in Lodovico Antonio Muratori (ed.), *Rerum Italicarum Scriptores: Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento*, Città di Castello, S. Lapi, 1906, vol. 26, 1, p. 131–194, here p. 172: “*fanciulli vestiti di bianco e agnoletti*”. Translation taken from Peter Meredith, John Tailby (ed.), *The Staging of Religious Drama in Europe in the Later Middle Ages: Texts and Documents in English Translation*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1983, p. 241. For more on the participation of *fanciulli* in processions see: Deanna Sardi, “Fanciulli e angeli fanciulli”, in Ottavia Niccoli (ed.), *Infanzie: Funzioni di un gruppo liminale dal mondo classico all’età moderna*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1993, p. 159–184, here p. 161–164. On the *fešta* of San Giovanni see Heidi Chrétien, *The Festival of San Giovanni: Imagery and Political Power in Renaissance Florence*, New York, Peter Lang, 1994.

28 Paola Ventrone, “Thoughts on Florentine Fifteenth-Century Religious Spectacle”, in Verdon, Henderson (ed.), *Christianity and the Renaissance...*, *op. cit.*, p. 405–412. See also Konrad Eisenbichler, “‘Cosa degna’: Il teatro nelle confraternite di fanciulli a Firenze nel Rinascimento”, in Liana Bertoldi Lenoci (ed.), *Confraternite, chiese e società: Aspetti e problemi dell’associazionismo laicale europeo in età moderna e contemporanea*, Fasano, Schena, 1994, p. 823–836.

29 Newbiggin, *Feste d’Oltrarno...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 508: “*figlioli di Lorenzo Mazochi che andòno per Angnioli in su la Nughola per la fešta.*”

Also, during the *fiesta* of San Giovanni, youths appeared as angels not only during the procession, but also as actors for the different *edifici*. Sometime between 1451 and 1454, Agostino di Porto, a Camaldolese monk, witnessed the festival of San Giovanni, of which he also left a description. He remembers how a relic was carried on “a wonderful *edificio* [...] full of living children who looked like angels”.³⁰ The festival of San Giovanni was a yearly performance that abounded with children dressed up as angels, as they participated in the majority of sacred plays performed on the *edifici*, making the figure of the child-angel a very visible and memorable presence in fifteenth-century Florentine festive life.

Therefore, in Quattrocento Florence, the image of angels and that of young boys were very strongly connected, becoming almost interchangeable. On the one hand, *fanciulli* were emulating angels in their behaviour, impersonating them in processions and plays, but on the other hand, the phenomenon was reversed, and the boy-angels of fifteenth-century Florence influenced in turn the way in which angels were visualised, imagined, and painted in the period.

Confraternal Robes

Having seen how changes in the manner of painting angels take place in a period in which the confraternal phenomenon, theatre, and the practice of dressing young boys as angels are at their peak in Renaissance Florence, let us now look at several iconographic particularities related to the dress and wings of angels and view them in connection to the theatrical costumes of the period. In order to understand the influence of *fanciulli*-angels on the angels in artworks, it is necessary to turn to the specific manner in which the youths of Florence were dressed in their confraternities. The first version of the *capitoli* of the Compagnia della Purificazione della Vergine Maria e di San Zanobi, a youth confraternity reuniting in San Marco and sponsored by the Medici family, gives us information regarding the ceremony in which novices were received:

The governor orders that a garland of flowers or of something else, according to the time, is made, and when the child answers [saying] that he is happy, the governor goes to the altar and takes the robe and the garland. While the child is at the altar, he asks him and says: [...] “And in testimony of this I put on you this dress”, and then he ties up his girdle and then takes the garland and says:

30 Daniela Delcorno Branca, “Un camaldolese alla festa di San Giovanni: La processione del Battista descritta da Agostino di Porto”, *Lettere italiane*, 55, 2003, p. 1–25, here p. 10: “*uno mirabile edificio [...] pieno di fanciulli vivi che parevano angeletti*”. Translation taken from Nerida Newbigin, “Rewriting John the Baptist: Building a History of the San Giovanni *Edifici*”, *Spunti e ricerche*, 22, 2007, p. 5–27, here p. 22, n. 12.

“And if thusly you will observe, you will be among the citizens of eternal life and in resemblance of those I put this garland on your head.”³¹

The robes received during this ceremony were also worn during processions, being kept in the oratory of the confraternity, as their inventory records: “220 white robes of different sizes to go in procession, of linen cloth”.³² Not only do these two sources inform us that young boys in confraternities were dressed in a white robe with a girdle around their waist, wearing garlands of flowers on their head during important ceremonial moments, but also that this attire was meant to symbolise the costume worn by the elect in heaven. Through it, the youths were symbolically transformed into the inhabitants of the heavenly city.

The inventory of the confraternity describes the sign which preceded its members during processions and which had been painted by Fra Angelico. It depicted “the figure of the glorious Virgin Mary with two white doves on the shoulders and the Child in her arms and at her feet, kneeling, a *fanciullo* dressed in white, and she places a garland on his head”.³³ The sign unfortunately has not come down to us. However, other artworks in which these angelic *fanciulli* are evoked have survived. The image on Fra Angelico’s sign for the Compagnia della Purificazione corresponds to the dress of angels in several works of art from the period, particularly by Fra Filippo Lippi, perhaps with the exception of the colouring of the robes, which might have been added to bestow on the painting the quality of *varietas*. The six angels surrounding a *Madonna of Humility* painted

31 Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, MS Acquisti e Doni 336, fols. 21rv: “*Facia el governatore provvedere che sia fata una ghirlanda de fiori o de altro secondo el tempo, e quando el puto risponde essere contento, allora el governatore vada a lo altare, tolta la vesta e la ghirlanda. Essendo el puto a lo altare lo dimanda e dica [...] ‘E in testimonianza de questo io ti metto questa vesta,’ e poy lo cinga de la cintura e poy pilia la ghirlanda e dica: ‘E se cossi observarai sarai enumerato cum citadini de vita eterna e in figura de ciò io si te metto questa ghirlanda in capo.’*” The most comprehensive study on the confraternity of the Purificazione is Polizzotto, *Children of the Promise...*, *op. cit.* See also Lorenzo Polizzotto, “The Medici and the Youth Confraternity of the Purification of the Virgin, 1434–1506”, in Nicholas Terpstra (ed.), *The Politics of Ritual Kinship: Confraternities and Social Order in Early Modern Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 98–113.

32 Ann Matchette, “The Compagnia della Purificazione e di San Zanobi in Florence: A Reconstruction of Its Residence at San Marco, 1440–1506”, in Wisch, Cole Ahl (ed.), *Confraternities and the Visual Arts...*, *op. cit.*, p. 74–101, here p. 96 (Appendix Doc. I: Inventory item 109): “220 veste bianche di più grandezze per ire a procissione, di panno lino.”

33 Matchette, “The Compagnia della Purificazione...”, *art. cit.*, p. 96–97 (Appendix Doc. I: Inventory item 120): “*la ighura della Gloriosa Vergine Maria chon due cholonbe bianche sulle spalle e il Banbino in braccio e à piè ginocchionj un fanciullo vestito di bianco e gli mette una grillanda in chapo.*”

by Lippi in 1429–1432 (**fig. 12**) are dressed in white robes and appear to be very young children. The association with young Florentine boys is accentuated even more by their lack of wings. In Fra Filippo Lippi's *Maringhi Coronation of the Virgin* (**fig. 13**), many of the angels are wearing garlands of flowers on their heads, robes tied with girdles, and they are all represented as youths. The same holds true for the angels holding the *Gloria* scrolls in his *Adoration of the Child with Saints* from ca 1455 in the Galleria degli Uffizi in Florence.³⁴



Fig. 12. Fra Filippo Lippi, *Madonna and Child with Saints* (*Trivulzio Madonna* or *Madonna of Humility with Angels and Carmelite Saints*), 1429–1432, tempera on panel transferred on canvas, 85 × 168 cm, Milan, Castello Sforzesco, Pinacoteca. © Photo Scala, Florence

34 See Jeffrey Ruda, *Fra Filippo Lippi: Life and Work with a Complete Catalogue*, London, Phaidon, 1993; Megan Holmes, *Fra Filippo Lippi: The Carmelite Painter*, New Haven, Yale University Press, 1999.



Fig. 13. Fra Filippo Lippi, *The Coronation of the Virgin (Maringhi Coronation)*, 1441–1447, tempera on panel, 220×287 cm, Florence, Gallerie degli Uffizi. © Fine Art Images/Alinari Archives, Florence

In 1461, the Confraternity of the Purification commissioned Benozzo Gozzoli to paint their altarpiece. The surviving contract stipulates that Gozzoli was to paint on the frame, “on the shield where it is customary to put the arms of whoever orders the picture, two children in white with olive wreaths on their heads”.³⁵ The frame does not survive, but the panel, now in the National Gallery of London (**fig. 2**), depicts several angels around the Virgin, dressed as the young boys of the confraternity. The robes of the painted child-angels in these paintings, as well as the garlands which they wear on their heads correspond

35 Ahl, Benozzo Gozzoli, *op. cit.*, p. 278: “*nello schudo dove è consueto di porre l’arme di chi fa la tavola si debba dipignere due fanciulli vestiti di bianco cholle grillande dello ulivo in chapo*”. Translation taken from David Chambers (transl.), *Patrons and Artists in the Italian Renaissance*, London, Macmillan, 1970, p. 54–55. See also Ellen Schiferl, “Italian Confraternity Art Contracts: Group Consciousness and Corporate Patronage, 1400–1525”, in Eisenbichler (ed.), *Crossing the Boundaries...*, *op. cit.*, p. 121–140; Diane Cole Ahl, “In corpo di compagnia: Art and Devotion in the Compagnia della Purificazione e di San Zanobi of Florence”, in Wisch, Cole Ahl (ed.), *Confraternities and the Visual Arts...*, *op. cit.*, p. 46–73; Matchette, “The Compagnia della Purificazione...”, *art. cit.*; Michelle O’Malley, “Altarpieces and Agency: The Altarpiece of the Society of Purification and Its ‘Invisible Skein of Relations’”, *Art History*, 28/4, 2005, p. 416–414; Scott Nethersole, *Devotion by Design: Italian Altarpieces Before 1500*, London, National Gallery Company, 2011, p. 85–89.

to the image of young Florentines in youth confraternities. Through the ever-increasing importance and presence of children in the religious life of the city, the *fanciulli* of Florence, dressed in their confraternal white robes and setting out to emulate their angelic models, had become themselves the image of the angels in heaven, in artworks that were also inherently celebrating this unique education system.

Theatrical Costumes

The Florentine angel-boys were evoked in the painted angels of the time not only through their confraternal robes, in which their angelic aspirations were symbolically represented, but also through the actual costumes worn when performing the parts of angels in religious plays. To these we shall turn at present, in an analysis particularly focused on the choir of angels painted by Benozzo Gozzoli in 1459 on two of the chancel walls of the Medici family chapel in their palace on the Via Larga (**fig. 8, 9**).³⁶ As these images need no further introduction, I will only mention that they were part of a fresco cycle depicting the procession of the Magi towards the infant Christ and that they represented the angels singing the *Gloria* at the moment of the Nativity. The chapel was built in Cosimo de' Medici's palace and the frescoes were completed later, in 1459, under the supervision of Cosimo's son, Piero.

The Medici, and particularly Cosimo and Piero, were very actively involved in the patronage of confraternities, both adult and youth ones.³⁷ In 1444, Cosimo became the official patron of the youth Confraternity of the Purification, translocating it to San Marco, where they were given a new oratory.³⁸ In return for

36 On the chapel see, among others: Rab Hatfield, "Cosimo de' Medici and the Chapel of his Palace", in Francis Ames-Lewis (ed.), *Cosimo 'il Vecchio' de' Medici, 1389–1464*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 221–244; Francis Ames-Lewis, "Art in the Service of the Family: The Taste and Patronage of Piero di Cosimo de' Medici", in Andreas Beyer, Bruce Boucher (ed.), *Piero de' Medici 'il Gottoso' (1416–1469): Art in the Service of the Medici*, Berlin, Akademie Verlag, 1993, p. 207–220; Acidini Luchinat (ed.), *The Chapel of the Magi...*, *op. cit.*; Dale Kent, *Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance: The Patron's Oeuvre*, New Haven, Yale University Press, 2000; Cristina Acidini Luchinat, "La cappella dei Magi: Architettura e breve storia. The Magi Chapel: Architecture and a Brief History", in Simonetta Merandoni, Luigi Uliveri (ed.), *Il Palazzo magnifico: Palazzo Medici Riccardi a Firenze*, Torino, Umberto Allemandi, 2009, p. 89–112. See also Giovanni Cherubini, Giovanni Fanelli (ed.), *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, Firenze, Giunti, 1990 and Simonetta Merandoni, Luigi Uliveri (ed.), *Il Palazzo magnifico: Palazzo Medici Riccardi a Firenze*, Torino, Umberto Allemandi, 2009.

37 See Rab Hatfield, "The Compagnia de' Magi", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 33, 1970, p. 107–161; Kent, *Cosimo de' Medici...*, *op. cit.*, p. 171–178.

38 Polizzotto, *Children of the Promise...*, *op. cit.*, p. 109–111.

Cosimo's support, the *capitoli* of the confraternity specify that its members "intend that always, during our meetings, God be praised and prayed to for the abovementioned Cosimo, so that he may give him grace for this good which he did for us".³⁹ Cosimo's extensive patronage of the youth Confraternity of the Purification demonstrates his interest in extending his influence over the younger members of Florentine society, in order to prepare future generations both for governing the city and for supporting the Medici. From 1449–1450 the confraternity began to be more actively involved in the city's sacred festive life, as their records demonstrate, given their newly-acquired financial assistance from Cosimo, and they started to perform several sacred plays.⁴⁰

The Medici were also very closely connected to the Compagnia di Sant'Agnese in Santa Maria del Carmine, an adult confraternity from the Oltrarno, which performed yearly the play of the Ascension. Different members of the Medici family were linked in different periods of time with this play, sponsoring it in order to show their munificence.⁴¹ For example, in 1442, Cosimo was *festaiuolo* for the Ascension – that is, he was responsible for its organisation. That year the expenditure for the *fešta* was very high and even Pope Eugenius IV and some cardinals offered financial support.⁴² Piero de' Medici also financed the Ascension *fešta*, continuing the tradition recorded in the accounts of the confraternity of bringing wine to those participating in the play. In 1443, the account books of the Compagnia di Sant'Agnese mention a payment of 3 *soldi* "to the carrier, for one barrel of wine given to us by [cancelled: Cos] Piero di Cosimo".⁴³

If we have seen Cosimo and Piero de' Medici's connection to the youth and adult confraternities of Florence and their theatrical activities, the painter of their chapel, Benozzo Gozzoli, was no less acquainted with them. It is known that Gozzoli had been involved in painting sets for the Ascension *fešta* sponsored by the Medici in Santa Maria del Carmine, as the confraternity records mention payments to him in 1441 and in 1443.⁴⁴

With this in mind, in what follows, I aim to offer an interpretation of the choir of angels in the Medici chapel, from the perspective of this particular type of

³⁹ Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Magl. VIII 1500, doc. no. 11, fol. 3v: "*intendiamo sempre si laudi Iddio nelle nostre tornate e prieghisi Iddio pel sopra detto Chosimo che gli conceda gratia di questo bene che ci ha facto.*"

⁴⁰ Nerida Newbigin, "'The Word Made Flesh': The *Rappresentazioni* of Mysteries and Miracles in Fifteenth-Century Florence", in Verdon, Henderson (ed.), *Christianity and the Renaissance...*, *op. cit.*, p. 361–375, here p. 363–366; Polizzotto, *Children of the Promise...*, *op. cit.*, p. 78–92.

⁴¹ Barr, "Music and Spectacle...", *art. cit.*, p. 387.

⁴² Newbigin, *Feste d'Oltrarno...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 381; Kent, *Cosimo de' Medici...*, *op. cit.*, p. 47.

⁴³ *Ibid.*, vol. 2, p. 403: "*Al portatore per 1 barile di vino ci de' [cancelled: Chos] Piero di Chosimo.*"

⁴⁴ See the documents in Newbigin, *Feste d'Oltrarno...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 376 and 403.

patronage, related to youth and adult confraternities, connecting the material appearance of the angels to the visual culture of fifteenth-century Florentine festive life, in which young boys would dress up as angels for processions and religious plays.⁴⁵ This requires an exploration of the angel costumes which the young boys of Florence would have worn and which Cosimo and Piero de' Medici, as well as Benozzo Gozzoli, would have so often witnessed in the festivities of their city.

To reconstruct the ephemeral theatrical costumes of fifteenth-century Florence is a difficult task, but fortunately the survival of a series of confraternal records have preserved some of their traces, from which we can extract important information. The majority of documents which I will be using come from the archives of the youth Confraternity of the Purification, and from those of two adult confraternities: the Compagnia di Santa Maria delle Laude e di Sant'Agnese, based in the church of Santa Maria del Carmine, which staged the Ascension play, and the Compagnia dello Spirito Santo delle Laude detta del Piccione, from the church of Santo Spirito, which staged the Pentecost play.⁴⁶

Firstly, we know that the robes worn by the child-angels of youth confraternities were multi-coloured and sometimes made of taffeta. The inventory of the Medici Compagnia della Purificazione mentions: "four robes of taffeta [...] to dress up the angels".⁴⁷ The inventory is from a later date (1501–1525), but earlier confraternity account books record payments for the same type of material, as,

⁴⁵ The Magi Chapel frescoes have been interpreted in connection to the festivities organised in Florence in 1459 for the passage of Pope Pius II and Galeazzo Maria Sforza through the city while travelling to the Council of Mantua. See particularly Kent, *Cosimo de' Medici...*, *op. cit.*, p. 258 and 313. See also the arguments of Maria Sframeli in Cristina Acidini Luchinat, Maria Sframeli, "The South Wall", in Cristina Acidini Luchinat (ed.), *The Chapel of the Magi: Benozzo Gozzoli's Frescoes in the Palazzo Medici-Riccardi Florence*, transl. by Eleanor Daunt, London, Thames & Hudson, 1994, p. 118–163, here p. 126. See also Hatfield, "Cosimo de' Medici...", *art. cit.*, p. 233–236; Acidini Luchinat, "La cappella dei Magi...", *art. cit.*, p. 96–100; Eleftherios Despotakis, "Il corteo dei Magi di Benozzo nel contesto politico del 1459", in Giovanna Lazzi, Gerhard Wolf (ed.), *La stella e la porpora: Il corteo di Benozzo e l'enigma del Virgilio Riccardiano: Atti del Convegno di Studi-Firenze, 17 maggio 2007*, Firenze, Polistampa, 2009, p. 101–107.

⁴⁶ The records of the two adult confraternities were published in the second volume of Newbigin, *Feste d'Oltrarno...*, *op. cit.* More on confraternal records in Marina Gazzini, "Gli archivi delle confraternite: Documentazione, prassi conservative, memoria comunitaria", in Marina Gazzini (ed.), *Studi confraternali: Orientamenti, problemi, testimonianze*, Firenze, Firenze University Press, 2009a, p. 369–389.

⁴⁷ Matchette, "The Compagnia della Purificazione...", *art. cit.*, p. 95 (Appendix Doc. I: Inventory item 54): "iiii^o chamicj di taffettà [...] per vestire angnolj."

for example, in 1448, when 3 *lire* and 6 *danari* were spent “for 4 *braccia* of taffeta of many colours in order to make the robes of the angels”.⁴⁸

The account books of the adult Compagnia di Sant’Agnese, also under Medici patronage, mention similar multi-coloured robes for the angels, but made from different materials than those of the youth confraternity, and with less variation of colour. For example, in 1437, they bought “four linen robes, blue and red, for the Angels of the wheel”.⁴⁹ These were the more inexpensive options for putting together the play on a tight budget. The angels also had matching coloured hoses, which the young boys would keep in exchange for their efforts after the performance: “four pairs of fine woollen hose, three red and one blue, used for the Angels on the *Nugola* and the other Heaven”.⁵⁰

The angels in Benozzo Gozzoli’s frescoes (fig. 8, 9) wear multi-coloured robes, which reflect the variation mentioned by the records of the youth confraternity of Cosimo de’ Medici. Also, the manner in which light is reflected in the material of the robes painted by Gozzoli seems to allude to the shiny appearance of the more luxurious taffeta in which the boys of the Confraternity of the Purification sponsored by the Medici, would have been dressed when playing the part of angels in plays or processions.⁵¹

Moreover, the account books of the Compagnia della Purificazione also mention payments made in 1449 in order “to make the stars that are fastened on the robes of the angels”.⁵² Therefore, the robes of the child-angels of the Confraternity of the Purification would have been decorated with stars, and one such robe, light-coloured and covered in golden stars, is also worn by an angel on the East chancel wall in the Medici chapel (fig. 9), whereas similar gilding appears on the robe of an angel on the opposite side (fig. 8). Given that the frescoes have been thoroughly restored, particularly the gilding, it is very likely that originally many more of the angels might have had their robes similarly decorated.⁵³

⁴⁸ Florence, Archivio di Stato, MS Compagnie religiose soppresse da Pietro Leopoldo, 1654, no. 30, fol. 90v: “sono per braccia 4 di ttafetta di più cholori per fare e’ chamicci per gli agnoli.”

⁴⁹ Newbigin, *Feste d’Oltrarno*..., *op. cit.*, vol. 2, p. 338: “quatro veste di panno lino azzurre e rosse pegli Agnoli della ruota”.

⁵⁰ *Ibid.*, vol. 2, p. 347: “iiii^o paia di chalze di perpignano, 3 paia rosse e 1 azzurra, serveronsi agl’Agnoli della Nugola e de l’altro Cielo”. Translation taken from *Ibid.*, vol. 1, p. 92.

⁵¹ On the use of these materials see Frick, *Dressing Renaissance Florence*..., *op. cit.*, p. 167–168.

⁵² Florence, Archivio di Stato, MS Compagnie religiose soppresse da Pietro Leopoldo, 1654, no. 30, fol. 91: “per fare le stelle per rapicchare in su chamisci del gl’agnoli.”

⁵³ On the restoration works see Cristina Acidini Luchinat (ed.), *I restauri nel palazzo Medici Riccardi: Rinascimento e barocco*, Milano, Silvana, 1992.

The records of the Compagnia di Sant'Agnes, also sponsored by the Medici, document, for example in 1448, the use of shiny brass for the decoration of the robes of the angels: "brass [...] to adorn the robes and the stoles of the Angels".⁵⁴ Golden tinsel was also used for the same purpose, as in 1439: "tin and tinsel of silver, gilded, for the new-made robes".⁵⁵ The accounts for this particular year offer a detailed description of the decoration of the costumes of the angels. They inform us that Andrea di Berto, linen trader (*linaiuolo*) was paid for cotton cloth (*bochacino*), probably the main material from which the robes of the angels were made. These then were adorned with "small fringes of gold made of red silk dyed with grain" (*fra[n]gietti d'oro di seta di ghrana*), with "crimson cloth dyed with kermes" (*drapo di chermusi*), and with "cloth with gold" (*drapo ad oro*).⁵⁶ The linen robes were reused and sometimes there are payments recorded for cleaning them, like in 1451: "to a woman for washing the robes of the Angels".⁵⁷ Linen cloth (*panolino*) would be used to extend the length of reused robes if these were too short.⁵⁸ Giovanino, flag-maker (*baderaio*) was responsible for "cutting and sewing the said robes" (*tagliatura e chucittura i detti chamisci*), while Piero Paschuini was paid "for white and yellow thread which he used for sewing the adornments of the said robes".⁵⁹

Sometimes even the shoes of the angels were decorated with tinsel in order to add to the splendour of their appearance. In 1430, when there was only one living angel performing in the play, his costume included "a pair of shoes of tinsel".⁶⁰ The golden decorations sewn on top of the taffeta robes, and particularly the stars, reinforce the connection to the theatrical costumes worn by the

⁵⁴ Newbigin, *Feste d'Oltrarno...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 450: "ottone [...] per adornare i chamici e stole degli Angioli".

⁵⁵ *Ibid.*, vol. 2, p. 362–363: "stagnio e orpeli d'ariento dorati pe' chamisci fati di nuovo".

⁵⁶ For the different materials see: Florence Edler de Roover, "Andrea Banchi, Florentine Silk Manufacturer and Merchant in the Fifteenth Century", *Studies in Medieval and Renaissance History*, 3, 1966, p. 223–285; Duits, "Figured Riches...", *art. cit.*; Monnas, *Merchants, Princes, and Painters...*, *op. cit.*; Duits, *Gold Brocade...*, *op. cit.*; Lisa Monnas, "All the Glitters: Cloth of Gold as a Vehicle for Display 1300–1500", in Christoph Brachmann (ed.), *Arrayed in Splendour: Art, Fashion, and Textiles in Medieval and Early Modern Europe*, Turnhout, Brepols, 2019, p. 95–133. For the dyes see Frick, *Dressing Renaissance Florence...*, *op. cit.*, p. 101–103.

⁵⁷ Newbigin, *Feste d'Oltrarno...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 469: "A una donna per lavare i chamici degli Angioli".

⁵⁸ See also in 1448, when they used "old linen cloths [...] to extend the length of the robes of the angels that go on the *Nughola*." (*Ibid.*, vol. 2, p. 453: "teli vecchi di panolino [...] per ralunghare i chamici degli angnioli che vano alla Nughola.")

⁵⁹ *Ibid.*, vol. 2, p. 364: "per refe bia[n]cho e giallo l'adoperò nel chucire gli adornamenti di detti chamisci".

⁶⁰ *Ibid.*, vol. 2, p. 318: "un paio di scharpette d'orpello".

fanciulli-angels of Cosimo de' Medici's youth confraternity, but also to those of the Medici-funded Ascension *festa* in Santa Maria del Carmine.

Another aspect that reveals the theatrical and festive nature of the Magi chapel angels are the floral arrangements, a very important element in confraternity *feste* and sacred plays. Flower festoons, like those prepared by the angels in the background of Benozzo Gozzoli's frescoes, were a recurrent presence in festivities both sacred and profane in fifteenth-century Florence, and countless expenses record their use.⁶¹ The Compagnia della Purificazione documents payments for lilies for use in its *feste*, and so does the adult confraternity of Sant'Agnese for its Ascension play – for example in 1438: “for lilies and other domestic flowers for the garlands, and for the Star, and for the *Nuvola*, and for other”.⁶²

Wings and Feathers

The essential parts of the angel costume in religious theatrical performances from fifteenth-century Florence were the wings. By looking at the several different materials from which these would have been made at the time and comparing them with the representation of angel wings in the art of the period, we can observe many interesting connections. Confraternal records preserve information on the materials, sometimes also on the techniques of making angel wings, and on the artisans who were contributing to their creation. This component of the angel costume starts to be mentioned in Florentine confraternal documents around 1430 and these mentions continue all throughout the rest of the century. Going back to the iconographical premise with which this article began, this aspect becomes relevant, as it is during the 1430s that angel wings, as, for example, those in Fra Angelico's paintings, start to change their appearance.

On the techniques and the process of making angel wings, unfortunately, confraternal records are not very clear. They contain a lot of information regarding the materials that were being used, but the assembly procedures are never specified. Therefore, it is rather by deduction that we can try to reconstruct an idea of what these manufacturing processes might have been.

For the most part, confraternities would buy or rent the necessary materials from artisans or merchants and, afterwards, they would pay someone for

⁶¹ See Cristina Acidini Luchinat, *La primavera perfetta: Storia dei fiori a Firenze tra arte e scienza*, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 47, 49, 56. For a description of how these festoons were constructed see Peter Thornton, *The Italian Renaissance Interior 1400–1600*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1991, p. 260.

⁶² Newbigin, *Feste d'Oltrarno...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 360: “per fioralisi e altri fiori dimestichi per le grilande e per la Istella e per la Nughola e per altro”.

assembling the wings. For example, in 1443, the Compagnia di Sant'Agnese pays Maringnano Sassolini, silk merchant (*setaiuolo*), 4 *lire* and 8 *soldi* "for borrowing eighty ostrich feathers in order to make four pairs of wings for the Angels", and the *compagnia* also pays in the same year Piero del Frate "who makes the wings and who says that he spent 3 *soldi*".⁶³ We do not know who Piero del Frate was or what his profession might have been, but his name appears several times in the documents as the one supplying or making the wings. In 1443, the confraternity provides him with the necessary feathers and Piero assembles the wings. In other years, he sells or rents ready-made wings to the confraternity, as in 1447, when he is paid "2 *lire* for renting two pairs of wings for the Angels of Paradise".⁶⁴

Inventories in which confraternity members would list the props in their possession, used for the play which they were staging yearly, can offer very useful information. For example, in 1463, the Compagnia del Piccione had "two pairs of wings for the Angels" in its possession.⁶⁵ In 1466/67, the inventory of the Compagnia di Sant'Agnese registers a total of six wings, "four pairs of wings for the said Angels, decorated with tinsel" for the angels of heaven, and "two pairs of large wings" for the angels of paradise.⁶⁶ This distinction between angels is made because the scenography of the Ascension play had two different constructions for heaven, used at different moments during the performance, one called "heaven" (*cielo*), and one called "paradise" (*paradiso*). Therefore, confraternities often had a stock of angel wings, sometimes decorated, but more likely simple structures, on which more rich materials, like peacock or ostrich feathers, were attached later on, yearly, before the *festa*, materials which were usually rented from silk merchants.

Let us now turn to the structure which formed the base of these wings. The first mention of angel wings for the Ascension play, which dates from 1430, is a payment "to Bartolomeo d'Aghostino, goldsmith [...] 7 *soldi* and 6 *danari* for fabric, irons and [gold] sheets and other things to make the wings of the living Angel".⁶⁷ The play was simpler at the time compared to its complex development later on in the century and only one living angel appeared in the entire performance. We can observe that fabrics, sometimes rags or cloths, were used

⁶³ Newbiggin, *Feste d'Oltrarno...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 400: "Per achatatura 80 penne di struzolo per fare 4 paia d'alie per gl'Angnoli"; *Ibid.*, vol. 2, p. 404: "che fa l'alie, che disse avere ispeso soldi 3".

⁶⁴ Newbiggin, *Feste d'Oltrarno...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 436: "lire due per prestatura di due paia d'alie per gli Angioli di Paradiso".

⁶⁵ *Ibid.*, vol. 2, p. 727: "2 paia d'alia pegli'Angnoli".

⁶⁶ *Ibid.*, vol. 2, p. 536: "4 paia d'alie pe' detti Agnioli ornate d'orpello"; *Ibid.*, vol. 2, p. 537: "2 paia d'alie grandi".

⁶⁷ *Ibid.*, vol. 2, p. 316: "A Bartolomeo d'Aghostino orafo [...] soldi sette danari sei per pano, ferri e folgli e altre chose per fare l'ale de l'Angniolo vivo."

as the surface on which feathers would be inserted. In 1443, the documents register a payment “for 9 *libre* of cloths to make wings”.⁶⁸ It is not very clear, however, in what manner these cloths were held in place, whether with the help of a wooden or metal structure.

What is certain is that these fabrics were decorated with feathers or other materials made to look like feathers, which were sewn onto the surface of the cloth. These ornaments changed yearly, according to the budget of the play and the financial support that the confraternity received. The Compagnia di Sant’Agnese relied heavily on official subsidies, for which its members often applied. For example, on 28 August 1435, their official request to the Commune explains that:

since the expense is very heavy, on account of the small number and the condition of the said men, and is judged to be greater every day, they cannot meet it unless some public assistance is granted to them. And since the embellishment of the said *fešta* is seen to be inseparable from public honour, it seems meet and right that the Commune should extend its helping hand.⁶⁹

In the years in which the performance was not subsidised, the wings would be cheaper and plainer, made out of coloured paper, whereas the subsidised *fešte* included the more extravagant ostrich and peacock wings. When we think of wings, real feathers instinctively come to mind. However, in the case of these costumes, their Florentine makers were only interested in creating the illusion of wings, using, therefore, all sorts of convenient materials, not only feathers, as these were often too expensive. These choices led to very interesting and distinct interpretations of angel wings.

In 1447, an entry in one of the account books of the Compagnia di Sant’Agnese mentions that Giovanni Ferrini had been payed “for having made and painted six royal sheets, namely two red, two green, two blue, to make two pairs of wings for the Angels”.⁷⁰ Paper was less expensive than the other materials and, therefore, wings made of paper would have been used during more austere years with no financial support. Again, the documents let us imagine the final result of these wings and whether they were made entirely out of coloured paper or

⁶⁸ *Ibid.*, vol. 2, p. 401: “Per libre 9 di cenci per fare alie”.

⁶⁹ Translation and original from *Ibid.*, vol. 2, p. 330–332: “cum sumptus ob paucitatem et impossibilitatem hominum predictorum gravissimus sit, et in dies maior arbitretur, supplere nequirent nisi aliquod eisdem de publico subsidium impendatur. Et cum ornamentum dicte festivitatis non possit sine honore publico esse, dignum ac honestum videtur esse ut Commune suas manus porrigat adiutrice.”

⁷⁰ *Ibid.*, vol. 2, p. 434: “per fattura e dipintura di vi fogli reali, cioè ii rossi ii verdi ii azurri, per fare due paia d’alie per gli Angioli.”

whether the paper was used to make coloured feathers that would have been then attached to the wing structure. In either case, it is likely that these types of wings would have appeared to be entirely of the same colour, such as those in one of the many *Coronations* by Neri di Bicci (**fig. 14**).⁷¹ This example is particularly relevant because of the fact that Neri di Bicci was closely connected to the Compagnia di Sant'Agnes. He was captain of the confraternity in 1445 and kept its records for several years, starting from 1466/67, when he prepared its inventory, describing with great care the aspect and function of each theatrical prop in the confraternity's possession. As a painter, he was also very active in the creation or redesign of the sets that made up the heaven of the Ascension play. For example, Neri himself records in the company's account books a payment in 1466: "To the lads who painted Heaven who worked with me, one florin for their labour and expertise in painting the Heaven and the curtains and other things on 20 May 1466".⁷²

The second category of materials used to decorate angel wings includes anything that shines and reflects light, a very important characteristic given that these performances were usually taking place at night, under the light of thousands of candles, sometimes including even actual pyrotechnics. For example, for the play of Pentecost in Santo Spirito, a dove would descend from the elevated paradise and light up the crowns of the twelve statues of the apostles, which were filled with fireworks. In fact, in 1471, the cinders were not properly extinguished after the performance and, during the night, the church burned almost completely, putting an end to the performances of the Compagnia del Piccione.⁷³

71 On these see Ștefănescu, *Staging and Painting the Heavens...*, *op. cit.*, p. 149–159.

72 Newbigin, *Feste d'Oltrarno...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 525–526: "A' gharzoni che dipinsono el Cielo che stavano mecho fiorini 1 largho per loro faticha e magistero a dipigniere el Cielo e lle vele e altre chose a di 20 di magio 1466." Translation taken from *Ibid.*, vol. 1, p. 121.

73 On the fire see Nerida Newbigin, "Pavilioned in Splendour: Performing Heaven in Fifteenth-Century Florence", in Philip Butterworth, Katie Normington (ed.), *Medieval Theatre Performance: Actors, Dancers, Automata and their Audiences*, Cambridge, D.S. Brewer, 2017, p. 93–106, here p. 102–103.



Fig. 14. Neri di Bicci, *The Coronation of the Virgin with Angels and Four Saints*, probably after 1475, tempera and gold leaf on wood panel, 205.7 × 201.6 cm, Baltimore, Walters Art Museum. © The Walters Art Museum, Baltimore

One of the materials that gave the illusion of light and of gold was brass (*ottone*). In 1444, The Compagnia di Sant'Agnese paid 21 *soldi* “for beaten brass for the wings”.⁷⁴ In 1448, we are given more information on the use of brass sheets bought “to decorate the robes and stoles of the Angels and to make feathers for the wings of the Angels which go on the ropes”.⁷⁵ Certain angels played a more important role during the performance, being elevated or descended from paradise, sometimes even flying above the heads of the spectators from one side of the church to the other. And the costumes of these angels were decorated with more attention and more splendour. Brass appears in documents for several

⁷⁴ Newbigin, *Feste d'Oltrarno...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 407: “Per ottone batuto per l'alie”.

⁷⁵ *Ibid.*, vol. 2, p. 450: “per adornare i chamici e stole degli Angioli e per fare pene a l'alie degli Angioli che vano in sulle chorde.”

years. In 1455, they use “shinning brass for the wings of the Angels.”⁷⁶ We must, therefore, imagine wings covered in brass feathers, which reflected the light of the candles surrounding them.

If we confront this information with the stylistic change in the representation of angel wings in artworks from the same period, we find many examples of wings made of golden feathers. The wings of the archangel Gabriel in the *Annunciation* from Cortona by Fra Angelico (fig. 7) illustrate particularly the materiality of the wings, which give the impression of being rather heavy instead of light, as if they were made of a metallic material, like brass.

Abraham of Suzdal, a Russian bishop who had visited Florence during the 1439 Council, witnessed several religious plays, among which the *Annunciation festa* in San Felice in Piazza. Afterwards, he wrote an eye-witness account recounting his experience. Struck by the appearance of the archangel Gabriel he described him in the following manner: “The Angel was played by a beautiful, curly-haired boy: his gown was snow-white and decorated all over with gold as was the Angel’s stole over his shoulders. He had golden wings, and in everything his appearance expressed perfectly the picture of one of God’s angels.”⁷⁷ The resemblance with Fra Angelico’s Gabriel is striking, from the curly hair, to the gown decorated with gold, and ultimately to his golden wings. Fra Angelico used golden feathers in several of his altarpieces, such as his 1434–1435 *Coronation of the Virgin* in the Gallerie degli Uffizi in Florence or the 1447–1448 altarpiece, now in the Galleria Nazionale dell’Umbria, Perugia.

Benozzo Gozzoli also painted angels with gilded wings, especially for the choir of angels in the Medici chapel (fig. 8, 9), but also later, in 1466, for an image of the *Virgin and Child* now in the Museo Civico in San Gimignano. As we have shown previously, Gozzoli was involved in the creation of the Ascension play, and, as all other Florentines, would have been familiar with the image of angels with brass feathers. Therefore, the insertion of this new type of angel wings in Florentine artworks from the fifteenth century appears to have a connection to the wings made of brass feathers for the boy-angels performing in sacred plays.

The shiny effect of these wings could also be obtained with another type of material, namely tinsel (*orpello*). The documents do not specify whether tinsel was used when making the feathers, but rather mention, as, for example, the 1466/67 inventory of the Compagnia di Sant’Agnese, “four pairs of wings for the

⁷⁶ *Ibid.*, vol. 2, p. 496: “ottone brillante per l’alie degli’Agnoli”.

⁷⁷ The original is in Russian. Translation taken from Newbigin, *Feste d’Oltrarno...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 6.

said Angels decorated with tinsel”.⁷⁸ The tinsel was often golden, as it appears, for example, in a record from 1451: “yellow tinsel” (*orpegli gialli*).⁷⁹

The most expensive materials when making angel wings were of course real feathers, particularly ostrich feathers, which had been brought to Florence from Africa.⁸⁰ Ostrich feathers were so precious that confraternities could not afford buying them, but only renting them from the silk merchant (*setaiuolo*). To give an example, in 1439, the Compagnia di Sant’Agnese paid:

Francesco di Roso Martini, silk merchant, 2 *lire*, 4 *soldi* for renting thirty-four coloured ostrich wings for the wings of the Angels of the rope and there were fourteen white feathers extra on top of those mentioned above, which were borrowed from Giovanni, embroiderer, which did not cost anything.⁸¹

One of Sandro Botticelli’s *Annunciations* (fig. 11) shows an archangel Gabriel, whose wings look very much like they have been made from ostrich feathers. Botticelli always represents the feathers of angel wings with much care and attention to detail. They are not always white, but also multi-coloured and not always ostrich feathers. However, their appearance shows an approach inspired by the materiality of wings from religious performances.

More rare than ostrich feathers in the documents of the Compagnia di Sant’Agnese are the feathers of peacocks. These appear in 1471: “twenty-eight peacock feathers”, and in 1474: “one peacock tail for the wings”.⁸² The most spectacular image of angel wings made from peacock feathers is that of the choir of angels painted by Benozzo Gozzoli in the private chapel of the Medici family. Gozzoli depicts an amazing diversity of feather typologies, but the majority of these are peacock or peacock-like (fig. 8, 9). As mentioned beforehand, the Medici had offered financial support to the Compagnia di Sant’Agnese for the performance of the Ascension play during several years, their name appearing in many confraternal documents. These performances were much loved by the

78 Newbigin, *Feste d’Oltrarno...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 536: “4 *paia d’alie pe’ detti Agnioli ornate d’orpello*”.

79 *Ibid.*, vol. 2, p. 468.

80 See Ingrid Houssaye Michienzi, “Le commerce des plumes d’autruche de l’Afrique subsaharienne aux marchés européens (fin xiv^e-début xv^e siècle)”, in Natacha Coquery, Alain Bonnet (ed.), *Le commerce du luxe. Production, exposition et circulation des objets précieux du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Éditions Mare & Martin, 2015, p. 16–26.

81 Newbigin, *Feste d’Oltrarno...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 364: “*Francesco di Roso Martini setaiuolo lire due soldi 4 per prestatura di 34 penne di struzolo cholorate per l’alia degli Agnoli de la chorda e fuvene pene 14 bia[n]che oltre a le sopradette, s’ebono in presta da Giovani richamatore che non chostorono nula.*”

82 *Ibid.*, vol. 2, p. 616: “28 penne di pachone”; *Ibid.*, vol. 2, p. 637: “1 choda di paghone pell’alie”.

Florentines and the Medici chose this type of patronage in order to contribute to the welfare of the citizens, while showing their magnificence and augmenting the *fama* of the city. If we compare the years in which peacock wings were used for the Ascension play, we see that these correspond to the years in which the Medici were sponsoring the play, as for example 1441, 1442, or 1443. In 1471, one of the years in which peacock wings were used, the Ascension play was performed at a time that did not correspond to the religious celebration, and moreover, rather inappropriately, during Lent. The Medici had asked the Compagnia di Sant'Agnese to perform the play for the arrival in Florence of the duke of Milan, Galeazzo Maria Sforza. It was a diplomatic occasion and the Medici paid for the luxurious peacock wings in order to ensure the splendour of the play and to impress their guests.

The inventory of the Compagnia della Purificazione, also sponsored by the Medici, mentions in 1501–1502: “four pairs of angel wings with peacock feathers and tinsel, sad”, which means that the wings were worn out at the time.⁸³ It is, therefore, very likely, given all these associations, that the angels with luxurious peacock wings of the Medici chapel, might have been a visual reference to the young Florentine boys dressed as angels and to the impressive religious plays, which the Medici had helped embellish. The materiality of the theatrical wings themselves may have been fleeting, no such example having come down to us, but the diverse materials used for constructing the wings worn by children during these performances is still reflected in the artworks of the period which have survived. The wings of Quattrocento Florentine painted angels were multi-coloured, shiny, and several of them made of ostrich or peacock feathers, just like those belonging to the costumes of angels in the religious plays of fifteenth-century Florence.

Conclusion

My paper does not claim that the painted angels of Renaissance Florence represent an accurate depiction of the theatrical costumes and wings worn by the young boys dressed up as angels in the religious plays of the time. A photographic endeavour is far from the visual culture of the Italian Renaissance, but *mimesis*, the imitation of nature and of reality, is certainly a part of it. And, one of the keys for understanding iconographical change is as well the eye of the painter and all the visual culture that is embedded within it, which would have

⁸³ Matchette, “The Compagnia della Purificazione...”, art. cit., p.95 (Appendix Doc. I: Inventory item 55): “*iiii^o paia d’alie da angnoij chon penne di paghone e orpello, triste*”.

included the ephemeral animated heavens of theatre that would have offered strong visual stimuli for the imagination.

What Michael Baxandall defined as the “period eye” is not to be seen only as a static organ that reflects upon the visual products of its time.⁸⁴ It is also an active participant in their creation and ultimately in the creation of a visual language composed of images that are familiar and seen recurrently. Therefore, artworks are born not only from a dialogue between artists, but also from a “living” visual experience which essentially comes from what one sees around in everyday life, and which might explain changes in artistic style.

The painted angels of fifteenth-century Florence, and particularly the choir in the Medici Magi chapel, through their dress and adornment, appear to evoke the materiality of the angel costumes worn by young Florentine boys during plays and processions, with taffeta multi-coloured robes decorated with shiny stars, golden tinsel and brass, and peacock feathers. The Medici patronage of youth confraternities, as well as of the theatrical performances in the city are reflected in this elaborate choir of angels. And, much like most of the other painted angels of Quattrocento Florence, they seem so far removed from the sobriety of their predecessors from the Trecento, for they reflect the visual culture of the opulent sacred *feste* of the fifteenth century. Going back to Michael Baxandall, the visual experience of viewer and painter had left its mark on the religious paintings of the time and the living angels which Florentines had the opportunity to see so often animated in front of their eyes had forced their two-dimensional painted counterparts to change their outdated wardrobe.

84 Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 30–38, 45, 71–72.

FRAMED IN FABRIC

GOZZOLI'S *JOURNEY OF THE MAGI* AND THE LITURGY IN THE CHAPEL OF THE MEDICI PALACE

REMBRANDT DUITS

Warburg Institute, University of London

The domestic chapel in the Medici palace, today the Palazzo Medici-Riccardi, is one of the best-known liturgical spaces of the Renaissance. It owes its fame, however, less to its relative rarity as a private palace chapel from fifteenth-century Florence than to the presence of Benozzo Gozzoli's fresco cycle of the *Journey of the Magi on the Road to Bethlehem*, one of Florence's principal sights and an undoubted highlight of Quattrocento painting. Although the frescoes show a religious subject, interpretations of them tend towards the worldly rather than the spiritual, concentrating on the portraits of members of the Medici family and the virtual parade of luxurious gold-patterned fabrics that are included in them. This essay will seek to nuance this picture – not by studying the frescoes themselves, but by examining them in the context of the actual liturgical textiles that were present in the chapel and in other locations within the palace.

The Chapel

The chapel was constructed as part of the palace that was commissioned by Cosimo de' Medici (1389–1464) and erected on the Via Larga (now Via Cavour) in Florence between 1446 and 1469, based on designs by the Florentine architect Michelozzo (1396–1472).¹ At the time it was built, it was one out of a mere three private chapels known to have existed in Florence, with an episcopal or possibly papal concession of altar rights.² Work on the chapel must have been

- 1 On the Medici palace, see Emmanuela Ferretti, "The Medici Palace, Cosimo the Elder, and Michelozzo. A Historiographical Survey", in Silvia Beltramo, Flavia Cantatore, Marco Foli (ed.), *A Renaissance Architecture of Power. Princely Palaces in the Italian Quattrocento*, Leiden, Brill, 2015, p. 263–289; Giovanni Cherubini, Giovanni Fanelli (ed.), *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, Florence, Giunti, 1990. On the chapel, see Philip Mattox, "Domestic Sacral Space in the Florentine Renaissance Palace", *Renaissance Studies*, 20/5, 2006, p. 658–673.
- 2 The other two known chapels belonged to Olivieri di Cerchi (documented 1291) and Giovanni di Bicci de' Medici, Cosimo's father (documented 1422). See Diane Cole Ahl, *Benozzo Gozzoli*, New Haven/London, Yale University Press, 1996, p. 83 and 294, n. 28. The altar rights for the

finished by 1459, when Cosimo used it as a reception room to welcome Galeazzo Maria Sforza of Milan, whose portrait is also included in the fresco cycle.³ The chapel is situated on the first floor of the palace, next to the suite that formed the principal apartment of the palace facing the Via Larga. It consists of a small anteroom (effectively a shallow corridor running parallel to the width of the nave), a rectangular nave that is wider than it is long, and a narrower, square sanctuary; the sanctuary is wedged between two enclosed spaces that originally contained concealed staircases (fig. 1). The chapel as it appears at present retains many of its original features, including the ornamental, partially gilded wooden ceiling, the mosaic floor, and the strigilated porphyry altar.⁴

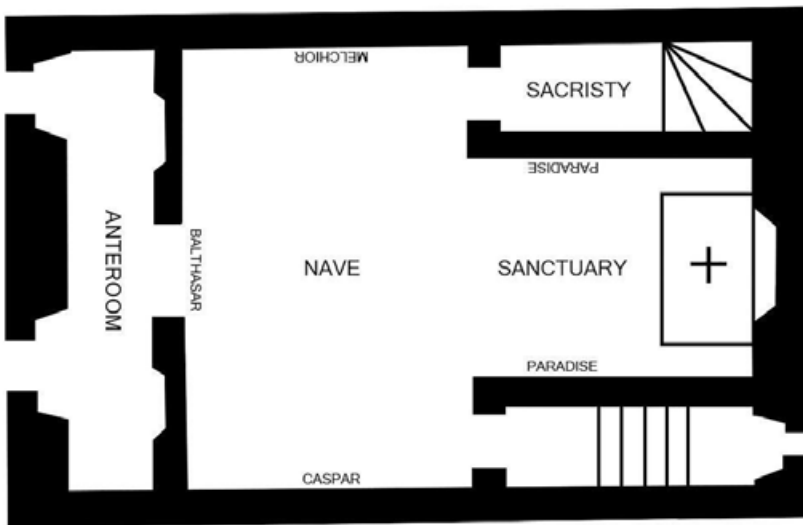


Fig. 1. Original plan (prior to later structural interventions) of the chapel in the Medici Palace, based on a 1650 plan of the Medici Palace (ASF Guardaroba medicea, 1016)

chapel of Giovanni di Bicci were a concession by Pope Martin V in 1422. See Mattox, "Domestic Sacral Space...", art. cit., p. 660.

3 Rab Hatfield, "Some Unknown Descriptions of the Medici Palace in 1459", *The Art Bulletin*, 52/3, 1970, p. 232–249.

4 The porphyry altar was at one point removed but reinstated in the 1970s. See Cristina Acidini Luchinat, "La Cappella medicea attraverso cinque secoli", in Cherubini, Fanelli, *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, op. cit., p. 83.

The Frescoes

The present status of the chapel as one of the principal tourist sites of Florence is entirely due to Benozzo Gozzoli's fresco cycle on the walls, one of the monuments of fifteenth-century courtly painting.⁵ The cycle was painted in 1459 and consists of two parts: a representation of Paradise on the lateral walls of the sanctuary, and the Journey of the Magi to Bethlehem on the east, south, and west walls of the nave. The three Magi are depicted as kings riding in a royal procession with an extensive train; one king with his retinue appears on each of the three walls (**fig. 2–4**); the east wall also shows the further train of the procession including portraits of the Medici family and other grandees. The fame of the cycle somewhat obscures the fact that its iconography is unusual: the three Magi appear frequently in art, but almost exclusively in the context of the Adoration of the Magi, where they are shown kneeling before the new-born Christ Child.



Fig. 2. Benozzo Gozzoli, King Caspar and his retinue, detail from the *Journey of the Magi*, 1459, fresco, Florence, Palazzo Medici-Riccardi, chapel, east wall. Hand-coloured black-and-white photo, out of copyright (The Warburg Institute, Photographic Collection)

- 5 On Gozzoli's frescoes, see Cole Ahl, *Benozzo Gozzoli, op. cit.*, p. 81–112; Steffi Roettgen, *Italian Frescoes. The Early Renaissance 1400–1470*, New York/London/Paris, Abbeville Press, 1996, p. 326–335; Cristina Acidini Luchinat, *Benozzo Gozzoli. La Cappella dei Magi*, Milan, Electa, 1993.



Fig. 3. Benozzo Gozzoli, King Balthasar and his retinue, detail from the *Journey of the Magi*, 1459, fresco, Florence, Palazzo Medici-Riccardi, chapel, south wall. Hand-coloured black-and-white photo, out of copyright (The Warburg Institute, Photographic Collection)



Fig. 4. Benozzo Gozzoli, King Melchior and his retinue, detail from the *Journey of the Magi*, 1459, fresco, Florence, Palazzo Medici-Riccardi, chapel, west wall. Hand-coloured black-and-white photo, out of copyright (The Warburg Institute, Photographic Collection)

Traditionally, the scholarly debate around Gozzoli's painting has revolved around several key facets of the frescoes. Their style has long been interpreted as a typical instance of Quattrocento realism.⁶ Work has been done to identify the portraits of the Medici and others in the train of the procession (and refute the claim, popular among tourist guides, that the youngest Magus is an idealised

6 This characterisation of the style has existed at least since 1817, when Stendhal described the work noting that "*Il y mit une profusion d'or rare dans les fresques et une imitation naïve et vive de la nature, qui le rend précieux aujourd'hui; ce sont des vêtements, les harnachements des chevaux, les meubles, et jusqu'à la manière de se mouvoir et de regarder, des figures de ce temps-là. Tout est rendu avec un vérité qui frappe*", cited in Urbain Mengin, *Benozzo Gozzoli*, Paris, Librairie Plon, 1909, p. 8–9.

portrait of Lorenzo the Magnificent).⁷ It has been pointed out that there are other elements that tie the frescoes to the family, notably the fact that the three Magi and their retinues are colour-coded in red, green, and white, the heraldic colours of Cosimo's son Piero the Gouty, who oversaw the commission.⁸ Rab Hatfield, moreover, has pointed out parallels between the painting and Medici-sponsored Epiphany processions that re-enacted the journey of the Magi in the streets of Florence.⁹

Splendour

Academic attention has also been drawn to the array of costly silk fabrics that are depicted in the cycle. Authors including Lisa Monnas, Cristina Borgioli, and myself have sought to identify silk damasks, voided velvets, and various forms of gold brocade that are worn by the protagonists in the procession of the Magi and some of the portrait figures in the train.¹⁰ The patterns and textures of the textiles are closely related to contemporary silk production. Gozzoli, however, also employed artistic tricks in their representation, such as the repetition of pattern motifs in different colours. Altogether, the luxury weaves are as much a tribute to his powers of invention as a demonstration of straightforward pictorial realism.

The sheer splendour of Gozzoli's frescoes has meant that interpretations of them tend towards the secular rather than the religious. Rab Hatfield has emphasised that the chapel was used as a reception room for prominent guests, including Galeazzo Maria Sforza in 1459, which is conducive to seeing the fresco cycle in terms of Medici visual propaganda.¹¹ In recent decades, there has been a growing interest in the chapel as a liturgical space. Yet, religious readings of

⁷ On the Medici portraits, see Cole Ahl, *Benozzo Gozzoli, op. cit.*, p. 93–96.

⁸ On the colour-coding, see Cristina Borgioli, "Benozzo Gozzoli e la produzione serica fiorentina nella seconda metà del Quattrocento", *Jacquard*, 79, 2017, p. 3–14, esp. 7; Lisa Monnas, *Merchants, Princes, and Painters. Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings 1300–1500*, New Haven/London, Yale University Press, 2008, p. 165.

⁹ Rab Hatfield, "The Compagnia dei Magi", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 33, 1970, p. 107–161.

¹⁰ See Borgioli, "Benozzo Gozzoli e la produzione serica...", art. cit.; Monnas, *Merchants, Princes, and Painters, op. cit.*, p. 161–165; and Rembrandt Duits, *Gold Brocade and Renaissance Painting. A study in Material Culture*, London, Pindar Press, 2008, p. 27–28, 43, 181 and 214–215.

¹¹ Hatfield, "Unknown Descriptions of the Medici Palace...", art. cit. See also Rembrandt Duits, "Figured riches. The Value of Gold Brocade Fabrics in Fifteenth-Century Florentine Painting", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 62, 1999, p. 60–92, esp. 73–76; and Duits, *Gold Brocade and Renaissance Painting, op. cit.*, p. 214–215.

the decoration have remained limited to the Paradise scenes in the sanctuary and the altarpiece.

The latter is a panel by Filippo Lippi showing the Virgin in Adoration of the Child in accordance with the visions of St Bridget of Sweden (the original is now in Berlin, with a copy on the altar in the chapel) (fig. 5).¹² There is indeed a marked contrast between the glamour of the procession of the Magi and the humility of the Christ Child lying exposed on the ground in Lippi's painting. It is therefore not surprising that discussions of the chapel demonstrate a spatial divide between the worldly nave and the spiritual sanctuary.¹³ This dichotomy may, however, be anachronistic. Galeazzo Maria Sforza reported of his visit to the palace that "[...] there is a chapel so ornate that is has no like in all the universe so well prepared is it for the worship of God" – a description that suggests that to his mind, ornateness was not a contradiction of, but rather a prerequisite for religious veneration.¹⁴



Fig. 5. Fra Filippo Lippi, *Adoration of the Christ Child*, ca. 1459, Florence, tempera on panel, (Berlin, Gemäldegalerie). Photo out of copyright (The Warburg Institute, Photographic Collection)

¹² On the altarpiece see Megan Holmes, *Fra Filippo Lippi. The Carmelite Painter*, New Haven/London, Yale University Press, 1999, p. 176–182; and Acidini Luchinat, *Benozzo Gozzoli*, *op. cit.*, p. 29–32.

¹³ Megan Holmes asserts that “[...] the altar space is of a very different order from the festive setting in which the procession [of the Magi] takes place”. See Holmes, *Fra Filippo Lippi*, *op. cit.*, p. 176.

¹⁴ Hatfield, “Unknown Descriptions of the Medici Palace...”, *art. cit.*, p. 234. Cited in Lindsey Leigh Bailey, *Staging Privacy. Art and Architecture of the Palazzo Medici*, PhD thesis, University of Oregon, 2010, p. 58–59.

Liturgical Vestments in the Chapel

Regarding the relationship between religion and splendour, one aspect to take account of is that during the celebration of the liturgy, the sanctuary, too, would have become the setting of luxurious fabrics in the form of an array of liturgical vestments and altar cloths. The material culture of the Medici palace chapel has been explored to a degree, but with a focus on the more exotic items listed in the surviving Medici inventories, such as lamps decorated with the shells of ostrich eggs.¹⁵ The traditional liturgical trappings have, by contrast, not been analysed at length. It is evident from fifteenth-century inventories that like public churches, private chapels tended to be equipped with a full complement of vestments and altar cloths.¹⁶ The Medici chapel was no exception.

The 1492 inventory of the Medici household, made at the death of Lorenzo the Magnificent, lists objects topographically per room in the palace and adds a valuation for almost every single item.¹⁷ It indicates that one of the spaces next to the sanctuary functioned as a sacristy.¹⁸ It contained a chest, doubling as a table, made of wood with walnut veneer and decorated with intarsia.¹⁹ Inside it, items for the performance of the liturgy were stored. These included two altar frontals and four chasubles. Interestingly, the colours specified in connection with these items are white, green, and crimson – standard liturgical colours, but as it happens also the heraldic colours of Piero the Gouty that are repeated in the painted costumes in Gozzoli's *Procession of the Magi*.²⁰ This suggests that the heraldic colour scheme of the frescoes was continued in the liturgical textiles used in the chapel, and possibly, that a visual continuity between actual and painted textiles was deliberately aimed for.

15 Darrell Davisson, "Magian 'Ars Medica', Liturgical Devices, and Eastern Influences in the Medici Palace Chapel", *Studies in Iconography*, 22, 2001, p. 111–162, esp. 127–138.

16 Mattox, "Domestic Sacral Space...", art. cit., p. 662–663.

17 Marco Spallanzani, Giovanna Gaeta Bertelà (ed.), *Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*, Florence, Associazione "Amici del Bargello", 1992. Translated as Richard Stapleford (ed.) *Lorenzo de' Medici at Home. The Inventory of the Palazzo Medici in 1492*, University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 2013.

18 Spallanzani, Bertelà, *Libro d'inventario*, op. cit., p. 24 (fol. 12v): "Nella sagrestia di detta cappella". Stapleford, *Lorenzo de' Medici at Home*, op. cit., p. 84: "In the sacristy of said chapel".

19 *Ibid.*: "Uno armadio a uso di desco d'albero inpiallacciato di nocie lavorato con tarsie [...]". Stapleford, *Lorenzo de' Medici at Home*, op. cit., p. 84: "A credenza used as a table made of wood veneered in walnut and intarsia [...]".

20 The classic reference work for liturgical fabrics and their colours is Joseph Braun, *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik*, Fribourg, Herdersche Verlagshandlung, 1907. On standard liturgical colours see section V, chapter 2, "Die liturgischen Farben", esp. p. 728–729.

One altar frontal kept in the chapel sacristy chest was made of white silk damask off-set with bands of gold.²¹ This altar cloth was accompanied by a matching chasuble, also of white silk off-set with bands of gold, with an orphrey embroidered with the twelve apostles.²² The chasuble was the only vestment in the sacristy with a figurative embroidered orphrey. Appraised (together with a matching communion cloth) at 30 florins (*fiorini larghi*), it was the most expensive of the liturgical textile items in the sacristy, appropriate as white was the prescribed liturgical colour for special feast days.²³ The combination of white and gold in the set corresponds to the attire of the youngest of the three Magi, Caspar, in Gozzoli's cycle (**fig. 2**).

The second altar frontal was of velvet highlighted with loops of gold thread, with two friezes woven in green cloth of gold.²⁴ If this frontal is the same as one listed in an earlier Medici inventory, it was made of patterned voided velvet rather than plain velvet.²⁵ This frontal may have been matched by one or two chasubles that are equally described as being highlighted with gold thread and with orphreys of cloth of gold.²⁶ The main colour of these vestments is not

21 Spallanzi, Bertelà, *Libro d'inventario*, *op. cit.*, p. 25 (fol. 13r): "*Dua paliotti, uno di domasco bianco tragittato e poste d'oro [...]*". Translated freely in Stapleford, *Lorenzo de' Medici at Home*, *op. cit.*, p. 85: "Two altar frontals, one of white damask embellished and studded with gold [...]". The bands of gold, or *poste d'oro*, may have resembled the narrow strips woven with precious metal thread that have been sown onto a fifteenth-century voided-velvet chasuble in the Church of Santa Maria in Portico at Fontegiusta, demarcating the central column of the vestment. See Marco Ciatti (ed.) "*Drappi, velluti, taffetà et altre cose*". *Antichi tessuti a Siena e nel suo territorio*, cat. expo., Sienne, Chiesa di Sant'Agostino (May 31–July 31, 1994), Sienne, Nuova Immagine, 1994, p. 104, cat. n° 4.

22 *Ibid.*: "*Una pianeta di dommaschino bianco tragittato e poste d'oro con uno fregio ricamato cogli apostoli*". Translated freely in Stapleford, *Lorenzo de' Medici at Home*, *op. cit.*, p. 85: "A chasuble of white damask embellished and studded with gold with a border embroidered with the apostles". This item may have borne a resemblance to the fifteenth-century chasuble with an orphrey embroidered with three apostles in the Museo della Cattedrale at Pienza, executed in white rather than crimson. See Ciatti, "*Drappi, velluti, taffeta*", *op. cit.*, p. 117, cat. no. 21.

23 Braun, *Die liturgische Gewandung*, *op. cit.*, p. 728–729.

24 Spallanzi, Bertelà, *Libro d'inventario*, *op. cit.*, p. 25 (fol. 13r): "*Dua paliotti [...] uno di velluto apicciolato con fregi dua verdi tessuti d'oro*". Translated freely in Stapleford, *Lorenzo de' Medici at Home*, *op. cit.*, p. 85: "Two altar frontals [...] one of velvet with two decorative borders in green interwoven with gold".

25 The Medici inventory of 1464, made at the death of Cosimo the Elder, lists among the liturgical array of the palace chapel two altar cloths of voided velvet with gold-thread *bouclé*, each with a woven frieze. See below, note 29.

26 Two chasubles are listed with identical descriptions, the only difference being that the one was appraised at 8 and the other at 15 florins. Spallanzi, Bertelà, *Libro d'inventario*, *op. cit.*, p. 25 (fol. 13r): "*Una pianeta d'apicciolato chom fregio d'oro tessuti*" and "*Una pianeta d'apicciolato*

recorded, but the green specified for the cloth-of-gold friezes on the frontal corresponds to that of the gown of the middle-aged Magus, Balthasar, in Gozzoli's fresco (**fig. 3**). The final chasuble was made of crimson taffeta with an orphrey of white damask.²⁷ There does not seem to have been a matching altar cloth for this vestment, but its crimson taffeta corresponds to the fabric worn by the oldest of the three Magi, Melchior, in Gozzoli's painting (**fig. 4**).

The liturgical textile items kept in the chapel sacristy in 1492 may have been the original ones commissioned in the 1450s or 1460s, although this cannot be determined with certainty. There are corresponding items among the chapel liturgical array recorded in the Medici inventory of 1464, made at the death of Cosimo the Elder. This earlier inventory also lists three sets of chasuble and altar frontal. The description of one of these, made of white damask, resembles closely the description of the white set listed in 1492.²⁸ The descriptions of the other two, however, are too generic to establish a precise match.²⁹ Even if the liturgical textile items recorded in 1492 were replacements of the earlier sets listed in 1464, it is interesting that the white, green, and red colour combination

chon fregio d'oro tessuti". Translated freely in Stapleford, *Lorenzo de' Medici at Home*, *op. cit.*, p. 85: "A velvet chasuble with a decorative border woven in gold".

27 *Ibid.*: "*Una pianeta di taffetà di chermisi, fregio di domasco bianco*". Translated freely in Stapleford, *Lorenzo de' Medici at Home*, *op. cit.*, p. 85: "A chasuble of crimson taffeta, bordered in white damask". This item, with its woven silk orphrey, may have distantly resembled the early sixteenth-century chasuble with a brocatel orphrey in the Museo d'Arte Sacra in San Gimignano. See Ciatti "*Drappi, velluti, taffeta*", *op. cit.*, p. 112–113, cat. no. 13.

28 The 1464 Medici inventory lists a "chasuble of white damask highlighted with loops of gold thread and brocaded in gold with an embroidered orphrey", and an "altar frontal of white damask highlighted with loops of gold thread and brocaded in gold with a woven frieze and fringes of crimson and gold". See Marco Spallanzani (ed.), *Inventari medicei 1417–1465. Giovanni di Bicci, Cosimo e Lorenzo di Giovanni, Piero di Cosimo*, Florence, Associazione "Amici del Bargello", 1996, p. 158 (fol. 67r): "*Una pianeta di domaschino bianco picciolata broccato d'oro con fregio richamato*" and "*Uno palio d'altare di domaschino bianco picciolato broccato d'oro con fregio tessuto et frange cremisi et d'oro*".

29 Apart from the white set referred to in note 28, the 1464 Medici inventory lists a set consisting of "chasuble of voided velvet highlighted with loops of gold thread with a woven orphrey" and an "altar frontal of voided velvet highlighted with loops of gold thread with a woven frieze and fringes in multiple colours", and another set consisting of a "chasuble of plain figured velvet with a woven orphrey" and an "altar frontal of voided velvet highlighted with loops of gold thread with a woven frieze and purple fringes". See Spallanzani, *Inventari medicei*, *op. cit.*, p. 158 (fol. 67r): "*Una pianeta di zetani vellutato picciolato con fregio tessuto*"; "*Uno palio d'altare di zetani vellutato picciolato con fregio tessuto et frange di più colori*"; [...] "*Una pianeta di velluto piano figurato con fregio tessuto*"; "*Uno palio d'altare di zetani vellutato picciolato con fregio tessuto et frange paonaze*".

of the chapel was maintained more than thirty years after the completion of the frescoes.

The consistency in colour-coding between the painted and actual fabrics in the chapel meant that the perceived worldly versus spiritual contrast between nave and sanctuary was eliminated at least during the liturgy, when a consistent framework of visual splendour was formed around altar and altarpiece. Given that this framework was not just one of colour but one of textile, whether real or simulated, it could be argued that it functioned not unlike a cloth-of-honour of the type that would highlight the status of a ruler in fifteenth-century ceremonial settings and was also found regularly on the throne of the Virgin in paintings.³⁰ In a sense, it could be compared to a three-dimensional cloth-of-honour draped around the entire congregation in the chapel. Just like the homage of the three Magi bringing royal gifts, it would be a status marker for the Christ Child on the altar.

Further Liturgical Textiles in the Palace

Adding up the individual values of the items, the altar cloths and chasubles in the chapel sacristy chest were appraised at a collective value of 71 florins (*fiorini larghi*).³¹ This was a substantial amount of money (representing no fewer than 660 working days for a skilled labourer in Florence in 1492, but hardly enough to claim that the liturgical array of the chapel was exceptionally rich.³² By comparison, a painted altarpiece with a gilded frame, such as the one by Filippo Lippi on the altar of the Medici palace chapel, might cost around 100 florins.³³ The careful colour-coding of the chapel notwithstanding, based on the chapel array alone, the impression could be formed that Medici interest in liturgical fabrics was somewhat perfunctory compared to their taste for paintings and antique cameos.

30 On the cloth of honour, see Alison Wright, *Frame Work. Honour and Ornament in Italian Renaissance Art*, New Haven/London, Yale University Press, 2019, p. 151–184.

31 The two altar cloths are valued together at 14 florins; one chasuble of *apicciolato* at 8 florins, the other at 15; the white damask chasuble (together with a communion cloth) at 30 florins; and the crimson taffeta chasuble at 4 florins. Spallanzi, Bertelà, *Libro d'inventario*, *op. cit.*, p. 25 (fol. 13r); Stapleford, *Lorenzo de' Medici at Home*, *op. cit.*, p. 85.

32 A skilled construction labourer earned silver 14 *soldi* per day in 1492, at 130 silver *soldi* to the gold florin. See Richard Goldthwaite, *The Building of Renaissance Florence. An Economic and Social History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980, p. 430 and 438.

33 See Duits, *Gold Brocade and Renaissance Painting*, *op. cit.*, p. 82–83; on prices of Renaissance paintings, see also Michelle O'Malley, *The Business of Art. Contracts and the Commissioning Process in Renaissance Italy*, New Haven/London, Yale University Press, 2005.

Yet, the contents of the sacristy chest were not the only, nor indeed the most impressive examples of liturgical textiles that the Medici owned in 1492. Those could be found on a mezzanine floor above the main apartment of the palace, which appears to have been used for storage of assorted household items and art treasures. In the mezzanine space above the antechamber to the master bedroom of the main apartment, we encounter:

[1] An altarpiece of four panels of embroidery, all in gold and silk, with multiple stories, that is on one panel the Annunciation, on another the Nativity, on another the Adoration of the Magi, and on another God the Father with two stories on either side and on the said panels more stories with tiny figures.³⁴

No financial appraisal was recorded for this piece, but in the mezzanine space above the master bedroom, there was a further item:

[2] An altar dossal of tapestry woven with silk and gold with 5 stories of Christ, five braccia long.³⁵

This latter *dossale d'altare* was valued at a fabulous 300 florins.³⁶ It was evidently thought to be worth as much as the entire series of 6 large paintings, including Paolo Uccello's *Rout of San Romano* series, which was set into the wall panelling in the board room of the Medici bank on the ground floor of the palace.³⁷ Its estimated value was equivalent to that of a precious stone vase

34 Spallanzi, Bertelà, *Libro d'inventario, op. cit.*, p. 57–58 (fol. 31v–32r): “[...] nella soffitta sopra l'anticamera della camera grande detta di Lorenzo [...] Una tavola da altare di 4 pezzi di ricamo, tutta d'oro e di seta, con più storie, cioè in una parte la Nunziata, nell'altra la Natività, nell'altra l'offerta de' Magi, nell'altra uno Dio Padre con 2 storie dallato e in detti pezzi più storie di figure miniate”. Translated freely in Stapleford, *Lorenzo de' Medici at Home, op. cit.*, p. 119–120: “[...] in the mezzanine room above the antechamber of the room called the large bedchamber of Lorenzo. [...] An altar set of 4 embroidered cloths, all in gold and silk, with many stories, that is, in one part the Annunciation, in another the Nativity, in another the Gift of the Magi, and in another a God the Father, with two stories on each side and on the other cloths in the set many stories with tiny figures”.

35 *Ibid.*, p. 67–68 (fol. 36v): “[...] in detta soffitta di camera di Lorenzo [...] Uno dossale da altare d'arazzo tessute di seta et d'oro con 5 storie di Christo, lungho br. 5”, translated freely in Stapleford, *Lorenzo de' Medici at Home, op. cit.*, p. 130: “[without indication of location] An altar frontal of woven tapestry of silk and gold with 5 stories of Christ, 5 br. Long”.

36 Stapleford, *Lorenzo de' Medici at Home, op. cit.*, p. 120, erroneously gives 3 florins.

37 Spallanzi, Bertelà, *Libro d'inventario, op. cit.*, p. 11 (fol. 6r): “[...] nella camera grande terrena [...] Sei quadri chorniciati atorno e messi d'oro sopra la detta spalliera et sopra al lettuccio, di br. 42 lunghi et alti br. iii ½, dipinti, c[ir]c[um]oè tre della Rotta di San Romano e uno di battaglie e draghi

and dearer than the majority of the antique cameos found in Lorenzo's private study or *scrittoio*.³⁸

The very high valuation of the dossal suggests a quality of work comparable to the embroidery panels designed by the Pollaiuolo brothers for the liturgical apparatus for the Baptistery in Florence (**fig. 6**).³⁹ This so-called *Parato di San Giovanni* contained no fewer than 27 panels of embroidery. It was produced at an astronomical cost of 3,000 florins, almost three times the price of a large town house.⁴⁰ Its price appears to have been determined primarily by the very large quantity of gold thread in the panels, which were woven according to the French technique of *or nué* embroidery, in which the entire ground of the panel was couched in gold thread, with figures and scenes stitched on top in coloured silk.

et lioni et uno della storia di Paris, di mano di Pagholo Ucello e uno di mano di Francesco di Pesello, entrovi una caccia f. 300"; Stapleford, *Lorenzo de' Medici at Home*, *op. cit.*, p. 71: "Six paintings above the aforementioned panelling and above the bedstead framed all around in gold, 42 br. long and 3½ br. high, three depicting the rout at San Romano and one a battle of dragons and lions and one the story of Paris, from the hand of Paolo Uccello, and one in which is depicted a hunt by Francesco di Pesello f. 300".

38 For example, a "*choppa chon dua manichi di diaspro machiato di bianco chol piè et orlo d'ariento dorato, pesa libbre 3 once 10*" was appraised at 300 florins. See Spallanzani, Bertelà, *Libro d'inventario*, *op. cit.*, p. 36 (fol. 18r); Stapleford, *Lorenzo de' Medici at Home*, *op. cit.*, p. 96: "a two-handed cup of jasper streaked with white, with base and rim of gilt silver, weighing 3 lib., 8 ounces". Although some antique cameos were valued at 500 florins or more (up to 1,500 florins), the majority were appraised at between 30 and 200 florins. See Spallanzani, Bertelà, *Libro d'inventario*, *op. cit.*, p. 36–39 (fol. 18r–20v); Stapleford, *Lorenzo de' Medici at Home*, *op. cit.*, p. 96–101.

39 Aldo Galli, Federica Siddi, *Antonio del Pollaiuolo e il Parato di San Giovanni*, Florence, Mandragora, 2019. On the price of 3,000 florins, p. 57.

40 *Ibid.* Brenda Preyer refers to the Tornaquinci town house that was estimated at 1,100 florins in 1460. See Brenda Preyer, "Around and in the Gianfigliazzi Palace in Florence. Developments on Lungarno Corsini in the 15th and 16th Centuries", *Mitteilungen des Kunsthistorische Institutes in Florenz*, 48, 2004, p. 55–104, esp. 48.



Fig. 6. Florentine workshop based on designs by Antonio Pollaiuolo, Beheading of John the Baptist, part of the *Parato di San Giovanni*, 1466–1488, or *nué* embroidery, (Florence, Museo dell’Opera del Duomo). Photo out of copyright (The Warburg Institute, Photographic Collection)

In the Medici palace, the gold and silk embroidered panels with stories of the altarpiece in the mezzanine above the antechamber [1] may have resembled the *Parato di San Giovanni* panels in style and execution. The dossal in the mezzanine above the master bedroom [2] is recorded instead as a tapestry or *arazzo*. It is possible that it was indeed a tapestry weave, and the dossal was distantly related to the surviving tapestry altar in the Cathedral of Sens, thought to have been produced in Tournai around 1450 (**fig. 7**).⁴¹ It is also conceivable,

41 See Rembrandt Duits, “Art, Class, and Wealth”, in Kim Woods, Carol M. Richardson, Angeliki Lymberopoulou (ed.), *Viewing Renaissance Art*, London/Milton Keynes, Yale University Press/Open University, 2007, p. 21–58.

however, that the inventory description is erroneous and this, too, was a work of embroidery. In either case, its appraisal at 300 florins, or 60 florins per *braccio* (58.4 cm) of its length, suggests a high content of gold thread.



Fig. 7. Southern-Netherlandish, *Philip the Good of Burgundy attending Mass*, from the *Traité sur l'oraison dominicale*, mid 15thmid-15th century, manuscript illumination, (Brussels, Bibliothèque royale, ms 9092). Photo out of copyright (The Warburg Institute, Photographic Collection)

Embroidered Altarpieces

The item in the mezzanine above the antechamber [1] is described as a *tavola d'altare*, or altarpiece, and the item in the mezzanine above the master bedroom [2] as a dossal. Both descriptions suggest a function unlike the familiar type of altar cloth that was suspended in front of the altar table during the liturgy, a

frontal or antependium.⁴² Instead, these works appear to have been designed for use on top of the altar table at the back, in the place where, in the Italian context, we are used to seeing a painted panel.⁴³ As the above-mentioned tapestry altarpiece in the Cathedral of Sens shows, textile altarpieces existed in the fifteenth century.

In the household of such northern grandees as the Dukes of Burgundy, in fact, embroidered altarpieces appear to have been the norm. The inventories of the *chapelle* of Duke Philip the Good and Charles the Bold of Burgundy exclusively list *tables d'autel* made of embroidered panels and no painted altarpieces at all, even though both dukes had renowned painters in their service as well as living in their territories in the southern Netherlands.⁴⁴ Representations of the ducal chapel show altarpieces in media other than painting, possibly embroidery (fig. 7). The two Medici pieces may have been inspired by the illustrious example set by the Dukes of Burgundy. There is no indication of their provenance in the inventory, but it is conceivable that they were obtained from the Burgundian territories. Tapestry was certainly a medium that had its principal sites of manufacture in the southern Netherlands in this period.

Collector's Items

One can wonder if the embroidered altarpiece and tapestry dossal ever found practical use in the chapel of the Medici palace. It is unlikely that they would have been placed on top of the altar table, obscuring the painting by Filippo Lippi that was so integral to the chapel design. The dossal could potentially have been used as a frontal instead, provided that it had the right height. At 5 *braccia*, or about 2.84 metres, it was, however, far too wide for the altar table in the chapel. At the current dimensions of the altar, a cloth of that length could be partially draped in front of the segment of wall to the left of the altar, then wrapped around the three sides of the altar block protruding from the wall, to cover another segment of wall to the right of the altar. It might have been wrapped around the table from the wall to the left of the altar to the wall to the right—a highly unusual construction. Should the dossal somehow have been

⁴² Note that the altar cloths in the sacristy chest in the chapel are described instead with the term *palio* or *paliotto*.

⁴³ The unfamiliarity of a work of textile art seems reflected in Richard Stapleford's choice of terminology in his translation of the 1492 Medici inventory. He gives "altar set" for *tavola da altare* (while he might have opted for "altarpiece" in case of a painting) in the description of the first item and has translated *dossale* as "frontal" in the description of the second. See Stapleford, *Lorenzo de' Medici at Home*, *op. cit.*, p. 120 and 130.

⁴⁴ For a further discussion, see Duits, *Gold Brocade and Renaissance Painting*, *op. cit.*, p. 141–143.

used as frontal in the chapel, or otherwise presented there during the liturgy, it is intriguing to speculate one of the “5 stories of Christ” figuring on it could have been the Adoration of the Magi; it would in that case have completed the narrative of Gozzoli’s frescoes on the chapel walls, connecting the Journey of the Magi to their more usual iconography of the Adoration of the Magi.⁴⁵

Speculation aside, the embroidered altarpiece and tapestry dossal were kept among other precious goods, including various Italian and Flemish paintings, in the mezzanine above the principal apartment. The tapestry dossal, moreover, had been in Medici possession since around the middle of the fifteenth century; it is already registered in the inventory made at the death of Cosimo the Elder in 1464 (among the *tapisserie* rather than the liturgical array).⁴⁶ This suggests that they may have been early examples of liturgical textiles that had become divorced from their practical religious function to become a form of collector’s item, in a way similar to what was happening to devotional panel painting at the time. A status as collector’s item would not have precluded their liturgical use, but could have meant that, at best, such use was incidental and limited to special occasions, similar to how one might take out one’s finest crockery for a particularly festive dinner party.

Conclusion

By examining liturgical textiles listed in the 1492 Medici inventory, this essay has sought to make a number of important points regarding both the textile items themselves and the liturgical significance of Gozzoli’s *Journey of the Magi* frescoes. First of all, while exotic items in the Medici palace chapel such as ostrich eggs may easily appeal to the imagination, it is evident that even the chapel’s standard liturgical array held considerable significance. Its vestments and altar cloths were part of an over-all scheme of decoration in which painted fabrics on the wall and actual fabrics on and before the altar appear to have complemented one another. Secondly, while it is easy to think of liturgical textiles as predominantly functional items compared to art works such as paintings, the Medici inventory suggests that they could also be admired separately from their functional context. At least two prominent pieces of liturgical textile art

⁴⁵ The Adoration of the Magi was a favourite iconography in embroidered altarpieces of the Dukes of Burgundy, for the discussion of which see note 43 above.

⁴⁶ Spallanzani, *Inventari medicei*, *op. cit.*, p. 120 (fol. 23r): “Uno panno d’altare d’arazzo lavorato d’oro e di seta”. It could be speculated that the embroidered altar frontal and altarpiece could be associated with the chapels in the Medici villas, but these had their own liturgical textile array listed separately in the inventories. See Spallanzani, *Inventari medicei*, *op. cit.*, p. 159–161; and Spallanzani, Bertelà, *Libro d’inventario*, *op. cit.*, p. 133 (fol. 64v), p. 201 (fol. 97r).

seem to have been included among the Medici treasures, with one of the two confirmed as belonging to the most expensive items in the collection, outranking virtually all the paintings and many antique cameos. Thirdly, while the modern mind might be tempted to rank riches in opposition to religion, people of the fifteenth century may at times have employed the one to pay tribute to the other. Established readings of the chapel in the Medici palace see a dichotomy between the worldly wealth exhibited in Gozzoli's frescoes and the modesty that characterises Lippi's altarpiece. Yet, when the gaudy costumes in Gozzoli's *Journey of the Magi* found their colour-coordinated counterpoint in altar cloth and vestments during the liturgy, painted and real textiles would have worked together to present the spiritual focal point of the service fabulously framed in fabrics.

L'ORNEMENTALISATION DES ORNAMENTA SACRA DANS LES ANCIENS PAYS-BAS DES XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES

RALPH DEKONINCK

Université catholique de Louvain/GEMCA

CAROLINE HEERING

Université catholique de Louvain/KIK-IRPA

Si les objets liturgiques tirent leur efficacité, voire leur performativité, d'un système cultuel dont ils ne sont qu'un des rouages¹, système qui sous-tend lui-même un système de croyances en la manifestation du sacré, on peut s'interroger sur la notion d'« instrument », comprise dans les dictionnaires du xvii^e siècle, comme « ce qui sert à une cause pour produire son effet »². La cause est ici l'action du prêtre ayant pour effet la transsubstantiation, si l'on se concentre sur le noyau eucharistique de la liturgie. C'est précisément cette dimension instrumentale de l'objet liturgique, sorte de prothèse du prêtre, que nous voudrions interroger dans cette étude. Nous nous proposons de le faire en portant un regard nouveau sur la notion d'*ornamentum* dans sa dimension instrumentale ou fonctionnelle. Nous voudrions plus précisément mettre en évidence un changement paradigmatique qui s'opère au début de l'époque moderne au sein du système des objets du culte, tournant qui permettra d'éclairer la question de l'opposition entre la dimension fonctionnelle et la dimension esthétique de ces objets, nous invitant aussi à remettre en question la fameuse thèse du passage de l'ère de l'image à l'ère de l'art, du culte à la culture. L'objectif est d'apporter un éclairage nouveau sur les continuités et les discontinuités entre le Moyen Âge et la première modernité. L'évolution des *ornamenta sacra* entre ces deux périodes constitue en effet de ce point de vue un observatoire privilégié et peut-être le principal laboratoire de ce changement de paradigme dans la relation entre l'art et le sacré, ce que nous voudrions montrer à partir de l'étude des textiles liturgiques, où ce changement est peut-être le plus évident.

1 Voir Ralph Dekoninck, Barbara Baert, Marie-Christine Claes (dir.), *Ornamenta sacra. Late Medieval and Early-Modern Liturgical Objects in a European Context (1400–1800)*, Louvain/Paris/Bristol, Peeters, 2021 ; Ralph Dekoninck, « Cosmoclasme. Les images de la destruction du système des objets du culte aux xvi^e et xvii^e siècles », *Perspective*, 2018-2, p. 189-208.

2 Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, t. 2, La Haye & Rotterdam, Arnoud & Reinier Leers, 1702, p. 59.

Rite et ornement

Mais commençons par rappeler qu'il existe entre le rite et l'ornement une sorte de collusion originelle, un rapport d'évidence, qui constitue un puissant moteur de réflexion sur la question des rapports qui se tissent entre religion et esthétique. On peut parler à ce titre d'une fonctionnalité esthétique du rite et des objets rituels, laquelle se double, au cours de la première modernité, et comme on aimerait le montrer, d'une réflexion plastique et visuelle sur les rapports entre image, ornement et objet, trois « instances » qui tendent précisément à ce moment à se réarticuler.

Un détour par l'étymologie nous permet déjà d'appréhender toute l'ambivalence constitutive du concept d'ornement, oscillant entre beauté et utilité, ou entre forme et fonction. Issu du latin *ornare*, appartenant au groupe *ordo*, l'ornement relève de la mise en ordre du monde et renvoie à l'ordonnement (*ordinatio*). Il en va de même du terme grec *kósmos* qui lui est associé, lequel signifie à la fois le monde, l'ordre du monde (son bon fonctionnement), mais aussi, à travers ses dérivés *kosmèsis*, *épikosmèsis*, l'embellissement, la parure, le bijou ou le fard, en bref tout l'artifice de l'apprêt envisagé sous le prisme d'une cosmétique³. Par sa proximité sémantique avec le terme décor (*decorum*), l'ornement renvoie aussi à l'idée de convenance, c'est-à-dire d'adéquation d'une forme à une fonction, voire à ce qui en assure l'efficacité ou l'efficacité, tout le contraire donc du superflu auquel on a l'habitude d'attacher ce mot.

Au Moyen Âge, l'*ornamentum* garde son sens classique d'équipement utile au bon fonctionnement d'une chose, tandis qu'*ornatus*, équivalent latin du grec *kósmos*, véhicule l'idée de beauté et d'ordre divin. Comme l'explique Jean-Claude Bonne, en portant la fonction d'une chose à sa perfection (comme la voile du navire, l'armure du guerrier, l'âme de l'homme, les instruments liturgiques nécessaires au culte), les *ornamenta* rendent donc cette chose digne d'être célébrée par le moyen d'une « ornementation » qui fait voir, sur un mode sensible, sa dignité propre. Car il s'agit bien toujours d'orner pour honorer, honorer une chose qui a au départ une valeur inhérente. Si les instruments liturgiques, les *ornamenta sacra*, sont somptueusement décorés, c'est parce qu'ils sont indispensables à la liturgie qui a pour fonction de célébrer le Créateur⁴. C'est ce supplément de

³ Michel Costantini, « Kosmos au siècle de Périclès », dans *Histoires d'ornements*, actes du colloque (Académie de France à Rome, 27-28 juin 1996), Paris/Rome, Klincksieck, 2000, p. 35-50 ; Bertrand Prévost, « Cosmique cosmétique. Pour une généalogie de la parure », *Images Re-vues. Inactualité de l'ornement*, 10, 2012 (<http://imagesrevues.revues.org/2181>, consulté le 17 novembre 2023).

⁴ Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne, Pierre-Olivier Dittmar, *Le Monde roman par-delà le Bien et le Mal. Une iconographie du lieu sacré*, Paris, Arkhê, 2012, p. 46.

beauté qui soutient pour ainsi dire le rite et devient un puissant activateur de la croyance dans l'efficacité du rite. Un passage extrait d'une homélie attribuée à Raban Maur au IX^e siècle, mise en exergue par Éric Palazzo, l'illustre à merveille⁵. L'homme est incité à cultiver les ornements de son cœur, ou de son temple intérieur, à l'image des ornements décorant le temple de Dieu :

Vous voici tous réunis, mes chers frères, afin que nous puissions consacrer cette maison à Dieu [...]. Mais nous ne pouvons le faire que si nous nous appliquons à devenir nous-mêmes un temple de Dieu, et nous employons à correspondre au rituel que nous cultivons en notre âme en sorte que, à l'instar des murs décorés de cette église, des bougies allumées, des voix qui s'élèvent dans la litanie et dans la prière, des lectures et des chants, nous puissions mieux rendre grâce à Dieu : c'est pourquoi nous devrions toujours décorer les recoins secrets de notre âme des ornements essentiels des bonnes œuvres, toujours laisser croître côte à côte la flamme de la charité divine et celle de la charité fraternelle, toujours laisser résonner à l'intérieur de notre cœur et la douceur sainte des préceptes divins et la gloire de l'Évangile⁶.

Tout en gardant ce vaste champ d'application, qui va de la morale jusqu'à l'esthétique en passant par la musique, l'ornement acquiert au cours de la période moderne une connotation plus restrictive, puisqu'il passe, pour le dire trop rapidement sans doute, de la sphère de la beauté à celle de l'embellissement⁷. C'est en tout cas ce que nous donne à lire toute la littérature artistique de l'époque moderne. La définition qu'en propose Furetière dans son dictionnaire est très explicite à cet égard :

Ce qui pare quelque chose, ce qui la rend plus belle, plus agreable. Les personnes modestes portent des habits tout unis & sans *ornements*, sans dentelles, boutons, broderies. On appelle *ornements sacerdotaux & pontificaux*, ceux dont se se revestent les Prestres et les Prelats quand ils officient, ce qui s'estend aussi aux parements de l'autel, aux dais, & aux austres choses semblables. On va voir la sacristie d'une telle Eglise pour la beauté des *ornements* qui s'y trouvent. On change d'*ornements* suivant les Festes qui se rencontrent. On dit aussi des

⁵ Je remercie Éric Palazzo de m'avoir renseigné ce passage.

⁶ Raban Maur, *Homilia XXXIX de dedicatione Templi*, PL 110, col. 73-74. Cité (avec la version latine originelle) dans Éric Palazzo, *L'Invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Cerf, 2014, p. 93-94.

⁷ Caroline Heering, « Ornement », dans Michèle-Caroline Heck (éd.), *LexArt. Les mots de la peinture (France, Allemagne, Angleterre, Pays-Bas, 1600-1750)*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée (collection « Arts », série « Théorie des arts »), 2018, p. 358-363.

*ornements royaux, dont le Roy est revestu dans son Sacre et les autres grandes ceremonies*⁸.

L'ornement n'est pas défini par Furetière comme une forme, un motif, ni même une matière. L'ornement est un acte qui consiste à prendre possession d'un porteur ou d'un orné : l'ornement embellit, il transforme quelque chose, ce quelque chose pouvant être un corps (celui des prêtres et des prélats, du roi), une surface ou des « choses » matérielles (comme l'autel, la sacristie, l'église et l'architecture), un discours, ou encore une âme⁹. Son mode opératoire est le complément. Cette propriété essentielle, le complément – on peut aussi parler de « couvrement » –, ne doit pas être comprise dans le sens restrictif d'un ajout extérieur à la forme mais comme ce qui est contigu, tout contre, à la manière du *parergon* décrit par Derrida¹⁰ : couvrir, c'est protéger et conserver, cacher ou montrer, ou c'est encore comme ce qui s'étale sur quelque chose avec l'idée d'abondance¹¹. Ne soyons pas étonnés si Furetière désigne les vêtements liturgiques comme le domaine de prédilection de l'ornement, et ce avant même celui de l'architecture. C'est certainement parce que le textile incarne le mieux le paradigme du couvrement et de la transformation symbolique d'un corps – le vêtement étant conçu comme l'art de la représentation par excellence, ce domaine où la vie s'érige en spectacle –, mais aussi parce que le vêtement peut lui-même être orné (« de dentelles, boutons, broderies »). La broderie n'est-elle pas définie par Furetière comme un « enrichissement qu'on fait sur une estoffe avec l'aiguille »¹² ou par Charles-Germain de Saint-Aubin comme « l'art d'ajouter à la surface d'une étoffe déjà fabriquée et finie [...] »¹³ ?

8 Furetière, *Dictionnaire universel*, *op. cit.*, s. v. « Ornement ».

9 La définition du dictionnaire de Furetière poursuit en effet avec le registre de l'architecture, de la morale, du discours et du blason.

10 Pour Derrida la contiguïté du *parergon* est une condition nécessaire mais pas suffisante. Quand il se demande pourquoi le vêtement des statues et des colonnes sont des *parergon*, il énonce : « Ce n'est pas parce qu'ils se détachent mais au contraire parce qu'ils se détachent plus difficilement et surtout parce que sans eux, sans leur quasi-détachement, le manque au-dedans de l'œuvre apparaîtrait ; ou ce qui revient au même pour un manque, n'apparaîtrait pas. Ce qui les constitue en *parerga*, ce n'est pas simplement leur extériorité de surplus, c'est le lien structurel interne qui les rive au manque à l'intérieur de l'*ergon*. Et ce manque serait constitutif de l'unité même de l'*ergon*. Sans ce manque, l'*ergon* n'aurait pas besoin de *parergon* » (Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion [Champs, 57], 1986, p. 63 et 68).

11 Furetière, *Dictionnaire universel*, *op. cit.*, s. v. « Couvrir ».

12 *Ibid.*, s. v. « Broderie ».

13 Charles-Germain de Saint-Aubin, *L'art du Brodeur*, Paris, Saillant & Nyon et Desaint, 1770.

Ceci nous amène à une autre détermination essentielle de l'ornement, pour ne pas dire universelle, bien mise en évidence dans l'historiographie récente par le concept d'ornementalité. Forgé par Jean-Claude Bonne, ce terme a le mérite de dépasser la vieille conception de l'ornement héritée du xix^e siècle, qui l'assimilait à une nomenclature de forme. Plus qu'une forme ou un motif, l'ornementalité peut se considérer comme un *modus operandi*. Elle relève d'un rapport entre les choses, un rapport hiérarchique, ou plutôt différentiel. Toute chose est donc potentiellement ornementale, dès lors qu'elle présente un rapport d'ornant à orné avec une autre¹⁴. C'est dans ce sens que l'on parle à l'époque moderne de la peinture comme d'un ornement de l'architecture, du mobilier comme l'ornement de l'église, etc. Sous ce prisme, l'ornementalité se conçoit bien selon une logique relationnelle qui participe d'une véritable dialectique entre les parties, entre le dedans et le dehors, la chose ornée et l'ornement, entre le corps et le vêtement ou encore entre le principal et le secondaire. Étudier l'ornementalité des objets du culte suppose donc d'envisager deux aspects complémentaires : l'ornement de l'objet (à savoir son décor, renvoyant à une fonction esthétique) mais aussi l'objet comme un ornement du culte (renvoyant à sa fonction liturgique, à sa qualité d'instrument utile).

Commençant par cette seconde dimension, constatons d'abord que les grandes fonctions des *ornamenta* (ou du moins de ceux qui entretiennent un rapport plus ou moins intime avec la matière sainte) recoupent justement les grandes fonctions sémiotiques de l'ornement : montrer ou exhiber, contenir ou protéger, distinguer ou identifier, recouvrir ou cacher ; fonctions de nature utilitaire, certes, mais aussi déictique, indicielle, métonymique ou symbolique. Ce faisant, les *ornamenta* contribuent à hiérarchiser et structurer l'espace et le temps et manifestent, sur un mode sensible, la sacralité de ce qu'ils ornent : celle de la célébration, du célébrant, du sanctuaire, de la matière sainte. Le cas de la chasuble est paradigmatique, car elle superpose ces fonctions : par sa forme, elle identifie le prêtre ; par ses qualités sensibles, son ornementation et son éclat, elle le montre et désigne le statut de celui qui le porte. Traditionnellement définie comme ce « qui couvrait l'homme en entier à la façon d'une petite maison » (*quia instar parvæ casae totum hominem tegebat*), la chasuble cache le prêtre et le protège symboliquement. Par ailleurs, support d'une construction identitaire, elle symbolise la charité du prêtre, et par sa forme enveloppante originelle, à l'instar de l'amour du Christ qui enveloppe le prêtre, elle fait de ce

14 Parmi ses nombreuses études essentielles, voir notamment : Jean-Claude Bonne, « De l'ornemental dans l'art médiéval (vii^e-xii^e siècle). Le modèle insulaire », dans Jérôme Baschet, Jean-Claude Schmitt (dir.), *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'or, 1996, p. 207-240.

dernier un *alter Christus*. En bref, la chasuble fait du prêtre un représentant de Dieu dans l'église. Et de ce fait, elle est « un ornement d'Église », comme la définit explicitement Furetière¹⁵. « Ornement d'Église », elle est aussi un ornement de l'église, son décor et son éclat participant, comme l'a rappelé Christine Aribaud, de l'ambition scénographique du chœur dans un contexte post-tridentin¹⁶.

Mais plutôt que d'envisager toutes les fonctions des *ornamenta* dans le rituel, rappelons simplement que rite et ornement partagent un même rapport à l'ordre ou à l'ordonnancement du monde. Le détour par l'étymologie du mot *rite*, nous renvoie en effet lui aussi vers l'ordre du *cosmos*, l'ordre des rapports entre les dieux et les hommes, l'ordre des hommes entre eux. À titre heuristique, on pourrait même se risquer à dire que l'ornement est à l'espace ce que le rite est aux comportements humains : un ordonnancement, plus ou moins répétitif, symbolique ou codifié, instituant le rapport à l'autre. Le monde de l'*ornatus* est encore explicitement lié au mot culte, *cultus*, « culture » au sens esthétique du terme, puisqu'il signifie l'acte d'habiter et d'œuvrer un lieu, de le parer ou de l'orner. Rendre un culte à une image de la Vierge, par exemple, c'est créer un lieu œuvré et l'orner : c'est la couvrir d'une parure de métal ou de tissus, de fleurs, c'est créer un écrin ou un lieu qui permettra sa vénération. Enfin, ce n'est pas un hasard non plus si le terme *cultus* est lui-même associé au terme *parare* (apprêter, préparer) duquel dérive la notion de paramentique.

L'ornement(alisation) des *ornamenta sacra* dans les anciens Pays-Bas des xvii^e et xviii^e siècles

Envisageant cette fois le décor des objets du culte, un aspect en particulier retiendra notre attention, celui de l'ornementalisation progressive des *ornamenta* à mesure que l'on avance dans le xvii^e siècle, lequel consiste en un effacement du répertoire historié au profit d'autres codes visuels comme des emblèmes, des monogrammes ou une ornementation à dominance végétale évoluant *a priori* de manière plus libre.

Ce mouvement de recul de l'image est sensible aussi bien dans le domaine de l'orfèvrerie que dans celui des textiles, sur lesquels on se concentrera en puisant des exemples dans les textiles des anciens Pays-Bas. Les orfrois médiévaux étaient, on le sait, le support d'images brodées, peintes ou tissées, figurant des saints ou des scènes religieuses. D'abord figurées dans des niches d'architecture gothique ou renaissance (**fig. 1**), ces scènes narratives (qui pouvaient être copiées

¹⁵ Furetière, *Dictionnaire universel*, *op. cit.*, s. v. « Chasuble ».

¹⁶ Christine Aribaud, *Soieries en Sacristie. Fastes liturgiques. xvi^e-xviii^e siècles*, Paris, Somogy, 1998, p. 189.

de peintures ou de gravures)¹⁷ sont présentées à partir du xvi^e siècle dans des médaillons de type renaissance (**fig. 2**), puis baroque, laissant de plus en plus de place à des motifs ornementaux périphériques (**fig. 3**). Si cette formule présentant des images dans des médaillons se poursuit jusqu'au xviii^e siècle, elle tend à devenir assez minoritaire par rapport à un type de vêtements où l'ornementation est de plus en plus envahissante, absorbant les scènes historiées qui tendent à disparaître au profit de motifs symboliques ou ornementaux qui gagnent en visibilité. Le pélican, l'agneau, les grappes de raisin et les épis de blé, le calice ou encore les gloires occupent désormais une position centrale sur les croix dorsales des chasubles ou les chaperons des chapes (**fig. 4**). Dans certains cas, toute forme de symbole ou d'allégorie semble avoir disparu pour laisser place à un déploiement ornemental composé d'un vocabulaire qui fait la part belle aux motifs végétaux et principalement floraux, disposés en rinceaux, en candélabres, en arabesques, en bouquets, en festons, représentés soit de manière naturaliste, soit de manière stylisée (**fig. 5**)¹⁸.

17 Sur ce sujet, voir notamment Guy Delmarcel *et al.* (dir.), *Rubenstextiel*, cat. expo. Anvers, Hessenhuis (28 juin-5 octobre 1977), Anvers, Hessenhuis, 1997.

18 La chape illustrée ici provient de l'atelier de brodeurs « Dormal-Ponce » actif à Ath au début du xviii^e siècle, dont la production semble bien constituer le paroxysme de cette ornementalisation des *ornamenta*. Sur cet atelier voir : Caroline Heering (dir.), *Habiller le culte. Les fastes brodés de l'atelier Dormal-Ponce à Ath au xviii^e siècle*, Tournai, TAMAT, 2021.



Fig. 1. Chape, 1501-1525. Londerzeel, église Saint-Christophe. Objet KIK-IRPA n° 17401. © KIK-IRPA, Bruxelles



Fig. 3. Chasuble, 1726-1750. Anvers, cathédrale Notre-Dame. Objet KIK-IRPA n° 11031500. © KIK-IRPA, Bruxelles



Fig. 2. Chape, 1551-1600. Tongres, basilique Notre-Dame. Objet KIK-IRPA n° 40897. © KIK-IRPA, Bruxelles



Fig. 4. Chasuble, 1749. Gembloux, église Saint-Guibert. Objet KIK-IRPA n° 10089286. © KIK-IRPA, Bruxelles



Fig. 5. Chape de l'ornement dit « Grand Rouge de Saint Martin », ca 1740. Tournai, cathédrale Notre-Dame. Objet KIK-IRPA n° 10059330. © KIK-IRPA, Bruxelles

Entre la fin du Moyen Âge et l'époque baroque, on assiste en somme dans le décor des *ornamenta* à un passage de l'image à l'ornement ou, pour le dire autrement, à un déplacement du sujet vers l'efficacité de la forme. Le décor des *ornamenta* suit en cela l'évolution du mobilier liturgique et en particulier des retables qui connaissent au cours des XVII^e et XVIII^e siècles une évolution comparable¹⁹. D'abord visuellement organisée par les membrures architectoniques, la structuration des retables s'enrichit progressivement de motifs ornementaux qui gagnent en plasticité et en ampleur au XVII^e siècle, avant de se dissoudre, à mesure que l'on avance vers le XVIII^e siècle, sous l'impulsion d'un mouvement d'unification des composantes, où l'ornement se naturalise et les motifs célestes (gloires, nuées, putti) participent d'une fusion des structures architectoniques. Ce mouvement de dissolution des membrures architectoniques, parallèle à une émancipation de l'ornement, semble aller de pair avec une « ornementalisation » de la statuaire qui, en gagnant toutes les parties du meuble ou de l'édifice, se dilue dans la conception générale du décor architectural²⁰. L'usage du motif de

19 Brigitte D'Hainaut-Zveny, Ralph Dekoninck (dir.), *Machinae spirituales. Les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux et en Europe. Contributions à une histoire formelle du sentiment religieux au XVII^e siècle*, Bruxelles, IRPA (Scientia Artis), 2014; Paul Philippot, Denis Coeckelberghs, Pierre Loze, Dominique Vautier, *L'Architecture religieuse et la sculpture baroques dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège 1600–1770*, Sprimont, Mardaga, 2003.

20 Muriel Damien, Caroline Heering, « Vocabulaire, typologie et fonctions de l'ornement baroque dans les anciens Pays-Bas méridionaux », dans Charles Bossu et al. (dir.), *Alla luce di Roma*.

la gloire est assez significatif à cet égard : au sommet des retables comme au centre des croix de chasuble (**fig. 6**), ses rayons lumineux tendent à déborder des structures-cadres (les galons de l'orfrois dans le cas des *ornamenta* ou les registres du meuble dans le cas du retable) tout en unifiant les composantes. Dans cette même logique, les orfrois, qui se démarquaient traditionnellement par une densité iconographique brodée à l'intérieur d'un galon, semblent désormais dilués dans l'ornementation brodée des fonds (**fig. 7**). Les orfrois vont dans certains cas jusqu'à se confondre avec un tissu de fond qui se suffit à lui-même et dont ils se détachent alors par un simple galon. Cela est fréquemment le cas dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, où les ornements sont coupés dans des tissus façonnés (**fig. 8**), la figure se confondant avec le fond dans un esprit de confusion qui est propre à l'esthétique du rococo²¹.



Fig. 6. Chasuble, XVIII^e s. Poperinge, église Saint-Jean. Objet KIK-IRPA n° 54782. © KIK-IRPA, Bruxelles

I disegni scenografici di scultori fiamminghi e il barocco romano, cat. expo., Istituto centrale per la grafica (8 décembre 2016-26 février 2017), Rome, De Luca Editori d'Arte, 2016, p. 126-137.

21 Sur l'esthétique du rococo, voir Peter Fuhring, *Juste-Aurèle Meissonnier. Un génie du rococo. 1695-1750*, Turin/Londres, Umberto Allemandi, 1999.



Fig. 8. Chasuble, deuxième moitié du XVIII^e s.
Tournai, Séminaire épiscopal, Objet KIK-IRPA
n° 10155705. © KIK-IRPA, Bruxelles

Fig. 7. Chasuble, deuxième moitié du XVIII^e s. Tournai,
Cathédrale Notre-Dame, Objet KIK-IRPA n° 10061851.
© KIK-IRPA, Bruxelles



Bien que cette prolifération ornementale essentiellement végétale semble *a priori* dénuée de toute signification, interrogeons la portée iconographique de cette décoration. La littérature de l'époque nous renseigne sur la signification religieuse qui pouvait être attribuée à certaines fleurs et certains végétaux représentés « au naturel »²², tels le narcisse ou l'anémone qui font par exemple écho à la résurrection. Néanmoins, il faut aussi admettre que ces végétaux devaient être dotés d'une puissance évocatrice, d'un potentiel d'association signifiant, même pour un spectateur illettré. Ainsi, le lys peut être associé à la Vierge, les fleurs épineuses à la douleur et la passion du Christ, chaque fleur relevant d'une symbolique « naturelle » qui repose sur un savoir expérimental et culturel largement partagé. Toutefois, bon nombre de textiles comptent aussi des motifs floraux dont la stylisation ou la fantaisie ne renvoie à rien d'identifiable.

Tout comme la nature morte, qui s'est développée un siècle plus tôt, est un sujet humble qui attire plus l'attention sur son exécution que sur son contenu, ces ornements brodés « sans prétention iconographique » fascinent tant par la qualité de leur mise en œuvre que par l'émancipation du décor et la magnificence qui en émanent. Ce phénomène trouve sous la plume de Giovanni Careri une belle formulation. Lorsqu'il envisage la déferlante de la vague baroque à l'échelle européenne, il souligne le lien tendu entre la forme importée et sa rencontre avec de nouveaux matériaux et des cultures figuratives locales particulières :

Cette tension se manifeste souvent dans une sorte d'exténuation du matériau qui est poussé à l'extrême de sa résistance. [...] [Les matériaux] sont contraints d'assumer des formes qu'ils ne peuvent prendre qu'en approchant le risque de se défaire. La virtuosité, que requiert souvent cette conception du décor, est le fait des grands artistes comme des petits artisans. Elle n'a rien de gratuit puisque le matériau, en étant poussé jusqu'à ses limites, se 'galvanise' ; il acquiert une énergie qu'il ne peut contenir et qu'il transmet à tout ce qui l'entoure²³.

Sans doute est-ce dans cette énergie du matériau et la virtuosité technique dont ils témoignent qu'il faudrait chercher une part importante de la signification de ce type de décor et son sens spirituel, énergie ou vitalisme que renforce encore l'iconographie de l'ornementation. Car, en dépit du caractère abstrait de l'ornementation composée de lanières et de végétaux, que nous montrent ces textiles sinon les effets d'animation induits par l'opulence des rinceaux, sinon l'élan de leurs ramifications volubiles, sinon l'enchaînement sans fin des lignes

²² Voir notamment sur cette question l'ouvrage suivant et la bibliographie qui y est mentionnée : Alain Tapié (dir.), *Le sens caché des fleurs. Symbolique et botanique dans la peinture au XVI^e siècle*, Caen, Musée des beaux-arts, 1997.

²³ Giovanni Careri, Ferrante Ferranti, *Baroques*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2002, p. 16.

végétales, ou encore la variété des fleurs saisies dans toutes les étapes de leur floraison, la puissance de métamorphose et la pression de l'ornement au sein de structures-cadres... ? Il s'agit là d'autant de caractères qui peuvent en effet être compris comme une métaphore visuelle et une glorification de la variété, de l'abondance, de la croissance et des merveilles de la Création ou du paradis céleste. Le vitalisme ornemental traduit précisément la profusion du monde créé par Dieu. Dans la mentalité du xvii^e siècle – qui se prolonge à bien des égards au siècle suivant –, il ne s'agit pas tant de rechercher un sens dissimulé derrière la beauté des apparences que d'y contempler la variété et l'abondance de la Création divine, les plus nobles artifices de l'homme rendant hommage aux merveilles de la nature, pour paraphraser le Père jésuite Étienne Binet dans son ouvrage *Essay des merveilles de nature et des plus nobles artifices*²⁴. Cette conception ne s'éloigne finalement pas de l'approche plus générale post-tridentine de l'ornement. C'est de cette façon que le décret de la XXII^e session du Concile de Trente (1562) justifiait le recours à la matérialité de la messe. Les fastes du culte doivent servir d'apport extérieur permettant au fidèle de s'élever spirituellement :

La nature humaine est ainsi faite qu'elle ne peut facilement s'élever à la méditation des choses divines sans aide extérieure. C'est pourquoi notre pieuse mère l'Église [...] a aussi introduit des cérémonies, telles que les bénédictions mystiques, les lumières, les encensements, les vêtements et de nombreuses autres choses de ce genre, reçues de l'autorité et de la tradition des apôtres. Par là serait soulignée la majesté d'un si grand sacrifice, et les esprits des fidèles seraient stimulés, par le moyen de ces signes visibles de religion et de piété, à la contemplation des choses les plus hautes qui sont cachées dans ce sacrifice²⁵.

24 Étienne Binet, *Essay des merveilles de nature et des plus nobles artifices* [1621], Évreux, Association du Théâtre de la Ville d'Évreux, 1987. Les jésuites, en particulier, avaient fait de la contemplation de la variété et de l'abondance de la Création un élément essentiel de leur spiritualité : elle devait permettre au spectateur d'effectuer le mouvement d'élévation spirituel qui l'autoriserait à s'approcher au plus près du divin, la contemplation consistant précisément « à faire appel à la sensibilité pour éprouver intérieurement mais aussi extérieurement la rencontre avec le divin ». Ralph Dekoninck, « Beauté et émotion. Du statut incertain du plaisir dans la littérature spirituelle illustrée des seizième et dix-septième siècles », dans Marc van Vaeck, Hugo Brems, Geert H. M. Claassens (dir.), *The Stone of Alciato. Literature and Visual Culture in the Low Countries. Essays in Honour of Karel Porteman*, Louvain, Peeters, 2003, p. 945-960.

25 Concile de Trente, session XXII, *Exposition de la doctrine touchant au sacrifice de la messe*, chap. V (17 septembre 1562). Voir Giuseppe Alberigo (éd.), *Les conciles œcuméniques*, vol. II/2, *Les décrets de Trente à Vatican II*, Paris, Cerf, 1994, p. 734.

Les textiles illustrés ici (**fig. 4 et 5**) semblent bien constituer le paroxysme d'une esthétique de la lumière à l'âge baroque dont Frédéric Cousinié, à travers une étude du dispositif de la gloire, a magistralement posé les enjeux artistiques, symboliques et théologiques²⁶. Par une technique virtuose d'assemblage des filés d'or et d'argent, autorisant des phénomènes de réflexion, de transmission ou d'absorption, les textiles activent, sans doute mieux que toutes autres techniques, la transformation de la lumière physique en une lumière métaphysique ou spirituelle. Aussi, avec tout ce qu'elle comprend de fils enroulés et noués, avec tout ce qu'elle suppose de gestes minutieusement calibrés, avec tout ce qu'elle induit en quantité de métal et donc de poids, la matière de ces vêtements est-elle au service paradoxal de la perception de l'immatérialité du référent divin. Sans doute cette « dématérialisation de la matière et matérialisation de la lumière²⁷ » participe-t-elle de l'aura et du pouvoir de ces vêtements dont « l'ornement dominant n'est pas un motif précis, mais l'éclat des nuances du métal²⁸ » et dont l'intensité absolue de sa manifestation ne se laisse guère aisément appréhender sinon dans ses « effets » et son « efficacité ». En suivant cette fois Hans Ulrich Gumbrecht, on pourrait parler, pour ce type de medium qui affecte directement la signification dont il est porteur, d'une « production de présence²⁹ », laquelle ne postule pas tant l'extériorité du signifié qu'une matérialité en elle-même signifiante et agissante, dans toute l'*opacité*³⁰ de ses formes et de sa matière.

De l'image initialement présente sur les chapes, dalmatiques et chasubles, il ne reste finalement que son cadre. L'ornement, qui prolifère alors librement, encadre non plus l'image brodée (des saints) mais le prélat ou le prêtre lui-même, ce dernier officiant ainsi *in persona Christi*. Entre Moyen Âge et première modernité, on assisterait en quelque sorte au passage de l'image comme ornement – puisque toute image est inscrite sur un objet-support dont elle constitue le décor – à l'ornement comme image ou comme signe, marquant ostensiblement la dignité du célébrant et le pouvoir de l'Église.

Ce déplacement du sujet vers l'efficacité de la forme traduit finalement bien la conception post-tridentine de l'ornement. Comme le rappelle Christine

26 Frédéric Cousinié, *Gloriae. Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre d'art à l'âge baroque*, Rennes, PUR (Art & Société), 2018.

27 L'expression est empruntée à Cousinié : *Ibid.*, p. 134.

28 Christine Aribaud, « Enjeux dogmatiques et jeux plastiques dans la broderie religieuse », dans Emmanuel Coquery (dir.), *Rinceaux et figures. L'ornement en France au XVIII^e siècle*, Paris/Saint-Rémy-en-l'Eau, Somogy Éditions d'art, 2005, p. 192.

29 Hans Ulrich Gumbrecht, *Éloge de la présence. Ce qui échappe à la signification*, trad. de l'anglais par Françoise Jaouën, Paris, Libella/Maren Sell, 2010.

30 Le concept d'*opacité* renvoie ici à la théorie de la représentation forgée par Louis Marin.

Aribaud, il ne faut pas oublier, dans ce contexte, la contribution des textiles (autres que les tentures) à l'analyse des décors des chœurs d'église et leur participation, par l'éblouissement de leur éclat, à l'ambition décorative – voire scénographique – du chœur qui doit désormais être visible de loin par tous les fidèles. Les ouvrages de liturgie contemporains en rendent compte : « Il n'y a personne qui n'aperçoive que le premier objet qui frappe nos yeux en entrant dans l'église, c'est la couleur dans laquelle l'autel est paré et dont le prestre qui célèbre est revêtu³¹. »

L'exaltation des *ornamenta* dans et par l'image

Quittons à présent le monde de la présence matérielle des textiles liturgiques pour interroger ce qui se passe du côté de leur représentation en peinture au xvii^e siècle³². Nous avons choisi comme seul observatoire l'œuvre de Peter Paul Rubens³³. Même s'il ne s'agit pas de tirer des conclusions générales à partir de ce seul cas d'étude, son œuvre nous apparaît suffisamment représentative de ce qui se joue dans la première moitié du xvii^e siècle, et qui ne fera que se confirmer par la suite.

Mais quel est l'intérêt de se pencher sur la peinture avec cette problématique de l'ornementalisation que vient d'*être posée* ? Il ne s'agit bien évidemment pas d'y chercher une représentation fidèle de la liturgie de l'époque, *mais bien* d'enquêter sur un imaginaire, à commencer par celui qui nous occupe ici, c'est-à-dire l'imaginaire du textile liturgique. La peinture du début du xvii^e siècle, et en particulier celle de Rubens, enregistre et peut-être même anticipe, à tout le moins accompagne, voire amplifie ce changement de paradigme qui vient d'*être présenté*.

Force est d'abord de constater que chez bon nombre de peintres du xvii^e siècle, à tout le moins dans les anciens Pays-Bas méridionaux, on assiste à des formes pleinement assumées d'archaïsme dans la représentation des textiles liturgiques,

31 Gilbert Grimaud, *La liturgie sacrée*, Lyon, 1666, 24. Cité dans Aribaud, *Soieries en Sacristie...*, *op. cit.*, p. 189, note 43.

32 Voir également Ralph Dekoninck, Caroline Heering, « Féminisation monstrueuse ou glorification sanctifiante : l'imaginaire du vêtement liturgique entre catholiques et protestants au premier âge moderne », dans Jean-Pascal Gay, Sylvia Mostaccio, Josselin Tricou (dir.), *Masculinités sacerdotales*, Turnhout, Brepols, 2022, à paraître.

33 Étonnemet, cette présence du vêtement liturgique dans l'œuvre de Rubens n'a pas fait l'objet d'une étude fouillée. Il n'en est par exemple aucunement question dans le seul ouvrage récent consacré au vêtement dans l'œuvre du maître anversois : Abigail Newman, Lieneke Nijkamp (dir.), *Undressing Rubens: Fashion and Painting in Seventeenth-century Antwerp*, Turnhout, Harvey Miller, 2019.

ces vêtements représentés adoptant les principes qui régissaient la paramentique un ou deux siècles plus tôt. C'est par exemple le cas dans la *Dispute sur le saint Sacrement* de Rubens, retable commandé au maître anversoïse par les Dominicains aux alentours de 1609 pour leur église Saint-Paul à Anvers (**fig. 9**)³⁴. À gauche, la figure de saint Ambroise s'impose d'emblée à la vue. Elle se distingue par le port altier d'une chape qui lui confère, par son ampleur et sa magnificence, une stature et un statut de premier plan. C'est là un très bel exemple de ce pouvoir transformateur et instituant du vêtement liturgique qui désigne l'autorité sacerdotale, mais aussi la sainteté des Pères de l'Église, selon un canon propre à leur figuration dans l'*œuvre* de Rubens. On y retrouve en effet fréquemment ces grandes figures saintes qui se caractérisent par une petite tête barbue sur un corps massif entièrement drapé par une volumineuse chape qui forme pour ainsi dire une seconde peau ou un second corps³⁵, un corps de substitution, celui de la puissance pontificale ou épiscopale, dont on peut imaginer le transfert de sacralité vers ceux qui officiaient devant ces tableaux d'autel.

34 Hans Vlieghe, *Saints, I, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Part VIII, Londres/New York 1972, p. 73-78.

35 Voir, outre les exemples qui seront cités plus loin, le saint Amand sur le revers du volet gauche de l'Érection de la Croix (1610-1611, Anvers, Cathédrale Notre-Dame) ou le saint Augustin de la National Gallery de Prague (1636-1637).



Fig. 9. Peter Paul Rubens, *Dispute sur le Saint Sacrement*, huile sur bois, 309 × 241,5 cm, Anvers, église Saint-Paul

Pour revenir à la figure de saint Ambroise, notons que cette chape, ornée de somptueux orfrois sur lesquels on reconnaît sans difficulté les figures de saint Pierre et de saint Paul, est inspirée des ornements liturgiques du xvi^e siècle, voire du xv^e siècle. Cela apparaît de manière encore plus claire chez Abraham Bloemaert dans son tableau consacré au même thème de la *Dispute sur le saint Sacrement* et datant de 1632 (**fig. 10**)³⁶. Si cette nouvelle interprétation puise très clairement son inspiration dans le tableau de Rubens, elle revêt non plus saint Ambroise mais saint Augustin d'une chape dont le modèle ou la source

36 Gero Seelig, *Abraham Bloemaert 1566-1651. Studien zur Utrechter Malerei um 1620*, Berlin 1997, p. 277-280. Xander Van Eck, *Clandestine Splendor: Paintings for the Catholic Church in the Dutch Republic*, Zwolle, Waanders, 2008, p. 43-44.

d'inspiration a fort probablement été la chape de l'évêque d'Utrecht dans la seconde moitié du xv^e siècle, celle de David de Bourgogne³⁷. Ce conservatisme s'explique fort probablement par la volonté d'inscrire ces personnages saints dans un temps autre – la différence visuelle coïncidant avec un éloignement temporel –, mais aussi du fait du maintien de certains de ces ensembles particulièrement prestigieux de par leur lignage et qui sont donc encore portés au début du xvii^e siècle, cohabitant donc sans problème avec un vestiaire liturgique au goût du jour.



Fig. 10. Abraham Bloemaert, *Dispute sur le Saint Sacrement*, 1632, huile sur bois, 206,5 × 155 cm, Utrecht, Catharijneconvent

Si Rubens représente de manière quasi systématique ce type de vêtements liturgiques d'un autre temps, il faut également noter qu'à mesure qu'il avance dans sa carrière, la lisibilité des scènes figurées sur les orfrois tend à s'estomper du fait du recours à une touche beaucoup plus libre et enlevée, la couleur tendant à prendre le dessus sur le dessin. Prenons à nouveau l'exemple de saint Ambroise,

37 Chape de velours rouge avec orfrois brodés, vers 1475-1496, soie et fil d'or, 145,0 × 321,0 cm, Utrecht, Musée Catharijneconvent (inv. no. BMH t5788b).

représenté cette fois en train de refuser à l'empereur Théodose 1^{er} l'entrée dans la cathédrale de Milan, tableau datant de vers 1615-1616 (**fig. 11**)³⁸. Il s'agit d'une œuvre à laquelle a contribué un des élèves les plus doués de Rubens, Antoine Van Dyck, artiste qui proposera trois ans plus tard sa propre version (1619-1620) fort semblable à la première (**fig. 12**)³⁹. Dans les deux versions, les orfrois et le fond damassé tendent à se confondre visuellement (c'est encore plus clair dans la version de Van Dyck), la richesse ornementale du tissu créant cet effet lumineux chatoyant. Cela contribue à conférer à l'évêque de Milan ce pouvoir qui s'oppose et s'impose ici à celui de l'autorité impériale, la volumineuse chape étant le signe d'une force proprement institutionnelle plutôt que physique.



Fig. 11. Peter Paul Rubens, *Saint Ambroise et l'empereur Théodose*, vers 1615-1616, huile sur toile, 308 × 246 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum

38 Elizabeth McGrath, *Subjects from History*, vol. II, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Part XIII, Londres, Harvey Miller Publishers, 1997, p. 297-317.

39 Arthur K. Wheelock Jr, Susan Barnes, Julius S. Held, *Van Dyck. Peintures*, Washington/Anvers, National Gallery of Art/Fonds Mercator, 1990, p. 100-102.



Fig. 12. Antoine van Dyck d'après Rubens, *Saint Ambroise et l'empereur Théodose*, 1619-20, huile sur toile, 149 × 113,2 cm, Londres, National Gallery

Cette tendance se confirme dans les œuvres qui mettent à l'honneur les figures saintes modernes. L'exemple le plus représentatif à cet égard est celui du tableau représentant les miracles d'Ignace de Loyola (**fig. 13**), tableau commandé par les jésuites d'Anvers en 1618-1619, soit trois à quatre ans avant la canonisation du fondateur de la Compagnie de Jésus⁴⁰. Ce tableau a été précisément conçu pour contribuer à l'institution visuelle de cette sainteté, puisqu'il démontre en image la puissance miraculeuse de celui qui n'est alors qu'un bienheureux (il a été béatifié en 1609). Rubens y parvient à travers une mise en scène savamment étudiée. Cette dernière met notamment l'accent sur la somptueuse chasuble, qui se confond d'une certaine manière avec l'antependium de l'autel duquel Ignace se détourne après y avoir célébré la messe. Cette chasuble, qui recouvre le corps du prêtre comme l'antependium entoure l'autel qui porte le corps du Christ, participe, par association visuelle, d'une sorte de dématérialisation mais

⁴⁰ Vlieghe, *Saints...*, *op. cit.*, II, p. 73-82.

aussi de sacralisation du corps d'Ignace qui devient lui-même un *alter Christus* faiseur de miracle. Si Marc Fumaroli, parlant de ce tableau, qualifie quant à lui Ignace de « logophore » (celui qui porte la Parole), on pourrait dire ici qu'il est tout autant iconophore et christophore (cf. motif de la croix sur le dos des chasubles et poids de ce type de vêtement liturgique). Quoi qu'il en soit, il est clair que cette chasuble a ceci de remarquable qu'elle combine un tissu de damas chatoyant avec des orfrois sur lesquels on reconnaît aisément la figure du Christ et de la Vierge, séparés par deux motifs de gloire au centre desquels rayonne le monogramme IHS. À l'instar de ce motif, c'est toute la chasuble qui rayonne, signe d'une puissance miraculeuse qui émane du futur saint, déjà auréolé, et glorifié ou, si l'on préfère, dont l'entrée en gloire est ainsi préfigurée.



Fig. 13. Peter Paul Rubens, *Les miracles de saint Ignace de Loyola*, 1618-1619, huile sur toile, 535×395 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum

Il faut noter par ailleurs que cette œuvre faisait partie des quatre tableaux interchangeables commandés pour le maître-autel de la nouvelle église des jésuites à Anvers, premier édifice dédié à saint Ignace et authentique manifeste baroque au nord de l'Europe qui a été inauguré l'année même de la canonisation d'Ignace en 1622. On peut à nouveau imaginer la mise en abyme dont rendent compte plusieurs tableaux d'époque représentant l'intérieur de l'église *Saint-Ignace* (fig. 14), vues qui mettent en scène les jésuites célébrant la messe face à ce tableau, dans un chœur désormais visible dès l'entrée dans l'église. Corps et décor sont désormais en parfaite symbiose dans ce temple de marbre dont on loue les ornements dès cette époque, tout étant décrit en termes précisément d'ornements.



Fig. 14. Sebastiaan Vrancx, *Vue intérieure de l'église des jésuites d'Anvers*, vers 1630, huile sur bois, 52 × 71 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum

On en a un très beau témoignage dans la relation des festivités qui se déroulèrent dans cette église même pour célébrer la canonisation en 1622. Ce qui compte dans ces relations, ce ne sont pas les images et leur programme iconographique, mais la splendeur qui irradie littéralement l'édifice et qui éblouit les regards⁴¹, comme l'atteste cette citation qui forme la conclusion de cette relation :

41 Voir Ralph Dekoninck, Annick Delfosse, Caroline Heering, Rosa de Marco, « Local roots of the universal representation of the triumph: the aesthetic invention of the sacred during the canonisation of the first Jesuit saints (1622) », dans Fernando Quiles García, José Jaime García

[...] il y avait partout une telle splendeur, une telle majesté des ornements, et un ordonnancement – qui plaît avant tout –, et une espèce d'éclat régulier, que ceux qui le contemplaient plus attentivement auraient pu faire leurs les mots de Saint Fulgence: *Comme elle peut être belle, la Jérusalem céleste, si resplendit ainsi non pas la Rome, comme il l'écrit, mais l'Église terrestre*⁴²!

Concluons par un dernier exemple, très emblématique lui aussi. Il s'agit d'un autre tableau réalisé vers 1620-1622 par Rubens (**fig. 15**) et représentant cette fois saint Ignace seul, vêtu d'une splendide chasuble qui correspond, cette fois, assez bien aux standards de la chasublerie contemporaine, laissant libre cours à une ornementation végétale proliférante. La relation des fêtes de canonisation de 1622, cette fois non plus dans l'église jésuite d'Anvers, mais dans celle de Bruxelles, nous apprend qu'on avait suspendu sur la façade ce tableau avec son pendant représentant la deuxième grande figure jésuite canonisée en 1622, celle de François Xavier :

on a suspendu pour le spectateur deux tableaux, [représentant] avec une pleine majesté les saints pères revêtus de l'habit sacré, peints par Rubens, l'Apelle de notre époque. Ces tableaux, de bel aspect, [...] des franges d'herbes, de feuilles dorées et de fleurs chatoyantes les entouraient. Au sommet de l'un et l'autre on apercevait le nom de Jésus, rayonnant des couleurs vives des fleurs et des herbes [...]⁴³.

Bernal, Paolo Broggio, Marcello Fagiolo Dell'Arco (dir.), *A la luz Santos y santidaden el barroco iberoamericano*, vol. II, *España, espejo de santos*, Rome, Roma-Tre Press, 2021, p. 259-272.

42 *Jam vero quantum ad Aram templi principem attinet, ceterasque quatuor minores, tantus ubique splendor, tanta ornamentorum erat majestas, et qui placet maxime, ordo rerum, et concinnus quidam nitor, ut eum qui curiosius intuerentur, illud S. Fulgentii usurpare possent: Quam speciosa potest esse Ierusalem caelestis, si sic splendet, non Roma, ut ille, sed Ecclesia terrestis.* Michel de Ghryze, *Honor S. Ignatio de Loiola Societatis Iesu Fundatori et S. Francisco Xaverio Indiarum Apostolo per Gregorium XV inter Divos relatis habitus a Patribus Domus Professæ et Collegii Soc[ietatis] Iesu Antuerpiæ 24 Iulii 1622* (Antwerp, Plantin, 1622), p. 16-17.

43 *Deinde ubi ad valvas maiores latiusculum sese muri area inter pilas porrigit, ibi plena maiestate sanctorum Patrum habitu sacro amictorum duas tabulas ab Apelle nostrae ætatis Rubenio delineatas spectatori appenderunt. Has tabulas non specioso minus quam artificioso laboriosoque ambitu, circumcurrebant limbi herbarum, bractearum ac versicolorum florum, textura ita admirabiles, ut utroque in vertice nomen Iesu, radiatum vivis florum herbarumque coloribus, et Sancti Ignatii symbolum Ad maiorem Dei gloriam; S(ancti) quoque Xaverii satis est, Domine, satis est, paribus syllabis et spatiis, quasi acupictum, adspiceretur. Sanctorum Ignatii et Xaverii in Divos relatorum triumphus Bruxellæ ab Aula et Urbe celebrates*, Bruxelles, J. Pepermann, [1622], p. 43-44.



Fig. 15. Peter Paul Rubens, *Saint Ignace de Loyola*, vers 1620-1622, huile sur toile, 224×138 cm, Warwick Castle, Collection of the Earl of Warwick

On peut parler d'une alliance ornementale entre la décoration végétale éphémère et celle artificielle, conçue pour exalter la figure sainte ou en devenir de sainteté, processus « hagiophanique » auquel contribue précisément l'ornementation. L'acte d'orner et l'acte d'honorer coïncident ici parfaitement, depuis la chasuble florale consacrant la figure sacerdotale (d'ailleurs réputée avoir des visions quand elle célébrait la messe) jusqu'aux fleurs réelles et artificielles ceignant le tableau et célébrant tout à la fois le saint et le peintre qui a contribué à l'invention de la *vera effigies* de ce saint.

En conclusion, l'objectif de ce parcours à travers les *ornamenta sacra* de la première modernité et leurs représentations peintes était de mettre en évidence et d'illustrer les relations complexes et évolutives entre le *decorum* – compris au sens ancien de la convenance – vers le décor, c'est-à-dire depuis un monde rigoureusement « ordonné/orné » (*ordinatio/ornatus*) où les *ornamenta sacra* sont encore régis par une étroite articulation entre la forme et la fonction, vers un univers qui libère progressivement la forme ornementale, laquelle s'éloigne toujours un peu plus de ses significations symboliques, pour ne viser finalement que la dimension somptuaire ou la magnificence, c'est-à-dire le *decorum*, mais cette fois au sens où on l'entend aujourd'hui, celui du faste et de l'éclat.

CONCLUSION

MARLÈNE ALBERT-LLORCA

Université de Toulouse/LISST

N'étant pas historienne ni historienne de l'art, mais anthropologue, je suis loin de maîtriser le domaine qu'abordent, avec une érudition et une finesse d'analyse remarquables, les contributeurs et contributrices de cet ouvrage¹. Si je me hasarde à lui adjoindre quelques remarques conclusives, c'est que sa problématique l'inscrit dans le droit fil des travaux qui ont initié, il y a une trentaine d'années, le rapprochement entre histoire de l'art et anthropologie. Tant Hans Belting que David Freedberg² ont montré alors, avec des inflexions différentes, l'apport heuristique de la substitution du terme d'image à la notion d'art. Ce déplacement conceptuel a incité les historiens de l'art à élargir leur champ d'études, jusque-là limité aux seules œuvres valorisées d'un point de vue esthétique, et à s'arrêter, plus qu'ils le faisaient auparavant, sur leurs contextes sociaux de fabrication et d'usage, leurs usages rituels en particulier. Par ailleurs, et comme le souligne Paul Hills, les chercheurs s'intéressent désormais moins à ce que les images représentent qu'à ce qu'elles font, à leur *agency*, pour reprendre le terme introduit par l'anthropologue Alfred Gell³ quelques années après que David Freedberg eut souligné la nécessité d'étudier les réactions (*responses*) des spectateurs aux images. Ce changement de paradigme a contribué à ouvrir le champ d'études réunies sous la bannière de l'anthropologie des images. On peut situer ce livre dans ce courant, où les historiens n'ont cessé de dialoguer avec les anthropologues « classiques⁴. »

1 Je remercie les éditeurs, ainsi que Sophie Albert, d'avoir relu ce texte.

2 Hans Belting, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, trad. de l'allemand par F. Muller, Paris, Cerf, 2007 [Éd. orig. : *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, C. H. Beck, 1990]; David Freedberg, *Le Pouvoir des images*, trad. de l'américain par Alix Girod, Paris, Gérard Monfort, 1998. [Éd. orig. : *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1989].

3 Alfred Gell, *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*, trad. de l'anglais par Sophie et Olivier Renaut, Gand, Les presses du réel, 2009 [Éd. orig. : *Art and Agency. An anthropological Theory*, Oxford University Press, 1998].

4 Je désigne ainsi les anthropologues qui appuient leurs analyses sur des matériaux ethnographiques.

Ce livre fait écho aux approches de ceux-ci sur un troisième point, la façon dont les auteurs abordent le rôle des textiles dans la révélation du sacré : s'ils mentionnent les interprétations allégorisantes qu'en ont données les théologiens et les liturgistes⁵, ils se penchent bien davantage sur les utilisations rituelles des tissus et/ou sur leur mise en images. Cette focale les conduit à prêter une extrême attention aux caractéristiques physiques des tissus utilisés et aux dispositifs matériels où ils sont inclus. Ce travail collectif constitue ainsi un apport précieux aux études sur la matérialité du religieux qui ont pris dans les dernières années une importance nouvelle en anthropologie et, plus généralement, dans les sciences sociales.

Je m'arrêterai sur trois aspects, souvent entrecroisés, des usages religieux des textiles : ils permettent de produire la sacralité d'un objet ou un personnage en le voilant puis en le dévoilant ; ils peuvent faire passer du profane au sacré les corps et les espaces qu'ils « habillent » ; leur texture et leur ornementation contribuent à les qualifier religieusement.

Dévoilements et ostensions

Parler de révélation ou de dévoilement du sacré à une anthropologue, c'est d'abord l'inciter à rouvrir l'un des classiques de la sociologie et de l'anthropologie du religieux, *Les formes élémentaires de la vie religieuse* d'Émile Durkheim. Celui-ci y affirme que la séparation entre le profane et le sacré « est le trait distinctif de la pensée religieuse », le sacré s'opposant au profane parce qu'il est entouré d'interdits, en particulier celui d'être vu et touché librement⁶. De là, la présence dans bien des sociétés, pourtant très éloignées dans le temps et dans l'espace, de pratiques rituelles consistant à dissimuler puis à faire apparaître l'objet ou la personne dont on signifie, voire dont on constitue ainsi la sacralité. Ces pratiques sont attestées tant dans les sociétés aborigènes australiennes, qui occupent une place majeure dans l'élaboration théorique de Durkheim, qu'en Inde, au Népal ou en Afrique, et dans le domaine religieux aussi bien que dans le domaine politique⁷. À ma connaissance, Jean-Pierre Vernant est le premier

⁵ Ce deuxième aspect de la question est très présent dans l'ouvrage collectif publié sous la direction de Lucien-Jean Bord, Vincent Debais, Eric Palazzo (dir.), *Le rideau, le voile et le dévoilement : du Proche-Orient à l'Occident médiéval*, actes du colloque (Ligugé, 14-17 avril 2016), Paris, Geuthner, 2019.

⁶ Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985 [Éd. orig. 1912]

⁷ Durkheim, *Les formes élémentaires...*, *op. cit.*, p. 168-170 ; Gérard Toffin, « Exposer/voir. L'image divine dans la religion et l'art néwar (Himalaya) », *L'Homme*, 189, 2009, p. 139-164 ; Marcel Griaule, *Masques dogons*, Paris, Travaux et mémoires de l'Institut d'ethnologie, XXXII, 1938.

à avoir mis au jour pour l'Europe, la Grèce ancienne précisément, l'importance de ce « jeu du cacher-montrer » dans l'instauration de la sacralité des *xoana*, idoles archaïques souvent aniconiques⁸.

Plusieurs contributions à cet ouvrage portent sur ces rituels de voilement / dévoilement d'une image ou d'un objet religieux, les reliques au premier chef. Leur premier intérêt est d'établir que ces rites n'ont rien de rare dans l'histoire du christianisme, non seulement au Moyen Âge⁹, mais aussi dans le catholicisme post-tridentin, comme le relèvent plus particulièrement Diana Pereira et Hector Ruiz Soto. Celui-ci souligne en outre que ces rites pouvaient avoir pour fonction, dans l'Espagne du xvi^e siècle, de sacraliser des œuvres récentes et pas seulement, comme l'avait affirmé Belting, des images anciennes. Les dispositifs rituels mis en œuvre pouvaient être d'une complexité et d'une richesse sémantique étonnantes. Le rite de dévoilement qui avait lieu chaque vendredi dans une chapelle de Valence fondée par l'archevêque Juan de Ribera est exemplaire à cet égard. Pendant la récitation du *Miserere*, on dévoilait un Crucifix habituellement dissimulé derrière une *Cène* de Ribera, elle-même tendue devant quatre rideaux de couleur sombre. Lorsque l'on avait ôté toutes ces toiles, la sculpture apparaissait enfin, « se détach[ant] sur le fond doré [de la niche du retable où elle était placée], entourée de lumières, dans une explosion de brillance favorisée par le contraste avec les rideaux noirs ». Les écrans successifs marquaient une distinction radicale entre l'espace de l'église, où se tenaient les fidèles, et la niche où se trouvait le Crucifix, créant ainsi « un au-delà du visible » auquel le dévoilement donnait accès.

Voiles et rideaux remplissent aussi cette fonction épiphanique dans les peintures italiennes et flamandes des xvi^e et xvii^e siècles que commentent Juliette Brack et Valentine Langlais. La première se penche sur deux représentations, également signées par Fra Bartolomeo, d'une vision célèbre de sainte Catherine

James G. Frazer, pour ce qui concerne le domaine politique, s'est arrêté dans *Le rameau d'or* sur le fait que les rois africains ne paraissent jamais en public à visage découvert. Jean Bazin a critiqué son interprétation dans « Le roi sans visage », *Des clous dans la Joconde. L'anthropologie autrement*, Toulouse, Anarchasis Éd., 2008, p. 251-270. Pour l'Europe, Juliette Brack signale ici même, à la suite de Diane H. Bodart, que l'on faisait « apparaître » l'empereur, à Rome puis dans l'empire byzantin, en ouvrant les rideaux derrière lesquels il se tenait.

8 Jean-Pierre Vernant, « De la présentation de l'invisible à l'imitation de l'apparence » dans *Image et signification*, Rencontres de l'École du Louvre, Paris, La Documentation française, 1983, repris dans *Mythe et pensée chez les Grecs : études de psychologie historique*, Paris, La Découverte, 1985. L'apport de Jean-Pierre Vernant dans la constitution d'une anthropologie des images a été décisif, à la fois pour l'Antiquité et pour le Moyen Âge. Jean-Claude Schmitt a souligné sa dette à son égard dans un entretien avec Giordana Charuty et Emma Boltanski publié en 2017 dans le numéro 26 de la revue *Gradhiva*.

9 Belting, *Image et culte...*, *op. cit.*

de Sienne, son mariage mystique avec le Christ. Le peintre a placé au-dessus de la scène des épousailles un dais dont les rideaux sont soulevés par des anges qui dévoilent l'« au-delà du visible » révélé à la sainte. La *Messe de saint Grégoire* de Pieter Pourbus, qu'étudie V. Langlais, a un sujet très analogue, l'apparition du Christ au-dessus de l'autel où le pape Grégoire célébrait l'office eucharistique. Comme les rideaux soulevés par les anges dans les tableaux toscans, les deux courtines ouvertes entre lesquelles le peintre a figuré le Christ dénotent qu'une entité surnaturelle vient d'entrer dans ce monde ou, pour reprendre une métaphore présente dans les Évangiles et leur glose, que les yeux des personnages du tableau viennent de se dessiller.

Comme le montre J. Brack, les dispositifs picturaux utilisés par Fra Bartolomeo ont pour but d'amener les fidèles à « voir », à l'instar de la mystique et des saints qu'il place de part et d'autre de la scène de son union avec le Christ. Cependant, si l'analyse interne de l'œuvre permet de mettre en évidence les intentions des commanditaires et des peintres, elle ne peut rien nous apprendre sur sa réception. Il existe des données sur ce point pour ce qui concerne les rites de dévoilement. Pour le passé, le témoignage le plus marquant est celui de Michel Psellos qui raconte, au XI^e siècle, avoir assisté au « miracle ordinaire des Blachernes » : tous les vendredis soir, on dévoilait une icône de la Vierge de façon à faire croire que le voile qui la masquait les autres jours s'élevait de lui-même. Il existe de nos jours des rites très similaires qui ont fait l'objet de descriptions ethnographiques où sont consignées les réactions des participants¹⁰. On peut se demander si l'on a des données analogues, et lesquelles, sur l'effet des tableaux représentant une vision ou une apparition.

Il est clair, en tout cas, que les rites de dévoilement jouent un rôle majeur dans la révélation de la sacralité d'un objet ou d'une personne. Plusieurs contributions font apparaître également l'importance des ostensions dans ce processus. Est mise en avant, notamment, la place qu'y tiennent les dais fabriqués dans des tissus somptueux ou encore les draps d'honneur – présents seulement dans les représentations plastiques. Plus modeste, le rideau de couleur noire que l'on déployait, à la fin du Moyen Âge, au moment de l'élévation. Julie Glodt montre qu'il vise à la fois à rendre plus visible l'hostie consacrée, dans une période où sa vision est fortement valorisée, et à mettre en valeur sa sacralité en créant un « effet-de-présence¹¹ ». Notons que la sacralité du Crucifix de Valence était

10 Belting, *Image et culte...*, op. cit. p. 686. Je me permets de renvoyer au livre *Les Vierges miraculeuses. Légendes et rituels*, Paris, Gallimard, 2002, p. 52-57, où j'ai exposé les enquêtes ethnographiques que j'ai faites en Espagne.

11 J'emprunte cette expression à Pierre-Antoine Fabre, qui l'utilise judicieusement à propos de l'image dans sa conclusion à l'ouvrage dirigé par Nicolas Balzamo et Estelle Leutrat,

mise en évidence par un contraste du même type : aux rideaux sombres que l'on venait d'ouvrir s'opposait la brillance de la niche où se trouvait la sculpture.

Les rites de « monstration » et de voilement/dévoilement n'ont rien d'antinomique et cela apparaît de façon particulièrement nette lorsqu'on considère, comme le fait Nicolas Sarzeaud, les ostensions des suaires du Christ. Ce sont des dévoilements dans la mesure où le linge, portant ou non l'empreinte du visage ou du corps du Christ, est sorti de son reliquaire à certaines dates, puis déplié devant les fidèles, en un geste que N. Sarzeaud rapproche de celui qui est effectué dans d'autres rituels ou dans les peintures où un personnage, souvent un ange, étend un drapeau d'honneur derrière un saint personnage. Un point, cependant, distingue ce cas des précédents. Alors que les tissus dont il a été question jusqu'ici sont les instruments du rite, le suaire est son objet : c'est lui qu'il faut montrer, parce qu'il porte l'empreinte du corps ou du visage du Christ ou que l'on sait, même lorsqu'aucune trace n'est visible, comme dans le Suaire de Cadouin, que la toile a enveloppé son corps ou sa face. Le tissu devient dès lors une relique de contact, qualification qui vaut aussi, comme le relève Diana Pereira, pour les robes et les manteaux des statues « miraculeuses » de la Vierge que l'on déposait sur le corps des malades ou des parturientes pour les soulager.

Ces deux études amènent à s'arrêter sur un usage culturel des textiles, dans les sociétés européennes, qui leur permet de participer à la production du sacré : ils couvrent, enveloppent ou habillent le corps des humains et, d'une certaine façon, des espaces.

Habiller/transformer

L'analyse que donne Juliette Calvarin de l'amict, une pièce du vêtement liturgique portant une image brodée, l'Annonciation le plus souvent, résonne très directement avec l'approche anthropologique des images. À partir du ^xe siècle, explique-t-elle, le prêtre porte l'amict sur la tête, comme une capuche, la partie décorée sur le front, si bien que « la main de Dieu le Père, [qui] sort d'un nimbe cruciforme pour bénir la Vierge [...] confère [aussi] visuellement une bénédiction au prêtre ». Cette bénédiction l'assimile à la fois à la Vierge et au Christ tout en rappelant son ordination, au cours de laquelle l'évêque pose ses mains sur la tête de l'ordinand pour qu'il reçoive le Saint-Esprit et puisse dès lors célébrer l'office eucharistique. Lorsqu'elle est brodée sur l'amict porté par le prêtre, l'Annonciation acquiert ainsi un nouveau sens et un nouveau statut : elle n'est

L'image miraculeuse dans le christianisme occidental. Moyen Âge-Temps modernes, Presses universitaires François-Rabelais, 2020, p. 262.

plus seulement une représentation mais devient un des actants du rite dans la mesure où elle contribue à légitimer la fonction sacramentelle du célébrant.

Cet exemple montre fort bien la nécessité de prendre en compte, dans l'analyse de l'image, aussi bien son iconographie que son objectalité¹², cela imposant d'interroger ses contextes d'usage. V. Langlais le fait en relevant l'importance de l'emplacement des retables peints représentant la Cène : ils se trouvent au-dessus de l'autel où le prêtre célèbre l'office eucharistique. L'amict, quant à lui, fait partie du vêtement liturgique, ce qui affecte la perception de l'image qui y est brodée : quand il est porté par le prêtre, on voit Dieu le bénir. On pourrait citer des cas comparables dans les sociétés qu'étudient les anthropologues, les images y étant presque toujours intégrées à des objets, usuels ou rituels, ou à des corps d'humains. Hubert Damisch a commenté l'un de ces cas, observé par l'anthropologue Franz Boas chez les Indiens Kwakiutl. Ceux-ci peignent des figures, d'animaux en particulier, sur le corps des hommes qui participent à des danses rituelles. Or « les peintures sont composées sur le corps en fonction des mouvements que le danseur aura à accomplir durant son exhibition¹³ », ce qui signifie que les motifs ne sont reconnaissables que pendant la performance et qu'il est impossible, pour leurs auteurs, de les reproduire sur une surface plane.

L'amict, et plus généralement le vêtement liturgique dont il fait partie, a aussi pour effet de contribuer à faire passer le prêtre du monde profane au monde sacré. L'Église, après le Concile de Trente, a pris en compte l'importance de ce marquage vestimentaire à propos des statues de la Vierge que l'on avait coutume d'habiller. Avant le Concile, on leur faisait porter « des vêtements profanes qui servent à des femmes », souvent des vêtements que les donatrices avaient déjà portés elles-mêmes. L'Église post-tridentine interdit formellement cette pratique et exigea que les statues aient « leurs propres vêtements » et qu'ils soient « précieux et décents, arrivant jusqu'aux pieds »¹⁴. De cette époque datent les robes campaniformes que portent les Vierges, en particulier en Espagne et au Portugal. Selon l'historien de l'art Manuel Trens que cite D. Pereira dans sa

12 Jérôme Baschet l'a souligné en créant la notion « d'image-objet » dont il développe les implications dans l'introduction à *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard (Foliohistoire), 2008.

13 Michèle Coquet, « Anthropologie et histoire. L'art en perspective », dans Michèle Coquet, Monique Jeudy-Ballini, Brigitte Derlon, *Les cultures à l'œuvre. Rencontres en arts*, Eds de la MSH-Biro Ed., 2005, p. 8. Je dois à cet article d'avoir découvert celui d'Hubert Damisch, « Paradoxe du danseur kwakiutl. Note sur le "dédoubllement de la représentation" », dans *Pour Jean Malaurie. 102 témoignages en hommage à quarante ans d'études arctiques*, textes et documents rassemblés par le comité d'édition « Pour Jean Malaurie », Paris, Plon, 1990, p. 346-351.

14 Albert Llorca, *Les Vierges miraculeuses...*, *op. cit.*, p. 135-168.

contribution, ces robes leur donnent « un air sacerdotal » qui les distingue des femmes ordinaires.

Dans la Florence du Quattrocento, on créait un écart du même type en habillant en anges, dans le théâtre religieux et les processions, les garçons qu'on regroupait dans les confréries de *fanciulli* « dans le but de les éduquer selon un modèle angélique ». Selon Laura Ștefănescu, les artistes se sont inspirés des costumes des *fanciulli* qu'ils voyaient dans les manifestations des confréries pour représenter les anges. Les *fanciulli* pouvaient donc se reconnaître dans ces représentations. En témoigne, en particulier, une bannière de confrérie où Fra Angelico, son auteur, peignit « un jeune garçon vêtu de blanc » (*un fanciullo vestito di bianco*) aux pieds d'une Vierge à l'Enfant; la Vierge le coiffait d'une guirlande, comme on le faisait dans la cérémonie d'investiture des nouveaux confrères. Ces représentations concrétisaient l'idéal proposé aux jeunes garçons, devenir comme des anges, tout en accroissant l'aura de leur statut de *fanciulli* puisqu'ils figuraient sur les peintures aux côtés de « vrais » saints. Par ailleurs, l'existence de ces images renforçait certainement l'efficacité de la formation qui visait à les conformer à un modèle angélique, et celle des rites qui l'accompagnaient.

Rembrandt Duits étudie un autre exemple du passage du profane au sacré que permettent d'opérer les tissus. Il concerne cette fois leur rôle dans la structuration de l'espace, qu'abordent aussi d'autres contributions à propos de la présence de rideaux ou de dais dans les rituels ou les peintures. R. Duits revient, pour sa part, sur l'opposition qu'on a longtemps tracée, dans la chapelle des Médicis à Florence, entre l'espace mondain de la nef et l'espace sacré du chœur. Cette interprétation s'est appuyée sur le sujet des fresques peintes sur les murs de la nef – le cortège des Rois mages, où l'on reconnaît des individus de la haute société de la ville – et sur le fait que la chapelle était utilisée comme salle de réception pour des invités de marque. On a donc qualifié la nef d'espace profane, mais sans tenir compte de la transformation qu'on faisait subir à la chapelle pendant les offices : on y sortait des vêtements et des tissus liturgiques dont les couleurs – le vert, le blanc et le cramoisi – étaient « des couleurs liturgiques, mais [...] aussi les couleurs héraldiques de Pierre le Goutteux que Gozzoli a reprises pour peindre les costumes des personnages de la *Procession des Mages*¹⁵ ». La coprésence de tissus également somptueux et de même couleur sur les fresques et dans le chœur créait ainsi, pendant la liturgie, une continuité visuelle qui supprimait l'opposition entre le profane et le sacré.

15 « *standard liturgical colours, but [...] also the heraldic colours of Piero the Gouty that are repeated in the painted costumes in Gozzoli's Procession of the Magi.* »

« Une matérialité signifiante »

Au début de sa contribution, Paul Hills déclare qu'il s'intéressera moins au rôle des textiles dans « l'activation » de la puissance des images qu'à leur agentivité « dans les images elles-mêmes ». Parmi les exemples qu'il invoque, des tableaux de Filippo Lippi où figurent des tissus diaphanes sans référent dans la réalité mais insérés dans la peinture à titre de « signes du transcendant et de l'invisible ». Lisa Monnas signale aussi la récurrence de ce type de tissus dans les représentations médiévales de la Vierge où elle apparaît coiffée d'un voile blanc semi-transparent, voile qui couvre l'Enfant Jésus dans certains tableaux.

Ayant autrefois utilisé l'analyse structurale dans mes travaux, je ne résiste pas à la tentation de relever l'homologie entre les tissus diaphanes de la peinture religieuse du bas Moyen Âge et les usages rituels des aromates, dans des pratiques effectives et non dans des représentations. Aussi bien Marcel Detienne, pour le monde grec, que Jean-Pierre Albert¹⁶, pour le christianisme, ont mis en évidence leur rôle médiateur dans les rituels destinés à mettre en relation les humains avec le divin. Or les effluves qui émanent d'une substance aromatique sont impalpables et invisibles – ou presque si l'on pense à la fumée de l'encens. Le parfum, ainsi, est une matière en quelque sorte immatérielle, comme l'est aussi la musique, dont H. Ruiz Soto signale la présence dans le dévoilement du Crucifix de Valence. Et c'est peut-être parce que la peinture permet, dans le cas du textile, d'accentuer cette immatérialité que les tissus diaphanes n'existent que dans les œuvres picturales.

Le même symbolisme, et la même *agency*, s'attachent à l'usage de la broderie d'or et d'argent qui orne, à l'époque baroque, les tissus destinés à « habiller » les objets liturgiques. Caroline Heering et Ralph Dekoninck montrent que cette ornementation ressortit d'une « esthétique de la lumière » qui caractérise aussi l'usage des gemmes, la broderie « autorisant des phénomènes de réflexion, de transmission ou d'absorption [qui] activent, sans doute mieux que toutes autres techniques, la transformation de la lumière physique en lumière métaphysique ». Les textiles, qu'il s'agisse de tissus diaphanes ou brodés d'or et d'argent, permettent ainsi, comme les pierres précieuses, la musique ou, sur le plan olfactif, les parfums, de signifier, voire de « présentifier » le divin à travers « une matérialité en elle-même signifiante et agissante ».

On peut ajouter à ce dossier sur les valorisations symboliques des tissus la contribution de Helen Wyld sur la bannière de Fetternear, fabriquée en Écosse au XVI^e siècle, avant la Réforme. À la différence des autres bannières qui ont été

16 Marcel Detienne, *Les jardins d'Adonis. La mythologie des aromates en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1972; Jean-Pierre Albert, *Odeurs de sainteté. La mythologie chrétienne des aromates*, Paris, Éd. de l'EHESS, 1990.

conservées, celle-ci n'est pas en soie mais en lin, textile bien moins précieux. Selon H. Wyld, ce choix est certainement lié à ce que le lin était associé au Christ à la fois métonymiquement – son linceul était en lin – et métaphoriquement : le liturgiste Guillaume Durand a comparé les étapes de la préparation du lin à la Passion du Christ et cette élaboration eut un tel écho qu'elle s'est perpétuée dans la tradition orale jusqu'au début du xx^e siècle. Rien d'étonnant, dès lors, qu'on ait pu tisser en lin une bannière représentant le Christ des Douleurs.

Le lin a évidemment des caractéristiques sensibles très différentes de celles des tissus richement brodés auxquels se réfèrent C. Heering et R. Dekoninck. Si on a utilisé les uns et les autres dans le christianisme, c'est qu'il peut signifier la sacralité par la richesse, celle des rois, ou par le dénuement, celui de ce roi paradoxal qu'était l'Enfant Jésus. Aussi est-il difficile de dire, au moins dans une conception lévi-straussienne du symbolisme, qu'une matière signifie par elle-même. Si les systèmes symboliques s'appuient sur l'observation des qualités sensibles, celles-ci ne deviennent signifiantes qu'en entrant dans des associations qui varient selon les cultures. Mettre l'accent sur la matérialité des textiles (ou d'autres substances) a néanmoins le mérite de ne pas réduire leur *agency* à leur fonction symbolique mais d'inviter à adopter une démarche phénoménologique, attentive à la concrétude des objets et des matières et à leurs effets sensibles.

Ma lecture de ce travail, très riche et novateur à plusieurs égards, a certainement été induite par mon appartenance disciplinaire. Au terme de ce propos, il me faut en souligner la limite majeure. Si j'ai relevé ponctuellement l'existence de textiles figurés dans les peintures et de textiles réellement utilisés, de relations entre les rituels et leurs représentations picturales, je ne peux guère aller plus loin, n'étant pas très au fait des élaborations théoriques des historiens de l'art sur le statut de la représentation.

J'ai par ailleurs formulé des aperçus comparatifs qui pourront être jugés hasardeux. J'assume leur fragilité sans regretter de les avoir formulés, la vertu du comparatisme résidant avant tout, à mes yeux, dans le fait qu'il invite à porter, pour reprendre une formule de Lévi-Strauss, un « regard éloigné » sur notre culture. Sans doute aurait-il été moins risqué de comparer les usages religieux des textiles analysés dans ce livre à ceux qui ont cours dans le christianisme orthodoxe. Ce pourrait être un prolongement de ce travail.

Au cours de ma traversée de ce livre, j'ai utilisé indifféremment les notions de « révélation », « manifestation » ou « production » du sacré. Elles n'ont pas exactement le même sens, cependant, et il me paraît utile, pour finir, de préciser leurs implications. Parler de « révélation » ou de « manifestation » du sacré, c'est suggérer que le sacré est déjà là ou, pour le dire autrement, que cette qualification est intrinsèquement attachée à certains objets, certains lieux ou certaines

personnes¹⁷. À mon sens, ce n'est pas toujours vrai, voire jamais : la sacralité est produite par des objets et des matériaux et/ou les rituels dans lesquels ils sont manipulés. Cette position constructiviste, qu'avait affichée Jean Wirth en intitulant un des ouvrages collectifs qu'il a dirigés *L'image et la production du sacré*, a suscité à son tour des réticences. Bruno Latour la récuse et se propose de substituer aux notions de construction ou de production la notion d'instauration, empruntée au philosophe Étienne Souriau qui l'a introduite pour penser, en premier lieu, la création artistique. Alors que les constructivistes conçoivent la création comme l'imposition d'une forme prédéterminée par l'esprit d'un sujet humain à une matière passive, Étienne Souriau met en avant, d'une part la dynamique d'une création dont le résultat n'est pas donné d'avance, et qui peut donc échouer, et d'autre part, l'idée que cette création fait émerger un nouveau mode d'existence¹⁸. Je ne partage pas les présupposés ontologiques de Souriau et Latour, mais la notion d'instauration présente l'intérêt, selon moi, de rendre compte de l'émotion des catholiques que j'ai vus et entendus lors de rites de dévoilement d'une image sainte. Pour eux, c'était bien un autre mode d'existence qui émergeait alors.

17 C'est la position d'un Mircea Éliade ou, plus récemment, d'Alphonse Dupront.

18 Étienne Souriau, « L'instauration philosophique », Paris, librairie Félix Alcan, 1939. Je ne connais le livre de Souriau qu'à travers la recension d'Aline Wiame, « La philosophie de l'instauration d'Étienne Souriau est-elle une esthétique ? », *Nouvelle Revue d'esthétique*, 19, 2017, p. 77-84 et le commentaire qu'en donne Bruno Latour, « Sur un livre d'Étienne Souriau : des différents modes d'existence » (<http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/98-SOURIAU-FR.pdf>, consulté le 17 novembre 2023).