

Wolfgang Brückle, Pierre Alain Mariaux, Daniela Mondini (Hg.)

Musealisierung mittelalterlicher Kunst Anlässe, Ansätze, Ansprüche

DEUTSCHER KUNSTVERLAG

Interroger les lieux d'exposition, c'est interroger les cadres institutionnels dans lesquels des objets, des êtres, des idées sont présentés selon un ordre précis, avec une intention claire. Pour beaucoup, c'est interroger le musée et sa légitimité; mais il convient de dépasser le cadre institutionnel, de se détourner de ce lieu consacré afin de concentrer son attention sur ce qui est exposé, littéralement sur ce qui est «posé hors de» comme «mis en vue» ou tout simplement «étalé». Alors, la réflexion ouvre sur un catalogue (pour ne pas dire une panoplie) de lieux: lieu clos ou ouvert, lieu dévolu à la monstration, à l'ostension, à la vente aussi, lieu détourné ou perverti, lieu défini par le comportement de visiteurs comme de voyeurs ou de curieux, lieu parcouru, lieu évité, lieu public ou lieu privé, lieu sacré... Dans chacune des cas, ce sont le contexte, l'objet et le «public», plus ou moins présent, qui définissent ensemble ce qui forme un lieu d'exposition, à savoir une portion déterminée de l'espace. Car l'exposition apparaît comme un espace spécifique, défini par l'interaction sociale, qui ouvre sur la frange des mondes réel et construit (ou imaginaire): la vitrine, le socle, le podium, le cordon tendu entre deux pieds, le cadre, toutes les marques de mise à distance proprement définitoire, convoquées dans le processus de «muséalisation», signalent à leur manière une frontière nette entre ces deux mondes.¹

Dès lors se fait plus pressante la nécessité de parcourir l'histoire des lieux d'exposition, que je ferai remonter à la période médiévale. Tracer cette histoire, c'est proposer un éclairage ponctuel sur des phénomènes tels que l'ostension, la monstration ou le remploi, et s'atteler à la rédaction d'une histoire tout au plus discontinue. Quand bien même nous ne parviendrions pas à faire le tour du phénomène, cette entreprise doit être conduite, car elle permet de débusquer l'objet médiéval et

d'établir son statut, dans la mesure bien sûr où l'analyse fixe son attention sur ses caractéristiques majeures que sont la matérialité, la performativité et la visibilité. L'exposition pose la question de ce qui est donné à voir, de la visibilité au sens large, à savoir aussi bien le visible que le visuel, et pose par conséquent la question de ce qui est montré par le truchement de dispositifs que je qualifierai provisoirement de «mises en scène». En considérant l'objet médiéval, il est possible de démonter les ressorts de la négociation permanente que l'on entretient avec le visible, avec cette conséquence aussi, essentielle pour notre regard actuel sur le monde: par l'exposition, il s'agit moins de rendre visible que de rendre présent.² Sans doute est-ce à partir du XIII^e siècle que l'on perçoit le glissement sémantique de l'exposition vers le fait de «rendre visible», et non plus seulement présent comme le sup-

1 François Mairesse, Muséalisation, in: *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, éd. André Desvallées et François Mairesse, Paris: Armand Colin, 2011, pp. 251-269.

2 John Shotter, Creating Real Presences. Displays in Liminal Worlds, in: *Rhetorics of Display*, éd. Lawrence J. Prelli, Columbia: University of South Carolina Press, 2006, pp. 273-289. Thierry Lenain, Du culte des reliques au monde de l'art. Remarques sur la genèse de la critique d'authenticité, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 35 (2008), pp. 67-85, p. 72, pense pour sa part le mode de présentation des reliques comme «mise en spectacle de l'authenticité» et le reliquaire comme un «ancêtre lointain de la vitrine de musée», mais cela ne remet pas en cause le principe qu'il s'agit d'abord de rendre manifeste la présence (du saint, en l'occurrence). Sur la notion d'authenticité, voir Bruno Reudenbach, Reliquiare als Heiligkeitsbeweis und Echtheitszeugnis. Grundzüge einer problematischen Gattung, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus* 4 (2000), pp. 1-36.

pose Roland Recht.³ Présence et non pas visibilité, la nuance est cruciale: le reliquaire des lieux saints du *Sancta sanctorum* identifie l'origine de chacune des pierres au moyen d'une inscription en grec, mais ce système de classement est caché à la vue des fidèles, comme l'a montré Bruno Reudenbach.⁴ En d'autres termes, l'ordre est présent mais demeure invisible.

Dans les pages qui suivent, mon ambition se limite à montrer la fécondité du champ, en m'intéressant plus particulièrement au cas exemplaire du trésor: il ne s'agit donc pas de dérouler une histoire univoque, mais d'indiquer en les illustrant quelques pistes de réflexion. Le trésor est exemplaire, en ce sens qu'il est un ensemble constitué en tant que tel et qu'il focalise l'intention double de celui qui le contemple, et ce dès le Moyen Âge. Décrivant le comportement des croisés qui entraient dans les églises de Constantinople pour les piller, Eudes de Deuil distingue ainsi les «voyeurs» des fidèles qui approchent le sanctuaire dans un but de vénération. Il précise en effet, dans une paraphrase libre du verset 4,20 du livre des Nombres, que les uns pénétraient «attirés par la curiosité, les autres par une fidèle dévotion».⁵ Dans sa chronique de la seconde croisade, rédigée en 1148, Eudes explicite les deux raisons majeures qui motivent, autrefois comme maintenant, la visite d'un sanctuaire et de son trésor: la vénération et la curiosité. Ce faisant, il met le doigt sur le discret équilibre qu'il s'agit de préserver (aujourd'hui encore), entre la contemplation conçue comme prélude à la méditation et à la prière, et la contemplation esthétique qui ne peut, en aucun cas, se substituer à la précédente. C'est là le lieu d'une forte tension, effective ou présumée, entre ce qui relève du muséal et ce qui relève du sacré. Quoique séduisantes et chatoyantes, les enveloppes d'or ou d'argent, recouvertes de pierres précieuses ou non, les émaux, les soieries, viennent en effet en second, quand bien même il faut en assurer la sécurité et la visibilité. Au cœur du trésor se

tiennent les reliques, support de la vénération et objet de la dévotion.

Imaginaire du trésor

Fixer ou «précipiter» au sens chimique du terme les significations du vocable «trésor» dans une grille sémantique contemporaine ne servirait à rien: on peut dire en effet que le caractère polysémique du trésor et de son contenu au Moyen Âge se laisse difficilement réduire à quelques traits pertinents.⁶ C'est, en un mot, un concept nomade, qui passe d'une discipline à l'autre, générant souvent de nouveaux savoirs parce qu'il peut désigner, tour à tour, un amoncellement d'objets hétéroclites, la Vierge Marie, l'objet d'une quête légendaire, une présence divine, une masse monétaire dans laquelle puiser, un enfouissement de sagesse, une trouvaille fortuite, une voie d'accès au passé.⁷ Si la notion de trésor se révèle aussi fertile que fuyante, c'est qu'elle constitue une sorte d'évidence culturelle aujourd'hui, une catégorie immédiate qui se laisse mal enfermer dans une conceptualisation théorique ou scientifique. En recenser les avatars hypothèquerait toute démarche d'ob-

3 Roland Recht, *Le croire et le voir. Introduction à l'art des cathédrales (XII^e-XV^e siècles)*, Paris: Gallimard, 1999, p. 97 et sv. Voir aussi p. 103, où l'auteur parle de «processus de visualisation accrue».

4 Bruno Reudenbach, *Reliquien von Orten. Ein frühchristliches Reliquiar als Gedächtnisort. In: Reliquiare im Mittelalter*, éd. Gia Toussaint et Bruno Reudenbach, Berlin: Akademie Verlag, 2005, pp. 21-42, en particulier p. 22.

5 Eudes de Deuil, *De profectioe Ludovici VII in orientem*, IV, éd. Virginia Gingerick Berry, New York: Columbia University Press, 1948, pp. 64/66 («alii curiositate videndi, alii veneratione fideli»).

6 Voir l'introduction de *Le trésor au Moyen Âge. Discours, pratiques et objets*, éd. Lukas Burkart et al., Florence: Sismel, 2010, pp. 3-7.

7 Sur les concepts nomades, voir *D'une science à l'autre. Des concepts nomades*, éd. Isabelle Stengers, Paris: Seuil, 1997, et, plus récemment, *Dictionnaire des concepts nomades en sciences humaines*, éd. Olivier Christin, Paris: Métailié, 2010.

jectivation: la mise en perspective historique du problème du trésor est d'autant plus difficile en effet, que la notion est riche et qu'elle a été progressivement recouverte, depuis le XVIII^e siècle au moins, par une série de notions concurrentes et parallèles; il est difficile aujourd'hui d'aborder le trésor sans confronter le terme à des notions aussi diverses que bien commun, collection, musée ou capital. Mais on peut dégager l'imaginaire du trésor en conduisant une étude lexicale, comme le proposent Anita Guerreau-Jalabert et Bruno Bon.⁸

Leur étude a permis de préciser le champ lexical recouvert par le mot «trésor», pour toute la période médiévale, autour de l'articulation contenant-contenu, autour des objets du trésor et en s'intéressant plus particulièrement aux notions d'accumulation et de secret. En premier lieu, et cela n'étonne pas, le terme désigne un objet comme le lieu d'un objet; il permet d'identifier des objets matériels composés de matières riches et précieuses (or, argent, pierres, gemmes, ivoire, cristal de roche, soieries et tissus), mais également les reliques et les personnes: le Christ, la Vierge, et, dans le régime profane également, la Dame. Il est aussi convoqué dans le registre des valeurs spirituelles, où l'on trouve en grand nombre les trésors d'impiété, de mérites, de sagesse, d'amour, de pauvreté, de grâce, de paix... tandis que le cœur comme l'âme de l'homme, ses parts spirituelles, peuvent aussi être désignés comme un trésor. Lorsqu'il est associé à des valeurs spirituelles, le trésor relève de ce qui est secret ou caché. On peut articuler l'antithèse trésors célestes / trésors terrestres par une lecture serrée des sources scripturaires, qui montre parfaitement que le trésor entretient un lien privilégié avec l'accumulation et la circulation des biens.⁹ Mais, et cela ne doit pas surprendre, l'accumulation est connotée négativement dans le cas de biens matériels et terrestres, positivement pour les célestes, tandis que les mots «thesaurus» et «trésor» (en ancien français) sont plus souvent associés à la notion de circulation et à celle de don qu'à celle de l'accumulation, sauf

dans le domaine spirituel. Pour le dire simplement, on fait circuler ici-bas les richesses matérielles pour accumuler, dans l'au-delà, les richesses spirituelles.

Le trésor n'a donc pas les valeurs matérielles comme référent premier et exclusif, avec la conséquence que les autres emplois se définiraient comme métaphoriques ou figurés. Bien au contraire, la notion s'applique tout autant à ce qui relève de l'immatériel, pour le dire de manière large, qu'à ce qui relève du matériel. Ensuite, les usages montrent que le trésor n'est jamais statique: il est mobile, pris dans le jeu du don et de la distribution. Ici comme ailleurs, il semble que le couple «spiritus» / «caro» fonctionne comme un opérateur de référence.¹⁰ Le rapport hiérarchique entre le spirituel et le charnel joue en effet un rôle décisif dans la manière dont on saisit le trésor et son contenu, qui ne recoupe pas exactement le couple immatériel / matériel. On le retrouve à l'œuvre: 1. dans l'opposition entre ciel et terre, où il s'agit de préférer le trésor que l'on se forme dans le ciel à celui, périssable, que l'on amasse ici-bas; 2. dans l'opposition entre don / circulation et accumulation / immobilisation, car le trésor que l'on se forme dans le ciel est constitué par la charité, le don et l'aumône, pratiqués ici-bas; 3. dans l'opposition, enfin, entre le caché et le découvert, ou entre l'invisible et le visible.

La valorisation du trésor et des matières du trésor passe ainsi par leur inscription dans le registre du spirituel, que sanctionne d'une part une hiérarchie forte entre eux et qui impose d'autre part leur circulation continue dans

⁸ Anita Guerreau-Jalabert et Bruno Bon, *Le trésor au Moyen Âge*. Étude lexicale, in: *Le trésor au Moyen Âge* (note 6), pp. 11-31.

⁹ On pense ici, entre autres, à Mt 6,19-21; Mt 19,21; Lc 12,33-34; Lc 18,22; Mc 10,21.

¹⁰ Anita Guerreau-Jalabert, *Spiritus et caritas*. Le baptême dans la société médiévale, in: *La parenté spirituelle*, éd. Françoise Héritier et Élisabeth Copet-Rougier, Paris: Éditions des archives contemporaines, 1995, pp. 133-203.



1. *Trésors des églises de France*,
Paris, Musée des arts décoratifs, 1965

l'ici-bas, mais aussi avec l'au-delà. Le trésor désigne donc bel et bien le lieu d'une concentration de «preciosa», mais celle-ci se situe dans le registre de l'épiphanie: brièvement, s'il est une interface entre l'en-haut et l'en-bas, le trésor est l'occasion d'une accumulation spirituelle, au sein de laquelle peuvent prendre place des échanges symboliques. Les muséographies qui mettent en scène des objets de trésor tendent à privilégier la concentration, l'accumulation des choses précieuses dans un espace occupé de façon optimale, au détriment de la dimension épiphanique. L'exposition consacrée aux trésors des églises de France, organisée en 1965 au Musée des arts décoratifs de Paris par Jean Taralon, qui a provoqué une multiplication décisive des réarrangements de trésors ecclésiastiques depuis, en est un exemple remarquable: elle privilégiait en effet la typologie et la série dans lesquelles chaque spécimen trouvait sa place (ill. 1).¹¹ De telles présentations, caractéristiques des décennies d'après guerre, relèvent d'une muséographie accumulative, inspirée probablement des gravures illustrant la monographie que Dom Michel Félibien consacre à l'abbaye de Saint-Denis. De

nombreux trésors ecclésiastiques reproduisent encore ce schéma, qui offre à la vue des objets dans des armoires tendues de velours rouge ou bleu, comme à Amiens, Chartres, Reims ou Troyes, et que l'on retrouve aussi dans les musées, notamment dans la salle d'orfèvrerie médiévale du Musée national du Moyen Âge à Paris (ill. 2).¹² Pour atteindre l'objectif de montrer la masse assemblée tout en marquant sa dimension épiphanique, il convient par conséquent de ménager des conditions muséographiques ou de construire un dispositif qui per-

¹¹ Michele Tomasi, Tutela e conoscenza. Les Trésors des églises de France. Parigi, Musée des arts décoratifs, 1965, in: *Medioevo, medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, éd. Enrico Castelnuovo et Alessio Monciatti, Pise: Edizioni della Normale, 2008, pp. 313-330.

¹² Voir les études réunies dans *Trésor d'église, musée d'art religieux. Quelle présentation?*, Paris: École nationale du patrimoine, 1998 et, au sujet de la salle d'orfèvrerie du musée de Cluny, Fanny Fouché, Exposer le patrimoine religieux. Un défi muséographique? Le cas du «trésor d'orfèvrerie» du musée de Cluny, in: *Histoire de l'art* 73 (2013), pp. 85-96.



2. Trésor de la Cathédrale de Troyes, salle basse, vitrine 1, photographie de 2003

mettent de maintenir au centre du propos ce qui fait le cœur du trésor médiéval, la relique.

En effet, l'un des motifs de tension entre le sacré et le muséal, mentionné plus haut, est le sort que nous réservons au corps exposé, dans le cas présent au corps du saint sous la forme de ses reliques.¹³ De récentes restitutions ont permis de recentrer, voire peut-être tout simplement de poser la question du sort de ces mêmes restes en contexte muséal, et notamment d'interroger le devenir des reliques chrétiennes.¹⁴ Car le statut des reliques en musée n'est jamais très clair: plusieurs institutions conservent des reliquaires qui contiennent encore des reliques; s'ils sont exposés tels quels, le public tend à adopter un comportement dévot, qui surprend dans un contexte où il est d'usage de privilégier le contenant sur le contenu, et d'accorder toute l'importance «symbolique» à l'enveloppe, souvent faite de matériaux précieux, et non à ce qu'elle préserve.¹⁵ Les collections muséales de restes humains se sont formées au gré de la recherche scientifique et du développement de la colonisation du monde: matériel osseux, momies, échantillons et objets de collecte prélevés sur les peuples autochtones, préparations médicales, notamment. Quand bien même les modes d'acquisition restent la plupart du temps assez flous, il

13 Voir à ce propos France Terrier, *Ces restes humains qui dérangent*, in: *museums.ch* 6 (2011), pp. 103–107, et Laure Cadot, *En chair et en os. Le cadavre au musée. Valeurs, statuts et enjeux de la conservation des dépouilles humaines patrimonialisées*, Paris: École du Louvre, 2009. Sur le plan du droit, Marie Cornu, *Le corps humain au musée, de la personne à la chose*, in: *Recueil Dalloz* 28 (2009), pp. 1907–1914.

14 «Muséographe un corps est périlleux», rappelle Patricia Rousseau, *Le corps en vitrine. L'exposition des freaks muséaux*, in: *Helvetia Park*, éd. Marc-Olivier Gonseth et al., cat. d'exp., Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 2010, pp. 360–364, p. 362. On constate cependant que seule une très petite partie de ces restes humains semble véritablement poser problème dans les débats les plus récents: ce sont assurément les restes réclamés par différentes communautés autochtones (Maoris, Indiens Yanomami, etc.) qui, parfois, ont provoqué des réactions les plus passionnées, comme si la présentation publique et la conservation de restes humains porteurs de valeurs spirituelles devenait problématique dès lors qu'il s'agissait de régler l'héritage colonial, mais ne soulevait aucun problème lorsque l'on parlait de reliques chrétiennes ou musulmanes.

15 Jannic Durand, *Musées et reliquaires*, in: *Art et culture religieuse aujourd'hui*, éd. Dominique Ponneau, Paris: Bayard, 2003, pp. 90–93. À en croire l'article de Maev Kennedy, *British*

semble que l'acquisition et la présentation des restes humains soient admises par tous sans réticence. Mais nous ne suivrons pas Jean-Yves Marin, pour qui la tradition chrétienne d'exposer les corps saints a facilité l'appropriation et l'exposition par le musée des restes humains.¹⁶ Premièrement, parce que le corps saint (sous sa forme réduite comme ossement, comme sous sa forme pleine en tant que corps embaumé) reste le corps *du* saint, le corps d'un individu au sens le plus fort du terme, conservé pour ses vertus; ceci n'est sans doute pas le cas de tous les restes humains conservés en musée, qui le sont en tant qu'«exempla» de divers ordres. Deuxièmement, le corps saint ou la relique sont exhibés suivant des rituels de monstration codifiés qui évoluent au cours du temps et qui ne sauraient être comparés stricto sensu à l'exposition, même si l'on peut parler, dans les deux cas, de dispositifs particuliers. Troisièmement, la fonction d'intercesseur du corps mort n'est assurément pas la même: il ne s'agit pas seulement, dans le cas du corps du saint, d'exercer une médiation entre l'ici-bas et l'au-delà, ou entre le visible et l'invisible, ou l'ici et l'ailleurs, et dans tous les autres cas, d'assurer un lien entre le passé et le présent. La relique a pour fonction de dire la présence et l'absence en même temps, car elle est une réalité matérielle, physique, et en même temps un «sacramentum», c'est-à-dire le signe d'une réalité invisible. La relique est un objet matériel; elle est l'indice de la présence du saint dans cette part de lui-même qui ne cesse jamais de lui appartenir, et qui le rattache à la temporalité terrestre, quand bien même le saint n'est plus là.

Comme il ne s'agit pas seulement de conserver du patrimoine et de l'offrir à la vue, exposer le trésor médiéval n'exigerait-il pas de repenser notre rapport à l'invisible?

Lieu de collection, lieu d'exposition?

L'histoire du collectionnisme est en effet marquée par de nombreux passages, qui sont comme autant de formes prises par la collection au cours du temps et qui annoncent, se-

lon certains, l'avènement du musée moderne. Au long de cette histoire, le trésor occupe une place singulière. Avec le trésor du temple, le butin, le dépôt funéraire, le cabinet de curiosités ou encore la chambre des merveilles, le trésor, en particulier le trésor ecclésiastique, passe pour être l'un des avatars spectaculaires du musée tel que nous le connaissons. Cependant, on chercherait en vain dans les «trésors», des enfilades de salles, des enchaînements de galeries qui, présentant une succession de styles et d'écoles par exemple, imposeraient du dehors une cohérence à l'ensemble ainsi formé. C'est pourtant de la sorte que le musée confère une homogénéité certaine aux collections et aux objets orphelins de leur contexte qu'il regroupe. La présence de «curiosa» peut certes transformer le trésor en une resserre patrimoniale ou culturelle, mais cela n'en fait pas un musée, en d'autres termes cela n'en fait pas le dépôt visible de l'art ou des arts appliqués, encore moins un lieu de délectation à l'instar d'un jardin zoologique. Même si sa constitution répond à une forte impulsion de récolte, le trésor ne se laisse donc pas réduire à la collection au sens moderne du terme. Le phénomène recoupe plusieurs activités dont le but est de tracer des relations multiples avec le passé, avec la mémoire collective de la communauté possédante, et surtout avec l'invisible. On relèvera en particulier: 1. la réunion (parfois frénétique) d'objets miraculeux, parmi lesquels en premier lieu bien sûr les reliques, mais aussi les curiosités naturelles; 2. le remploi, qui favorise le dépaysement de l'objet et contribue à le

Museum Remains UK's Top Attraction for Fourth Year Running, in: *The Guardian*, 28 Juin 2011, les conservateurs du British Museum devaient nettoyer les vitrines de l'exposition *Treasures of Heaven* chaque matin, parce que les visiteurs les embrassaient.

16 Jean-Yves Marin, Statuts des restes humains, les revendications internationales, in: *Le patrimoine culturel religieux. Enjeux juridiques et pratiques culturelles*, éd. Brigitte Basdevant-Gaudemet et al., Paris: L'Harmattan, 2006, pp. 337-349, p. 338.

rendre merveilleux; 3. l'usage propre des «spolia» dans la construction de la mémoire.

En concevant le trésor d'église comme un cabinet de curiosités, on manque un élément essentiel qui motive toute impulsion de récolte: le désir de rassembler concerne à la fois les matières – et il s'agit le plus souvent de matières miraculeuses et sacrées – et les personnes. Car ce ne sont pas des objets qui forment le trésor, même si, de toute évidence, ils le composent matériellement, mais plutôt la famille mythique et légendaire des ancêtres, des héros, ou des saints bienveillants qui prennent soin de la communauté possédante, et les matières (symboliques, merveilleuses, miraculeuses, sacrées) qui permettent d'entrer en contact avec elle. On rassemble des noms et des matières, tous deux rendus présents à travers les objets. Bien plus, tout trésor facilitant le recours au passé à travers l'usage de noms, de mythes et d'événements conçus comme des éléments du patrimoine légendaire, on peut se demander si le trésor n'est pas tout simplement le lieu où se trouvent rassemblés des individus – qu'ils soient des rois, des saints, ou des héros.¹⁷ Le trésor se caractérise par la diversité et l'ambivalence de ses significations. Ceci fait pour une bonne part la fascination d'un imaginaire qui ne se limite pas au Moyen Âge occidental. Mais dans le Moyen Âge chrétien, le trésor revêt l'enjeu tout particulier de marquer un lieu culturel à partir duquel il devient possible de saisir la question de l'articulation entre la terre et le ciel, ces deux stations de l'histoire du salut, dans une combinaison toujours renouvelée de représentations visuelles et d'autorités textuelles offertes par la tradition. Dans son oscillation entre le matériel et l'immatériel, l'ici-bas et l'au-delà, le charnel et le spirituel, le trésor fonde sa signification au centre du mystère chrétien et se présente, dans le même mouvement, comme imagination devenue réalité. Ce sont donc les objets et leurs trajectoires biographiques qui doivent nous occuper lorsque l'on s'attache aux instances qui conservent et exposent, et dans lesquelles se forment des

symboles, des récits, des histoires. Le trésor est une machine à produire de la mémoire, des légendes ou des héros, en un mot à produire du passé; en tant que tel, le trésor procède donc du temps long de l'histoire.

Exposer, exposition

L'exposition n'est qu'une étape dans la délocalisation et la relocalisation des choses au cours de leur existence; cela a pour effet de les rendre présentes, tout en abolissant les distances spatiales (les choses des autres) et temporelles (les choses du passé). L'exposition, opération sensible destinée à créer des fictions, relève par essence de la monstration et de l'ostension, comme de l'interprétation. À proprement parler donc, toute exposition résulte d'un acte poétique qui la range dans l'ensemble des installations. Ceci a deux conséquences, à mon sens: d'une part, dans tous les cas, l'exposition engage l'historien à réfléchir aux dispositifs, donc aux discours sous-jacents. Mais d'autre part, et indépendamment des lieux, elle repose sur un parcours et par conséquent invite à un double cheminement, physique et intellectuel. En d'autres termes, l'exposition sanctionne l'interaction entre le matériel et l'immatériel, en en marquant les frontières; elle est l'occasion de se réconcilier avec le monde, de repenser en un mot la transcendance. Cet acte n'est ni anodin, ni gratuit.

En premier lieu, il convient de revenir au lexique, dont la richesse exprime la largeur du champ recouvert par la forme «exposer» et ses dérivés. Le sens premier du terme, tel qu'il apparaît en français autour de 1200, relève de

¹⁷ Le traitement mémoriel des héros et des saints est particulièrement saisissant à Glastonbury, après l'invention de la tombe du roi Arthur en 1191, et à Saint-Denis, avec l'élévation des reliques dans le chœur et l'érection de l'autel des trois martyrs. Voir Stephan Albrecht, *Die Inszenierung der Vergangenheit im Mittelalter. Die Klöster von Glastonbury und Saint-Denis*, Munich et Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2003, pp. 93 et sv. et pp. 157 et sv. respectivement.

l'acte discursif: il s'agit de dire, de présenter en expliquant; cet acte laisse entendre la nécessaire dépendance entre ce qui est donné à lire, bientôt à voir, et sa compréhension par le public. On ne s'étonnera donc pas que le substantif «exposition», attesté une première fois vers 1120, signifie très justement «action de présenter par le discours, exposé, explication, commentaire».¹⁸ La signification d'exposer est ainsi proche du verbe «exponere» en latin classique, à partir duquel il est forgé en français, avec le sens de dire, de présenter, d'expliquer, c'est-à-dire de rendre quelque chose accessible ou compréhensible au moyen d'un commentaire. Premièrement, je constate qu'exposer relève donc du discours. Dès le milieu du XIV^e siècle, le verbe «exposer» s'enrichit dans le sens d'étaler, d'exhiber, de présenter à la vue (notamment des marchandises).¹⁹ Ce glissement sémantique signale le déplacement résolu du sens de l'ouïe vers celui de la vue, motivé peut-être par le caractère somme toute évident de ce qui est rendu intelligible pour les sens ou, en un mot: de ce qui est «exposé». Ce faisant, il recoupe les significations portées, depuis le début du XII^e siècle au moins, par un verbe très intéressant et passablement négligé, «desployer», sur lequel je reviens plus loin. On constate donc que c'est dans un second temps seulement qu'exposer s'apparente à une action de dévoilement, ou de mise à vue.

Mais par ailleurs, dans les deux cas, le fait d'exposer n'entretient aucune relation avec un lieu: est-ce à dire que l'exposition n'a que faire de la localisation? Comme l'exposition résulte d'un déplacement ou d'un remplacement, elle porte en elle une multitude de lieux et sanctionne sans aucun doute une rupture dans l'ordre des choses. Exposer revient ainsi à délocaliser, voire à relocaliser des choses au cours de leur vie de chose; il s'agit bien d'un processus d'ordonnement, qui relève de la «dispositio».²⁰

Dispositif, display, desploi

Il serait vraisemblablement exagéré de qualifier systématiquement de «dispositifs» les pro-

cessus scénographiques ou de «mise en scène» qu'il me semble possible de suivre depuis la période médiévale. Ce terme, travaillé par la rhétorique comme le rappelle justement Cécilia Hurley-Griener, relève de la mise en ordre d'éléments selon un dessein précis.²¹ Il désigne un phénomène discursif, que l'on peut débusquer par exemple dans la présentation du trésor de la cathédrale de Bâle à l'occasion des grandes fêtes liturgiques (ill. 3).²² Dans ce cas, la disposition stricte des reliquaires croise à la fois l'importance hiérarchique entre eux, donnée par les contenus, et leurs aspects formels, où l'on insiste sur les pendants et la sy-

18 Robert Martin, Exposition, in *Dictionnaire du moyen français (1330–1500)*, www.atilf.fr/dmf, consulté en ligne le 29 août 2012.

19 Wolfgang Brückle, Paris als Denkmal guter Herrschaft unter Karl V. von Valois. Die Entfaltung öffentlichen Raums im Mittelalter, in: *Stadtgestalt und Öffentlichkeit. Die Entstehung politischer Räume in der Stadt der Vormoderne*, éd. Stephan Albrecht, Cologne: Böhlau, 2010, pp. 287–309, p. 302 et note 50, en relève très justement l'usage chez Christine de Pizan. Sur l'espace public comme espace d'exposition, voir aussi Georg Friedrich Koch, *Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin: Walter de Gruyter, 1967.

20 Jean Davallon, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris: L'Harmattan, 1999. Voir aussi André Desvallées, Martin Schärer et Noémie Drouguet, Exposition, in: *Dictionnaire encyclopédique* (note 1), pp. 133–173.

21 Cécilia Hurley-Griener, Jalons pour une histoire du dispositif, in: *Culture et Musées 16* (2010), pp. 207–218; voir aussi François Mairesse et Cécilia Hurley, Éléments d'expologie. Matériaux pour une théorie du dispositif muséal, in: *Mediatropes 3* (2012), n° 2, pp. 1–27.

22 Rudolf F. Burckhardt, *Der Basler Münsterschatz*, Bâle: Birkhäuser, 1933, pp. 351–358; voir également Marie-Claire Berkemeier-Favre, Reliquien und Reliquiare im Leben der Bischofsstadt Basel, in: *Der Basler Münsterschatz*, éd. Burkard von Roda, Bâle: Christof-Merian-Verlag, 2001, pp. 329–336.

dispenser; le préfixe dis- évoque en effet la séparation, la différence ou l'absence, et l'on retrouve ici la distinction entre les mondes réel et construit dont je parlais plus haut. «Déploier», c'est développer dans toute son extension une chose qui était pliée, telles les bannières par exemple. Mais c'est aussi, attesté dès le milieu du XIV^e siècle, exposer dans le sens de disposer de façon à mettre en vue, d'étaler (des marchandises comme des trésors). Même si l'usage de déployer dans le sens d'exposer reste rare jusqu'au XVI^e siècle, l'idée générale, au moins à partir de 1130, reste celle de dérouler, d'étendre, d'étaler, de répartir, de montrer.²⁴ En tant qu'opération de mise à plat, ce déploiement présente deux caractéristiques majeures: premièrement, il est une mise en ordre, et par conséquent s'apparente au dispositif foucauldien; deuxièmement, il consiste à tout montrer, avec la conséquence suivante: ce qui est «desploié» devient à la fois visible *et* lisible.

Pour le Moyen Âge, nous pouvons énumérer les circonstances du «desploi»: ostensions, monstrations, processions. À cela deux remarques. En premier lieu, le «desploi» résulte d'un impératif rituel (plutôt que culturel), parce que le déploiement n'a lieu qu'en certaines occasions. Deuxièmement, le «desploi» médiéval n'engage pas nécessairement la visibilité de ce qui est déployé. Le rangement répond aussi à un impératif de lisibilité: dans l'armoire de la sacristie comme dans celle du trésor figurent des objets mis en un certain ordre, un ordre régulier et quasi invariant que l'on peut suivre depuis la période moderne, voire un peu avant (dès le XIII–XIV^e siècle pour les objets mobiles; dès le milieu du XIV^e siècle pour des objets de plus grandes dimensions comme les retables) et jusqu'au XIX^e siècle en tout cas, parfois même jusqu'à nos jours dans le cas des trésors ecclésiastiques (ill. 4). De manière immuable, l'armoire est l'unité mobilière la plus petite qui scelle le sort des objets, dans leur conservation comme dans leur présentation.

Le XII^e siècle signale un passage au visuel, qui se remarque entre autres dans la nouvelle ap-



4. Abbaye de Saint-Maurice d'Againe, Armoire du trésor, photographie vers 1907

préhension du corps du Christ et dans la transformation progressive du reliquaire en ostensor ou en monstrance, si l'on suit Recht.²⁵ Ce besoin accru de visibilité se fait notamment sentir dans le désir de voir l'hostie, ou mieux sans doute: le corps du Christ, qui trouve une réponse manifeste dans la célébration de l'élévation du Sacrement après sa confection par le prêtre. Il est très probable que ce besoin de voir l'hostie ne soit que le symptôme d'une exigence plus générale, dont la visibilité et l'exhibition de la relique constituait peut-être le préambule. En tous les cas, au concile de Latran IV en 1215, le canon 62 fixe l'interdiction d'exhiber la relique, non pas pour des raisons relevant de l'exposition, mais sans doute afin de ne pas favoriser par ce geste l'obtention de gains financiers. Il est par conséquent difficile d'af-

24 Pierre Cromer, *Déployer*, in: *Dictionnaire du moyen français (1330–1500)*, www.atilf.fr/dmf, consulté en ligne le 29 août 2012.

25 Recht (note 3), p. 112 et sv. Christof L. Diedrichs, *Vom Glauben zum Sehen. Die Sichtbarkeit der Reliquie im Reliquiar. Ein Beitrag zur Geschichte des Sehens*, Berlin: Weißensee Verlag, 2001, en fait quant à lui remonter l'origine au XI^e siècle de manière convaincante.

firmer que cette interdiction tente de régler la multiplication des reliquaires transparents dès les années 1200 environ. Mais il est cependant vrai que l'arrivée massive et soudaine de reliques orientales sitôt après le pillage de Constantinople en 1204, a favorisé l'usage de dispositifs permettant la visualisation de ces «trophées».²⁶ Un exemple l'illustre à merveille; le bras-reliquaire de saint Nicolas, conservé dans le trésor de la cathédrale d'Halberstadt, présente, sous une forme assez commune au début du XIII^e siècle, une nouveauté intéressante: le doigt du saint ramené par l'évêque d'Halberstadt Konrad von Krosigk en 1205 reste visible à travers une fenêtre de cristal, somme toute mis en scène de cette manière et présenté tel un «trophæum».

L'ostension: rendre présent l'invisible
à travers la matière

La multiplication de ces reliquaires transparents résulte selon moi d'un glissement dans l'appréhension de la matière, voire des matières désormais valorisées et considérées comme précieuses; il semble que ce glissement se fasse progressivement depuis la période carolingienne et jusqu'à la fin du XII^e siècle environ, et qu'il comprenne également les procédés de remploi.²⁷ Car le remploi, du moins pour des raisons non pragmatiques, c'est-à-dire à des fins ornementales ou mémorielles, relève du double phénomène de l'exposition et de la conservation.²⁸ Une statue reliquaire comme celle de sainte Foy de Conques joue le rôle de cadre et de support merveilleux qui permet d'une part d'exposer les pierres précieuses ou taillées, et d'autre part d'en garantir la sécurité: on chérit donc ces pièces pour les mettre en valeur et, proprement, les exposer.²⁹ Le vase de Suger constitue également l'un des exemples les plus intéressants du milieu du XII^e siècle.³⁰ Mis en scène dans leurs récipients, les précieux restes deviennent certes visibles à travers des fenêtres de cristal, mais il s'agit surtout d'en signaler la présence. Les formes qui se multiplient bientôt invitent elles aussi à percevoir

cette présence: reliquaires «cinétiques», à mise en scène, cadres et icônes reliquaires permettant d'ordonner une collection de reliques autour du Christ ou de la Vierge, notamment.

On peut se demander si le caractère précieux (plutôt que sacré ou miraculeux) de certaines matières ne motive pas une mise en scène spécifique, dont le remploi ne serait qu'une forme. Le bras-reliquaire que l'abbesse Beatrix von Holte donne au trésor d'Essen après 1309 est tout autant remarquable, puisqu'il permet de rendre éminemment visible ce montage: le bras lui-même est posé sur un socle, monté sur quatre pieds qui le séparent du sol; la double manche, marquée par des orfrois sertis de cabochons, hiérarchise dans l'élévation et souligne la délicatesse du geste de la main qui tient le reliquaire architecturé entre ses doigts; la couleur des matériaux mis en œuvre, ou mieux sans doute: les sensations que créent ces matériaux, renforce cette mise en montre: de bas en haut, on s'élève vers le matériau le plus lumineux, on passe ainsi du cuivre à l'argent puis au cuivre doré. Outre les matières et les pierres

²⁶ Voir Gia Toussaint, *Kreuz und Knochen*.

Reliquien zur Zeit der Kreuzzüge, Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 2011.

²⁷ Sur la valorisation des matières, voir Herbert L. Kessler, *Seeing Medieval Art*, Peterborough: Broadview Press, 2004. Voir également Kellie Robertson, *Medieval Materialism. A Manifesto*, in: *Exemplaria* 22 (2010), n° 2, pp. 99–118 et les articles réunis par Aden Kumler et Christopher R. Lakey, sous le titre «Res and significatio. The Material Sense of Things in the Middle Ages», in: *Gesta* 51 (2012), n° 1.

²⁸ Stefan Laube, *Von der Reliquie zum Ding. Heiliger Ort – Wunderkammer – Museum*, Berlin: Akademie Verlag, 2011.

²⁹ Beate Fricke, *Ecce fides. Die Statue von Conques, Götzendienst und Bildkultur im Westen*, Munich: Wilhelm Fink Verlag, 2007.

³⁰ Suger, *Écrit sur la consécration de Saint-Denis. L'œuvre administrative. Histoire de Louis VII*, éd. Françoise Gasparri, Paris: Les Belles Lettres, 1996, pp. 154 et sv.

précieuses ou les gemmes antiques, les éclats de la Vraie Croix de même que des gouttes de sang du Christ sont très tôt scellés dans des récipients de cristal et fixés aux crucifix où ils occupent en quelque sorte la place du corps du Christ. Plus tard, peu après le milieu du XII^e siècle, les premiers exemples de reliquaires à «mise en scène» seront également des staurothèques. À la mise en scène des matières précieuses, succède une scénographie de la relique, bientôt du reliquaire au sein d'un ensemble plus grand, de façon spectaculaire ou dramatique. La mise en évidence des valeurs visuelles de l'objet et des qualités sensibles des matières opérées s'accompagne d'un goût très marqué pour la narration: le regard est ainsi conduit, guidé vers ce qu'il faut voir et comprendre.³¹

Donner à voir ne suffit pas, encore faut-il dire ce qu'il y a à voir. Le désir de voir conduit en effet très tôt à la mise en place de dispositifs visuels spécifiques, qui concernent tant l'arrangement matériel des objets que leur déplacement dans l'espace sacré. L'inscription active du cérémonial se fait par les placements, les déplacements, ou les orientations, et débouche sur la constitution d'une topographie cérémonielle, qui se déploie soit à l'échelle de l'édifice (présentation des reliques et des reliquaires sur l'autel, par exemple), soit à l'échelle de la cité à l'occasion de cérémonies solennelles d'ostension et de procession des reliques insignes. Il apparaît ainsi que le désir de voir s'accompagne d'une volonté ferme de montrer ou d'exposer, sans que l'on puisse parler d'une relation de dépendance dans un sens plutôt que dans l'autre. Ce que l'on montre avant tout, ce sont des matières précieuses ou des contenus. De ce fait découle, me semble-t-il, l'insistance portée sur la visibilité de la relique et du reliquaire considéré, dans certains cas, comme une relique à part entière. À proprement parler cependant, on ne montre pas encore l'objet: l'ostension, la monstration restent une invitation à regarder au-delà des apparences sensibles, au-delà des «visibilia». Il faut prendre

garde en effet à ne pas confondre des phénomènes, des outils ou des artifices qui relèvent de la représentation, du visuel, car l'exposition au sens médiéval n'est pas un phénomène qui cherche à rendre visible, mais plus simplement présent.

Donation et exposition

Dans un texte demeuré célèbre, le liturgiste Durand de Mende indique trois raisons pour lesquelles les trésors de l'église sont exposés au public. Je laisse de côté les deux premières, qui concernent la sécurité et la solennité, pour m'attacher à la dernière: «Troisièmement, en souvenir des offrandes, c'est-à-dire à la mémoire de ceux qui par le passé offrirent à cette église.»³² Ainsi, l'acte de monstration du trésor de l'église est-il lié à la donation. Plus encore peut-être, l'acte de monstration acquiert une dimension commémorative, et lie donc dans un même élan: donation, mémoire et exposition. C'est un point capital. Commémorer le souvenir du donateur ou du bienfaiteur peut être parfois l'occasion d'exposer ses

31 Voir Bruno Reudenbach, *Heil durch Sehen. Mittelalterliche Reliquiare und die visuelle Konstruktion von Heiligkeit*, in: *Von Goldenen Gebeinen. Wirtschaft und Reliquie im Mittelalter*, éd. Markus Mayr, Innsbruck: Studien Verlag, 2001, pp. 135–147. Sur l'usage de fenêtres de cristal de roche, voir Ulrich Henze, *Edelsteinallegorese im Lichte mittelalterlicher Bild- und Reliquienverehrung*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 54 (1991), pp. 428–451.

32 Voir Jean Belet, *Rationale divinatorum officiorum* (PL 202, cols 120–121), c. CXV: «De ornatu templi materialis. [...] Porro autem tres sunt causae quamobrem Ecclesiae thesaurus in magnis solemnitatibus in apertum proferatur. Et primo sane propter cautela considerationem, ut appareat quam cautus ille fuerit in servando qui istum servare debuerit. Tum vero propter solemnitatis venerationem, tandemque ob memoriam oblationis, quo videlicet in illorum offeratur memoria qui istiusmodi bona Ecclesiae prius obtulerunt.»



5. Selm-Cappenberg, St. Jean Evangéliste, Tombeau d'Otton de Cappenberg avec le chef reliquaire de Frédéric Barberousse

faits et gestes non seulement en rappelant les bienfaits portés à la communauté, mais en ravivant ses donations passées par l'exposition des objets à lui rattachés: des scénographies permettent ainsi de mettre ponctuellement en évidence ces bienfaits, par l'intermédiaire d'objets, le plus souvent d'objets conservés dans le trésor de l'église.

Tel est le cas de la fameuse statuette équestre de Charlemagne provenant du trésor de la cathédrale de Metz. Le cérémonial de la cathédrale précise l'usage de cette statuette, en tout cas au début du XVI^e siècle: elle est «exposée» à l'occasion de la messe anniversaire de l'empereur carolingien, le 28 janvier. Déposée sur le lutrin la veille, au milieu des cierges, elle rejoint son armoire de la sacristie à peine l'office terminé.³³ À Saint-Jean de Cappenberg, c'est le chef reliquaire de saint Jean l'Evangéliste, donné par Otton de Cappenberg, le frère de Gottfried et co-fondateur de l'abbaye, qui prend

place sur un support en forme de croix tenu par Gottfried sur sa plaque tombale (ill. 5). Il ne s'agit pas de son lieu de conservation habituel mais plutôt d'un lieu d'exposition «temporaire», activé à l'occasion de la commémoration du fondateur.³⁴ À Saint-Paul de Münster,

33 Danielle Gaborit-Chopin, *La statue équestre de Charlemagne*, Paris: Réunion des musées nationaux, 1999.

34 Horst Appuhn, *Beobachtungen und Versuche zum Bildnis Kaiser Friedrichs I. Barbarossa in Cappenberg*, in: *Aachener Kunstblätter* 44 (1973), pp. 129–192, p. 158 et sv. Sur le chef reliquaire, voir également Wolfgang-Christian Schneider, *Die Kaiserapotheose Friedrich Barbarossas im Cappenger Kopf. Ein Zeugnis staufischer Antiken-erneuerung*, in: *Castrum peregrini* 44 (1995), n° 217–218, pp. 7–53. Sur la fondation de Cappenberg, en dernier lieu: Ingrid Ehlers-Kisseler, *Zum Patrozinium des Stiftes Cappenberg*, in: *Analecta Praemonstratensia* 77 (2001), n° 1–4, pp. 5–24.

on retrouve la statue d'un chevalier à l'identité contestée dans le porche du bras sud du transept occidental, siège du tribunal épiscopal: contrairement aux autres figures tenant un livre ou tout autre attribut en le serrant assez près de leur poitrine, le chevalier de Münster projette sa main voilée dans l'espace, si bien que l'objet qu'il devait tenir ne touchait pas son corps.³⁵ L'objet précieux, mobile, qui peut prendre place sur le socle ainsi formé est là encore un reliquaire insigne conservé au sein du trésor cathédral: le chef reliquaire de saint Paul. À la cathédrale de Bâle, l'antependium offert par Henri II est habituellement conservé dans la sacristie, mais il est porté solennellement en procession et déposé devant l'autel majeur à l'occasion de sept grandes fêtes: Noël, Pâques, Pentecôte, Saint-Sacrement (Fête-Dieu), fête de l'empereur Henri, Assomption de la Vierge et la Toussaint. À la cathédrale de Bâle toujours, la croix dite de Henri II est exposée au milieu du jubé dès la fin du XIV^e siècle, à un endroit nommé le «Bitt», là où se trouve un tronc dans lequel les fidèles déposent leurs offrandes destinées à l'entretien du bâtiment. Pour rendre l'ostension spectaculaire, on accroche aux bras de la croix les deux ampoules du sang du Christ qu'avait rapporté de Beyrouth en 1149 l'évêque Ortlieb de Frobourg.³⁶ À Saint-Nicolas de Bad Wilsnack, dressée contre le second pilier du côté nord de la nef, se trouve la figure d'un évêque tenant un socle dans ses mains; selon l'hypothèse formulée une première fois par Horst Appuhn et reprise récemment par Claudia Lichte, seule la monstrance-reliquaire des trois hosties miraculeuses peut prendre place à cet endroit, dont la visibilité est renforcée par le fait d'avoir peint en noir le fond de la niche.³⁷ Évidemment, ce n'est pas le lieu de conservation habituel de la monstrance, mais bien l'un des lieux supposés de son exposition rituelle, activé à un moment particulier de l'année liturgique. La présence d'un socle ne doit pas étonner. On a vu ci-dessus que les reliquaires les plus importants de la cathédrale de Bâle, par exemple, étaient po-

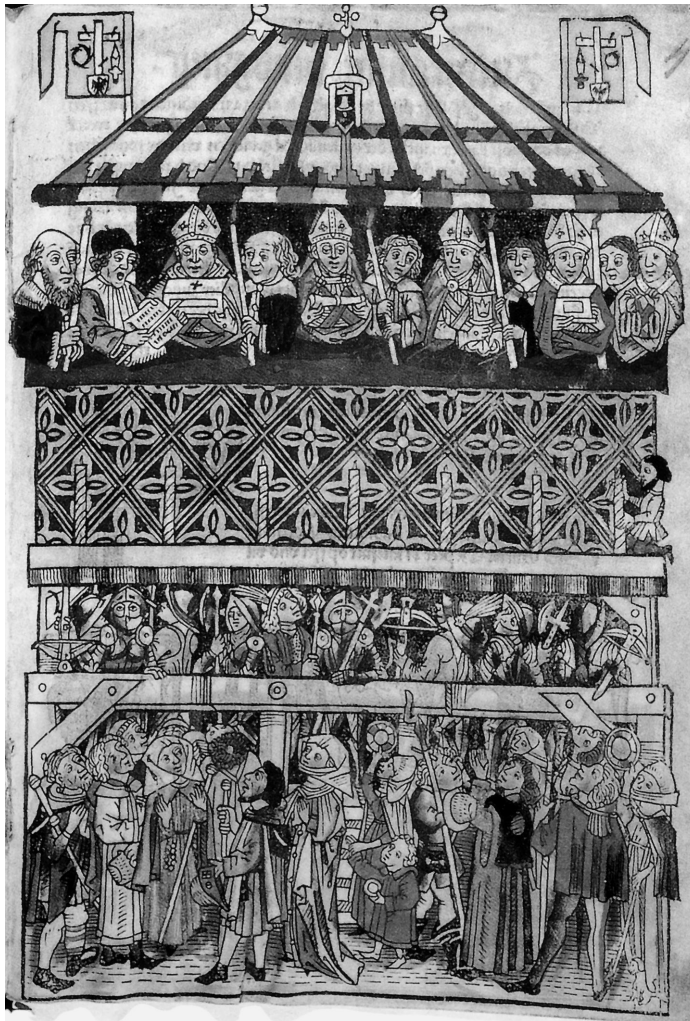
sés sur des socles de bois personnalisés et recouverts de tissus de couleurs différentes selon les occasions: blanche, bleue, rouge, noire avec des étoiles d'or. Disposer des reliquaires sur des socles à certaines occasions relèverait-il de l'exposition?

Avec ces derniers exemples, on comprend que l'objet médiéval puisse fonctionner à la fois comme document, car il instruit et sert d'exemple, et comme monument, dans le sens où, sans être exclusivement rattaché au souvenir particulier de son donateur, il en perpétue malgré tout la mémoire. L'objet peut être pris dans le jeu de l'exposition temporaire, imposé par la liturgie, qui le fait se déplacer à la frontière laïque du sanctuaire en quelque sorte (sur le lutrin, sur le jubé, au porche, dans les mains d'une figure) ou en le portant en procession, lui offrant une visibilité largement ouverte sur le public. Le cérémonial impose une mise en scène des objets, qui est l'une des formes les

35 Voir Joachim Poeschke, Candida Syndikus et Thomas Weigel, *Mittelalterliche Kirchen in Münster*, Munich: Hirmer, 1993, p. 53 et pp. 67–68, ainsi que Paul Pieper, *Das Paradies des Domes zu Münster in Westfalen*, Münster: Aschendorff, 1993.

36 Burckhardt (note 22), p. 46.

37 Claudia Lichte, *Die Inszenierung einer mittelalterlichen Wallfahrt. Der Lettner im Havelberger Dom und das Wilsnacker Wunderblut*, Worms: Werner, 1990 et Ead., *Der Havelberger Lettner als Bühne. Zum Verhältnis von Bildprogramm und Liturgie*, in: *Die mittelalterliche Plastik in der Mark Brandenburg*, éd. Lothar Lambacher et Frank Matthias Kammel, Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, 1990, pp. 101–107. Voir aussi Folkhard Cremer, *Die St. Nikolaus- und Heiligblut-Kirche zu Wilsnack (1383–1552). Eine Einordnung ihrer Bauformen in die Kirchenarchitektur zwischen Verden und Chorin, Doberan und Meißen im Spiegel bischöflicher und landesherrlicher Auseinandersetzungen*, 2 vols, Munich: scaneg, 1996, vol. 1, pp. 132 et sv., qui, tout en refusant d'y reconnaître le portrait de l'évêque Johannes von Wöpelitz, reconnaît bien l'objet tenu par l'évêque comme le socle de la monstrance-reliquaire.



6. Ostension des reliques impériales devant la maison des Schopper, Nuremberg, gravure sur bois colorée, 1487

plus visibles de l'exposition: il s'agit à la fois de présenter, de montrer des objets, mais aussi de célébrer la mémoire de leur donateur en engageant ces objets, conçus comme un support possible de l'«historia», dans des procédés scénographiques rattachés à la célébration des souvenirs. À partir du milieu du XIII^e siècle, ce sont de nouveaux lieux d'exposition qui sont ainsi activés: ils autorisent à parler d'exposition dans un sens résolument différent.³⁸ Il ne s'agit plus seulement de rendre visible, mais

38 Comme le souligne Willibald Sauerländer, *Architecture gothique et mise en scène des reliques. L'exemple de la Sainte-Chapelle*, in: *La Sainte-Chapelle de Paris. Royaume de France ou Jérusalem céleste?*, éd. Christine Hediger, Turnhout: Brepols, 2007, pp. 113–136, p. 117: «l'architecture gothique avec sa tendance à la visualisation du sacré [prête] à la mise en scène des châsses et des reliquaires une splendeur nouvelle et nulle part ailleurs leur magie mystérieuse ne se manifeste d'une manière aussi spectaculaire qu'à la Sainte-Chapelle».

bien de mettre en scène selon des dispositifs symboliques. Mais par ailleurs, la question du corps ne se tient plus au centre des préoccupations: c'est l'objet comme entité matérielle, et non plus en tant qu'il peut être considéré comme médiateur d'une réalité absente, qui devient le terme même de l'exposition.

Exposer pour repenser la transcendance ?

Dès lors, serait-il envisageable de rapatrier des solutions médiévales (ou tardo-médiévales) dans la pratique actuelle de l'exposition de l'objet médiéval ? Que l'on parle de dispositif ou de display, ces deux concepts «portent non seulement sur l'aménagement des œuvres dans un espace mais sur la mise en scène globale qui articule les œuvres d'art dans un lieu». ³⁹ La dimension discursive du dispositif comme du display demeure cependant essentielle: par ce moyen, nous parvenons à articuler des objets et des lieux pour créer du sens. Parler d'œuvre d'art affaiblit l'assertion; elle induit une relation esthétique fondée sur la contemplation, là où le système créé permet en somme d'établir et de transmettre un discours par des objets, c'est pourquoi je préfère cette dernière notion. La présence d'un socle, d'un support ou d'un voile, isole l'objet de la main qui le tient. On peut interpréter ce geste comme une marque de respect ou un signe d'humilité, qui renforce le caractère sacré du don. Ce faisant, le geste crée aussi une distance que nous qualifierions de détachement discursif, qui est le propre de l'exposition.

Révéler des contenus par une petite fenêtre de cristal, voiler ou dévoiler les reliquaires selon des moments imposés par la liturgie, promener les «sacra» dans un espace sanctifié, sont des pratiques qui relèvent de la monstration. L'ostension, qui intervient à intervalles réguliers au cours de cérémonies fortement codifiées, est un cas particulier de la monstration (ill. 6). La monstration, à suivre cet exemple, confine de plus en plus à la foire car, dès la fin du XIV^e siècle (premier témoignage à Aix-la-Chapelle en 1390), on annonce à l'avance, ce

que l'on va voir!⁴⁰ La monstration possède une dimension essentiellement instrumentale: par vocation, elle rend publique l'objet ou la chose. Il nous semble au contraire que l'exposition dépasse ce cadre strict, dans le sens où elle est transitive; en d'autres termes, elle indique comment regarder les choses. Bien sûr, l'exposition relève aussi de la monstration, mais avec ce petit plus semble-t-il: elle crée ce que j'appellerais un «effet d'illusion». Elle montre «in praesentia», elle rend présents des objets, des actions ou des acteurs, en les agencant dans un espace défini.⁴¹

39 Hurley-Griener (note 21), p. 216.

40 Sur l'ostension, je renvoie à Hartmut Kühne, *Ostensio reliquiarum. Untersuchungen über Entstehung, Ausbreitung, Gestalt und Funktion der Heilumsweisungen im römisch-deutschen Regnum*, Berlin: Walter de Gruyter, 2000.

41 Ces réflexions ont fait l'objet de quelques publications antérieures, notamment Pierre Alain Mariaux, *Exposer, remarques liminaires*, in: *Les lieux d'exposition et leurs publics. Ausstellungsorte und ihr Publikum*, éd. Valérie Kobi et Thomas Schmutz, Berne: Peter Lang, 2013, pp. 1–7, et Id., *Du trésor au musée. Notes pour une histoire de l'exposition des reliquaires au trésor de Saint-Maurice d'Agaune*, in: *Histoire de l'art 73* (2013), pp. 27–38.

Bildnachweise

EINBAND, TITELI s. Hurley [1.] / s. Haupt und Mondini [4.] / s. Beer [9.] / S. 1 Courtesy Philadelphia Museum of Art / S. 2 Fotografie: Wolfgang Brückle

BRÜCKLE 1. Vitterhetsakademiens bibliotek, Stockholm / 2. © Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, archives photographiques, Montigny-le-Bretonneux / 3. Archiv Verfasser (*Das germanische Nationalmuseum und seine Sammlungen. Wegweiser für die Besuchenden*, Nürnberg: Germanisches Museum, 1860, Beilage) / 4. Archiv Verfasser (Fotografie: Wolfgang Brückle) / 5. © Réunion des musées nationaux, Musée du Louvre, Paris, Section Histoire du Louvre (Fotografie: Agraci) / 6.–7. Archiv Verfasser (Fotografien: Isabel Haupt) / 8. © Rheinisches Bildarchiv, Köln / 9. © Landesgalerie Sachsen-Anhalt, Halle-Moritzburg

MARIAUX 1. Bibliothèque du Musée des arts décoratifs, Paris, Album Maciet 309bis/35 (Fotografie: Michele Tomasi) / 2. © DRAC Champagne-Ardenne / 3. Archive de l'auteur (Rudolf F. Burckhardt, *Der Basler Münsterschatz*, Basel: Birkhäuser, 1933, Abb. 263) / 4. © Abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, photographie x / 5. © St. Johannes Evangelist zu Selm-Cappenberg, Katholisches Pfarramt (photographie: LWL) / 6. © Staatsarchiv Nürnberg, Rst. Nürnberg, ms. 399 a

KUNZ 1. © Landesamt für Denkmalpflege Rheinland-Pfalz, Mainz (H. Straeter) / 2.–7. und 9.–15. Archiv Verfasser (Fotografien 2–6, 8, 11–15: Tobias Kunz; Fotografien 7, 9–10: Lorenz Enderlein, Tübingen) / 8. © Bildarchiv Foto Marburg (Fotografie: Lala Ausberg)

HURLEY 1. © Réunion des musées nationaux (Musée du Louvre, Département des arts graphiques, album Alexandre Lenoir, fol. 18=RF 5279.19, recto)

THOME 1. Archiv Verfasser (*Vues pittoresques et perspectives des salles du Musée des Monuments Français*, Paris: Didot, 1816, Tafel 5) / 2. Archiv Verfasser (Fotografie: Markus Thome) / 3. Archiv Verfasser (*Führer durch das Schweizerische Landesmuseum in Zürich*, Zürich: Verlag des Schweizerischen Landesmuseums, 1915, Tafel nach S. 20) / 4. © Bildarchiv Foto Marburg / 5. © RMN-Grand Palais (Fotografie: Franck Raux) / 6. Archiv Verfasser (*Le Musée de Cluny. La pierre, le marbre, l'albâtre, la terre cuite*, Paris: Librairies-Imprimeries réunies, 1895, Tafel 17) / 7. Archiv Verfasser (*Der Neubau des bayerischen Nationalmuseums in München*, hrsg. von Gabriel von Seidel, München: Bruckmann, 1902, Tafel 16) / 8. Archiv Verfasser (*Führer durch das Schweizerische Landesmuseum in Zürich*, Zürich: Verlag des Schweizerischen Landesmuseums, 1915, Tafel nach S. 4)

LAFONTANT VALLOTTON 1. Archive de l'auteur (Hans Lehmann, *Guide officiel au Musée national suisse*, Zurich: Hofer, 1898) [p. 2] / 2. © Musée national suisse, Zurich, SLM-DA, NEG-94114 / 3. Archive de l'auteur (Alexandre Du Sommerard, *Les Arts au Moyen Âge*, Paris: Caboché, Garneray & Cie, 1840, planche 3) / 4. © Musée national suisse, Zurich, SLM-Plan, NEG-123817 / 5. © Musée national suisse, Zurich, SLM-Innen, NEG-7243 / 6. © Musée national suisse, Zurich, SLM-DA, NEG-140136 / 7. © Musée national suisse, Zurich, IN-99, NEG-1922

WETTER 1. © Ev. Kirche A. B. Kronstadt (Fotografie: Radovan Boček, Prag) / 2. © Ev. Kirche A. B. Kronstadt (Fotografie: Árpád Udvardi, Kronstadt) / 3. © Győr, Székesegyház Kincstára (Fotografie: Attila Múdrak, Esztergom) / 4. Archiv Verfasserin (*Magyarország Műkincsei*, Budapest u. Wien: M. Gerlach & Co, 1902–1903, Bd. 1, Abb. 147) / 5. Archiv Verfasserin (*Magyarország Műkincsei*, Budapest u. Wien: M. Gerlach & Co, 1902–1903, Bd. 1, Tafel 1) / 6. Archiv Verfasserin (*Magyarország Műkincsei*, Budapest u. Wien: M. Gerlach & Co, 1902–1903, Bd. 1, Abb. 158)

BEER 1. Archiv Verfasserin (*Deutsch-Nationale Kunstausstellung Düsseldorf 1902*, Düsseldorf: Verlag der Deutsch-Nationalen Kunstausstellung, 1903, Tafel 31, Fotografie: Otto Renard) / 2. © Rheinisches Bildarchiv, Köln (Fotografie: Emil Hermann) / 3. Archiv Verfasserin (Jozef de Coo, *Fritz Mayer van den Bergh. Der Sammler, die Sammlung*, Schoten: C. Govaerts, 1979, Abb. 36) / 4. © Rheinisches Bildarchiv Köln (Fotografie: Emil Hermann) / 5.–6. Archiv Verfasserin (*Die Denkmalpflege* 16 [1914], S. 106) / 7. © Bildarchiv Foto Marburg (Fotografie: Emil Hermann) / 8.–14. © Rheinisches Bildarchiv, Köln

BRÜCKLE 1. © Estate of Joseph Beuys, VG Bild-Kunst, Bonn 2015 / 2. © Museumslandschaft Hessen-Kassel / 3. © Gräfliche Rentkammer Erbach (Fotografie: Büchler) / 4. © Antikvarisk-topografiska arkivet, Riksantikvarieämbetet, Stockholm / 5. Courtesy of The Lewis Walpole Library, Yale University, Farmington, Connecticut (Inv.-Nr. 49 3678) / 6. Courtesy of The Lewis Walpole Library, Yale University, Farmington, Connecticut (Inv.-Nr. 33 30 copy 11) / 7. Courtesy of The Lewis Walpole Library, Yale University, Farmington, Connecticut (Inv.-Nr. 49 3490) / 8. Archiv des Corpus Vitrearum Deutschland, Freiburg i. Br. (© A. Gössel) / 9. © Museumslandschaft Hessen-Kassel (Fotografie: U. Brunzel) / 10. Archiv Verfasser (*Illustrierte Zeitung*, 1858) / 11. Archiv Verfasser (Walter Curt Behrendt, *Alfred Messel*, Berlin: Bruno Cassirer, 1911, S. 74) / 12. Archiv Verfasser (Fotografie: Wolfgang Brückle)

COLL 1. Archive de l'auteur (photographie: Gaspar Coll) / 2.–8. © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelone / 9.–13. Archive de l'auteur (photographies: Gaspar Coll)

LIEPE 1.–3. and 5.–9. © Antikvarisk-topografiska arkivet, Riksantikvarieämbetet, Stockholm / 4. © Antikvarisk-topografiska arkivet, Riksantikvarieämbetet, Stockholm (photograph: A. Wahlberg)

MONDINI UND HAUPT 1.–5. © Fondazione Franco Albini (Fotografien: A. Villani) / 6. Archiv Verfasserinnen (*L'Architettura. Cronache e storia* 4 [1958], Nr. 33, S. 160) / 7.–8. © Civico Archivio Fotografico, Milano, Deposito Fondazione Beic (Fotografien: Paolo Monti) / 9. Archiv Verfasserinnen (Fotografie: Daniela Mondini) / 10. Civico Archivio Fotografico, Milano (Fotografie: Paolo Monti)

O'DONNELL 1.–7. © Henie Onstad Kunstsenterets Arkiv, Høvikodden

LINDLEY 1. © Victoria & Albert Museum, London / 2. © Getty Images (photograph: Hans Wild) / 3.–4. © Tate photography, London / 5.–6. © Royal Academy of Arts, London / 7. © The Henry Moore Foundation (photograph: Jerry Hardman-Jones) / 8.–11. © Tate photography, London

DIEBOLD 1. © Bobrowsky Kommunikation & Design (Viernheim) / 2. Author's archive (*Die Kunst im Deutschen Reich* 5 [1941], p. 39) / 3. Courtesy of the Historische Museum Frankfurt a. M. / 4.–6. Courtesy of the Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest / 7. © Author's archive (*Art in America* [October 1993], p. 115) / 8. © Peter Hinschläger (Aachen), Stadt Aachen

Impressum

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Lektorat: Barbara Kappelmayr, München (deutsche Beiträge);
Pierre Alain Mariaux, Neuchâtel (französische Beiträge);
Katherine Vanovitch, Knapp Hill, South Petherton (englische Beiträge)

Gestaltung und Satz: Friedrich Forssman
Reproduktionen: Birgit Gric, Deutscher Kunstverlag
Druck und Bindung: Graphisches Zentrum Cuno GmbH & Co. KG, Calbe

© 2015 Deutscher Kunstverlag GmbH Berlin München
Paul-Lincke-Ufer 34, D-10999 Berlin
www.deutscherkunstverlag.de

ISBN 978-3-422-07334-0