DOI 10.35662/unine-thesis-2838

Thèse réalisée en cotutelle entre l'Ecole du Louvre

& l'Institut d'Histoire de l'Art et de Muséologie de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Neuchâtel

ARCHEOLOGIE D'UNE EPIPHANIE

DU RELIQUAIRE AU MOYEN ÂGE & DE SES REDEPLOIEMENTS EXPOGRAPHIQUES

Fanny Fouché

Sous la direction de Christine Descatoire, conservatrice en chef du Patrimoine, chargée des collections d'orfèvrerie et des textiles occidentaux au Musée national du Moyen Âge - Thermes et hôtel de Cluny et du professeur Pierre-Alain Mariaux, titulaire de la chaire d'histoire de l'art médiéval et de muséologie de l'Institut d'Histoire de l'art et de Muséologie et doyen de l'Université de Neuchâtel depuis septembre 2017.

Membres du jury

Christine Descatoire, conservatrice du Musée national du Moyen Âge à Paris

Brigitte d'Hainaut-Zvény, professeur des Universités, Université Libre de Bruxelles

François Mairesse, professeur des Universités, Université Sorbonne Nouvelle, Paris III

Pierre-Alain Mariaux, professeur des Universités, Université de Neuchâtel

Volume remis début juillet 2020 & soutenu 3 septembre 2020, à l'Ecole du Louvre, Paris

Université de Neuchâtel unine

Faculté des Lettres et Sciences humaines
Espace Tilo-Frey 1
CH-2000 Neuchâtel

SOUTENANCE thèse de doctorat ès sciences humaines et sociales de l'Université de Neuchâtel, en partenariat avec l'Ecole du Louvre, Paris.

Neuchâtel, Jeudi 3 septembre 2020

Mesdames, Messieurs,

Après avoir entendu la candidate, consulté les rapporteurs de sa thèse intitulée : **Archéologie d'une épiphanie. Du reliquaire au Moyen Âge et de ses redéploiements expographiques**, se fondant par ailleurs sur la décision favorable du Conseil des professeur-e-s, le jury décerne, au nom de l'Université de Neuchâtel, l'imprimatur à la thèse de Madame Fanny Fouché. Au dépôt légal de la thèse au Décanat, le titre de docteur ès sciences humaines et sociales lui sera décerné.

Le jury attribue à la thèse présentée la mention *Summa cum Laude*. Il tient en outre à souligner l'ampleur du travail, sa densité, sa générosité et sa pertinence.

Pour le Jury :

Brigitte D'Hainaut-Zveny, professeure à l'Université libre de Bruxelles et membre de l'Académie royale de Belgique,
François Mairesse, professeur, Chaire de l'UNESCO ; Université de Paris 3 - Sorbonne nouvelle, membre de l'Académie royale de Belgique.
Christine Descatoire, conservatrice en chef, Musée de Cluny, et Prof. à l'Ecole du Louvre, Co-directrice de thèse,
Pierre Alain Mariaux, professeur d'histoire de l'art et de muséologie, Université de Neuchâtel, présentement Doyen de la Faculté, co-directeur de thèse.

Le président du Jury,

Pascal Griener, professeur d'histoire de l'art et de muséologie, Université de Neuchâtel.

Téléphone : +41 32 718 18 32/33 sec. 718.17.78 Fax : +41 32 718 18 71 E-mail : pascal.griener@unine.ch www.unine.ch

RESUME

Ce travail porte sur le devenir de l'objet sacré dès lors qu'il franchit le seuil du musée et sur les possibilités de sa transmission. Il prend le reliquaire médiéval et les formes entourant sa mise au secret et son apparition dans le cadre des sanctuaires du christianisme occidental comme point de départ à l'observation de ses redéploiements ultérieurs. Il s'inscrit dans le cadre de l'obtention d'un doctorat en sciences humaines et sociales de l'Université de Neuchâtel et d'un diplôme de troisième cycle de l'Ecole du Louvre. Il comporte une réflexion théorique importante quant aux outils conceptuels les plus appropriés pour problématiser puis écrire une histoire longue des dispositifs ayant entouré les apparitions et réapparitions des reliquaires dans l'Eglise médiévale et, au-delà. Cette étude s'articule en deux parties mettant en regard comment, dans des univers de représentations très différents, une même catégorie d'objet peut servir de support à l'apparition de réalités invisibles. Le premier volet du diptyque explore les relations entre les reliques, les écrins conçus pour honorer ces restes des « morts très spéciaux » et les aménagements réglant aléatoirement leur occultation et leur ostension. Sur le sur fil entre créé et incréé, distance et proximité, les reliquaires, enchâssés dans des strates mobilières et architecturales successives, y apparaissent en lien profond avec la manifestation de la présence du sacré. Le second volet part de la conservation matérielle de ces précieux fragments de l'art et de la spiritualité médiévale pour interroger leurs pérégrinations et les formes de leurs réapparitions hors de leur énonciation première. Il débute son exploration par les intérieurs de collectionneurs anglais du XVIIIe siècle, les réinventions romantiques du patrimoine médiéval, les *displays* nés des premières expositions universelles et les présentations apparues dans les musées au lendemain de la Révolution française. Il rapproche ensuite des installations à l'intérieur de trésors d'église, de musées de trésors, dans des expositions temporaires et des collections permanentes en France, en Allemagne, en Suisse, en Italie, ou encore aux États-Unis au long du XXe siècle et jusqu'à nos jours. La multiplicité des réinterprétations expositionnelles possibles de ces objets palimpsestes de significations changeantes fait de leurs réappropriations successives un observatoire des glissements entre Eglise et musée, entre sacralité médiévale et sacralité muséale, entre symbolisation et réinterprétation. Un *locus* idéal pour interroger également les mythes fondateurs du temple muséal.

Mots-clés : reliques, reliquaires, spiritualité médiévale, culte des saints, pèlerinages, *transitus*, sacré, ostensions, thésaurisation, trésors, vision/visibilité, invisibilité, théâtralité, transfert (culturel), appropriation, dispositif, musée, muséalisation, muséologie, muséographie, exposition, expographie, traduction/resémantisation, archéologie

Archeology of an Epiphany. Reliquaries in the Middle Ages and their new display scenes in private collections, museums and Church treasuries since the XIXth century is a wide-ranging study about the construction of sacrality and the possibility of its later transmission through museums. It chooses Christian reliquaries and their inscription in architectural settings, ritual and liturgical performances in the Medieval Church as an observatory position to consider their later redeployments. In order to write a diachronic story of the different settings surrounding these peculiar objects throughout times, this PhD mobilizes the philosophical concepts of "visibility and display" (from Foucault & Agamben), "cultural transfer" (Espagne), "appropriation" (Banxandall) and the notion of "framing" (Grave, Van Eck & Phélan). Considering two enunciative systems separated in time, this work confronts in-depth analyses of the reliquaries among medieval visuality with comprehensive descriptions of their subsequent museological apparitions. The first chapters investigate the interactions between what P. Brown has called the "special dead", the shrines built to house them, and the gleaming materials chosen to reflect Heaven's glory. These pages focus on the articulation of reliquaries, treasure chests, Church barriers and treasuries in the dynamic elaboration of the sacred based on the manifestation of liminality in Medieval Christianity. In a religion characterized by the Incarnation of an invisible God, relics appear here on a fragile border between created and uncreated, visibility and invisibility, presence through absence, seeing and believing. The journey of these precious fragments of medieval art and spirituality away from their former enshrining leads the second part of this study to question museological transcriptions and interpretations of the sacred over a long period of time. Chronologically and then thematically, it brings together new scenes of apparition around reliquaries from permanent installations, temporary exhibitions, and contemporary church treasuries (exhibition units come from France, Germany, Switzerland, Belgium, Italy and Great Britain). Choosing the reliquary as a locus to observe the dynamic of sacralization in Medieval devotion, this essay queries the processes of historical appropriations of sacred objects, negotiations between the former meanings and uses of these, and the transfer of sacredness. It underlines the extent to which exhibiting is always an interpretative operation framing both the art and society it stages and the figure of the museum itself inseparable from one's own system of belief and authority.

Key words: relics, reliquaries, medieval spirituality, cult of the saints, pilgrimages, *transitus*, sacred, treasure and treasuries, visibility/invisibility/medieval visuality, theatricality, transfer (cultural), appropriation, display, museum, musealization, museology, museography, exhibition, tradition, interpretation, framing, archeology.


MOZART-DIE ZAUBERFLÖTE
MOZART FIGARO BOHM
MOZART DON GIOVANNI BOHM
MOZART COSI FAN TUTTE
FRANZ SCHUBERT
ROBERT AND CLARA SCHUMANN

Quelque chose nous parle, et nous n'entendons rien. C'est trop loin. Cela vient de trop haut ou de trop bas. La couleur des fleurs, les yeux des rivières, les allusions des vitraux de Conques : autant de postillons d'une salive divine.

Nous sommes des reliques délaissées.

Qui sait nous voir nous sauve.

Christian Bobin, *La nuit du cœur,* nrf Gallimard, Paris, 2018, p. 18 & 70.

On pourrait faire remonter la généalogie de cette thèse aux prémices de l'ouverture du Musée du quai Branly-Jacques Chirac. Alors seulement, les questions qui auraient déjà dû nous frapper en parcourant le pavillon des Sessions de Kerchache et Wilmotte au Louvre se sont imposées à nous, prouvant bien qu'il ne suffit pas d'avoir des yeux pour voir. Quelle conception architecturale traduisait l'étrange conjonction entre cette grande palissade de verre et de cette façade bardée de mousses et de végétation croissant à la verticale ? Quels mythes originels poursuivait l'écriture muséographique jaillie de part et d'autre de la « rivière » centrale du « Plateau des collections » ? Où précisément étaient passées les civilisations évoquées ? Comment les situer dans le temps, sur une carte, les unes par rapport aux autres ou par rapport à celles du vieux continent dans cet espace renvoyant de toute part à l'atemporalité et conviant à un voyage sans escales délimitées ? Quel sort l'institution réservait-elle au statut des objets sélectionnés parmi les fabuleuses collections réunies du musée national des Arts africains et océaniens et du musée de l'Homme ? Quelle part l'annonce de la consécration des « Arts Premiers » réservait-elle à la question du sens des œuvres exposées pour les sociétés qui les avaient produites ? Comment le parti pris de la requalification des collections ethnographiques en chefs-d'œuvre s'avérerait-il conciliable avec la transmission anthropologique des connaissances de la discipline liées à l'ouverture de ces artefacts sur l'invisible, sur le monde des esprits, des dieux et des ancêtres auxquels les populations extra-occidentales se liaient par leur intermédiaire ? L'espace inventé par Germain Viatte et Jean Nouvel traduisait-il enfin quoi que ce soit de l'époque, de l'histoire longue et des particularités de la collecte des pièces ethnographiques présentées ? Dépassait-on réellement là la vision colonialiste des civilisations africaines, océaniennes, aborigènes ou encore américaines ?

Très vite ces interrogations sont revenues en écho. La traduction muséale de notre propre héritage judéo-chrétien se révélait alors tout aussi profondément problématique. *Nous ne savons plus, depuis bien longtemps, ce que signifient les images produites par notre propre culture. Effigies vides, couleurs éteintes, pouvoir aboli, charme envolé. Nous croyons admirer des figures, nous traversons des fantômes*[1]. C'est pénétré de la gravité de cette situation, telle que la décrit également Dominique Ponnau, ci-après, que nous avions abordé la recherche en Master II et l'avons conduite un peu plus loin à travers ce doctorat. Pourquoi soulever la question du devenir du sacré au musée ? Du sacré des « Autres » aussi bien que celui de nos ancêtres immédiats ? *En raison de l'ignorance galopante dans le domaine de la culture religieuse. En*

[1] Jean Clair, *Malaise dans les musées* (Paris: Flammarion, coll. "Café Voltaire", 2007), p. 22.

raison de l'importance capitale de la culture spécifiquement religieuse dans notre culture. En raison donc de la gravité extrême que signifierait pour notre culture et pour notre société la disparition de sa culture religieuse[2]. Cette dissolution du savoir et la progression du fossé séparant jouissance visuelle des œuvres exposées et intelligence du sens nous a toujours semblé se manifester avec plus de clarté à mesure qu'on s'éloignait des domaines consacrés de la peinture et de la sculpture. Il est fort probable qu'une part non négligeable de nos contemporains confrontés à une belle madone enveloppée de rouge et de bleu arborant un nouveau-né joufflu identifie encore une *Vierge à l'Enfant*. Vraisemblablement reconnaissent-ils également une *Annonciation* dans la contemplation d'une toile à fond or présentant une jeune femme agenouillée face à l'irruption d'un être ailé. De telles reconnaissances semblent moins assurées transposées à l'exposition des objets d'art du passé chrétien. Ici s'envolent à la fois la signature des grands maîtres, l'imposante présence de la grande sculpture, la connaissance élémentaire de la plupart des fonctions et la compréhension des représentations. Sans doute le crucifix appartient-il encore au référentiel commun, de même que le calice et la patène eucharistique, du moins pour une part de la population. Mais qu'en est-il de l'ostensoir, de la custode eucharistique, du baiser-de-paix ? L'emportant sur ces derniers, le reliquaire chrétien s'est alors imposé de lui-même en tant qu'énigme muséale. Le mystère d'un buste, d'un bras-reliquaire ou encore d'une châsse en forme de sarcophage au toit d'église ouvrait sur d'embarrassantes questions.

Qu'ai-je (ou qu'ai-je eu) caché dans mes entrailles ? Quelle civilisation m'a conçu ? En fonction de quelles croyances, dans quel système de représentation du monde et des relations entre la vie et la mort ? Qu'est-ce que l'homme médiéval, après le chrétien de la fin de l'Antiquité, voyait à travers moi ? Qu'est-ce que le musée occidental voit quant à lui ? Comment suis-je montré aujourd'hui dans l'espace des collections muséales ? Comment et pourquoi moi qui symbolisais un culte des saints fustigé dès la Réforme, ai-je bien pu franchir le seuil du musée d'art et d'histoire ? Quelle place m'est-il permis d'y tenir ? Quelle(s) partie(s) de ma longue histoire d'objet, quelle(s) strate(s) de sens déposé à ma surface puis-je encore partager à un visiteur contemporain ? Autant de questions mêlant la vie antérieure d'un objet phare de la spiritualité chrétienne médiévale, l'histoire de sa dissociation d'avec les édifices et de la vénération pour lesquels il avait été conçu et enfin la problématique de sa lisibilité dans l'espace muséal actuel.

[2] Dominique Ponnau, "La dimension religieuse du patrimoine culturel," in *Forme et sens colloque sur la formation à la dimension religieuse du patrimoine culturel*, ed. Ecole du Louvre (Paris: La Documentation Française, 1996). Ouverture, pp. 20-25.

Une première étude, en master II à l'Ecole du Louvre, sous la co-direction de Marie-Clarté O'Neill et Colette Dufresne-Tassé dont la bienveillance et l'amitié n'ont eu de cesse de nous accompagner depuis lors avait permis d'aborder la visibilité du patrimoine sacré en musée à travers l'étude d'une salle unique du Musée national du Moyen Âge à Paris. Intitulée « Objets religieux médiévaux en musée : construction du sens, des concepteurs aux visiteurs », celle-ci embrassait les deux pôles de l'émission à la réception. Elle sondait la manière dont, historiquement, l'institution muséale contribue à élaborer le sens des objets qu'elle met en scène autant que la façon dont les visiteurs s'approprient à leur tour cette signification. Ce premier travail ouvrait sur des perspectives qui ne demandaient qu'à être prolongées. L'accueil immédiatement enthousiaste du professeur Pierre-Alain Mariaux permit au projet doctoral d'éclore et d'aboutir aujourd'hui. Au cours des sept dernières années, la constance, le sérieux, la bienveillance et l'humanité de son accompagnement ne faiblirent jamais. Ces qualités nous obligeront toujours et constituent un magnifique exemple d'enseignement et de partage. Sans sa confiance inébranlable ce travail n'aurait pu voir le jour et les idées les plus fécondes qu'il contient nous ont toutes été, à un moment ou à un autre, insufflées par lui.

Le lien avec le musée de Cluny n'a pas moins d'importance puisque Christine Descatoire, co-directrice de ce travail, avait déjà accepté d'être notre interlocutrice privilégiée pour l'institution parisienne, en qualité de conservatrice en charge de l'orfèvrerie, dès l'époque de la première recherche. A elle aussi nous devons bien des remerciements, car le temps qu'elle a consacré à nous accueillir, à soutenir nos démarches, à superviser l'avancée du travail tout en étant elle-même engagée dans des réalisations d'expositions et de catalogues chronophages, était indispensable au succès de l'entreprise. C'est également une joie de pouvoir remercier ici François Mairesse qui nous fait l'honneur d'avoir accepté d'être membre du jury. Nous sommes reconnaissants pour toutes les fois où, au cours de ces dix dernières années, nous avons croisé son chemin depuis un colloque de muséologie en Belgique à l'époque où ce dernier dirigeait le musée de Mariemont, à l'Ecole du Louvre et à la Sorbonne Nouvelle ensuite, et enfin au cours du symposium international sur le musée et le sacré auquel nous lui devons également la chance exceptionnelle d'avoir pu contribuer. De la rencontre avec Brigitte D'Hainaut-Zvény, lors d'un colloque sur l'architecture et la liturgie en 2016, peut-être suffit-il de dire qu'elle fut une de celles où s'impose la joie de voir des savoirs profondément vécus partagés avec un naturel et une générosité sans borne. L'accueil qu'elle a bien voulu faire à notre travail jusqu'à accepter d'être de son jury combla nos espérances. Depuis lors, et plus encore au cours des derniers mois de ce travail, l'infinie bienveillance de son accompagnement, la justesse et la pondération de ses remarques, son écoute et sa sensibilité ont été d'un inestimable soutien.

Il nous faut également remercier l'Ecole du Louvre pour la confiance qu'elle n'a eu de cesse de nous accorder depuis des années, du premier projet de doctorat sous la direction de Jean Davallon, jusqu'à l'aboutissement de celui-ci. Témoin au sein de l'établissement de la floraison de la recherche supérieure au cours de cette période, nous sommes reconnaissant de la manière dont le directeur de celle-ci, François-René Martin a bien sait accueillir et inspirer les étudiants sur les voies de la recherche. Nos remerciements vont également à l'Institut d'Histoire de l'Art et de Muséologie de Neuchâtel dont nous n'aurions pas osé espérer être un jour docteur. Les grandes qualités professionnelles et humaines de l'assistante de direction Dominique Tschumper ne peuvent qu'être soulignées ! La réalisation de ce travail est en outre largement redevable à la bienveillance et au dévouement des documentalistes et archivistes de plusieurs institutions ayant guidé et facilité nos recherches. En premier lieu, le personnel de la bibliothèque et des archives du Musée des Arts Décoratifs de Paris à travers l'entremise de Laure Haberschill, d'Elise Barzun et de Pauline Juppin auxquelles nous devons tous les éléments entourant Emile Peyre et les expositions liées à l'institution. Au Louvre, ce rôle fut joué par Christine Vivet-Peclet puis par Christine Chabod que nous remercions toutes deux. A côté de Cécile Dupeux qui nous introduisit à la figure d'Hans Haug pour Strasbourg, il faut ajouter les membres de la direction de l'Inventaire et du Patrimoine culturel de la Picardie en ce qui concernait la cathédrale de Noyon, son trésor comme son armoire reliquaire : Christiane Riboulleau et Richard Schuller. Il faut encore mentionner de précieuses aides ponctuelles telles que celles de Claire Merlier et de Cécile Lagane qui a bien voulu nous partager le résultat de ses recherches sur l'armoire de Bayeux. Remercions encore François Debrabant, responsable du service culturel de Noyon, l'archéologue Arlette Marquet, Stéphane Barbillon, médiateur culturel, ou encore l'universitaire François Neveu pour avoir accepté d'être nos guides respectivement à Noyon, Souvigny, au musée de Sens ou autour de Bayeux. Notre gratitude la plus profonde va enfin aux conservateurs, chercheurs, historiens ou universitaires qui nous ont permis d'enrichir nos perspectives par le temps qu'ils ont bien voulu nous accorder ou par les pistes supplémentaires sur lesquelles ils ont au l'amabilité d'attirer notre attention : le très regretté Alain Erlande-Brandenburg, Monique Blanc, Jean-Pierre Caillet, Cécilia Hurley, Dominique Hervier, Eric Pagliano, Arnaud Timbert, Octave Debary, et enfin Wolfgang Brückle.

Les remerciements qui viennent en dernier n'en ont pas moins d'importance car jamais l'ombre de cette réalisation n'aurait vu le jour sans l'engagement inconditionnel de notre époux Charles Fouché à nos côtés. Ne doutant jamais, avec une patience sans limite, lui et nos quatre magnifiques garçons ont supporté la monomanie doctorale, les milliers d'heures volées, tous

les états nerveux imaginables, les détours en centaines de kilomètres parce qu'il fallait absolument voir l'armoire de Souvigny, l'abbaye Sainte-Foy, le Museum Schnütgen, et tant d'autres et tout cela pour le seul dessein d'un travail qui ne semblait pas devoir connaître de fin. Antoine, Paul, Clément, Ambroise et lui n'en seront jamais assez remerciés. Avec eux viennent les parents et les amis sans la présence desquels ce travail aurait manqué de tant d'appuis. Françoise et Carol Fouché en premier lieu pour leur constant soutien, leur intelligence et leur sensibilité aux enjeux de ce travail autant que pour leur joyeuse foi en leur belle-fille. Thierry pour sa vive curiosité et Marie-Christine pour les qualités qu'elle m'a transmises et les défauts qu'elle me pardonne. Les chercheurs ensuite, compagnons d'apprentissage au fil des années depuis Jieun Park, Floriane Germain, Nicolas Navarro, Noémie Couillard et Maylis Nouvellon à l'époque du programme de doctorat international en muséologie de l'Université d'Avignon. Aloysia Moretti, Thémis Cheinquer, Gabrielle Andries-Roussel, Marion Bertin, Olivia Guiragossian, Ariane Aujoulat, Josette Saint-Martin, Vera Deladoucette et Christine Vivet-Peclet entre l'Ecole du Louvre et le Centre Vivant-Denon. Patrick Blanquart, spécialiste des médailles de pèlerinage ayant sans doute sollicité pour nous l'aide de saint Jude ou de sainte Rita ! Audrey Doyen du côté de l'enseignement de la muséologie à Paris III, Grégory Jouanneau-Damance et Sophie Gaberel plus récemment croisés sur les rives de la génétique littéraire. Dès les premiers instants du colloque iranien, Caitlin Spangler-Bickell et Bruno Brulon Soares pour les promesses de leur amitié. Sur les derniers pas d'un chemin de mille lieues, la rencontre heureuse et déjà féconde avec Aurélia Valtério et Nicolas Sarzeaud. La famille et les amis de chaque jour enfin qui sans avoir lu ce long travail ont eu la bonté de s'y intéresser. Laure, Constance & Benoît, Héloïse & Guillaume, Carole & Louis, Cécile, Rafael, Caroline, Felipe, Sidonie, Sophie C., Yves, Etienne, Louisa & Benoît, Eva, Rachel, Maria, Stéphanie, Sophie R., Olivia, Alexia, Chafika, Rose-Noëlle, Pierre, Bruno, Nuno, Aude, Charlotte, Anne, Florence, Caroline & Julien. Eclaircissant pour finir le mystère de la seule œuvre de ce travail présentée sans légende, remercions l'artiste Philippe Minez à la confiance duquel nous devons la chance d'avoir pu achever cette thèse sous le regard bienveillant de cette sculpture parlant également de l'invisible enclos dans le visible. La colombe de l'icône simultanément prêtée par une autre artiste et amie illustrera la toute dernière page. Elle parle le même langage et témoigne de la même confiance sensible.

Cette moisson d'aides m'honore et m'oblige. Elle a fait de la thèse un long et beau chemin entre échanges et solitude, entre doutes et grandes espérances, mais constamment guidé par l'existence, conforté par la qualité du lien à ses soutiens et enrichi par la préciosité des rencontres qui l'ont jalonné.

TABLE DES MATIERES

TABLE DES MATIERES 19

OUVERTURE 25

I. « Du reliquaire au Moyen Âge et de ses redéploiements expographiques » 28

II. « Archéologie d'une épiphanie » 30

III. Guide de lecture transversale 35

REVUE DES ECRITS 37

I. Lectures pour appréhender la situation des objets sacrés dans l'institution muséale 38

1. Ecrits sur la présentation d'objets rituels en musées 38

2. Ecrits sur la patrimonialisation et la muséalisation des objets chrétiens 44

3. Ecrits sur les principes de la muséalisation, la philosophie et les gestes de la mise en exposition 49

II. Lectures sur la vie de ces objets en lien avec l'univers du trésor d'église 68

1. Des écrits sur les objets des trésors dans la perspective de l'histoire de l'art 69

2. Prise en compte des sources textuelles dans la connaissance des trésors médiévaux 72

3. Le trésor dans la culture médiévale étudié à partir du croisement des disciplines 75

4. Trésor d'église et histoire des collections : filiation de la *Wunderkammer* au musée ? 78

III. Lectures sur les mondes enclos à l'intérieur et autour des reliquaires au Moyen Âge 81

1. Des saints et de leurs reliques 82

2. Des lectures sur les pèlerinages et les processions aux références sur le lien entre les reliques et l'architecture 86

3. Des lectures pour resituer ces objets dans la perspective de la liturgie médiévale 89

IV. Liste resserrée des ouvrages à l'origine de ce travail 95

CADRE CONCEPTUEL DE LA RECHERCHE ET ELABORATION DE LA PROBLEMATIQUE 103

I. Richesse de l'approche par les « visibilités » foucaldiennes 103

1. A la recherche des évidences d'une époque 103

2. Vers la découverte de « sculptures de lumière » et de « machines extraordinaires » 105

3. Equations de visibilité et visibilités éclosant à la vue autant qu'aux autres sens 107

II. La notion de « dispositif » pour enrichir l'approche des visibilités et mener l'analyse 110

1. Contempler et décrire des déploiements visibles 111

2. Apercevoir des mondes sous les déploiements visibles 112

III. Première formulation de la problématique 122

1. A partir des visibilités de Foucault 122

2. A partir des deux versants des « dispositifs » 123

IV. D'autres outils conceptuels pour penser les réenchâssements successifs des reliquaires ? 124

1. Un transfert culturel comme un autre ? 124
2. Une question d'appropriation ? 128
3. Des effets de cadrage des environnements immédiats des œuvres 131

CHAPITRE 1 LES RELIQUES ET LES RELIQUAIRES DANS LE SYSTEME DE PENSEE DU MOYEN ÂGE 138

I. Donner à voir une absence : l'image et la matière dans le paradigme chrétien 139

1. Fil de chaîne : la problématique de la visibilité dans le christianisme 139
2. Fil de trame : le mystère de l'Incarnation et le statut des images et des matières au Moyen Âge 142

II. Rendre présent le divin : les reliques ou le primat d'une chair indicielle 154

1. Les saints martyrs réitération de la voie ouverte par le Christ 154
2. Les reliques : matière *sanctissima* et condition de la *praesentia* et de la *potentia* des saints 157

III. Frénésie accumulative : amasser les corps saints, assembler les noms saints 162

1. Puissance des reliques et préciosité de la trace 163
2. Rhétorique de la litanie 173

IV. Conduire l'œil médiéval des *visibilia* vers « l'éclat lumineux du Royaume invisible » (Scot Erigène) 179

1. « D'or et de gemmes » : le motif de l'enveloppe de pierres précieuses… 180
2. « D'or et de gemmes » : … de l'enveloppe… aux modalités de son efficacité symbolique 189

A. De la pluralité des symboles à l'efficacité cumulative des symboliques 199

B. Symbolisations phares autour des reliquaires médiévaux 202

CHAPITRE 2 SUGGERER L'INVISIBLE/LA PRESENCE : SIGNIFICATIONS ET PRATIQUES DE L'ENVELOPPEMENT DES RELIQUES 211

I. Centralité de « *loci* » particuliers autour des corps saints dans l'expérience chrétienne du sacré 216

1. Les trésors de reliques constantinopolitains : *loca sancta* majeurs de la chrétienté 219
2. Aménagement de dispositifs de visibilité dans les architectures martyriales 228
3. De la crypte à la châsse sur l'autel : élever les corps saints 231

II. Les bâtiments du trésor comme « tours » : manifester la préciosité par l'enclosure 235

1. L'exemple de la chapelle du *Sancta Sanctorum* du Latran : archétype de l'image du trésor ? 236
2. Des trésors d'église filant le thème de l'enveloppement et du coffre-fort 244

III. Les « armoires-reliquaires », entre symbolique de l'arche et image du coffre-fort 269

1. Obazine, une armoire qui réalise le motif du trésor comme « tour » ? 271

2. Le cas des célèbres « armoires-reliquaires » des trésors de Bayeux et Noyon.....275
IV. L'échelle des reliquaires : nouvelles arches pour une nouvelle alliance ?.....293
1. Du reliquaire comme contenant, écrin, rempart.....294
2. Du reliquaire comme *oculus*.....301
CHAPITRE 3 LE RELIQUAIRE : INSTRUMENT ET CREUSET DE LA RENCONTRE AVEC LE DIVIN.....313
I. Réflexion liminaire sur la spécificité de la vision dans l'expérience religieuse médiévale....314
1. Une vision qui déborde l'expérience physiologique de la vue et fait advenir l'extraordinaire 314
A. Quel œil médiéval ?.....314
B. Opérativité spécifique de la vision médiévale.....319
C. De l'irruption de la vison et de ses conséquences sur l'ordre temporel.....320
2. Formes de l'apparition sacrale d'après les textes, manifestations de la *praesentia* et de la *potentia*.....324
A. Dans l'attente de la vision.....324
B. Récits d'apparitions : irruptions épiphaniques.....325
C. Entre « désapparition » et formes de permanence de l'apparition sacrée.....332
II. Des aménagements scénographiques au service de la rencontre avec le sacré.....334
1. L'efficacité de l'espace ecclésial au service de l'avènement épiphanique.....335
2. De la construction dynamique de la sacralité.....339
3. Puissance des seuils et des barrières dans le désir de communier au divin.....344
III. Voir le sacré dans les nouvelles formes de la sensibilité s'affirmant à partir du XIIIe siècle 354
1. Thomas, saint patron du XIIIe siècle ?.....355
2. De la nécessité d'orienter la dévotion : dire où regarder pour croire.....372
3. Ouverture sur la dimension théâtrale de l'avènement épiphanique au XIIIe siècle.....409
TRANSITION ENTRE PREMIERE ET DEUXIEME PARTIE.....433
I. Enjeux d'une exploration au passage des reliquaires au Moyen-Age vers les reliquaires réexposés.....433
II. La piste des « variations expographiques autour d'un *desploi* original ».....435
CHAPITRE 4 VARIATIONS « SUSPENSIVES » VIS-A-VIS DU *DESPLOI* ORIGINAL.....441
I. L'appropriation comme séparation et revalorisation des œuvres.....443
1. Préambule : deux étapes clés vers l'émergence d'un regard suspensif.....443
A. La collection comme nouvel espace de la sacralité (fin XVIe).....443
B. Le passage des vases médicéens vers la Galerie des Offices (fin XVIIIe).....448
2. L'épisode révolutionnaire : plusieurs étapes dans le changement de valeur des artefacts .454

A. Déchirure au cours de la destruction/appropriation révolutionnaire des trésors des grandes abbayes....454

B. De l'inventaire du trésor de Saint-Denis par la Commission des monuments à l'entrée au Louvre : revirement symbolique....462

II. Emergence d'un nouveau regard sur les créations du passé à partir des expositions universelles 468

1. Elaboration d'une histoire des formes et une histoire de l'art en objets : le Crystal Palace et le South Kensington Museum....470

2. Une approche formaliste tendant à sérier la création médiévale orfévrée et à souligner son caractère de chef-d'œuvre....481

3. Approfondissement de l'analyse du passage d'une collection privée vers un musée d'art décoratif au tournant du XXe siècle : le cas de la muséalisation de la collection Peyre....490

III. L'art du Moyen Âge à l'heure de la transformation muséale....496

1. Entre avant-gardes et continuité au cours du premier XXe siècle....497

A. L'élan moderniste au sein des musées allemands....497

B. Regard de la muséographie sur les œuvres en France à partir des années 1930....506

2. La création médiévale à la lumière de la remise en cause muséale des années 1960-1970516

A. Fonction de l'instrument muséal et physionomie de l'exposition selon Georges-Henri Rivière....517

B. Des expositions-bilans d'ambitieux projets de recherche....520

C. Une recherche manifeste de rigueur et de scientificité dans la présentation de la création médiévale....523

3. Triomphe de l'Art (et triomphe de la suspension) dans les présentations contemporaines de l'orfèvrerie médiévale ?....534

A. Aparté. Comment « les « arts premiers » entr[èrent-ils] au Louvre » ?....534

B. L'héritage du Museum Central des Arts dans le Louvre contemporain....542

a. Redéploiement des œuvres médiévales à l'inauguration du Grand Louvre....542

b. Entre suspension et dialogue contextuel, l'exposition « Le trésor de Saint-Denis au Louvre »....553

c. Une exposition temporaire intitulée « Trésors » au musée du Moyen Âge, chef-d'œuvre de suspension ?....559

C. Sens de l'écriture « suspensive » autour des collections d'œuvres médiévales orfévrées dans les trésors des églises ?....567

CHAPITRE 5 AUTRES VARIATIONS A PARTIR D'UN *DESPLOI* ORIGINAL....587

I. Plusieurs types de relations au Moyen Âge après les Lumières, propos liminaire....587

1. Une tendance muséographique issue de la pensée classique et de ses systèmes de classement 589

2. Une autre tendance muséographique recomposant des images de civilisations à partir de fragments....592

3. Lenoir versus Du Sommerard. Reflets de deux univers épistémologiques distincts ? 604

II. Variations autres : nouvelles visibilités entourant l'apparition de l'objet sacré médiéval.....616

1. De la nécessité d'un écrin ou d'un langage expographique susceptible de traduire la sacralité jadis attachée aux créations médiévales 616

A. De l'importance d'écrins architecturaux aptes à remettre en scène les realia examinées précédemment dans leur déploiement médiéval 616

a. Recherches historiques de concordance entre l'écrin architectural et les œuvres à présenter.....617

b. Aménagements ultérieurs œuvrant dans le sens du rehaut de l'écrin historique mettant les œuvres en concordance avec leur enveloppe.....626

B. Explicitation du caractère de sacralité entourant les œuvres à transmettre ou du contexte à rapatrier autour d'après les discours des conservateurs.....631

a. De la nécessité d'indiquer « le sens premier » et la nature des œuvres issues de l'Eglise médiévale 631

b. De la nécessité de suggérer l'ancrage topographique premier de ces créations : du choix de suggérer l'église médiévale, d'évoquer l'autel.....635

2. Quelles nouvelles scènes pour l'apparition des *realia* médiévales ? 640

A. Réinterprétations des motifs spatiaux entourant les conditions d'apparition ou de conservation de ces œuvres au Moyen Âge 643

a. Divers échos de la logique pèlerine de l'itinérance vers le sacré.....643

b. Réalité ou suggestions de formes d'enveloppes ecclésiales 653

B. De quelles teintes, à l'aide de quels luminaires éclairer le redéploiement des objets issus des trésors du Moyen Âge occidental ? 665

a. « Il ne faut pas oublier la couleur : le Moyen Âge aime la couleur » (Alain Erlande-Brandenburg) 665

b. *Fiat lux.* Remise en lumière des trésors du Moyen Âge.....680

C. Réinterprétation d'autres éléments issus du déploiement médiéval 695

a. Un Moyen Âge cité et recomposé : rhétorique du « centon » dans l'espace expographique.....697

b. Traduire dans l'écriture d'exposition la silhouette de l'autel chrétien.....707

CONCLUSION 723

BIBLIOGRAPHIE 741

INDEX.....769

TABLE DES FIGURES.....781

OUVERTURE

L'idée selon laquelle *le glamour du pain offert* […] *dissimule tout un appareillage obscur dont* [notre] *confort dépend*[3] pourrait-elle offrir un prélude au travail envisagé ? Les propos du philosophe américain Alfred Borgmann, ci-après, invitent à tracer un parallèle entre la disponibilité du reliquaire médiéval serti dans la vitrine muséale et l'expérience du pain quotidien à l'heure de la profusion. *Dans l'univers moderne de l'abondance et de la disponibilité, notre contact avec le monde est réduit à une consommation sans effort, à une vision sans profondeur. La tranche de pain que j'ai acquise au supermarché ne me renvoie plus à un champ de blé, à une moisson, un meunier, un four, ni à une main qui bénit et qui partage. Mon regard s'arrête à sa surface, à sa couleur, à sa texture. Je devine qu'il y a une sorte d'infrastructure technologique derrière sa brillante opacité, probablement un business agroalimentaire et une boulangerie automatisée quelque part. Mais ma saisie de cette machinerie est aussi vague que ma conscience de son existence. Au final, dans cet environnement de superficialité, je tends à devenir superficiel moi-même*[4]. Si d'aventure un visiteur contemporain s'arrête dans sa course muséale effrénée sur un coffret-reliquaire limousin du XIIIe siècle, par exemple, l'expérience qu'il en fera sera-t-elle très éloignée de celle décrite à l'instant ? Que pourrait-il voir qui se situe au-delà de la seule couleur, de la seule surface ? Ne se trouvera-t-il pas, dans le meilleur des cas, vaguement traversé là aussi par l'intuition confuse que des réalités qui lui échappent ont dû présider à la création d'un tel coffret ? Sonder si le musée est complice de la mécanique produisant cette forme de prédigestion patrimoniale n'est pas instantanément possible. Notons simplement que se pose simultanément la question de la façon dont les choses sont données à voir et de ce qui apparaît, à travers elles. Fabrice Hadjaj poursuit : *Hier avec le Notre Père, ce pain apparaissait comme venant du Dieu invisible, mais on voyait à travers lui la terre et le travail des hommes, les épis, le paysan, le moissonneur, le moulin, le boulanger. C'était des gens connus dans le village, qu'on tutoyait peut-être. Aujourd'hui ce pain nous apparaît comme venant d'une agro-industrie invisible, et ce que nous voyons, c'est une tranche aussi belle et lisse qu'une coque de MacBook. Si nous voulons en savoir un peu plus, nous aurons encore recours à des appareils opaques et à la clairvoyance des experts. Et notre imaginaire restera d'autant plus creux avec un champ*

[3] Fabrice Hadjaj, *Dernières nouvelles de l'homme (et de la femme aussi) : chroniques d'une disparition annoncée,* chronique du 18 octobre 2015, Tallandier, Collection Essais, p. 34

[4] Albert Borgmann, *Power Failure, Christianity in the culture of technology*, Brazos, Grand Rapids, 2003, pp. 86 & 87, cité par Hadjaj, *Ibid.*

de blé réduit à une étiquette et des équations chimiques gouvernant le réel[5]. L'impossibilité de se souvenir du sens du partage fraternel, la perte de la saveur des grains moulus, la disparition des gestes, voire de la figure du boulanger, l'éloignement des champs comme du travail de la terre ne pointent-ils que le problème du pain moderne ? Ne font-ils pas immédiatement résonner en écho l'impossibilité de réentendre les voix médiévales au contact de l'objet sacré érigé sous les projecteurs de la vitrine muséale ? Ne rappellent-ils pas l'impossibilité de se représenter, dans ces conditions d'exposition, les hommes pour qui le reliquaire disait la sacralité du corps du martyr, l'humanité souffrante du Christ dont elle était le reflet, la cohorte des saints protecteurs au Ciel, les intercesseurs guidant les âmes sur Terre ? Peut-on, du reste, se figurer que cette part d'opacité n'est qu'actuelle ? Ne faudrait-il pas davantage considérer que, pour d'autres motifs que ceux gouvernant l'instance muséale, l'Eglise ne donnait pas non plus accès à tous, au Moyen Âge, à l'entièreté des mondes sur lesquels ouvraient ces objets et desquels leur apparition dépendait. A sa propre échelle d'objet, le reliquaire soulève ainsi immédiatement des questions liées autant aux mystères enclos sous sa surface qu'à ceux qu'il rend présents. Et ces enjeux entrent en ligne de compte, dès le moment médiéval de l'apparition des reliquaires sur les autels ou sur les hauteurs de brancards processionnels, mais également, très au-delà, à travers leurs réapparitions hors de ce contexte dévotionnel premier.

Dès lors, peut-on se contenter d'une *consommation sans effort* des écrins médiévaux parvenus jusqu'à nous ? Face aux énigmes contenues autour et sous la surface chatoyante des reliquaires, la superficialité d'une *vision sans profondeur* n'aboutit-elle pas à une défiguration du sens aussi préoccupante que celle environnant le fantôme d'un pain galvaudé ? Mais peut-être faut-il que la béance de la signification perce sous la coque de la pérennité matérielle pour que surgisse une résistance. Le sentiment de la vacuité est peut-être alors une condition nécessaire, non pas à la transfiguration des objets, mais à la naissance d'un sursaut d'intelligence, au sens littéral, de recherche de ce qui fait le lien, des éléments qui l'ont défait historiquement et des voies imaginables pour le reconquérir. La chute dans la banalité et l'insignifiance de ce qui fut pain de vie facilite la compréhension de l'écart creusé entre une appréhension superficielle du reliquaire chrétien et l'étymologie enclose dans le terme même de relique. A savoir le mystère de la trace. L'impulsion humaine de retenir et de maintenir sous les yeux certains fragments précieux entre tous. Sans cette impulsion, impossible de concevoir l'exaltation des corps saints jetant sur les routes de l'Occident médiéval un flot ininterrompu de pèlerins. Impossible de comprendre l'apparition de milliers de reliquaires, de myriades de sanctuaires. Un instant suffit

[5] Hadjaj, *Ibid*, pp. 34 & 35.

ensuite à se souvenir qu'il s'agit également de l'impulsion à l'origine du musée. La constitution du trésor de reliques et la collecte muséale ont pour point de départ commun une séparation, la réalité ou la menace d'une disparition. Ces deux entreprises s'attachent à la protection de ce qui a le plus de valeur. Les deux connaissent d'abord le prélèvement, plein de précautions, de la trace qui ouvre aussitôt sur une phase d'attente, de latence, ou encore de marginalité au cours de laquelle le fragment est comme suspendu entre deux mondes. Celui dont il se détache progressivement et celui auquel il n'appartient pas encore. A ce flottement succède une incorporation, une agrégation ou assimilation par un système nouveau attribuant à la trace préservée une signification et une valeur nouvelles. On déjà peut percevoir, avant même de questionner l'objet reliquaire et son voyage de l'espace ecclésial à l'espace muséal, combien ces deux entités– reliquaire et musée – pourraient bien n'être que deux formes possibles d'une même impulsion. Traduisant l'instinct de protection sous le giron d'épaisseurs superposées, l'enveloppe murmure la sécurité. Elle énonce également la préciosité. Emballage chatoyant, elle distingue comme le geste d'un Christo fait disparaître l'existant sous des voiles pour mieux l'élever à la vue. L'enveloppe se fait alors ostension et offrande. Et, dans l'intervalle précédant l'apparition, se love l'attente attisant le désir de voir. C'est alors l'écrin qui fait advenir les traces aimées et les rend présentes aux yeux invités à voir autant qu'à recevoir.

Embrasser l'existence médiévale et l'existence muséale d'objets encore présents également dans des trésors contemporains implique de clarifier préalablement les univers de recherches que le pont ainsi jeté entre des mondes différents fait se rencontrer. C'est ce que fait, ci-après, la revue de littérature. Questionner le reliquaire médiéval et les théâtres successifs de ses apparitions revient à s'intéresser à des déplacements d'objets d'un contexte spatio-temporel à un autre. Concevoir ces migrations exige également de parvenir à décrire des processus d'investissements symboliques. Pour ce faire, ce travail s'appuie sur l'élaboration d'un socle conceptuel qui met au travail, quelques pages plus bas, des notions aussi fécondes pour la pensée que celle de « visibilités », de « dispositifs », de « transfert culturel » ou encore « d'appropriation ». Ces dernières ont fixé l'orientation et les ambitions précises du questionnement comme on en jugera à la lecture du cadre conceptuel. Avant cela, éclairons ce que le choix du sous-titre et du titre de cette recherche révèle quant aux finalités comme aux limites du projet.

I. « Du reliquaire au Moyen Âge et de ses redeploiements expographiques »

L'emploi des deux premiers termes au singulier indique ici l'arbitraire d'une approche générique à la fois d'une catégorie d'objet et d'une période toutes deux prises ici comme des « tout » qu'il serait possible, sinon de circonscrire, au moins de revisiter à partir d'une unique focalisation sur les cadres et les conditions d'apparition d'un objet lui-même conçu essentiellement comme un dispositif de mise en visibilité. Le pluriel entourant les redéploiements expographiques augure une seconde partie davantage attachée à collecter et rapprocher des exemples épars de réapparitions des reliquaires médiévaux pour faire saillir les enjeux majeurs de leur remise en exposition.

L'ancrage médiéval correspond, quant à lui, à la rencontre avec une époque où certaines réalités temporelles – les reliques, mais aussi le vin et le pain en tant que sang et corps du Christ – étaient vécues comme chargées d'une sacralité qui leur permettait de prendre place au sein d'une vénération terrestre, tout en participant déjà de sphères plus élevées d'une manière différente de celle caractérisant les premiers âges du christianisme et différente encore de celle qui suivra, au-delà de la Réforme. L'existence médiévale du reliquaire invite alors à pénétrer les trésors des églises du christianisme à l'heure du culte des saints pour y observer des dynamiques d'accumulation matérielle et d'investissement symbolique articulant trésor sur terre et trésor au Ciel. Une démarche qui invite à questionner le sens des matières précieuses composant l'enveloppe des reliques et à découvrir les mécanismes contradictoires de mise au secret et de mise en montre de ces dernières. Les résultats de cette investigation occupent la première partie de ce travail et peuvent se retracer comme suit, suivant la répartition en chapitres retenue.

En prélude, l'examen de la conception « des reliques et des reliquaires dans le système de pensée du Moyen Âge » s'attache à éclairer la manifestation de la présence divine à travers les reliques et leurs contenants. Ce premier chapitre invite à interroger la frontière entre visibilité et invisibilité, entre présence et absence dans le paradigme chrétien où la venue sur terre d'un Dieu de chair façonne la relation médiévale à l'image comme à la matière. Les reliquaires se révèlent alors comme des objets transitionnels impliqués dans un maillage historique complexe fait d'investissements aussi pragmatiques que symboliques, d'échanges et de circulations aussi bien horizontales que verticales.

Au-delà de la question de l'opérativité symbolique des matériaux entrant dans la composition de la plupart des reliquaires, la question plus générale, des jeux d'enveloppements – en poupées

russes – des reliques depuis la chape de soie recouvrant immédiatement le fragment vénéré jusqu'à la « tour du trésor » en passant par l'objet et l'armoire-reliquaire permettent (au chapitre II) de questionner la réalité historique, l'efficacité pratique comme la portée symbolique de tels dispositifs d'enchâssement superposés.

Le volet concernant, non plus l'occultation protectrice, mais la mise en visibilité du reliquaire fait l'objet du chapitre III. L'espérance de l'apparition du sacré y tient une place centrale. La question de la vision et des formes revêtues par les apparitions saintes y est abordée d'après les textes de quelques chroniques d'abbayes. Les formes de monstration des reliques et des reliquaires orchestrées par l'Eglise, dès l'époque carolingienne, mais également avec force autour du XIIIe siècle, permettent enfin d'entrevoir la puissance scénographique alors attachée à la performance liturgique de ces objets dans l'espace du sanctuaire.

A ces dimensions multiples du déploiement de ces écrins particuliers dans l'espace de leur vénération médiévale en première partie, répond un second volet examinant les avatars de leurs redéploiements au-delà de ce contexte fondateur. Cette réapparition polymorphe des reliquaires fait l'objet des deux derniers chapitres de ce travail conjuguant aménagements strictement muséaux et installations en trésors d'églises au sein d'une période de temps très ouverte puisqu'embrassant des exemples allant, pour l'essentiel, de la première moitié du XIXe siècle à nos jours.

Le chapitre IV s'attache à la description, suivant un fil chronologique, d'une première grande tendance correspondant à l'avènement d'un regard positiviste documentant et valorisant les qualités matérielles, techniques et la beauté formelle de ces objets alors légitimés en tant que créations dignes d'intérêt scientifique et disciplinaire. Née dans la lignée des expositions universelles, cette approche caractérisée là sous la bannière de la « suspension muséale », a pour corollaire une forme de mise entre parenthèses de l'ancrage antérieur des reliquaires dans l'espace médiéval. Les unités d'expositions examinées, à la rencontre entre plusieurs traditions nationales, entre trésors d'églises, expositions temporaires et installations permanentes constituent autant de variations possibles autour de la re-représentation d'un objet magnifié autant que délié de ses attaches passées.

Le chapitre V interroge quant à lui l'existence d'une autre tendance consistant à réinterpréter ces fragments du patrimoine sacré médiéval en prenant en charge une part, si anecdotique puisse-t-elle paraître, des formes initiales de leur déploiement. Là, les espaces d'exposition retenus, datant du milieu du XVIIIe siècle pour les plus anciens, sont rapprochés et mis sur le

même plan, quel que soit le contexte dans lequel ils apparaissent afin de scruter et mettre en lumière les gestes de cadrage, les dynamiques de soulignement, les jeux d'éclairage comme les mises à distance environnant la retranscription des objets du christianisme médiéval. On décrit ainsi les propriétés de nouvelles scènes d'apparition de ces objets initialement élaborés pour ouvrir sur des réalités dépassant leurs limites matérielles et les défis que pose leur remise en exposition.

II. « Archeologie d'une epiphanie »

La référence à l'archéologie souligne l'ambition reconstitutive de ce travail cherchant à comprendre les formes jadis prises par l'investissement sacral de réalités, parfois infinitésimales, érigées au cœur de l'expérience dévotionnelle médiévale. Une démarche attachée à éclairer la mémoire non seulement du passé des déploiements de ces objets, mais également soucieuse de l'avenir, du futur de cet héritage en vue de sa transmission. C'est dans cette perspective qu'on questionne les enveloppes orfévrées, les monstrances, les armoires ou encore la logique présidant à l'architecture des trésors et l'épicentre formé par l'autel médiéval. On s'attache à décrire ces espaces « premiers » - au sens d'inaugural - également pour être en mesure de les reconnaître réinterprétés et variés au sein des espaces expographiques où ils réapparaissent entourant la présentation muséale des reliquaires médiévaux. Démarche archéologique là encore dans la mesure où une part importante des dispositifs expographiques étudiés n'existent plus que dans les archives des musées, des trésors d'églises ou encore dans la mémoire muséologique. Travail sur des vestiges enfin car, face à des expositions actuelles, il s'agit encore de sonder les intentions, les gestes souterrains ayant présidé à l'ensemble des choix arrêtés et aux significations qui en résultent.

Du grec *phainen,* « apparaître, être évident », l'épiphanie offre une voie à l'exploration des manifestations successives de ces objets resplendissant de l'éclat du divin en contexte ecclésio-médiéval ou étincelants de leur seule beauté via leur valorisation formelle dans une partie des redéploiements étudiés. « Une » archéologie ? L'indéfini précise la démarche. Il dit qu'on ne trouvera pas là l'histoire de la manifestation des reliquaires à travers les siècles et les latitudes depuis l'invention de la Vraie Croix par la mère de Constantin. Déjà présente aux premières heures du judaïsme, l'histoire des reliques refleurit avec la naissance du christianisme, sur les traces de l'incarnation du Christ comme à la poursuite des vestiges laissés par les premiers martyrs. Elle est indissociable de la première antiquité chrétienne. A l'autre extrémité de la ligne du temps, des reliquaires attachés à la vénération de corps ou de fragments

saints continuent d'exister et d'être des objets d'attachement et ponctuellement de culte dans des sanctuaires tant en Occident que dans d'anciens terres missionnaires. Prendre le Moyen Âge comme période de production de ces contenants particuliers et comme période d'observation anthropologique constitue donc déjà un choix vis-à-vis de la très longue histoire de ces objets. L'indéfini formulé comme « une épiphanie » annonce enfin le projet de considérer ensemble des formes distinctes d'enchâssement de ce dispositif-objet. On aborde ainsi le reliquaire au contact de systèmes de valeurs et de référentiels produisant des apparitions très différentes suivant le contexte et la temporalité considérés. On se détourne ainsi foncièrement de l'ambition de produire un catalogue des remises en exposition des reliquaires depuis la naissance des musées ou encore d'établir une typologie de toutes les approches imaginables pour ces redéploiements.

Choisir pour en-tête « archéologie d'une épiphanie » énonce d'emblée l'ambition de dépasser la dichotomie entre un déploiement premier que tout opposerait au suivant. L'attention aux ressorts sous-jacents gouvernant l'apparition des reliquaires, ainsi qu'à leurs effets, guide vers la poursuite d'éventuels éléments de continuité. Le premier déploiement ne se contente peut-être pas purement et simplement de se dissoudre dans le second. On chemine vers l'épaisseur historique de ces manifestations qui, pour peu qu'on s'y rende attentif, peuvent aller jusqu'à échanger leurs qualités. On pourrait alors découvrir un *display* muséal n'ayant de cesse, même à travers la posture du déni, de renvoyer à l'ecclésial et de questionner le statut de la transcendance comme la possibilité, ou non, de la re-présenter. De même, le *desploi* médiéval pourrait alors à son tour se révéler sous ses jours de théâtralité et dévoiler les jeux scénographiques qui soutiennent la manifestation des objets destinés à relier Ciel et Terre.

L'ampleur du sujet ainsi conçu obligeait à un certain nombre de choix parmi lesquels celui de ne pas considérer l'histoire proprement ecclésiale de ces objets, qu'il s'agisse des épisodes d'affirmation, de rupture avec le culte des reliques (Réforme protestante) ou encore de leur réaffirmation (par le concile de Trente) malgré leur influence décisive, interne, sur l'évolution et les usages des reliquaires. Quoiqu'en résulte un hiatus ne permettant pas de se figurer le devenir des reliquaires depuis la fin de l'époque gothique, pendant la Réforme, dans l'Eglise de Trente et post-tridentine ni même son statut exact dans l'Eglise post Vatican II, il s'agissait là d'un tout autre sujet qu'il était difficile d'intégrer seulement par touches. Les positions des clercs à l'endroit du culte des saints, les ordinaires des cathédrales réglant précisément les formes de la vénération, les écrits des théologiens sont malheureusement tout aussi absents de cette recherche que les positions de Luther et Calvin.

A de nombreux égards, ce travail s'appuie sur l'histoire de l'art. Il ne se présente pourtant pas comme une étude technique, historique et formelle des reliquaires du Moyen Âge occidental chrétien. On ne pourrait qu'être déçu en s'attendant à découvrir ci-après un matériel inédit découlant d'une analyse de type monographique autour d'un corpus resserré d'objets, d'un foyer de production particulier ou d'une technique décorative plutôt qu'une autre. L'objectif qui a présidé à ce travail est tout autre et il n'est pas inutile de l'établir très clairement dès ici.

Notre ambition se borne à rassembler un certain nombre d'éléments, déjà établis, dans la perspective de contribuer à une histoire socioculturelle donnée prenant les reliquaires et leurs mutations sur le long terme comme un observatoire à même de susciter de nouvelles réflexions, et peut-être de nouvelles interrogations à la croisée entre sacralité médiévale et sacralité muséale, entre symbolisation et réinterprétation, entre Eglise et musée et plus largement au cœur d'une riche histoire des représentations. Cette perspective fondée sur l'écriture d'une histoire des dispositifs explique qu'une telle recherche ne prenne pas le public comme terrain d'exploration. La question de la réception des déploiements médiévaux des reliquaires n'est qu'esquissée en première partie à travers le passage par certaines chroniques et, en seconde partie, les visiteurs parcourant les espaces d'exposition, leur nombre, les itinéraires qu'ils empruntent, leurs savoirs préalables, les modalités physiques, cognitives, affectives ou encore sensibles de leur réception réelle sont absentes. Travailler dans cette direction permettrait de confronter de façon sans doute passionnante émission et réception des déploiements expographiques considérés mais tel n'est pas notre projet ici.

En lien avec l'ambition poursuivie d'oser une histoire longue, le cadre chronologique choisi pour l'étude est particulièrement large et pour le moins élastique.

La grande majorité des œuvres, des évolutions culturelles et des constructions architecturales qu'on considère dans le premier volet de ce travail appartiennent à l'univers gothique des XIIe et XIIIe siècles. Ceci n'ôta pas la nécessité d'évoquer des tendances bien antérieures attachées aux représentations et aux pratiques cultuelles entourant la vénération des corps saints dans le christianisme issu de la Haute Antiquité. De même, quoiqu'on ait tendu à souligner, essentiellement dans le courant du chapitre III, l'importance du XIIIe siècle autour des évolutions théologiques qui s'y cristallisent, l'ouverture vers la fin de la période ogivale, et l'intégration d'éléments et d'évolutions tant dans l'ordre des objets, dans l'organisation de l'intérieur des sanctuaires que dans la relation entre reliques et images ouvrent clairement sur les évolutions propres au XIVe siècle.

Dans le second volet du travail, le versant expositionnel embrasse lui aussi une périodicité particulièrement large puisqu'il a tâché de considérer aussi sérieusement que possible les inflexions « muséographiques » entourant la réapparition des reliquaires médiévaux dans les collections européennes depuis les premières décennies du XIXe siècle. La nécessité de mettre en lumière des jalons essentiels pour la compréhension des évolutions souterraines à l'appréhension des créations médiévales nous a cependant conduit à poser un regard ponctuel sur des périodes plus reculées pour évoquer, par exemple, un moment de la Renaissance italienne. Les unités d'expositions examinées sont choisies entre la France, l'Allemagne, l'Angleterre, la Suisse et parfois les Etats-Unis sans qu'on ne prétende nullement, là encore, à la moindre exhaustivité. Les choses se sont déroulées de telle manière que l'Italie n'est qu'à peine évoquée et que les autres pays méditerranéens sont entièrement absents (alors que l'Espagne notamment offrait son quota d'expérimentations en matière de ré-éxpositions de la création médiévale). Le chapitre IV tente d'inclure les jalons les plus importants possibles quant à l'apparition du regard formaliste et esthétique sur l'orfèvrerie religieuse du Moyen Âge. Les exemples retenus au cours du chapitre V correspondent quant à eux soit à des remises en scène très célèbres de l'art médiéval soit à des échantillons choisis à la façon d'un prélèvement dans un sol muséologique foisonnant pour les inflexions qu'ils permettent d'observer autour des dynamiques qui nous préoccupent dans la réapparition du mobilier sacré médiéval.

Cette recherche prend et assume, enfin, un certain nombre de libertés. Elle approche des objets de nature variée dépassant la seule catégorie des reliquaires, quoique constamment en lien avec eux. Elle accorde autant de curiosité à ces contenants qu'à ceux chargés de les protéger comme de les magnifier (autels, armoires du pourtour du chœur ou du trésor, chambres des reliques, etc.). Aux côtés et en interaction avec d'autres objets et d'autres images, ces écrins particuliers sont examinés avec soin dans la première partie de ce travail. On tâche de faire éclore autour et à partir d'eux certaines constantes de la manifestation de la spiritualité médiévale qui se retrouveront, en deuxième partie, d'une manière élargie dans l'ordre des objets liés à l'expression de la transcendance. De même du côté expositionnel, comme cela sera justifié et explicité plus longuement en transition entre les deux parties, précisons immédiatement que le second volet du travail se penche sur des dispositifs qui ne présentant pas systématiquement des reliquaires, mais rassemblent tantôt des retables, tantôt du mobilier ecclésial médiéval, tantôt d'autres œuvres orfévrées provenant des trésors. Prendre en considération ce champ plus ouvert qu'un corpus restreint à la seule réexposition de reliquaires vise à mieux cerner le phénomène de monstration qu'on cherche à caractériser dans la durée. Les enjeux de la

représentation du patrimoine sacré sont tels que décloisonner légèrement la perspective pour embrasser des situations périphériques et observer ainsi des variations plus riches devrait contribuer à favoriser les comparaisons et à aiguiser progressivement l'intelligence des redéploiements rencontrés. Cette ouverture se retrouve encore dans le regard porté sur les évocations textuelles des reliquaires, sur leurs traductions peintes ou gravées, c'est-à-dire sur des formes autres qu'uniquement expositionnelles, de leurs représentations. On considère que ces remises en scènes multiples informent les objets et leur interprétation presque autant que les reliquaires eux-mêmes et qu'il faut pour cela leur accorder la plus grande attention.

C'est donc à une histoire longue, par définition partielle, subjective et incomplète des sédimentations de sens à la surface de ces objets, de leurs apparitions, de leurs appropriations et réapparitions successives qu'invite le travail qui s'ouvre, un instant plus bas, sur la très abondante moisson des recherches qui l'ont précédé.

III. GUIDE DE LECTURE TRANSVERSALE

Un lecteur qui serait soucieux de prendre connaissance rapidement des principales articulations de ce travail peut, plan détaillé à l'appui, passer directement de cette ouverture à l'introduction de la revue de littérature (p. 37-38) puis aux pages qui la closent (p. 95-101) L'ouverture du socle conceptuel (p.103) indiquera également la perspective du recours aux notions théoriques, tandis que la formulation de la problématique (pp. 122-124) donnera accès à une vision simplifiée du questionnement qui pourra être précisé ultérieurement par la lecture des concepts complémentaires. On peut, de la même façon, passer de l'introduction du chapitre I « les reliques et les reliquaires dans le système de pensée du Moyen Âge » (pp. 138-139) à l'ouverture du chapitre II « significations et pratiques de l'enveloppement de la relique » (pp. 211-216). Et, pareillement, des premières pages du chapitre suivant « le reliquaire : instrument et creuset de la rencontre avec le divin (pp. 313-314) aux premières conclusions avancées plus loin autour d'un reliquaire emblématique (p. 431). On lira ensuite les pages de transition entre les deux parties du travail (pp. 433-438). Le chapitre IV « variations suspensives vis-à-vis du *desploi* original » pourra être découvert via son propos liminaire (pp. 441-443) puis par l'introduction au dernier chapitre « variations autres à partir d'un *desploi* original » (p. 587). Le lecteur pourra également prendre connaissance (pp. 640-642) du point de vue adopté pour analyser les unités d'exposition constituant la fin de ce chapitre et considérer enfin la proposition d'interprétation de la situation des reliquaires médiévaux réexposés au cœur d'assemblages articulant le rôle dévolu à l'homme médiéval, à l'instance muséale qui le donne à revoir et de l'œil dans lequel se reflète cette image (pp. 716-720) De là, il ne restera qu'à lire la conclusion du présent travail (pp. 723-740).

Au cours de sa gestation, cette recherche s'est longtemps intitulée « Reliquaires au Moyen Âge, reliquaires au musée. Rendre visible l'invisible ».

S'en souvenir permet de replacer l'intérêt pour l'organisme muséal au principe du questionnement[1] et, à partir de ce dernier, aux processus qui sous-tendent la démarche muséologique elle-même en tant que réflexion sur les relations entre l'homme et la réalité qui l'entoure et dont le musée ne constitue qu'une des formes historiques parmi d'autres[2].

Cette formulation initiale abordait par ailleurs d'emblée l'objet reliquaire par la transversalité et conduisait à entrevoir ce dernier à la croisée de nombreuses disciplines d'études et d'investigations. Elle invite ici à entrevoir qu'un tel objet peut simultanément prendre place à la rencontre de mondes multiples, d'univers de savoirs protéiformes chacun porteurs de regards divergents. La réalité matérielle du reliquaire intéresse l'historien de l'art mais aussi les scientifiques qui en assurent la pérennité, du conservateur au restaurateur, en passant par le paléographe spécialiste des écritures composant les authentiques. La dimension spirituelle qui s'y attache mobilise l'historien des religions, le théologien tout autant que l'anthropologue reconstituant les formes de vénération associées à l'objet depuis sa conception. L'histoire des circulations et des réseaux d'échanges dans lesquels les reliquaires occupaient une place centrale dans le monde médiéval intéressent tant les disciplines historiques qu'économiques et sociales. Enfin les univers au sein desquels un objet ancien comme le christianisme a

[1] Il n'est dès lors pas inutile de rappeler quelques définitions liminaires dont celle qui est donnée depuis 2007 par le Conseil International des Musées (ICOM) selon laquelle *le musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation.* Dans son acception ouverte, comme le rappellent les premiers mots de la définition retenue par les auteurs des *Concepts clés de muséologie*, le terme peut ainsi désigner *aussi bien l'institution que l'établissement ou le lieu généralement conçu pour procéder à la sélection, l'étude et la présentation des témoins matériels et immatériels de l'Homme et de son environnement,* voir *Concepts clés de muséologie*, ed. André Desvallées and François Mairesse (Paris: Armand Collin, 2010), p. 50.

[2] Prenant l'objet-reliquaire comme observatoire, cette recherche s'attache à mettre en lumière les formes d'investissement symbolique érigeant une chose matérielle en objet particulier, transitif en l'occurrence, les processus de sa différenciation d'avec d'autres réalités immanentes, des éléments attachés à sa patrimonialisation autant qu'à sa mise en exposition, dès l'époque médiévale. Elle le fait essentiellement afin de mieux comprendre la façon dont des processus, en un sens comparables, d'investissement symbolique autre, de remise en exposition et de réinterprétation, se retrouvent à travers l'histoire des changements de valeur et de sens attachés à cette même catégorie d'objet via son entrée dans l'univers de la collection privée, du musée aussi bien que du trésor d'église moderne. Ainsi s'agit-il profondément d'une recherche en muséologie au sens où l'entendent les tenants de cette discipline comprise comme *l'ensemble des tentatives de théorisation et de réflexion critique portant sur le champ muséal* (*ibid.*, p. 46). Approche qui découle de la définition de Stransky y reconnaissant une science *dont l'objet d'étude est une attitude spécifique de l'Homme à la réalité, expression des systèmes mnémoniques, qui s'est concrétisée sous différentes formes muséales tout au long de l'histoire,* voir Sbynek Strànsky, « Museology as a Science (a thesis) », *Museologia*, , 15, XI, 1980, p. 33-40, cité dans *ibid., p. 56.*

successivement pris place sur le temps long, des *martyria* et confessions de l'époque paléochrétienne aux formes multiples de ses réexpositions contemporaines interrogent l'historien du patrimoine, celui des religions, le muséologue autant que le chercheur attaché à l'histoire du regard et des représentations.

La nébuleuse ainsi formée par l'entrecroisement d'intérêts potentiels si divers autour d'une même catégorie d'objets impliquait d'initier cette recherche par un travail de repérage entre ces différents mondes du reliquaire susceptibles de guider l'investigation vers cet objet complexe par nature. Ambitionner d'esquisser une histoire longue de ses formes d'apparitions ne pouvait s'envisager qu'en recomposant au préalable une cartographie sommaire des univers de recherche et des grandes thématiques s'y attachant. Au début de ce travail, trois types de questions majeures concernant l'inscription possible du reliquaire chrétien médiéval nous ont semblé saillir dans le panorama de la connaissance. Muséales[1] d'abord, en lien avec l'univers du trésor d'église ensuite, ouvrant encore enfin sur les mondes enclos à l'intérieur de la boîte-reliquaire. Ce sont ces différents angles d'approches possibles qui sont esquissés ci-dessous, correspondant non pas au résultat de cette recherche mais à son point de départ.

I. Lectures pour appréhender la situation des objets sacres dans l'institution muséale

1. Ecrits sur la présentation d'objets rituels en musees

Peut-être se questionne-t-on plus facilement sur ce qu'on pourrait désigner comme « le sacré des autres ». Aussi n'est-il pas rare, comme évoqué dans l'*incipit* de cette recherche, que la rencontre esthétique avec des œuvres, telles que des masques africains, ayant eu auparavant le statut d'objets sacrés constitue le déclencheur d'une interrogation sur les nouvelles significations que ces artefacts peuvent acquérir au sein des musées. Quels étaient leurs usages et les symboliques s'y attachant pour les sociétés qui les produisaient ? Qu'étaient ces objets au départ de leur histoire ? *Le masque Baoulé, le poisson reliquaire, le fétiche à clous du Congo, le crâne surmodelé de Papouasie, le mannequin funéraire de Mélanésie n'était pas des œuvres d'art* […] *mais des outils, des instruments, plus destinés à être maniés par ceux qui en avaient le pouvoir qu'à être vus par regard de tous, des médiums placées entre le monde visible et le monde invisible, des armes enfin, très puissantes, capables de faire parler les morts, de ressusciter les cadavres, de convoquer les esprits, de guérir les malades, d'apaiser les*

[1] Remarquons que le terme est ici l'adjectif désignant tout ce qui se rapporte au musée, de manière générique. On soulignera par contraste l'emploi nominal du terme et sa signification plus loin.

malheureux[1]. Quelle lecture le musée propose-t-il de ces créations ? Peut-il en transmettre la fabrique de sens[2], les intentions et les attentes des créateurs et des récepteurs locaux de ces objets « tribaux », « primitifs » ou encore « premiers »[3] ? Ce sont des interrogations qu'abordait, dès 1987, l'ouvrage *Muséologie et ethnologie*[4], notamment à travers l'article de Françoise Lautmann, dans la section « Objet de religion, objet de musée »[5] qui soulignait la difficulté attachée à la transmission de cette catégorie du patrimoine[6]. La question « Les musées : Art ou ethnographie ? »[7] était, quant à elle, directement posée dès 2000 au cours du colloque « Du musée colonial au musée des cultures du monde »[8]. Elle trouva une réponse tranchant en faveur du premier item avec l'inauguration du Département des Arts Premiers au Pavillon des Sessions l'année de ce colloque, puis avec celle du Musée du Quai Branly six ans plus tard. Ces ouvertures ont généré au cours des seize dernières années une ample moisson de recherches sur la conception de ce que devait être un musée consacré aux objets issus des cultures « non-occidentales »[9]. Erigé sur les ruines du Musée de l'Homme et de l'ancien musée colonial de la Porte Dorée, le Plateau des Collections élaboré par Jean Nouvel, suscita bien des réactions[10] et des interrogations sur les effets de ce geste muséographique[11] par rapport aux

---

[1] Clair, pp. 20 & 21.

[2] Anne-Christine Taylor, ethnologue spécialiste des cultures indigènes de l'Amazonie (directeur de recherche au CNRS, elle dirige le département de la recherche du Musée du Quai Branly de 2005 à 2013) parle de *fabrique technique et sociale des effets de puissance propres aux artefacts extra-occidentaux.* Voir Anne-Christine Taylor, "Au Musée du Quai Branly : la place de l'ethnologie," [At the Musée du Quai Branly: The Place of Anthropology.] *Ethnologie française* 38, no. 4 (2008): p. 8.

[3] Au sujet du terme d' « arts premiers », Benoît de L'Estoile écrit dans *Le Goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*, qu'il est *une pierre philosophale permettant une véritable transmutation, un changement d'essence : la transformation des objets ethnographiques en œuvres d'art, qui implique un processus complexe de changement de valeur impliquant à la fois valeur morale, valeur économique et valeur esthétique.* Paris, Flammarion, p. 286.

[4] Françoise Lautmann, *Muséologie et ethnologie* (Paris: RMN, 1987), pp. 341-406 ; "Trésor d'église, musée d'art religieux : quelle présentation ?", (paper presented at the Actes de la table ronde organisée par l'Ecole Nationale du Patrimoine les 30 et 31 mars 1998, Paris, 1998).

[5] Pp. 174-184.

[6] Lautmann, p. 176. *Plus difficiles à expliquer, les objets religieux ont aussi plus besoin que les autres d'être expliqués parce qu'ils sont porteurs de symboliques plus riches et plus diversifiées et aussi parce que la distance culturelle est pour la plupart des gens plus forte entre la culture religieuse des siècles passés et la leur qu'elle ne l'est pour la culture matérielle.*

[7] Philippe Peltier, « Les musées : Art ou ethnographie ? Quelques exemples pour servir à l'histoire de ce demi-siècle », pp. 205-218 in *Du musée colonial au musée des cultures du monde*. Actes du colloque organisé par le musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie et le Centre Georges Pompidou, 3-6 juin 1998, sous la direction de Dominique Taffin, Paris, Maisonneuve et Larose, MAAO, 2000.

[8] Dominique Taffin-Jouhaud, "Du musée colonial au musée des cultures du monde" (Centre Georges Pompidou, 2000).

[9] Notamment "Le moment du Quai Branly", *Le Débat*, n°147, novembre-décembre 2007, Benoît de L'Estoile, *Le goût des autres, de l'Exposition Coloniale aux Arts Premiers*, éditions Flammarion, 2007, Sally Price, *Paris Primitive, Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly,* Chicago, The University of Chicago Press, 2007.

[10] Dont Bernard Dupaigne, *Le scandale des arts premiers. La véritable histoire du musée du Quai Branly*, Fayard, Paris, 2006.

[11] Dans ce travail, l'usage de la notion de « muséographie » renvoie à l'acception la plus commune recouvrant les modalités pratiques de l'aménagement muséal, essentiellement au sens de l'ensemble des choix définissant les

civilisations présentées[1], sur la place faite à l'ethnologie dans le musée[2], ainsi que sur l'absence de représentation des sociétés anciennement détentrices des objets exposés[3]. Un an après l'ouverture du Musée du Quai Branly, Anne-Christine Taylor et Thierry Dufrêne organisaient à l'INHA un colloque dont l'intitulé - « Cannibalismes disciplinaires : quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent »[4]- indique à lui-seul combien ce sont les tensions entre approche esthétique et perspective anthropo-ethnologique qui sont au cœur des débats dans la création de musées de ce type qu'ils apparaissent en Europe ou sur le continent nord-américain[5]. L'examen de ces tensions a été placé par Nathalie Heinich au cœur d'une brève étude sur « Les arts premiers » qui constitue une partie de l'ouvrage par lequel elle et Roberta Shapiro entendent fonder le concept d'« artification »[6]. Les partis pris muséographiques liés à la création du Musée du Quai Branly permettent, aux yeux de la sociologue de l'art, de « parler d'*« artification »* des objets en question, considérés non plus comme objets fonctionnels (que la fonction soit cultuelle ou utilitaire), ni même comme objets d'art décoratif ou d'art appliqué […] mais comme « œuvres d'art » au sens noble du terme »[7]. Pour Heinich, « la tendance globale à l'« *artification* » se joue, concrètement, au niveau des choix muséographiques ». Que relève-t-elle ici ? Une présentation qui reconnaît à ces objets non le caractère de « documents » ressources pour la connaissance de leur culture d'origine mais bien celui de « monuments » ou

formes prises par le déploiement (à la fois idéel et concret) des discours et des expôts dans l'espace d'exposition. On parlera également d'« expographie » de façon à inclure, dès le choix des termes, ces caractéristiques de la mise en exposition en dehors du seul cadre du bâtiment muséal. Voir sur ces termes les pages 53 et 54 des *Concepts clés de muséologie*.

[1] André Desvallées, *Quai Branly : un miroir aux alouettes ? A propos d'ethnographie et d'« arts premiers »*, L'Harmattan, Paris, 2008.

[2] Anne-Christine Taylor, « Au musée du Quai Branly : la place de l'ethnologie », *Ethnologie française*, 2008/4, vol. 38, pp. 679-684.

[3] On trouve dans les laboratoires des universités québécoises (UDM et UQAM) de nombreuses recherches situant la problématique en lien avec les populations amérindiennes. Lire par exemple à ce sujet la thèse de Virginie Soulier, *Donner la parole aux autochtones. Quel est le potentiel de reconnaissance de l'exposition à plusieurs voix dans les musées ?* Thèse soutenue en 2013, à l'Université de Québec à Montréal, sous la dir. d'Annick Meunier et de Daniel Jacobi pour l'Université d'Avignon. A propos de l'ouvrage d'André Desvallée, *Le Quai Branly, un miroir aux alouettes*, Fabrice Grognet cite quant à lui Maurice Godelier qui en 1999, alors directeur de la recherche au Quai Branly s'exprimait en ces mots « *C'est aux gens du Vanuatu de nous dire comment ils verraient leurs objets exposés devant nos publics. Mais pour cela, il faut les consulter et travailler avec eux »*, l'auteur de l'article en ligne « Entre imposture intellectuelle et piège à séduction : le musée du Quai Branly et ses étranges objets » soulignait qu'une telle ambition ne s'était jamais concrétisée.

[4] Thierry Dufrêne and Anne-Christine Taylor, "Cannibalismes disciplinaires : quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent " in *"Histoire de l'art et anthropologie"*, ed. INHA : Musée du quai Branly Institut national d'histoire de l'art (tenu du 21 au 23 juin 2007 à Paris).

[5] Voir notamment James Clifford, *The Predicaments of Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1996 (paru en français en 1996 sous le titre *Malaise dans la culture*, Paris, Editions de l'ENSBA) et Sally Price, *Primitive Art in Civilized Places*, University of Chicago Press, 1987, (paru en français sous le titre, *Arts primitifs, regards civilisés*, Paris, Editions de l'ENSBA en 1995).

[6] Nathalie Heinich and Roberta Shapiro, *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, coll. « Cas de figure » (Paris: EHESS, 2012).

[7] Premier paragraphe du point « L'enjeu muséographique » de sa section « Les arts premiers ».

d'œuvres destinées à l'appréciation esthétique. La description qui suit synthétise l'opposition muséographique entre présentation ethnographique et présentation type beaux-arts. *Dans le premier cas, les objets seront regroupés dans des vitrines souvent surchargées, pas toujours bien éclairées, et accompagnées de textes explicatifs et de cartels géographiques ; dans le second cas, ils seront isolés dans des vitrines savamment éclairées, avec un appareil explicatif réduit à une simple légende ou, éventuellement, renvoyé à des supports adjacents*[1]. Derrière ses parois de verre sérigraphiées bordant la Seine dont le sépare encore un faux-semblant de jungle verte, avec ses murs végétalisés, sa rampe puis sa rivière centrale, son atmosphère de mystère et de premiers jours de la Genèse, l'espace des collections permanentes, ou « Plateau »[2] du Quai Branly invente un lieu magico-onirique tout entier dévolu à l'expérience esthétique de l'émerveillement face à cet « Art » de l'autre[3] ainsi muséifié[4]. Invitant à analyser de plus près les enjeux, non pas seulement muséographiques, mais également identitaires et politiques attachés à ces questions de présentation de créations selon le paradigme esthétique, une contribution au colloque « Art, sacré et religion » intitulée « De la vitrine-miroir, des musées autrement », proposait une « réflexion sur la réception esthétique des masques et des objets rituels sacrés »[5] apportant ici des éclairages complémentaires.

---

[1] Heinich and Shapiro, p. 264.

[2] Terme jouant lui-même des projections imaginaires vers quelque haute étendue de terre, d'emblée indéfinie, surélevée entre des vallées encaissées. L'indétermination géographique du terme au singulier sans qualificatif participe d'une rhétorique centrale dans les principes muséographiques retenus par l'institution comme l'analysent parfaitement Octave Debary et Mélanie Roustan dans leur *Voyage au musée du Quai Branly*, Musées-Mondes (Paris: La Documentation Française, 2012). La majuscule ajoutant quant à elle sa part de sacralisation supplémentaire à ce jeu sémantique.

[3] Déclinant à loisir le néologisme de l'« artification », Nathalie Heinich écrit encore à ce sujet, dans la suite des pages citées plus haut, que *La scénographie devient de plus en plus « artificatoire », par la sophistication des vitrines, des socles, des éclairages.* Au sujet des effets des partis pris muséographiques entourant le Plateau des collections, Octave Debary et Mélanie Roustan donnent dans *Voyage au musée du Quai Branly* une synthèse d'une intéressante étude de réception conduite auprès d'un groupe de visiteurs suivis dans leurs déplacements puis interrogés au cours d'un entretien post-visite, voir ibid.

[4] Le recours à la notion, péjorative, de muséification implique de préciser les connotations associées aux différents vocables désignant le passage des œuvres au musée. Comme sa sonorité le suggère, le néologisme « muséifier », littéralement « rendre muséal », caractérise une forme d'immobilisation à travers laquelle le franchissement du seuil muséal tend à figer les objets s'en trouvant par la même pétrifiés, ou momifiés comme le confirment la définition qu'en donnent les *Concepts clés de muséologie*, p. 48. Les exemples suivants, choisis par Octave Debary rejoignant Dominique Poulot caractérisent clairement ce phénomène : *Derrière leur vitrine, la scie cesse de couper, le violon de jouer, le masque de danser, les squelettes des 1 400 000 spécimens vertébrés du Muséum d'histoire naturelle de Paris sont figés, autant de collections de « morts historiques ».* Voir Octave Debary, *De la poubelle au musée. Une anthropologie des restes. Préface de Philippe Descola* (Paris: Creaphiséditions, 2019), p. 111. La référence à Poulot est tirée de sa contribution « Une collection de morts historiques » à l'ouvrage *Objets et mémoire*, sous la direction d'Octave Debary et Laurier Turgeon, MSH/PU, Laval, 2007, pp. 153-181.

[5] Khaterine Sirois, "De la vitrine-miroir. Des musées autrement. Réflexion sur la réception esthétique des masques et des objets rituels sacrés," in *Art, sacré et religion : transferts, connexions, échanges. Colloque de la Fondation de Royaumont les vendredi 16 octobre et samedi 17 octobre 2009*, ed. Danielle (sous la dir.) Hervieu-Léger (Abbaye de Royaumont: Fondation Royaumont / EHESS 2009), p. 61-65.



Figure 1 Vues d'ensemble de plusieurs salles du département des Arts d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques au Musée du Louvre © RMN

En effet, Katherine Sirois y décrit finement comment ne participant plus au rituel ou à la cérémonie religieuse pour laquelle elles avaient été conçus, les créations des cultures « primitives » apparaissent immobilisé[e]s *et* exposé[e]s *aux regards sur des socles ou derrière des vitrines* [et] *endossent là de nouvelles significations et de nouveaux statuts que leur confère leur intégration dans le marché de l'art et de ses institutions. Ainsi, d'une valeur cultuelle éminemment forte, sont*-[elles] *successivement* passé[e]s, *dans le processus qui les a conduits au statut d'objet culturels, « d'objets exposables » ou d'objets qui ont une « valeur d'exposition » par des phases de décontextualisation et de marchandisation d'une part, mais aussi dans la logique nécessaire du musée de neutralisation et d'esthétisation radicale*[1]. Ces considérations mobilisent la pensée de Walter Benjamin[2] sur la question de « l'aura »[3], de « l'authenticité » des objets et de leur déperdition à l'heure de la reproduction mécanique des artefacts et invitent à la transposer également au phénomène muséal. Le lien indéfectible tracé par Benjamin entre œuvre d'art, tradition et culte d'origine ancre la valeur d'unicité et d'authenticité des œuvres dans leur existence rituelle[4]. Dans l'article qu'elle intitule « Sacrality and Aura in the Museum »[5], Joan R. Branham explicite les conséquences de cette lecture sur la compréhension du geste muséal : *L'installation muséale, presque par définition, présente les*

[1] Ibid., p. 62.
[2] Walter Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, trad. fr de Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit par M. de Gandillac* (Paris 1935 [1955]).
[3] Qu'on peut entendre très schématiquement comme *son hic et nunc, unique apparition d'un lointain si proche soit-il.*
[4] *La valeur unique de l'œuvre d'art authentique a sa base dans le rituel.* Benjamin, p. 77.
[5] Joan R. Branham, "Sacrality and Aura in the Museum: Mute Objects and Articulate Space," *The Journal of the Walters Art Gallery* 52/53 (1994/1995): pp. 33-47.

objets rituels en dehors de leur contexte et par là les dépouille et les purge des circonstances liées à leur fonction comme à leur sens originel[1]. Pour Branham, l'ancrage matériel des œuvres d'art les plus anciennes en un lieu et en un temps précis pointé par Benjamin s'oppose à la *tendance du musée à décontextualiser les œuvres d'art priv*[ant] *les objets liturgiques de la capacité qu'ils détenaient en retour, auparavant de définir et de donner un sens à l'espace les entourant*[2]. La thèse de Benjamin conduit ce dernier à distinguer à l'intérieur des créations deux pôles qu'il présente comme deux valeurs : la valeur rituelle et la valeur d'exposition. Une telle lecture permet de concevoir, au sein même de l'histoire de l'art *l'opposition de deux pôles* […et] *des déplacements du centre de gravité d'un pôle à l'autre*[3]. De plus, l'analyse de Benjamin envisage *le caractère d'exposabilité des œuvres d'art* en lien précisément avec les tensions entre *la valeur rituelle (l'éclat originel de l'aura) et la valeur d'exposition* dans le cadre de la reproduction mécanique des œuvres, tensions qu'on retrouve tout à fait dans le cadre de leur présentation muséale. La lecture que Katherine Sirois fait des espaces muséographiques incluant des masques africains rejoint alors tout à fait les plus anciennes critiques du musée et on pourrait y entendre un lointain écho des mots de Paul Valéry[4]. La description qu'elle esquisse ci-après nous permet enfin de franchir le pas qui nous retient encore du côté de la situation des artefacts extra-occidentaux, aussi peut-on déjà tendre l'oreille à la situation parallèle dans laquelle se trouvent, en un sens, les retables dont s'enorgueillissent les plus célèbres galeries. *Un théâtre sans théâtralité,* […], *un théâtre silencieux d'objets suspendus où chaque élément est splendidement isolé dans une ambiance et une juxtaposition de cohabitations d'objets provenant de temps et d'espaces les plus variés. Un théâtre qui exclut nécessairement toute théâtralité tragique et symbolique. Par la prédominance de leur statut d'œuvre d'art, mêlant tout à la fois les notions d'authenticité, d'originalité, de représentativité et d'unicité, sinon de rareté, les objets subissent quelque chose comme ce qu'on pourrait appeler un type de re-*

[1] *The museum setting, almost by definition, displays ritual objects out of context, thereby stripping them of circumstance and purging them of original function and significance,* p. 33.
[2] *This tendency, on the part of the museum, to decontextualize works of art deprives liturgical objects of the reciprocal power to define and give meaning to the spaces that surrounds them,* p. 33.
[3] Traduction auteur. (La VIe version de l'original, écrit en 1939 est traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, paraît à Paris en 2006 aux éditions Allia).
[4] Le passage extrêmement connu du texte auquel on pense immédiatement est le suivant. *Déjà glacé par le geste autoritaire et le sentiment de la contrainte, je pénètre dans quelque salle de sculpture où règne une froide confusion. Un buste éblouissant apparaît entre les jambes d'un athlète de bronze. Le calme et les violences, les niaiseries, les sourires, les contractures, les équilibres les plus critiques me composent une impression insupportable. Je suis dans un tumulte de créatures congelées, dont chacune exige, sans l'obtenir, l'inexistence de toutes les autres. Et je ne parle pas du chaos de toutes ces grandeurs sans mesure commune, du mélange inexplicable des nains et des géants, ni même de ce raccourci de l'évolution que nous offre une telle assemblée d'être parfaits et inachevés, de mutilés et de restaurés, de monstres et de messieurs…* « Le problème des musées », *Œuvres,* tome II, *Pièces sur l'art,* Nrf, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1923, p. 1290.

sacralisation implicite. Mais il s'agit cette fois d'une sacralité nettement amoindrie, débarrassée en grande partie, sinon entièrement du religieux et du sacré entendu comme expérience vécue du « tout autre »[1]. Naturellement de telles affirmations soulèvent des problématiques essentielles en lien avec la place du sacré au musée. Elles pointent directement les fondements coloniaux de la logique prédatrice du musée questionnés en 2016 au cours du colloque de l'ICOFOM consacré au « musée prédateur »[2] et que nous rencontrerons également au fil de cette recherche.

2. ECRITS SUR LA PATRIMONIALISATION ET LA MUSEALISATION DES OBJETS CHRETIENS[3]



Figure 2 Masque à transformation provenant du Canada, Colombie britanique, population Nuxalk, (XIXe s.), Musée du Quai du Branly-Jacques Chirac



Figure 3 Vitrines renfermant des reliquaires dont le polyptyque de Floreffe (XIIIe s.) dans les salles du département des Objets d'art du Musée du Louvre (photo auteur)

Pour les populations de la côte Nord-ouest du Pacifique, l'âme peut se parer aléatoirement d'une enveloppe animale ou anthropomorphe[4]. Voir ainsi ouvert ce masque à transformation Nuxalk ne dit rien des possibilités, des conditions ni du sens de l'alternance possible entre l'apparence du corbeau et celle du visage humain, c'est-à-dire entre plusieurs facettes figurant l'intériorité humaine ou au contraire l'enveloppe végétale ou animale. Le décalage entre cette apparition ainsi immobilisée ouverte sous vitrine et les grandes cérémonies marquées par la présence des esprits des ancêtres parmi les vivants au cours desquelles la métamorphose de cette face animale en un visage avait lieu dans la Colombie britannique du XIXe siècle invite au rapprochement

[1] Sirois, p. 63. La notion d'expérience vécue du « tout autre » renvoie à Rudolf Otto et à sa conception du numineux. Rudolf Otto *Le sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec l'irrationnel »*, publié originellement en 1917 sous le titre *Das Heilige - Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen.*

[2] ICOFOM, *The predatory Museum,* Icofom study series, 45, 2017.

[3] N'apparaissent ici que les ouvrages dont on avait connaissance au départ de cette recherche. L'univers de la recherche internationale sur le sujet n'a été rencontré que très tardivement, essentiellement à travers la 47e édition du symposium de recherche en muséologie à Téhéran consacré aux relations entre le musée et le sacré.

[4] Voir par exemple, sous la direction de Philippe Descola, *La fabrique des images : visions du monde et formes de la représentation,* Somogy, Paris, 2010.

avec la situation du triptyque-reliquaire de Floreffe dans sa vitrine du Musée du Louvre[1]. Ci-après, les propos, essentiels pour notre recherche, de Philippe Boutry et Dominique Julia éclairent immédiatement le fondement d'un tel rapprochement. *Pendant des siècles et parfois jusqu'à ce jour comme dans les actuelles ostensions limousines, la châsse est l'objet que le fidèle vient toucher pour en tirer protection et guérison en se pénétrant de la puissance sacrale que lui transmet la relique du saint. Aucun pèlerinage n'existe sans ce contact charnel, sans cette recharge sacrale qui intervient au terme d'un long voyage et d'une fatigue qui a transformé en profondeur l'itinérant. Au contraire, la perception purement visuelle que le visiteur peut aujourd'hui, sans aucune forme de préparation, avoir d'un objet complètement aliéné de son contexte culturel et religieux ne peut que se construire sur un malentendu. Le reliquaire devient, en quelque sorte, étranger à lui-même, il peut fasciner par sa beauté ou son étrangeté* […] *mais il ne livre plus le sens de la piété qui l'a suscité*[2]. Au-delà des seules tensions déjà évoquées plus haut entre appréhension esthétique et perspective anthropo-ethnologique, ces quelques lignes annoncent des éléments essentiels au cœur du questionnement qui doit guider cette recherche. La question de « L'intelligibilité du religieux dans la culture » soulevée par ces chercheurs du Centre d'anthropologie religieuse européenne de l'EHESS réunit le masque et le reliquaire puisque le problème repose pareillement sur la *barrière d'incommunicabilité et d'incompréhension* [qui s'élève] *entre ces objets offerts au regard des visiteurs et placés dans les vitrines et une juste appréhension anthropologique de leur destination et de leur usage*[3]. Problème qui renvoie également directement à la thèse de Walter Benjamin et aux prolongements qu'en donne l'article de Branham brièvement évoqué plus haut. Un conflit se fait ainsi jour entre la tradition dont héritent les objets[4] et la tendance muséale à décontextualiser les œuvres, à les désacraliser et à les destituer de leurs sens pluriséculaires, leur désacralisation au profit de nouvelles interprétations et de nouvelles attributions[5]. Aussi, *une certaine aura des œuvres persiste en dépit de l'accès qui y est donné à tous et de la proximité qu'elles acquièrent à travers les expositions muséales en dehors de leur contexte d'origine*[6]. Branham évoque Stephen Greenblatt pour caractériser cette « aura » comme la

[1] Objet sur lequel nous reviendrons à plusieurs reprises dans cette recherche.
[2] Philippe Boutry and Dominique Julia, "L'intelligibilité du religieux dans la culture," in *Forme et sens colloque sur la formation à la dimension religieuse du patrimoine culturel*, ed. Ecole du Louvre (Paris: La Documentation Française, 1996), p. 113-114.
[3] Ibid., p. 113.
[4] *The object's original « fabric of tradition »,* tradition constituée à la fois par son contexte et par son audience d'origine et qui demeure essentielle à sa signification.
[5] Branham, Voir la partie "The deracination of Sacrality", pp. 33-37.
[6] *The art work's aura prevails in spite of its accessibility and proximity in a decontextualized museum exhibition,* p. 34

propension à générer un questionnement, « *wonder* », un *pouvoir des œuvres d'arrêter le spectateur sur ses pas, de comporter un sens interpelant de leur unicité, d'évoquer une attention exaltée*[1]. Citant la formule de Philip Fisher, *retirez le crucifix de la cathédrale et vous retirez la cathédrale du crucifix*[2], Branham renvoie également à l'analyse que l'auteur de *Making and Effacing Art* fait de la mise sous silence[3] induite par la muséalisation[4]. Déplacer les œuvres d'art de leur emplacement originel revient alors à les réduire au mutisme, *effacer en leur sein tout un ensemble d'attributs qui n'existent qu'en lien avec la socialisation produite par leur précédente localisation*[5]. Pointant le divorce que l'histoire a instauré entre le « système des objets »[6] auquel appartenaient les créations liturgiques médiévales et leur situation actuelle hors contexte, la citation suivante brosse le même portrait d'une suspension muséale pour le moins problématique. *Cette institution* [l'Eglise] *a proclamé son credo, affirmé son droit, exprimé ses rites avec magnificence, de manière solennelle, en construisant des édifices de plus en plus sublimes, au moyen d'objets dont la perfection formelle restait soumise à leur valeur de symbole ou d'enseignement. Voilà qu'arrachés de leur contexte, les éléments épars de la puissance et de la gloire, roulés comme des galets par les tempêtes de l'histoire, viennent échouer sur la plage des musées d'archéologie et des musées de beaux-arts*[7]. Dès lors, face à ces créations rendues muettes, visibles mais effacées, les questions *Que faire de ces œuvres qui ont perdu leur raison d'être et trouvent refuge dans ce lieu fondé sur le principe même de la délocalisation et qui s'appelle le musée ? Que faire de ces membra disjecta ? Quel statut leur donner ? Comment les présenter ?* [8] formulées en préambule des actes du colloque *Forme et sens* de 1996[9] ne peuvent que nous interpeller. Sous la houlette du directeur de la Commission pour la sauvegarde et l'enrichissement du patrimoine cultuel, Dominique Ponnau, ce colloque abordait conjointement l'arrachement d'objets chrétiens de leur contexte d'origine et la

[1] « *The power of the displayed object to stop the viewer in his or her tracks, to convey an arresting sens of uniqueness, to evoke an exalted attention* », Stephan Greenblatt, "Resonance and Wonder", *Exhibiting Cultures: The Poetics of Museum Display*, I. Karp & S. D. Lavine, éd., Washington D.C., 1990, cité par Branham, p. 34

[2] *« Take the crucifix out of the cathedral and you take the cathedral out of the crucifix »*, Philip Fisher, *Making and Effacing Art*, New York, 1991, p. 19, cité par Branham, p. 34.

[3] En tant que « *silencing of images* » dans le texte.

[4] Le sous-point suivant de cette revue de littérature explicitera ce qu'on peut entendre par « muséalisation ».

[5] « *To efface within them a cluster of attributes that only exist because of the socialization that this one location brings out",* Fisher, *Making and Effacing Art*, op. cit., p. 18, cite p. 34.

[6] Selon l'expression de Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1994, [1968].

[7] François Bergot, "Présentation des oeuvres d'art à caractère religieux dans les collections publiques," in *Forme et sens colloque sur la formation à la dimension religieuse du patrimoine cultuel*, ed. Ecole du Louvre (Paris: La documentation Française, 1996), p. 100.

[8] François Bergot, dans la sous-partie intitulée « Présentation des œuvres d'art à caractère religieux dans les collections publiques », *op. cit*, p. 98.

[9] "Forme et sens, la formation à la dimension religieuse du patrimoine culturel", (paper presented at the Actes de la table ronde organisée par l'Ecole Nationale du Patrimoine Ecole du Louvre, 1996).

possibilité de transmettre ce patrimoine religieux passé au musée. La gravité de la situation alliant paradoxalement mise en visibilité et incommunicabilité croissante du sens des œuvres était perçue par les intervenants du colloque comme une menace pour *l'intégrité même de notre culture,* [ainsi que pour] *l'accès à la connaissance de notre patrimoine et de ses témoignages.* Tous les écrits de Dominique Ponnau, comme en témoigne le florilège *Labours sur la mer*[1], participent de ce geste incessant de sensibilisation passant par le labour *des vestiges de notre mémoire*[2] dans l'espoir de voir des moissons se lever des sillons ainsi tracés à la recherche d'yeux pour voir la Beauté, d'oreilles pour l'entendre et, en contexte muséal, d'*interprètes compétents* pour transmettre ces créations conçues pour la gloire de Dieu. Peu de temps plus tard, une autre table ronde revient sur cette problématique de la muséalisation et de la transmission de ce patrimoine sacré. *Trésor d'église, musée d'art religieux : quelle présentation ?*[3] porte en effet sur la question du statut des objets de sanctuaire et les difficultés liées à leur mise en exposition. Réunissant des membres de la Direction des musées de France comme de la Direction de l'architecture et du patrimoine, l'Ecole Nationale du Patrimoine lançait là les bases d'une réflexion commune sur la présentation du patrimoine culturel à dimension religieuse dans le cadre des musées autant que dans celui des trésors d'églises de l'époque. Là avec une orientation clairement muséographique, ces journées visaient avant tout à recenser les projets d'aménagements et autres initiatives de mise en valeur de ces créations. Complétant ce trio, les actes de la rencontre *Regards sur le patrimoine religieux, de la sauvegarde à la présentation*[4] situaient plus précisément les débats sur la décontextualisation des objets religieux dans le cadre des dépôts d'art sacré et des musées spécifiquement dévolus à la présentation du patrimoine religieux. Deux cents ans précisément après leur publication, s'ouvrant sur l'évocation des *Lettres à Miranda*[5] par lesquelles Quatremère de Quincy posait les bases de ce qui allait devenir la théorie de l'*in-situ*, les Entretiens du Patrimoine donnaient, en janvier 1996, sous la présidence de François Furet, naissance à l'ouvrage *Patrimoine, temps, espace. Patrimoine en place, patrimoine déplacé*[6]. Au centre de cette publication, se trouve le paradoxe entre prélèvement, protection, mise en visibilité du patrimoine et arrachement des

[1] Dominique Ponnau, *Labours sur la mer. Questions autour de notre héritage culturel et spirituel* (Paris: Parole et Silence, 2010).
[2] Ibid., p. 9.
[3] "Trésor d'église, musée d'art religieux : quelle présentation ?."
[4] "Regards sur le patrimoine religieux de la sauvegarde à la présentation", (paper presented at the Journées d'études sur la conservation du patrimoine mobilier religieux *in situ*, Bourg-en-Bresse, 2000 1999).
[5] On désigne sous ce nom l'ouvrage que Quatremère de Quincy faisait paraître en juillet 1796 dont le titre complet est *Lettres sur le préjudice qu'occasionneraient aux arts et à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses écoles et la spoliation de ses collections, galeries, musées, etc.*
[6] François Furet, "Patrimoine, temps, espace. Patrimoine en place, patrimoine déplacé" (paper presented at the Entretiens du patrimoine, Théâtre National de Chaillot, Paris, 1996).

œuvres de leur contexte avec toutes les ruptures que ce hiatus entraîne dans l'histoire des créations muséalisées. Là, les débats sont constitués autant par des réflexions théoriques sur les conditions de ces phénomènes de patrimonialisation et de muséalisation au fil du temps que par des considérations très précises quant à la question du contexte des œuvres dans les musées, des *period-rooms,* des reconstitutions, des présentations évocatrices, épurées ou encore des restitutions. Prolongeant *Forme et sens* à six ans d'intervalle et également tenu entre les murs de l'Ecole du Louvre, le colloque « Art et culture religieuse aujourd'hui » doit encore être mentionné dans la série esquissée ici. Abordant la place de la dimension religieuse dans l'enseignement dans les sociétés européennes contemporaines autant que la problématique de l'exposition du fait religieux, ces actes émettent l'hypothèse que l'art peut être le vecteur privilégié de constitution et de transmission de la culture religieuse et artistique aujourd'hui. *Plus difficiles à expliquer, les objets religieux ont aussi plus besoin que les autres d'être expliqués parce qu'ils sont porteurs de symboliques plus riches et plus diversifiées*[1], affirmait encore Françoise Lautman dans l'article « Objet de religion, objet de musée ». Appréhender le caractère problématique du mobilier liturgique médiéval étiqueté en contexte muséal comme « objet d'art » implique également de considérer l'histoire de sa patrimonialisation. C'est sur ce thème que portent les recherches de Fabienne Dorey sur la pérégrination des objets du culte catholique notamment l'article qu'elle publiait en 2002 dans la revue *Chroniques d'art sacré*[2]. Enfin, mentionner le colloque qu'organisait l'EHESS à Royaumont en 2009 autour du thème « Art, sacré, religion : transferts, connexions, échanges » permet de remettre sur le métier la question du destin *d'éléments qui faisaient sens à l'intérieur d'un système donné, le système religieux et qui sont en quelque sorte arrachés à cette matrice, à cette syntaxe.* La réponse de Danièle Hervieu-Léger invite à revenir sur les ambivalences de la figure muséale dont le geste

[1] Françoise Lautman, « Objets de religion ; objets de musée », *Muséologie et ethnologie*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1987, p.176. On peut introduire simplement au problème posé par la muséalisation de l'objet de culte par une comparaison avec la latence centrale que dépeint Martin R. Schäerer au cœur de la problématique de la mise en exposition de l'alimentation. Ce dernier écrit que *l'alimentation est un des rares thèmes à visualiser dont l'objet central, l'élément essentiel à présenter, n'existe plus : l'assiette est vide, la nourriture mangée !* En un sens le reliquaire vide et l'ostensoir dépourvu d'hostie posent le même problème, le sacré qu'ils renfermaient, ce centre vibrant est également absent. Quoiqu'on ne puisse placer ces derniers objets sur le même plan que de simples ustensiles de cuisine, considérer dès ici l'importance de leur dimension instrumentale, en suivant le parallèle avec les propos de Schäerer peut enrichir la réflexion en invitant à garder à l'esprit la question de l'ensemble des besoins auxquels ces derniers constituaient une réponse. *On ne dispose que d'objets accessoires, comme les assiettes et les autres ustensiles de table, ou les outils permettant de produire, transformer, conserver, préparer et manger les aliments,* voir (pour les deux citations espacées ici) Martin R. Schärer, "La mise en exposition de l'alimentation : L'exemple de l'Alimentarium de Vevey," *Culture & Musées* n°13, no. Scènes et scénographies alimentaires (Sous la direction de Jean-Jacques Boutaud et Serge Chaumier) (2009): p. 115. Ce faisant, on s'achemine déjà vers la notion (introduite par Krzyszof Pomian) de « sémiophore », c'est-à-dire d'objet conçu comme porteur de signes renvoyant à des phénomènes absents.

[2] Fabienne Dorey, « La patrimonialisation des objets du culte catholique », *Chroniques d'art sacré,* n°71, 2002, paru en ligne sur le site Narthex en 2012.

ne consiste évidemment pas uniquement à détruire puisque autour des objets religieux qui nous intéressent ici, *de nouvelles combinaisons de sens s'organisent qui peuvent donner lieu à des configurations très complexes, très riches*[1].

3. Ecrits sur les principes de la musealisation, la philosophie et les gestes de la mise en exposition

La muséalisation entendue dans l'acception commune de « mise au musée »[2] garde l'écho de la voix de Quatremère de Quincy s'élevant face aux spoliations du Directoire en Italie. Sous la plume du pamphlétaire, elle consiste à *déplacer les monuments, en recueillir ainsi les fragments décomposés, en classer méthodologiquement les débris…*[3] Morcellement et séparation semblent ainsi fonder le passage des artefacts *de la vie vivante à la vie muséographique*[4]. Non sans faire immédiatement écho à l'articulation ternaire du rite chez Van Gennep, les phases de séparation, de mise à la marge puis d'agrégation[5] se retrouvent dans la succession des étapes de soustraction des objets jugés pertinents au dépérissement, dans le prélèvement depuis leurs lieux et temps puis à travers l'isolement terminal conduisant au classement et à l'inscription au catalogue[6]. Se penchant sur ce processus complexe, les penseurs de la muséologie, notamment François Mairesse, ont insisté sur l'importance de la phase liminaire d'indentification des biens essentiels, joyaux de la nature et de la culture. Précédant la soustraction à proprement parler car n'incluant pas le prélèvement matériel d'objets, cette dernière renvoie à la tradition de l'*ars memoriae,* « l'art de la mémoire »[7]. Elle relève d'une mise en ordre dans le foisonnement de la création et s'illustre, pour la Renaissance européenne, notamment à travers le « Théâtre de la mémoire »[8], l'*Idea del teatro* de Giulio Camillo en

---

[1] "Art, sacré, religion : transferts, connexions, échanges. Colloque de la Fondation Royaumont/ EHESS, les 16 et 17 octobre 2009, ," (Abbaye de Royaumont.2009), p. 27.Dans la deuxième partie "La religion et l'utopie en commun"

[2] Tel qu'on peut le lire dans le glossaire synthétique proposé par Schärer en fin de son ouvrage Martin R. Schärer, *Exposer la muséologie*, ed. Conseil du Comité International pour la Muséologie de l'ICOM (ICOFOM) (Paris: ICOFOM, 2018), p. 60.

[3] Antoine. C. Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art,* p. 57-58, cité par Bernard Deloche, *Le musée virtuel. Vers une éthique des nouvelles images*, Questions actuelles (Paris: PUF, 2001), p. 83.

[4] Dominique Poulot, "Pertes et résurrections du sens au musée," in *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers : la mise en exposition*, ed. Jean Davallon (Paris : Centre Georges Pompidou, Centre de création industrielle, 1986), p. 231.

[5] Arnold Van Gennep, *Les rites de passage. Etude systématique des rites : de la porte et du seuil, de l'hospitalité,* Paris, Picard, 1991 [1909].

[6] Poulot, p. 232.

[7] Voir à ce sujet France A. Yates, *L'Art de la mémoire*, trad. de l'anglais par Daniel Arasse, Paris, Gallimard, [1966] 1975.

[8] Comme l'a montré Martin R. Schärer, la désignation de traités portant sur des collections idéales sous le nom de « théâtre » (ou plus précisément *theatrum,* dans le sens de présentation) introduit dès ici à la proximité entre l'univers du théâtre et celui de l'exposition. Voir, Schärer, *Exposer la muséologie*.

1550[1], s'appuyant sur l'organisation spatiale du théâtre romain. La parution, à Munich en 1565, des *Inscriptiones*[2] ou « Théâtre immense et total » du savant Anversois Samuel Quiccheberg[3] ainsi que celle de l'*Indiculus universalis,* « Abrégé de l'univers » publié à Paris, en 1667, par le jésuite François Antoine Pomey[4] relève de la même tendance. L'histoire du collectionnisme quant à elle, dont Krzysztof Pomian est un des tenants les plus importants, conduit à l'identification des conditions d'apparition des premières collections privées, là aussi bien en amont de l'âge du musée moderne, collections antiques (parmi lesquelles celles de Pompée, de César et de Verrès), *studiolo* (le plus connu étant celui d'Isabelle d'Este à Mantoue), prestigieux cabinets de curiosité et d'histoire naturelle des papes et des princes de la Renaissance (des Médicis à Florence, des électeurs de Bavière et de Saxe, de Philippe II d'Espagne à l'Alcazar, de Rodolphe II de Bohème, etc.)[5] ou encore trésors des églises dont il sera question dans cette recherche.

Suivant la définition qu'en donnent les auteurs des *Concepts clés de muséologie*, la muséalisation désigne *l'opération tendant à extraire, physiquement et conceptuellement, une*

[1] Giulio Camillo Delminio, *Le théâtre de la mémoire 1480-1544*, trad. de l'italien par E. Cantavenera & B. Schefer, Paris, Allia, 2001, voir également François Mairesse & Fabrizio Ragni, « Préservation ou mémoire ? », ICOFOM *Study Series*, 27 (1997), pp. 72-76. Voir également le passage intitulé « Le temps des inscriptions » dans François Mairesse and André Desvallées, "Brève histoire de la muséologie, des Inscriptions au Musée virtuel," in *L'objet de la muséologie*, ed. Pierre-Alain Mariaux (Neuchâtel: IHAM, 2005), pp. 3-10.

[2] Traduit en français, le titre de ce traité illustre bien la tendance dont il relève : *Inscriptions ou titres du théâtre immense comportant toutes les matières de l'univers et des images extraordinaires si bien qu'il peut à juste titre être appelé aussi réserve des objets fabriqués avec art et merveilleux ainsi que de tout trésor rare, qu'on a décidé de réunir tous ensemble dans ce théâtre afin qu'en les regardant et les manipulant fréquemment on puisse acquérir rapidement, facilement et sûrement une connaissance singulière des choses et une sagesse admirable,* voir ibid., p. 3. Et *cf. infra*, note suivante.

[3] Au sujet de Quiccheberg et de son traité, François Mairesse cite Fernand Donnet « Quiccheberg » dans *Biographie Nationale*, XVIII (1905), pp. 499-501, Eva Schulz, « Notes on the History of Collecting ans of Museums », *Journal of the History of Collections*, II, 2, 1990, pp. 205-218, Durk Jacob Jansen, « Samuel Quiccheberg ''Inscriptiones'' : de encyclopedische verzameling als hulpmiddel voor de wetenschap », dans Ellinoor Bergvelt & al, *Verzamelen : van rariteitenkabinet tot kunstmuseum*, Heerlen Open universiteit é Houten, Gaade, 1993, pp. 57-76, Patricia Falguières, « Fondation du théâtre ou méthode de l'exposition universelle, les *Inscriptiones* de Samuel Quiccheberg (1565) », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne,* 40, 1992, pp. 91-109, l'ouvrage d'Harriet Roth, *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat « Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi » von Samuel Quiccheberg*, Berlin, Akademie Verlag, 2000 et enfin Nicolette Brout pour sa traduction française du traité dans le catalogue de l'exposition *L'extraordinaire jardin de la mémoire,* qui s'est tenue au Musée royal de Mariemont du 26 mars au 27 septembre 2004, voir Nicolette Brout, « Le traité muséologique de Quiccheberg », dans François Mairesse & al., *L'extraordinaire jardin de la mémoire,* Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 2004, pp. 69-135. Pour l'ensemble de ces références et une introduction à ce traité, voir « Brève histoire de la muséologie », ibid., pp. 3-7.

[4] Le titre complet de cet ouvrage, plusieurs fois réédité et augmenté jusqu'à la seconde moitié du XVIIIe siècle est *L'Univers en abrégé, où sont contenus en diverses Listes, presque tous les Noms des Ouvrages de la Nature, de toutes les Sciences, et de tous les Arts, avec leurs principaux Termes*.

[5] Voir à ce sujet les premières pages de la contribution de Bernard Deloche, "Le musée virtuel," in *L'objet de la muséologie*, ed. Pierre-Alain Mariaux (Neuchâtel: Institut d'Histoire de l'Art et de Muséologie, 2005), pp. 192-193. Ainsi que l'ouvrage fondamental de Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise, XVIe-XVIIe siècle* (Paris: Gallimard, 1987).

chose de son milieu naturel ou culturel d'origine et à lui donner un statut muséal, à la transformer en « musealium[1] *», ou « muséalie », « objet de musée »*[2]. L'impulsion mémorielle, documentaire, archéologique ou reliquaire conduisant à qualifier et à collecter les fragments du monde fait du musée un organe attirant irrésistiblement à lui non seulement les vestiges du réel, mais aussi les systèmes les surplombant *les magies, les croyances, les religions, les métaphysiques, les philosophies, les idéologies, et puis les industries, les métiers, les techniques, les façons de bâtir, de se nourrir, de se vêtir, de se défendre, les armes et les armures, les couronnes des rois et les gonfalons, les ostensoirs et les dinosaures…*[3] La muséalisation du monde soulève aussitôt la problématique de l'arrachement du contexte premier conviant ici les célèbres *Lettres* que Quatremère de Quincy adressait, en 1796, au général vénézuélien Francisco de Miranda lors des Campagnes italiennes de Bonaparte. Le cas romain y exemplifie les effets de la dissociation alors opérée entre les œuvres et leur milieu esthétique et socio-historique originel. Une œuvre d'art *ne peut pas être séparée de l'histoire singulière dont elle est le produit pour être transférée, déportée en un lieu artificiel, créé par une décision arbitraire du pouvoir et qu'on appelle « musée ». L'œuvre demeure attachée à son lieu et à son temps, et ne saurait en être détachée ni déplacée sans que son sens même en soit ruiné*[4]. Ainsi, la galerie muséale accueillant les œuvres prélevées[5] ne se contenterait-elle pas d'être simplement un espace particulier, « lieu et temps autres » tel que la qualifie Hans Belting en se référant, ci-après, aux concepts foucaldiens d'« hétérotopie » et d' « hétérochronie »[6] (*Le musée compte parmi les lieux alternatifs ou « hétérotopies », que l'époque moderne a produits.* […] *Toute hétérotopie appartient à un temps autre et crée un lieu en dehors du temps où les choses étaient encore dans leur processus de vie*[7]). L'évocation de

[1] Le terme (*« musealia »* au pluriel) est utilisé pour pointer la transformation de statut qui affecte un objet au-delà de son franchissement pratique comme symbolique du seuil muséal. André Desvallée et François Mairesse font remonter la paternité du terme *musealium* aux travaux de Strànsky dans les années 1970. On rencontre parfois effectivement parfois une francisation du terme sous le néologisme « *muséalie* », considéré alors comme synonyme d' « objet de musée », voir *Concepts clés de muséologie*, p. 48 et pp. 59 à 63.

[2] François Mairesse and André Desvallées, *Concepts clés de muséologie* (Paris: Armand Colin, 2010), p. 48.

[3] Clair, pp. 88 et 89. (*Malaise dans les musées).*

[4] Antoine Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda : sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie. Préf. d'Edouard Pommier. Postf. d'Emmanuel Alloa*, La Littérature artistique (Paris: Macula, 2017 [1796]), Lettre IV, p. 115.

[5] La préface des essais rassemblés par Brian O'Doherty (entre 1976 et 1981) sur l'espace de la galerie et son idéologie montre à ce titre combien le cube blanc de la galerie moderne n'est pas un espace vide mais au contraire une surface sous tension car tout la marque. Il s'agit là d'un espace précisément neutralisé hors du temps, espace où tout prend sens. *Inside the withe cube : the ideology of the gallery space*, San Francisco, Lapis Press, 1976-1981, traduit en français en 2008 sous le titre *White Cube : l'espace de la galerie et son idéologie*, ici préface par Patricia Falguières.

[6] Michel Foucault, "Des espaces autres," in *Dits et écrits* (1977), p. 1561 et suivantes. Concepts sur lesquels nous reviendrons au fil de cette recherche.

[7] Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Le temps des images (Gallimard, 2004 [2001]), p. 93.

ce monde que Jean Davallon[1] décrit également comme *mystérieux, attirant* […] *en rupture avec le monde quotidien réel*[2] permet de saisir, paraphrasant le titre de l'auteur, combien la mise en exposition *claquemure pour ainsi dire tout l'univers*[3]. On glisse ici insensiblement de l'idée d'enfermement des artefacts, à une question plus vaste concernant leur destin muséal. En chemin vers la digestion patrimoniale, s'opère en effet, simultanément, un effacement du sens des créations incorporées au musée[4] en tant qu'« *œuvres d'art » donc, ou ce que nous finissons par appeler ainsi, une fois oublié ce que furent ces objets, quand leur emploi* [se fut] *estompé et leurs contours défaits*[5]. Jusqu'à atteindre le constat suivant lequel le musée *a tout aspiré, tout avalé, monuments et documents, outils et instruments, tout digéré*[6]. Se dessine ainsi progressivement l'image du *trou noir muséal,* selon les mots de Jean Clair[7], exerçant *une attraction constante sur tout ce que font les hommes*[8], amplifiant au détriment des civilisations qui le débordent et *se nouri*[ssant] *de ce qu'il détruit*[9].

Cette vision rejoint la conception - partagée par une partie des philosophes de l'histoire de la culture - d'une extension morbide du terrain « avalé » par le musée : *si le musée gagne, c'est à la façon dont le désert croît. Il s'avance où la vie reflue et, pirate aux intentions aimables, pille les épaves qu'elle a laissées*[10]. On parvient ainsi sur la frontière étroite séparant mise au musée et mise à mort des objets dont témoigne le titre « Mausolée, ouverture critique »[11] choisi par Pierre-Alain Mariaux en avant-propos au cycle de conférences consacré à « L'objet de la

[1] non sans faire écho également à l'éclairage de Foucault, quoique ce dernier ne retienne pas dans ce texte la notion d'hétérotopie. Il parle de « monde utopique » qui *n'est pas un monde sans lieu (il serait alors atopique) mais un monde situé dans un ailleurs temporel et spatial. Franchie la porte de l'exposition, me voici effectivement passé dans un monde autre.* p. 253. On revient, quelques lignes plus bas, sur cette dernière notion.

[2] Jean Davallon, *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers : La mise en exposition*, ed. Centre de création industrielle Centre Georges Pompidou (Paris 1986), p. 242. Notons immédiatement qu'entre le monde réel et celui de l'exposition, la frontière réalité *versus* fiction est particulièrement fine puisque le monde composite du second s'inscrit bel et bien dans le réel, est peuplé d'objets existant réellement et se voit le plus souvent effectivement visité. Nous y reviendrons.

[3] Ibid.

[4] Ce que les *Concepts clés de muséologie* expriment dans les termes suivants : *Une chose séparée du contexte dans lequel elle a été prélevée ne constitue déjà plus qu'un substitut de cette réalité dont elle est censée témoigner. Ce transfert, par la séparation qu'il opère avec le milieu d'origine, amène forcément une perte d'informations,* voir *Concepts clés de muséologie*, p. 49.

[5] Clair, pp. 88-89.

[6] Jean Clair, *Malaise, op. cit.* Ibid.

[7] *Le musée aujourd'hui, pour filer la métaphore, est devenu un trou noir* [attirant] *une masse d'objets qui ne cesse de s'alourdir,* p. 47.

[8] Paul Valéry, "« Le problème des musées »," in *Œuvres* (Nrf, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1960, (1923),), pp. 1291 & 1292.

[9] Clair, p. 47. Encore conviendrait-il d'établir exactement ce qui est détruit et la part de cette disparition qui concerne directement la muséalisation.

[10] *Considérations sur l'état des Beaux-Arts. Critique de la modernité* (Paris: Gallimard, Nrf, Essais, 1983), p. 23.

[11] Pierre-Alain Mariaux, *L'objet de la muséologie*, 2ème ed. (Neuchâtel: Institut d'Histoire de l'Art et de Muséologie (IHAM), 2007), p. VII-XI.

muséologie »[1] sous sa direction. L'évocation du musée comme « mausolée » [2] met en lumière un aspect qui constituait l'arrière-plan des évocations d'œuvres « suspendues » abordées en première sous-partie de la revue de littérature. *En tant que monument destiné à la conservation, à l'exposition et à l'échange, le musée passe aisément pour un tombeau qui préserve des objets ou des œuvres tout en les gardant présents sinon à la mémoire du moins à la vue,* […] *à l'image d'un cimetière ou d'un dépôt funéraire*[3]. Une analogie déjà explicitée par Théodore Adorno en introduction de son célèbre texte sur le musée : *Entre musée et mausolée, il y a plus qu'une association phonétique. Les musées sont en quelque sorte les caveaux de famille des œuvres d'art, ils témoignent de la neutralisation de la culture, on y accumule des trésors d'art, la valeur marchande se substitue au bonheur de la contemplation*[4]... Paul Valéry insiste quant à lui sur l'édification de *cette maison de l'incohérence* fondée sur *le voisinage de visions mortes* [qui] *se jalousent et se disputent le regard qui leur apporte l'existence.* L'explication du malaise muséal demeure ici liée à l'arrachement identifié plus haut, exprimé là à travers l'abandon du cadre dont les œuvres semblent porter les stigmates[5].

Ce lieu vers lequel le pas contraint de Paul Valéry s'avance, *l'âme prête à toutes les peines*[6], se révélerait-il alors comme un *découpage dans l'indéterminé du profane, espace ou temps, espace et temps d'un cercle à l'intérieur duquel tout compte, tout symbolise, tout signifie*[7], c'est-à-dire comme un « temple » (*templum)* selon la définition qu'en donne Pierre Nora dans ses *Lieux de mémoire ?* L'action séparatrice du musée, rejoint ici l'étymologie du mot temple[8] construit sur *le grec « temnein », couper, découper – désign*[ant] *étymologiquement un espace sacré, - du*

[1] Cycle organisé par l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Neuchâtel du 7 avril au 9 juin 2005.

[2] Ce que Jean Clair exprimait également dans les termes suivants. *A qui aime la patrie des tableaux, ne restera bientôt plus que l'enclos des musées, comme à qui aime la nature ne restent que les réserves des parcs pour cultiver la nostalgie de ce qui n'est plus,* Clair, *Considérations sur l'état des Beaux-Arts. Critique de la modernité,* p. 11.

[3] Mariaux, première page de l'ouvrage (VII). *Ibid.*

[4] Théodor Adorno, « Valéry, Proust, musée », 1953. L'idée énoncée à l'instant de « neutralisation de la culture » invite à se tourner vers le brillant travail de synthèse retraçant les investigations d'une ethnographie du proche conduites au fil de la carrière d'Octave Debary questionnant, suivant les mots de quatrième de couverture, *le paradoxe qu'implique la conservation de ce dont on veut se débarrasser* [et l'] *impossible oubli que le travail de mémoire tente de domestiquer,* voir Debary.

[5] Valéry. *Peinture et Sculpture, me dit le démon de l'Explication, ce sont des enfants abandonnés. Leur mère est morte, leur mère est Architecture. Tant qu'elle vivait, elle leur donnait leur place, leur emploi, leurs contraintes. La liberté d'errer leur était refusée. Ils avaient leur espace, leur lumière bien définie, leurs sujets, leurs alliances... Tant qu'elle vivait, ils savaient ce qu'ils voulaient.*

[6] La suite de la citation : *Devant moi se développe dans le silence un étrange désordre organisé. Je suis saisi d'une horreur sacrée. Mon pas se fait pieux. Ma voix change et s'établit un peu plus haute qu'à l'église, mais un peu moins forte qu'elle ne sonne dans l'ordinaire de la vie…*ibid. p. 1291.

[7] *Les lieux de mémoire. La république, la Nation, les France*, ed. Pierre Nora, Collection Quarto (Editions Gallimard, , 1984).

[8] *Temenos* en grec.

latin « sacer », séparé, comme le rappelle Bernard Deloche[1]. La comparaison analogique entre musée et lieu de culte telle qu'on la retrouve notamment dans le titre de l'ouvrage de François Mairesse paru en 2014[2] est fréquemment évoquée[3]. Elle renvoie à l'importance de questionner dans cette recherche l'affirmation de l'auteur du *Musée virtuel* pour qui le musée fonctionne en tant que *machine à fabriquer du sacré*[4]. Saisir dans quelle mesure on peut effectivement constater à la fois l'existence d'une séparation entre le monde ordinaire (*profanum*[5]) et le monde muséal (*fanum ou* « temple »[6]) et l'efficacité du musée en tant qu'outil de sacralisation implique de clarifier d'abord, dès cette revue de littérature, ce qu'il en est exactement du processus de « métamorphose de l'objet muséal » d'après un certain nombre d'écrits de référence.

Dès les premières pages du *Musée imaginaire*, Malraux pointe les causes de l'errance pétrifiée des œuvres dans les *solitudes cirées* des musées douloureusement parcourues par Valéry. Le si célèbre extrait ci-après condense en quelques lignes la problématique de la dévitalisation du symbolique et du religieux associée à l'entrée au musée. *Un crucifix roman n'était pas d'abord une sculpture, la Madone de Duccio n'était pas d'abord un tableau, même la Pallas Athéna de Phidias n'était pas d'abord une statue.* […] *Après avoir été le moyen de création d'un univers sacré, l'art plastique fut principalement, pendant des siècles, celui de la création d'un univers imaginaire ou transfiguré. Le musée devait contribuer avec force à transformer ces rêves en peintures, comme les dieux en statues. Et à métamorphoser en tableau jusqu'aux portraits.* […] *Et le musée supprima de presque tous les portraits, presque tous leurs modèles, arracha leur fonction aux œuvres d'art qu'il réunissait. Il ne connut plus ni palladium, ni saint, ni Christ ; ni objet de vénération, de ressemblance, d'imagination, de décor ou de possession. Mais des images des choses différentes des choses mêmes et tirant de cette différence spécifique leur raison d'être : ce qui lui permettait de les réunir. Statue gothique liée à la cathédrale, tableau classique lié au décor d'époque, l'œuvre d'art avait été liée, mais non à d'autres œuvres d'esprit différent, isolée d'elles au contraire, pour être goûtée davantage. Le*

[1] Deloche, p. 93. On revient sur ces investigations étymologiques au début du chapitre II.
[2] François Mairesse, *Le culte des musées* (Académie royale de Belgique, 2014).
[3] On lira avec profit à ce sujet la réflexion critique émise par Nathalie Heinich, "Des limites de l'analogie religieuse " *Archives de sciences sociales des religions* 158-2012 Varia (2012).
[4] Deloche, p. 93. Précisons tout de suite également que cette thématique était également au cœur des débats lors du 47e symposium de muséologie internationale à Téhéran (octobre 2018) auquel nous avons eu la chance de prendre part.
[5] On se référera sur ces notions, plus loin, aux travaux de Mircea Eliade. Nous y reviendrons au chapitre II mais on peut rappeler ici qu'historiquement situé en dehors de l'enclos sacré, l'espace du *profanum* est littéralement celui *pro*, devant, le *fanum* consacré.
[6] Sur la proximité entre *fanum* et *templum*, voir *Le dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*, de Daremberg et Saglio, 1877-1919, article « fanum », accessible en ligne [http://dagr.univ-tlse2.fr/]

musée la sépare de tout le reste, et la rapproche des œuvres opposées ou rivales. Il est une confrontation de métamorphoses[1]. Prolongeant ici le constat de Malraux, Jean Clair décrit *l'âme du musée* comme *la métamorphose des Dieux, des morts et des esprits en sculptures, quand ils ont perdu leur sacré*[2]. On rejoint là le *théâtre silencieux d'objets suspendus* évoqué plus haut[3]. Une caractéristique que la spécialiste de l'espace sacré médiéval Joan R. Branham, déjà citée plus tôt, soulignait en décrivant l'objet muséal comme fondamentalement privé de la parole[4], réduit au silence telle que cette barrière de chancel constantinopolitaine juchée sur un haut socle au *Bode Museum* de Berlin décrite dans son article[5]. Sur ce thème, elle convoque également Spencer Crew et James Sims soulignant combien les objets de musée, loin d'être *éloquents comme l'affirment certains penseurs au sein des musées d'art, sont au contraire complètement muets. Et,* [combien] *si par quelque ventriloquisme ils peuvent sembler parler, ils mentent…*[6] On retrouve ici la peinture faite par Malraux du musée comme créateur de coexistences d'œuvres hostiles entre elles[7].

Comment les auteurs qui se sont penchés sur les mécanismes à l'œuvre dans le passage au musée ont-ils éclairé ces transformations du statut des objets, ces passages sous silence ou encore ces immobilisations comme on va le voir ci-après[8] ? Que recouvre exactement l'affirmation posée par Robert Klein dans l'article « L'éclipse de l'œuvre d'art » selon laquelle

---

[1] André Malraux, *Le musée imaginaire*, Essais de psychologie de l'art (Genève: Albert Skira Editeur, 1949), p. 14 & 15. Une réduction des œuvres d'art, mises sur un pied d'égalité nonobstant les origines, les catégories et les formats (comme en témoigne par exemple le rapprochement entre un Piero della Francesca du XVe siècle, un bodhisattva de Nara du VIIe siècle, un détail d'une Pietà de Villeneuve-lès-Avignon et d'un autre détail tiré du Retable d'Issenheim) que la publication, étalée sur des années, de son *Musée imaginaire* n'a fait que pousser à l'extrême au profit d'une plongée transhistorique dans les formes impulsées par ce que Malraux investigue en tant qu'impulsion créatrice « pure ».

[2] Clair, *Considérations sur l'état des Beaux-Arts. Critique de la modernité*, p. 23.

[3] Ou théâtre de formes juxtaposées parlant une langue incompréhensible tel que le caractérise également Jean Clair, dans *La Part de l'Ange, Journal 2012-2016,* au sujet du musée malrucien : *Le Musée imaginaire n'avait jamais nourri, appliquée aux œuvres d'art que la même illusion : forger une langue adamique que tous parleraient, mais que jamais personne n'avait pu comprendre…,* Gallimard, 2016, p. 395, cité par Marie-Sophie Doudet, "Notre musée imaginaire ferme à 5 h, il est 4 h 30 " *Présence D'André Malraux* 14 (2017): p. 70.

[4] *Mute statute*, Branham, p. 68. Ce que Martin R. Schärer exprime comme suit à travers l'archétype du processus muséographique à l'Alimentarium de Vevey : *Quel que soit le contexte, la soupière reste la même. Elle est muette. Elle ne dit rien de sa fonction première et constitue une demande d'explications,* Schärer, "La mise en exposition de l'alimentation : L'exemple de l'Alimentarium de Vevey," p. 118.

[5] Barrière qui *ainsi éloignée de son emplacement rituel au-devant d'un autel chrétien est devenue muette n'exprime plus nullement l'inclusion ou l'exclusion d'entre les participants religieux* conformément à sa disposition d'origine, Branham.

[6] *Museum objects « are not eloquent as some thinkers in the art museum claim. They are dumb. And if by some ventriloquism they seem to speak, they lie",* S. R. Crew & J. E. Sims, "Locating Authenticity: Fragments of a Dialogue", *Exhibiting Cultures,* op. cit, p. 159, cité par Branham, ibid.

[7] André Malraux, *Les voix du silence*, 1953, p. 14.

[8] Une esquisse du point qui suit, constituée d'un rassemblement de comptes-rendus d'ouvrages sous le titre « Philosophie de la mise en exposition » (pp.66-77), avait parue en 2008 dans le cadre d'un travail collectif de l'Ecole du Louvre dirigé par Marie-Clarté O'Neill. Voir « L'exposition, dossier bibliographique », *Cadmo, Giornale Italiano di Padagogia Sperimentale,* XVI, 2, 2008, pp. 47-164.

toute chose placée dans un musée devient ipso facto parodie d'elle-même, mise là pour éterniser un geste désormais vide ou en porte à faux[1]? On trouve des éléments de réponse dans l'article « Faire sens ou faire signe ? »[2] que Marianne Barzilay fit paraître dans l'ouvrage collectif *Exposer/exhiber* spécifiquement intéressé aux gestes de la mise en exposition, à leurs fondements et à leurs effets. Pour l'auteur, les processus de consécration et d'homologation ainsi que de la primauté accordée par l'instance muséale à la commémoration constituent les premiers motifs majeurs de dénaturation des artefacts à travers leur érection muséale au seul statut d'œuvres d'art. Ceux-ci deviendraient simultanément duels, leur matérialité et leur sens tendant à ne plus faire corps spontanément. Dénonçant immédiatement le fait que l'institution ne dise mot de ce glissement, elle décrit des objets qui, dotés de sens flottants, deviennent dépositaires de sens multiples, et par là même livrés à toutes les interprétations possibles. Une infinité de manipulations successives et une interchangeabilité des interprétations[3] également sans fin qui font parler à Dominique Poulot d'un possible *désenchantement de l'exposition*[4]. Une exposition au sein de laquelle la perte du sens fondateur des objets pourrait ouvrir sur l'impossibilité d'y substituer une relation authentique quelconque[5]. Dans un autre ouvrage collectif paru quelques années plus tard sous le titre *Le jeu de l'exposition*[6], Daniel Payot recourrait pour parler de cette fausseté, comme l'indique l'intitulé de sa contribution[7], au terme de « parodie » rencontré un instant plus tôt avec Robert Klein. Intéressé par le déplacement que le musée opère dans l'apparence comme dans l'essence des objets, il aborde la métamorphose muséale comme une immobilisation par laquelle les objets cessent d'être des gestes pour entrer dans une unicité de lieu et de temps et se voir dotés d'un sens nouveau. C'est ce double mouvement d'immobilisation et de gain de sens par lequel l'objet devient forme et évocation de lui-même que l'auteur conçoit comme « parodie »[8]. Analysant la philosophie à l'origine de

[1] Robert Klein, « L'éclipse de l'œuvre d'art », *Vie des arts*, 47, 1967, p. 40-44, cité par Poulot, p. 219.
[2] Marianne Barzilay, "Faire sens ou faire signe ?," in *Exposer/exhiber*, ed. Henri Pierre (sous la dir. de) Jeudy (Paris: Les Editions de la Vilette, Passage, 1995), pp. 21-25.
[3] Poulot. Dans la partie "Mise en abyme du discours de musée", pp. 233-238.
[4] Ibid., p. 234.
[5] Ainsi ce dernier écrit-il que *L'exhibition simultanée des mises en exposition successives et de leurs langages contradictoires fait naître le ridicule et entretient le soupçon sur tout discours « scientifique » ou non à propos d'objets,* p. 234.
[6] Jean Louis Déotte and Pierre Damien Huyghe, "Le Jeu de l'exposition : [actes]," in *Collège des arts. Rencontres. 1. 1997, Septembre. Beaulieu en Rouergue* (Paris : L'Harmattan 1998).
[7] Daniel Payot, "Evènement, parodie, présence : le musée et l'exposition," in *Le jeu de l'exposition*, ed. Jean Louis Déotte and Pierre Damien Huyghe (Paris: L'Harmattan, Collection Esthétiques, 1998), pp. 65-87.
[8] Cette notion de parodie est donc de quelque importance et on la retrouvera au moment d'évoquer brièvement dans le cours de la recherche la question de l'iconoclasme. On peut d'ores et déjà préparer la réflexion à venir en insérant ici les éléments que Giogio Agamben retient de la définition donnée à la parodie au XVIe siècle par l'érudit italien connu sous le nom de Jules-César Scaliger dans sa *Poétique* (parue de manière posthume, en sept livres, *Poetices libri septem*, en 1561. La parodie est abordée à la fin du livre I *Historicus*, I-42). Les traits essentiels de la parodie qu'en retient Agamben sont les suivants : *la dépendance par rapport à un modèle préexistant, qui de*

ce fonctionnement duel du musée comme passage et retour, perte et conservation, Daniel Payot ouvre également sur une compréhension du musée non plus comme lieu, mais comme mouvement à l'origine d'un processus complexe d'aliénation/altération et de retour au sens des objets. Ce sont ces pistes d'analyse et d'interprétation de la muséalisation dont il convient de suivre les développements au contact des lectures qui viennent après les quelques lignes ci-dessous.

Quoiqu'on ne songe nullement à nier que le détachement des artefacts entraîne pour une part évidente une mutilation, *s'en tenir à ce constat reviendrait à considérer le statut de l'objet d'exposition uniquement de manière toute négative, à le considérer comme en survie sinon mort, momifié*[1]. Plus grave encore, une telle perspective priverait d'examiner ce qu'il advient exactement d'une part dans le détail des différentes étapes qui précèdent et constituent la séparation d'avec le monde, mais également, d'autre part, à travers les actes de mise en scène des créations rassemblées. Ainsi, au-delà du seul constat de *la* « dévitalisation » des objets exposés qu'opère potentiellement toute exposition[2] ou encore de la critique du caractère artificiel du *voyage en territoire d'exposition,* il importe précisément de s'intéresser à ce qu'est l'« objet » appelé à devenir muséal. Recensons ainsi quelques réflexions essentielles quant aux dimensions pratiques et symboliques à travers lesquelles ce dernier passe du registre de la pratique à celui d'*objet de langage* ainsi qu'au sujet de ce qu'impliquent les déterminations que lui imposent les nouvelles relations qu'il noue au sein des espaces composites d'expositions qui l'entourent au cours de son itinéraire d'objet de musée[3].

A *l'Alimentarium* de Vevey, l'expérience de visite s'articule autour d'une proposition muséographique offrant un accès aussi limpide qu'on puisse imaginer au cœur et aux ressorts essentiels du processus de muséalisation à travers un grand livre narrant *L'épopée d'une*

sérieux devient comique, et la conservation des éléments formels parmi lesquels sont insérés de nouveaux contenus incongrus, voir Giorgio Agamben, "Parodie," in *Profanations* (Paris: Payot & Rivages, 2019 [2005]). Traduit de l'italien par Martin Rueff, remercions François Mairesse pour ce conseil de lecture au moment du colloque de thèse.

[1] Davallon, p. 245.

[2] Ce que Jean Davallon a pu exprimer comme le sentiment du scandale face à *une écriture qui se prend pour de la réalité, une réalité qui prétend devenir écriture, ibid.* p. 256.

[3] La lecture des espaces de réexposition sur deux niveaux simultanés à la fois matériel et langagier, de l'ordre de l'apparaître visible et de l'ordre des représentations sous-jacentes sera importante dans ce travail doctoral. On s'en rendra compte dès le socle conceptuel à venir.

soupière[1]. L'évocation de cet objet « trivial »[2] permet commodément de se figurer la primauté de sa valeur d'usage, sa banale utilité. Comme elle, nombre de choses qui nous entourent relèvent d'une quotidienneté qui les rattache à *la réalité primaire et réelle compre*[nant] *l'ensemble du monde matériel avec une dominance de la fonction utilitaire,* écrit ailleurs Martin Schärer[3]. Cependant, la soupière familiale, dès lors qu'elle entre dans le spectre d'existences particulières devient aussitôt également support de représentations, de valeurs ou d'attributs divers qui s'y agrègent[4]. On rejoint ici l'idée exprimée plus haut de coexistence complexe entre une forme de permanence matérielle des choses et une part d'impermanence du regard et donc du sens posé sur elles. Schärer l'exprime comme suit. *Si la soupière reste quoi qu'il advienne égale à elle-même, le rapport tissé entre elle et les hommes peut évoluer, se modifier. Elle relève, tout d'abord, des fonctions élémentaires de la vie quotidienne. Ensuite, elle apparaît dans une réalité secondaire, arrangée*[5]. La simple idée de cet « arrangement » doit conduire à remonter vers ce que les chercheurs ont établi concernant « le sens originel », « le langage propre », mais également au sujet de la « nature » des objets de musée[6]. Questionnant en ethnologue les itinéraires matériels et symboliques au cœur de l'existence des objets, Arnold Niederer prolonge ce qu'on notait à l'instant – au sujet de la soupière – en établissant leur profonde inclusion à l'intérieur de systèmes d'usages et de représentation précis. Il souligne combien le rapport aux choses dans le quotidien résulte d'une conscience collective normalisée par laquelle elles sont immédiatement lisibles pour les membres d'une même communauté. Cette idée s'affine en revenant à l'étymologie *ob-jectum,* littéralement « ce qui est posé ou jeté en face »[7]. Il s'agit de se souvenir que *dans son sens philosophique le plus élémentaire, l'objet n'est pas une réalité en lui-même, mais un produit, un résultat ou un corrélat*[8]. […] *L'objet est toujours ce que le sujet pose en face de lui comme distinct de lui, il est donc ce qui est « en*

---

[1] Schärer en a proposé une présentation synthétique dans le sous-point « La soupière comme paradigme muséal » d'un article qu'il publiait dans *Culture et Musées* en 2009. Ce qu'il désigne entre ces lignes est si clairement édifiant qu'on se permet d'en morceler les passages, illustrant autant d'étapes, et de les insérer, à titre d'illustration des phénomènes pointés dans les pages ou dans les notes de bas de page de ce sous-point. Voir Schärer, "La mise en exposition de l'alimentation : L'exemple de l'Alimentarium de Vevey."

[2] Trivialité qui pourrait elle-même être interrogée, notamment par la lecture du volume d'Yves Jeanneret, *Penser la trivialité.* Vol. 1 *La vie triviale des êtres culturels, Paris, Éd. Hermès-Lavoisier, coll. Communication, médiation et construits sociaux, 2008.*

[3] Schärer, *Exposer la muséologie,* p. 20.

[4] *Simultanément, on lui attribue d'autres qualités ou vertus : celles-ci peuvent un jour l'emporter sur la fonction d'origine qui s'effacera désormais devant d'autres attributs,* "La mise en exposition de l'alimentation : L'exemple de l'Alimentarium de Vevey," p. 117.

[5] Ibid. Egalement p. 117.

[6] Comme le faisait l'article d'Arnold Niederer dans l'ouvrage collectif accompagnant l'exposition *Objets prétextes, objets manipulés,* "L'objet a-t-il un langage ?," in *Objets prétextes, objets manipulés,* ed. Jacques Hainard (Neuchâtel: Editions du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, 1984), pp. 151-166.

[7] Comme y invitent les auteurs des *Concepts clés de muséologie,* dans les pages de la section « Objet ».

[8] Mairesse and Desvallées, *Concepts clés de muséologie,* p. 59.

face », différent[1]. En amont de la muséalisation, l'objet se différencie ainsi déjà des simples choses. En découle que si un langage des objets existe, ce dernier résulte nécessairement de cristallisations de sens liées aux situations dans lesquels ces derniers ont évolué et aux valeurs s'y associant dès leur existence prosaïque de choses[2]. Notons cependant immédiatement qu'il est possible, en suivant également ici la pensée de Schärer , de considérer l'élection à laquelle certains objets sont hissés, au cours de leur vie triviale, comme une forme - antérieure à la forme institutionnelle naturellement - de « muséalisation ». Le passage par le destin de la soupière l'illustre. *Lorsqu'elle quitte sa fonction quotidienne pour s'installer à demeure sur ce lieu privilégié qu'est le vaisselier, la soupière est muséalisée. Ainsi, elle acquiert de nouvelles qualités et devient « musealium ». Dans chaque ménage se déroule un scenario semblable à celui du musée : décontextualisation*[3] *et conservation en raison d'une plus-value attribuée*[4]. On se situe ici en accord avec la définition de la notion de « muséalisation » proposée par André Desvallée et François Mairesse s'inscrivant eux-mêmes dans la perspective portée notamment par Zbynek Stransky. Suivant cette acception ouverte, *le processus de muséalisation ne consiste pas à prendre un objet pour le placer au sein de l'enceinte muséale, de même* […] *qu'un objet de musée n'est pas seulement un objet dans un musée*[5]. Au cours du processus de muséalisation, en tant que retrait du monde, qu'il s'adosse en effet ou non à l'institution et au bâti muséal, apparaît bien le dédoublement évoqué plus haut puisque, pour suivre la soupière comme archétype, cette dernière *est alors conservée, mais pour des motifs étrangers à sa fonction première*[6]. De là résulte, selon les mots de Jean Davallon, *le statut fondamentalement ambigu, sinon paradoxal de l'objet d'exposition : il est un objet réel*[7] *qui n'est plus dans le réel*[8]. Pour mieux comprendre ce qu'il advient dès lors précisément au cours de la phase de l'entrée au musée à proprement parler, il faut considérer le rôle qu'y jouent autant l'instance muséale que la figure du conservateur prélevant et rassemblant les objets. Qu'on les trouve entre les lignes de l'article « Pertes et résurrections du sens au musée »[9], ou dans « La revanche du

[1] Ibid., p. 60.
[2] Selon un empilement de significations commençant en amont de l'histoire muséale, dès la durée de l'existence « naturelle » des artefacts.
[3] Un objet qui, retiré du monde, est également simultanément *dépouillé de ses attaches mondaines,* comme l'écrit Jean Davallon dans la section de son ouvrage intitulée « L'entrée du monde en exposition », Davallon, p. 244.
[4] Schärer, "La mise en exposition de l'alimentation : L'exemple de l'Alimentarium de Vevey," p. 117.
[5] Mairesse and Desvallées, *Concepts clés de muséologie,* p. 48.
[6] Schärer, "La mise en exposition de l'alimentation : L'exemple de l'Alimentarium de Vevey," p. 117.
[7] Nuançant cette vision, on peut lire dans les *Concepts clés de la muséologie* qu'en vertu des processus mêmes de la muséalisation en tant que transformation des choses en objets, *L'objet de musée – musealia ou muséalie – n'a donc pas de réalité intrinsèque,* voir Mairesse and Desvallées, *Concepts clés de muséologie,* p. 60.
[8] Davallon, p. 244.
[9] Poulot, pp. 207-238.

conservateur »[1], il s'agit toujours d'examiner comment le conservateur apparaît en tant qu'ordonnateur de l'univers muséal en démiurge ainsi que le rôle des instruments muséaux, notamment l'inventaire, dans l'apparition d'une forme de sanctification des objets. Les phases successives pointées par Poulot, notamment l'isolement avant l'entrée dans les registres sous l'autorité du conservateur sont ici décrites comme les étapes d'un véritable rite de purification orchestré par le conservateur, sous les traits d'un « prêtre » officiant dont le geste ultime serait, selon un néologisme d'Hainard - qu'on trouve également sous la plume de Jean Clair, la « *vitrinification* »[2]. Dernière étape dans laquelle érection sur socle, mise sous vitrine et sous éclairage, installation et étiquetage constituent des maillons de la chaîne de gestes nécessaires au transfert symbolique à travers lequel les objets passent en entrant au musée[3].

Ainsi l'érection au rang de *musealia* correspond-elle à un processus d'investissement symbolique et de mutation profonde des objets qu'explicite l'analyse ci-après. *A travers le changement de contexte et le processus de sélection, de thésaurisation et de présentation, s'opère un changement de statut de l'objet. Celui-ci, d'objet de culte, d'objet utilitaire ou de délectation, d'animal ou de végétal, voire de chose insuffisamment déterminée pour pouvoir être conceptualisée comme objet, devient, à l'intérieur du musée, témoin matériel et immatériel de l'homme et de son environnement, source d'étude et d'exposition, acquérant ainsi une réalité culturelle spécifique*[4]. La mise en avant de la dimension de « témoin » de l'objet muséal permet de souligner l'importance d'une part majeure de la nature de ce dernier : sa nature référentielle. L'objet de musée est toujours un signe. Il renvoie nécessairement à des faits, des univers, des époques, à des phénomènes, etc. absents dont il garde la trace[5]. C'est ce porteur de signes que

[1] Jacques Hainard, "La revanche du conservateur," in *Objets prétextes, objets manipulés*, ed. Jacques Hainard and Roland Kaehr (Neuchâtel: Editions du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, 1984), pp. 183-191.

[2] Une ultime étape symbolique récurrente dans la réflexion sur le thème de la muséalisation du monde qui renvoie aux théâtres de la mémoire et inscriptions évoqués très brièvement plus haut, c'est-à-dire au *vaste projet d'une muséographie universelle où toutes les formes confondues de l'activité humaine seraient commentées, archivées, cataloguées et vitrinifiées*, Clair, *Considérations sur l'état des Beaux-Arts. Critique de la modernité*, p. 24.

[3] Transfert qui peut également être peint comme une renaissance comme dans ces propos d'un chercheur en muséologie du département du Musée de l'Homme : *Désinsectisé, en quelque sorte « purgé » des éléments indésirables de son lointain passé, il est mesuré, déclaré à l'inventaire, comme un nouveau-né. Il peut alors entamer en galerie sa vie publique de témoin scientifique sous la tutelle de son père adoptif : l'ethnologue,* Fabrice Grognet, « Objets de musée, n'avez-vous donc qu'une vie ? », *Gradhiva*, 2, 2005, p. 49.

[4] Mairesse and Desvallées, *Concepts clés de muséologie*, p. 49.

[5] Soulignant l'importance de cette fonction de narration dans le langage de l'exposition dans l'approche des sémiologues, François Mairesse et André Desvallées écrivent ainsi que dans la perspective de ces derniers, *les « musealia » sont moins à considérer comme des choses (du point de vue de leur réalité physique) que comme des « êtres de langage » (ils sont définis, reconnus comme dignes d'être conservés, présentés) et des supports de pratiques sociales (ils sont collectés, catalogués, exposés)*, voir Jean Davallon, « Le musée est-il vraiment un média ? », *Public et musées*, n°2, pp. 99-124, cité dans les *Concepts*, p. 61.

Pomian et la sémiotique désignent comme « sémiophore »[1]. La mutation du pragmatique au sémantique éclaire où se niche la critique émise par Branham. Elle concerne l'*hypocrisie des objets présentés* relevant non pas seulement de *leur simple décontextualisation,* [mais également au fait que celle-ci repose] *sur leur association à de nouveaux contextes entièrement autres créés par l'institution*[2]. Si *en devenant objet de collection, la soupière retrouve d'autres objets similaires, un nouveau contexte* [et si,] *à chaque nouvelle exposition,* [celle-ci fait] *partie d'un nouvel ensemble expographique*[3]*,* c'est bien que la mise en exposition consiste en une opération d'agrégation conjoncturelle, complexe et fondamentalement ouverte.

Comme s'y est employé Jean Davallon à travers son intérêt pour les gestes de la mise en exposition[4], il convient alors d'éclairer les enjeux profonds et les mécanismes concrets liés à l'agencement des objets entre eux, ainsi qu'à leur mise en scène débouchant inéluctablement sur la création de nouvelles formes de « théâtralité »[5]. Dans la perspective d'un rapide panorama des écrits réflexifs sur la muséologie, il faut alors mentionner ici l'importance du travail conduit, à partir des années 1980[6], sur les fondements, les ressorts et les gestes de la muséalisation comme de la mise en exposition au sein même des musées d'ethnographie suisse. La mise en avant des principes d'ouverture d'esprit, de décentrement et de relativisme culturel, conduisit là à l'émergence d'un mouvement de recul critique ou « muséographie de la rupture »[7] telle que la baptisa elle-même l'équipe du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel alors réunie autour de Jacques Hainard, notamment Marc-Olivier Gonseth et Roland Kaehr. Fer de lance de

[1] Voir Pomian. L'objet phare de l'*Alimentarium* permet de le comprendre comme suit : *Dans une exposition, la soupière est signe. Elle renvoie à quelque chose d'autre* […] *elle est toujours signe posé, partie d'un message, d'un processus de communication,* Schärer, "La mise en exposition de l'alimentation : L'exemple de l'Alimentarium de Vevey," p. 118.

[2] *The mendacity of exhibited objects does not derive from their simple decontextualization, but rather from their appropriation of a newly created « other » context,* Branham, p. 35. Le passage au musée et l'existence muséale des œuvres consistent en opérations de stratification de sens relatifs et successifs.

[3] Schärer, "La mise en exposition de l'alimentation : L'exemple de l'Alimentarium de Vevey," p. 117.

[4] Davallon, pp. 243-266.

[5] Ces opérations comme la question plus générale de la théâtralité s'avèreront très importantes dans notre travail.

[6] Non sans lien avec l'émergence du courant de la nouvelle muséologie et avec la dynamique impulsée par l'utopie des écomusées (comme le rappellent les auteurs de la "Brève histoire de la muséologie, des Inscriptions au Musée virtuel.")

[7] Jacques Hainard, « Du musée spectacle à la muséographie [!] de la rupture », in Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard, Roland Kaehr (ed.), *Cent ans d'ethnographie sur la colline de St-Nicolas, 1994-2002*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 2005, pp. 367-373. Dans l'article, « Pour une muséographie de la rupture » qu'il faisait paraître en 1987 dans la revue *Musées* (n° X,2-4), Jacques Hainard écrivait à son sujet que les enjeux consistaient à *raconter une histoire avec un début et une fin, troubler l'harmonie, susciter l'esprit critique, provoquer l'émotion dans la compréhension et la découverte de sens nouveaux définissent pour moi quelques paramètres de ce que signifie exposer. Dès lors, l'objet précieux ou banal peut être soumis à une lecture autre, à un questionnement qui lui donne du sens en l'inscrivant dans un univers autre que celui qui oppose le beau à la laideur, l'art à ce qui ne l'est pas,* pp. 44-45, cité en p. 37 de ibid.

l'invention de cette méta-muséologie tout aussi activement pratique que théorique, le MEN[1] fit du média exposition le lieu de la mise en œuvre d'une investigation critique donnant à voir la façon dont les expôts entrent dans le cycle de la notoriété, les transformations qu'ils y subissent et les discours changeants dont ils peuvent devenir porteurs au fil de *leur carrière d'objets de musée* selon l'expression de Jacques Hainard. En témoigne particulièrement la célèbre série commençant avec « Collections passion » (en 1982), « Objets prétextes, objets manipulés » (en 1984) et « Temps perdu. Temps retrouvé »[2] (entre 1985 et 1986). Elle se poursuivit avec, successivement, « Le Salon de l'ethnographie » (1989), « Le trou » (1990-1991), « Derrière les images » (1998-1999), ainsi que « L'art c'est l'art » (en 2000) et pour culminant peut-être à travers les non-moins célèbres expositions « La grande illusion » (2000-2001), « Le musée cannibale » (2002-2003) et « Remettre en boîtes » (2005-2006). L'exposition en place depuis fin 2017, emblématiquement consacrée à « L'impermanence des choses » continue d'explorer *l'histoire de l'Institution, les fantômes qu'elle abrite, les enjeux qu'elle recouvre et les pratiques sociales qu'elle analyse,* comme y introduit le site de l'institution, rappelant à travers elle combien *les êtres humains et les biens matériels qu'ils échangent ne cessent de se transformer, tout comme le regard porté sur eux*[3]. Les expérimentations muséologiques de l'équipe de l'*Alimentarium* de Vevey, depuis les années 90, vont également dans le sens de cette dynamique de mise en exposition des problématiques entourant le statut des objets, leur passage au musée, leur interprétation et enfin la question de leur communication à travers les *scenarii* d'exposition. Les titres des trois exemples d'expositions de *l'Alimentarium* évoqués par le conservateur du musée dans l'article abondamment cité ici sont en cela tout à fait programmatiques du discours critique que l'institution porte sur le travail et les gestes expographiques. Qu'on songe à *700 ans au menu. L'alimentation en Suisse du Moyen Âge à nos jours – 7 façons de présenter l'histoire alimentaire au musée* (en 1991), à *Histoires d'objets* (en 1995) ou enfin au dernier titre dont l'autoréflexivité muséologique est encore plus affichée[4] : *Promenades muséologiques ou l'exposition exposée* (en 2002). On se convaincra également de la remarquablement vive intelligence mise au profit d'une approche comparable, là entièrement adonnée à une vulgarisation scientifique de haut niveau autant qu'à l'émergence d'une réflexion méta-discursive profondément muséologique au Muséum d'Histoire Naturelle

[1] Nommé d'après ses initiales.
[2] Dont le sous-titre était « Les musées sont-ils un ''mal nécessaire'' ? ».
[3] Plateforme en ligne du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, section d'actualité consacrée à la présentation de l'exposition de référence en cours. Page consultée le 8 mars 2020.
[4] Martin R. Schärer parle lui-même au sujet de cette dernière de *méta-exposition,* voir Schärer, "La mise en exposition de l'alimentation : L'exemple de l'Alimentarium de Vevey," p. 120.

de Neuchâtel en parcourant la présentation synthétique du travail de ses équipes dans l'article « De *rats* aux *Petits coq-à-l'âne,* comment exposer la science ? »[1]. Ainsi muséologie et muséographie suisses demeurent-elles, aujourd'hui encore, à l'avant-garde de l'exploration des voies que peut emprunter le musée pour questionner toujours plus avant les rouages et le langage des expositions. Deux dimensions restent enfin à évoquer dans cette revue de littérature au sujet de l'univers muséal qui naît à chaque nouvelle manipulation d'objets ouvrant sur des arrangements expographiques toujours inédits. Le passage par la pensée critique suisse permet d'avoir pleinement en conscience que, comme l'écrit également Davallon, l'écriture muséale consiste avant tout dans la création d'un monde[2] puisque, *au fond, il s'agit moins de saisir le monde tel qu'il est que d'en créer un*[3]. Et ce dernier est un espace synthétique, ouvrant sur une utopie[4]. La notion d'« *espace synthétique* » permet de souligner la distance qui existe entre le monde quotidiennement parcouru et l'univers muséal dissocié de cette réalité[5] opérant fondamentalement *en tant que représentation du monde*[6]. L'idée de représentation permet également d'envisager, à la suite de Martin R. Schärer, la proximité que l'énonciation muséale et l'énonciation théâtrale[7] entretiennent en tant que *modes de communication à sens unique,*

[1] Christophe Dufour, "De rats aux Petits coq-à-l'âne, comment exposer la science ? Une rétrospective des expositions du Muséum d'histoire naturelle de Neuchâtel," in *L'objet de la muséologie*, ed. Pierre-Alain Mariaux (Neuchâtel: IHAM, 2005).

[2] Ce qu'on retrouve bien dans le « paradigme de la soupière » de Schärer : *Si elle est exposée,* [la soupière] *appartient à une monde d'invention, un monde imaginé, qui n'a plus rien de commun avec le monde extérieur ou la première réalité,* Schärer, "La mise en exposition de l'alimentation : L'exemple de l'Alimentarium de Vevey," p. 117.

[3] Davallon, p. 271. Schärer l'exprime comme suit. En entrant dans le monde de l'exposition, la soupière *appartient à un monde d'invention, un monde imaginé, qui n'a plus rien de commun avec le monde extérieur ou la première réalité,* Schärer, "La mise en exposition de l'alimentation : L'exemple de l'Alimentarium de Vevey," p. 117.

[4] Suivant la riche interprétation proposée par Jean Davallon au cœur de ses recherches sur le média exposition.

[5] Dans l'analyse qu'en donne Schärer à travers les lignes de l'ouvrage *Exposer la muséologie,* l'espace désigné ici comme « synthétique » en tant que produit d'une décontextualisation (physique et intellectuelle) d'un contexte primaire et d'une recontextualisation au sein d'un nouveau dispositif muséal dans lequel dominent *les nouvelles valeurs attribués,* est décrit comme « réalité secondaire et fictive ». Et Schärer de préciser : *Le terme « fictif » désigne un nouveau contexte que l'exposition rend perceptible et qui est ressenti bien évidemment aussi comme « réel » par le visiteur,* p. 20.

[6] François Mairesse, ""L'univers dans une soupière" préface," in *Exposer la muséologie. Martin R. Schärer*, ed. Conseil du Comité International pour la Muséologie de l'ICOM (ICOFOM) (Paris: ICOFOM, 2018), p. 8. Un espace dont l'auteur écrit ici qu'il *piège régulièrement* […] *le spectateur dans une illusion de réalité,* renvoyant qui plus est au statut complexe de l'authenticité au musée (suivant la différence entre un tigre réel et un tigre dans un musée, évoquée ici avec un autre animal : *sorti de son contexte naturel, l'éléphant naturalisé d'un musée s'est transformé en substitut du pachyderme* [soulevant la question] *Peut-on encore parler d'éléphant ?* François Mairesse renvoie sur la question à la lecture de l'ouvrage de S. Ferret, *Le Bateau de Thésée, le problème de l'identité à travers le temps,* Paris, Editions de Minuit, 1996, cité p. 8.

[7] Concernant le fossé qui sépare le monde réel et le monde de l'exposition, comme on peut le lire ci-après, Martin R. Schärer, se réfère aux analyses de Bertolt Brecht et pose l'exposition muséale en équivalent du théâtre comme « monde irréel, imaginaire » (Brecht , « Neue Technik der Schauspielkunst, 1935-41 », in *Gesammelte Werke, Schriften zum Theater*, 2, Bd. 15, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967, p.339, cité p. 14). Schärer justifie ainsi l'intérêt à transposer au musée les processus de mise à distance concourant à détruire l'illusion de réalité dans le théâtre de Brecht. Voir Schärer, *Exposer la muséologie,* p. 14.

nécessitant en outre toutes deux d'être actualisées ou *véritablement créées lors d'une représentation ou d'une visite*[1]. La conscience de l'artificialité attachée à tout discours d'exposition, que Schärer décrit aussi comme métaphorique, induit une exigence réflexive de la part de l'institution muséale sur ses discours et les moyens qu'elle met en œuvre dans la mesure où *le musée n'est pas du tout aussi neutre ni, en un sens, aussi inoffensif qu'il semble être à première vue*[2]. Les assertions qui prolongent ce propos foulent radicalement au pied toute illusion de neutralité. *Ne fait-il que rassembler de vieux objets qui ne sont plus utilisés ou de prestigieuses pièces de collections qu'on se doit d'admirer ? Si tel était le cas, un examen plus approfondi révèlerait le danger d'une telle entreprise. Comme le musée ne peut ni tout réunir, ni tout exposer, il doit forcément sélectionner les objets qu'il acquiert et ceux qu'il expose. Or, cette sélection et la manière de présenter les objets sont non seulement soumises à des modes, mais elles sont également très subjectives. Le musée comme lieu de communication multimédiatique, de fiction et de manipulation est donc tout sauf une institution neutre. Il transmet aux visiteurs de manière latente* […] *une conception particulière de l'histoire du monde. Cette position de contrôle sur le passé (et donc sur l'avenir) confère de fait un certain rapport de force dont il faut user consciemment et de manière responsable*[3]. Au-delà de l'élaboration discursive de toute mise en exposition et des précautions qu'elle appelle, intervient enfin l'étape de l'actualisation des significations produites au sein de l'espace d'exposition par la pratique de visite elle-même[4]. Comment opère la réception muséale, dans les mots de Jean Davallon ? Elle *feuillette l'objet, elle le prend dans son réseau de langage ; en constituant le monde utopique, elle en fait un matériau de langage et pose hors-champ et hors-langage le monde réel d'où venait l'objet. Elle produit le monde utopique comme l'envers en langage du monde réel et ce monde réel comme le champ originaire d'une référence*[5]. Ce « monde

[1] Ibid., p. 15. On rejoint ici une des définitions que Bernard Deloche donne du musée virtuel, en tant que musée en puissance. Schärer écrit en effet que *le théâtre et l'exposition* […] *n'existent que potentiellement auparavant, et plus après la visite ou le spectacle.* Vision qui pourrait être nuancée puisqu'il existe un archivage des représentations théâtrales autant que des expositions entrant dans la mémoire des deux institutions, devenant un élément de référence plus ou moins important et marquant plus ou moins durablement l'histoire du théâtre ou du musée.

[2] Ibid., p. 16.

[3] Ibid.

[4] L'évocation de cet espace de réélaboration intérieure des messages véhiculés par les expositions découle du fait que le processus de communication muséale ne s'actualise qu'à travers l'expérience de visite au cours de laquelle les deux énonciations (émetteur/destinataire) se rencontrent. Schärer évoque comme suit cette confrontation. *Ce que l'auteur a voulu communiquer, ce qu'il a codifié, doit à présent être décodé et compris par le visiteur. Mais les visiteurs reconnaissent-ils la signification donnée aux objets exposés ? Comprennent-ils les faits auxquels ces objets renvoient, ce qu'ils dénotent ? C'est leur expérience, doublée de souvenirs personnels, qui crée pour chacun la réalité : sa réalité subjective. Ces connotations personnelles sont innombrables. Chaque visiteur crée ainsi sa propre exposition,* voir "La mise en exposition de l'alimentation : L'exemple de l'Alimentarium de Vevey," p. 118.

[5] Davallon, p. 249.

utopique » correspond à ce que Martin R. Schärer désigne quant à lui comme une « réalité secondaire et personnelle » en tant que relation particulière établie à partir *de la biographie de l'observateur et de ses valeurs individuelles ainsi que par le milieu social.* Elle comprend la même caractéristique de débordement vers un lieu non borné : *cette réalité est la plus ouverte* […] *et induit ainsi un grand potentiel créatif*[1].

Que retenir en dernière instance de ce qui a été amené au fil de ce parcours qui conduise, une fois explorés les univers de référence entourant également le Moyen Âge, à l'élaboration du socle conceptuel guidant la recherche ? Un dernier article permet de resserrer les problématiques rencontrées à un niveau théorique au fil des pages évoquant les processus clés de la muséalisation et de les rapprocher encore du sujet qui intéresse spécifiquement cette recherche. Il s'agit d'une communication émanant de l'ancien directeur du musée d'Anthropologie de l'Université de Colombie-Britannique, Michael M. Ames, appuyée sur de longues années passées au contact de l'épineuse question de la présentation de collections issues des populations autochtones du Canada. Pensant ainsi le problème à partir du sacré vécu au sein d'une culture antérieure aux religions issues du Vieux Contient, « The nature of numinosity and its museological reconstruction »[2], paru en 1994, soulève des questions cruciales. Ces dernières interrogent directement la nature du sacré et celle des objets « numineux ». Elles ouvrent ainsi sur les problématiques afférant à la muséalisation de ce phénomène et des objets reconnus comme en étant les vecteurs. Constatons ici combien la question « le caractère de numinosité correspond-il à une qualité que l'objet possède par essence ? »[3] rejoint les réflexions recensées plus haut au sujet de la nature de tout objet dans la relation qui le lie aux hommes. Prolongeant des éléments approchés plus haut, notamment avec l'ethnologue Arnold Niederer, Michael M. Ames aborde alors des interrogations essentielles telles que « le pouvoir, la qualité numineuse réside-t-elle à l'intérieur même des objets ? Est-elle une part de leur essence ? Leur appartient-elle en propre ? », ou encore « certains objets auraient-ils un sens et une valeur inhérente quel que soit le contexte dans lequel ils figurent ? ».

[1] Schärer, *Exposer la muséologie*, p. 20.
[2] Michael M. Ames, "The Nature of Numinosity and its Museological Reconstruction," *The Journal of the Walters Art Gallery* 52/53 (1994/1995): pp. 61-64.
[3] *Why do some objects possess numinous qualities and some others do not, is this numinosity an essential quality of the object?* Ibid., p. 61.

La première réponse à laquelle parvient sa démonstration[1] - s'appuyant notamment sur les recherches du conservateur de la Walters Art Gallery de Baltimore, Gary Vikan[2] pour qui les objets sacrés sont *chargés de pouvoir par leurs histoires*[3] - est que *la numinosité gagne à être considérée davantage comme une valeur surimposée* […] *un accroissement de pouvoir, une « patine sociale »*[4] […] *que comme une qualité inhérente aux objets eux-mêmes*[5]. Cette interprétation socialement construite de la sacralité se fonde sur la notion durkheimienne de « typification »[6] et conduit l'auteur à conclure que *les objets numineux sont des représentations conventionnelles de pouvoirs symboliques*[7]. La mise en avant du caractère construit historiquement et socialement des objets repose également en partie sur la compréhension introduite par Arjun Appadurai de la biographie ou carrière sociale des choses[8]. Tel qu'évoqué plus haut rapidement, le déroulement d'une histoire sociale des objets inscrite dans le temps long implique des changements de sens successifs de ces derniers en lien avec les individus les rencontrant ou les possédant ainsi qu'avec les valeurs que ceux-ci leur reconnaissent[9]. Offrant une contrepartie aux constats posés par Benjamin d'opposition entre le temps de l'authentique (de *l'aura*) et le temps muséal ainsi que par Klein et Payot brossant un portrait de l'objet de musée comme simulacre ou parodie, Ames souligne la relativité fondamentalement attachée aux « sens » successivement portés par ce dernier. Etablir que les sens anciennement attachés aux artefacts ne sont ni plus vrais, ni moins conjoncturels que les nouveaux sens que leur

[1] Notons ici que l'auteur prend à titre d'exemple réflexif le statut des reliques chrétiennes en s'appuyant sur les célèbres travaux de Patrick Geary (notamment "Sacred Commodities: The Circulation of Medieval Relics », *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspectives,* A. Appadurai, ed. (Cambridge, 1988), pp. 169-191). Les circulations de reliques (offrandes, ventes, vols) cristallisent aux yeux de l'anthropologue le phénomène d'oscillation dont sont marqués ces objets entre des temps d'affaiblissement de leur puissance et d'autres d'accroissement de leur rayonnement en lien avec l'attention que leur portaient leurs possesseurs médiévaux et permettent ainsi d'établir l'impossibilité que la numinosité leur appartiennent objectalement en propre.

[2] Un chercheur que nous retrouverons au chapitre IV dont Ames cite ici l « The empowered object: Idols and Icons in Late Antiquity", manuscript, the Walters Art Gallery, Baltimore, 1990. »

[3] *Empowered by their histories.* Ames, p. 63.

[4] Pour cette notion de "patine sociale", Ames se réfère (p. 63), à S. Inglis, « "Good Lord Man, This Stuff is Crude": Beneath the Patina of Canadian Folk Art", *Living Traditions in Art: First International Symposium,* Montréal, 1990, pp. 92-100.

[5] *Numinosity is more usefully considered a value surimposed, not a quality inherent in the objects.* Ibid.

[6] Notion tirée des *Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, 1912. Ames parle de *typification surimposée sur certains objets plutôt que sur d'autres par un corps de métier, un groupe social, une classe ou encore une communauté.* Dans le texte : *Numinosity from this perspective is a « value added tax », an « empowerment" (Vikan), a "social patina" (Inglis) or "objectivation" superimposed upon some objects rather than others by a profession, social group, class or community.* Ibid.

[7] *Numinous objects are typifications or conventional representations of symbolic powers*, p. 63.

[8] Arjun Appadurai, *The social life of Things. Commodities in Cultural Perspective* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986).

[9] Continuant de prendre exemple sur le statut des reliques chrétiennes, Ames considère ainsi les variations qui les affectent suivant que des valeurs changeantes leur soient surimposées par les prêtres, les laïcs pieux, les voleurs comme les marchands dont les représentations et les pratiques façonnaient activement les contours du sacré médiéval, nous y viendrons.

attribue le musée permet en outre de mettre en question l'idée selon laquelle *les musées* […] *déconstruiraient invariablement les objets qu'ils collectent et exposent, les dépouillant de leur numinosité, faisant du processus muséologique de l'acquisition un acte brutal de profanation*[1]. Il importe d'également prendre en compte une telle approche dans cette recherche. Cette dernière permet, en effet, à un tout premier niveau, de considérer, comme on l'a entrevu plus haut, qu'à la destruction de la dimension anciennement attachée aux objets, les musées associent une reconstruction sémantique à l'intérieur d'autres schémas interprétatifs[2]. A un second niveau, aborder la numinosité non plus comme une chose ni une essence, mais comme un processus de construction et de reconstruction met l'accent sur l'élaboration du numineux à travers le temps et l'espace[3]. Il en résulte des indications destinées à retenir l'attention du chercheur : *ce qui importe, ce n'est pas tant la numinosité elle-même isolément, mais le processus à travers lequel ce caractère de sacralité est continuellement élaboré et réélaboré comme un objet social au fil de sa trajectoire, comment il évolue ou est conduit à évoluer d'un contexte au contexte suivant*[4]. On peut considérer ici que les représentations auxquelles conduisent les analyses d'Ames viennent clôturer l'exploration des quelques réflexions théoriques sur la muséalisation rassemblées au cours de ce sous-point, tout en leur faisant franchir un palier plus avant. Le statut de l'objet numineux dans l'enceinte du musée est en effet vivement reconsidéré à travers la conclusion ci-après. *La re-représentation d'un objet à l'intérieur du contexte muséal n'est aucunement plus artificielle que sa représentation originale, parce que ce sont toutes deux des constructions sociales, bien qu'il s'agisse* [dans le cadre du musée] *d'un artifice différent pour servir un but tout autre*[5]. Soulignant la centralité de ces « artifices » consécutifs, Ames ouvre magistralement la voie. Dans le cadre de notre

[1] On a laissé ici entre crochets la dimension liée à la distinction entre *outsiders* et *insiders* qui a trait au problème spécifique des musées nord-américains où s'opposent et « dialoguent » à la fois les « allochtones » propriétaires de ce patrimoine muséal et les « autochtones » qui le détenaient avant la colonisation (selon une terminologie choisie par Virginie Soulier dans sa thèse soutenue en 2013 sur le sujet). La citation complète dans le texte : *Museums – now becoming the classic outsiders – invariably deconstruct the objects they collect and exhibit, thus divesting them of their numinosity, turning the museological process of acquisition into a crude act of desecration.* Ames, p. 62.

[2] Nous verrons plus bas, au cours du point sur l'idée de « transfert culturel » qu'on peut alors également parler de resémantisation.

[3] Une dimension qu'on explorera dans ce travail essentiellement à partir de la lecture d'Alphonse Dupront, *Du sacré : croisades et pèlerinages, images et langages*, Bibliothèque des Histoires (Paris: Gallimard 1987).

[4] *What is important for the scholar or curator, then, is not numinosity itself alone so much as the process by which it is continually constructed and reconstructed as social object through its career as it moves, or is moved, from one context to the next,* Ames, pp. 63 & 64. Cette injonction permet de fonder dès ici l'intérêt qu'il y aura à examiner la théorie du transfert culturel dans le cadre de ce travail, tel qu'on commencera à la faire dans le socle conceptuel au-delà de la revue de littérature.

[5] *The re-representation of an object within a museum context is no more artificial than its original representation, for both are social constructions, though it has become a different artifice designed to serve a different purpose.* P. 64.

recherche, on peut légitimement y voir une invitation à explorer ces deux constructions sociales et historiques - du côté de l'Eglise médiévale et du musée contemporain- entre les pôles desquelles les reliquaires ont cheminé au cours de leur trajectoire. L'évocation du passage de ces objets entre ces deux larges temporalités rappelle l'oscillation des œuvres d'art entre leur caractère d'unicité, d'authenticité lié à leur culture d'origine et leur caractère d' « exposabilité » lié à leur nature esthétique et formelle. Or précisément, cette tension entre ces deux valeurs intrinsèques permet d'entrevoir ici qu'il ne s'agira pas simplement d'opposer existence rituelle et existence « expositionnelle », sans quoi on s'en tiendrait à une forme de mythe de l'authentique et de l'*aura* perdue. Considérons, au contraire, dès à présent, la possibilité de rencontrer des dimensions liées à la valeur rituelle et d'autres liées à la valeur d' « exposabilité » à l'intérieur des deux artifices historiques, sociologiques et culturels que constituent d'un côté, schématiquement, l'espace ecclésial au Moyen Âge, de l'autre l'espace d'exposition qu'il soit muséal ou ecclésial.

Ces dernières réflexions nous conduisent au terme du recensement des écrits à travers lesquels a pu progressivement s'élaborer une réflexion sur le destin muséal des objets religieux depuis leur séparation d'avec leur univers d'origine. L'étape suivante s'impose d'elle-même : présenter les lectures qui ont permis de s'approcher du système des objets auquel ces créations appartenaient dans le temps de leur existence « primitive ». Quelles lectures ont jalonné la rencontre avec les reliquaires ? Quels écrits considèrent leur réalité matérielle, leur compréhension symbolique ou encore la question des conditions de leur réception initiale ? Quels univers de recherche abordent la façon dont ces objets « vivaient » /étaient vécus, « fonctionnaient » /étaient animés et surtout étaient vus et donnés à voir au cours du Moyen Âge central ?

II. LECTURES SUR LA VIE DE CES OBJETS EN LIEN AVEC L'UNIVERS DU TRESOR D'EGLISE

Et comme le fils de Dieu apparut aux saint Apôtres dans sa véritable chair, ainsi se montre-t-il à nous maintenant dans le pain sacré ; et comme de leurs yeux de chair ils ne voyaient que sa chair, mais qu'ils croyaient voir Dieu lui-même qu'ils contemplaient des yeux de l'âme, ainsi

faut-il que nous-mêmes, voyant le pain et le vin des yeux de notre corps, nous voyions et nous croyions fermement que c'est son très saint corps et son sang vivant et véritable[1].

Cet extrait du prêche *De Admonitionis* de saint François d'Assise, repris d'entre les pages de Roland Recht, constitue pour cette deuxième partie de notre revue de littérature un sésame ouvrant sur l'expérience chrétienne de la Passion du Christ et sur son appréhension à travers ce qui apparaît ici comme une forme de métaphysique de la vision. Aux abords de l'époque du Poverello (1182-1226), c'est-à-dire dans les dernières décennies du XIIe siècle et essentiellement au XIIIe siècle, ces objets que nous n'avons qu'évoqués brièvement - les reliquaires - participaient, aux côtés d'autres, pleinement de la liturgie et occupaient une place importante dans l'histoire de la création artistique, de la commande et de la dévotion. A la suite de Pierre-Alain Mariaux, c'est d'abord dans le cadre des trésors d'église que nous avons abordé ces objets. Ainsi les premières pages de ce second volet de la revue de littérature constituent-elles une forme – nullement exhaustive – d'historiographie des trésors à travers laquelle on tente de restituer les grandes orientations de la recherche au fil du temps tout d'abord sur les objets les composant, puis englobant les sources écrites les documentant et, enfin, considérant les trésors d'église selon une approche plus holistique.

1. DES ECRITS SUR LES OBJETS DES TRESORS DANS LA PERSPECTIVE DE L'HISTOIRE DE L'ART

Jusqu'ici, nous avons abordé les trésors d'église uniquement en nous intéressant aux vicissitudes des pièces déplacées. Cette lecture par le prisme des objets a correspondu à un âge de la recherche au cours duquel les études sur les trésors du Moyen Âge étaient principalement axées sur les pièces de grande valeur, notamment d'orfèvrerie dont la préciosité, la rareté, la complexité technique et iconographique faisaient de véritables objets d'art. Ceci s'explique entre autres par la place dévolue aux œuvres mobilières et à la production somptuaire au cours de cette période. Au début des années 1970, une publication telle que *Monuments of romanesque art: the art of the Church treasures in North-Western Europe* d'Hans Swarzenski[2] sur l'orfèvrerie, l'ivoirerie et la miniature romane et sur la chronologie des échanges au sein des « écoles » identifiables dans le nord de la France, en Angleterre, dans les Pays-Bas et en

[1] Saint François d'Assise, « De Admonitionis », *Œuvres,* trad. A. Masseron, Paris, 1959, cité par Roland Recht, *Le croire et le voir. L'art des cathédrales (XIIe-XVe siècle)*, Bibliothèque des Histoires (Paris: Gallimard, 1999), p. 103.
[2] Hans Swarzenski, *Monuments of romanesque art, the art of church treasures in North-Western Europe* (Chicago: Presses Universitaires de Chicago, 1974).

Rhénanie illustre brillamment cette tendance. Saint-Denis, Chelles et Rouen pour la Gaule[1], Sion et Saint-Maurice d'Agaune pour le Valais suisse[2], Monza, la chapelle du *Sancta Sanctorum* du Latran ou Saint-Marc de Venise pour l'Italie[3] et enfin, Aix-la-Chapelle, Trèves, Essen, Hildesheim ou encore Bamberg pour l'Empire[4], tous les grands trésors de l'Occident firent alors l'objet d'études monographiques centrées sur les œuvres en leur sein. On ne peut que reprendre ici la liste qu'en fit Jean-Pierre Caillet dans son propos introductif, assortie de ses références bibliographiques[5]. On trouve alors également de nombreuses monographies portant sur une œuvre phare, comme par exemple l'étude de la sainte Foy de Conques par Jean Taralon[6] ou encore celle de l'aiguière de Charles le Chauve du trésor de Saint-Maurice par Daniel Thurre[7]. Parmi les recherches de cette époque, pléthore de travaux, également inscrits dans la perspective de l'histoire de l'art, consistent à appréhender les œuvres par le biais des techniques. Ainsi, grâce au repérage effectué par Jean-Pierre Caillet, retient-on les recherches de François Baratte et Catherine Metzger[8] puis de Victor Elbern pour l'orfèvrerie haut médiévale[9], Wolfgang Fritz Volbach[10], Adolph Goldschmidt[11] et Jean-Pierre Caillet[12] lui-même

[1] B. de Montesquiou-Fezensac et Danielle Gaborit-Chopin, *Le trésor de Saint-Denis*, 3 volumes, Paris, 1973-1977, J.-P. Laporte, *Le trésor des saints de Chelles*, Chelles, 1988 et *Le trésor de la cathédrale de Rouen*, catalogue de l'exposition du musée des Antiquités de la Seine-Maritime, Rouen, 1993.

[2] P. Bouffard, *Saint-Maurice d'Agaune. Trésor de l'abbaye,* Genève, 1974, Daniel Thurre, *L'atelier roman d'orfèvrerie de l'abbaye Saint-Maurice d'Agaune*, Daniel Thurre encore, « Les trésors ecclésiastiques et leur constitution. Eclairage à travers deux exemples helvétiques : Saint-Maurice et Sion », in *Les trésors de sanctuaire, de l'antiquité à l'époque romane,* 1996, pp. 43-81.

[3] R. Conti, éd., *Monza. Il Duomo e i suoi tesori*, Monza, 1988, P. Laueur, « Le trésor du *Sancta Sanctorum* », *Monument Piot*, XV, 1906, H. R. Hahnloser éd., *Il tesoro di San Marco*, Florence, 1965-1971, *Le trésor de Saint Marc de Venise*, catalogue de l'exposition du Grand Palais et du Metropolitan Museum, 1984.

[4] E. G. Grimme, *Der Aachener Domschatz (Aachener Kunstblätter,* 42), Düsseldorf, 1972, F.J. Ronig éd., *Schatzkunst Trier*, Trèves, 1984, L. Küppers et P.Mikat, *Der Essener Münsterschatz,* Essen-Werden, 1966, V.H. Elbern et H. Reuther, *Der Hildesheim Domschatz*, Hildesheim, 1969, M. Brandt éd., *Der Schatz von St. Godehard*, Hildesheim, 1988, W. Messerer, *Der Bamberger Domschatz*, Munich, 1952.

[5] Jean-Pierre Caillet, "Les trésors de sanctuaire, de l'Antiquité à l'époque romane" (paper presented at the Communications présentées au Centre de recherches de l'Antiquité tardive et du Haut Moyen Âge, Paris X Nanterre, 1996), introduction, "Le trésor, de l'Antiquité à l'époque romane : bases de la recherche actuelle et éléments de problématique", pp. 5-18.

[6] Jean Taralon, « La Majesté d'or de sainte Foy du trésor de Conques », *Revue de l'art,* 1978, 40/41, pp. 9-22.

[7] Daniel Thurre, « L'aiguière de ''Charles le Chauve'' au trésor de l'abbaye de Saint Maurice », *Helvetia archeologica*, n°100, 1994, pp. 122-152.

[8] François Baratte et Catherine Metzger, « L'orfèvrerie christianisée », *in* sous la dir. de N. Duval, *Naissance des arts chrétiens. Atlas des monuments paléochrétiens de la France*, Paris, 1991, pp. 306-315.

[9] Victor .H. Elbern, *Goldschmiedekunst im frühen Mittelater,* Darmstadt, 1988.

[10] Wolfgang Fritz Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelaters*, 3è éd., Mayence, 1976.

[11] Adolph Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit Karolingischen und Sachsischen Kaiser, VIII-XI Jahrhundert*, I-IV, Berlin, 1914-1926.

[12] Jean-Pierre Caillet, « L'ivoire et l'os », *in* sous la dir. de N. Duval, *Naissance des arts chrétiens. Atlas des monuments paléochrétiens de la France*, Paris, 1991, pp. 324-333.

pour l'ivoire, David Buckton[1] et Günther Haseloff[2] pour l'émaillerie du Haut Moyen Âge et enfin Neil Stratford[3] et Marie-Madeleine Gauthier[4] pour l'émaillerie de la période romane. L'ample survol bibliographique auquel Jean-Pierre Caillet nous convie permet de se figurer combien le nerf de ces écrits se situe du côté des analyses formelles, stylistiques et techniques, des problèmes de datation, ainsi de la recherche des contextes d'influences entre les aires géographiques. Parmi ces auteurs cependant, certains doivent également être retenus pour avoir considéré la création artistique en arts appliqués en lien avec les évolutions culturelles et historiques de son temps en vue d'en proposer une reconstitution interprétative. C'est notamment le cas de Victor Elbern, spécialiste du Haut Moyen Âge, conservateur du Musée des arts décoratifs de Berlin, comme Alois Riegl l'était des collections viennoises. Elbern fit figure de pionnier en consacrant à des objets mobiliers des travaux monographiques dont étaient seuls jugés dignes avant lui les créations relevant des « arts majeurs ». En témoigne par exemple l'étude qu'il consacra entre 1971 et 1974 au reliquaire d'Enger des collections berlinoises dont il examina tant la dimension typologique, le contexte de la commande que l'interprétation symbolique du cloisonné abstrait d'une face comme des figures au repoussé sous la triple arcature de l'autre face. Marie-Madeleine Gauthier, saluée unanimement par ses pairs, à travers les déploiements de son érudition autour des émaux limousins, appartient à la même mouvance. En effet, ses recherchent sont reconnues pour combiner des analyses très poussées des caractéristiques esthétiques des objets, des recherches liées à l'attribution des œuvres aux ateliers[5] et tendre parallèlement vers une véritable anthropologie sociale et culturelle des arts somptuaires. En dehors de ces figures saillantes, une pensée formaliste, héritée en partie d'Emile Mâle, de Focillon et d'Aloïs Riegl tendait alors à dominer le discours de l'histoire de l'art, focalisant l'attention sur les qualités plastiques et spatiales des œuvres.

On ne s'étonne pas, dès lors, que la présentation muséale contemporaine des trésors d'église s'inscrive dans une dynamique comparable. Au sein de la célèbre exposition *Trésors des églises de France* au Musée des Arts décoratifs de Paris[6] que nous examinerons au chapitre

[1] David Buckton, "Byzantine Enamel and the West", *in* J.D. Howard-Johnston éd., *Byzantinium and the West, c. 850-c. 1200. Proceedings of the XVIII Spring Symposium of Byzantine Studies, Oxford, 1984*, Amsterdam, 1988, pp. 235-244.
[2] Günther Haseloff, *Email im frühen Mittelater. Frühchristliche Kunst von der Spätantike bis zuden Karolingern*, Marburg, 1990.
[3] Neil Stratford, *Catalogue of Medieval Enamels in the British Museum, II, Northern Romanesque Enamel*, Londres, 1993.
[4] Marie-Madeleine Gauthier, *Emaux méridionaux. Catalogue international de l'œuvre de Limoges, I, L'époque romane*, Paris, 1987.
[5] Qu'elle effectuait dans la lignée de l'enseignement de Jean-Joseph Marquet de Wasselot.
[6] Jean Taralon, *Les trésors des églises de France. Catalogue de l'exposition au Musée des Arts Décoratifs, Paris, 1965* (Paris: Caisse Nationale des Monuments Historiques, 1965).

IV, les trésors sont conçus comme le lieu où s'écrit l'histoire de l'art telle qu'elle s'est élaborée en Occident pendant tout le Moyen Âge. Comme le reflétait la succession des premières salles consacrées aux particularités formelles, stylistiques et techniques de chaque région[1] puis l'approche typologique réservée aux salles consacrées à la fin du Moyen Âge[2] et peut-être mieux encore la section dévolue aux grands chefs-d'œuvre[3], l'orfèvrerie était présentée avant tout comme illustration des recherches médiévales dans le domaine des formes[4]. La signification profonde du trésor dans la société médiévale ne trouvant pas alors réellement place à l'intérieur des catalogues résultant de ces grandes expositions[5].

2. Prise en compte des sources textuelles dans la connaissance des tresors medievaux

Pourtant, les trésors - outre les objets dont ils étaient les dépositaires et qui fournissent un accès essentiel à la connaissance notamment matérielle du Moyen Âge - offrent à l'historien et à l'historien d'art bien d'autres sources, notamment textuelles telles que les inventaires - susceptibles d'enrichir sa compréhension. Documentant des objets disparus, ils constituent des témoins exceptionnels pour l'histoire de l'art autant que des mines de renseignements sur les pratiques liturgiques et dévotionnelles, les phénomènes de circulation et d'échange ainsi que sur les procédés d'écriture de la mémoire des institutions détentrices des trésors. Pour le Haut Moyen Âge, il semble qu'on regroupe sous le terme d'« inventaires » des textes de nature différentes qui, aux côtés de véritables inventaires d'églises, recouvrent aussi des listes de biens mobiliers qui pouvaient se voir insérées dans d'autres types de textes, testaments, donations ou encore actes de consécration d'églises. Etudié par Msg. Xavier Barbier de Montault, le trésor de la chapelle royale de Monza fait, par exemple, l'objet d'une énumération partielle dès le Xe

[1] Logique topographique dans les salles I et II, ainsi que dans la salle VII entièrement dédiée au trésor de Conques.
[2] Salles IV et V classées en fonction de la nature des matériaux employés et de la technique de réalisation.
[3] *On abandonna dans les salles VIII, IX et X la logique topographique afin de mettre en évidence les plus belles pièces pour terminer avec celles utilisées lors du sacre de Charles X*. Isabelle Jacqueline, "L'exposition "Trésors des églises de France", 5 février - 24 mai 1965 : quelle avancée ?," *Histoire de l'Art* 73, no. Objets sacrés (2013): p. 79. Au sujet de cette exposition, on se référera, plus loin à l'article de 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*, ed. Erico Castelnuovo and Alessio Monciatti (Pise: Edizioni Della Normale, 2008).
[4] Jacqueline, pp. 75-85.
[5] *Ornamenta Ecclesiae : Kunst und Kultur der Romanik,* Cologne, Schnütgen Museum, 1985, appartient à ce titre à la même typologie. Voir le commentaire d'Eric Palazzo au sujet notamment de la contribution d'A. von Euw aux pages 385 à 414 (Eric Palazzo, "Le livre dans les trésors du Moyen Âge. Contribution à l'histoire de la Memoria médiévale," *Annales. Histoire, sciences sociales,* volume 52, n°1 (1997): p. 97.) Lire également les contributions plus récentes de Joseph Salvatore Ackley au sujet de cette exposition, notamment « Reapproaching the Western Medieval Church Treasury Inventory. C. 800-1250 », in the *Journal of Art Historiography*, n° 2, 2014, pp. 1-37.

siècle, date à laquelle les inventaires sont extrêmement rares[1]. Les reliques de la basilique de Monza ne sont recensées qu'en 1042 et il faut attendre l'inventaire de 1275 pour voir inventoriés les manuscrits du trésor[2]. Pour le XIIIe siècle, on peut retenir l'inventaire du Trésor du Vatican sous Boniface VIII, en 1295[3]. Parmi les plus célèbres de ces documents anciens, figurent, pour les siècles suivants, les inventaires de la Sainte-Chapelle dont les plus anciens, dressés en latin sous la forme de chartes ordinaires, datent, respectivement, de l'année 1341 puis de l'année 1480[4]. Enfin quoique la célébrité de l'abbaye royale de Saint-Denis lui ait valu la parution d'une manne considérable de documents dès sa plus haute époque, *actes de donation, testaments des rois de France, procès, reçus, vies de saints, traités d'iconographie* - énumère Danielle Gaborit-Chopin[5]- il faut attendre le XIIe siècle pour voir apparaître des fragments de compte et des actes capitulaires fournissant des renseignements plus précis, et le XVIe siècle pour de réels inventaires[6].

Dès la fin du XIXe siècle, ces documents, pour la plupart relativement tardifs donc, furent placés au centre des recherches de Fernand de Mély, d'Edmund Bishop et de Julius von Schlosser[7]. Plus tard, vers le milieu des années 1930, Mgr. Lesne, spécialiste de l'histoire de la propriété ecclésiastique en France, compila également des sources textuelles variées dans ses travaux[8]. La publication, par Bernhard Bischoff et Florentine Mütherich, des *Mittelalterliche*

[1] Parmi ceux-ci Xavier Barbier de Montault compte l'inventaire de l'église San Valentino à Rome, celui de l'abbaye Saint-Père à Chartres ainsi que l'inventaire du trésor de la cathédrale de Clermont-Ferrand. Sur ce dernier, lire M. Douet-d'Arcq, « Inventaire du trésor de la cathédrale de Clermont-Ferrand. Document de la fin du Xe siècle », *Revue archéologique,* Xe année, n° 1, avril à septembre 1853, pp. 160-174.

[2] Monseigneur Xavier Barbier de Montault, « Inventaires de la basilique royale de Monza », extrait du *Bulletin monumental*, 1880, n°1

[3] Inventaire étudié et publié notamment par Emile Molinier, *Inventaire du Trésor du Saint Siège sous Boniface VIII*, Bibliothèque de l'Ecole des Chartes, 1882, vol. 43, n° 43, p. 277-310. Voir également les analyses de Lucas Burkart au sujet de ce trésor.

[4] Le plus ancien fut dressé au mois de février 1341 à la mort de Guillaume de Mello, trésorier de la Sainte-Chapelle et à l'arrivée de son successeur nous apprend L. Douët-d'Arcq dans son « Inventaire des reliques de la Sainte-Chapelle », *Revue Archéologique,* 5è année, n°1 (15 avril au 15 septembre 1848), pp. 167-173.

[5] Au point « Documents, inventaires, conservation des objets », notamment les pages 26 et 27 dans "Le trésor de Saint-Denis. Catalogue de l'exposition organisée par le Musée du Louvre, la Bibliothèque Nationale et la Réunion des Musées Nationaux du 12 mars au 17 juin 1991, au Musée du Louvre," ed. Musée du Louvre (Paris: RMN, 1991).

[6] Le premier inventaire, disparu, date de 1504 mais ce n'est qu'en 1646 que paraît *Le Trésor sacré ou inventaire des saintes reliques et autres précieux joyaux qui se voient en l'église et au trésor de l'abbaye royale de Saint Denys en France.* Au sujet de l'inventaire de 1534, Pierre-Alain Mariaux attire l'attention sur la lecture de l'article qu'Erik Inglis faisait paraître en mars 2016 dans l'*Art Bulletin* (98 :1), « Expertise, Artifacts, and Time in the 1534 Inventory of the St-Denis Treasury », pp. 14-42.

[7] Fernand de Mély et Edmund Bischop, *Bibliographie générale des inventaires imprimés,* 3 vol., Paris, 1892-1895 et Julius von Schlosser, *Schriftquellen zur Geschichte der Karolingischen Kunst,* Vienne, 1892. Cités par Caillet, Introduction.

[8] Monseigneur Emile Lesne, « L'inventaire de la propriété. Eglises et trésors des églises du commencement du VIIIe siècle à la fin du XIe siècle », *Histoire de la propriété ecclésiastique en France,* tome III, Faculté catholique de Lille, Lille, 1936.

Schatzverzeichnisse[1] des églises allemandes réalisées à partir du récolement systématique des inventaires constitue une référence pour aborder les trésors médiévaux à partir de cette source essentielle pour comprendre leur histoire comme leur fonction. Ce travail de regroupement et de publication des inventaires médiévaux a été continué récemment - pour l'époque carolingienne - au sein de l'Ecole des Chartes pour la partie occidentale de l'Empire au travers d'une thèse sur « Les inventaires de trésors de l'époque carolingienne en Francie occidentale (VIIIe-Xe siècle) »[2]. C'est également dans cette perspective que se place Nicole Cartier dans son investigation du trésor du chapitre de Sainte-Aldegonde de Maubeuge fondée sur la confrontation de deux inventaires successifs[3]. La variété des sources textuelles à la disposition du chercheur attaché aux trésors - vies de saints, recueils de miracles, chroniques, cartulaires, testaments, chartes, textes liturgiques - complète la documentation fondée sur les seuls objets et nourrit l'exploration des significations et des fonctions des trésors dans la société médiévale comme en témoigne par exemple la recherche « Les trésors de Neustrie du VIIe au IXe siècle d'après les sources écrites : orfèvrerie et sculpture sur ivoire » conduite par Danièle Gaborit-Chopin[4]. Ou encore, pour la sphère anglo-saxonne, l'ouvrage de C. R. Dodwell, *Anglo-saxon Art :a new Perspective*[5].

Comme le souligne Brigitte Buettner dans son étude sur les arts somptuaires[6], il faut attendre une exposition telle que Rhin-Meuse (*Rhein und Mass)* sous le patronage d'Anton Legner pour observer, dans le monde des musées, ce même passage d'une approche centrée sur le style et les techniques à une approche plus thématique. Là, des chefs-d'œuvre issus de trésors médiévaux comme le reliquaire de la Vierge par Nicolas de Verdun étaient convoqués pour participer, aux côtés d'œuvres d'art « majeur », à l'interprétation de l'histoire d'une aire

---

[1] B. Bischoff et F. Mütherich, *Mittelalterliche Schatzverzeichnisse*, I, Munich, 1967, cité également par Caillet et Palazzo *op. cit.*

[2] Thèse de Claire Sonnefraud soutenue à l'Ecole de Chartes en 2008 et à l'origine de l'article « Inventaires de trésors et réformes carolingiennes » in *Charlemagne et les objets, des thésaurisations carolingiennes aux constructions mémorielles*, Peter Lang, Bern, 2012, pp. 29-55.

[3] Propos présenté par Nicole Cartier, mercredi 30 avril 2014. Au cours d'une intervention dans le cadre de la journée d'étude « Rendre visible l'invisible » organisée par l'Auditorium du Musée du Louvre en lien avec la présentation du trésor de St Maurice d'Agaune. Ses travaux ont débouché, depuis, sur la publication de l'ouvrage *Reflets d'un trésor dispersé. Le trésor du chapitre de Sainte-Aldegonde de Maubeuge, 1482-1693*, Coll. Beaux Arts (Snoeck, 2015).

[4] Palazzo, toujours dans p. 98. nous apprend que Danielle Gaborit-Chopin y confronte les sources textuelles neustriennes du Haut Moyen Âge avec les objets conservés ou disparus des trésors de la même région. Danielle Gaborit-Chopin, parution aux pages 259 à 293 des actes d'un colloque international publié sous le titre *La Neustrie. Les pays du nord de la Loire de 650 à 850,* sous la dir. de H. Atsma, Beihefte der Francia, 16/2, t. 2, Sigmaringen, 1989.

[5] C. R. Dodwell, *Anglo-saxon Art: a new Pespective*, Manchester, 1982. Cité par Caillet, p. 6.

[6] Brigitte Buettner, "Toward a Historiography of the Sumptuous Arts," in *A Companion to Medieval Art : Romanesque and Gothic in Northern Europe*, ed. Conrad Rudolph (Malden, Oxford: Wiley-Blackwell, 2010), voir page 479 et 480. Seconde édition complétée et mise à jour parue au mois de février 2019.

culturelle particulière[1]. Du côté français, il fallut attendre les deux grandes expositions que le Louvre consacrait en 1991 au *Trésor de Saint-Denis* et en 2001 au *Trésor de la Sainte-Chapelle* pour que des expositions trouvent leur ancrage dans les sources textuelles médiévales et abordent le trésor dans une perspective diachronique[2]. Dans la première, on trouvait *des gravures, des livres, des reproductions de tableaux ainsi que les panneaux et les notices explicatives, qui ne se limitaient pas à mentionner la date et les caractéristiques matérielles, mais renvoyaient également aux anciens témoignages et descriptions des objets exposés, permettaient de les replacer dans leur contexte artistique et historique*[3]. Pour Pierre-Alain Mariaux cette exposition que nous évoquerons en deuxième partie, *retraçant l'histoire de la collection à travers les objets conservés et les témoignages anciens, a également contribué à définir le rôle culturel et spirituel du trésor*[4]. Ainsi saisit-on dès à présent l'importance de considérer les déploiements expositionnels retenus en lien avec les préoccupations et les orientations dominant la recherche dans chaque configuration spécifique.

3. Le tresor dans la culture medievale etudie a partir du croisement des disciplines

Ainsi, jusqu'à la toute fin du XXe siècle, la perspective d'une histoire de l'art et des techniques tendait-elle à dominer les approches du trésor médiéval[5]. Ce n'est que progressivement, comme l'écrivait Michele Tomasi dans sa synthèse « Des trésors au Moyen Âge : enjeux et pratiques, entre réalité et imaginaire », qu'*on a pris conscience qu'à partir du trésor, il fa*[llait] *désormais s'interroger sur des problèmes primordiaux comme la construction de l'autorité politique ou religieuse, l'articulation entre le matériel et l'immatériel, la définition de ce qui est précieux dans une société ou les critères qui permettent de marquer les différences de statut*[6]. Dès lors, la notion même de « trésor » s'est étoffée dans le prisme de la recherche et

[1] Nous reviendrons sur cette exposition au chapitre IV.
[2] Pierre-Alain Mariaux, "Histoire et fonction du trésor d'église au Moyen Âge," *Thesis* 2 (2003): p. 32.
[3] Donatella Nebbiai-Dalla Guarda, "Le trésor de Saint-Denis," *Revue Mabillon. Revue internationale d'histoire et de littératures religieuses* n°2, t. 63 (1991): p. 297.
[4] Pierre-Alain Mariaux, ibid., p. 299.
[5] C'est ce qu'on peut lire en première page de la sous-partie « State of Research an Prospects »: *These studies very rarely concentrate on the notion of the treasury as a whole. It is only since the early 1990s that this tendency has been reversed: recent exhibitions have shown the interest in starting from the sources and in studying the treasury diachronically.* Pierre-Alain Mariaux, "Collecting (and display)," in *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, ed. Conrad (ed.) Rudolph (Wiley-Blackwell, 2010), p. 217.
[6] Michele Tomasi, "Des trésors au Moyen Âge : enjeux et pratiques, entre réalités et imaginaire " *Perspective [En ligne],* 1 (2009), http://perspective.revues.org/1916.

la nécessité *d'étudier le concept et la réalité du trésor sous tous ses avatars*[1] a peu à peu requis la contribution croisée de nombreuses disciplines de l'archéologie à l'anthropologie en passant par l'histoire de l'art ou encore la sociologie sur l'objet trésor. Sortant du prisme traditionnel de l'histoire de l'art ou de l'histoire de la dévotion, l'élargissement de ce champ disciplinaire a conduit à envisager les trésors et les réalités les composant sous des angles nouveaux. En prologue à leur ouvrage *Le trésor au Moyen Âge. Questions et perspectives de recherche*[2], Lucas Burkart, Philippe Cordez, Pierre-Alain Mariaux et Yann Potin affirmaient de la même façon que *des disciplines historiques à la littérature, à la sociologie, à l'ethnologie ou l'économie,* [le trésor] *apparaît au cœur de bon nombre de débats qui touchent à divers phénomènes, des échanges symboliques à la collection, en passant par l'anthropologie du don.* Parmi les symposiums qui allaient voir le jour croisant les regards sur l'objet trésor, celui qui se tint en mai 1993[3] sur le site même de Conques, sous la direction de Maryvonne de Saint-Pulgent et du Centre d'art européen et de civilisation médiévale figure parmi les premiers. Son titre, « Trésors et routes de pèlerinage dans l'Europe médiévale »[4] n'est pas sans faire immédiatement écho aux célèbres recherches de Marie-Madeleine Gauthier[5]. En effet, après une ouverture par Jean-Pierre Caillet sur la filiation entre les trésors de l'Antiquité tardive et ceux de l'époque romane, le phénomène du pèlerinage y trouvait une place de choix[6]. Il s'y voyait abordé à travers un objet emblématique, la grande croix de procession du Trésor de Conques[7] examinée en lien avec sa dimension symbolique[8]. L'approche monographique de trésors particuliers évoquée plus haut figurait également là en bonne place : Daniel Thurre s'occupant de Saint-Maurice et du trésor de Sion[9] et Marie-Anne Sire attachée au cas de Conques[10]. Notons enfin qu'une contribution, centrée sur les reliques et les reliquaires ouvrait

[1] Ibid.
[2] Pierre-Alain Mariaux et al., *Le trésor au Moyen Âge. Questions et perspectives de recherche* (Neuchâtel: Institut d'Histoire de l'Art et de muséologie, 2005).
[3] A l'occasion des journées d'inauguration du Centre d'art européen et de civilisation médiévale, les 25, 26, 27 et 28 mai 1993, à Conques.
[4] Maryvonne De Saint-Pulgent and al., "Trésors et routes de pélerinages dans l'Europe médiévale" (Conques, 25, 26, 27 & 28 mai 1993 1993).
[5] Marie-Madeleine Gauthier, *Les routes de la foi. Reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostelle* (Fribourg: Bibliothèque des Arts, Paris, 1983).
[6] Voir également l'article de Kurt Ruppert, « Comprendre le pèlerinage médiéval », De Saint-Pulgent and al., pp. 103-105.
[7] Jean-Claude Fau, « A propos de la grande croix de procession du Trésor de Conques », ibid., p. 47-50.
[8] Renaot Stopani, « Rappels, messages et symboles du pèlerinage le long de la Via Francigena en Toscane » ibid., pp. 71-75.
[9] Daniel Thurre, « Les trésors ecclésiastiques et leur constitution : éclairage à travers deux exemples helvétiques : Saint Maurice et Sion », ibid., pp. 77-93. « Rappels, messages et symboles du pèlerinage le long de la Via Francigena en Toscane »
[10] Marie-Anne Sire, « Les trésors d'objets sacrés en France : l'exemple de Conques et sa postérité », ibid., pp. 107-113.

sur le concept même de trésor dans une perspective diachronique[1]. Très peu de temps plus tard, sous la direction de Jean-Pierre Caillet et Pierre Bazin, *Les trésors de sanctuaires, de l'Antiquité à l'époque romane*[2] rassemblait d'autres communications également tenues entre 1993 et 1995 au Centre de recherches sur l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge de Nanterre. Outre le survol bibliographique d'ouverture dont on a très largement repris les titres plus haut[3], notons que cette publication confrontait les réalités paélochrétiennes et paléobyzantines attachées aux trésors à celles propres aux époques haut médiévale et romane. Parmi la deuxième catégorie, il n'est pas inintéressant de constater qu'avec Daniel Thurre, Philippe Georges et Jacques Le Maho, respectivement penchés sur les cas suisse[4], belge[5] et normand[6], les communications continuaient donc pour une large part à s'ancrer spécifiquement dans une étude de type régionale.

Au fil du temps, la centralité comme la fécondité de la thématique du trésor dans l'étude de la civilisation médiévale et la nécessité de multiplier les angles d'approche sont apparues de plus en plus nettement. Et c'est encore du côté des rencontres universitaires, notamment internationales, que les dialogues les plus féconds ont continué de se tisser ces quinze dernières années, à un rythme très soutenu, sur ce thème. Ainsi, l'année suivant la parution des *Trésors de sanctuaire* (1996), était-ce au tour du *Center for Medieval Studies* de l'Université d'York de rassembler, autour d'Elizabeth Tyler, des chercheurs chargés de confronter différents aspects du trésor de la fin de Antiquité à la fin du Moyen Âge. Là, les contributions croisées de conservateurs du British Museum, d'historiens et de spécialistes de littérature forgèrent une première vision collective du trésor comme réalité culturelle centrale autant que comme riche métaphore tout au long du Moyen Âge[7]. La même année, du côté italien, un atelier comparable aboutissait à la parution, à Rome, des actes *Tesori. Forme di accumulazione della richessa nell'alto medioevi.* Résumé par Philippe Cordez dans son article « De la pratique des trésors du

[1] Jaime Nuño Gonzàles, « Reliques et reliquaires à l'époque romane dans la région de Palencia : quelques réflexions sur le concept de trésor dans l'histoire », ibid., pp. 51-71.
[2] Caillet.
[3] Jean-Pierre Caillet, "Le Trésor, de l'Antiquité à l'époque romane : bases de la recherche actuelle et éléments de problématique," in *Les Trésors de sanctuaires, de l'Antiquité à l'époque romane*, ed. Jean-Pierre Caillet and Pierre Bazin (Université de Paris X, Nanterre: Ed. Picard Diffusion, 1996), pp. 5-18.
[4] Daniel Thurre faisait paraître là, aux pages 43 à 83, la communication déjà parue et mentionnée plus haut sur St Maurice et Sion.
[5] Philippe Georges, "Les routes de la foi en pays mosan (Ive-XVe siècles). Sources, méthodes et problématique », Caillet, "Les trésors de sanctuaire, de l'Antiquité à l'époque romane," pp. 83-123.
[6] Jacques Le Maho, "Le trésor de la cathédrale de Rouen de l'époque mérovingienne aux premières années du XIIIe siècle", ibid., pp. 123-137.
[7] Elizabeth M. Tyler, *Treasure in the medieval west*, ed. University of York Center For Medieval Studies (York: York Medieval Press, 2000).

Moyen Âge central à l'époque moderne »[1], le colloque de Krems et de Donnau, des 28 au 30 octobre 2004 ayant donné lieu à la publication *Vom Umgang mit Schätzen* doit être évoqué ici car il s'inscrit dans une certaine continuité avec celui de Rome. L'ancrage initial de ce colloque du côté de l'archéologie est explicite puisque la découverte fortuite, quelques années auparavant, d'un important ensemble d'objets en métaux précieux de l'extrême fin du XIIIe siècle près de Freistadt en Haute-Autriche en est à l'origine. Réunissant là plus de vingt conférenciers internationaux, *l'Institut für Realienkunde des Mittelalters und Frühen Neuzeit,* spécialiste de l'étude de la culture matérielle, rencontrait avec le trésor, comme le souligne Philippe Cordez, un thème idéal pour croiser objets, textes et images conformément à la démarche propre à cette institution. Retenons simplement ici qu'autour de cette question de la « pratique » des trésors[2], la réflexion s'est articulée autour d'une série de trois gestes essentiels : « construire et collectionner », « chercher et mettre en scène » et enfin « dérober et cacher ». Les interventions du second groupe pourraient retenir notre attention puisqu'elles explorent plus directement les composantes matérielles et narratives des dispositifs d'objets mis en place par les détenteurs du pouvoir de l'époque. On se rapproche en effet ici d'une forme d'« histoire des collections » dans laquelle étude des objets et étude des représentations, notamment langagières sur ses derniers deviennent indissociables. C'est enfin là que Philippe Cordez situe la contribution de Pierre-Alain Mariaux au sujet de la « collecte » de noms de saints et de personnages illustres à travers certains objets leur étant rattachés. Nous voilà parvenu au seuil des lectures qui ont joué un rôle fondamental dans la définition de notre propre perspective de recherche et à la suite desquelles elle pourrait éventuellement constituer un maillon supplémentaire.

4. TRESOR D'EGLISE ET HISTOIRE DES COLLECTIONS : FILIATION DE LA *WUNDERKAMMER* AU MUSEE ?

Rapprocher, à l'instant, histoire des trésors, princiers ou ecclésiastiques et histoire des collections est loin d'être anodin ou sans soulever de questions. Voici, au contraire, une facette du trésor particulièrement intéressante dans notre propre perspective. Que certains ensembles mobiliers issus des sanctuaires du Moyen Âge constituent *de facto* les ancêtres de collections modernes, suffit-il à établir une généalogie entre le trésor d'église et le musée moderne ? La

[1] Philippe Cordez, "De la pratique des trésors du Moyen Âge Central à l'époque moderne," *Thesis* 5-6 (2004-2005).
[2] *Umgang* que Philippe Cordez propose de traduire par « pratique » ou « fréquentation ».

filiation reliant commodément aux branches du même arbre le dépôt funéraire, le temple antique, le trésor d'église, le cabinet de curiosités de la Renaissance et le musée moderne n'est-elle pas trop aisée pour être fondée ?

S'interroger sur l'existence, en dehors des objets eux-mêmes, d'autres indices de parenté entre ces hauts lieux de la thésaurisation apparus sous des formes variées au gré des âges de l'histoire occidentale, c'est encore s'interroger sur la nature profonde du trésor médiéval. En effet, dans le propos introductif au premier jalon des études impulsées par l'Institut d'Histoire de l'art et de Muséologie de Neuchâtel depuis 2005, *Le trésor au Moyen Âge. Questions et perspectives de recherche,* Pierre-Alain Mariaux écrivait que *le trésor résiste à toute réduction patrimoniale, voire muséographique* [et] *débord*[e] *son rôle de lointain précurseur du musée contemporain*[1]. Sa propre contribution à cet ouvrage collectif choisit précisément d'examiner, à travers la place des *mirabilia,* la relation entre trésor et collection[2]. Quelles sont les caractéristiques principales de la démarche engagée là ? La première consiste en un retour critique sur la généalogie par trop hâtive établie par une certaine histoire de la muséologie et du collectionnisme occidental[3]. Faire du trésor d'église une simple station, une variation possible de la tendance humaine à la collecte dont on pourrait suivre les avatars des tous premiers dépôts archéologiques jusque dans le débordement des réserves ou encore à travers les extensions muséales actuelles est faire trop peu de cas de l'impulsion à l'origine des rassemblements opérés par l'Eglise dans les siècles centraux du Moyen Âge[4]. Comme il le fera plus tard dans la section « Des trésors médiévaux aux cabinets de curiosités » de *Collecting and display*[5], Mariaux met en question l'idée selon laquelle les trésors médiévaux se contenteraient de préparer la voie pour la *Wunderkammer,* le cabinet de curiosités et le musée moderne. Car, comme il le démontre là, de même que la chambre des merveilles procède d'une toute autre logique que celle qui conduit des galeries antiques au musée, le trésor d'église n'a rien à voir avec cette dernière non plus, du moins quant à son essence. C'est également la conclusion à laquelle parviennent Lorraine Datson et

[1] Pierre-Alain Mariaux, "Trésor et collection. Le sort des "curiosités naturelles" dans les trésors d'église autour de 1200," in *Le trésor au Moyen Âge. Questions et perspectives de recherche*, ed. Lucas Burkart, et al. (Neuchâtel: Institut d'Histoire de l'art et de Muséologie, 2005), Page VIII.
[2] Ibid., pp. 27-55.
[3] En dehors des « manuels » de muséologie qui répètent plus ou moins systématiquement cette litanie d'ancêtres prétendus, Pierre-Alain Mariaux indique, dans sa 3ème note de bas de page (p. 27), d'autres auteurs dont Maurice Rheims, Pierre Cabanne ou encore Susan Pearce établissant également une continuité entre trésor d'église médiéval et collections muséales modernes. Plusieurs communications préparées en vue du symposium sur les relations entre musée et sacrée à Téhéran en octobre 2018 faisaient de même, voir *Museology and the sacred. Materials for a discussion*, ed. François Mairesse (Paris: ICOFOM, 2018).

[5] « From Medieval Treasures to Cabinets of Curiosity », Mariaux, "Collecting (and display)," pp. 218-220.

Katherine Park[1]. Pour Pierre-Alain Mariaux, *en concevant le trésor d'église comme l'antécédent médiéval du cabinet de curiosités, on manque un élément essentiel qui motive toute impulsion de collecte à cette époque*[2]. Depuis son article « Histoire et fonction du trésor d'église au Moyen Âge »[3], une partie des recherches de ce dernier a été consacrée à mettre en lumière ce que « collectionner » signifie dans le contexte de l'Occident chrétien médiéval. Répondre implique de s'interroger, en s'appuyant sur les voix médiévales, sur les ressorts profonds qui fondent la constitution du trésor, fondements qui évoluent nécessairement au fil du temps. On tâchera de s'y atteler, en partie dès le premier chapitre de ce travail. Quels sont, avant cela, les éléments dont on dispose au sujet de l'« impulsion de récolte »[4] de cette époque ? D'une donnée fondamentale qu'il nous faudra prendre en compte à savoir que *la collection médiévale* [a pour but de] *tracer des relations multiples avec le passé, avec la mémoire collective de la communauté possédante et surtout avec l'invisible*[5]. C'est ainsi qu'à travers la peinture qu'en fait Pierre-Alain Mariaux dans ses travaux - notamment sur le cas abondamment nourri du trésor de Saint-Maurice d'Agaune[6] - le trésor médiéval apparaît essentiellement comme une « machine » à produire de la mémoire et des liens entre Ciel et Terre, visible et invisible. Et l'on rejoint ainsi la mention, rencontrée avec le colloque de Krems, du fonctionnement symbolique du trésor consistant davantage en une collection de noms et par là de personnes que de choses. *Ce ne sont pas des objets qui forment le trésor médiéval, même si de toute évidence ils les 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, ...) qui permettent d'entrer en contact avec elle. En d'autres termes, il semble que ce soit des noms et des matières que l'on rassemble au Moyen Âge, tous deux rendus présents à travers les objets*[7]. Ce dernier point permet d'évoquer une autre dimension centrale des objets de trésors : leur « convertibilité ». C'est-à-dire leur existence en tant que signes donnant accès à un invisible, en tant qu'éléments efficients

[1] Dans leur ouvrage *Wonders and the Order of Nature 1150-1750*, New York, 1998 ces chercheuses écrivent en effet que *« Medieval collections bore little ressemblance to early modern or modern museums. They functioned as repositories of wealth and of magic and symbolic power rather than as microcosms, site of study, or places where the wonders of art and nature were displayed for the enjoyment of their proprietors and the edification of scholars and amateurs",* p. 68, citées ici page 219

[2] Mariaux, "Trésor et collection. Le sort des "curiosités naturelles" dans les trésors d'église autour de 1200," p. 33.

[3] 2003.

[4] Selon l'expression qu'il emprunte à Caroline Walker Bynum, « Wonder », *American Historical Review,* CII, 1 (1997), p. 18, citée ici p. 29.

[5] Mariaux, "Trésor et collection. Le sort des "curiosités naturelles" dans les trésors d'église autour de 1200," p. 29.

[6] Voir la somme publiée sous sa direction *L'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune 515-2015*, vol. vol. II Le trésor (Infolio Editions, CH., 2015).

[7] "Trésor et collection. Le sort des "curiosités naturelles" dans les trésors d'église autour de 1200," p. 33.

pour opérer une transition vers l'ordre supérieur[1]. Cette dimension parfaitement résumée en conclusion de l'article[2] ouvre également sur la contribution de Philippe Cordez qui lui fait suite dans l'ouvrage, entièrement dévolue quant à elle à démontrer précisément, à travers l'examen des indulgences, les mécanismes de cette transmutation de qualités matérielles en qualités immatérielles au cœur de la thématique du trésor des grâces[3]. Eléments sur lesquels nous reviendrons naturellement au moment de considérer l'économie du trésor d'église médiéval[4].

III. LECTURES SUR LES MONDES ENCLOS A L'INTERIEUR ET AUTOUR DES RELIQUAIRES AU MOYEN ÂGE

Dans le cadre de cette revue de littérature, aborder les reliquaires médiévaux en faisant d'abord halte par un survol historiographique des écrits afférant au trésor ne s'est pas avéré inutile. Le trésor est ainsi apparu comme une réalité protéiforme mais essentielle dans laquelle ces œuvres se voyaient serties, lorsqu'elles n'étaient pas mises en mouvement. Des éléments ont également émergé entourant les dimensions matérielles et symboliques engagées dans la constitution et la conservation des trésors des sanctuaires les entourant au cours du Moyen Âge.

Ceci fait, on se situe cependant encore assez loin du panorama des écrits qui doivent entrer en ligne de compte pour approcher les reliquaires dans le temps de leur existence médiévale ! D'autant que ces derniers ne sont, en un sens, que des - fort belles la plupart du temps certes - cristallisations d'autres phénomènes plus complexes ! Une vue surplombante des travaux qui ont façonné une compréhension progressive du versant médiéval de cette recherche pourrait s'organiser suivant les grandes familles d'écrits suivantes.

---

[1] Philippe Buc, "Conversion of objects," *Viator. Medieval and Renaissance Studies* 28 (1997).

[2] *Le trésor se tenant au point de contact du visible et de l'invisible, de la vie quotidienne et de l'au-delà, il assure, comme le dépôt sacré, le passage entre ce monde et celui à venir, et l'accumulation des trésors terrestres (ou charnels) annonce en quelque sorte l'accumulation des trésors célestes (ou spirituels), puisque les deux semblent indissolublement liés jusqu'à se confondre. L'une des fonctions du trésor, semble-t-il, est ainsi d'assurer l'existence d'une bonne communication entre l'ici-bas et l'au-delà, entre l'église matérielle et la Jérusalem Céleste : quant à l'objet de trésor, il tisse ce lien vivant entre la terre et le ciel, entre les hommes et Dieu.* Mariaux, "Trésor et collection. Le sort des "curiosités naturelles" dans les trésors d'église autour de 1200," p. 42.

[3] Philippe Cordez, "Les usages du trésor des grâces. L'économie idéelle et matérielle des indulgences au Moyen Âge," ibid., pp. 55-88.

[4] Au cours du chapitre II.

1. DES SAINTS ET DE LEURS RELIQUES

Il va sans dire qu'aucune intelligence des reliquaires ne saurait s'imaginer en dehors d'une rencontre préalable avec la question des saints eux-mêmes et de leurs précieuses reliques. Sur ce sujet, il fallut attendre la fin des années 1970 et les parutions des ouvrages de Patrick Geary sur le vol des reliques[1] et de Martin Heinzelmann sur leurs translations[2] pour que se dessine plus clairement la centralité de ces précieux fragments dans le monde et les mentalités médiévales. A leur suite, le milieu des années 1980 marqua un tournant décisif comme le constatait alors Jean-Claude Schmitt dans les *Annales. La floraison, dans les toutes dernières années, des études sur le culte des saints et l'hagiographie au Moyen Âge témoigne du dynamisme de ce chantier d'histoire et la conscience qu'ont les historiens de son importance pour la compréhension des sociétés médiévales*[3]. Pionnier au cœur de cette mouvance, l'ouvrage *The Cult of the Saints. Its Rise and Function in Latin Christianity* de Peter Brown, paru en 1981[4], révolutionna la compréhension de la façon dont, autour de l'apparition des saints entre les IIIe et IVe siècles, *l'Occident latin devient « une religion de sanctuaires et de reliques »*[5] *se répandant à partir de ces lieux privilégiés que marque la praesentia d'un saint, en ces lieux s'ouvrent les passages entre la terre et le ciel*[6]. Dans les mêmes années, la thèse d'André Vauchez fondée sur l'étude de procès de canonisation instruits par la Curie et de la littérature hagiographique[7] conduisit ce dernier à l'élaboration d'un ouvrage essentiel : *La Sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge*. Ses publications suivantes prolongent ce travail à la rencontre des saints. Ainsi, dans le chapitre de *L'homme Médiéval*[8] qu'il consacre au sujet, Vauchez montre les différents visages que ces derniers ont pu revêtir tout au long du

---

[1] Patrick-J. Geary, *Furta Sacra : Thefts of Relics in the Central Middle Ages [Le vol des reliques au Moyen Âge, Paris, Aubier, 1993]* (Princeton: Princeton University Press, 1978).

[2] Martin Heinzelmann, *Translationsberichte und andere Quellen des Reliquienkultes*, Turnhout, Brepols (Typologie des sources du Moyen Âge occidental), 1979.

[3] Jean-Claude Schmitt, "La fabrique des saints [note critique]," *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 39, n° 2 (1984): p. 286. Parmi les études sur l'hagiographie, Jean-Claude Schmitt mentionne notamment en note de fin un certain nombre de colloques internationaux parmi lesquels *Hagiographie cultures et sociétés IV-XIIe siècles*, Actes du colloque organisé à Nanterre et Paris 2-5 mai 1979et publiés sous la dir. de E. Patlagean et Pierre Riché, Paris, Etudes augustiniennes, 1981 et *Hagiography and Medieval Literature* Symposium sous la dir. de H. Bekker-Nielsen, P. Foote, J. Hojgaard-Jorgensen, T/ Nyberg, Odense, Odense University Press 1981. Cités p. 298.

[4] Peter Brown, *The Cult of the Saints Its Rise and Function in Latin Christianity* (Chicago : The University of Chicago Press 1981).

[5] P. 24 dans la version française du titre de Brown paru aux Editions du Cerf.

[6] Extrait d'un compte-rendu paru dans *Les archives de sciences sociales des religions* au moment de la traduction française de l'ouvrage, Antoine Lion, " Brown (Peter), Le culte des saints. Son essor et sa fonction dans la chrétienté latine, compte-rendu," 58, n°2 (1984): pp. 238-240.

[7] André Vauchez, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, Rome-Paris, École française de Rome (coll. Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome), 2è éd., 1988, X-771 p.

[8] Jacques (sous la dir.) Le Goff, *L'homme médiéval*, Collection "Points historiques" (Paris: Seuil, 1989).

Moyen Âge[1]. Il trace là une perspective diachronique remontant des premiers martyrs aux évêques bâtisseurs en passant par les rois pieux et les moines angéliques pour parvenir, aux alentours des XIIe et XIIIe siècles, à l'avènement du temps des prédicateurs itinérants vivant dans le dépouillement et l'ascèse. Ce dernier idéal de sainteté nous intéresse car il a partie liée avec la thématique de la visualisation. En effet, quoique Vauchez situe cette sainteté évangélique et apostolique du côté d'une intériorisation de la dévotion à l'humanité du Christ, la « *sequela Christi* »[2] consiste aussi - comme on le verra avec Roland Recht - en une forme éminemment visuelle de mystique chrétienne. On retient ensuite *La spiritualité du Moyen Âge occidental*[3] comme introduction aux rapports liant l'homme médiéval aux saints, puis à leurs restes mortels ainsi qu'à la place des Saintes Espèces. Le chapitre « L'homme médiéval à la recherche de Dieu. Formes et contenus de l'expérience religieuse »[4] offre une passerelle vers la relation entre les objets de la foi et la sensibilité du Moyen Âge. Apprendre que *le chrétien du XIIe siècle vit avant tout son expérience religieuse au niveau des gestes et des rites qui le mettent en contact avec le monde surnaturel.* [Et que] *son immense appétit du divin cherche à s'assouvir dans des manifestations à forte charge émotionnelle dont le contenu théologique demeure souvent assez faible* donne ainsi de précieuses indications sur les directions à travailler. On doit s'intéresser aux manifestations par lesquelles la présence divine impactait l'expérience médiévale, aux gestes et aux rites par lesquels la liturgie affirmait cette présence ainsi qu'à ceux par lesquels les fidèles s'y liaient eux-mêmes[5]. Cette synthèse de Vauchez met également sur la piste de l'importance à accorder à la question des formes de contact qui tendaient à s'établir alors avec le divin à laquelle nous reviendrons plus bas. Avant cela, au sujet des reliques à proprement parler, le colloque *Les reliques, objets, cultes, symboles* organisé en 1997 par Edina Bozoky et Anne-Marie Helvétius[6] apparaît à la suite d'une série d'autres publications collectives contemporaines parmi lesquelles retenir, entre autres, *Les trésors de sanctuaires de*

[1] André Vauchez, "Le saint," in *L'homme médiéval*, ed. Jacques Le Goff (Paris: Editions du Seuil "Points. Histoire", 1989), pp. 345-380.
[2] Voir page 360.
[3] André Vauchez, *La spiritualité du Moyen Âge occidental VIIIe- XIIe siècle* (Paris: Presses Universitaires de France, 1975 (1994)).
[4] Ibid., Chapitre IV, pp. 169-189.
[5] Rappelons ici, à l'invitation de Pierre-Alain Mariaux, que la manière d'entrer en relation avec le divin n'était pas uniformément partagée dans toutes les strates de la société médiévale et que des distinctions importantes gagnent à être établies. Songeons par exemple à l'approche privilégiée par Madeline Harrisson Caviness, "Reception of Images by Medieval Viewers," in *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, ed. Conrad (ed.) Rudolph (Wiley-Blackwell, 2010).
[6] "Les reliques. Objets, cultes, symboles", (paper presented at the Les reliques. Objets, cultes, symboles. Actes du colloque international de l'Université du Littoral-Côte-d'Opale, du 4 au 6 septembre 1997, Boulogne-sur-Mer, 1997).

l'antiquité à l'époque romane sous la direction de Jean-Pierre Caillet[1] et *Trésors et routes de pèlerinages dans l'Europe médiévale*[2]. Il trace à son tour une perspective englobante autour de cette catégorie d'objet spécifique grâce au rassemblement de contributions internationales et fournit ici une introduction commode[3]. Hormis certains titres majeurs du côté anglais, tels que *Restless Bones : the Story of Relics*[4] de James Benteley paru en 1985, *Relics and shrines*[5] par David Sox la même année ou encore *Saints and Relics in Anglo-Saxon England*[6] de David Rollason et une compilation française de documents nettement ancrée en histoire du droit, *Les reliques des saints. Formation coutumière d'un droit*[7], l'essentiel de la recherche autour des reliques se situe du côté de l'Allemagne[8]. C'est là que sont effectivement parues, au milieu des années 1990, les synthèses des historiens Arnold Angenendt[9] et Alfred Läpple[10] ainsi que celle de l'historien d'art déjà rencontré au sujet des trésors, Anton Legner[11], qui ont profondément marqué les progrès de la connaissance sur les reliques. Dans la synthèse qu'il rédige sur l'historiographie de ces objets[12], Philippe Cordez souligne l'importance de ces écrits dans le renouvellement des problématiques autour des reliques ainsi que leur fécondité pour l'ensemble des travaux ultérieurs. Comme le reflètent notamment les actes du colloque de 1997, parmi les grands thèmes soulevés par la recherche autour des reliques figurent la question de l'origine du culte[13], celle des liens entre les reliques, les miracles et les pèlerinages, l'imbrication de ces

[1] Caillet, "Les trésors de sanctuaire, de l'Antiquité à l'époque romane."
[2] De Saint-Pulgent and al.
[3] On classera dans la même catégorie de publications cherchant, un peu plus tard, à aborder le phénomène des reliques de façon holistique l'ouvrage collectif paru, dans la continuité du précédent, sous la direction de Jean-Luc Deuffic (dir.), *Reliques et sainteté dans l'espace médiéval*, à Saint-Denis, en 2006, dans la série « Ressources en médiévistique » de Pecia (8/11). Il rassemble quelques 27 essais répartis entre des questions de droit, des examens de la relation entre reliques et images, des réflexions sur le lien entre reliques et territoires et enfin des contributions centrées sur la catégorie des reliques christiques.
[4] James Benteley, *Restless Bones : the Story of Relics*, Londres, Constable, 1985.
[5] David Sox, *Relics and shrines*, Londres, Boston, G. Allen and Unwin, 1985.
[6] David Rollason, *Saints and Relics in Anglo-Saxon England*, Oxford, Basil Blackwell, 1989.
[7] Nicole Herrmann-Mascard, *Les reliques des saints. Formation coutumière d'un droit,* Paris, Klincksieck (Société d'histoire du droit, Collection d'histoire institutionnelle et sociale, 6), 1975.
[8] Avant que nous n'évoquions les recherches phares, notons déjà que Bozoky et Helvétius, dans leur propos introductif citent par exemple, dès 1979, le travail de Martin Heinzelmann (*op. cit.)* sur l'étude typologique des translations de reliques
[9] Arnold Angenendt, *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart*, München, Beck, 1995.
[10] Alfred Läpple, *Reliquien. Verehrung Geschichte, Kunst*, Augsburg, Darmstadt, 1995.
[11] Anton Legner, *Reliquien in Kunst und Kult : zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.
[12] Philippe Cordez, "Les reliques, un champ de recherche. Problèmes anciens et nouvelles perspectives," *Bulletin d'information de la Mission Française en Allemagne* 43 (2007).
[13] Les références que nous reprenons au fil de cette phrase sont directement tirées des pages d'introduction de "Les reliques. Objets, cultes, symboles," ici entre les pages 12 et 14. Sur la naissance du culte des reliques : Yves Duval, *Auprès des saints corps et âme. L'inhumation « ad sanctos dans la Chrétienté d'Orient et d'Occident du IIIe au VIIe siècle*, Paris, 1988 et V. Saxer, *Morts, martyrs, reliques en Afrique chrétienne aux premiers siècles*, Paris, 1980. La question est également au cœur de l'article Françoise Biotti-Mache, " Aperçu sur les reliques chrétiennes," *Études sur la mort* 1, n° 131 (2007).

objets particuliers à l'intérieur d'enjeux de pouvoir et de politique[1] et enfin la question des dimensions archéologique et artistique des reliquaires leur servant d'enveloppe[2]. Cette dernière se situe au cœur de publications examinant la relation entre reliques, reliquaires et trésors, croisant ainsi d'autres études précédemment mentionnées, telles que *Il Tesoro di San Marco,* sous la direction de Hans R. Hahnloser[3], *Der Aachener Domschatz* par Ernst Günter Grimme[4], *Le trésor de Saint-Denis* par Danielle Gaborit-Chopin[5], *Trésors de Chelles : sépultures et reliques de la reine Bathilde et de l'abbesse Bertille*[6] ou enfin *Les reliques de Stavelot-Malmedy* par Philippe George[7]. Ainsi, parallèlement à l'histoire des expositions consacrées aux trésors médiévaux depuis le milieu des années 1960 - telles que nous les avions rencontrées plus haut[8]- faut-il à présent mentionner celle des expositions plaçant les reliques elles-mêmes au centre de leur propos. Tout d'abord *Reliques et reliquaires du XIIe au XVIe siècle. Trafic et négoce des reliques dans l'Europe médiévale*[9] à Saint-Riquier, ensuite aux musées de la Cour d'Or, *Le chemin des reliques : témoignages précieux et ordinaires de la vie religieuse à Metz au Moyen-Âge*[10], et enfin, la même prolifique année, l'exposition hollandaise *De Weg naar de Hemel : Reliekverering in de Middeleeuwen,* sous la direction d'Henk van Os [11].

[1] La problématique du lien entre les reliques et le jeu du pouvoir royal ou impérial a nourri un courant de recherche très abondant, notamment du côté de l'érudition allemande (P. E. Schramm, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert,* Stuttgart, 1955, 3 vol., recueil collectif de 48 études). D. Rollason, *op. cit.*, 1989 a étudié les liens entre politique royale et reliques dans l'espace anglo-saxon. Le célèbre ouvrage de Geary. aborde notamment les implications sociales et politiques sous-jacentes aux acquisitions et autres vols de reliques. On peut également mentionner sur le sujet Edina Bozoky, *La politique des reliques de Constantin à Saint Louis : protection collective et légitimation du pouvoir,* Bibliothèque historique et littéraire, 2007, Paris.

[2] Notamment, pour le monde byzantin, les publications d'Anatole Frolow, *La relique de la Vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte,* Paris, 1961 et *Les reliquaires de la Vraie Croix,* Paris, 1965.

[3] Florence, 1971, 2 vol.

[4] Düsseldorf, 1973.

[5] Paris, 1991.

[6] Par J-P. Laporte et R. Boyer, Chelles, 1991.

[7] Malmedy, 1989.

[8] *Trésors des églises de France,* Musée des arts décoratifs, Paris, 1965, *Le trésor de Saint-Marc de Venise,* Grand Palais, Paris, 1984 ou encore *Ornamenta Ecclesiae,* Cologne 1985 pour ne citer que les plus célèbres.

[9] Catalogue d'exposition, Saint-Riquier, Musée départemental de l'abbaye, 2000.

[10] Catalogue d'exposition, Metz, Serpentine, 2000.

[11] Exposition tenue au Nieuwe Kerk d'Amsterdam, et au Museum Catharijneconvent d'Utrecht, du 16 December 2000 au 22 avril 2001. Catalogue d'exposition, Amsterdam/ Utrecht/ Baarn, de Prom, 2000; trad. angl. *The way to heaven: relic veneration in the Middle Ages*, Baarn, de Prom, 2000; trad. all. *Der Weg zum Himmel. Reliquienverehrung im Mittelalter, Regensburg,* Schnell und Steiner, 2001.

2. Des lectures sur les pelerinages et les processions aux references sur le lien entre les reliques et l'architecture

Revenant à l'objet reliquaire lui-même, un considérable pan de recherches doit encore être abordé. Un pan double en un sens puisqu'il peut se subdiviser entre des recherches sur les mouvements autour des reliquaires, et d'autres sur les reliquaires en mouvement. L'immense vitalité du culte des saints de la fin de l'Antiquité au long du Moyen Âge a fait de la thématique des pèlerinages une part conséquente des études approchant l'histoire des reliques. A l'image de l'ouvrage de Pierre Maraval, *Lieux saints et pèlerinages d'Orient*[1], elles projettent le regard vers l'Orient byzantin, reconstituent le récit des voyages en Terre Sainte[2] esquissant là les contours d'une première géographie chrétienne liée à l'implantation des saints et à la vénération des traces de leur passage terrestre. Sur les voyages vers ces lieux marqués par les miracles qui se produisent à leur contact, outre *Les pèlerinages et lieux saints dans l'Antiquité et le Moyen Âge*[3] et *Il Tesoro. Pellegrinaggio ai corpi santi e preziosi della cristianità*[4], c'est essentiellement le célèbre ouvrage de Marie-Madeleine Gauthier, *Les routes de la foi, reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostelle*[5] qui fit longtemps autorité. L'expérience médiévale de la relation aux saints et aux *realia* issues de leur contact y est narrée à travers le récit des chemins, des villes étapes, des échanges matériels, économiques et formels tissés entre les hommes engagés sur les voies de pèlerinages ainsi qu'entre les objets façonnés et enrôlés à leur suite, esquissant autant une ample histoire de l'art qu'une riche histoire des mentalités, des circulations matérielles et immatérielles au cœur du monde médiéval. La « vie » des reliques, ponctuée de disparitions et d'inventions miraculeuses est relatée notamment dans *Furta sacra*[6] déjà évoqué, et nourrit également une abondante littérature sur la thématique de leurs translations de ville en villes[7]. Le thème du mouvement des reliques et des reliquaires renvoie

[1] Pierre Maraval, *Lieux saints et pèlerinages d'Orient. Histoire et géographie des origines à la conquête arabe*, Les éditions de Cerf, Paris, 1985.
[2] Thème sur lequel on pourra lire l'ouvrage paru sous la dir. de Danielle Régnier-Bohler, *Croisades et pèlerinages : récits, chroniques et voyages en Terre Sainte XIIe-XVIe siècle*, Robert Lafont, Paris, 1997.
[3] D'après le titre de la monographie publiée en 2006 par le Centre de Recherche d'Histoire et de Civilisation de Byzance, *Pèlerinages et lieux saints dans l'Antiquité et le Moyen Âge*, mélanges offerts à Pierre Maraval, édité par Béatrice Caseau, Jean-Claude Cheynet et Vincent Déroches.
[4] Par B. Bessard, Milan, 1981.
[5] Gauthier.
[6] Patrik J. Geary, *Le vol des reliques au Moyen Âge, furta sacra*, Aubier, Paris, 1993.
[7] Le sujet est abordé à travers ce catalogue d'exposition des Musées de la Cour d'Or de Metz paru en 2000. (*Le chemin des reliques : témoignages précieux et ordinaires de la vie religieuse à Metz au Moyen Âge*). Il se retrouve également dans P. Riant, « Des dépouilles religieuses enlevées à Constantinople au XIIIe siècle par les Latins et des documents historiques nés de leur transport en Occident », *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, 4è série, t. 6, 1875, p. 1-214 ; Jannic Durand, « La translation des reliques impériales de Constantinople à Paris, Le trésor de la Sainte-Chapelle », éd. Jannic Durand et M.P. Laffitte, Paris, 2001, p. 37-41 ; N. De Wailly, *Récit du treizième siècle sur les translations faites en 1239 et en 1241 des saintes reliques de*

également à la riche historiographie des processions[1] permettant également d'aborder le chapitre de la relation dedans/dehors dont l'importance est essentielle au sujet des reliques. En effet si, schématiquement, le rituel public de la procession évoque un moment où les saints, à travers leurs restes corporels, viennent qualifier l'espace de la cité médiévale au-delà du seuil de l'église, il renvoie également à son opposé : à savoir la place des reliques à l'intérieur de l'édifice ecclésial. André Grabar mit précocement en lumière le lien étroit entre le développement du culte des reliques et l'architecture[2]. L'importance de la question laisse présager, là encore, un abondant vivier de travaux parmi lesquels ceux de l'historien Carol Heitz doivent être cités en premier pour le profond renouvellement des études sur l'architecture médiévale qu'ils ont rendu possible. Dès les années 1960, Heitz opéra en effet un basculement du paradigme formaliste issu de Focillon vers une approche de l'architecture fondée sur la prise en compte des fonctions. Ses travaux, dont *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*[3] et *L'architecture carolingienne, les formes et leurs fonctions*[4] comptent parmi les premiers à envisager minutieusement, pour une période s'étendant du Haut Moyen Âge aux abords de l'an mil, l'impact des impératifs liturgiques sur l'agencement des espaces, réconciliant ainsi histoire religieuse et analyse architecturale formelle. Heitz incarne ainsi les débuts de ce qu'on peut décrire comme un *liturgical turn*[5] caractérisant ce basculement

la Passion, Bibliothèque de l'École des chartes, t. 39, 1878, p. 410-412 et enfin L. Carolus-Barré, *Saint Louis et la translation des corps saints*, Études d'histoire du droit canonique dédiées à Gabriel Le Bras, t. 2, Paris, 1965, p. 1087-1112. Ces dernières références sont toutes citées par Pierre-Vincent Claverie, « Les acteurs du commerce des reliques à la fin des croisades », *Le Moyen Âge*, 2008/3 (Tome CXIV), aux pages 590, 594 et 595.

[1] Sur le sujet, on peut retenir, grâce à Cynthia Hahn, Sible De Blaauw, « Following the crosses: the processional Cross and the typology of processions in medieval Rome », *Christian Feast and Festival: the Dynamics of Western Liturgy and Culture*, Leuven, Peeters, 2001, pp. 319-343 et Ian N. Wood, "Topographies of Holy Power in six-century Gaul", *Topographies of Power in the Early Middle Ages*, édité par Mayke de Jong, Frans Theuws et Carine Van Rhijn, Leiden, E. J. Brill, 2001, pp. 137-154. Ces deux références sont citées dans *Strange beauty. Issues in the Making and Meaning of Reliquaries, 400- circa 1204* (University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2012), dans sa note de fin de chapitre, p. 259. Dans l'établissement de sa typologie distinguant processions centrées sur des personnages (prenant schématiquement la forme de cortège) et processions participatives (au caractère plus populaire), Sible De Blaauw se fonde lui-même sur le travail de John F. Baldovin, *The urban character of Christian worship. The origins, development, and meaning of stational liturgy*, Rome, 1987. On peut également retenir la contribution de De Blaauw aux colloques *Art, cérémonial et liturgie au Moyen Âge*, tenus à Lausanne et Fribourg (24-25 mars, 14-15 avril et 13-14 mai 2000), sous la dir. de Nicolas Bock, Rome, Viella, 2002, « Contrasts in processional liturgy. A typology of outdoor processions in twelfth-century Rome ». Ajoutons, pour finir l'aperçu du sujet une thèse inédite citée par Cordez, "Les reliques, un champ de recherche. Problèmes anciens et nouvelles perspectives," p. 114. : Rita Tekippe, *Procession, Piety, and Politics: The Evolution of Form and Custom for Rheno-Mosan Reliquary Shrines in Three Medieval Cult Communities Associated with the Bishop Saints Servatius of Maastricht, Eleutherius of Tournai, and Remaclus of Stavelot*, Ohio State University, 1999.

[2] André Grabar, *Martyrium. Architecture : recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, Paris, Collège de France, 1946, 3 vol.

[3] Carol Heitz, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Paris, 1963

[4] Carol Heitz, *L'architecture religieuse carolingienne. Les formes et leurs fonctions,* Paris, 1980

[5] L'expression était retenue notamment par Alain Rauwel en introduction aux journées d'étude sur les liens entre architecture et liturgie à l'Université Paris Nanterre en 2018.

de perspective du formalisme vers l'approche fonctionnaliste. S'inscrivant directement dans la filiation de ce dépassement de l'étude du bâti d'après le jeu des formes, de leurs évolutions ou des courants d'influence pour aller vers une intelligence de l'édifice cultuel rapprochée du sens médiéval des espaces, Jean-Pierre Caillet prolongea l'enquête d'Heitz vers les siècles du Moyen Âge central. Il en résulte d'importants travaux parmi lesquels on se contente ici de mentionner le chapitre « Reliques et architecture religieuse aux époques carolingienne et romane » qui constitua la contribution de J.-P. Caillet au colloque *Les reliques. Objets, cultes, symboles,* susmentionné[1]. L'objectif de l'exploration conduite là consiste à *dégager l'importance qu'ont eue les reliques en tant qu'objets de dévotion et de focalisation des pratiques cultuelles aux siècles qui correspondent à un moment décisif dans la caractérisation morphologique du sanctuaire chrétien*[2]. Là où les manuels d'architecture abordent l'architecture religieuse du premier art roman (par exemple) par un enchaînement de descriptions savantes de voûtes, de systèmes de coupoles, de chapelles échelonnées puis rayonnantes formant déambulatoire…[3], l'analyse de Jean-Pierre Caillet mobilise des éléments d'archéologie médiévale - notamment dans son analyse de cathédrales istiennes - donnant accès à des fragments mobiliers tels que des autels à « *fenestrella* », combine ces évocations avec l'analyse d'illustrations tirées de feuillets manuscrits médiévaux[4] et s'attache enfin à examiner les partis pris architecturaux en lien avec la reconstitution des programmes iconographiques dans leur amplitude et leur complexité. Sans doute est-ce le même parti qu'on retrouve, plus tard dans la réunion du colloque autour du programme théologique de l'abbé Suger sous-jacent à la genèse du Saint-Denis gothique[5] comme en témoigne la communication qu'y fit Alain Erlande-Brandenburg[6]. Ces orientations de la recherche, globalement engagées, comme l'étaient celles afférentes à l'histoire des trésors, vers une prise en compte de moins en moins cloisonnée de l'importance de ces parcelles vénérées dans les sociétés médiévales nous conduisent au seuil de ce qui devraient être, enfin, les toutes dernières sous-parties de cette revue de littérature. En effet, la pénétration à l'intérieur des sanctuaires, ici à la suite de J.-P. Caillet, engage naturellement à la rencontre des espaces

[1] Jean-Pierre Caillet, "Reliques et architecture religieuse aux époques carolingienne et romane," in *Les reliques. Objets, cultes, symboles*, ed. Edina Bozoky and Anne-Marie Helvétius (Turnhout: Brepols, 1999), pp. 169-197.
[2] Ibid., p. 169.
[3] Ce qu'on trouve par exemple entre les pages d'un Alain Erlande-Brandenburg and Anne-Bénédicte Mérel-Brandenburg, *Histoire de l'Architecture française du Moyen Âge à la Renaissance (IVe siècle - début XVIe siècle)* (Paris: Mengès/ Editions du Patrimoine, 1999 [1995]). Au chapitre "Le monde roman" pp. 153-235.
[4] Une enluminure tirée de l'Apocalypse de Bamberg par exemple, p. 171.
[5] "L'abbé Suger, le manifeste gothique de Saint-Denis et la pensée victorine. Actes du colloque organisé à la Fondation Singer-Polignac le mardi 21 novembre 2000", (Paris, 2000).
[6] Alain Erlande-Brandenburg, "Saint-Denis. Le manifeste de l'abbé Suger," in *L'abbé Suger, le manifeste gothique de Saint-Denis et la pensée victorine. Actes du colloque organisé à la Fondation Singer-Polignac le mardi 21 novembre 2000*, ed. Dominique Poirel (Paris: 2001), pp. 13-55.

intérieurs des églises et de leur mobilier où émergent à la fois l'importance de la liturgie et l'ultime question de la frontière entre reliques et images.

3. Des lectures pour resituer ces objets dans la perspective de la liturgie medievale[1]

Au Moyen Âge, les églises sont d'abord des lieux de vie pour le clergé et les fidèles. A l'autel, dans le sanctuaire, dans les saints sépulcres, dans les chapelles hautes, dans les oratoires souterrains, se déroulent des actions liturgiques et des cérémonies si riches en objets de culte, en vêtements liturgiques, en parures, en parfums, en chants… On emprunte ici à Nicolas Reveyron les propos par lesquels il inaugura les journées du colloque « Architecture et liturgie au Moyen Âge » qui se tenait, début octobre 2016, à Paray-le-Monial[2] afin d'évoquer à présent le volet de la recherche qui, prolongeant l'orientation des travaux évoqués à l'instant, œuvre à rapprocher les traces de la culture matérielle que constituent objets et architecture avec ce qui les fonde : la liturgie médiévale. Il semble que les chercheurs français aient été moins prompts à s'emparer du sujet que les Italiens, comme en témoigne, pour la période Renaissance essentiellement, l'ancienneté des travaux *mettant en évidence la création d'une véritable mise en scène de la liturgie sous l'espace magnifié de la coupole ou de l'abside*[3] à propos du Duomo, des églises de Brunelleschi et de Palladio ainsi que la tenue, dès 2003 d'un colloque à Florence, abordant la problématique du lien entre liturgie et édifice sacré : *Lo spazio e il culto*[4]. En France, comme évoqué plus haut, en dehors des travaux de Carol Heitz[5], Jean Hubert et Christian Sapin, l'appréhension des églises sous l'angle de l'*utilitas* constituait plutôt l'exception jusqu'à une époque relativement récente. En contraste, pour souligner ici combien les relations entre

[1] En ouverture du colloque sur l'espace sacré à Nanterre par Alain Rawel évoquait également Carol Heitz au sujet de sa publication (en 1964) de l'article *« Espace architectural et liturgie ». C'est le grand précurseur de toute cette hagiographie. Ses recherches sur les édifices anciens, essentiellement carolingiens en font le porteur d'un liturgical turn, c'est-à-dire du passage de l'approche formaliste à l'approche fonctionnaliste. Ses recherches sur les rapports entre architecture et liturgie ouvraient un nouveau champ d'étude bien que ça n'ait pas été compris tout de suite. Ce n'est qu'un peu avant les années 2000 que les études liturgiques sont devenues peu à peu si répandues, effectivement essentiellement après le colloque dit de Nantua (Lyon, sur la morphogénèse…) Approche à présent presque devenue dominante en histoire de l'art, en même temps que le tournant sur l'image. L'art est devenu davantage perçu comme une réponse des artistes aux changements des conditions liturgiques. L'intérêt, la vogue du liturgique a provoqué une nette multiplication des recherches en lien avec le sujet ces dernières années dont celles de Clemens Kosch et d'Eduardo Carrero Santamaria.*

[2] Colloque : « Architecture et liturgie au Moyen Âge » (Paray-le-Monial, 1-2 octobre 2016), sous la direction de Nicolas Reveyron.

[3] Extrait du texte d'introduction aux journées de colloque de l'INHA, les 10 et 11 décembre 2007 sur le thème « La place du chœur. Architecture et liturgie en Occident du Moyen Âge aux Temps Modernes », sous la direction de Sabine Frommel et Laurent Lecomte.

[4] Colloque organisé par le Kunsthistorisches Institut de Florence, les 27 et 28 mars 2003.

[5] Né en Roumanie mais naturalisé français après la seconde guerre mondiale, c'est en France qu'il accomplit son cursus de recherches supérieures.

architecture et liturgie sont devenues au cours de ces dix dernières années un axe majeur de la recherche en histoire de l'art, notamment par l'alliance avec l'archéologie initiée par Heitz, Marcel Aubert, Jean Hubert son élève ou encore Christian Sapin, qu'il nous soit permis d'accoler simplement les titres de colloques récemment centrés sur le sujet. Les Journées romanes de l'été 2003 avaient réuni à l'abbaye Saint-Michel de Cuxa des spécialistes tels que le père Pierre-Marie Gy, Christian Sapin, Eric Palazzo ou encore Nicolas Reveyron sur le thème « Liturgie, arts et architecture à l'époque romane »[1]. Le colloque dit de Nantua sur l'espace ecclésial et liturgique au Moyen Âge, en 2006[2] contribua à faire des études liturgiques une approche peu à peu plus dominante en histoire de l'art, suivant une évolution parallèle à celle connue par le *pictorial turn* autour de la place des images. En 2007, centré sur les espaces à proximité du sanctuaire réservés au religieux, l'EPHE réunissait un colloque sur le lien entre architecture et liturgie dans la définition de l'espace du chœur[3]. Plus récemment encore, on peut citer, pour le seul automne 2016, la tenue de pas moins de deux colloques travaillant, coup sur coup, la thématique « Architecture et liturgie au Moyen Âge » pour Paray-le-Monial, et « Liturgie et architecture » pour l'Université de Nancy. Le dernier embrassait un scope chronologique plus large allant du XIIIe au XVIIIe siècle et soulevait plus spécifiquement la question des liens entre les usages et les aménagements intérieurs des églises[4]. Ces recherches soulignent l'importance du travail actuellement mené dans le sens d'une meilleure compréhension des rapports entre les formes et les fonctions des églises, perspective à l'intérieur de laquelle se niche naturellement tout essai de compréhension d'un objet liturgique lui-même inscrit à la croisée de ces réalités dynamiques. En juin 2018 enfin, la thématique de l'espace sacré au sein de l'église médiévale était également à l'origine d'un colloque international à l'Université Paris Nanterre[5] abordant tant l'édifice et sa pratique liturgique que la relation entre espaces et objets liturgiques à la lumière des sources textuelles et iconographiques ou encore la question des liens entre objets liturgiques et structuration de l'espace sacré ecclésial à la fin du Moyen Âge. Dans l'ensemble des journées d'étude évoquées à l'instant, quelles communications doivent retenir notre attention ? On retrouve dans celles de

[1] Les actes de ces journées composant le 34ème numéro des Cahiers de l'abbaye.
[2] Colloque international « Morphogenèse de l'espace ecclésial au Moyen âge » réuni en novembre 2006, sous la direction d'Anne Baud.
[3] Sabine Frommet et Laurent Lecomte, (sous la dir.), *La place du chœur. Architecture et liturgie du Moyen Âge aux Temps Modernes*, actes du colloque de l'EPHE organisé à l'INHA, les 10 et 11 décembre 2007, Paris, Ed. Picard, 2012.
[4] Colloque sous la co-direction de Pierre Sesmat et Frédéric Tixier. Les actes devraient paraître au terme de l'ANR Lodocat du CRULH et de l'Université de Lorraine, après une vaste exposition rétrospective prévue pour l'année 2018 au sein des Musées de la Cour d'Or de Metz.
[5] Organisé par le Centre des études médiévales d'Auxerre (le CEM) et l'UMR Archéologies et sciences de l'Antiquité (ARSCAN), ainsi que l'Ecole doctorale MCSPP.

l'INHA des chercheurs déjà mentionnés auparavant, à savoir Sible de Blaauw[1], Alain Erlande-Brandenburg[2] et Christian Freigang[3] pour la section sur les aménagements médiévaux. Les journées de Paray-le-Monial mettent également sur la piste de l'importance de la question du chœur, à travers les communications de Xavier Barral-i-Altet sur l'autel monumental roman[4] et de Bruno Phalip sur les barrières de chœur[5]. Sous la direction de Pierre Sesmat et Frédéric Tixier, c'est surtout par décalque négatif, à partir des profondes modifications de l'espace liturgique amenées par la Contre-Réforme qu'on a pu glaner des éléments supplémentaires de compréhension de la situation médiévale, sans quoi c'est tout particulièrement la brillante communication de Brigitte d'Hainaut-Zvény qui a informé notre propre recherche à travers son examen de la situation des retables, là aussi à l'interface entre aménagements architecturaux, pratiques médiévales et évolutions liturgiques. A Nanterre enfin, Alain Rauwel rappelait en introduction la vogue du liturgique et la multiplication des recherches en lien avec le sujet dont témoigne de façon exemplaire également la parution de l'ouvrage collectif, sur lequel on ne manquera pas de prendre appui, explicitement intitulé *L'Eglise, lieu de performances*[6]. Outre Christian Sapin déjà mentionné plus haut, Clemens Kosh abordait directement la problématique de l'analyse de la topographie liturgique, tandis que Catherine Vincent et Valérie Ruf-Fraissinet questionnaient la traduction des objets liturgiques dans l'iconographie du XVe siècle, les objets quant à eux étaient abordés à la fois par Frédéric Tixier pour les monstrances, par Dorothee Kemper pour les châsses monumentales du monde germanique et enfin par l'ancienne directrice du Museum Schnütgen, Hiltrude Westermann-Angerhausen qui choisissait l'encensoir comme objet observatoire. L'évocation de ces travaux contemporains nous convie à mentionner, à leur suite, d'autres recherches dont il importe également que nous ayons connaissance puisqu'elles vont plus avant à la rencontre des espaces intérieurs de l'édifice ecclésial : s'approchant de l'autel pour les premières, soulevant la question des jubés pour les secondes. Là encore, la littérature sur ces deux thématiques est bien trop vaste pour être brossée convenablement ici, aussi se contentera-t-on d'indiquer quelques références essentielles. Sur l'histoire et la signification de l'autel chrétien, on trouve des éléments d'éclairage dès les pages du *Rational*

[1] Sible De Blaauw (Radboud Universiteit Nijmegen) "Origins and Early Developments of the Choir in the Light of Liturgy".
[2] Alain Erlande-Brandenburg, « La révolution gothique ».
[3] Christian Freigang (Johann-Wolfgang-Goethe - Universität Frankfurt) « La conception spatiale des chœurs gothiques : points de vue liturgiques »
[4] Xavier Barral-i-Altet, « Autour de l'autel monumental roman : tissus et mosaïques au service de la litugie »
[5] Bruno Phalip, « Des espaces liturgiques disputés : des murs, des grilles et des limites à franchir (Massif central XIe-XIIIe siècles).
[6] *L'église, lieu de performances. In Locis competentibus*, ed. Stéphanie-Diane Daussy and Nicolas Reveyron (Paris: Picard, 2016).

des divins offices de Guillaume Durand de Mende qui s'étend longuement sur l'autel et le sens des diverses parties qui le composent[1]. Dans la période post-tridentine, c'est essentiellement à Jean-Baptiste Thiers et à ses *Dissertations ecclésiastiques sur les principaux autels des églises*[2] qu'on doit les réflexions les plus nourries sur l'autel dans l'économie générale de l'espace liturgique après le Concile de Trente[3]. La recherche autour de l'histoire de l'autel chrétien est très nourrie de longue date. On renvoie à son sujet au survol historiographique des travaux en français[4], proposé par Frédéric Cousinié entre les pages de l'ouvrage qu'il consacre aux maîtres-autels[5]. Grâce à Pierre-Yves Le Pogam et son introduction aux *Premiers retables*[6], on peut ajouter ici la mention de deux importants colloques internationaux tous deux éponymes : *L'altare*[7] à Milan en 1991 et *The altar*[8] à Zagreb en 2004. S'il est impensable d'imaginer comprendre le fonctionnement rituel des reliquaires comme des retables dans les siècles centraux du Moyen Âge sans se pencher sur l'autel lui-même à travers certaines de ces études, ce travail ne devrait pas être envisagé autrement que comme un diptyque qui accorderait la même attention aux travaux consacrés à un autre « objet » tout aussi essentiel autour de cette question : le jubé. Après plusieurs occurrences dans diverses publications, c'est à un article placé en ligne à la suite d'une recherche de master II par une étudiante de l'Université libre de Bruxelles, Charlotte Donnay « Le jubé, essai sur les fonctions et l'histoire d'un dispositif monumental »[9] qu'on doit d'avoir été attirée vers cet objet complexe, idéalement défini ici (en

[1] Guillaume Durand, évêque de Mende *Rational*, chap. II., trad. par M. C. Barthélemy ; Paris, 1854, cité par Viollet-le-Duc dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle,* à l'entrée « autel ».

[2] Dissertations ecclesiastiques sur les principaux autels des églises. Les jubés des églises la clôture du choeur, Jean-Baptiste Thiers, Paris, Dezallier, 1688.

[3] Mentionnons au sujet de ces dissertations le travail doctoral actuellement conduit, et en partie présenté récemment au cours du colloque nancéen sur *Liturgie et architecture,* par Gilles Drouin au sein de l'Institut Catholique de Paris, « Les *Dissertations* de Jean-Baptiste Thiers, un liturgiste aux prises avec les évolutions de l'espace cérémoniel dans la période post-tridentine ».

[4] Ce dernier cite, dans sa note de bas de page n° 31 Jules Corblet, « L'autel chrétien, étude archéologique et liturgique », *Revue de l'art chrétien,* Bruges, Société de Saint-Augustin, t. I, 3è série, XXXIIIe, 1882, pp. 1-82 ; Jean Hubert, « Introïbo ad altare », *Revue de l'art,* n°24, 1974, pp. 9-21 ; Jacques Bousquet, « Des antependiums aux retables. Le problème du décor des autels et de son emplacement », *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa,* juillet 1982, n°13, pp. 201-232 ; Jérôme Bertram, « La place de l'autel dans les rites eucharistiques », dans *Autel et sacrifice,* actes du 3e colloque d'études historiques, théologiques et canoniques sur le rite catholique romain (Poissy, octobre 1997), Paris, Centre International d'Etudes Liturgiques, 1988, pp. 87-103

[5] Frédéric Cousinié, *Le Saint des saints : maîtres-autels et retables parisiens du XVIIe siècle* (Aix en Provence: Publications de l'Université de Provence, 2006).

[6] Pierre-Yves Le Pogam and Christine (assisté de) Vivet-Peclet, "Les premiers retables (XIIe-début du XVe). Une mise en scène du sacré," ed. du 10 avril au 6 juillet 2009 Musée du Louvre (Paris: Musée du Louvre Editions, 2009).

[7] L'altare : la struttura, l'imagine, l'azione liturgica, Arte *Cristiana. Rivista internazionale di storia dell'arte e di arti liturgiche,* t. 80, nov-déc. 1992, n°753. Colloque tenu à Milan les 12 et 13 novembre 1991.

[8] The altar from the 4th to the 15th century, Actes du colloque de Zagreb en 2004, *Hortus Artium Medievalium, journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages,* t. 11, 2005.

[9] Charlotte Donnay, "Le Jubé. Histoire et fonctions d'un dispositif monumental," *KOREGOS Revue encyclopédique multimédia des arts* (2013). Une publication inspirée de son travail de master II soutenu en 2012 « Les jubés de la Renaissance dans les Pays Bas méridionaux. Etudes de cas », Université libre de Bruxelles.

lien avec nos propres cheminements) comme « un dispositif ». Il s'agit en effet clairement d'une structure ambivalente fragmentant autant qu'elle unifie les deux espaces distincts de la nef et du chœur et participant surtout de ces expériences de « passages » que l'édifice ecclésial dans son ensemble symbolise et performe concrètement comme le montrent les analyses de Jérôme Baschet[1]. Dès lors, pour comprendre comment les rituels d'élévation de reliquaires, de monstration de reliques sur l'autel ou encore d'ouverture/fermeture des retables prenaient place sur les autels, il est impossible de faire l'économie d'une rencontre avec ces écrans complexes qui participaient activement aux questions de visualisation qui nous intéressent ! L'approche des jubés doit s'inscrire à l'intérieur du spectre plus ample des recherches sur l'organisation générale de l'espace ecclésial médiéval déjà évoquées auxquelles on peut encore ajouter les articles de Paolo Piva, « L'espace liturgique du IVe au XIIe siècle : architecture, aménagement, iconographie »[2] ou encore « Topographie et hiérarchie au sein de l'édifice ecclésial : l'espace du chœur et l'aménagement de ses limites », par Pascale Chevalier[3]. Nombre de ces travaux examinent la question du passage du chœur ouvert au chœur clos qu'on se situe en contexte paroissial ou monacal[4], soulevant, entre autres, la question de la place réservée aux laïcs[5]. Les recherches de Jacqueline Jung semblent compter parmi les plus abouties sur la question des jubés et de leur impact sur la structuration et le fonctionnement de l'espace liturgique. C'est donc à « Beyond the Barrier »[6] autant qu'à l'article « Seeing through Screens »[7] qu'il faudra se référer au moment de se confronter à cette question des jubés. Ce faisant, on aura aussitôt soin de ne pas se tenir trop éloigné des recherches qui, depuis longtemps déjà, se sont attachées à montrer combien, entre les espaces fixes des limites du sanctuaire et du déploiement monumental du jubé, d'autres éléments - mobiles quant à eux - entraient aussi en jeu pour composer les conditions d'apparition de la liturgie médiévale dans les siècles qui nous

[1] On pense notamment à la passionnante section « Le lieu rituel et son décor » au sein du chapitre « L'image en son lieu » de Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale*, Folio Histoire (Paris: Gallimard, 2008), pp. 67-101.
[2] Paolo Piva, « L'espace liturgique du IVe au XIIe siècle : architecture, aménagement, iconographie », dans Piva (sous la dir.), *L'esprit des pierres,* Paris, CNRS, 2008.
[3] Pascale Chevalier, « Topographie et hiérarchie au sein de l'édifice ecclésial : l'espace du chœur et l'aménagement de ses limites (XI-XIIe siècles). Quelques réflexions », *Lieux sacrés et espace ecclésial (IXe-XVe siècle)*, Toulouse, Ed. Privat, Cahiers de Fanjeaux, n°46, 2011.
[4] Voir par exemple, B. Chedozeau, *Chœur clos, chœur ouvert. De l'église médiévale à l'église tridentine (France, XVIIe-XVIIIe siècle)*, éd. Du Cerf, Paris, 1998.
[5] Jean Hubert, « La place faite aux laïcs dans les églises monastiques et dans les cathédrales aux XIe et XIIe siècles » dans *La vita comune del clero nei secoli XI et XX,* Actes de la semaine d'études organisée à Mendola en 1959, p. 108, cité dans P. Piva, *op. cit.*
[6] Jacqueline E. Jung, "Beyond the Barrier: The Unifying Role of the Choir Screen in Gothic Churches," *The Art Bulletin* Vol. 82, No. 4, december (2000): pp. 622-657.
[7] Jacqueline E. Jung, "Seeing through Screens : the Gothic Choir Enclosure as Frame " in *East and West, Tresholds of the sacred. Architectural, Art Historical, Liturgical and Theological Perspectives on Religious Screens*, ed. Gerstel S.E.J. (Washington: DumbartonOaks Research Library and Collection, 2006), pp. 184-213.

préoccupent : on pense aux voiles ou courtines tendus aux abords immédiat de l'autel à certains moments du calendrier liturgique. A leur sujet, nous pouvons mentionner ici les recherches de A. Nova, notamment « Hangings, curtains and shutters of the XVIth Century Lombard »[1], non sans que cela nous conduise également aux travaux de Brigitte d'Hainaut-Zvény sur les relations entre les retables, les autels, les pratiques et les espaces de la dévotion médiévale[2].

Si l'apparition des reliquaires monstrances et des dispositifs fixes et mobiles de monstration les accompagnant doit s'appréhender en lien avec une histoire plus ancienne du culte des reliques et de ses expressions dans l'espace architectural comme on a tenté de le montrer ici, n'a-t-on pas également cheminé entre ces dernières pages vers l'impérieuse nécessité de considérer en même temps les évolutions au cœur de la liturgie des siècles au cours desquels de tels objets éclosent ? Qu'on limite notre attention aux reliquaires monstrances ou qu'on les aborde en lien avec les retables qui les prolongent en un sens et les monstrances eucharistiques qui leur coexistent, il n'en demeure pas moins que tout ce système - ce régime - d'objets ne peut être évoqué sans aborder dans le même mouvement la nouvelle religiosité à laquelle il correspond. Ainsi faudra-t-il se pencher sur le contexte de l'instauration du dogme de la transsubstantiation par le concile de Latran IV en 1215[3]. L'ouvrage célèbre, très souvent cité de Dumoutet en 1926, *Le désir de voir l'hostie et les origines de la dévotion au Saint-Sacrement*[4], entraîne à sa suite la lecture d'autres articles tels que « L'hostie et le retable : la contemplation comme rite de passage vers Dieu à la fin du Moyen Âge »[5] qui nous mettent sur la voie de l'importance cruciale à accorder à la problématique de la visualisation du corps du Christ et des Saintes Espèces au cours du XIIIe siècle. Le nouveau rite de l'élévation de l'hostie devra être documenté[6], l'objet en prolongeant l'actualisation - la monstrance eucharistique à laquelle s'est également consacré Frédéric Tixier[7], mais on devra encore, dans une perspective

[1] A. Nova, "Hangings, curtains and shutters of Sixteenth Century Lombard Alterpieces," in *Italian Alterpieces 1250-1500: Functions and Design*, ed. E. Borsook and F. Superbi Gioffredi (Oxford: 1994), pp. 177-200.
[2] Avant cela, on pense également aux articles suivants (tirés de l'article de Charlotte Donnay), B. Williamson, "Altarpieces, liturgy and Devotion," *Speculum* 79, n°2 (2004): pp. 341-406 ; et
M. Kloft, "Sketches on the medieval altar in Italy as reflected in the Liturgy and the Law," in *Altarpiece and Devotional painting from Duccio to Perugino*, ed. J. Sander (Frankfurt: 2006), pp. 23-30.
[3] L'article de John W. Baldwin, " Paris et Rome en 1215 : les réformes du IVe concile de Latran " *Journal des savants*, n°1 (1997). évoquant l'ouverture des canons de Latran IV par la profession de la foi dans la transsubstantiation, offre une bonne introduction au contexte théologique entourant ce concile ainsi qu'à la personnalité du pape Innocent III qui l'a convoqué.
[4] Paris, 1926
[5] 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 Rituri de Trecere / Rites of passage.
[6] Voir par exemple Gerard Grant, "The Elevation of the Host: a Reaction to the Twelfth Century Heresy", dans *Theological Studies*, 1940, 1, pp. 228-250.
[7] Frédéric Tixier, *La monstrance eucharistique. Genèse, typologie et fonctions d'un objet d'orfèvrerie (XIIIe-XVIe siècle)* (Presses Universitaires de Rennes, 2014).

plus large, tenter une plongée dans l'interprétation de la spiritualité de l'eucharistie au XIIIe siècle comme y invite l'article de J. Lamberts[1]. Sur tous ces sujets, la référence la plus pertinente semble être l'ouvrage que la médiéviste Miri Rubin initia autour de l'instauration et de la diffusion de la fête du Corps du Christ[2]. L'ouvrage éponyme paru en 1991, *Corpus Christi : the Eucharist in Late Medieval Culture*[3] s'intéresse aux fondements et aux pratiques liées à cette fête mais connut rapidement un développement bien plus vaste pour embrasser, comme en témoigne Eric Rebillard dans son compte-rendu[4], les nouvelles significations théologiques et liturgiques de l'eucharistie, leur diffusion et leur réception dans la culture religieuse du Bas Moyen Âge[5]. A cette lecture devrait enfin s'ajouter celle de la somme de Godefridus J.C. Snoek traduite en anglais sous le titre *Medieval Piety from Relics to Eucharist*[6] dévolue à une exploration approfondie des porosités et des glissements progressifs du culte des reliques vers la *devotio moderna* au Corps du Christ à travers la vénération eucharistique. Au cœur de cette étude que nous n'avons encore qu'à peine effleurée, on retrouve la thématique des modalités de la visualisation d'objets situés sur la frontière entre visible et invisible et pour cela-même profondément traversés par des problématiques liées à leur mise en visibilité.

IV. LISTE RESSERREE DES OUVRAGES A L'ORIGINE DE CE TRAVAIL

L'ensemble des références cartographiées au fil de ces pages donne une première image de l'étendue et des contours du champ à l'intérieur duquel considérer non seulement le reliquaire médiéval mais aussi les angles de questionnement auxquels on ambitionne de le soumettre. Achever cette revue de littérature invite cependant à énoncer, ci-après, parmi cette myriade de constellations composant le ciel de la recherche, le très petit nombre d'ouvrages qui ont, presque à eux-seuls, inspiré celle-ci et joué le rôle le plus déterminant sur son orientation.

[1] Jef Lamberts, « Liturgie et spiritualité de l'eucharistie au XIIIe siècle », in A. Haquin, (éd), (éd.), Fête Dieu (1246-1996), I, Actes du colloque de Liège, 12-14 septembre 1996, Louvain-la-Neuve, institut d'études médiévales, 1999.

[2] Au sujet de laquelle on pourrait également lire Barbara R. Walters et al., *The Feast of Corpus Christi*, University Park, Penn, State Press, 2006.

[3] Cambridge: Cambridge University Press, 1991. Voir également son article Miri Rubin, « Corpus Christi : Inventing a Feast », *History Today*, n°40, juillet 1990, pp. 15-21.

[4] Rebillard Éric, "Miri Rubin, Corpus Christi : the Eucharist in Late Medieval Culture", *Médiévales*, n°24, 1993, pp. 179-181.

[5] Compris là entre 1150 et 1500. Pour la même période, on pourrait également lire l'ouvrage *Bread of Heaven : Customs and Practices Surrounding Holy Communion. Essays in the History of Liturgy and Culture*, édité par Charles Caspers, Gerard Lukken et Gerard Kampen, The Netherlands, Kok Pharos, 1995.

[6] Godefridus J.-C. Snoek, *Medieval Piety from Relics to Eucharist. A process of Mutual Interaction*, (Leyde: Brill, [1989], 1995).

Le croire et le voir de Roland Recht est le premier[1]. Avec une écriture d'une clarté et d'une efficacité rare, l'auteur revisite l'interprétation de l'art des cathédrales à partir d'une compréhension du christianisme des XIIe-XVe siècles comme avènement d'une religion du visible marquée par l'émergence de nouveaux effets visuels dans la création artistique. Faisant écho à une tendance majeure de la recherche que nous avons pu observer précédemment, Recht invite à analyser les principes structurels et les solutions formelles imprimés à la création comme autant de *réponses apportées à des problèmes d'une urgence plus haute*[2] et met ainsi tous ses lecteurs à la recherche de ces problèmes ! On en tire l'enseignement d'un nécessaire ancrage des réalités esthétiques et formelles aux notions de programme les articulant entre elles, ainsi qu'aux registres de fonctionnements pratiques et symboliques qu'elles mobilisent. Sans le chapitre « Le visible et l'invisible » peut-être n'aurait-on jamais si puissamment senti l'importance de la thématique du passage du voilé au dévoilé, du caché au montré, de l'enclos au révélé. Sans doute n'aurait-on pas davantage perçu combien les reliquaires du Moyen Âge s'offraient comme observatoires rêvés de ces dynamiques de clôture et d'ouverture alternées en eux et autour d'eux comme le battement d'une pulsation au cours de leur vie médiévale et encore au-delà dans le temps de leurs existences postérieures ! Loin de mettre un point final à l'étude de ces objets, son exposé, particulièrement le point « Voir les mystères »[3] trace des pistes que de très nombreux chercheurs à sa suite se sont empressés de suivre, traces de pas dans lesquelles on ne peut qu'ajouter une légère empreinte également lancée à présent à la rencontre à la fois de ces objets et des contextes ayant servi d'arrière-plan culturel, théologique, imaginaire et sensible à leur apparition. L'espace analytique et réflexif ouvert ensuite par la lecture de la somme *Du sacré* par laquelle Alphonse Dupront ouvre à l'histoire mais plus encore à l'imaginaire et au langage des croisades comme des pèlerinages fut également d'une grande importance[4]. La rencontre avec cette écriture dense et profondément anthropologique du mystère chrétien et des manifestations de son élaboration à travers le culte des reliques constitue une ressource essentielle à notre propre exploration de ces phénomènes. C'est ensuite à l'ouvrage également important de Jérôme Baschet sur le statut des images dans le monde, la pensée, la théologie, l'imaginaire et les pratiques médiévales chrétiennes qu'il nous faut faire une place[5]. Parce que ce travail s'inscrit nettement en prolongement des ouvertures ménagées par Hans Belting, Jean-Claude Bonne et en écho aux recherches parallèles de Jean Wirth,

[1] Recht.
[2] Ibid., p. 13.
[3] Ibid., P. 112-134.
[4] Alphonse Dupront, *Du sacré : croisades et pèlerinages, images et langages*ibid. (Gallimard 1987).
[5] Baschet.

Dominique Iogna-Prat ou encore Jean-Claude Schmitt, il semble possible d'embrasser à travers lui un peu des perspectives travaillées par l'ensemble de ce courant de recherche en partie incarné au GAHOM encore aujourd'hui. De quelle façon *L'iconographie médiévale* complète la découverte du *Croire et du voir* ? En abordant frontalement les images médiévales comme *engagées dans des actes sociaux et contribuant à nouer des interactions entre les hommes comme entre le ciel et la terre tout en créant des configurations signifiantes singulières*[1]. Vision qui ouvre d'emblée sur les réseaux de sociabilité dans lesquels les créations médiévales sont engagées et permet en même temps d'approcher leur qualité d'objets médiateurs et transitionnels[2]. La mention des « *configurations signifiantes singulières* » ouvre sur la complexité des images dont Baschet démontre qu'elles sont tout à la fois images, objets et lieux. Elle introduit également à l'idée des assemblages[3] et dispositifs spécifiques à l'intérieur desquels elles agissent ; ensembles et programmes mobilisant de nombreux types d'objets et impliquant des multiplicités de réseaux et de raisons ! Là aussi, à travers un exposé d'une remarquable puissante inspiratrice, Baschet met en pleine lumière la capacité opératoire d'objets qu'un regard d'historien d'art pourrait figer dans une passivité trompeuse, révélant tant leur puissance d'effets que les formes diverses de leur efficacité. Démontrant combien *l'Incarnation est un des fondements principaux de l'image chrétienne*[4], à travers ce *Fils « visibilité du Père »*[5], *« imago » parfaite de Dieu* et ayant pris la forme visible d'un homme, Jérôme Baschet pose ici un énoncé de visibilité essentiel. On y découvre en effet à la fois la centralité de l'image du Christ voie, porte, chemin, vérité et lumière vers la lumière du Père et combien, presque par capillarité, toutes les autres images médiévales, qu'elles soient images-reliques, images-objets, images-trésor, image-église, etc. participent fondamentalement de ce premier mouvement qui tend par essence à la révélation ! Les modalités par lesquelles opère ce passage, *transitus,* du monde inférieur au monde supérieur ne peuvent se comprendre qu'inscrites au cœur de cette réalité première. La finesse des analyses de Baschet ne les rend peut-être pas immédiatement transposables comme le serait une grille de lecture simpliste mais on ne peut qu'espérer parvenir à mobiliser ici quelque chose de sa démonstration du caractère profondément relationnel de l'image médiévale car cette lecture peut féconder notre compréhension des objets-dispositifs médiévaux comme ultérieurs[6]. Dans cette optique, il

[1] Ibid., p. 9.
[2] Cette perspective est essentielle. Mentionnons d'emblée qu'elle nourrira, plus loin, l'approche choisie dans le socle conceptuel (on la retrouvera notamment dans les notions de « dispositif » et de « réseaux »).
[3] Notion secondaire qui sera également évoquée en tant que telle (en note *infra*) en socle conceptuel.
[4] Baschet, p. 18.
[5] Selon les termes d'Irénée de Lyon au IIe siècle, citée ici ibid., p. 17.
[6] Nous y reviendrons en socle conceptuel, plus loin.

s'agira d'observer combien les objets auxquels on s'intéresse n'existent que dans des rapports : rapports au sein même des images, à l'intérieur de séries d'images et d'objets, rapports à des situations dans lesquels ils s'engagent, et ce quelle que soit la temporalité dans laquelle on les considère. Une des ambitions prônées par Baschet et qu'on retient ici comme un horizon vise *la saisie conjointe de ce réseau de relations* [pour] *approcher la teneur signifiante des images médiévales*[1]. Comment approcher cette *teneur signifiante* ? Ici, les lectures parcourues convergent pour tracer la voie d'une forme d'anthropologie de l'objet reliquaire pris dans la longue durée[2]. La nature particulière de la relique et le caractère tout aussi complexe du reliquaire par les stratifications (matérielle comme imagée) dont il se compose permettent d'envisager de très nombreuses voies pour ce faire. De même, la simple pensée des milliers d'études qui existent déjà sur ces objets force à choisir un angle d'approche spécifique, fût-il très parcellaire. Là aussi, heureusement, la lumière passant par ce qui semblait jusqu'alors une juxtaposition aléatoire d'éclats colorés révèle le motif inscrit entre les baguettes de plomb : il s'agit d'approcher les reliquaires du Moyen Âge central dans la perspective de la visualisation. C'est entre les lignes de l'article de Philippe Cordez « Les reliques un champ de recherche » qu'on trouve la meilleure formulation de la perspective qu'on souhaite embrasser. Il pointe en effet d'abord *la discrétion habituelle des reliques* [qui] *rend indispensable l'élaboration de dispositifs sans lesquels elles disparaîtraient dans l'anonymat des matières peu informées. Par cette dépendance extrême de leurs médias, les reliques interpellent bien des interrogations sur l'écriture, les images, la performance*[3]. On touche là un terreau d'une immense richesse pour notre propre travail : là se tiennent, à l'état de graines presque germées, des dimensions dont on souhaite précisément examiner la croissance ! A la fois l'informé des reliques, l'importance de leur dépendance à des enveloppes si particulières et enfin la primauté des jeux visuels, langagiers et gestuels qui les fondent ! La suite de la citation va plus loin encore : *choses infimes venues à signifier presque tout, elles sont un exemple extrême pour montrer que chaque objet « résulte »*[4] *d'un « acte » de production sociale, qu'il « initie » aussi et peut faire « perdurer » dans le même mouvement*[5]. Ici, on ne peut que jubiler de recevoir un écho aussi précis aux

[1] Baschet, p. 21.

[2] Si on entend par là un rapprochement volontaire des objets dans leur réalité agissante on se situe du côté de l'invitation formulée par Philippe Cordez dans "Les reliques, un champ de recherche. Problèmes anciens et nouvelles perspectives," p. 106. à *approcher les objets le plus concrètement possible, décrire et classer comme l'histoire de l'art sait le faire, étudiant comment telles matières et telles formes déterminent telles pratiques pour assumer telles fonctions sociales.*

[3] Ibid., p. 108.

[4] Les termes placés ici entre guillemets sont soulignés par la mise en italique dans le texte.

[5] Cordez, "Les reliques, un champ de recherche. Problèmes anciens et nouvelles perspectives," p. 109.

indications précédemment données par Michael Ames invitant à scruter à la fois les créations, leurs présentations et leurs représentations du côté de l'artifice, c'est-à-dire en tant que constructions sociales fondamentalement historiques. Or quel tapis, à la finesse inespérée Cordez déroule ici sous nos pieds vers cette destination. Ne voit-on pas, en vives arabesques, la combinaison des motifs de la construction sociale, de la performativité, de l'efficience rituelle ou encore de l'interrelation se détacher ici sur fond de description du fonctionnement des reliques ? Voilà qui autorise à concevoir le projet d'une modeste « anthropologie » sociale et artistique des reliquaires conçue simplement comme la quête des motifs chatoyants et versatiles qu'ont tracé ces objets et leurs situations de présentation au fil des temporalités et des contextes considérés. Quittons à présent Cordez sur la dernière injonction qu'il donne encore validant le sens de cette démarche puisque ce dernier parle de *faire un pas en arrière, d'observer les pratiques* [pour aller vers] *une compréhension globale des contextes relationnels dans lesquels les objets s'inscrivent et agissent* [et d'ouvrir ainsi] *la voie à la compréhension de leur élaboration visuelle et rhétorique*[1]. On ne peut être que frappé par la cohérence des approches préconisées par les travaux qui ont inspiré la nôtre ! Plus proche de cette dernière, citons enfin une autre recherche récente mue par des objectifs comparables qui, dans un domaine légèrement parallèle, a abouti à l'obtention d'un excellent doctorat. Conduite en 2012 à l'Université de Grenoble, sous la direction de Dominique Rigaux et avec Catherine Vincent, Eric Palazzo et Mario Sensi comme membres du jury, il s'agit de la thèse que Nadège Bavoux a consacré à « L'histoire du vêtement d'autel (XIIIe-XVIe) »[2] abordé sous l'angle du savoir, du pouvoir et de l'identité[3]. En dehors du fait qu'on pourrait puiser dans cette belle recherche bien des réflexions sur les rites et les rituels au Moyen Âge, sur l'économie de la messe et les multiples registres de ses effets, sur la question de la participation des fidèles ainsi que sur des points de développement précieux quant à la liturgie aux siècles qui nous préoccupent, situons-nous ici du côté de son projet dont on percevra aisément la proximité avec celui qu'on tâche d'esquisser. En un sens, sa thèse n'est pas plus un traité sur l'histoire du vêtement liturgique que la nôtre ne sera une histoire, ni même une histoire de l'art des reliquaires. Qu'a-t-elle voulu faire alors ? Ayant comme port d'attache l'histoire religieuse, là où nous aurions plutôt l'histoire de l'art et la muséologie, elle a cherché à *forger une anthropologie de l'objet de culte et une anthropologie par l'objet de culte.* Comment ? *En restituant le sens du vêtement médiéval par l'examen des*

[1] Ibid., p. 116.
[2] Nagède Bavoux, "Sacralité, pouvoir, identité : Une histoire du vêtement d'autel : (XIIIe - XVIe siècles)" (Grenoble, 2015).
[3] Thèse préparée au sein du CRHIPA dans l'École Doctorale des Sciences de l'Homme, du Politique et du Territoire (454) de l'Université de Grenoble, section histoire et soutenue le 25 juin 2012

représentations, des fonctions et des usages[1]. On ne s'étonnera pas de trouver là des échos au cheminement que nous envisageons à notre tour, en découvrant qu'une des premières références fondatrices de sa recherche n'est autre que Jérôme Baschet comme en témoigne, dès son introduction, le choix de définir le vêtement liturgique comme « *une image-objet* ».[2] Elle inscrit ainsi explicitement sa recherche dans le sillage des travaux d'un Baschet autant que de Jean-Claude Schmitt en se référant au 5ème volume des Cahiers du Léopard d'or, *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*[3] et au changement de paradigme qu'il contribua à instituer dans l'étude des créations médiévales. Son exploration du vêtement d'autel épousant la perspective de la construction du sens de l'objet dans l'action[4], nous renvoie ici aux inventeurs du modèle de la « *biographie culturelle de l'objet* » (cultural biography of things)[5], Appadurai et Kopytoff. Cette approche, qui se pratique tant à l'échelle d'un objet *(cultural biography of things)* qu'à celle de catégories d'objet *(social history of things)*[6], recoupe en partie l'itinéraire de notre propre projet d'examiner le destin des reliquaires sur le temps long. Puisqu'il s'agit, en effet *d'étudier, de façon dynamique, les différents contextes dans lesquels* [un objet] *est susceptible de s'insérer, les transformations qu'il subit et de percevoir les changements de valeur qui en découlent*[7]. Nous y reviendrons plus bas en interrogeant le concept de transfert culturel.

Si on relisait à présent à l'envers ces longues pages de revue de littérature, on rencontrerait d'abord les écrits sur la liturgie et les caractéristiques du sanctuaire médiéval situant les reliquaires en lien avec les manipulations et les usages rituels qui en étaient faits. Puis on remonterait vers les recherches inscrivant ces objets dans le cadre plus général des trésors d'église. C'est-à-dire autant à l'intérieur d'une dynamique d'accumulation de matières précieuses qu'en lien avec la thésaurisation de biens immatériels ou trésor des grâces

[1] Ces citations se trouvent à la page 15 de sa thèse consultable en ligne grâce aux archives ouvertes.
[2] Le terme *image-objet* introduit par Jean-Claude Bonne, « Représentation médiévale et lieu sacré », dans S. Boesch-Gajano, L. Scaraffia (éd.), *Luoghi sacri e spazi della santità*, Turin, 1990, p. 566 ; a été repris Jérôme Baschet, dans l'introduction « L'image-objet » de "L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval", (paper presented at the Actes du 6e "International Workshop on Medieval Societies" 17-23 octobre 1992, Erice, Sicile, 1992), pp. 7-25. Puis dans *L'iconographie médiévale,* aux pages 33-64.
[3] Ibid.
[4] Elle se réfère notamment à ce sujet àLaurent Thévenot, « Essai sur les objets usuels : propriétés, fonctions usages » in B. Conein, N. Dodier, L. Thévenot, (dir.), Les objets dans l'action : de la maison au laboratoire, Paris, Éd. de l'EHESS, 1993, p.102-103. Bavoux, p. 12.
[5] I. Kopytoff, « The cultural biography of things, commodization as process » in A. Appadurai, *The social life of things. Commodities in Cultural perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p.64-91.
[6] Cette distinction est introduite par Arjun Appadurai dans l'introduction de son ouvrage. A. Appadurai, op. cit., p. 34.
[7] Appadurai s'intéresse ainsi aux "*conditions under which economic objects circulate in different regimes of value in space and time",* Appadurai, p. 34.

constituant l'autre versant du trésor au Moyen Âge par l'entremise des objets sacrés, des aumônes, des dévotions et des dons. De cette évocation du contexte médiéval de pratiques et de représentations entourant les reliquaires, on rejoindrait enfin la rive, muséale, des premiers questionnements à l'origine de cette recherche : autour de l'avenir des crucifix sortis des cathédrales, du théâtre silencieux des retables suspendus à des milles des autels sur lesquels ils avaient jadis reposé et des malentendus et incompréhensions quant aux sens d'objets séparés de la piété les ayant suscités. Comment embrasser d'un même regard existence médiévale antérieure et existence muséale de ces objets qu'on continue par ailleurs de rencontrer en contexte dans l'espace ecclésial contemporain ? Quel chemin emprunter pour aborder la problématique de la transmission du sens de l'objet sacré médiéval par l'institution muséale au-delà de l'*a priori* d'un sens authentique, versus un sens parodique ? Brigitte D'Hainaut-Zveny invite à écrire *une histoire culturelle attentive à la manière dont les objets s'articulent avec le monde qui les entoure et configurent eux-mêmes l'espace environnant*[1]. Pour réaliser ce Grand Dessein, un outillage conceptuel robuste et inspirant s'impose. Rencontrés de loin en loin, en filigrane des écrits rassemblés, c'est à présent aux concepts de « visibilités » et de « dispositif » qu'il nous faut faire place. Comment ces deux notions peuvent-elles servir l'entreprise de réintégration des reliquaires des siècles centraux du Moyen Âge au cœur du maillage des interactions multiples, des réseaux comme des raisons qui les ont constitués tant dans l'Eglise médiévale que dans l'univers muséal ensuite ? Suffiraient-elles à faire le tour des phénomènes qu'on souhaite décrire ? Ne faudra-t-il pas songer à d'autres outils conceptuels pour penser le glissement des objets d'un contexte à l'autre, leur transfert, leur appropriation ?

[1] Dans sa communication sur la situation des retables au colloque « Liturgie et architecture » de Nancy.

CADRE CONCEPTUEL DE LA RECHERCHE ET ELABORATION DE LA PROBLEMATIQUE

Toutes choses, sans cesse, deviennent autres, sans être jamais restées, un seul instant, les mêmes[1].

Envisager une histoire longue des déploiements successifs des reliquaires médiévaux au fil du temps met immédiatement au défi de l'appréciation d'un objet qui, sous des dehors de permanence matérielle, n'a eu, et n'a encore, de cesse d'être « autre » au gré des regards qui se sont posés sur lui[2]. Penser ensemble le reliquaire médiéval et ses redéploiements expographiques revient alors à espérer saisir deux réalités distinctes. Cette étreinte renvoie au latin moderne *complectere, «* embrasser » et invite immédiatement à accueillir la complexité. Complexité au sens où l'entend Edgar Morin de ce *complexus,* ce tissage entre elles de réalités sans cesse fuyantes et interactives[3]. L'image de la nature au sein de laquelle aucune chose n'est séparée, mais où tous les éléments forment au contraire des écosystèmes complexes reliant les êtres vivants entre eux et aux milieux physiques qui les entourent, met sous les yeux celle d'organisations conjoncturelles faites de relations et de rétroactions réciproques. La même organicité entoure l'existence des objets. Le reliquaire lui-même ne saurait, à aucun moment de son histoire inachevée, être considéré comme une insularité. Face à l'intrication rendant cet objet indissociable d'une chaîne sous-jacente d'attentes, d'évènements, d'enjeux sur laquelle se dessine la trame de multiples investissements successifs, la nécessité d'un outillage conceptuel fécond pour la pensée s'impose.

I. RICHESSE DE L'APPROCHE PAR LES « VISIBILITES » FOUCALDIENNES

1. A LA RECHERCHE DES EVIDENCES D'UNE EPOQUE

Le questionnement de Brigitte d'Hainaut-Zvény, évoqué en revue de littérature à l'instant, sur *la manière dont les retables s'articulent avec le monde qui les entourent et configurent eux-mêmes l'espace environnant* inspire notre propre travail. Il fait écho à la perspective archéologique au cœur de la démarche foucaldienne en renvoyant aux formations historiques telles que les définit Gilles Deleuze, à savoir : *un agencement de visible et d'énonçable. Une combinaison de visibilités et d'énoncés. C'est cet entrelacement, cet encroisement de visibles*

[1] Marcel Conche, *Héraclite, Fragments,* (Epiméthée), Paris, PUF, 1986.
[2] On reviendra à cette idée, en toute fin de recherche, à travers des propos empruntés à Roland Recht.
[3] *Complexus* qui conduira à considérer dans ce travail la richesse de la notion de « réseau ».

et d'énonçables qui varie avec chaque formation historique[1]. Il s'agit d'archéologie curieuse de ce qu'on dit et de ce qu'on voit à chaque époque. Cette archéologie en quête, plus précisément, de ce que chaque époque dit et fait dire, voit et fait voir, définit les formations historiques auxquelles elle s'intéresse *par leurs évidences. C'est-à-dire leurs régimes de lumière et par leurs discursivités, c'est-à-dire leurs régimes d'énoncés*[2]. Que sont ces « évidences » érigées en épicentres de son questionnement ? Etymologiquement, une évidence renvoie à l'adjectif latin *evidens, -entis* résultant de la conjonction de la particule extractive *ex* et de *videre*, signifiant littéralement "clair, manifeste, visible hors de, au-delà". La formation ancienne du terme enrichit encore la compréhension qu'on pourra en avoir par la suite, au-delà du seul champ visuel. En effet, *evidens* peut également être rapproché de l'étymologie grecque *aiô* ("αιω")[3], au sens « d'entendre, percevoir par les sens », mot qui est issu lui-même du sanskrit *avih*[4].

En schématisant un peu, on peut retenir que l'approche de Foucault met en avant le lien entre les réalités perçues, les raisonnements élaborés, les croyances particulières et les époques qui les ont vus naître. *L'histoire de la folie* met ainsi par exemple en lumière la façon dont, au milieu du XVIIe siècle, l'apparition de l'hôpital général implique une nouvelle manière de voir la folie, qui n'est plus la même que celle du Moyen Âge, ni que celle de la Renaissance. Dans cet exemple, il y avait bien une visibilité de la folie pendant ces deux périodes, mais radicalement autre. Ce n'est pas par cécité que des siècles séparés catégorisent l'univers qu'ils perçoivent de façon singulière. Mais bien parce que *chaque formation historique a ses évidences et, à l'époque suivante, ce qui était évident cesse de l'être*[5]. Dès lors, envisager de confronter le reliquaire sur l'autel et le reliquaire sous la vitrine invite à considérer une vaste question de changement de régime de visibilité. Dans la logique foucaldienne, les évidences d'une époque, au sens étymologique, se manifestent à travers des formes spécifiques que Foucault désigne comme des « visibilités »[6]. Que *Surveiller et punir* isole la « *forme-prison* », le « *régime-*

[1] L'enseignement de Gilles Deleuze sur « Les formations historiques » à la Sorbonne entre l'automne et l'hiver 1985, intégralement disponible sur un site intitulé *La voix de Gilles Deleuze* a servi de source à l'exposé qui va suivre (cf. http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/).

[2] Extrait du cours du 22 octobre 1985.

[3] *Dictionnaire*, Anatole Bailly, p. 53, colonne III "aiô"("αιω") entendre, prêter l'oreille à.

[4] Signifiant "ce qui est évident", *Dictionnaire Etymologique de la langue Grecque. Histoire des mots*, Pierre Chantraine, Editions Klincksieck, tome I, 1968. P. 42, colonne I.

[5] Foucault montre que *si le XVIIe siècle mélange les fous, les vagabonds, les chômeurs, etc., ce n'est pas au nom d'une sorte de cécité, mais au nom de sa propre perception de la folie, une perception parfaitement articulée qui, simplement, dans une autre formation historique sera articulée tout autrement*, ces propos de Deleuze sont tirés de la deuxième partie du cours donné le 22 octobre 1985 évoqué plus haut.

[6] La notion de « visibilité » est relativement complexe notamment en raison de sa relation paradoxale avec la notion complémentaire d'« énoncé ». Elle l'est également par sa nécessaire intégration dans la perspective générale

prison » apparu au XVIIIe siècle, comme une nouvelle manière de voir et de faire voir le crime puni, invite à achever la prise de contact avec les visibilités sur l'éclosion des interrogations suivantes.

Qu'est-ce qu'un reliquaire fait voir au Moyen Âge ? Fait-il voir la même chose dans l'armoire d'un trésor ? Déposé sur un autel ? Porté en procession ? Qu'est-ce que ces formes fixes ou mobiles de « présentation » donnent à voir dans les siècles centraux du Moyen Âge ? Que rendent-elles présent ? Et au-delà ? Que font voir ces mêmes catégories d'objets sur les socles des espaces muséaux ? Sous des vitrines ? Au sein d'expositions de formes, de nature, d'ampleur et d'ambitions variées ?

2. VERS LA DECOUVERTE DE « SCULPTURES DE LUMIERE » ET DE « MACHINES EXTRAORDINAIRES »

Epouser la voie tracée par Foucault d'une archéologie destinée à *fendre les choses et les mots* aidera peut-être à appréhender cet ensemble de questions. En effet, que deviennent les constructions architecturales prises à titre d'exemples, hôpital général ou prison, sous les coups que leur assène une telle approche ? Elles éclatent. Elles apparaissent d'abord comme des agrégats de pierres. Puis se révèlent comme lieux de visibilité. C'est ce que montre très clairement *Surveiller et punir* parcouru par Deleuze au sujet de la prison. *Avant d'être une architecture, des pierres plus dures que toutes pierres, la prison a pour condition un régime de lumière. C'est une sculpture de lumière et il n'y a pas d'autre définition de la prison*[1]. La vision de Foucault déploie ici des fulgurances. Elle force à appréhender l'architecture comme un lieu de visibilité, comme l'instauration d'un champ de visibilités. Dès lors, ce qui conditionne l'architecture, c'est la visibilité qu'elle prétend effectuer[2]. Or les objets qui intéressent cette recherche sont en un sens bien proches de ces constructions que le regard de Foucault vient fendre par le milieu. Un reliquaire n'est-il pas une architecture miniature ? L'armoire qui l'enchâsse dans le bâtiment du trésor n'en reproduit-elle pas tant la forme que l'essence ? Et la tour du trésor elle-même ? Le sanctuaire qui les surplombe enfin ? Les ostensions sur le devant

du travail de Foucault sur les relations entre savoir et pouvoir dans l'étude de l'élaboration des formations historiques. On ne donne ici qu'un aperçu des apports de l'idée pour guider la recherche.

[1] Cours du 22 octobre 1985, sur les formations historiques, 2ème partie déjà cité.

[2] Naturellement, on pourrait objecter ici que si l'architecture est un geste par lequel on dessine, délimite un espace, tout peut être considéré comme une architecture. On suit néanmoins le potentiel heuristique de cette approche pour sa capacité à rapprocher des objets et des phénomènes qui pour sembler distincts partagent cependant des ressorts de monstration communs.

des autels, aux reposoirs, des hauteurs des jubés ou des tribunes n'érigent-elles pas à leur tour quelques architectures éphémères ? En va-t-il enfin différemment avec l'architecture muséale ? La vitrine ne constitue-t-elle pas à son tour une nouvelle cassette architecturée, inscrite en poupées russes à l'intérieur de la structure spatiale de l'exposition et du musée ?

Non content de révéler combien cette recherche se donne pour objet un corpus de formes à divers titres profondément architecturées, le passage par Foucault donne également la marche à suivre pour les questionner. Apparaît ainsi le premier fil rouge permettant de suivre le chemin envisagé en fin de revue de littérature sous la forme interrogative : quelles visibilités toutes ces architectures aménagent-elles ? Ce dernier déroule, à sa suite, d'autres questions essentielles. Quels champs de visibilités instaurent l'objet reliquaire, l'ordre des trésors d'églises au Moyen Âge, leur architecture intérieure, le rituel des monstrations à l'autel, le déroulement et l'ordre des ostensions ? Quels champs de visibilités naissent de la rhétorique des installations muséales, de l'unité serrée des vitrines ou englobante des expositions ? Que sont alors, que reflètent et peut-être plus encore que produisent ces « évidences » dans les deux grandes temporalités considérées ?

Face au défi d'approcher ces objets et les installations les ayant entourés au fil du temps, un auteur convoqué par Deleuze pour avoir eu avec Foucault l'ambition commune de faire jaillir les éclats des choses et des mots offre l'appui de son imagination insolite : Raymond Roussel[1]. Dans l'ouvrage qu'il consacra au poète[2], Foucault indique qu'une partie des écrits de ce dernier décrivent *des machines extraordinaires.* Evoquant les *spectacles insolites que font voir ces machines mystérieuses,* Foucault confirme ce qui émergeait à l'instant au sujet des visibilités sises au cœur des architectures. Chez Roussel, toute machine, quelle qu'elle soit, donne à voir quelque chose en plus de ce qu'elle fait. Or, dire « la machine fait nécessairement voir quelque chose » est synonyme d'énoncer que l'architecture est une sculpture de lumière ! On peut dès lors envisager de regarder les différents écrins consécutifs qu'ont constitué les reliquaires, les trésors, les manipulations rituelles, puis les installations et manipulations muséales comme ces machines essentiellement optiques décrites par Roussel. Saisir la visibilité comme *inséparable*

[1] Dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres,* Paris, 1935, Gallimard, Roussel écrit vouloir « *fendre les mots, fendre les phrases »* (propos cité par Deleuze). On a déjà eu l'occasion de présenter cette proposition de lecture lors d'une prise de parole à l'INHA sur le thème « Théâtralité et pouvoir », Fanny Fouché, "Entre visible et invisible, le reliquaire médiéval également à l'articulation entre théâtralité et pouvoir ? ," *Contextualités [En ligne]* (2018), https://contextualites.hypotheses.org/93.

[2] Voir l'essai de Foucault intitule *Raymond Roussel* paru chez Folio en 1963.

d'une sorte de processus machinique[1], esquisse dès ici une piste très prometteuse. D'une part parce que cela permet de comprendre que la relique ne pourrait pas être vue en dehors de la « machine-reliquaire ». Ensuite parce qu'émerge aussitôt après l'idée que le fragment physique enchâssé n'est peut-être pas la seule chose qu'on ne pourrait pas voir sans le truchement de cette « machine-reliquaire » ! En résulte la possibilité d'établir que c'est, en partie au moins, sous l'angle de la mécanique visuelle, de ses registres d'efficience, des gestes qui la composent comme des acteurs qui la performent qu'on doit s'intéresser aux reliquaires eux-mêmes ainsi qu'à toutes les « machineries », puissamment optiques, complexes et changeantes dans lesquelles ils ont été inscrits au fil du temps.

3. Equations de visibilite et visibilites eclosant a la vue autant qu'aux autres sens

L'enseignement donné par Deleuze sur la pensée foucaldienne recèle encore une clé d'une formidable préciosité heuristique pour saisir l'agencement des objets qui intéressent ce travail. Il s'agit de la belle idée des « équations de visibilité ». Un exemple reste la meilleure manière d'y introduire. Comment Deleuze analyse-t-il ce qu'il se passe, dans *Surveiller et punir,* lorsque Foucault démonte le *Panopticon* de Jérémie Bentham[2] comme Cézanne fend le compotier pour en faire jaillir les lignes de couleurs pures ? Il découvre *un lieu dont les habitants, nommés prisonniers, devaient être vus à chaque instant, sans voir eux-mêmes, et où ils seraient vus à chaque instant par des gens nommés surveillants qui les verraient sans être vus eux-mêmes.* L'architecture se transforme ainsi immédiatement en régime de distribution de lumière[3] et,

[1] On place ici en italique les explications qu'on reprend directement de l'enseignement de Deleuze, selon ses mots, ici à la fin du cours du 22 octobre 1985.

[2] Pour introduire à l'importance de la dimension panoptique sur laquelle on revient plus loin, on insère ici à dessein l'exemple de l'analyse du modèle architectonique que Bentham conçoit et fait paraître à Dublin sous le titre explicite *Panopticon, or The Inspection-house, containing the idea of a new principle of construction, applicable to any sort of establishment, in which persons of any description are to be kept under inspection.* La description que Foucault fait de ce bâtiment de forme annulaire dans *Surveiller et punir. Naissance de la prison,* Paris, Gallimard, est essentielle pour se figurer les traits qu'il importe d'en retenir dans ce travail. Il se présente conçu autour d'une tour *percée de larges fenêtres qui ouvrent sur la face intérieure de l'anneau, le bâtiment périphérique est divisé en cellules, dont chacune traverse toute l'épaisseur du bâtiment ; elles ont deux fenêtres, l'une vers l'intérieur correspondant aux fenêtres de la tour, l'autre, donnant sur l'extérieur permet à la lumière de traverser la cellule de part en part. Il suffit alors de placer un surveillant dans la tour centrale, et dans chaque cellule d'enfermer un fou, un malade, un condamné, un ouvrier ou un écolier. Par l'effet du contre-jour, on peut saisir de la tour, se découpant exactement sur la lumière, les petites silhouettes captives dans les cellules de la périphérie. Autant de cages, autant de petits théâtres,* p. 201.

[3] Lorsque Foucault aborde la lumière comme condition d'expérience et du milieu, il ne s'agit pas de la perspective newtonienne, il ne traite pas de la lumière en physicien, mais davantage selon ce qu'on pourrait décrire comme une approche phénoménologique.

simultanément, en procédé attaché à résoudre des équations de visibilité. La chose est limpide dans la reformulation suivante. *Les prisonniers doivent être vus sans voir, les gardiens doivent voir sans être vus. C'est une équation de visibilité. Comment résoudre l'équation ? Qu'est-ce qui actualise, réalise cette distribution de voir et d'être vu ? Ce sont des pierres. Une disposition de pierres, de matériaux.* La fécondité de la « méthode » des visibilités pour fonder l'analyse se précise encore. Si la prison a pour condition un régime de luminosité, si elle est une *sculpture de lumière*[1], n'en est-il pas de même du reliquaire, du trésor d'église, de l'autel dans le sanctuaire, des manifestations visuelles de la liturgie impliquant ces objets dans et hors du sanctuaire médiéval ? Et enfin également des installations les muséographiant plus tard ? Une telle approche invite à élaborer les objets de la recherche, qu'ils soient actuels ou disparus, dans leur dimension d'architectures afin de mieux les « briser » pour faire saillir les distributions d'ombre et de lumière qu'ils organisent et questionner par là même les équations de visibilité qu'ils s'attachent à résoudre.

La perspective d'observer et décrire des répartitions d'ombre et de lumière ne peut qu'enthousiasmer dans le cadre de notre projet. Notons cependant que l'intérêt qu'on portera aux dynamiques du donner à voir comme de l'occultation, ne devra pas faire oublier que les visibilités ne sont pas uniquement des données de l'organe visuel[2] ! Revenons aux évidences dont l'étymologie laissait déjà entrevoir, plus haut, d'étroites relations avec le grec « aiô » (« αιω ») lié à la perception sensorielle. C'est encore Deleuze qui introduit ici à cette compréhension essentielle : *Les visibilités ne se rapportent à la vue que secondairement. Elles ne sont pas rapportées à la vue sans être rapportées aussi aux autres sens. A l'oreille, au tact.* [Ce sont] *des complexes multi-sensoriels, auditifs, optiques et tactiles*[3] *!* Le fait que les équations de visibilité décrites par Foucault s'actualisent dans des formes, des architectures, des sculptures de lumière, que ce soit *avec des pierres* [qu'on] *incarne la pure visibilité,* implique, comme le précise Deleuze qu'il s'agit de *matériaux que* [l'on peut] *voir, sentir, toucher, écouter, entendre*[4]. On les nomme visibilités, parce que ces complexes multi-sensoriels existent en venant à la lumière[5]. Ainsi s'agit-il d'examiner ce qui, sous des formes précises pour

[1] Cours du 22 octobre 1985.
[2] Ce que Deleuze exprime dans les termes suivants : *Les visibilités ne se définissent pas d'abord comme les actes d'un sujet voyant, ni comme les données d'un organe visuel. Surtout pas. Ce ne sont ni des qualités, ni des états de choses, ni des visions. Le « on voit » n'est pas une vision, c'est la lumière…* Extrait du cours du 10 novembre 1985.
[3] Cours du 10 novembre 1985.
[4] Cours du 10 novembre 1985.
[5] La phrase correspondant précisément énonce que : *Les visibilités sont dites visibilités parce qu'elles trouvent leur condition dans la lumière comme indivisible, comme élément indivisible, dans le référentiel goethéen, pas du tout newtonien !* Cours du 10 novembre 1985, encore.

chaque époque, vient à la lumière, éclot au monde avec tous les éclats visibles, audibles, palpables, etc. Ce qui se révèle ainsi, de façon protéiforme, à l'ensemble des expériences perceptives est d'abord structuré en une unité première, celle de l'apparition pourrait-on dire schématiquement, se donnant, *à un plus bas niveau à l'œil, à l'oreille et au tact*[1]. Tout laisse à présager la richesse de cette perspective plus ouverte qui permettra de s'approcher davantage encore des réalités qu'on souhaite observer. En effet, aborde-t-on le reliquaire dans le temps médiéval sans compter l'absolue primauté du contact charnel avec les reliques ? Oublie-t-on, au seul profit de la vue, l'engagement du corps tout entier du pèlerin dans la longue marche, l'agenouillement, le passage sous les châsses ou encore l'embrassement des objets vénérés ? La dimension tactile est au cœur de l'ambition de *toucher et d'être touché par les reliques, d'être couvert et recouvert par la virtus des restes corporels des saints*[2]. La vision du retable ou du reliquaire sur l'autel est-elle dissociable de l'odeur des fumées émanant des encensoirs comme des cierges disposés autour de l'autel ? Les pratiques de méditation sur les images des retables qui apparaissent à partir du XIVe siècle ne mobilisent-elles pas l'ensemble du corps des fidèles tendus vers l'expérience physique sensible de l'empathie avec les souffrances des saints personnages ? Les processions vont-elles sans la mélodie des chants qui les scandent, les précèdent et les suivent ? L'installation muséale trésor elle-même ne crée-t-elle pas ente les humains qui la traversent une forme distanciée de contact sans doute toute autre que celle de la foule des pèlerins réunis sur les lieux saints du Moyen Âge ? Enfin, l'oreille n'est-pas pas elle-même encore sollicitée lorsqu'une installation telle que celle du musée national de Zurich accorde la découverte de la salle dévolue aux objets religieux du Moyen Âge au rythme des matines et des chants de messe qui émanent d'une maquette illustrant le quotidien de l'abbaye bénédictine de Müstair ?

Ainsi, l'approche par le prisme des visibilités foucaldiennes trace-t-elle des pistes théoriques d'analyses très riches. Chercher sous quelles espèces visuelles l'espace ecclésial médiéval comme le musée dans l'époque contemporaine donnent à voir les retables et les reliquaires guide vers la découverte des évidences que chacune de ces formations historiques manifeste et construit dans un même mouvement à travers l'éclosion de ces visibilités particulières.

[1] Dans le même cours, Deleuze soulignait également les points de proximité entre cette lecture et les systèmes à la fois du regard absolu chez Bergson et de l'être-lumière fondant les expériences perceptives chez Heidegger.
[2] Selon les mots de Brigitte D'Hainaut-Zvény lors de l'intervention « La question des retables » au colloque nancéen de novembre 2016 sur « Architecture et liturgie ».

II. La notion de « dispositif » pour enrichir l'approche des visibilites et mener l'analyse

L'approche d'Ames évoquée plus haut trace deux voies complémentaires. Premièrement, aborder la numinosité de l'objet reliquaire comme résultant d'un processus de construction propre au temps et à l'espace de l'Eglise médiévale. Deuxièmement, débusquer - à l'autre bout du temps - les « artifices » de sa réélaboration muséale. Une telle perspective ajoute à la voie ouverte par les visibilités un autre outil conceptuel, en partie foucaldien : « le dispositif ». En effet, la notion fait irruption dès lors qu'on conçoit, comme Cordez, les reliques et toutes les médiatisations les entourant comme des actes de production sociale. De même, lorsque, suivant la vision de Baschet, les reliquaires apparaissent, à l'instar de toutes les images-objets médiévales, puissamment inscrits dans le maillage des gestes et réseaux d'interactions sociales[1]. Le concept de dispositif aidera-t-il à la résolution de l'énigme lancée par Recht des créations médiévales comme des réponses apportées à des problèmes d'une urgence plus haute ?

Nonobstant l'engouement contemporain pour la notion de « dispositif » qui pourrait faire croire à un simple effet de mode dont on ne prétend s'abstraire tout à fait[2], c'est sa face janusienne qui créé notre enthousiasme tant elle semble faite pour accomplir le dessein qu'on s'est fixé. En effet, comme la divinité des commencements et des fins, la notion revêt deux grandes acceptions qui ne sont pas sans regarder chacune dans deux directions opposées. La première scrutant le visible, l'autre son contraire. Les deux visages du dispositif permettent d'aborder les reliquaires médiévaux à la fois sous le jour de leur apparition dans la sphère médiévale comme dans la sphère muséale et, plus profondément ensuite, d'interroger les

[1] Cette approche est essentielle. Elle fonde la décision de doter ce travail d'outils conceptuels à même de questionner la complexité des configurations particulières dans lesquels les reliquaires se trouvent engagés dans différents contextes. Il s'agit d'abord ici de la notion de « dispositif », mais il pourrait également s'agir, de façon secondaire, de l'idée de « réseau » ainsi que les concepts voisins d' « agencement », d' « assemblage » et d' « agentivité » (pouvant aller jusqu'à l'idée de « rhizome » chez Deleuze) qui pourront être évoqués au cours de cette sous-partie et dans le courant de la rédaction.

[2] Certains chercheurs n'hésitant pas à suggérer qu'elle est à peu près devenue l'équivalent de ce qu'était la structure à la sociologie des années quatre-vingt (Jean-Samuel Beuscart and Ashveen Peerbaye, "Histoires De Dispositifs (Introduction)," *Terrains et travaux* vol. 2, n°11 (2006): p. 3), ce dont témoigne clairement le nombre de thèses en cours mentionnant le terme « dispositif » (theses.fr recensant à ce jour plus de 900 thèses en préparation comprenant le terme « dispositif » dans le titre). On se fera une idée du succès que remporte la notion au cours des dernières années en se référant aux synthèses suivantes : Hugues Peeters and Philippe Charlier, "« Contributions à une théorie du dispositif », ," *Hermès, La Revue*, vol. 3 n° 25 (1999); Jean-Samuel Beuscart and Ashveen Peerbaye, "Histoires de dispositifs (Introduction)," *Terrains et travaux* vol. 2, n°11 (2006).

fondements des phénomènes observés dans l'ordre des « visibilités ». Démonstration d'une validité conceptuelle bidimensionnelle, ci-après.

1. CONTEMPLER ET DECRIRE DES DEPLOIEMENTS VISIBLES

Ici, le « dispositif » rejoint d'abord les « visibilités » de Foucault en tant qu'éclosions à la lumière et va permettre de les préciser. Entre les lignes de son article « Exposer au Moyen Âge », paru en 2015, Pierre-Alain Mariaux s'arrêtait en ces mots sur l'étymologie du terme. *A l'origine du mot* [dispositif], *on trouve le verbe français médiéval « despleier »,* « *desploier* » *descendant lui-même du latin « displicare » signifiant « déplier ou disperser »*[1]. Cette origine est également celle du substantif anglais « *display* » liée à l'idée d'ostension, de manifestation, de surcroît de visibilité comme l'a montré Cécilia Hurley[2]. Cet usage ne peut que retenir l'attention de quiconque voudrait s'engager à la rencontre d'objets créés à cause de l'absolue dépendance de leur contenu – les reliques, ces matières peu formées constamment menacées d'évanouissement - à l'égard des *dispositifs sans lesquels elles disparaitraient dans l'anonymat* comme le rappelait Cordez[3]. Ici le mot « dispositif » employé par Cordez a partie liée avec la visibilité. On recourra parfois, dans le premier versant de cette recherche au terme de « *desploi* » pour caractériser, un peu librement, la forme médiévale du déploiement des reliquaires. De même, le terme *« display »* servira, au second versant, à désigner des agencements expographiques.

Ce choix se comprend plus aisément en ayant parallèlement à l'esprit le sens que le terme d'« exposition » a commencé à revêtir, à partir du XIVe siècle. En effet « *exponere* » désignait alors étaler, soumettre à la vue[4]. Le « dispositif », entendu dans cette première acception, comme *opération de mise à plat* […] *déploiement*[5] rejoint aussi la vision que Déotte propose

[1] Pierre-Alain Mariaux, "Exposer au Moyen Âge ? Le cas du trésor," in *Musealisierung mittelalterlicher Kunst*, ed. Wolfgang Brückle, Pierre-Alain Mariaux, and Daniela Mondini (Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2015), p. 39.
[2] *Le « display » en anglais renvoie à l'acte de découvrir un objet, de le rendre manifeste à la vue, à l'attention,* [comme] *on display un étendard. Le terme désigne également une description, l'acte de décrire, une exposition et par extension, il évoque l'ostentation, un étalage de richesses.* […] *Display a aussi été fortement utilisé dans le monde du marketing. Il désigne le matériel publicitaire propre à mettre en valeur le produit, c'est-à-dire un apparat, un supplément de présentation renforçant la visibilité de l'objet à vendre.* […] *Le mot anglais permet de privilégier l'effet, l'impact sur le spectateur ménagé par des moyens annexes.* Cécilia Hurley, "Jalons pour une histoire du dispositif," *Culture et musées* 16 (2010): p. 208.
[3] Cordez, "Les reliques, un champ de recherche. Problèmes anciens et nouvelles perspectives."
[4] Mariaux, "Exposer au Moyen Âge ? Le cas du trésor."
[5] Suite des termes employés par Pierre-Alain Mariaux, à cette même page 39.

des « appareils »[1] lorsqu'il les définit selon l'étymologie latine qu'en donne Vilem Flusser ci-après. *« Apparatus » renvoie au latin « apparare » signifiant préparer qui peut aussi se traduire par « praepare »*. Pour saisir la nuance entre les préfixes *-ad* et *-prae*, Flusser invite à traduire « *apparare* » plutôt par « apprêter »[2] accentuant l'apparition elle-même plus que les opérations la précédant. Ce nuage de mots voisins indique un premier ancrage du terme « dispositif » dans le champ sémantique de l'apparition. Or voilà bien une dimension essentielle lorsqu'il s'agit d'étudier comment des objets donnaient forme à des poussières de matière, rendaient présents des saints ainsi convoqués dans la sphère terrestre et s'inscrivaient enfin à l'intérieur d'un vaste faisceau de gestes et d'objets périphériques rendant possible le phénomène de ces mystérieuses apparitions ! Ceci ouvre sur un large spectre d'analyses qui pourront consister en descriptions d'objets pris dans leurs caractéristiques formelles. On cherchera alors à examiner par quels aspects certains reliquaires, notamment monstrances, disposaient visuellement les conditions d'une monstration particulière de leur contenu. L'attention ira également - dans l'église médiévale et dans l'espace muséal - à la description des enchâssements successifs au service de cette forme d'épiphanie dont la nature varia d'une formation historique à l'autre, embrassant à la fois les objets, les espaces, les gestes et les rituels au cœur de l'apparition des reliquaires. L'étude du versant qu'on pourrait rapidement qualifier de « dispositionnel » de ces agencements vient ainsi enrichir la compréhension forgée des « visibilités » en invitant à décrire le théâtre du visible installé par et autour des reliquaires sur la scène médiévale comme sur la scène muséale.

2. APERCEVOIR DES MONDES SOUS LES DEPLOIEMENTS VISIBLES

Si un premier visage du « dispositif » jette ses regards sur les théâtres de l'apparition[3] - sur les acteurs, la succession des scènes, les décors, les objets animés, les jeux de lumière et d'ombre, les tombés de rideaux, les paroles échangées, les didascalies autant que les silences ménagés - sur quelles autres réalités se penche son front janusien ? Tourné vers les coulisses de ces spectacles visuels, le second visage du dispositif soulève la question des auteurs des livrets, des commanditaires et des conditions de leur écriture. Il s'enquiert de l'envers des décors et sonde l'existence de machineries sous-jacentes aux représentations données. Comment le

[1] Jean Louis Déotte, *L'époque des appareils* (Paris: Lignes et Manifestes, 2004). "La révolution des appareils," *Lignes* n°4 (2001).
[2] Voir Vilem Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Paris, Circé, 1996, p. 23-24, cité par Déotte dans *L'époque des appareils, op. cit.*
[3] Pointant dès ici, la théâtralité constitue une dimension à laquelle on sera attentif en filigrane de ce travail.

dispositif conduit-il au-delà du miroir des apparences extérieures accessibles au niveau des *displays* ?

On peut aborder le versant discursif du dispositif en demeurant attentif à la proximité que ce dernier entretient, là encore, avec le premier sens historiquement revêtu par le terme d'exposition et saisir ainsi que ces deux notions renvoient au visible mais ne relèvent pourtant pas primitivement du champ visuel. Pierre-Alain Mariaux introduit comme suit à l'étymologie du terme « exponere ». *Tel qu'il apparaît en français autour de 1200* [*exponere*] *relève de l'acte discursif : il s'agit de dire, de présenter en expliquant* […] *de rendre quelque chose d'accessible ou de compréhensible au moyen d'un commentaire. Exposer relève donc du discours. C'est un acte de langage, un texte, une écriture avant d'être quelque chose de visuel*[1]. L'*expositio* voisine ainsi la *dispositio* entendue comme processus d'ordonnancement[2]. Dans son article « Jalons pour une histoire du dispositif », Cécilia Hurley l'analyse comme *la mise en ordre, l'articulation des idées développées par l'« inventio »*[3]. La compréhension du dispositif comme une notion liée à *la mise en ordre d'éléments selon un dessein précis* permet à Cécilia Hurley de proposer à *Culture et musées* une définition devant retenir notre attention puisqu'elle pointe *une mise en scène qui ne se contentera pas d'être esthétique mais qui se double d'un système, d'une machinerie propre à établir et communiquer un discours centré ou illustré par un certain nombre d'objets*[4]. Saisir les dimensions structurelle, systémique, dispositionnelle et en même temps panoptique[5] encloses dans cette définition implique de remonter à la vision qu'en proposa Foucault[6] pour la portée heuristique de cette dernière. *Ce que j'essaie de repérer sous ce nom c'est un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions règlementaires, des*

[1] Mariaux, "Exposer au Moyen Âge ? Le cas du trésor," p. 37. *Le substantif « exposition » attesté pour la première fois autour de 1120 signifie, selon le Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500) de Robert Marin « action de présenter par le discours, exposé, explication, commentaire ».*

[2] A la fois chez Mariaux et Hurley en cohérence avec la perspective de Foucault.

[3] Hurley, p. 207.

[4] Ibid.

[5] Comme nous l'avait aimablement suggéré Cécilia Hurley précédemment, le terme pourrait être « autoritaire » plutôt que « panoptique » décrivant quant à lui *stricto sensu* l'exercice d'une autorité en lien avec une vision périphérique. Mais le retour à la dernière ligne de la description donnée par Foucault du *Panopticon* dans *Surveiller et punir* (parlant des *petites silhouettes captives dans les cellules* comme *autant de cages, autant de petits théâtres,* p. 201) appuie l'idée qu'un lien puisse exister entre les dispositions adoptées par certains reliquaires ou situations de présentation des reliquaires et l'exercice sous-jacent d'une autorité. On précise en outre, à la prochaine occurrence du terme, l'importance de sa dimension « paradigmatique », ce qui permettra de mieux préciser l'usage qui en est fait dans ce travail.

[6] Foucault replaça peu à peu la notion d'« *épistémè* » par celle de « dispositif » lorsqu'il concentra (à la fin des années 1960) son attention sur la question du pouvoir, de la gouvernementalité des hommes ainsi que sur les mécanismes de domination et d'assujettissement mis en place par le pouvoir, cette composante y occupe un rôle important.

lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques ; bref, du dit aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on établit entre ces éléments[1]. […] *Par dispositif, j'entends une sorte, disons, de formation qui, à un moment donné a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. Le dispositif a une fonction stratégique dominante. J'ai dit que le dispositif était de nature essentiellement stratégique, ce qui suppose qu'il s'agit d'une certaine manipulation de rapport de force, d'une intervention rationnelle et concertée dans ces rapports de force, soit pour les développer dans telle direction, soit pour les bloquer ou les stabiliser, les utiliser. Le dispositif est dont toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes du savoir qui en naissent mais qui tout autant le conditionnent. C'est ça le dispositif : des stratégies de rapports de force supportant des types de savoirs et supportés par eux*[2]. Reformulé par des sociologues, le dispositif désigne des *assemblages d'éléments hétérogènes nécessaires à l'organisation de la vie sociale* […] *ressources pour l'action en perpétuelle reconfiguration*[3]. Foucault dépeint une sorte d'*arrangement qui a un effet normatif sur son environnement puisqu'il y introduit certaines dispositions*[4]. Cette vision d'un dispositif arrangeant le théâtre pour un apparaître en créant *une propension à certains types d'actes, une tendance à ce que certaines choses arrivent*[5] invite immédiatement à s'interroger sur les systèmes sur lesquels des phénomènes tels que les ostensions médiévales ou les expositions muséales de reliquaires s'adossent nécessairement ! Cette focalisation de la définition sur la dimension stratégique enjoint à investiguer en direction

[1] Comme annoncé plus haut (et sur la recommandation du jury en colloque de thèse), on ménage une place dès le travail d'élaboration conceptuelle, à la notion – secondaire par rapport à celles retenues - de « réseau ». L'usage qu'en fait Foucault ici conduit à mentionner une première acception du terme qui situe le réseau quelque part entre élément de liaison et structure d'ensemble (un maillage somme toute assez proche du premier sens historique du terme, à savoir celui de *resel* utilisé au XIIe siècle pour désigner un petit filet de chasse ou de pêche, voir Claude Gauvard, "Introduction : Conférence introductive," in *140e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, « Réseaux et société »*, ed. Claude Gauvard (Reims: Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2017).

[2] Michel Foucault, *Dits Et Écrits*, vol. T. II. (Paris : Gallimard ; repr., 1994)., texte n° 189, p. 299.

[3] Beuscart and Peerbaye, p. 5.

[4] Sverre Raffnsøe, "Qu'est-ce qu'un dispositif ? L'analytique sociale de Michel Foucault," *Symposium : Canadian Journal of Continental Philosophy* 12 (1) (2008): p. 47.

[5] Ibid.

de la sociologie, des réseaux, des systèmes, des agencements[1], voire des « assemblages »[2] sociologiques sous-jacents aux dispositifs visibles. Tout semble en effet indiquer qu'il ne peut y avoir émergence d'un réseau de visibilités - elles-mêmes en relation non linéaire avec des réseaux d'énoncés - que s'il existe des réseaux humains traversés par une nécessité précise, confrontés à un besoin, à une urgence particulière qu'il importe d'identifier[3]. La *surdétermination fonctionnelle*[4] des dispositifs en fait des concrétisations d'intentions à travers l'aménagement d'environnements spécifiques. L'accent mis ici sur cette dimension stratégique rejoint ainsi les injonctions des principaux auteurs retenus en revue de littérature - qu'on songe à Ames, à Recht ou encore à Baschet - à s'intéresser aux interrelations constitutives des dispositifs et à la dimension profondément relationnelle des objets étudiés.

---

[1] Notion développée par Gilles Deleuze et Félix Guattari, dans *Mille Plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980 pour désigner quelque chose qui concerne, comme l'idée de dispositif, un espace de possibilités. On trouve, ci-après, une formulation claire du concept d'agencement (rejoignant « l'ensemble résolument hétérogène de Foucault) donnée au cours d'un entretien : *c'est une multiplicité qui comporte beaucoup de termes hétérogènes, et qui établit des liaisons, des relations entre eux à travers des âges, des sexes, des règnes – des natures différentes. Ainsi la seule unité de l'agencement est de cofonctionnement : c'est une symbiose, une « sympathie ». Ce qui est important ce ne sont jamais les filiations, mais les alliances et les alliages ; ce ne sont pas les hérédités, les descendances, mais les contagions, les épidémies, le vent,* voir, Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1999, p. 84, cité par Manuel Delanda, *A new philosophy of society: Assemblage theory and social complexity* (London & NY: Continuum, 2006,).

[2] A travers deux ouvrages majeurs, tout d'abord *A new Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*, Continuum Press, paru en 2006, puis *Assemblage Theory* (paru en 2016 aux Edinburgh University Press), Manuel DeLanda a étudié le concept deleuzien d' « agencement », traduit dans ses travaux par celui d' « assemblage », afin d'éclairer les présupposés et les potentialités heuristiques de ce concept au sein d'une véritable théorie des assemblages influente aujourd'hui mais que nous n'avons pu découvrir réellement. Au sujet de ces différentes notions, on lira avec profit une publication collective qui leur a été consacrée tout récemment sous le titre *Les objets composés. Agencements, dispositifs, assemblages,* édité par Nicolas Dodier et Anthony Stavrianakis, aux Éditions de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, coll. « Raisons pratiques », nov. 2018.

[3] On se situe là directement dans le prolongement du champ des concepts foucaldiens découlant de celui de « dispositif ». Cette lecture conduisant au dernier terme ici - « réseau humain » - invite à mentionner la centralité de cette acception profondément sociologique de la notion de réseau dans les sciences humaines dont témoigne très clairement l'article de Claire Lemercier, "Analyse de réseaux et histoire," *Revue d'Histoire moderne et contemporaine* 52-2 (2005). Le domaine des études mobilisant l'analyse des réseaux (ou l'analyse réseau), en tant que domaine socioanthropologique des interactions et des échanges est également très vaste en histoire médiévale, qu'on songe à l'importance des réseaux de pouvoir, des réseaux d'influence, de connaissances, de clientèle, d'amitié, de parenté, de proximité, de voisinage, aux réseaux marchands, intellectuels, monastiques, urbains, etc. Voir à ce sujet l'introduction de Gauvard. au nom de la Section d'histoire et philologie des civilisations médiévales aux journées d'étude sur le thème « Réseaux et société ». Cependant il s'agit d'une approche socio-historique (à différentes échelles possibles) du rôle, de l'élaboration, des positionnements des groupes comme des individus au sein des sociétés médiévales qui dépasse tout à fait l'usage auquel on pense dans cette recherche. Précisons immédiatement qu'on tendra bien davantage à considérer dans ce travail les potentialités de l'idée de réseau dans le prolongement de la réflexion conduite par Baschet au sujet d'une compréhension profondément relationnelle (et donc potentiellement réticulaire) du fonctionnement des images-objets médiévales définies par les rapports au sein desquels elles existent. Qu'il s'agisse de rapports au sein même des images (rapport d'analogie par exemple), de rapports à l'intérieur de groupes d'images ou d'objets (pouvant mobiliser l'idée de réseau iconographique) ou liés aux situations comme aux espaces dans lesquels les objets médiévaux se voient engagés (cf. Baschet.

[4] Peeters and Charlier, p. 9. Ces auteurs décrivent également (p. 18) la rationalité instrumentale des dispositifs comme *une logique de moyens mis en œuvre en vue d'une fin. Le dispositif* [ayant] *une visée d'efficacité, d'optimisation des conditions de réalisation il est soudé au concept de stratégie.*

Une passerelle s'esquisse ainsi reliant les considérations parcourues en revue de littérature et les outils que se donne cette recherche. En effet, on sait à présent qu'une partie du travail consistera à aller à la rencontre avec l'espace ecclésial, du trésor ou de de l'autel en cherchant dans quelle mesure ce qui y advient, autour et à travers les reliquaires, correspond à des manifestations de liens entre la communauté détentrice des objets et son entourage, entre elle et les autres communautés religieuses, elle et les laïcs et, enfin entre elle et le monde supérieur. De même, on abordera les manifestations muséales des reliquaires en s'interrogeant sur les réseaux comme sur les raisons liant ensemble des collectionneurs, des marchands, des conservateurs, des historiens, des amateurs autour de reliquaires parvenus entre leurs mains où ils ne sont jamais considérés de façon neutre.

Complétant cette stimulante perspective, l'analyse de Giorgio Agamben met en lumière les ancrages théoriques de la notion dont il reconstitue l'archéologie. Premièrement, ce dernier démontre que le germe du « dispositif » renvoie chez Foucault à la notion hégélienne de « positivité » au sens d'inculqué, d'historique, de conjoncturel par opposition à inné, naturel et constant[1]. Dès lors, suivant l'analyse d'Agamben, l'entreprise de Foucault consiste à *enquêter sur les modes concrets par lesquels les positivités (qui deviendront les dispositifs) agissent à l'intérieur des relations dans les mécanismes et les jeux de pouvoir*[2]. Rapporté à notre propre perspective, il s'agit donc d'observer comment sous les phénomènes de monstration/occultation observés, des systèmes complexes de rites, de règles, de hiérarchies, de dogmes, de rapports institutionnels propres à un lieu et à une époque (ses positivités, ses dispositifs) se mettent en place. En découle l'invitation simultanée à chercher à quels besoins ils répondent et dans quels faisceaux d'interactions sociales et symboliques ils s'inscrivent. On s'intéressera également à la façon dont ils peuvent être vécus et intériorisés par les individus qui les activent, les performent et en même temps les actualisent constamment. Dans *Signatura reum. Sur la méthode,* Giorgio Agamben signale ce qui rapproche l'attention que T. S. Khun porte au rôle

[1] Agamben renvoie à l'enseignement que reçut Michel Foucault et dans lequel le texte de jeunesse d'Hegel publié en 1796 sous le titre *La positivité de la religion chrétienne* joua un rôle. La notion apparaît en effet dans ce traité théologico-politique qui cherche à penser la relation entre la religion et l'Etat (comme une religion qui s'inscrit dans une histoire).

[2] Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* (Paris: Rivages poche/petite bibliothèque, 2006), p. 15. Pour penser la relation entre les sociétés humaines et les rapports de force qui les gouvernent, Foucault a, en effet, d'abord retenu le terme de « positivité » par lequel Hegel désignait le faisceau conjoncturel de contraintes, *avec tout ce poids de règles, de rites et d'institutions qui est imposé aux individus par un pouvoir extérieur, mais qui se trouve aussi intériorisé par le système des croyances et des sentiments.*

des paradigmes[1] (scientifiques) dans la détermination des comportement des savants[2] de l'intérêt de Foucault aux disciplines, aux techniques et aux dispositifs concrets à travers lesquels le pouvoir agit sur les sujets et gouverne leurs existences. Comme le montre le philosophe italien, à partir d'un certain moment, l'attention de Foucault va moins à ce qu'on peut savoir à une époque donnée (l'état des connaissances, les figures ou les seuils épistémologiques) qu'à quelque chose qui relèverait davantage de l'imbrication des implications souterraines (l'ensemble hétérogène) sous-jacentes aux « positivités », aux dispositifs et aux discours d'une époque[3].

En plus d'une cette riche archéologie de la notion de « dispositif » [4], Agamben insiste sur la dimension qu'on retient comme « panoptique »[5] du dispositif en pointant *un ensemble de praxis, de mesures, d'institutions dont le but est de gérer, de gouverner, de contrôler et d'orienter les comportements, les gestes et les pensées des hommes.* L'ouvrage *Qu'est-ce qu'un*

---

[1] Le paradigme désigne là *ce que les membres d'une communauté scientifique donnée possèdent en commun, c'est-à-dire l'ensemble des techniques, des modèles et des valeurs auxquelles les membres de la société adhèrent plus ou moins consciemment*, "Qu'est-ce qu'un paradigme ?," in *Signatura rerum. Sur la méthode* (Paris: Librairie philosophique Vrin, 2014), p. 11.

[2] Thomas S. Khun, *The Structure of Scientific Revolutions,* Chicago University Press, Chicago, 1962, cité par ibid.

[3] Les « régimes discursifs » qui intéressent Foucault constituent en cela autant de phénomènes politiques. Allant au-delà des seuils épistémologiques, il s'agit d'avantage d'étudier *ce qui était accepté sans preuve ni démonstration suffisante, ce qui était admis de croyance commune ou requis par la force de l'imagination.* [On voit ainsi se prolonger ce qu'on a identifé plus haut au sujet des « positivités » :] *Analyser les positivités, c'est montrer selon quelles règles une pratique discursive peut former des groupes d'objets, des ensembles d'énonciations, des jeux de concepts, des séries de choix théoriques*, Michel Foucault, *L'archéologie du savoir* (Gallimard, 1969), pp. 236-237. Citation donnée par Agamben, "Qu'est-ce qu'un paradigme ?," p. 15.

[4] Agamben fait, en effet, remonter son analyse de l'origine de la notion au-delà de la *dispositio* apparue chez les Pères de l'Eglise pour atteindre l'*oikonomia* grecque (L'*oikonomia* désignait chez les théologiens grecs la façon dont *Dieu confia au Christ l'économie, l'administration et le gouvernement des hommes.)* Cette origine de la *dispositio* latine suggère que le dispositif est également profondément chargé de cet héritage théologique qui permet d'embrasser ensemble la finalité et les moyens déployés (Réunissant *en Dieu l'être et la praxis, la nature et l'opération par laquelle Dieu administre et gouverne le monde des créatures, Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, p. 26.) Il s'agit ainsi d'une généalogie qui invite à s'intéresser à la fois à l'ontologie des créatures et à l'économie (*oikonomia) des dispositifs qui tentent de les gouverner et de les guider vers le bien* (ibid., p. 30.) laissant déjà entrevoir combien des croyances sous-jacentes les fondent nécessairement (on songe ici aux perspectives sotériologiques auxquelles on a, ensuite, été sensibilisé par la rencontre avec Klas Grinell, lors du colloque de Téhéran, voir Klas Grinell, "The Sosteriology of Heritage: UNESCO, Culture, Salvation," in *Museology and the Sacred.*, ed. François Mairesse (Paris: ICOFOM, 2018).

[5] La lecture de l'essai Agamben, "Qu'est-ce qu'un paradigme ?." invite ici à appuyer l'intuition de l'importance de cette dimension potentiellement « panoptique » des dispositifs qu'on souhaite étudier, ainsi que la dimension paradigmatique de cet adjectif. L'étude du modèle architectonique de Bentham en tant que *phénomène historique singulier* conduit en effet Foucault à reconnaître dans le *Panopticon, un « modèle général de fonctionnement »* (Foucault, *L'archéologie du savoir*, p. 206. cité par Agamben, "Qu'est-ce qu'un paradigme ?," p. 18.) ou encore (même page de l'*Archéologie*, citée à la même page par l'auteur) quelque chose qui rejoint l'évocation qu'on a fait plus haut, à la suite de Deleuze, de l'idée d' « évidence ». *C'est le diagramme d'un mécanisme de pouvoir ramené à sa forme idéale »). Il fonctionne en somme, comme un paradigme au sens propre : un objet singulier qui, en valant pour tous les autres de la même classe, définit l'intelligibilité de l'ensemble dont il fait partie et qu'en même temps il constitue.* Retenir que c'est ainsi que Foucault en arrive à parler de « modèle panoptique du pouvoir » ou encore de « panoptisme » éclaire ainsi l'usage (essentiellement heuristique) que nous faisons à notre tour du terme dans cette recherche.

dispositif ? met ainsi l'accent sur les modalités d'orientation de l'action et essentiellement sur les dynamiques de captation[1]. Or la captation de l'attention se révèlera vraisemblablement un enjeu majeur au cœur des phénomènes qu'on s'attachera à décrire. La définition néo-foucaldienne d'Agamben, très proche de l'originelle, permet d'embrasser des objets tels que le reliquaire lui-même, l'étagère de l'armoire aux reliques, la table d'autel, les brancards processionnels, l'architecture ecclésiale ou muséale, la vitrine ou encore le socle en passant par le cartel ou l'authentique selon la temporalité considérée. Elle saisit également des pratiques comprenant systématiquement à la fois une dimension proprement pragmatique du faire, et un versant dogmatique guidant l'agir. Qu'il s'agisse des credo médiévaux associés aux vertus des reliques ou des croyances des époques ultérieures en lien avec la compréhension et la transmission du patrimoine sacré en musée[2]. Une telle définition invite à embrasser également des disciplines ici historique, théologique, anthropologique ou encore patrimoniale qui font écho aux *propositions philosophiques, morales, philanthropiques* de Foucault : un ensemble hétérogène donc[3].

Quoiqu'on perçoive nettement combien les dispositifs, qu'ils apparaissent dans le contexte de l'église médiévale ou de l'univers muséal, sont toujours le produit de négociations, de visions et de rapports de force complexes selon le versant panoptique pointé par Foucault ou de contrôle et de captation souligné par Agamben, on manque des ressources d'outillage historique et sociologique pour mener ces analyses au-delà du stade d'esquisses. L'anticipation de cette limite n'interdit pourtant pas de s'intéresser à la façon dont les dispositifs perçus comme des *displays* - scènes possibles pour un apparaître précis - reposent sur des visions systémiques élaborées. Pour cela, on gagnera à densifier encore la notion de « dispositif » envisagée du côté stratégique afin d'en ajuster la compréhension. Dans l'introduction d'une

[1] *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, p. 31. Les termes exacts sont les suivants : *J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler, d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants.*

[2] On peut à présent songer au travail de Bruno Brulon Soares mettant en lumière l'existence d'un faisceau complexe de dogmes et de croyances dominant la pensée autant que l'agir muséologique, voir Bruno Brulon Soares, "Every museum has a God, or God is in every museum?," in *Museology and the Sacred*, ed. François Mairesse (Paris: ICOFOM, 2018). Plus généralement sur ce sujet, on renvoie à la lecture de l'ensemble du volume paru à l'issue du colloque de Téhéran, *Museology and the sacred. Selected papers*, ed. François Mairesse, vol. 47 (1-2) - 2019, ICOFOM STUDY SERIES (Paris: ICOFOM, 2019).

[3] Un ensemble qu'il peut être fécond d'aborder par un prisme empruntant aux questionnements de l'anthropologie. Au cours d'un échange avec Pierre Bourdieu et Robert Darnton, Roger Chartier a formulé comme suit ce que ces derniers sont susceptibles d'apporter à l'historien : *une démarche (entrer dans une culture autre à partir de l'opacité incompréhensible d'un rite, d'un texte, d'un geste), un projet (tenter de voir les choses du point de vue indigène), un concept (la culture comme un univers symbolique où des symboles partagés* […] *servent à penser et agir, classer et juger, mettre en garde ou en accusation.* Voir Pierre Bourdieu, Roger Chartier, and Robert Darnton, "Dialogue à propos de l'histoire culturelle " *Actes de la recherche en sciences sociales* 59 (septembre), no. Stratégies de reproduction -2 (1985): p. 87.

livraison de la revue *Terrains et Travaux* de l'ENS Cachan intitulée « Histoire de dispositifs »[1], Beuscart et Peerbaye insistent par exemple sur la temporalité afférant à la notion de dispositif[2], distinguant l'urgence présidant à l'apparition du dispositif et la survie de ce dernier au-delà de l'impératif stratégique initial. Ainsi ne doit-on pas seulement être attentif aux nécessités conjoncturelles auxquelles peuvent avoir répondu les dispositifs-objets et les dispositifs les entourant, qu'ils soient médiévaux ou muséaux, mais également à la question des rémanences de ces nécessités qui se trouvent figées dans ces dispositifs par la suite. C'est-à-dire à la question de leur adaptation nécessaire au fil du temps et des contextes changeants[3]. Qu'on songe à des survivances de barrières de chœur, à des soclages jadis changeant de couleur au fil du calendrier liturgique, à des changements intervenus à l'intérieur même des objets (changement de contenu ou de désignation par exemple ou maintien paradoxal de vocable après remplacement des reliques…). Les mêmes phénomènes de mutations, de renouvellements ou au contraire de pétrifications pouvant s'observer du côté muséal, notamment autour du futur de l'héritage muséologique particulier constitué par les *period rooms*[4]. En témoignent par exemple les analyses de Chantal Lafontant au sujet des salles historiques du musée national de Zurich[5]. Plus généralement, la simple question de la temporalité des dispositifs semble parfaitement coïncider avec la problématique abordée dans cette recherche : quelles transformations ont affecté les dispositifs étudiés à leur passage d'une temporalité première, vers une temporalité seconde ?

---

[1] Beuscart and Peerbaye.

[2] Pour eux : *un dispositif se met d'abord en place pour remplir une fonction stratégique, souvent pour répondre à une urgence mais il survit à l'intentionnalité et aux visions qui ont présidé à sa mise en place : le dispositif se maintient au-delà de l'objectif stratégique initial.* Ibid., p. 5.

[3] Les auteurs de l'article « Contribution à une théorie du dispositif » parlant à ce sujet de la *capacité des dispositifs à sans cesse réinventer leur propre fonction stratégique.* Peeters and Charlier, p. 9.

[4] La complexité du statut et du destin muséologique des salles historiques tient au fait que ces dernières constituent des *« constructions dans une construction », biens meubles, mais immobilisées,* (Voir le document intitulé « Les salles historiques de musée » émis le 22 juin 2018 (2nde version) par la Commission fédérale des Monuments historiques, CFMH, p. 4). Ce document propose une différenciation terminologique synthétique que nous reportons ici entre les « salles historiques » (en tant qu'*espaces d'exposition dans lesquels des éléments architecturaux constitutifs ainsi que des meubles ont été rassemblés pour former un ensemble plus ou moins originel mais parfaitement représentatif),* les « *period rooms* » (*rassemblant des éléments architecturaux constitutifs et originaux),* les « salles de styles » (*qui reproduisent des intérieurs historiques en intégrant des aménagements originaux)* et enfin les « salles d'époques » (*qui regroupent des pièces de collection d'une époque dans un contenant neutre*). Présentant ainsi des variations entre reconstitution archéologique et simple évocation suggestive d'ambiance ou d'atmosphère, ces différents modèles muséologiques reviendrons dans le courant de la recherche, essentiellement au fil des deux derniers chapitres. Voir aussi le point "Salle d'époque," in *Dictionnaire encyclopédique de muséologie,* ed. François Mairesse and André Desvallées (Paris: Armand Colin, 2011).

[5] Chantal Lafontant-Vallotton, "Le musée national suisse," in *De nouveaux modèles de musées? Formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe XIXe-XXIe siècles, Actes du colloque organisé du 5-7 mars 2007 à l'Ecole normale supérieure de Paris*, ed. Ecole normale supérieure de Paris (Paris: Editions l'Harmattan, 2009). On pense ici aux célèbres salles historiques qui entrèrent au Musée National de Zurich à sa création (dont la *Seidenhofstube,* présentée au Musée des Arts Appliqués de Zurich, dès 1874, qui entra au Musée National à son ouverture en 1898).

L'attention aux dispositifs pourrait de prime abord suggérer un intérêt exclusif à des formes matérialisées solides, à des superstructures denses, à l'exclusion d'éléments peut-être moins immédiatement perceptibles. Cet écueil pourrait-il être contourné en déplaçant légèrement le regard grâce aux indications données ci-après par Michel de Certeau ? Pour ce dernier en effet, *une société se compose de certaines pratiques exorbitées, structurantes et englobantes, bruyantes et spectaculaires, et d'autres pratiques, « innombrables, restées « mineures », toujours là pourtant quoique non organisatrices de discours, et conservant les prémisses ou les restes d'hypothèses* […] *différentes pour cette société ou pour d'autres »*[1]. Une telle perspective invite à s'intéresser à des pratiques qui pour paraître muettes n'en sont pas moins foncièrement opérantes, renvoyant ici aux différentes modalités d'efficience des objets pointées par Jérôme Baschet. Cet accent ici mis sur les « signaux faibles », sur ce qu'il se passe dans les interstices, peut encore faire écho aux empilements de discours, de langages, d'objets, les *dits autant que les non-dits* du dispositif foucaldien sous-jacent au *display*. Ce sont aussi ces derniers qu'il importe d'examiner, de reconstituer pour en décrire le fonctionnement comme pour en approcher les enjeux, rejoignant là tant la peinture par Ames des « artifices » des premières monstrations en contexte que la dimension « synthétique » identifiée par Davallon dans l'espace reconstruit de l'exposition !

Comprendre que le dispositif, qu'il soit objet ou plus englobant, fait simplement exister un espace particulier à l'intérieur duquel quelque chose d'escompté peut se produire, constitue *un support, une balise, un cadre organisateur de l'action rendant possible quelque chose*[2] implique d'envisager dès à présent la question de la force performative des dispositifs. *Les dispositifs* apparaiss[ent] *non seulement comme des espaces de coordination entre des acteurs déjà constitués, mais bien plus comme la « fabrique » même des acteurs et le lieu où s'ouvrent leurs qualités*[3]. On s'interrogera également enfin sur cette capacité des dispositifs à agir effectivement sur les univers où ils apparaissent. On s'enquerra de ce qu'ils « font » aux univers, milieux, espaces où ils se produisent, aux acteurs qui les utilisent, s'y confrontent, les subissent ou encore les détournent. Concrétiser des intentions dans des dispositifs, aménager des espaces en vue d'une certaine instrumentalité est une chose. Garantir que ces dispositions opéreront bel est bien en est une autre ! En ce sens, la question de la performativité invitera également à considérer les usages détournés, les refus ou les cas de contournements des

[1] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*, Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 79, cité par Peeter et Charlier, p. 16. Les guillemets indiquent les limites de l'incise.
[2] Ibid., p. 19.
[3] Ibid., p. 10.

dispositifs en place, l'efficience impliquant nécessairement aussi des cas de figure d'inefficacité des dispositifs à actualiser des potentialités.

Enfin, que les dispositifs ménagent des espaces particuliers dans lesquels quelque chose peut se produire nous renvoie aux « hétérotopies » de Foucault et à la vision de Pierre Nora d'un espace aigu : *découpage dans l'indéterminé du profane – espace ou temps, espace et temps - d'un cercle à l'intérieur duquel tout compte, tout symbolise, tout signifie.*[1] Là, et peut-être est-ce la dimension la plus prometteuse pour notre analyse, les dispositifs, qu'il s'agisse du dispositif-reliquaire, du dispositif-trésor/autel/procession ou des dispositifs muséaux ultérieurs de monstration des reliquaires, chacune de ces unités de la plus petite à la plus vaste apparaissent alors puissamment comme des *espaces transitionnels*[2]. Le terme, emprunté à Winnicott renvoie à ce que le psychanalyste a également défini comme « espace potentiel », ou « aire intermédiaire », interstice pour l'expérience dont on se contentera de dire ici qu'elle se situe entre la réalité extérieure et la réalité intime, entre le dedans et le dehors[3]. C'est précisément parce que le dispositif aménage des espaces transitionnels que les objets qui en constituent le cœur peuvent opérer précisément comme objets transitionnels, dimension pointée par Brigitte d'Hainaut-Zvény dans son analyse des retables comme passerelle, transitionnelle, entre Ciel et Terre. Toujours avec les auteurs de l'article « Contribution à une théorie du dispositif », on apprend précisément combien dans ces espaces transitionnels, *les frontières entre intérieur et extérieur sont temporairement suspendues, ce qui ouvre à une articulation entre ces deux mondes. Dans ces espaces, le registre de l'imaginaire peut se déployer pour représenter la réalité et lui donner un sens, de sorte que le dehors est rendu commensurable du dedans*[4]. Cette vision permet de penser à la fois le dispositif médiéval reliquaire dans son convoiement du matériel vers l'immatériel, de l'humain vers le divin, et le dispositif muséal par la suspension d'un monde autre (à la fois un monde passé et un monde tendu vers l'au-delà) qu'il articule en s'appuyant éventuellement sur le registre de l'imaginaire.

Les auteurs des différentes analyses qu'on a pu parcourir des implications théoriques de la notion de dispositif se rejoignent enfin pour conclure combien ces derniers s'adossent

[1] Pierre Nora, dans « Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux », *Les lieux de mémoire*, t. 1, Paris, Gallimard, 1997, p. 43, cité par Marie Caillat, "Les cheveux de sainte Thérèse, ou le sacré comme dispositif " *Cahiers de l'École du Louvre. Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie [en ligne]* n°2 (2013), http://www.ecoledulouvre.fr/revue/numero2/Caillat.pdf , p. 3.
[2] Notion amenée par Peeters et Charlier, p. 19.
[3] Cf. D.W. Winnicott, *Jeu et réalité ; l'espace potentiel*, Gallimard, 1975.
[4] Peeters and Charlier, p. 19.

nécessairement *une certaine « vision du monde », s'articulent et participent à la conception d'un modèle, d'un idéal de société.* Ceci a le mérite de lancer les lianes des questions suivantes. Quelle conception, quel idéal perce à travers le dispositif-reliquaire dans le temps de son apparition médiévale ? Quelle vision de ce dernier transparait dans l'aménagement muséal ? Comment ces dispositifs matérialisent, conditionnent en même temps qu'ils forgent, assurent la reproduction[1] d'une norme, de cadres, d'espaces performatifs pour l'action conformes à ces attentes initiales ? Quelles visions du monde les dispositifs reliquaire/ trésor/ autel/procession expriment-ils ? A quelles croyances, conceptions, sont-ils liés et participent-ils activement ? Quelles normes dans les formes de la liturgie, du rituel, de la dévotion structurent-ils ? Quelle nature de relations médiatisent-ils, entre les vivants au sein de l'Eglise, mais aussi entre les humains et le divin ? Et du côté muséal ? Dans quelle mesure les expositions ou les dispositifs muséographiques « trésor » (là aussi pour les désigner schématiquement) traduisent-ils, eux aussi, une certaine vision portée par le musée de l'objet religieux médiéval, du trésor, de la sacralité médiévale ? Dans quelle mesure s'articule-t-elle à une certaine compréhension du monde médiéval, de ses croyances, de son économie comme de ses productions ? En quoi participe-t-elle enfin activement à l'affirmation, à la reproduction d'un certain regard sur ce dispositif initial, cet artifice premier historiquement qu'était le dispositif médiéval lui-même à travers sa remise en exposition ? L'exposition, qu'elle soit médiévale (ecclésiale) ou muséale tend toujours en même temps une image vers l'extérieur et un miroir, une image d'elle-même. C'est-à-dire qu'elle reflète, énonce, manifeste en même temps ses propres « évidences »[2] et ses représentations. Les « visions du monde » pointées ici renvoient, en définitive, également aux « visibilités » de Foucault en tant que visions ponctuelles, évidences particulières d'une société donnée, acuité propre à une temporalité précise et que le chercheur ne peut que s'ingénier à reconstituer.

III. PREMIERE FORMULATION DE LA PROBLEMATIQUE[3]

1. A PARTIR DES VISIBILITES DE FOUCAULT

Dans cette recherche, on s'intéresse à la fois aux reliquaires chrétiens et aux formes fixes et mobiles qui ont accompagné leur apparition en contexte médiéval et continuent de les

[1] Au sens de Bourdieu.
[2] Au sens élaboré plus haut.
[3] Cette dernière concentre le questionnement qui a été détaillé bien plus précisément au fil de l'exposition du socle conceptuel. On doit également signaler dès ici que la problématique ira en s'affinant en avançant dans le travail, le terme de muséal étant par exemple remplacé par celui d'expositionnel de façon à permettre la prise en compte d'espaces muséaux autant que de trésors d'églises contemporains.

accompagner en contexte muséal. Sous quelles espèces visuelles, sous la forme et au sein de quelles architectures, de quelles sculptures de lumière les reliquaires ont-ils éclos dans et autour de l'espace ecclésial médiéval ? A travers les trésors, sur les autels, au moment des ostensions ainsi qu'au cours des processions ? Sous quelles espèces visuelles les retrouve-t-on, plus tard, réenchâssés et manifestés dans l'espace muséal ? Quels agencements les entourent au fil des expositions ? Au sein de quel langage muséographique (espace, parcours, vitrines, socles, appareillage médiatique et assemblage discursif) sont-ils engagés par leurs réapparitions en expositions ?

Ainsi au moins autant qu'aux objets eux-mêmes, notre attention va-t-elle à leur participation à ce qu'on pourra peut-être décrire comme une forme de machinerie, de mécanique optique par laquelle ces objets instaurent, dans le monde médiéval comme dans le monde muséal, des champs de visibilités exprimant les évidences propres à ces deux formations distinctes.

2. A PARTIR DES DEUX VERSANTS DES « DISPOSITIFS »

Le second concept retenu permet de préciser le questionnement. Dans quelle mesure les reliquaires médiévaux et les agencements d'objets, de gestes et d'espaces plus vastes dans lesquels ils s'inscrivent constituent-ils des dispositifs de mise en visibilité dans le sanctuaire et dans l'exposition ? On travaillera ainsi sur deux échelles distinctes et complémentaires, la première s'attachant au reliquaire lui-même en tant que dispositif, l'autre identifiant, autour, d'autres dispositifs périphériques indispensables à son « fonctionnement »[1].

A ces deux niveaux, on sera attentif à ce qui est manifesté par et autour des reliquaires, c'est-à-dire aux formes particulières, à la matérialité, à la tessiture, aux chatoiements, aux alternances d'apparition et de disparition qui s'attachent à leur déploiement afin de décrire la façon dont ils donnent à voir leur contenu et les réalités invisibles qui s'y entremêlent.

[1] On voit déjà se profiler ici l'attention qu'il faudra accorder à toutes les dimensions susceptibles de composer l'univers contenu en germe dans le préfixe *-para* (le paratexte de la génétique littéraire, les *parerga*…) tel que le décrit J. Hillis-Miller, cité et traduit par Genette ci-après. *Para est un préfixe antithétique qui désigne à la fois proximité et distance, similarité et différence, intériorité et extériorité* […] *une chose qui se situe à la fois en-deçà et au-delà d'une frontière, d'un seuil ou d'une marge, de statut égal et pourtant secondaire, subsidiaire, subordonné* […] *Une chose en -para n'est pas seulement à la fois des deux côtés de la frontière qui sépare l'intérieur et l'extérieur, elle est aussi la frontière elle-même, l'écran qui fait membrane palpable entre le dehors et le dedans, Seuils,* 1987, p. 7. Citation qu'on emprunte à Richard Phélan dont on évoquera le travail plus loin.

Ce faisant, on aura le plus grand soin possible de glaner, sous la description de ces dispositions, tous les indices perceptibles des faisceaux de relations, des énoncés, des savoirs, des croyances, des jeux de pouvoir et de représentations sous-jacents dont ils sont en même temps des matérialisations. On regardera le dispositif-reliquaire médiéval et les dispositifs médiévaux afférant (dans les formes de la liturgie et de l'espace ecclésial) comme des dispositifs liant, au sein d'une économie complexe (*oikonomia*) des pratiques et un *logos* - constitué de la foi, des dogmes, des canons liturgiques, des mémoires communautaires - avec des groupes d'individus en perpétuelle définition et négociation autour de ces objets et de ce qu'ils manifestent. On sondera, ensuite, de la même façon le contexte muséal de réapparition des reliquaires médiévaux comme un autre système à la fois visuel, plastique et langagier. Système engageant autant des individus que des croyances et des choix, des représentations et reposant donc nécessairement - dans chaque exemple qu'on pourra choisir - sur une construction stratégique sous-jacente liée à la vision que l'institution muséale porte et manifeste des objets qu'elle sélectionne et donne à voir.

Les pages précédentes ont mis en lumière un changement de régime de visibilité entre la monstration médiévale et l'exposition muséale des reliquaires chrétiens. Les pérégrinations, non linéaires, de ces objets au fil du temps se sont nécessairement accompagnées de changements de statut comme de valeur. Pour cerner ces mutations, d'autres notions que celles de « visibilités » et de « dispositifs » ne gagneraient-elles pas à être mobilisées afin d'étayer encore conceptuellement la recherche envisagée ?

IV. D'AUTRES OUTILS CONCEPTUELS POUR PENSER LES REENCHASSEMENTS SUCCESSIFS DES RELIQUAIRES ?

1. UN TRANSFERT CULTUREL COMME UN AUTRE ?

Puissamment ancrée historiquement dans l'étude d'échanges textuels entre aires géographiques[1], *la problématique des transferts culturels s'organise autour d'une conception*

[1] La problématique des transferts culturels est née au milieu des années 1980 au sein d'un groupe de recherche réuni au CNRS par Michel Espagne, Michaël Werner et leur équipe (dont Matthias Middell et Hans-Jürgen Lüsebrink), autour de fonds d'archives d'histoire culturelle allemande localisés en France. Ce groupe - « Transferts culturels franco-allemands » est né dans le milieu des études germaniques. Au moment où paraît son manifeste (Michel Espagne et Michaël Werner, « La construction d'une référence culturelle allemande en France : genèse et histoire (1750-1914) », *Annales ESC,* n°4, juillet-août 1987, pp. 969-992 ; repris dans *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe-XIXe siècle),* Michel Espagne et Michaël Werner (dir.), Paris, 1988. Titres cités par Béatrice Joyeux-Prunel, "Les transferts culturels, un discours de la méthode,"

générale des ensembles culturels dont on présuppose qu'ils sont répartis ou séparés par des discontinuités structurantes. Ces discontinuités peuvent consister en frontières linguistiques, politiques, sociales, religieuses mais également en *frontières diachroniques entre époques*[1]. Envisager le glissement des reliquaires du contexte de l'église médiévale vers celui de la réexposition muséale sous l'angle du transfert culturel encourage ici à dépasser l'écueil de la dichotomie. Là où l'opposition « reliquaires au Moyen Âge, reliquaires au musée » dresse une perspective comparatiste, la méthode des transferts culturels ouvre l'hypothèse de la continuité et invite à remettre en question l'existence des deux modèles confrontés. Elle sensibilise à l'essentialisation des différences entre deux espace-temps comme au postulat de l'existence de systèmes clos sur eux-mêmes. Etablir, dès à présent, qu'il n'existe pas davantage d'essence du trésor d'église ou de l'installation muséale trésor que d'essence d'une nation que le comparatisme pourrait confronter en bloc à une autre essence nationale s'avère à cet égard fécond. Cette mise en garde rappelle d'abord combien les catégorisations de la recherche répondent davantage aux besoins de l'analyse qu'à des vérités objectives. Elle remémore ensuite immédiatement aussi que chacun des espaces culturels considérés est déjà le résultat de déplacements antérieurs et d'hybridations successives. Elle offre enfin de revenir vers des considérations esquissées plus haut dans l'analyse d'Agamben. Qu'on explore le système visuel de la liturgie médiévale ou celui de l'univers muséal issu du romantisme par exemple, on s'attachera en effet à souligner combien ces « modèles » s'inscrivent dans une temporalité faite d'échanges et s'élaborent eux-mêmes à partir d'importations. S'ils existent, c'est moins comme entités closes que comme constellations mobiles et conjoncturelles qu'on peut modéliser et décrire mais en les comprenant comme les « positivités » d'Hegel que mentionnait Agamben. En effet, Michel Espagne écrit lui-même que *les aires culturelles dont la recherche sur les transferts culturels relève les imbrications sont des configurations provisoires mais nécessaires à la compréhension des phénomènes de circulation culturelle*[2]. Cette anthropologie des échanges entre des réseaux mobiles rejoint des éléments esquissés dans l'approche par les dispositifs en enjoignant à s'intéresser aux besoins spécifiques, aux intentions et aux stratégies déployées par le système d'accueil des objets déplacés. Elle attire également l'attention sur les

Hypothèses. Publications de la Sorbonne 6 (2013/1): p. 151.) il axa d'abord son travail sur les relations culturelles entre les deux pays aux XVIIIe et XIXe siècles avant d'initier une réflexion plus générale sur « *la manière dont les cultures occidentales importent et s'assimilent des comportements, des textes, des formes, des valeurs, des modes de penser étrangers* » (Michel Espagne et Michaël Werner (dir.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe-XIXe siècle)*, Paris, 1988, p. 5, cités par Béatrice Joyeux-Prunel, *ibid.*)

[1] Ibid., p. 159.

[2] Michel Espagne, "La notion de transfert culturel " *Revue Sciences/Lettres [En ligne]* (2013).

vecteurs du passage rejoignant l'hypothèse de l'existence de systèmes sociologiques souterrains complexes en creux dans l'analyse stratégique des dispositifs selon Foucault[1].

Les inévitables mutations de l'objet déplacé lors du transfert impliquent des transformations en profondeur[2]. Ainsi, la transposition d'un objet, ou d'une catégorie d'objets au sein d'un système de valeur opposé[3] implique immédiatement des mutations relevant à la fois de la traduction et de la négation. Pascal Griener propose à ce sujet une interprétation parfaitement éclairante en soulignant combien la compréhension du transfert renvoie à celle du symbole[4]. Il rappelait, en substance, que *dans l'étymologie du symbole se niche le déchirement, la rupture. L'arrachement est nécessairement au début du processus de toute symbolisation puisqu'il faut qu'il y ait un temps de déchirement pour qu'il y ait ensuite rapprochement. Le transfert a toujours trait à l'arrachement.* Cette présence du déchirement au cœur du processus symbolique est essentielle et nous y reviendrons dans les derniers chapitres de ce travail. Elle fait à la fois réentendre le *lamento* de la mise à mort des objets sacrés à leur franchissement du seuil des tombeaux muséaux et saisir le caractère en un sens inéluctable de cet état de fait puisqu'il exprime profondément l'écart entre deux évidences irréconciliables : le musée d'art, plus encore à vocation nationale et historique, ne voit pas l'objet religieux avec les yeux de l'homme du XIIIe siècle. Le passage par la problématique du transfert culturel coïncide avec le *vade-mecum* proposé par Ames encourageant à déployer un intérêt égal à un contexte initial, à un contexte second et à la catégorie d'objets passée de l'un vers l'autre. Le premier horizon de l'étude sera ainsi naturellement le système de départ de l'objet reliquaire pour en comprendre autant que possible l'intelligence, les acteurs et les différentes facettes. Le second horizon sera le contexte d'arrivée : le redéploiement des reliquaires médiévaux dans les contrées muséales de l'âge contemporain[5]. La perspective de mise en relation dynamique de deux systèmes ouverte par la voie du transfert culturel modifie le regard porté sur les nouvelles configurations créées autour de la présentation des reliquaires hors contexte. Ces dernières deviennent davantage susceptibles d'apparaître comme les résultats complexes de rayonnements, de

[1] Tout en faisant immédiatement songer aussi aux « assemblages » Deleuziens ou encore aux « agents » de la théorie d'Alfred Gell.

[2] Dans les mots de Michel Espagne : *Les besoins spécifiques du système d'accueil opèrent une sélection, ils refoulent des idées, des textes ou des objets qui demeurent désormais dans un espace où ils restent éventuellement disponibles pour d'autres conjectures,* Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands* (Paris: PUF, 1999), p. 286. Cité par Joyeux-Prunel, p. 152.

[3] Ce que le cas du passage des objets sacrés médiévaux entre les collections du *Museum Central des Arts* dans le contexte révolutionnaire français illustre passablement bien par exemple.

[4] Dans le cadre d'une séance à l'Ecole du Louvre consacrée au thème de l'appropriation en septembre 2016.

[5] Entre les deux, on tâchera de se rendre attentif aux conditions du passage de la frontière, aux modalités du transfert, aux caractéristiques des différents systèmes d'accueil qu'on choisira d'investiguer comme à ce qu'on pourrait percevoir des intentions des individus vecteurs du passage.

miroitements, de réflexions autant que de réfractions d'un modèle historique initial. Les nécessités, notamment historiques, de la rupture avec le système d'origine des objets transférés permettent d'entrapercevoir combien les degrés de l'appropriation peuvent varier et qu'il y a déjà processus d'appropriation, fût-il au degré zéro, dans la pure et simple négation du contexte d'origine de l'objet. Quoique l'appropriation puisse apparaître alors négative elle implique pourtant déjà connaissance et rejet (en l'occurrence plutôt que reconnaissance) de ce dernier. Mais tout ceci ne fait que conforter, une fois encore, l'injonction d'Ames à considérer avec un intérêt égal la représentation originelle d'un objet religieux en contexte et sa re-représentation hors contexte et à saisir le caractère profondément artificiel des deux, au sens d'historique et de conjoncturel[1].

Le processus décrit par Michel Espagne, ci-après, ouvre ainsi une voie stimulante pour la réflexion liminaire à la recherche elle-même. *Tout passage d'un objet culturel d'un contexte dans un autre a pour conséquence une transformation de son sens, une dynamique de resémantisation qu'on ne peut pleinement reconnaître qu'en tenant compte des vecteurs du passage historique.* […] *C'est moins la circulation des biens culturels que leur réinterprétation qui est en jeu*[2]. Ces biens culturels cessent ainsi d'apparaître figés dans une imperturbable immuabilité et révèlent leur instabilité ontologique puisqu'ils n'existent qu'en tant qu'ils sont vus et investis[3]. Le reliquaire médiéval, engagé comme ses autres frères objets dans les affres de l'histoire, n'a dès lors de cesse de changer de statut, de fonction, de sens, voire de nom au gré de ses pérégrinations. Enfin, l'accent mis par Espagne sur le phénomène de resémantisation[4] permet dès à présent d'inscrire la réflexion dans une perspective de traduction. On pressent

[1] Ames.

[2] Une telle vision ne saurait se comprendre en dehors de la thématique du changement de statut des objets au cours de leur histoire. Proposée par Igor Kopytoff (Igor Kopytoff, "The cultural biography of things : commoditization as process," in *The Social life of things. Commodities in cultural perspective*, ed. Arjun Appadurai (Cambridge: Cambridge University Press, 1986.). en 1986 et abondamment reprise depuis, la notion de biographie culturelle des objets constitue une étape décisive dans l'émergence d'une forme de philosophie de la matérialité ou *material turn*, initiée par les anthropologues et sociologues anglo-saxons (Apparudai mais également Daniel Miller, ou encore Bruno Latour pour la France).

[3] Selon les termes d'un article intitulé « Eloge de la matérialité » (Marta Caraion, "Rematérialiser la littérature. Eloge de la matérialité : pour en finir avec le complexe idéaliste," *Acta fabula* vol. 17, n° 5, Essais critiques (Octobre 2016), http://www.fabula.org/acta/document9919.php,.), cette discipline récente considère les objets, non seulement comme les produits passifs de l'activité des hommes, mais *comme les moteurs dynamiques de processus signifiants qu'ils initient, porteurs de destinées propres, en interaction active avec celles des humains. Ces nouvelles approches invitent à un décentrement du regard afin de comprendre le processus de modélisation réciproque de l'homme et du monde matériel* (ibid., p. 1.).

[4] La notion de « sémantisation » et par suite de « dé-» puis de « resémantisation », manipulée tant par les linguistes que par les anthropologues a, schématiquement, trait aux modalités de désignation, de représentation, de symbolisation et de signification des réalités matérielles au fil du temps. (Dans *Penser la trivialité*, Yves Jeanneret explique que *c'est la circulation des objets dans le social, et donc la transformation permanente des représentations culturelles qui sont portées au rang de processus social structurant. Les êtres deviennent culturels du fait même de leur circulation et de leur altération positive.* Hermès, 2008, p. 32.)

ainsi combien, au-delà du seul glissement matériel, ce sont bien des investissements symboliques, des processus de désignation et de signification de réalités matérielles, mais aussi leurs représentations qui doivent être au cœur du travail. Le processus de la traduction permet de penser l'enracinement originel des reliquaires à l'intérieur d'un contexte non seulement historique mais aussi sémantique précis et d'envisager le déplacement vers un autre contexte sémantique comme la génération inéluctable d'un nouveau contenu sémiotique. En lien avec le processus de symbolisation décrit plus haut, le transfert culturel opère en déchirant un tissu sémantique premier, relativisant et discutant l'univers des significations associées. Il s'apparente ainsi à un processus profondément interprétatif ouvrant des stratégies de réécriture conférant de nouveaux contenus sémantiques, si ne n'est de nouvelles appellations aux objets déplacés. Pareilles réflexions invitent à sonder la part que peut jouer la dynamique d'appropriation dans l'élaboration du questionnement.

2. Une question d'appropriation ?

Le transport du corps de saint Marc d'Alexandrie vers Venise au IXe siècle, celui de saint Nicolas par des marins italiens, mis en sécurité à Bari en 1087 face à la menace ottomane rappellent combien le passage des reliquaires chrétiens médiévaux vers l'enceinte muséale fait écho à des déplacements et à des appropriations dont les histoires, bien plus anciennes, convoient avec elles de nombreux registres de lecture superposés. Quoique le vol des corps saints n'ait vraisemblablement pas été, au fil du long Moyen Âge, la voie d'acquisition majoritaire des reliques, mentionner ici ces célèbres *furta sacra*[1] étoffe la compréhension qu'on peut esquisser autour d'une histoire longue des migrations des reliquaires. Celle-ci s'enrichit ainsi d'une perspective élargie. Une perspective qui inclue du côté des bénéficiaires du vol, des faisceaux de justifications polymorphes, telles que le besoin de protection, le désir de possession, la rivalité autant que l'intention de mettre les reliques en sécurité. Elle encourage également l'observation d'un processus essentiel à travers lequel le vol des reliques augmente, dans les siècles centraux du Moyen Âge, le prestige et la valeur des restes vénérés. Ainsi, la circulation des corps saints elle-même recouvre-t-elle bien plus que des migrations de fragments corporels selon des itinéraires particuliers. Les vols de reliques et l'essor des *translationes* qui en font le récit participent activement d'une construction mémorielle dans laquelle chacune des

[1] Patrick J. Geary, *Furta sacra. Thefts of relics in the Central Middle Ages*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

étapes joue un rôle précis qu'il importe de transmettre à la postérité. Les pérégrinations des reliquaires dès l'époque médiévale invitent également à mentionner les mouvements des reliques elles-mêmes au sein de leurs contenants[1]. La mutabilité propre aux reliquaires fait que ces derniers se révèlent susceptibles d'accueillir des reliques de saints sans lien avec la désignation et l'iconographique liant les premières reliques à leur contenant[2].

Avec son cortège de justifications, la problématique de la légitimation du vol exige à son tour la mise en avant de l'authenticité des reliques déplacées. Cette dernière s'accompagne de la valorisation des garanties qu'est susceptible de promouvoir une autorité reconnue à un moment donné. Dans cette perspective, le rapprochement proposé par Geary, d'après les travaux de Van Gennep, entre ces pieux larcins et des rites de passage faisant se succéder phase de séparation, de marginalité puis d'agrégation peut jeter de riches lumières sur les processus d'aliénation et de muséalisation des fragments du patrimoine chrétien.



Figure 4 Alexandre Lenoir défendant les monuments de l'abbaye Saint-Denis contre la fureur des terroristes, anonyme français, dessin à la plume, vers 1793, Musée du Louvre, (3619DR, © RMN)

Lirait-on différemment les gravures érigeant Alexandre Lenoir en héros dressé contre la profanation des tombeaux de l'abbaye de Saint-Denis en se souvenant du rôle joué par le ressort dramatique au cœur des récits de translations médiévales ? Ne retrouve-t-on pas là quelque chose de la tension tragique qui participe à faire des *furta sacra* des sauvetages légitimes ? La

[1] Comme le rappelait Pierre-Alain Mariaux à la lecture de cette page lors du colloque de thèse.
[2] Les reliques rassemblées à l'intérieur du reliquaire du chef de saint Riquier, constamment évoquées (au fil de l'accroissement de son contenu) dans les chroniques de l'abbaye Centula en constituent un exemple (Hariulf D'Oudenbourg, "Chronica Centulense " in *Chronique de l'abbaye de Centula St Riquier traduite par le Marquis Le Ver* (Mémoires de la Société d'émulation d'Abbeville, 1104 [1899]).

célébrité de ces gravures ne tient-elle pas à son tour de la réitération du récit de l'invention en confirmant le bien-fondé pour la postérité ? Quoi qu'il en soit, on aura à considérer dans ce travail des histoires d'appropriation à bien des titres. Peut-être faudrait-il même considérer que le « transfert culturel » identifié à l'instant pourrait consister plus précisément en une longue histoire de « translations » successives ? L'hypothèse vaut d'être considérée.

Il y a appropriation, dans l'acception juridique de transfert de propriété, dans le passage du corps de la martyre de l'église Sainte-Foy d'Agen au monastère de Conques dont elle assurera le rayonnement, autant qu'avec l'aliénation des biens ecclésiastiques devenant propriété nationale en 1789. Les modalités légales et le versant idéel ou symbolique de l'appropriation constituent deux facettes d'une même réalité. Une réalité dont la première phase (de séparation, de rupture) pourrait être éclairée en s'intéressant aux signes extérieurs qui attestent la violence accompagnant souvent le processus[1]. Certains de ces signes peuvent prendre la forme de « marquages » [2]. La présence de ces traces[3] relève d'une dynamique de manifestation de la propriété qui se prolonge en un sens dans les vitrines sécurisées, barrières et autre outillage pratique comme symbolique de mise à distance. La garantie de l'authenticité joue là le même rôle que dans l'écrin du reliquaire et met pareillement au centre la manifestation d'une autorité. Ainsi, les phénomènes d'appropriation, de négociation, de transmission et, *in fine,* le processus d'assimilation sont-ils liés à l'inscription de l'objet déplacé à l'intérieur d'un nouveau système de valeurs et de représentations.

On retrouve ici la dimension sémantique rencontrée plus haut et mise en avant notamment par Michael Baxandall pour qui *chaque appropriation intellectuelle d'un objet ou*

[1] On peut éclairer la compréhension des formes symboliques d'appropriation des objets sacrés médiévaux par le musée à travers un détour par la géographie sociale qui s'intéresse quant à elle au procès de l'appropriation spatiale et notamment à un phénomène désigné comme « marquage » recouvrant la *production de signes, souvent destinés à exprimer une revendication d'appropriation dans un espace donné* (p. 301) pouvant se manifester dans la communication signalétique (affiches, panneaux de signalisation, tags) aussi bien que dans les interventions sur le bâti (dégradations, réhabilitations, démolitions), voir Fabrice Ripoll et Vincent Veschambre, « L'appropriation de l'espace : une problématique centrale pour la géographie sociale », in Raymonde Séchet et Vincent Veschambre (dir.), *Penser et faire la géographie sociale. Contributions à une épistémologie de la géographie sociale,* Presses Universitaires de Rennes, pp. 295-304.

[2] La notion a été particulièrement développée à travers le travail issu de la collaboration entre un sociolinguiste, Thierry Bulot et le géographe Vincent Veschambre cité à l'instant sur les rapports entre marquage et attribution de l'espace. Voir, Thierry Bulot et Vincent Veschambre, (sous la dir.), *Mots, traces et marques. Dimensions spatiales et linguistiques de la mémoire urbaine,* Paris, L'Harmattan, 2006. Ouvrage cité par F. Ripoll et Veschambre *op. cit.*

[3] L'apposition, ancienne, de numéros d'inventaire peints en rouge directement sur certains fragments de plaques reliquaires, telle qu'on la rencontrait encore récemment par exemple sur certains objets visibles parmi les collections du Musée National du Moyen Âge ne pourrait-elle ainsi relever en partie d'un même phénomène de « marquage » ?

d'une image […est] *une activité interprétative par essence*[1]. L'histoire à laquelle on s'intéresse dans ce travail fait résonner à travers les siècles des récits d'appropriations rejouant, de diverses manières, la dramatique de « l'invention », solennisant à l'extrême le passage d'un sanctuaire vers un autre, soulignant de façon spectaculaire la sacralité de l'objet déplacé, donnant à voir l'authenticité du fragment aussi bien que la suprématie de son propriétaire et nécessitant enfin la mise en scène d'écrins spécifiques susceptibles de transmettre la geste héroïque de cette appropriation. Ce dernier volet implique enfin de s'interroger sur le rôle joué par les cadres indispensables aux réapparitions des objets au cœur de ces pieuses translations médiévales autant que muséales.

3. DES EFFETS DE CADRAGE DES ENVIRONNEMENTS IMMEDIATS DES ŒUVRES

De l'objet limitant au domaine délimité, du bord au milieu, le cadre opère une oscillation permanente de son action vers notre attention. Le cadre […] *est toujours visible et invisible.* […] *Le cadre est un objet et une idée, matériel et abstrait*[2]*...*

En tant qu'objet, le cadre apparaît immédiatement à la fois comme l'écrin[3] – le reliquaire, la vitrine, et comme un espace de définition[4] sur lequel la lumière tombe, laissant dans l'ombre ce qui se situe hors cadre. Une lecture faisant aussitôt ressurgir la question de la délimitation des frontières[5] et celle, évoquée plus haut, du pourtour des œuvres[6], ou avant cela, des pourtours des *realia* du christianisme médiéval. C'est-à-dire des environnements successifs qui,

---

[1] Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press, New Haven/Londres, 1985.

[2] Richard Phélan, "Le questionnement du cadre par la peinture américaine depuis 1945" (Université Lumières Lyon II, 2006), p. 15.

[3] Dans le texte de Phélan : *l'objet-cadre est le cadre visible, empirique, concret et physique.* Le cadre est alors à la fois bordure et support, comme le précise le rappel historique suivant. *Les définitions concordent sur ce premier sens de « bordure » qui s'attache au mot cadre depuis son usage écrit « quadre » par Rabelais en 1549.* Phélan rappelle également que « bordure » est la traduction la plus courante de l'anglais *frame,* bien qu'on verra plus loin que cette traduction contredit l'étymologie de ce dernier terme, voir *ibid., p. 11.*

[4] On peut lire, à la même page que *l'idée-cadre est invisible et abstrait.* La notion revêt alors la dimension d'une *limite structurante.*

[5] Phélan écrit très justement à ce titre que *le cadre est une unité définie par ses bornes,* comme le confirme le *Robert alphabétique et analogique* auquel il se réfère et qui définit le cadre, entre autres, comme *« ce qui borne et limite une réalité abstraite »*, voir Phélan, p. 13. Dans cette acception, le cadre est synonyme de milieu, de contexte quoique nous verrons, au dernier chapitre de cette recherche, ce que ces deux dernières notions gagnent à être distinguées.

[6] La question du pourtour des œuvres fait immédiatement songer à l'utilisation par Derrida du concept de *parergon* (dont il emprunte l'emploi à la *Critique de la faculté de juger* de Kant) lorsque ce dernier, dans *La vérité en peinture* ([1978], Paris, Flammarion (Champs), 1996, p. 44-94), pointe (p. 66) la difficulté de déterminer *où commence et où finit un parergon.* Le terme *parergon,* courant en grec classique désigne un motif secondaire, un élément accessoire, littéralement la bordure d'une œuvre. *D'après Pline, il faisait partie du jargon des peintres […] Bien que son emploi soit assez rare dans la langue latine (parergium ou parergum), il est néanmoins attesté dans le sens d'accessoire…,* voir Mathilde Bert, "La genèse du parergon en peinture : usages renaissants d'un concept antique " in *La mécanique du détail. Approches transversales,* ed. Livio Belloï et Maud Hagelstein (éd.) (Paris: ENS, Signes, 2013).

littéralement, enchâssent ces réalités matérielles. Il est intéressant d'identifier immédiatement ici combien l'idée d'« environnements successifs » intègre une notion géographique et de se souvenir combien les *parerga* relèvent aussi, historiquement, de la dynamique d'accumulation de *topos* permettant à la fois de situer et de qualifier les objets qu'ils entourent[1].

Dans cette perspective, la présence du cadre se révèle consubstantielle des conditions dans lesquelles la relique d'abord, le reliquaire ensuite, apparaissent[2]. Performatif, il participe de leur achèvement en les faisant advenir dans l'espace de l'apparition[3]. Cet élément joue ainsi un rôle actif dans la définition des placements et interactions réciproques, véritable système d'objets au sein duquel reliques et reliquaires sont donnés à voir au cœur de constellations d'interactions. *C'est à travers les parerga, via les cadres, piédestaux, les vitrines et le mobilier autant que par les gestes d'isolement, d'agencement et les formes du déploiement que les objets peuvent être perçus en tant que tels : comme des choses méritant et attirant l'attention*[4]. Ce propos emprunté à *The agency of display* souligne l'importance que prendra dans ce travail la considération des éléments mettant en œuvre alternativement la mise en visibilité et la mise dans l'ombre, l'élan de protection et celui d'ostentation[5]. Le questionnement sur la dynamique du cadrage y prépare.

Le cadre permet encore d'affiner la compréhension du jeu des dispositifs dont on a vu, plus haut, combien ils pouvaient agir de façon duelle : soit en se rendant invisibles et en opérant de manière souterraine, soit au contraire en se manifestant pour produire des effets et orienter

---

[1] En se référant à la contribution de Mathilde Bert citée à l'instant à l'ouvrage *La mécanique du détail*, on apprend en effet qu'à la Renaissance, dérivant de Pline, la notion de *parergon* (au singulier) en était venue essentiellement à désigner l'inclusion de motifs ornementaux dans les bordures des tableaux ou encore les traits caractéristiques du paysage brossé à l'arrière des toiles. L'auteur précise ainsi que la notion inclut ainsi une référence claire aux compositions paysagères fantaisistes (ou *topia*) chères à Vitruve. La faculté de qualification topographique reconnue ici aux *parerga* est essentielle dans la perspective qui nous intéresse puisqu'elle souligne combien les éléments secondaires de l'environnement entourant les reliquaires les définissent, notamment en les situant.

[2] Idée que Johannes Grave, Christiane Holm, Valérie Kobi et Caroline van Eck expriment comme suit, soulignant la dynamique de signalization par la creation d'une différenciation: *The parerga do not belong to the thing itself and yet are indispensable in order to mark the difference between the object of perception, the ergon and its context*, Johannes Grave et al., *The Agency of Display. Objects, framings and parerga*, ed. Johannes Grave, et al., The essays in this edited volume originated from the conference 'Parerga and Paratexts – How Things Enter Language: Practices and Forms of Presentation in Goethe's Collections' (Cambridge University, 20–22 September 2017) (Dresden: Sandstein Verlag, 2018), p. 12.

[3] Ce parachèvement relève également d'une dynamique d'appropriation comme le note justement Richard Phélan citant, ci-après, Poussin confiant à son mécène Chantelou auquel s'adresse cet extrait épistolaire, le geste symbolique d'achever d'encadrer son tableau *La Manne : Quand vous aurez reçu votre tableau, je vous supplie de l'orner avec un peu de corniche »,* Lettre du 28 avril 1639 à Paul Fréart de Chantelou, cité par Louis Marin dans *De la représentation,* 1994, p. 347, reprise par Phélan, *op. cit.,* p. 24.

[4] Dans le texte : *It is by parerga, by frames, pedestals, showcases and furnitures as well as by acts of isolation, arrangement and display, that objects can be perceived as such: as things deserving and attracting attention,* Grave et al., p. 12.

[5] Listant les fonctions du cadre, Phélan identifie également deux mouvements complémentaires majeurs. *D'un côté des actions qui mettent le tableau à l'abri, que le cachent et le conservent, et, de l'autre, des actions* […] *qui mettent le tableau en scène, qui l'exhibent et l'exposent,* Phélan., p. 22.

des comportements[1]. Le rôle joué par ce dernier dans des dynamiques de délimitation[2] rejoue ainsi la dialectique opposant le déploiement visible au dispositif stratégique invisible : *le cadre doit s'afficher et s'effacer, se signaler et s'annuler*[3]. Penser la mise en visibilité de l'encadrement matériel de la relique ou de l'objet reliquaire et l'opérativité symbolique plus vaste de leurs apparitions renvoie ainsi à la question de la théâtralité. On le perçoit dans la définition suivante : *le cadre sait être théâtral,* […] *il met en scène et distribue les rôles : il est un décorum, un décor et une scène*[4]. Ces indications seront précieuses pour considérer les objets, à plusieurs titres « expositionnels », qui occuperont cette recherche. Présentant, en creux, l'idée de concentration de l'attention, la dimension dramatique nourrit l'évocation faite plus haut du potentiel panoptique d'efficacité des dispositifs. La théâtralité rejoint l'alliance entre l'exercice d'une autorité et sa manifestation visible. Concevoir le cadre comme contrainte suggère immédiatement le jeu d'un pouvoir détenant la capacité d'autoriser ou de limiter, d'inclure ou d'exclure, de fragmenter plus ou moins la perception offerte[5]. Une idée qu'on retrouve également sous la plume des auteurs de *The agency of display* : *Les parerga peuvent être caractérisés comme opérations de cadrage en un double sens, ils ne servent pas seulement d'accessoires ou de décor environnant, mais accomplissent toujours une différenciation constitutive entre l'objet et ce qui l'entoure immédiatement. Dans le même temps, ils encadrent ce dernier et influencent ainsi très profondément les actes de perception qui s'y attachent. Les dispositifs de cadrage sont décisifs pour le processus de visualisation et, bien souvent, ils entraînent des effets performatifs particuliers interagissant avec la perception*[6].

---

[1] Ce qu'on retrouve explicitement dans les mots de Richard Phélan : *La structure qui permet de se concentrer au lieu de se distraire n'est pas forcément visible en surface* […] *mais* [elle] *peut au contraire se montrer très visible* […] *structur*[ant] *la production de sens par des rituels stables et ostentatoires,* ibid., p. 14.

[2] Ce qui constitue une des définitions du *Trésor de la Langue Française,* Editions de CNRS, Paris, 1975.

[3] Phélan, p. 21. On peut relier cet élément à ce que ce chercheur écrit ci-après retenant l'idée de fenêtre pour celle de cadre : *La fenêtre est une structure et un bord, la bordure est visible alors que la structure s'efface. Les rôles sont ainsi répartis : il faut que le bord se voie pour que ce qui le soutient devienne invisible,* p. 13. Cette idée concrète peut être extrapolée aux modes d'opérativité des dispositifs, ce qu'on tâche d'esquisser ici. Notons cependant qu'il faudra être attentif à l'ambiguïté que peut générer cette approche inclusive des deux lectures possibles du reliquaire (et des dispositifs qui l'enchâssent) à la fois comme cadre(s) et comme fenêtre(s). Là encore, on privilégie la possibilité de deux lectures concomitante comme une hypothèse heuristique féconde.

[4] *Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française.*

[5] Ainsi peut-on encore lire que *Le cadre impose le tableau au spectateur et donne au tableau l'ascendant visuel sur le mur qui le soutient,* Phélan, p. 34. Les idées de priorité visuelle, à la fois au sens d'apparition et de hiérarchisation, et d'exercice d'une autorité orientant les regards affleurent ici instantanément.

[6] Grave et al., p. 14. Notre trad., littéralement : *Parerga may be characterized as framing operations in a double sense, they do not merely serve as accessories or décor, but always perform a constitutive differentiation between the object and its surrounding. At the same time, they frame and thereby deeply influence the act of perceiving. Framing devices are decisive for the process of viewing and quite often intiate particular performative effects in the course of perception.*

Autant de dimensions qui concourent à faire de l'opération de cadrage un dispositif actif de concentration, détournant des distractions et à travers lequel, comme le précise Phélan, *on ne voit pas tout.* Son analyse anticipe ci-après l'idée de gestion du temps associée à ce phénomène (sur laquelle on reviendra dans cette recherche). *Le cadre donne du temps, il n'expose pas à tous les regards, il permet d'expérimenter, il a déjà ajouté de la valeur, la valeur d'attention. Pour résumer, le cadre est un espace de création, permissif et contraignant*[1]. On retrouve ici la plupart des éléments essentiels contenus en puissance dans l'examen liminaire proposé plus haut des visibilités foucaldiennes mais également des potentiels d'analyse enclos dans les plis de la notion de dispositif. Et ce jusqu'à cette autre idée exprimée comme suit, faisant résonner la voix d'Agamben : *le cadre se trouve du côté du spectacle et participe de la captation du spectateur*[2]*,* c'est-à-dire l'idée de la gestion de l'attention dont on ne peut que pressentir l'importance tant dans l'espace de la liturgie médiévale qu'autour des réapparitions muséales.

Savoir enfin que le cadre est lié à la fenêtre[3], à la gestion de la séparation du proche et du lointain[4] invite à se redemander quels mondes sont donnés à contempler à travers les « fenêtres » des reliquaires, les scènes d'apparition ecclésiale et muséales ? Quelles réalités se voient, par là-même, mises à l'extérieur, c'est-à-dire érigées en objets visuels distincts ? Ces questions mènent au seuil de la considération des processus de réification non seulement de la relique chrétienne à travers son déploiement médiéval, mais également du Moyen Âge lui-même élevé au statut d'objet d'étude à travers l'écriture historique et expositionnelle. C'est-à-dire aussi à la question délicate, suggérée par la fenêtre, du réglage de la distance établie entre le spectateur et les objets ainsi « encadrés »[5]. Construisant et articulant des espaces entre eux, le cadrage se révèle alors un formidable outil de réglage de la focalisation, traçant les limites de l'espace, donnant la mesure, divisant, rapprochant certains points d'autres, *dépli*[ant] *des points de vue, déroulant des vues à partir de points stables, le cadre est un horizon, il assume*

---

[1] Phélan, p. 14.
[2] *Robert historique,* Paris, 1998, cité par ibid., p. 15.
[3] *L'étymologie nous apprend qu'en 1540, « quadre » signifie « petite fenêtre »*, Phélan, p. 12.
[4] Richard Phélan ajoute ici une intéressante citation de Sean Scully selon lequel *nous avons inventé la fenêtre pour être dans une situation et faire l'expérience d'une autre situation,* Entretien entre Scully et Michel Herzog, 1995, *Sean Scully,* Casino Luxembourg, 1996, cité p. 12.
[5] Il est encore possible d'insérer dès ici une idée que Richard Phélan esquisse, ci-après en s'appuyant sur les propos d'Henri Vanlier et qui ouvre la voie à une analyse qu'on proposera à la fin du chapitre III au sujet de la relation entre les notions d'haptique et d'optique. *Ce spectacle du monde dont on jouit depuis son confort domestique inscrit dans la fenêtre une notion essentielle qui est celle de la distance entre la maison en tant qu'extension du corps, objet d'une « prise en main », et le monde séparé d'avec le corps, objet d'une « prise en œil »*, Phélan, p. 12. Les citations sont tirées d'Henri Vanlier, « Anthropologie du cadre photographique », *Les Cahiers de la Photographie,* 19, Paris, Centre National des Lettres, 1986, p. 70.

une fonction déictique[1]. Annonçant, par anticipation, des éléments qu'on retrouvera tant au contact des monstrances-reliquaires qu'au cœur des processus d'exposition[2], Phélan s'appuie ici sur les analyses de Louis Marin établissant que *dans son opération pure, le cadre montre. C'est un déictique, un démonstratif iconique*[3]. On s'attachera, en dernière partie de ce travail doctoral, à discerner les endroits où ces opérations de cadrage se manifestent dans l'espace expositionnel contemporain. Dans cette perspective, on peut déjà revenir, ici avec Phélan, à cette dimension d'élaboration qui se trouve presque entière nichée dans la notion de *framing*[4]. *Avec « frame » qui vient de « framen » (construire), l'anglais met en avant une signification qui insiste sur la structure qui soutient la construction, sur le squelette*[5]. L'invention du cadre (écrin, rituel et gestes de mise en montre, espace expositionnel) et la délimitation des *parerga* qui en constituent les marges rejoignent enfin le geste fondateur de *l'espace tracé dans l'air par le bâton de l'augure comme champ d'observation des auspices*[6]. C'est-à-dire la génération consciente du fameux cercle dans lequel tout signifie et que tout différencie de l'indéfini ou de l'amorphe et sur lequel nous reviendrons dans l'examen du procès de la sacralisation[7]. La pensée du cadre préfigure l'apparition de ces précieux contenants enserrant les fragments des corps saints et les faisant saillir dans la lumière exactement de la même manière que le cadre du tableau affiche l'altérité absolue de ce qu'il enserre vis-à-vis de l'étendue du monde qu'il laisse à la neutralité[8]. Mais cet « Autre » érigé en tant que tel, et par-là sacralisé comme le suggère l'étymologie de *sacer,* n'est-il que le corps saint donné à voir et à vénérer au Moyen Âge ? L'apparition des strates d'or et de pierres précieuses autour des reliques n'annoncerait-elle en rien celle des bordures dorées rehaussant les limites des tableaux ? N'est-ce pas le même énoncé performatif qui met le visiteur de musée face à des fragments d'un monde rassemblé, recomposé, circonscrit que l'institution muséale lui présente, et dont elle lui signale ainsi la valeur et l'importance ? C'est-à-dire faisant valoir des hiérarchies, reflétant des enjeux disciplinaires et créant pour son destinataire un intérêt, un questionnement. Songeons ainsi, dès

[1] Ibid., p. 26.
[2] Respectivement en première et deuxième partie de ce travail.
[3] Louis Marin, *De la représentation,* 1994, p. 348, cité par *Phélan.* p. 26
[4] Qu'on tirera de Mieke Bal en fin de chapitre V.
[5] S'appuyant sur le *Webster Dictionnary* de 1913, Phélan précise : *« framen » dérive du vieil anglais (fremman) signifiant avancer et exécuter.* Il cite ensuite Henri Vanlier pour souligner une différenciation qui, là encore, offre un écho tout à fait saisissant à la dichotomie *display*/dispositif posée plus haut : *En résumé, l'anglais « frame » désigne une action ou une manipulation, tandis que le français « cadre » désigne un effet visuel,* « Anthropologie du cadre photographique », *Les Cahiers de la photographie,* 19, Paris, Centre National des Lettres, 1986, p. 70, cité par Phélan.
[6] Daniel Arasse, « L'opération du bord, observations sur trois peintures classiques », in *Cadres et Marges,* actes du colloque de « Rhétorique des arts IV », Daniel Rougé, Pau 1993, édité en 1995, p. 15, cité par *ibid*. p. 35.
[7] Au début du chapitre II.
[8] Une fois encore, les notions d'hétérotopie et d'hétérochronie ne sont pas loin

à présent, combien les dynamiques d'encadrement, de marquage de frontière mais aussi de qualification par les marges, par les objets, les décors, les lieux alentours qui nous intéressent dans ce travail ont profondément trait à des enjeux de légitimation, d'authentification, d'orientation du regard et de la perception. Elles relèvent aussi de processus d'objectisation par le prisme desquels, de même que *le cadre inscrit l'Autre dans le tableau* [1], l'exposition inscrit son objet, d'une certaine manière, sous une certaine lumière, à la fois dans la rétine et dans les représentations de celui qui le découvre.

[1] Bertrand Rougé, « En-visager l'absence, ou la circonstance du vis-à-vis autour d'un cadre dans un tableau de Vermeer » in *Cadres et marges,* Actes du IVe colloque du C.I.C.A.D.A, Publications de l'Université de Pau, 1995, p. 27, cité par Phélan., p. 26.

PREMIERE PARTIE

DU RELIQUAIRE AU MOYEN ÂGE

CHAPITRE 1 LES RELIQUES ET LES RELIQUAIRES DANS LE SYSTEME DE PENSEE DU MOYEN ÂGE

Au miracle de la préservation de reliquaires provenant d'époques reculées de l'histoire du christianisme, répond l'irrémédiable disparition de la majeure partie de ce qui constituait leur enveloppe. Qu'il faille en imputer la faute à la fragilité des matériaux, aux ravages du temps, à la succession des réformes liturgiques, aux diverses destructions iconoclastes ou à la profondeur des réaménagements ecclésiaux tridentins, l'espace architectural s'est transformé, les formes de la dévotion ont évolué, l'homme médiéval est passé, la modulation des chants, le chatoiement des luminaires et les fumées des encensoirs se sont envolés avec lui. Aussi, tenant fermement l'objet reliquaire sous les yeux nous n'entre-apercevons pourtant qu'une infime partie d'une réalité médiévale définitivement impréhensible. Interroger cette réalité, chercher à quels types de problèmes et d'espérances, le reliquaire constituait une réponse pour le Moyen Âge, c'est alors en partie faire profession d'archéologie imaginaire[1]. Pour y parvenir, l'histoire médiévale peut prendre appui sur les nombreuses traces laissées par les dispositifs anciens et élaborer, en creux, une histoire des aménagements liturgiques et architecturaux qui entouraient les reliquaires dans l'église. Nous tâcherons de suivre cette voie au chapitre suivant. Avant cela, il importe que cette archéologie sonde en premier lieu ce qu'on peut désigner comme « le système de pensée médiéval » [2]. On fait ainsi le choix de placer l'*incipit* du côté des représentations et des horizons d'attente sur lesquels s'enracine l'existence de l'objet reliquaire pour le Moyen Âge. Une démarche qui implique immédiatement de soulever une série de questions telles que : qu'est-ce que ce Dieu de chair au cœur de la mystique chrétienne et qu'est-ce que sa venue implique dans la relation de l'homme médiéval à l'image comme à la matière ? Quelle relation l'Incarnation entraîne-t-elle aux traces terrestres de l'existence du Christ et aux corps des martyrs ayant marché à sa suite ? Autant de questions qui impliqueront de remonter vers les premières heures du christianisme pour comprendre de quelle façon l'objet reliquaire fut choisi, parmi d'autres réalités visibles telles que les images et les Ecritures sacrées elles-mêmes, pour manifester l'invisible qu'il renferme. Ce premier grand chapitre tâchera d'éclairer tout d'abord la question de la manifestation de la présence divine dans les reliques et leurs contenants. Il examinera ensuite la situation de cet objet sur la frontière entre la visibilité et

[1] Selon la formule d'Alain Lauwer en ouverture de son introduction au colloque « L'espace sacré au sein de l'église médiévale » organisé par la Maison de l'Archéologie et de l'Ethnologie (MAE) de Nanterre les 5 et 6 juillet 2018.
[2] Au risque de l'usage du singulier qui impliquent nécessairement des simplifications puisqu'on pourra aisément opposer qu'il serait difficile de démontrer l'existence d'un système unique de pensée sur une période chronologique couvrant plusieurs siècles.

l'invisibilité, entre la présence et l'absence. Le dernier mouvement examinera les trésors de reliques et la splendeur des reliquaires pour montrer à la fois les résonnances symboliques de ces enveloppes matérielles et le rôle de la possession de ces fragments dans l'établissement de liens communautaires comme de liens entre Ciel et Terre.

I. DONNER A VOIR UNE ABSENCE : L'IMAGE ET LA MATIERE DANS LE PARADIGME CHRETIEN

1. FIL DE CHAINE : LA PROBLEMATIQUE DE LA VISIBILITE DANS LE CHRISTIANISME

Et le Verbe s'est fait chair. Ce passage de Jean [I, 14] énonce le mystère central du christianisme. Il invite à saisir l'Incarnation comme la chaîne imperceptible sur laquelle se dessine la trame des images et des matières au Moyen Âge. Pour l'auteur de l'essai *L'enfant Jésus, histoire et anthropologie d'une dévotion en Occident*[1], au cours cette conjonction entre l'incommensurabilité de Dieu et la fragilité d'un nourrisson, *le Verbe se fait silence*[2]. On perçoit alors soudain cet évènement fondateur comme une interruption sur la portée musicale des temps. L'irruption de ce silence renvoie, en amont de l'histoire christique, à l'apparition à la fois de la chair[3] et des images au sein de ce monothéisme. L'image se situe au cœur de l'anthropologie chrétienne et elle y est mue par une oscillation constante entre apparition et disparition. Les médiévistes ont montré combien, dès les premiers versets de la Bible, c'est fondamentalement l'image qui définit le rapport entre le Créateur et l'être humain[4] : le Dieu de la Genèse façonnant l'homme à son image et à sa ressemblance (Genèse I, 26)[5]. L'étymologie grecque et latine de l'image est déjà porteuse de cette dimension comme le montre Alphonse Dupront. « *Imago », en son latin originel, est imitation et portrait, il est aussi ombre* […] *il pose donc modèle, ressemblance, une vie disparue, enfouie ou ressuscitée.*[6] L'idée de trace est également prégnante derrière les notions grecques d'« *eikon* » et d' « *eidolon », formes sans substance mais* [également] *postulantes d'un modèle, modèle de chair et donc portrait,*

[1] Sandra La Rocca, *L'enfant Jésus, histoire et anthropologie d'une dévotion dans l'Occident* Collection Les anthropologiques (Toulouse: Presses Universitaires du Midi, 2007).
[2] Ibid. Première page de l'introduction
[3] Au sujet de la place de la chair dans les représentations du Moyen Âge occidental et de son articulation avec l'esprit comme du système binaire structuré autour de ces deux notions, se référer aux recherches d'Anita Guerreau-Jalabert, notamment "*Spiritus* et *caro* une matrice d'analogie générale," in *L'image en questions, pour Jean Wirth*, ed. Pierre-Alain Mariaux, et al. (Genève: Droz, 2013), pp. 290-295.
[4] Voir par exemple, Baschet, p. 16.
[5] Dieu créant l'homme prononça la formule : *Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram.*
[6] Dupront, p. 105.

mémoire d'une histoire d'hommes. Au récit de la Création du monde, l'homme est icône du Dieu créateur[1]. Quoiqu'il se voulût d'abord religion sans images pour rejeter l'adoration païenne de figures matérielles, le christianisme est, dès la Genèse, religion d'une création pétrie à la semblance de Dieu. Au jardin d'Eden, Adam et Eve expérimentent la « semblance divine ». L'image joue également un rôle central dans le Péché originel par lequel l'homme entre dans ce que Baschet décrit comme *une « région de dissemblance » marquée par une infranchissable distance entre l'humain et le divin.* Il y a donc, dès le départ présence puis vacance, union puis séparation. Et Baschet d'ajouter : *L'Histoire tout entière est celle d'un rapport d'image, instauré à l'origine puis perdu, restauré par l'Incarnation et attendu dans sa plénitude à l'horizon eschatologique*[2]. A cause de la Chute, l'homme perd la capacité de voir le Créateur de l'Ancien Testament qui ne peut alors plus être représenté que sous la forme d'un signe tel que l'Arche d'Alliance ou encore la main perçant les nuées dans l'art paléochrétien. On ne peut que situer au départ de cette recherche la centralité d'une divinité qu'on ne pouvait représenter aux jours de l'Ancien Testament et que seule la venue du Christ, son Incarnation, son incorporation terrestre en tant qu'image du Père permettent de révéler à nouveau[3]. Schmitt souligne le sens du *ad* de la formule biblique « *ad imaginem et similitudinem nostram »* pointant que pour l'homme cette histoire est un projet*, le projet d'une restitution pleine de la « ressemblance » perdue qui ne demeure qu'à l'état de trace « vestigium » dans l'état de « dissemblance » et d'éloignement de Dieu où l'homme, par la Faute, s'est lui-même plongé.*[4] Toute la relation et la sensibilité chrétienne aux images et, d'une façon plus générale, à la matière s'enracinent aux profondeurs de ce mystère dialectiquement noué entre perte et réunion, ici et Au-delà. Au cœur d'une telle représentation de l'univers, le passage du Dieu invisible au Christ incarné cristallise l'histoire et l'expérience chrétiennes de la visibilité. On doit encore s'appuyer sur Baschet pour appréhender la portée de la venue de ce Fils, *imago* parfaite du Père et lui-même d'essence divine. *Par la césure de l'Incarnation, l'image parfaite du Père prend alors chair d'homme et accède au visible. Les deux rapports d'image - le « ad imaginem Dei » en l'homme et « l'imago » parfaite du Père dans le Fils - se conjoignent alors dans la personne*

[1] Ibid., p. 106.
[2] Baschet, p. 17.
[3] Le Père étant, au contraire, par définition intrinsèquement sans corps et sans lieu (*illocalis)* comme le rappelle Dominique Iogna-Prat dans son analyse de la localisation des sacralités dans l'Eglise chrétienne, *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Eglise au Moyen Âge* (Paris: Seuil, 2006), p. 113. Le paradoxe de la relation chrétienne à l'image peut encore s'exprimer comme suit, selon les mots de Jean-Claude Schmitt : *D'entrée de jeu, la question de l'image se trouve ainsi inscrite dans le drame de l'histoire de l'humanité, ponctuée par la Chute (c'est-à-dire la perte de la « similitudo » de l'homme et de Dieu), par l'Incarnation et le sacrifice rédempteur du Fils de Dieu, et à la fin des temps par la Résurrection des morts et le Jugement dernier.*
[4] Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge* (Paris: Gallimard, 2002), Introduction, p. 23.

du Christ. Son sacrifice permet aux hommes de reconquérir l'image divine perdue, et la « région de dissemblance » est éclairée par la venue de « l'imago » divine et par les signes réitérés de sa présence, à commencer par l'Eucharistie. […] *C'est pourquoi la conjonction de l'humain et du divin que réalise l'Incarnation est le fondement de l'articulation positive du spirituel et du corporel.*[1] C'est ainsi qu'après les heures du judaïsme marquées par l'interdit vétérotestamentaire de la représentation de Yahvé, l'évènement de la venue christique l'emporte et transmue l'image en témoignage d'incarnation. Alphonse Dupront en tire les conclusions suivantes en matière de puissance psychosacrale de l'image de religion : *l'image de religion garde le privilège de manifester un ailleurs et* […] *l'irréductible du mystère.* […] *Par là, elle suscite une réalité sacrale.*[2] […] *L'image, de par sa vertu d'incarner rend sensible l'énoncé doctrinal et le fait vivre, présent à portée d'homme.*[3] *L'image n'est point enseignante mais manifestante.*[4] Cette définition de l'image dans laquelle le phénomène postule le noumène, *instrument et source offrant la certitude de l'invisible* pour reprendre à nouveau Dupront[5], se trouve au cœur de la problématique médiévale de la vision. En témoigne également la tripartition qu'établit saint Ambroise de Milan entre ombre, figure et vérité. Avant la grâce n'existe que le reflet (*umbra* et *figura*). Il faut l'Incarnation pour que jaillisse la *veritas.*[6] Ce premier sous-point a tâché d'esquisser brièvement les fondements théologiques d'une image chrétienne décrite comme tendue entre *umbra* et *veritas*[7] et tissant un triple lien entre la réalité sensible de l'objet représenté, la puissance métaphysique du signe et la sensibilité médiévale pour laquelle elle a été forgée. Ces fondements éclairent la portée de la figure du Christ à la fois Fils et « visibilité du Père », selon les mots d'Irénée de Lyon au IIe siècle[8]. Ils introduisent à la compréhension de la centralité des signes de sa Présence réelle que constituent à la fois les vestiges de son passage terrestre et la réitération de son sacrifice dans les Saintes Espèces

[1] Baschet, p. 17.
[2] Dupront, p. 118.
[3] Ibid., p. 119.
[4] Ibid., p. 120.
[5] Ibid., p. 115.
[6] On pourra lire au sujet de l'*umbra-imago-veritas* chez saint Ambroise, *L'eucharistie, centre de l'histoire du Salut chez saint Ambroise de Milan,* par Raymond Johanny, paru en 1968 aux éditions Beauchesne, au tome 9 de la collection « Théologie historique ». Notamment au chapitre IV, « L'eucharistie centre de l'histoire du Salut », le point 4 sur l'eucharistie au sein de l'*umbra-imago-veritas,* pp. 253-269.
[7] Ou entre *figura* et *veritas*, puisque la tripartition ambrosienne revêt une forme plus simple à deux termes seulement lorsqu'il ne s'agit pas des sacrements comme le montre Raymond Johanny, *op. cit.*, p. 253 et 254. *Cette division sert à traduire à la fois une identité qui consiste toute dans le don du Salut en la personne même du Christ et la mouvance ou progression de développement du Salut manifesté à l'humanité. Là, c'est tout le problème ou conception de l'histoire qui entre en jeu. La vérité vers laquelle s'achemine l'histoire, vérité qui se découvre à partir des figures, vers laquelle tout converge, et dont chaque chose reçoit sa lumière, cette vérité c'est le Christ lui-même.* L'idée essentielle est, schématiquement, qu'un développement s'opère progressivement de l'*umbra* à la *veritas* en passant par l'*imago.*
[8] Egalement citée par Baschet p. 17

eucharistiques. Voyons à présent comment le dogme de l'Incarnation et sa compréhension inspirée de saint Ambroise se répercutent sur la perception des images, et on le verra, plus généralement des matières.

2. Fil de trame : le mystere de l'Incarnation et le statut des images et des matieres au Moyen Âge

On perçoit peu à peu combien au Moyen Âge, *l'image est davantage qu'une simple représentation ou qu'une vaine apparence,* [elle est] *traversée tout entière par les enjeux que noue l'Incarnation*[1]. Ce propos de Georges Didi-Huberman synthétise clairement les éléments rassemblés à l'instant et permet d'ouvrir d'autres perspectives. Etudier les déploiements des reliquaires au Moyen Âge implique nécessairement de se plonger avant cela au cœur des représentations qui les sous-tendent pour l'œil médiéval. Cependant, la mention ici d'un « œil médiéval » ne doit pas gommer la complexité des relations établies entre le christianisme et l'image au Moyen Âge ni leur fluctuation au fil du temps. En donner dans les lignes qui suivent un infime aperçu permettra peut-être d'amoindrir un peu cet écueil. L'iconophobie de l'Ancien Testament envers la vénération des idoles se retrouve de loin en loin tout au long du Moyen Âge à travers les mouvements de va-et-vient entre des phases de prolifération des images et des phases d'iconoclasme[2]. Légitimée par le dogme de l'Incarnation, l'image est pendant longtemps un signe sans rapport de substance avec la nature du modèle. Autour de 600, Grégoire le Grand incarne une position médiane, ni iconolâtre ni iconophobe, en reconnaissant aux images un caractère licite[3] et en partageant avec le Pseudo-Denys l'Aréopagite[4] la conviction de leur triple

[1] Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte. Motifs de l'Incarnation dans les arts visuels,* Paris, Gallimard, 2007, cité par Baschet, p. 18.

[2] Brigitte D'Hainaut précise ici utilement que c'est moins cette l'iconophobie en elle-même qui se répète que l'expression d'une aspiration récurrente et essentielle à un absolu de la représentation qui ne peut se satisfaire d'aucune forme de figuration.

[3] Pour ce qui est de l'utilisation qui a été faite, dès le VIIIe siècle notamment, des éléments susceptibles de constituer une forme de théorie des images dans les écrits de Grégoire le Grand, Herbert L. Kessler montre la façon dont les fragments choisis de la correspondance du pape par exemple, ainsi que les extrapolations successives permettent alors aux théologiens de soutenir des points de vue parfois fort éloignés quant au statut des images, voir Herbert L. Kessler, "Gregory the Great and Image Theory in Northern Europe during the Twelfth and Thirteenth Centurie," in *A Companion to Medieval Art*, ed. Conrad (ed.) Rudolph (Wiley-Blackwell, 2010), p. 152.

[4] Au sujet de la difficulté à évaluer exactement l'héritage de ce moine syrien du Ve siècle et la réception de ces écrits, on lira Dominique Poirel, « Le mirage dionysien : la réception latine du Pseudo-Denys jusqu'au XIIe siècle à l'épreuve des manuscrits », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 151e année, n. 3, 2007, pp. 1435-1455. Sur le lien entre la position adoptée par Grégoire le Grand et l'héritage du Pseudo Denys, lire David Freedberg, *The Power of images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, The University of Chicago Press Books, 1989, p. 165, cité par, Anna Migdal, "*Regina Cœli*. Les images de la Vierge et le culte des reliques. Tableaux-reliquaires polonais à l'époque médiévale" (Lyon II Université Lumière, 2010). dans le point consacré à « La théorie des images dans l'Eglise latine ».

pouvoir « d'enseigner, d'émouvoir et de remémorer »[1]. Adressée aux sens et à l'intelligence, l'image est un moyen de connaissance conduisant, à partir du sensible, vers la connaissance ultime de Dieu. Au cours du VIIIe siècle, le II[ème] concile Nicée rétablit le culte des images pour la première fois en 787. Cependant, le cénacle carolingien, aux prises avec les querelles iconoclastes dans l'Empire byzantin, dès les années 790, rejette l'idée d'un passage anagogique de la matérialité de l'image vers la spiritualité de l'archétype divin. La position très restrictive exprimée par les *Libri Carolini*[2] à l'égard des images s'oppose à l'iconolâtrie byzantine et à la théorie grecque de l'image. Réfutant les actes du concile de Nicée, le traité carolingien souligne la nature objectale des images et rejette toute capacité de celles-ci à établir un passage (*transitus)* vers le prototype figuré. Différentes de nature, car n'en possédant pas la substance, les images ne peuvent, dans ce paradigme, représenter le divin et ne présentent pas de caractère sacré[3]. Dans la perspective des *Libri*, aucune anagogie n'est possible hormis par le truchement

[1] Au sujet de la théorie de l'image chez Grégoire le Grand (notamment dans les lettres que le pape adressa à l'évêque de Marseille Sérénus en 599 et en 600), voir Pierre-Alain Mariaux, "L'image selon Grégoire le Grand et la question de l'art missionnaire," *Cristianismo nella storia* 14 (1993). La question de la place exacte occupée par cette triade fonctionnelle (désignée comme *triplex ratio* et dont Herbert Kessler indique (Kessler, p. 152.) qu'on la retrouve au XIIIe siècle sous la plume d'Alexandre de Halès, de Bonaventure et de Thomas d'Aquin) dans les écrits originels de Grégoire le Grand renvoie à la difficulté d'établir la frontière entre les mots du texte original d'une part et les extrapolations subtiles qui ne manquèrent d'affecter ce dernier au fil de sa transmission dans le courant du Moyen Âge. A ce sujet, on pourra se référer, entre autres, aux recherches de Bruno Judic, dont « La tradition de Grégoire le Grand dans l'idéologie politique carolingienne », dans Régine Le Jan (éd)., *La royauté et les élites dans l'Europe carolingienne (du début du IXe siècle aux environs de 920),* publication de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, Centre d'histoire de l'Europe du Nord-Ouest, 1998, pp. 13-48, ainsi que son article « La production et la diffusion du registre des lettres de Grégoire le Grand » paru dans les *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 32[e] congrès, Dunkerque, 2001 consacrés aux « Echanges culturels au Moyen Âge », pp. 71-87. Sur les lettres originales, on lira également Pierre-Alain Mariaux, « Voir, lire et connaître selon Grégoire le Grand », *Etudes de lettres* (3-4), 1994, pp. 47-59, ainsi que les travaux suivants de Jean-Claude Schmitt (« Ecriture et image : les avatars médiévaux du modèle grégorien », in *Théories et pratiques de l'écriture au Moyen Âge,* Paris, 1998, pp. 119-150 et « L'occident, Nicée II et les images du VIIIe au XIIIe siècle, in *Nicée II,* Paris, 1987, pp. 271-301). S'ajoutent à ces références les contributions de Celia Chazelle auxquelles il est fait allusion dans la note plus bas.

[2] Traité théologique en quatre livres rédigés entre 791 et 794, sous l'ordre de Charlemagne et sous la responsabilité principale de Théodulfe d'Orléans (un lettré d'origine wisigothique) et d'Alcuin pour réfuter les Actes du rétablissement du culte des images promulgués par le second concile de Nicée. La spécialiste des *Libri Carolini* est Ann Freeman, qui réédita les *Libri* en 1998 (Ann Freeman éd., *Opus Caroli Regis contra synodium (libri carolini) / Theodulf von Orléans* ; Hannover, Hahnsche Buchhandlung, 1998 (Monumenta Germaniae Historica Consilia, Tomus II, suppl. 1). Parmi ses travaux, l'article suivant peut introduire à la question de ces *Livres* : Ann Freeman, « Theodulf of Orleans and the *Libri Carolini* », *Speculum*, XXXII (1957), n[o] 4 (octobre 1957), pp. 663-705.

[3] Mentionné par Jean-Marie Sansterre, l'article de Celia Chazelle, « Memory, Instruction, Worship, « Gregory's » Influence on Early Medieval Doctrines of the Artistic Images », (paru dans J. C. Cavadini (ed), *Gregory the Great. A symposium,* (Notre-Dame-London, 1995, pp. 181-215) montre combien, malgré l'importance des *Libri Carolini,* il demeure impossible de fonder l'existence, entre VIIIe et IXe siècle, d'une doctrine unique et arrêtée au sujet de l'image emportant l'adhésion unanime de tout le clergé et les théologiens francs, (voir Jean-Marie Sansterre, Freeman (Ann), Hg. unter Mitwerkung von Meyvaert (Paul). *Opus Caroli regis contra synodum (Libri Carolini), Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 78, fasc. 3-4, 2000. Histoire medievale, moderne et contemporaine - Middeleeuwse, moderne en hedendaagse geschiedenis. pp. 1025-1026, p. 1025). On lira également avec profit cet autre article de Celia Chazelle, « Pictures, Books and the Illeterate : Pope Gregory I's Letters to Serenus of Marseille », *Word and Image 6,* 1990, pp. 138-153.

d'une matière sainte. Une position qui, comme le rappelle Brigitte d'Hainault-Zvény, les amène à *soustraire les « images » aux pratiques d'adoration et de vénération et à leur substituer des « signes », tels que la croix ou des « objets », comme les livres saints et les reliques auxquels ils reconnurent une valeur d'emblème (vexillum) du Christ ou de ses saints*[1]. Si, en 869, le IV[e] concile de Constantinople rétablit la doctrine de Nicée confirmant l'utilité des images dans l'église latine, la force de l'anthropomorphisme chrétien tend à ce que *le signe se charge de matière* et que la *matérialité de l'image, sous la forme « imagine », dans la ligne droite de l'usage latin,* nous dit Dupront, *soit déjà statue*[2]. Et en effet, dès la fin du IXe siècle et plus nettement encore à partir du XIe siècle, une théorie des images marquée par l'Incarnation progressera considérablement et les images notamment tridimensionnelles, feront un tel retour que nombre de médiévistes parleront alors de véritable « révolution des images » dont l'importance ira croissant au fil des siècles suivants.

En prolongement du premier point ci-dessus sur la centralité du dogme de l'Incarnation, nous souhaiterions examiner à présent la façon dont l'image est perçue, au-delà du Xe siècle, comme une apparition devenant peu à peu sensible, c'est-à-dire comme un phénomène profondément épiphanique. Les travaux de Jean-Claude Schmitt mettent particulièrement bien en avant cette dimension d'incarnation liée à ce paradigme essentiel de la culture chrétienne. Pour ce dernier, *l'image médiévale s'impose comme une apparition, entre dans le visible, devient sensible*[3]. Schmitt explicite ce point essentiel pour nous, anticipant des éléments de l'analyse qu'on prévoit de conduire, écrivant que *l'image médiévale est comparable à une apparition, à une épiphanie, et* [qu'] *elle en porte les marques*[4]. A ces éléments, il faut à présent ajouter l'autre dimension introduite à l'origine par Jean-Claude Bonne[5] et très amplement développée par Jérôme Baschet : celle de l'inséparable matérialité de l'être et de l'image au Moyen Âge[6] telle que la synthétise la théorie de « l'image-objet »[7]. Au-delà d'une simple conjonction naturelle entre l'image et son support, cette théorie permet de comprendre image

[1] Brigitte D'Hainaut-Zveny, "Les retables sculptés dans les anciens Pays-Bas (XVe-XVIe siècles). Raisons, formes et fonctions," *KOREGOS Revue encyclopédique multimédia des arts* (2012). A ce sujet, elle renvoie à Jean Wirth, *L'image médiévale. Naissance et développements (Ve-XVe siècles)* Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, pp. 109-166 et à Jean-Claude Schmitt, « L'Occident, Nicée II et les images du VIIIe au XIIIe siècle », François Bœspflug et Nicolas Lossky (dir.), *Nicée II, 787-1987, Douze siècles d'images religieuses*, Paris, Éditions du Cerf,1987, p. 286.
[2] Dupront, p. 105.
[3] Schmitt, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, p. 26.
[4] Ibid., p. 24.
[5] Il s'agit d'une notion (brièvement évoquée précédemment en revue de littérature) que ce dernier a proposé, dès 1990, dans "Représentation médiévale et lieu sacré", dans Sofia Boesch-Gajano et Lucetta Scaraffia (éd.), *Luoghi sacri e spazi della santità*, Turin, Rosemberg, p. 566.
[6] Baschet, pp. 33-39.
[7] Dont traite magistralement toute l'introduction de *L'iconographie médiévale,* op. cit, pp. 25-64 *ibid.*

et objet comme un tout indissociable et de constamment prendre en compte la représentation médiévale dans *son épaisseur de chose, son existence comme objet* [parce qu'] *il n'y a pas, au Moyen Âge, d'image qui ne soit en même temps un objet ou du moins qui ne soit attachée à un objet dont elle constitue le décor et dont elle accompagne l'usage.* […] *C'est parce qu'elle existe comme objet que l'image peut être voilée ou dévoilée, habillée, ornée de bijoux ou de guirlandes de fleurs, portée en procession, embrassée, grattée ou frappée, piétinée ou mangée*[1]. Cette insistance sur l' « objectalité » des images médiévales permet de les considérer à la fois comme des choses engagées dans des pratiques multiples et comme des représentations sociales complexes. C'est ce qui caractérise l'intention de Baschet lorsqu'il développe la notion *« d'image-objet »*. Il s'agit en effet *de souligner que l'image est inséparable de la matérialité de son support, mais aussi de son existence comme objet agi et agissant dans des lieux et des situations spécifiques et impliqué dans la dynamique des rapports sociaux et des relations avec le monde surnaturel*[2]. Cette consubstantialité essentielle au support éclaire enfin la compréhension des grandes modalités par lesquelles les personnes divines étaient rendues présentes au Moyen Âge en complément de ce que nous avons vu plus haut et telles que les analyse Jean-Claude Schmitt dans *Le corps des images*[3]. Elles apparaissent d'abord en tant qu'image ou qu'*« effigie » matérielle* à travers l'exécution concrète et les matières convoquées dans leur mise en œuvre. On se situe là du côté de la *vertu la plus commune de l'image, la représentation, le fait humble, immédiat de rendre sensible*[4]. C'est ensuite en tant que *« persona »* que les figures du Christ et des saints sont simultanément perçues comme *vivant dans l'éternité, mais présent aux hommes et se révélant à eux dans les visions et les rêves.* La vertu chrétienne de l'image de religion, imposant la présence divine affleure ici et Dupront d'écrire à ce sujet que *L'image incarne* […] *le représenté n'est plus seulement figure du réel* […] *il se fait le réel même* […] *l'image prend chair*[5]. A côté de cette dynamique d'affleurement charnel propre à l'image chrétienne, Schmitt ajoute encore une troisième modalité d'opérativité de l'image médiévale qui retient particulièrement notre attention puisqu'il s'agit des figures que Schmitt décrit comme vécues en tant que *« corps » grâce à la relique* qu'elles contiennent. Ces images qui contiennent un corps, ou « images-corps »[6] selon Jean-Claude Schmitt, permettent

[1] Ibid., p. 33.
[2] Ibid., pp. 33 & 34.
[3] Les extraits de citations qui suivent immédiatement sont tirés de Schmitt, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, p. 196.
[4] Pour reprendre les mots de Dupront au point « Les fonctions de l'image de religion », p. 115
[5] Dupront, p. 117.
[6] Le concept a été proposé par Jean-Claude Schmitt, notamment entre les pages du *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval* qu'il consacre à l'article « Images ». Parlant d'un rapport aux images vécu non seulement sur le mode de la vénération, mais aussi de la crainte et de l'effroi et évoquant les miniatures où les figurations du

de rappeler ici brièvement une différence essentielle entre image et relique. Les reliques étant des fragments d'un corps créé par Dieu, leur pouvoir miraculeux relève directement du Créateur, en revanche - et en dehors des images acheiropoïètes - l'image doit son existence à l'homme et n'est alors pas, en elle-même consubstantielle au prototype[1]. Ainsi, est-ce directement en lien avec les matières sacrées qu'elle contenait qu'apparut, autour de l'an mil, un nouveau genre d'image religieuse dans l'Eglise latine : les statues-reliquaires[2] constituant la première grande catégorie d'objet entrant dans le spectre de notre analyse. Les reliquaires anthropomorphes se multiplièrent alors notamment dans le sud de la France, en Allemagne et en Angleterre sous la forme de chefs, bustes[3] ou de statues. Ces derniers évacuaient le problème des idoles païennes brisées par les premiers chrétiens et du soupçon d'idolâtrie précisément par l'insertion de reliques. Les Vierges assises, dont la Majesté de sainte Foy de Conques constitue un parangon pouvaient se trouver placées sur l'autel ou, telle que celle la Vierge de la cathédrale de Clermont en 984 dont on ne conserve qu'une représentation, juchées sur une colonne à l'arrière de celui-ci[4].

diable étaient fréquemment grattées pour protéger les lecteurs du regard malveillant de l'image, Schmitt suggère que parler d' « images-corps » permet de prendre en compte leur dimension de personnes présentes, agissantes en elles-mêmes et ainsi susceptibles de manifester directement à tous moments leur puissance dans le monde. Jean-Claude Schmitt, "Images," in *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, ed. Jacques Le Goff and Jean-Claude Schmitt (Paris: Arthème/Fayard, 1999), p. 505.

[1] C'est ce qu'explique très clairement Brigitte d'Hainault-Zvény : *Contrairement à ce qu'il se passe en Orient, le principe du rapport à l'image divine au Moyen Âge repose sur une absence du principe sacré du prototype qui n'est pas enclos à l'intérieur de l'image. L'image ne concerne pas le prototype, mais s'adresse à la réalité des personnes de l'au-delà. L'image n'est pas d'une substance sacrée dans la théologie, elle n'est pas sacrée, elle opère une transition objectivée en vue d'une persévération.*

[2] Une référence clé sur le sujet étant Danielle Gaborit-Chopin, « Les statues-reliquaires romanes. La riche tradition des Majestés », dans *La France romane*, catalogue de l'exposition du Louvre, *Dossier de l'Art,* n° 116, 2005. Son étude du *Liber Pontificalis* permet à D. Gaborit-Chopin de montrer que les images tridimensionnelles comme les statues cultuelles prennent une importance croissante dès la fin du VIIIe siècle. Pour les environs du Xe siècle, lire l'article de Claire Thillet, « La dévotion mariale en Occident autour de l'an mil », dans le cadre du colloque international de Boulogne-sur-Mer des 22 au 24 mai 2003, intitulé *La dévotion mariale de l'an mil à nos jours,* Université du Littoral, Côte d'Opale, Béthouart, Lottin, 2005, pp. 75-80.

[3] Dont le plus ancien connu est le chef-reliquaire de saint Maurice de la cathédrale de Vienne dont on possède une restitution, très souvent citée, d'après Nicolas Claude Fabri de Peiresc datée de 1612, publiée par J. Hubert, dans « Introïbo ad altare», *Revue de l'art*, 24, 1974, p. 17, fig. 23, reproduite en document annexe n°1 à ce chapitre.

[4] A ce sujet, on pourra lire Monique Goullet et Dominique Iogna-Prat, « La Vierge en "Majesté" de Clermont-Ferrand », dans Dominique Iogna-Prat, Eric Palazzo et Daniel Russo, *Marie, le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Beauchesne, Paris, 1997. Quant à l'apparence d'un tel dispositif et du jeu d'écho entre la polychromie de la statue et celle de la lumière filtrée des vitraux, nous renvoyons à l'annexe n°2.



Figure 5 Majesté de Clermont d'après la vision de Robert de Mozat, image du Codex Claramontanus de la bibliothèque de Clermont-Ferrand, Xe s.

La spécificité de ces « Majestés », *Sedes sapientiae* (trônes de sagesse) ou *sedes Dei* (trône de Dieu), statues trônant du Christ, de la Vierge ou des saints élaborées en bois, souvent avec

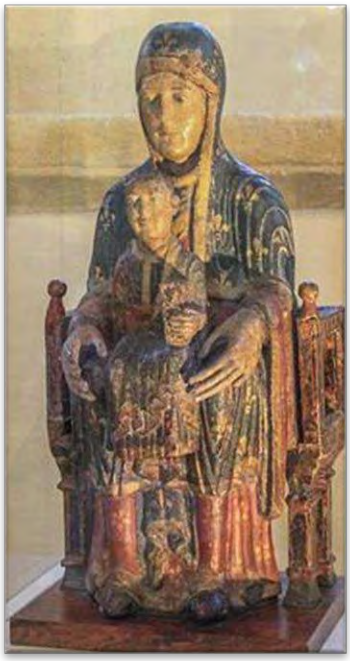


Figure 6 Statue-reliquaire en bois polychrome, Vierge en majesté XIIe s. dite "Notre Dame du Mont Cornadore", Eglise Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme, inv. OA063116301222 © Ministère de la Culture, Conservation des antiquités et objets d'art du Puy-de-Dôme





Figure 7 Cavité dans le dos de cette Vierge en majesté, fermée par une porte à serrure et accueillant les reliques.

revêtement peint ou orfévré, réside dans la conjonction de leur aspect figuratif et de leur

fonction de reliquaire pour la matière précieuse qu'elles renfermaient. Comme dans l'exemple ci-dessus, ces Vierges à l'Enfant étaient composées de différentes parties amovibles et présentaient une cavité centrale, ou réserve - dite « *reservaculum* » - accueillant des reliques. Ces statues que leur légèreté permettait de porter en procession constituaient une solution au problème de la mobilisation de la présence sainte en rendant visible, par leur forme figurée, la sacralité liée aux reliques ou à l'hostie invisibles qu'elles pouvaient également enclore. L'enfouissement de reliques dans leurs entrailles contribuait, comme on l'a vu plus haut, à *assurer pleinement la présence « corporelle » de ces personnes célestes parmi les hommes*[1]. En plus du surcroît de légitimité garanti par cette inclusion, Jérôme Baschet souligne qu'il fallait encore à ces objets alors totalement inédits l'appui des récits miraculeux auxquels ils étaient associés[2]. Ces supports tangibles à la vénération, densifiés par les reliques, accomplissaient cette fonction de « présentification »[3] également par le truchement de la visibilité : *en tant que reliquaires, elles devaient être visibles pour les fidèles et on peut imaginer qu'elles prenaient place sur l'autel aux vues de l'assemblée. Par la suite, ces statues éminemment vénérées ont pu être placées sous un dais ou sous un baldaquin sur la table de l'autel.*[4] Supports essentiels des pèlerinages mariaux, ces statues s'élevaient dans des chapelles leur servant d'écrin, souvent disposées en rayons autour du chœur permettant le déroulement des célébrations liturgiques ainsi que la circulation des processions en lien avec la dévotion mariale comme dans le milieu clunisien dès ses origines et plus encore dans le premier tiers du XIIe siècle[5]. Le cas de sainte Foy de Conques, documenté à travers le *Liber miraculorum* initié au XIe siècle par le moine Bernard d'Angers[6], atteste clairement ici le rôle fondamental joué par la possession des reliques dans la vénération et dans la considération accordée aux images dans l'Occident médiéval. Sans doute est-ce dans le texte même du *Livre des miracles* de la sainte qu'on en trouvera

[1] Schmitt, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, p. 26.
[2] Voir Baschet, p. 11. On y reviendra au chapitre III.
[3] Au sujet de ce terme auquel nous recourons également dans ce travail, Jérôme Baschet indique (p.43), que la paternité en revient à Jean-Pierre Vernant, " De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence", dans *Image et signification*, Paris, La Documentation française, 1983, pp. 25-37. Le terme *suggère un processus et une tension pour mobiliser une présence espérée, mais jamais garantie. Par différence avec pleine présence, il désigne un être-là partiellement assuré, qui toujours se dérobe et renvoie au-delà de lui-même*. Ibid., p. 43.
[4] Le Pogam and Vivet-Peclet, p. 32. Ce type de dispositions, transcrites dans la pierre, se retrouve dans certains retables, dont le célèbre retable de Carrières-sur-Seine des collections du Louvre (milieu XIIe). Voir annexe n°3 pour l'illustration et le commentaire développant l'idée d'une proximité entre ces retables de pierre et la typologie des statuettes-reliquaires en bois qui prenaient place sur les autels de l'âge roman.
[5] Philippe Plagnieux, cité plus haut, rappelle en effet alors le rôle de Pierre le Vénérable dans le renouveau du culte marial en prescrivant dans son abbaye de Cluny la célébration d'une troisième messe conventuelle et quotidienne, la messe de Notre-Dame (*De beata Maria*) à l'autel matutinal, ainsi que le chant de l'antienne *Salve Regina* lors de la procession de l'Assomption et à celles qui se font depuis l'église principale vers la chapelle de la Vierge. Son article renvoie sur le sujet au travail de R. Folz, « Pierre le Vénérable et la liturgie » dans *Pierre Abélard – Pierre le Vénérable*, Paris, 1975, aux pages 153-158.
[6] Edité notamment par A. Bouillet, Paris, 1897.

l'expression la plus édifiante. *La statue de la sainte doit donc être vénérée avec un profond respect. Elle n'est autre chose qu'une châsse renfermant une précieuse relique de la sainte ; seulement l'orfèvre lui a donné une forme humaine. Semblable à l'arche de l'Ancien Testament, elle cache un trésor, le chef tout entier de la martyre. Ainsi, Dieu opère par son intermédiaire des merveilles si étonnantes…*[1]

La catégorie des statues-reliquaires constitue ainsi dans cette recherche une première forme à travers laquelle identifier une stratégie visuelle déployée dans la matière pour ménager la relation à l'invisible. On observe en outre, avec Lenain, combien cette catégorie d'objets peut déjà être analysée comme un dispositif symbiotique original unissant, en trois dimensions et sous la forme anthropomorphique, les pouvoirs respectifs des reliques et des images : *l'image apportant ici sa splendeur et sa puissance signifiante, la relique son efficacité surnaturelle liée à la présence directe et vivante du saint dans ses restes matériels*[2]. A travers les fragments de corps saints qu'elles enclosent, les Vierges reliquaires invitent également à entrevoir ici une des expression de ce qu'Elina Gertsman désigne comme la « poétique de l'Incarnation »[3]. Si ces représentations sculptées peuvent guider vers la connaissance du mystère divin à la fois par la figuration du prototype et par l'inclusion de matière sainte, l'image de la Vierge soutenant l'Enfant renvoie aussi, en elle-même, à sa fonction de Trône pour le Verbe incarné. Comme l'a souligné Gerstman, le Moyen Âge perçoit, en effet, le corps de Marie comme la couverture d'un codex sacré, contenant entre ses pages le précieux Enfant Jésus inscrit dans sa chair[4]. L'article « Image as Word » met en lumière cette vision de Marie « chambre pour le Verbe incarné » et introduit à l'existence d'un type de figuration - différente des Vierges reliquaires - en proposant une traduction visuelle originale. Il s'agit des représentations – peintes ou sculptées- de la Mère de Dieu (et de sa cousine lors des Visitations) portant en leur sein un Enfant rendu directement visible au cœur des entrailles de sa mère[5] et dont la sculpture du XVe siècle, ci-dessus, conservée à Malta en Autriche, constitue un exemple intéressant.

---

[1] *Le Livre des miracles de sainte Foy 1094-1994,* Traduction des textes, Les Amis de la Bibliothèque de Sélestat, *Liber Miraculorum Sancte Fidis,* 1994. Ici premier livre, trad. Louis Servières, fol. 15r-104v, ici, chapitre « Combien est légitime la coutume d'élever des statues aux saints. Du courroux céleste à cette occasion », ici extrait p. 40.

[2] Thierry Lenain, "Du culte des reliques au monde de l'art : remarques sur la genèse de la critique d'authenticité," *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 35 (2008): p. 68.

[3] Elina Gertsman, "Image as Word: visual openings, verbal imaginings " *Studies in Iconography* vol. 32 (2011): p. 58.

[4] Les parchemins bibliques les plus précieux étant eux-mêmes réalisés à partir de la peau d'agneaux mort-nés rend ce parallèle encore plus aigüe ces derniers mourant pour recevoir les mots de l'Agneau, voir ibid.

[5] On reporte vers le volume des annexes (en n°3 bis) deux images de ces la Vierges enceintes, Vierges de l'Avent, de l'Enfantement, de l'Attente ou encore *Maria Gradiva.* La première provient de l'article d'Elina Gertsman (le



Figure 8 Maria Gradiva, sculpture en bois datée des environs de 1400, provenant de l'église Sainte-Marie, Malta, Autriche

Elina Gerstman décrit, ci-après, ces « Vierges de l'Avent » ou de « Vierges de l'Attente » donnant directement à voir le mystère de l'Incarnation par l'ouverture d'une petite cavité comparable à celle des statues-reliquaires évoquées à l'instant. Cependant là, *derrière la porte, se trouve une petite chambre où, à la place d'une relique, se tient une poupée miniaturisée représentant le Christ Enfant*[1]. Il ne fait aucun doute qu'une telle iconographie n'a pu apparaître que dans un contexte, à partir du XIIIe siècle, où la dimension tangible du Salut, l'accès visuel au Verbe fait chair autant que fait image était cruciale. On pourrait voir dans le rapprochement proposé ici entre les Vierges-reliquaires et ces « Vierges de l'enfantement », comme on les désigne aussi, une tentative de transcrire, en accéléré, l'évolution séculaire des reliquaires depuis la statue en tant qu'écrin à reliques vers l'objet de dévotion vénéré, au-delà du XIIIe siècle, sans le truchement de cette matière, suivant un passage général vers l'image. Or, plus qu'à ce glissement complexe et par ailleurs non linéaire, on s'intéresse ici à ces deux catégories de sculptures pour les dynamiques qu'elles mettent en œuvre et qui s'avèreront essentielles dans cette recherche : la fragmentation, l'enclosure et enfin la révélation. Une dernière catégorie de sculptures, les « Vierges ouvrantes » qui apparurent autour de 1200 en Espagne, en Italie, en France, en Allemagne et en Suisse et demeurèrent populaires au-delà du XVe siècle[2], permet

Christ gravé dans les entrailles de Marie dans la Visitation, la seconde, également datée du XVe siècle représente, une *Visitation avec embryons)*.

[1] Gertsman, p. 59.

[2] Auxquelles Elina Gerstman a consacré son travail de thèse publié sous le titre *Worlds Within: Opening the Medieval Shrine Madonna*, University Park: Penn State University Press, 2015.

de continuer d'approcher ces phénomènes. Peut-être ce dernier type de statuaire, qui existait de différentes tailles suivant qu'on se situait dans la dévotion publique ou privée, accentue-t-il encore davantage les caractéristiques des deux autres pour apparaître plus visiblement encore comme un « dispositif » au sens où l'entend le cadre conceptuel de cette recherche[1]. On peut en effet considérer qu'à divers degrés, ces différents types de sculptures relèvent du « dispositif » à la fois par leur fonctionnement machinique[2] et en tant que système ordonné de représentation convoyant ensemble *la référence judéo-chrétienne au Tabernacle de l'Ancien Testament*[3][et] *les dogmes de Marie mère de Dieu, séjour charnel du verbe divin*[4]. Placées en regard, en début de ce chapitre d'ouverture, ces sculptures permettent d'identifier immédiatement différentes manières de mettre en scène la présence. C'est véritablement adossée à la puissance que lui confère son noyau de reliques que la première Vierge devient trône de Sagesse pour le Verbe et ouvre sur un Au-delà à travers la figure de l'Enfant Jésus offert au monde. Visuellement cependant, avec les Vierges-reliquaires, l'ouverture de la réserve enchâssant cette matière sacrée au dos était prévue mais la présence des reliques, inaccessibles à l'œil, n'était que suggérée par cette petite porte et sa serrure. Les dispositions des Vierges de l'Enfantement réinterprètent quant à elles le fonctionnement de cette cavité dorsale en ménageant une ouverture directement dans le sein même de la statue. Ainsi, le Verbe inscrit dans les entrailles de la Vierge et traduit sous la forme du Christ nouveau-né devenait, ponctuellement, accessible à la vue. Le dernier type fait de la statue un objet s'ouvrant des épaules jusqu'aux pieds grâce à quatre charnières révélant l'apparition d'une scène sculptée en son centre et transformant ses flancs en volets de triptyque accueillant des représentations peintes. Elina Gerstman souligne combien cette scission littéralement par le milieu rejoue, en l'accentuant, le processus de la naissance lui-même[5]. En effet, l'actionnement de ce mécanisme d'ouverture dépasse la seule transparence du sein de la Vierge ainsi que l'étrange figuration d'une porte dans ce sein. Qu'est-ce que l'examen de la Vierge ouvrante des collections du Musée National de Cluny[6], ci-dessous, révèle quant au « discours du confinement », à la

[1] Voir « Socle conceptuel ».
[2] Par cette expression, on renvoie immédiatement aux apports de la référence à Raymond Roussel et à ses *machines extraordinaires donnant à voir des spectacles insolites,* voir plus haut dans le cadre conceptuel.
[3] Exode, 25 « L'intérieur de la Demeure, l'arche et la table » et 26 « La Demeure ».
[4] Pascale Barret de Charentenay, "Une apocalypse iconographique. La Madonna del Parto de Piero della Francesca," *Études théologiques et religieuses* 2/2007 (Tome 82) (2007).
[5] Gertsman, p. 59.
[6] Rendue emblématique par Jean-Claude Schmitt qui en fit l'icône de couverture de son *Corps des images.*

« rhétorique du secret » et enfin aux « tropes du dévoilement » tels que les désigne Elina Gertsman[1] ?



Figure 9 Vierge ouvrante du Musée de Cluny, Prusse occidentale vers 4e quart du XIVe siècle ; 1er quart du XVe s., fermée (Cl. 12060 © RMN)



Figure 10 Vierge ouvrante du Musée de Cluny, Prusse occidentale vers 4e quart du XIVe siècle ; 1er quart du XVe s., ouverte.

Sur ce fond or que Schmitt analyse comme traduisant précisément la médiation du visible vers l'invisible suivant une tension épiphanique[2], apparaît l'autel de la Croix magnifié là sous la forme trinitaire du Père supportant le corps crucifié du divin Fils[3]. Edina Gertsman lie cette figuration au thème, fréquent pour la théologie médiévale, de la Vierge comme « chambre pour la Trinité » (selon une formule qu'elle relève chez Adam de Saint-Victor à la fin du XIIe siècle)[4]. Liant en son propre corps les images de la Nativité et de la Crucifixion[5], cette Vierge ne fait qu'ouvrir plus explicitement encore que les autres types de sculptures considérées à l'instant sur l'au-delà du mystère chrétien de l'Incarnation. Elle est trône et réceptacle à son

[1] Voir la quatrième de couverture de *Worlds Within: Opening the Medieval Shrine Madonna,* op. cit..
[2] Schmitt, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, p. 25. Nous reviendrons sur cette équivalence à la fin de ce chapitre dans le point examinant la symbolique des différents matériaux.
[3] Au sujet de l'emphase alors mise sur le sacrifice du Père de son divin Fils à travers sa mort expiatoire, Gertsman renvoie à l'interprétation que Gertrud Schiller donne du Trône de Miséricorde dans *Iconography of Christian Art*, vol. 2, Londres, Lund Humphries, 1971, notamment page 123, citée p. 62.
[4] Gerstman cite également les termes d'un poème allemand semblant fait pour éclairer cette représentation et précisant encore en quels sens les membres de la Trinité peuvent « descendre » de Marie : "*You, mirror, without any blot, you enclosed the one and the threefold in your heart*", voir p. 54.
[5] Gerstman renvoie sur cette idée au travail de Miri Rubin, *Corpus Christi : The Eucharistic in Late Medieval Culture*, New York, Cambridge University Press, 1991, spécifiquement au point « Mary of the Eucharist », pp. 142-147.

tour mais pas de reliques, pas plus que d'un bel enfant nouveau-né, mais bien d'une représentation sculptée de la Crucifixion suivant une mise en abyme visible de la destinée sacrificielle du Fils qui n'est que suggérée dans les deux autres types de représentations. Gerstman souligne que la substitution entre les entrailles et la tombe est courante au Moyen Âge et cite un texte dans lequel le Christ est décrit comme *reclus dans un berceau étroit, cloué à la croix, étanchement enfermé dans un tombeau de pierre*[1]. La Vierge, matrice en même temps que sépulture pour le Christ reçoit son propre Fils crucifié pour épine dorsale. Le hiératisme des statues-reliquaire devient ici figuration explicite d'une lourde colonne soutenant la croix. Tous deux traduisent le sens la figure mariale en tant qu'espace ecclésial, en tant que colonne du temple. Un article analysant *La Madonna Del Parto* de Pierro Della Francesca[2] comme une autre modalité, plus tardive encore, de dévoilement de l'invisible insistait sur son caractère de disponibilité[3] au mystère sur lequel elle ouvrait. Les mots de conclusion de cet auteur au sujet de cet autre soulèvement du voile vers l'invisible peuvent éclairer notre compréhension des différentes iconographies de Vierges sculptées rapprochées ici. *Dans l'attente du corps, elle « demeure » donc, renvoyée à une absence qui témoigne d'une présence où sa chair est engagée tout entière* […] *entr'aperçu entre ses yeux mi-clos, au-delà de ce qu'une première vue requiert : une verticalité que les deux envoyés nous désignent en soulevant le voile du dais. Alors, dans l'ouverture fertile de l'instant, doublement répétée dans la structure du tableau - échancrure de la robe, ouverture de la tente - une transcendance surgit.*[4] On peut considérer ici que, d'un objet à l'autre, le dévoilement de la présence prend des formes différentes mais que ces différentes créations ont profondément en commun la nature de trône et de prélude à l'autel sacrificiel, invitant à considérer, pour finir, la proximité avec la thématique eucharistique elle-même. L'image de cette Vierge dont les entrailles n'ouvrent plus sur la chambre du Christ à naître mais sur celle de son sacrifice[5], rejoint la description que Pierre Damien, ermite du XIe siècle, fit du *sein de la Vierge comme un autel duquel le Christ monta sur l'autel de la Croix* [6].

---

[1] *The Ancrene Wisse: The English Text of the Ancrene Riwle, Edited from ms. Corpus Christi College, Cambridge 402,* ed. J. R. R. Tolkien, intro N. R. Ker, Londres, publié pour The Early English Text Society by the Oxford University Press, 1962, pp. 192-193, traduit dans *Anchoritic Spirituality: Ancrene Wisse and Associated Works,* Anne Savage et Nicholas Watson, New York, Paulist Press, 1991, p. 186, références cites par Gertsman, p. 62.

[2] Voir illustration en annexe n°4. L'auteur ne se référerait d'ailleurs pas dans son texte au type des « vierges ouvrantes » médiévales. Barret de Charentenay, pp. 207-221.

[3] Qu'il rapportait au vocable hébreu « *hamad* », signifiant littéralement « se tenir debout et disponible », Barret de Charentenay, ibid., p. 213.

[4] Ibid., p. 214.

[5] Voir « Image as Word», Gertsman, p. 62.

[6] Extrait du *Sermo* 11, cité par Palazzo, à la page 322 de l'article « Marie et l'élaboration d'un espace ecclésial au haut Moyen Âge » dans Dominique Iogna-Prat, Eric Palazzo et Daniel Russo, *Le culte de la vierge dans la société médiévale*, op. cit., pp. 313-325. Citation reprise par Anna Migdal, au point « De la statue reliquaire au tableau incrusté de reliques », .

Le parallèle entre les entrailles de Marie et l'autel où le sacrifice du Christ est rejoué au cours de chaque messe[1] devint plus évident encore dans cet autre fragment de sermon du même Pierre Damien : *Le corps même que la Sainte Vierge porta, qu'elle chérit dans son sein est celui que nous recevons à présent de l'autel sacré*[2].

Pour s'approcher à présent de cet Autre qui creuse un centre dans les entrailles de ces représentations médiévales, et comprendre plus avant le rôle joué par les reliques comme manifestation de la présence divine, il faut revenir au Christ et aux *miles christi* (soldats du Christ) que furent les saints dont le culte des reliques vénéra la mémoire vibrante.

II. Rendre present le divin : les reliques ou le primat d'une chair indicielle

Les images médiévales ont un caractère indiciel car en elles, selon les mots de Schmitt, *les formes figuratives et les couleurs sont plutôt conçues comme les « indices » de réalités invisibles qui transcendent les possibilités du regard* [3]. C'est également qu'elles ont fondamentalement pour finalité de « rendre présent » l'au-delà qu'elles convoquent - faisant écrire à nombre de médiévistes qu'elles « présentifient »[4] - : l'invisible dans le visible, Dieu dans l'homme ou encore l'absent dans le présent comme nous venons de le voir. L'image *réitère à sa manière le mystère de l'Incarnation, donne présence, identité, matière et corps à ce qui est transcendant et inaccessible*[5]. Qu'en est-il à présent de la place occupée par les reliques, ces autres signes, en partie tangibles quant à eux, du passage terrestre du Christ et de ses « soldats » ?

1. Les saints martyrs reiteration de la voie ouverte par le Christ

A la racine du culte des saints se trouve le culte des martyrs dont le Christ est l'initiateur, guidant l'humanité à la lumière de sa Croix et de sa Résurrection. L'espérance de la résurrection des corps à la fin des temps fonde la croyance dans la rémanence de l'âme des saints à travers leurs reliques corporelles. La foi dans les corps saints procède également de la centralité du péché originel par la faute duquel un fossé s'instaura entre la race humaine et Dieu divisant

[1] Expliqué et appuyé d'analyses très fines par Elina Gertsman qui cite (p. 62) le dernier fragment de Pierre Damien repris dans ce texte.
[2] Pierre Damien, *Sermons*, ed. Giovanni Lucchesi, CCM 59, Turnhout, Brepols, 1983, p. 267, traduit par Miri Rubin dans *Corpus Christi*, op. cit. p. 22.
[3] Schmitt, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, p. 24.
[4] Voir note infra associée à la première occurrence du terme au sous-point « Fil de trame : le mystère de l'Incarnation, le statut des images et des matières au Moyen Âge ».
[5] Schmitt, Schmitt, "Images," p. 500.

l'univers en deux compartiments étanches Ciel d'un côté, Terre de l'autre comme l'explicite Peter Brown ci-après. *Seuls les martyrs portant le poids d'humilité de la mort humaine pouvaient jeter un pont au-dessus de cette faute*[1]. Comme le montre également André Vauchez, c'est précisément par leur humanité, par leur incarnation et leur passion que les saints renouvellent le don du divin fils et son sacrifice pour devenir, à leur tour, des intercesseurs, passerelles charnelles vers l'au-delà[2]. Peter Brown l'explique comme suit : *Les martyrs, parce qu'ils sont morts comme des êtres humains, jouissent d'une étroite intimité avec Dieu. Cette intimité avec Dieu était le signe sine qua non de leur capacité à intercéder pour leurs frères mortels et donc à les protéger. Le martyr était « l'ami de Dieu »*[3]. Pour saisir en quel sens *au Moyen Âge la sainteté est d'abord un langage du corps, un discours de la « chair impassible »*[4] comme l'écrit Vauchez, il faut s'approcher des souffrances par lesquelles les martyrs ont embrassé la croix et la Passion du Christ jusqu'à devenir *Membra Christi,* les membres par excellence du corps mystique du Christ. C'est par leur corps *démembré, mutilé* […] *retrouv*[ant] *après la mort une mystérieuse intégrité, signe d'élection divine*[5] qu'ils devinrent des morts exemplaires, traits d'union entre vie terrestre et vie éternelle. L'union indissoluble de l'esprit et de la chair sur laquelle repose la *virtus* des saints correspond à l'empreinte de la pureté de leur âme sur leurs restes corporels. A travers elle, la béatitude spirituelle se transfigure en possibilité d'intercession physique[6]. Yvette Duval traduit comme suit une épitaphe romaine exprimant cette croyance avec éloquence[7] : « *Car les âmes laissent aux membres qui étaient à elles leurs empreintes, et l'esprit et les corps mêlent le mérite qui est leur. »*[8] L'oraison que l'évêque Grégoire de Nysse en Cappadoce adressa, à la fin du IVe siècle, au saint martyr Théodore éclaire parfaitement le processus de cette vénération. « *Sa grande âme en quittant la terre est allée prendre sa place dans le Ciel, associée aux esprits bienheureux à qui elle ressemblait, tandis que son corps repose ici, parmi nous dans un magnifique tombeau, l'objet de notre vénération et de notre culte* […] *Ses reliques sacrées sont comme un dépôt précieux que chaque*

[1] Brown, p. 84.
[2] Vauchez, "Le saint."
[3] Peter Brown, *Le culte des saints, son essor et sa fonction dans la chrétienté latine* (Paris: Le Cerf, 1984), p. 17.
[4] Vauchez, "Le saint," p. 368.
[5] Ibid.
[6] Selon Yvette Duval, *Auprès des saints corps et âme. L'inhumation « ad sanctos » dans la chrétienté d'Orient et d'Occident du IIIe au VIe siècle,* Paris Collection des Études augustiniennes. Série Antiquité, 1988, p. 222, citée par Edina Bozoky dans *La politique des reliques de Constantin à Saint Louis : protection collective et légitimation du pouvoir,* Beauchesne, Paris, 2006, p. 18.
[7] Une autre épitaphe, tirée de l'opuscule E. Le Blant, *Les inscriptions chrétiennes de la Gaule,* Paris, 1856, I, p. 240 et citée par Peter Brown (p. 14), va dans le même sens : « *Ci-gît Martin l'évêque, de sainte mémoire, dont l'âme est dans la main de Dieu. Mais il est ici tout entier, présent, manifesté par les miracles de toute sorte ».*
[8] Selon la traduction d'Yvette Duval, *op. cit.*, p. 219-220, (*Inscriptiones Christianae Urbis Romae,* VII, 18944), citée par Bozoky, *op. cit.*

siècle conserve soigneusement pour le représenter au jour de la résurrection générale. »[1] Ainsi les restes charnels des martyrs devinrent, pour la protection immédiate, la guérison des fidèles comme pour le Salut futur de leurs âmes, des voies d'accès à l'intercession, à la mansuétude divine, et par-là à la résurrection.

Françoise Biotti-Mache souligne l'analogie essentielle qui s'établit - du temps des persécutions chrétiennes - entre les réunions, ou *agape,* des premiers chrétiens dans les catacombes qui accueillirent le corps des martyrs et les premières messes prononcées en leur mémoire et la postérité de ces tombeaux devenus *de facto* des autels. Nous reviendrons sur ce point plus bas. *De cette première liturgie, dictée par les évènements, découla l'idée qu'il ne pouvait y avoir de vraie célébration hors de la présence protectrice du corps, ou du moins, de quelques restes d'un martyr*[2]. Une telle circonstance a au moins deux conséquences essentielles : l'imbrication entre reliques et célébration chrétienne d'une part, l'importance du jour anniversaire des saints d'autre part. Cette date commémorant leur naissance auprès de Dieu fut regardée comme renouvelant la démarche salutaire du Christ médiateur et devint la fête chrétienne par excellence. Dans « Religion of relics in Late Antiquity and Byzantium », Derek Krueger précise le déroulement de la célébration[3]. La nuit entière rassemblait les compagnons du saint auprès de son tombeau, veillant, à la lumière ininterrompue des cierges, priant, chantant et psalmodiant en faveur de l'intercession du martyr. Le lendemain s'ouvrait sur une célébration eucharistique et sur une procession des reliques du saint richement portées en bière[4]. Le panégyrique rédigé par Grégoire, à Euchaïta où se trouvait le martyrium de Théodore, le 7 février, jour de la fête anniversaire du martyr et vraisemblablement en l'année 381[5], nous apprend encore la façon dont les fidèles priaient prosternés devant les précieuses reliques : *ils se disputaient la faveur de pouvoir emporter la poussière de ce précieux tombeau comme un trésor d'un grand prix, ils regardaient comme un bonheur inestimable d'appliquer sa dépouille mortelle sur leurs yeux, sur leurs bouches, sur leurs oreilles et sur les autres organes de leurs*

[1] Grégoire de Nysse, *Eloge du saint martyr Théodore,* p. 1010, extraits tirés ici de l'ouvrage *Bibliothèque choisie des pères de l'Eglise grecque et latine,* par Marie Nicolas Sylvestre Guillon, troisième partie, tome VIII, Bruxelles, 1829, pages 65 et 66.
[2] Biotti-Mache, p. 123.
[3] S'appuyant lui-même sur le travail de V. Limberis, « The Cult of the Martyrs and the Cappadocian Fathers », in *Byzantine Christianity,* éd. Derek Kruger, Minneapolis, 2006, pp. 39-58.
[4] Derek Krueger, "The Religion of Relics in Late Antiquity and Byzantium," in *Treasures of Heaven. Saints, Relics and Devotion in Medieval Europe*, ed. Martina Bagnoli, et al. (Cleveland Museum of Art, Walters Art Museum, The British Museum of London: The British Museum Press, 2011), p. 5.
[5] On tire ces précisions de Jean Danielou, « Chronologie des sermons de Grégoire de Nysse », *Revue des sciences religieuses*, année 1955, numéro 4, pp. 346-372, ici aux pages 355 et 356.

sens. Les yeux baignés de larmes, ils s'adressaient au saint martyr comme s'il était présent[1]. Cette expérience - éminemment sensuelle[2] à travers laquelle les fidèles regardent, touchent, embrassent les corps saints fait de leur propre corps le siège d'une expérience très physique du contact au sacré apportant un premier élément de réponse au questionnement lancé plus haut sur l'extension des « visibilités » à tous les sens. André Vauchez écrit à ce sujet que *le culte des reliques contribua à diffuser chez les laïcs un sens très fort et très concret de la communion des saints, c'est-à-dire de cette mystérieuse communication entre les vivants et les morts*[3]. Ce *sens très fort et très concret de la communion des saints* marqua les premiers temps du christianisme et toute une grande partie du Moyen Âge accordant une importance essentielle à la dimension de saisie tactile, à la quête d'un contact, d'une prise physique directe avec les corps saints[4]. Le passage qui suit de de la IV[e] *Somme théologique* de saint Thomas d'Aquin, souvent cité, éclaire bien le mécanisme de la vénération des reliques : « *Il est sot de vénérer un objet insensible, ce que sont pourtant les restes des saints* […] *en honorant les reliques des saints, nous ne tombons pas dans l'erreur des païens qui rendaient aux morts un culte de latrie. Nous n'adorons pas ce corps insensible pour lui-même, mais à cause de l'âme qui fut unie à lui et jouit maintenant de Dieu et à cause de Dieu dont l'âme et le corps furent les serviteurs. »*[5] Le point suivant permettra d'aller plus avant à la rencontre de ces « restes », suivant la traduction que donnent Cicéron, Tacite et Sénèque de « *reliquiae* » pour désigner les ossements ou les cendres des trépassés[6]. Quelle était exactement leur nature, quelle place occupaient-ils dans l'horizon médiéval ?

2. LES RELIQUES : MATIERE *SANCTISSIMA* ET CONDITION DE LA *PRAESENTIA* ET DE LA *POTENTIA* DES SAINTS

La centralité des reliques dans la vie religieuse des fidèles au Moyen Âge est liée à la réitération du martyre du Christ faisant du corps des saints l'autel de la foi médiévale. Une vision clairement traduite dans le feuillet ci-après du manuscrit de l'Apocalypse de Bamberg représentant un groupe de martyrs comme le soubassement de l'autel sur lequel se dresse

[1] Grégoire de Nysse, Eloge du saint martyr Théodore, p. 1011, *Bibliothèque choisie des pères de l'Eglise grecque et latine, op. cit.*
[2] Nous reviendrons sur cette dimension en fin de chapitre III.
[3] André Vauchez, "Du culte des reliques à celui du Précieux Sang," *Tabularia « Études »* n° 8, décembre (2008): p. 85.
[4] Il pourrait être caractérisé par sa dimension « haptique ». Nous y reviendrons également dans le courant du chapitre III.
[5] Thomas d'Aquin Saint, *Somme théologique*, Paris, 1984-1986. T. 4, p. 200 et 2001, III, Q. 25, a, 6. Cité par Biotti-Mache, p. 117.
[6] Gaffiot F., *Dictionnaire Latin-Français*, Paris, 1934, p. 1337, 8.

l'Agneau auréolé du nimbe crucifère[1]. Deux temps seront ménagés dans ce sous-point consacré aux reliques. Le premier abordera le lien entre le Christ et les saints tel qu'il se manifeste dans les reliques incluses dans l'autel sacrificiel. Le second s'arrêtera plus longuement sur la question de la nature des reliques elles-mêmes. Il considérera alors les voies par lesquelles ces dernières opéraient pour cet homme médiéval que Peter Brown décrit tourné vers *la recherche de l'amitié, de l'inspiration et de la protection, en cette vie et au-delà de la tombe, d'êtres invisibles qui étaient eux aussi des hommes, et qu'il pouvait investir des traits précis et palpables qu'avaient dans sa propre société des figures aimées et puissantes*[2].



Figure 11 Apocalypse de Bamberg, fol. 16 v, Bamberg Staastbibl. Ms., Bibl 140, vers l'an mil.

La représentation ci-dessus invite à revenir sur la puissance du lien établi entre le corps des martyrs et celui du Christ et particulièrement sur l'autel qui traduit et exprime ce lien dans l'espace ecclésial. Rappelons que dès la fin de l'Antiquité, le dépôt de parcelles saintes est indispensable pour que la table, *mensa*, puisse accueillir le sacrifice eucharistique[3]. La plus ancienne mention connue de cette pratique de déposition de reliques remonte au récit que fit saint Ambroise de Milan de sa recherche puis de sa découverte, ou « invention » des reliques

[1] Cette enluminure constitue une des ouvertures de l'exposé de Jean-Pierre Caillet sur la place des reliques dans l'architecture du Haut Moyen Âge, Caillet, "Reliques et architecture religieuse aux époques carolingienne et romane." Elle est mentionnée p. 171 et reproduite en noir et blanc en tant que deuxième planche d'annexe, p. 184 de son texte.

[2] Brown, *Le culte des saints, son essor et sa fonction dans la chrétienté latine*, p. 71.

[3] Parmi les repères chronologiques, on peut retenir le *Liber Pontificalis* par lequel (à la fin du IIIe siècle), le pape Félix I[er] fait évoluer la coutume de célébration de la messe aux tombeaux des saints en obligation et le V[ème] concile de Carthage en 401 dont le 14[e] canon officialise cette pratique en rendant obligatoire de pourvoir tout autel de reliques et de détruire les autels qui n'en seraient pas pourvus.

des saints Gervais et Protais. Au sujet de cet évènement, Dominique Iogna-Prat évoque le sermon de dédicace prononcé par Ambroise[1] en ces mots. *Le prélat évoque les saints, qui sont à la fois au Ciel et sur la Terre et qui s'avancent, triomphants, vers le lieu où le Christ se sacrifie*[2]. La suite de son commentaire lance un éclairage complémentaire sur la miniature reproduite ci-dessus : *Mais, alors que Dieu fait homme est « sur » l'autel, les saints se trouvent « dessous »*. Dominique Iogna-Prat insiste alors sur la portée considérable de l'instauration de l'autel sur les restes des saints en passe de devenir la norme de l'église latine et par laquelle, selon le mécanisme décrit plus haut au sujet des statues-reliquaires, l'église devient lieu saint par l'inclusion d'un élément sanctifiant. Par sa structure, l'autel chrétien, *altare,* syncrétise et incorpore la typologie des autels sacrificiels, *ara,* païen et juif qui le précèdent. Il rassemble l'évocation de la forme de la croix dans le dessin géométrique du plateau ainsi que la structure parallélépipédique du tombeau des saints ou *sepulchrum*[3]. Citée par Viollet-le-Duc dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française,* l'analyse de l'autel et de sa signification par Guillaume Durand de Mende dans son *Rational des divins offices* est également éclairante[4]. On peut enfin revenir à la représentation, ci-dessus, de l'agneau de Bamberg, pour garder à l'esprit que l'autel est l'image même du Christ - *petra autem erat Christus,* selon les mots de l'Apôtre Paul[5], à la fois pierre angulaire (*lapis angularius)*[6] de l'Eglise et rappel de la table de la dernière Cène. La force du symbolisme par lequel l'autel devient *le lieu de la complétude ecclésiale où les saints doivent, dans le lointain de l'eschatologie*[7]*, retrouver « leurs compagnons d'esclavage et leurs frères » (Apoc.* 6, 11)[8] explique la tradition de l'inhumation *ad sanctos,* au plus près de ces foyers rayonnants de sacralité. Sacralité qui explique également l'interdit constant au cours des huit premiers siècles du christianisme de déposer le moindre objet sur l'autel, en dehors du livre des Evangiles et de la custode eucharistique portant les saintes espèces. Ce n'est qu'au cours du IXe siècle que le pape Léon IV[9] permit d'y placer des châsses

[1] Il s'agit de la lettre *Epistola 22 Domini sorori* adressée à sa sœur Marcelline, *PL* 16, col. 119-126, traduite par Dominique Iogna-Prat en 1962 et mentionnée par l'auteur p. 42.
[2] Iogna-Prat, p. 42.
[3] Voir Le Pogam and Vivet-Peclet, p. 15.
[4] En voici les traits essentiels en lien avec le sens des parties qui le composent : le haut de l'autel correspond à l'Eglise triomphante, le bas de l'autel à l'Eglise militante, comme sur l'autel de l'Apocalypse de Bamberg. L'intérieur de l'autel renvoie enfin à la pureté du cœur. Souvenons-nous ensuite que Durand fait de l'autel l'image de l'Eglise spirituelle, les quatre coins représentant les quatre parties du monde sur lesquelles l'Eglise étend son empire.
[5] Epître aux Corinthiens, *Co* 10, 4.
[6] I, *Pierre* 2, 5 ; *Ephés.* 2, 19-22.
[7] Ensemble des doctrines et croyances autoures des fins dernières du monde et de l'Homme.
[8] Iogna-Prat, p. 43.
[9] 790-855.

contenant des reliques et des statues-reliquaires[1]. En lien avec cette pratique, les retables - littéralement *retro tabulae*[2]- tendent à se déployer à l'arrière de l'autel. On doit mentionner ici ces objets car ils constituent un autre support d'objectivation du sacré à la croisée des chemins entre réceptacle à reliques et support imagé. A cette fin, la description proposée, ci-après par André Chastel éclaire la fonction du retable et de la place qu'il occupe dans l'espace ecclésial. *Construction fixe ou mobile, posée sur l'autel en bordure de la table ou dressée immédiatement derrière* […] *le retable est un objet privilégié dans l'église, mis en évidence par sa position sur l'autel – lieu du sacrifice de la messe- au centre de la perspective du vaisseau*[3]. Par son articulation étroite avec la table d'autel, le tabernacle et les reliques elles-mêmes qu'il commença par incorporer, le retable occupe une place essentielle dans le système des objets au sein duquel prend place le reliquaire et doit, à ce titre, être considéré avec attention.

Si c'est l'identité établie entre le corps enterré et ressuscité du Christ et celui des martyrs qui densifie et légitime l'autel comme table sacrificielle pourvue de reliques, c'est aussi cette identité qui fonde le culte des reliques lui-même auquel nous revenons à présent. De même que le corps du Christ devient pain de vie après sa mort, le sacrifice des saints ancre en leur chair la transcendance, en faisant une promesse vivante de régénération. Du vocable grec *lipsana (λείψανα).* ou d'après le latin *relinquere, « laisser derrière soi »,* les *reliquiae,* bribes de ces corps, demeurent ainsi dotées d'une prodigieuse énergie. Elles deviennent source de vie selon une hiérarchie implicite allant du Saint Sang et des instruments de la Passion du Christ, notamment le bois de la Croix imprégné des souffrances endurées pour le Salut de l'humanité, aux fragments plus ou moins importants des corps des saints, depuis les reliques insignes[4] jusqu'aux reliques mineures[5]. La désignation de ces ferments d'éternité, en russe, par le terme *mochtchi* dérivé directement du verbe « pouvoir » (мощи) renvoie à l'efficience surnaturelle reconnue, dès l'Antiquité, aux reliques d'exprimer la *virtus* du saint au-delà de sa mort. Dès le legs biblique de l'Ancien Testament où « saint » renvoie à la Terre Sainte, la dimension topographique attachée au pouvoir des reliques est essentielle. En témoigne la mention par

[1] Par la promulgation de l'*admonitio synodalis.*

[2] Dans son analyse, Pierre-Yves Le Pogam mentionne une multiplicité de vocables attachés à ce même objet incluant directement cette disposition : *Retrotabula, retrotabulum, retrotabularium, retabulum, Retroaltare, retrofrontale, reredos, postaltare, tabulam post altare, retrodosale* et *dossale*. Il mentionne également d'autres vocables désignant de façon moins spécifique des devants d'autels autant que d'autres images : *altare, imago, icona, ancona, pallium* et *tabula.* Voir Le Pogam and Vivet-Peclet, p. 18.

[3] André Chastel, *Histoire du retable italien des origines à 1500* (Paris: Liana Levi, [1993], 2002), p. 37.

[4] On appelle ainsi les corps entiers, les membres entiers, la tête, le bras ou la jambe.

[5] Les reliques mineures désignent des parcelles ou fragments visibles du corps telles que les doigts, les dents, les cheveux… Entre les deux catégories se trouvent encore les reliques notables, fragments corporels relativement importants, mais pas complets ; fragments de crâne, côte, ou main.

Dominique Iogna-Prat du fait que dans la terminologie des premiers auteurs chrétiens, la notion désigne d'abord le *« mur qui entoure une ville »*[1]. L'équivalence ainsi établie entre « saint » et « rempart » n'est pas sans importance pour la caractérisation des martyrs puis des confesseurs qui apparaîtront, au fil de l'imagerie médiévale, comme des *murailles et des sentinelles qui montent la garde aux portes de la ville*[2]. Le sentiment de la protection que la présence d'un saint étend sur la communauté détentrice de ses reliques est très perceptible à la lecture des chroniques médiévales. On peut en tirer ici un exemple extrait de celle de l'abbaye Centula Saint-Riquier[3]. L'épisode du vol du corps du saint patron protecteur illustre d'abord l'incertitude dans laquelle se trouve l'abbaye en son absence : « *C'est ainsi que par la violence d'Arnoul, notre couvent fut privé, pendant de longues années, de la présence de notre bienheureux père*. »[4] Ensuite la liesse atteste le retour à l'équilibre lié à la restitution du corps vénéré[5]. « *Les saints furent enfin rendus à nos frères qui, à cette occasion, firent éclater leur joie et qui glorifièrent le Seigneur par des chants et de saintes louanges* […] *Qui pourrait peindre les cris d'allégresse qui éclatèrent et les larmes délicieuses qui coulèrent lorsque le Duc Hugues et tous ceux qui attendaient de loin aperçurent les reliques ? La joie fut si grande qu'elle arrêta les cris et que le cœur put à peine la contenir*. »[6] Ainsi mesure-t-on la centralité de l'espérance placée dans le pouvoir des saints dans la vénération des reliques, cette *potentia*[7] qui s'exerce à travers les miracles en tout genre que les saints opèrent[8]. La main puissante de ces derniers est attendue pour corriger les injustices, redresser les torts, punir les incrédules et rétablir le droit des fidèles qui implorent leur pardon. Cette sainte protection peut encore se percevoir dans les dernières lignes du chapitre XXIV de la chronique de Centula évoquée à l'instant. Après la restitution des reliques de saint Riquier, *Notre monastère était donc redevenu*

[1] Iogna-Prat, p. 57. Il cite ici Pompeius Festus, *De uerborum significatu quae supersunt cum Pauli Epitome*, éd. W.M. Lindsay, Leipzig, 1913, p. 348. Evidemment, ce sens n'est pas étranger à la dimension spatiale des lieux saints de l'Antiquité (*sanctus, sanctior, sanctissimus).* Nous y reviendrons plus en détail en début du chapitre II.
[2] Ibid. p. 57.
[3] On se réfère ici à la *Chronique de l'abbaye de Centula St Riquier*, écrite vers 1104 par Hariulf d'Oudenbourg (1060 ?-1143) et traduite en 1899 par le Marquis Le Ver, Collection : Mémoires de la Société d'émulation d'Abbeville ; tome 3.
[4] Chap. XX Enlèvement de saint Riquier par Arnoul de Flandre, pp. 160-161.
[5] En même temps que celui du compagnon du saint confesseur, saint Valéri.
[6] Chap. XXIV Retour de saint Riquier après que le Duc Hugues (futur Hugues Capet ait redressé l'abbaye), p. 164. Notons, pour bien saisir l'insistance sur le sentiment de félicité d'un côté, d'affliction de l'autre, à la cour d'Arnoul, les termes qui la dépeignent (à la même page) : « … *tandis que ceux qui se voyaient privés de leur précieux trésor étaient en proie à la douleur et poussaient des hurlements affreux*."
[7] Voir à ce sujet le sixième et dernier chapitre de l'ouvrage de synthèse de Brown qui y est consacré. Brown, *Le culte des saints, son essor et sa fonction dans la chrétienté latine*, pp. 137-162.
[8] Une catégorisation sommaire des grands types de miracles opérés par les saints à des moments très précis et récurrents de leur vénération est possible à la lecture de quelques chroniques et pourrait être esquissée dans la mesure où elle constitue une manifestation essentielle du pouvoir des reliques et de la justification de leur possession.

florissant par les bénédictions du Ciel et saint Riquier procurait, par ses mérites, le Salut à beaucoup de pécheurs. Les corps des saints avaient été, avec la permission de Dieu et pour la perpétuelle sauvegarde de notre abbaye, rendus à notre vénération et à celle de nos successeurs et ils offraient, à l'ombre de leur présence et de leur intercession un abri sûr et tranquille contre les orages du siècle[1].

Par la passerelle qu'ils étendent entre Dieu et les hommes, les saints rayonnent également par leur simple présence[2], définie comme suit par l'auteur du *Culte des saints. La « praesentia », la présence physique du sacré soit au sein de telle communauté, soit aux mains de tel individu, était la plus grande bénédiction dont put jouir un chrétien*[3]. Cette présence physique posthume, *véritable truchement de la puissance divine, est un substitut à l'absence laissée par la mort historique du Christ*[4]. Ainsi saisit-on progressivement davantage l'enjeu que représentait la présence physique des saints dans la constitution d'une communauté spirituelle rendue présente autour de la communauté terrestre par l'intermédiaire de ces fragments corporels. Comment se manifestait, dès les origines du christianisme, l'élan de cette collecte des corps saints ? Sur quels ressorts se fondait-elle ?

III. FRENESIE ACCUMULATIVE : AMASSER LES CORPS SAINTS, ASSEMBLER LES NOMS SAINTS

Est-il légitime d'aborder les conditions du rassemblement des reliques et leur rôle dans le maintien de la protection collective comme du lien entre communauté humaine et cohortes célestes sous l'angle de l'accumulation ? La constitution des collections de reliques au sein des sanctuaires chrétiens pourrait-elle relever d'une dynamique de thésaurisation ? D'après les occurrences associées au le terme latin « thesaurus » et au « trésor » en ancien français dans le vaste *Corpus de la Littérature Médiévale*, des chercheurs ont établi que former un trésor au Moyen Âge, c'est avant tout *acervare, congerere, congregare, cumulare, accumulare, amasser,*

[1] Chronique de Centula St-Riquier évoquée *supra*, Chap. XXIV, ici p. 176.
[2] L'attachement à la *praesentia* des saints est rapproché par Peter Brown de la figure du « compagnon invisible » si important dans l'antiquité greco-romaine. Brown évoque ainsi « l'ami invisible » (*aortatos philos*) dans les mots de Grégoire de Nysse, *Enconium sur saint Théodore*, PG 46, 754D, cité par Brown p. 71, ou encore « l'ami intime » (*gnesios philos*) dans les *Miracula sancti Demetrii*, 1, 14, PG, 116, 1213A (à la même page).
[3] P. 115
[4] "Le chemin des reliques : témoignages précieux et ordinaires de la vie religieuse à Metz au Moyen âge : ," in *Metz : Musées de la Cour d'or* ed. Metz Exposition, Musées de la Cour d'or, 16 décembre 2000-18 mars 2001] / [organisé par les Musées de la Cour d'or (Metz: Éd. Serpenoise, 2000).

garder, enfermer[1]. Leur travail a également mis en lumière l'importance des richesses des matériaux comme des objets au cœur de la constitution des trésors médiévaux[2] . Ces constats encouragent l'exploration de ce qu'on a désigné ici comme une forme de « frénésie accumulative ». Ils invitent en outre à faire démarrer celle-ci du côté de la matière, précisément au contact des reliques dont on a vu qu'elles étaient la matière sacrée par excellence au cours du Moyen Âge central.

1. PUISSANCE DES RELIQUES ET PRECIOSITE DE LA TRACE

Le culte des reliques se fonde sur la croyance en la capacité des vestiges corporels des saints - *qu'ils ne partageaient qu'avec l'hostie consacrée - de pouvoir être divisés sans rien perdre de leur efficacité c'est-à-dire des pouvoirs que Dieu leur avait accordés par leur mort bénéfique*[3]. Suivant une analogie parfaite, les reliques contiennent la présence réelle des saints exactement comme le pain et le vin contiennent la présence réelle de Dieu[4]. Dans son *Discours contre Julien* en faveur de la défense du culte des martyrs, en 363, Grégoire de Nazianze[5] - patriarche de Constantinople - affirme la pleine puissance de ces derniers à l'œuvre dans le moindre de leurs fragments. *Leurs corps ont autant de pouvoir que leurs saintes âmes, soit qu'on les touche ou qu'on les honore, les moindres gouttes de leur sang, les moindres marques de leur souffrance ont autant de pouvoir que leurs corps et les instruments de leurs supplices font des miracles*[6]. Cette conception théologique influença fort les clercs orientaux qui furent les premiers à démembrer les corps de ces serviteurs de Dieu pour en augmenter encore le rayonnement alentour[7]. Puis, comme le décrit Peter Brown, à son tour *le culte chrétien des saints comprit rapidement*[8] *des opérations qui consistaient à déterrer, déplacer, démembrer*

[1] Anita Guerreau-Jalabert and Bruno Bon, "Le trésor au Moyen Âge: étude lexicale," in *Le Trésor au Moyen Âge : discours, pratiques et objets, études réunies par P-A Mariaux, L. Burkart, Y. Pottin, P. Cordez & al.*, ed. Pierre-Alain Mariaux, et al. (Florence: Sismel Edizioni, 2010), pp. 11-31.

[2] L'examen textuel de Guerreau-Jalabert et Bon relève également la centralité du luxe des objets du trésor via la répétition des mentions de *l'or et l'argent,* […] *les métaux précieux,* […] *des coupes, de la vaisselle, des candélabres, des d'étoffes (draps d'or et de soie à usages divers), de fourrures, de ceintures, de vêtements et plus souvent encore de pierreries* qu'on retrouve effectivement en parcourant les pages des chroniques.

[3] Vauchez, "Le saint," p. 368.

[4] Voir Krueger, pp. 7 & 8. Nous reviendrons au chapitre III sur le concept de "Présence réelle » qui prend au XIIIe siècle une importance centrale en lien avec le dogme de la transsubstantiation.

[5] 329-390

[6] Grégoire de Nazianze, premier *Discours contre Julien* (4, 69), extrait ici de *L'histoire générale des auteurs sacrés et ecclésiastiques qui contient leur vie, le catalogue, la critique, le jugement, la chronologie, l'analyse et le dénombrement de leurs ouvrages,* par le R. P. Dom Remy Ceillier, bénédictin de la Congrégation de Saint Vanne et Saint Hydulphe, tome VII, Paris, Le Mercier, 1738.

[7] Vauchez, "Le saint."

[8] On se souviendra, avec Dominique Iogna-Prat combien ces pratiques, brisant des tabous essentiels de la société antique romaine notamment furent loin d'aller d'elles-mêmes. A titre d'exemple ce dernier évoque en effet la réponse faite par Grégoire le Grand à l'impératrice Constantine à une demande de reliques : *Les romains n'ont pas*

[…] *les ossements des morts*[1] . La fragmentation corporelle, écrit-il encore, *permettait qu'une chose aussi précieuse que la « praesentia » du saint défunt devînt accessible aux congrégations chrétiennes là où elles se trouvaient en leur propre temps*[2]. Ainsi, comme en témoignaient les mots de Grégoire de Nysse plus haut, la foi placée dans le pouvoir des reliques et le sentiment de leur puissance d'efficacité s'étendit rapidement à tout objet, bandelette d'étoffe ou fragment de matière, huile des lampes brûlant au-dessus des sarcophages, eau de source consacrée et jusqu'à l'once de poussière ayant pu entrer en contact avec le saint ou son tombeau. Derek Krueger décrit cet accroissement de sainteté au contact des parcelles saintes comme une *contagion sacrée*[3]. Ces objets devenant à leur tour véhicules de la puissance des martyrs sont désignés comme reliques de contact, indirectes ou encore représentatives et traduisent bien la tendance à l'expansion du pouvoir surnaturel des reliques se communiquant aux objets mêmes qui les contiennent. La force de l'imbrication entre mémoire chrétienne et marques laissées aux lieux de l'Incarnation comme de la Passion fait remonter aux premiers siècles du christianisme la quête passionnée de reliques. Aussi, est-ce naturellement du côté de la Terre Sainte que fleurirent les premières pratiques de pèlerinage, engendrant l'apparition de collections de reliques et celle de contenants s'y associant. On les évoque ici dans la mesure où ces pèlerinages, les collectes matérielles et les récits qui les accompagnent constituent un premier dispositif important constitutif de la relation aux reliques. Là s'esquissent des traits essentiels de leur mise en valeur, de leur mise en scène, en images, en collections produisant à leur tour de nouvelles images et récits fondateurs. Attestés dès le IVe siècle, les récits de voyage qui sont parvenus jusqu'à nous tel que le *Journal de voyage d'Ethérie*[4], pèlerine partie d'Egypte vers la Judée puis établie à Jérusalem, peignent les itinérants comme elle *s'aventurant jusqu'au Sinaï suivant, la Bible à la main, le parcours des Hébreux*[5]. Dans l'ouverture du point qu'il consacre aux « Lieux de mémoire », Dominique Iogna-Prat analyse comme suit le phénomène de ces premiers pèlerinages. *Sur la base des récits fixant l'histoire de la prédication de Jésus, se met progressivement en place une véritable topographie scripturaire* […][6] *par les premiers pèlerins*

pour coutume de prélever des reliques sur les corps des martyrs. Grégoire e Grand, *Registrum Epistolarium*, IV, 30, 1, *Monumenta germaniae historica*, 1, pp. 263-266, cité ici, , p. 169.

[1] Brown, *Le culte des saints, son essor et sa fonction dans la chrétienté latine*, p. 15.

[2] Ibid., p. 119.

[3] *Matter gained holiness through contact with other holy matter, like a sacred contagion,* Krueger, p. 5.

[4] *Ethérie, journal de voyage,* texte latin (*Peregrinatio Aetheriae*, introduction et traduction de Hélène Pétré, docteur ès Lettres, coll. *Sources chrétiennes*, n°21, Paris, 1948. Un compte rendu sur cette publication est paru dans *La revue des sciences religieuses* l'année suivante par Stanislas Giet, vol. 23, n°1, p. 149.

[5] Stanislas Giet, « Éthérie, journal de voyage », compte-rendu mentionné à l'instant, p. 149.

[6] Précision entre virgules : *sous forme de listes de noms commentés propres à répondre à la demande*. La logique de la liste intéresse notre démonstration mais elle arrive trop tôt ici dans le fil du développement.

d'une découverte des lieux fondateurs du christianisme[1]. Son rappel du fait que *cette manière d'onomastique est contemporaine de l'invention de la Terre Sainte par l'empereur Constantin Le Grand au IVe siècle et de la construction d'édifices à Bethléem et à Jérusalem*[2] permet de pointer le parallèle entre édification monumentale et cristallisation de la mémoire sous la forme de la collecte/invention de reliques. En effet, le contact entre les pèlerins et les lieux où se fixe leur vénération est immédiatement matière à cette irrésistible préhension qui s'étend comme on peut le voir dans le récit de voyage écrit par le Pseudo-Antonin de Plaisance[3] à *des dattes de Jéricho, de l'huile de la lampe qui éclaire le tombeau du Christ ainsi que de la poussière de son tombeau, un éclat de la colonne à côté de laquelle il fut fouetté et un autre éclat, cette fois du prétoire sur lequel il se tint, de la manne du Sinaï, de l'huile fraîche de Parân, du fruit de l'arbre à poivre de Sorandelle, des noix du paradis de l'Inde, et même du pétrole de la mer Rouge.* […] *une relique du lit de Cornelius de Césarée et enfin une fiole d'huile bénite de l'église du Saint-Sépulcre*[4]. On trouve également mention de reliques de Terre Sainte offertes à certains monastères en vertu de la protection particulière d'un souverain. Ainsi la *Chronique de Centula* mentionne-t-elle le don à l'abbaye, après un voyage présumé du souverain Louis le Pieux auprès de l'empereur constantinopolitain Michel II, des reliques suivantes : *une chaussure de Notre Seigneur, la pointe de la lance qui avait percé son côté, dix des pierres qui avaient servi à lapider saint Etienne premier martyr et qui étaient encore teintées de son sang et enfin une fiole remplie de ce précieux sang*[5]. La mention dans le même texte de la collection de reliques rassemblées par Angilbert, disciple d'Alcuin et responsable de la chapelle du palais de Charlemagne, pour son monastère de Centula[6] permettra de comprendre qu'on parle ici de véritable « vertige de la liste »[7]. Etudiant un groupe d'une centaine d'authentiques parmi les nombreuses conservées dans les différents monastères mérovingiens et carolingiens[8], Yitzhak Hen établit la liste qui suit des principales reliques qui concentraient la convoitise de ces voyageurs-collectionneurs de reliques parvenus en Galilée. Il s'agit de fragments provenant *du berceau de Jésus, de son tombeau, de la cire récoltée sur son tombeau, de l'arbre qui y poussa, de la pierre sur laquelle il s'était tenu, de la terre sainte sur laquelle il s'était tenu, de la*

[1] Iogna-Prat, p. 40.
[2] Ibid. p. 40.
[3] Antonin de Plaisance, *Itinerarium*, éd. C. Milani, Milan, 1977, cité par Yitzhak Hen, "Les authentiques de reliques de la Terre Sainte en Gaule franque," *Le Moyen-Age* t. CV, n° 1 (1999).
[4] Liste des trésors du Pseudo-Antonin de Plaisance rapportée par ibid., p. 77.
[5] Chapitre V « De l'abbé Ribbodon et de la translation de saint Angilbert », ici p. 109.
[6] Nous reportons en annexe n°5 de ce chapitre la liste des reliques citées page 176 de la chronique.
[7] Quoiqu'à la lettre la formule soit une citation directe de l'ouvrage éponyme d'Umberto Eco, *Vertige de la liste* (Paris: Flammarion, 2009).
[8] Provenant pour son corpus de Baume-les-Messieurs, Chelles, Sens, Solignac et Tournus.

couronne d'épines déposée sur sa tête lors de la Crucifixion, du Calvaire, de l'arbre planté par Jésus, de la poussière ramassée sur la terre de Bethléem, de l'eau du Jourdain, des pierres ramassées sur le site du baptême dans le Jourdain et enfin des reliques de la sainte Croix[1]. Au sein d'une telle liste, trois éléments importants doivent être retenus. Premièrement, comme nous l'avons évoqué plus haut, la constitution par la pérégrination pèlerine d'une géographie précise établissant une topographie mémorielle du christianisme[2]. Les paléographes penchés sur les authentiques parviennent, à partir des collections conservées, à retracer de véritables cartographies des circulations de ces sacralités[3]. Le deuxième élément à retenir dans le récit du Pseudo-Antonin tient à la cohabitation de la manne du Sinaï avec la relique de contact du premier centurion devenu disciple du Christ. Le geste de la collecte unifie ainsi Ancien et Nouveau temps bibliques à travers une démarche d'écriture cumulative de l'histoire ecclésiale. Troisièmement[4] enfin, l'évocation de ces premières collectes convoque une autre catégorie de reliquaires, plus ancienne encore que les statues-reliquaires évoquées plus haut, les « ampoules de Terre Sainte »[5] telles que les désigne, de façon générique André Grabar. Ces dernières doivent retenir notre attention car elles permettent d'observer comment, très tôt, le rassemblement des reliques vénérées à l'intérieur d'un contenant répondant à l'exigence pragmatique de la conservation s'est prolongé par la mise en œuvre d'une iconographie ainsi que d'inscriptions. Les exemples ci-après permettent d'examiner la façon dont l'apparition d'inscriptions et d'images à la surface de ces reliquaires de la fin de l'Antiquité a à la fois trait à une forme d'attestation du contenu liée à la logique de l'authentique et participe d'une entreprise de saisie visuelle de la mémoire des lieux effectivement visités par les pèlerins. Destinés à contenir des fragments de matière sainte en gage de bénédiction (« *Eulogia* » en grec), les petits flacons de métal, de verre ou de terre cuite auxquels on s'intéresse ci-après à

[1] Hen, p. 76.
[2] Démarche qu'adoptait Marie-Madeleine Gauthier dans son étude des objets, notamment à travers l'attention qu'elle accorde aux transferts formels entre les différentes catégories de créations. Gauthier.
[3] Citons ici, à titre d'exemple, le travail effectué par Julia M. H. Smith sur les authentiques du chef de saint Candide et sa découverte du fait que les reliques y reposant avaient été rapportées de Terre Sainte vraisemblablement par un croisé savoyard et que les authentiques avaient été rédigées par une même main du XIIe siècle. Julia M.H. Smith, "Les reliques et leurs étiquettes," in *L'abbaye de Saint Maurice d'Agaune 515-2015*, ed. Pierre-Alain (sous la dir.) Mariaux (Infolio Editions, CH., 2015), P. 229.
[4] On pourrait encore voir dans l'énumération associant des fragments de corps avec des arbres, des huiles, etc., un forme de proximité entre *reliquiae* et *naturalia* qui n'est pas sans pouvoir anticiper ce qu'on retrouvera plus tard au sein des trésors d'églises et qui a fait l'objet d'attentions particulières de la part du professeur Pierre-Alain Mariaux.
[5] Désignation catégorielle reprenant le titre de l'ouvrage qu'André Grabar consacra en 1958 aux collections d'ampoules de Monza et de Bobbio, A. Grabar, *Ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio)*, Paris, Klincksieck, 1958.

travers les exemples de flasques de pèlerinage provenant du trésor de Monza étaient désignés « ampoules à eulogie »[1].



Figure 12 Flasque de pèlerinage représentant la Vierge à l'Enfant encadrée par l'Adoration des Mages et l'Annonce aux bergers, VIe-VIIe, Musée du trésor du Duomo de Monza[2] © Museo et Tesoro del Duomo Monza



Figure 13 Flasque de pèlerinage représentant l'édicule du Saint Sépulcre, VIe-VIIe siècle, Musée du trésor du Duomo de Monza, © Museo et Tesoro del Duomo Monza

Aux parois de ces flacons-reliquaires datant essentiellement des VIe et VIIe siècles, comment opère le recours aux images et aux inscriptions ? L'écriture joue tout d'abord un rôle de désignation de la précieuse substance contenue comme le montre André Grabar mentionnant une des inscriptions indiquant « « huile du Bois de Vie des lieux saints du Christ ». La représentation, au repoussé, des sanctuaires de Palestine entourant les grands évènements de la vie du Christ[3] redouble-t-elle simplement cette fonction déictique ? En elle se joue tout d'abord quelque chose relevant à la fois d'une dynamique d'appropriation et de mémorisation du lieu comme on peut l'observer ici dans la figuration de la rotonde de l'*Anastasis*[4] sur la flasque de droite représentée comme elle apparaissait aux pèlerins des alentours du VIIe siècle[5]. De quelle

[1] On place en annexe n°6, un détail d'une fresque (datée des environs 1430) représentant saint Jean-Baptiste et saint Josse, patron des pèlerins muni d'une de ces flasques.
[2] Ces deux photographie sont tirées de Grabar, 1958.
[3] Nativité, Baptême, Crucifixion, Résurrection et Ascension.
[4] Au centre de la flasque de droite, la rotonde de l'Anastasis est traitée comme un *ciborium* reposant sur des colonnes torses à chapiteaux corinthiens surmontée d'une croix et avec la grotte du Saint-Sépulcre obstruée par sorte de grille.
[5] La représentation du couvrement caractérisée par le dépassement des montants du dôme semble indiquer la superposition de deux édicules exactement comme on la retrouvera peinte sur la scène ornant le coffret-reliquaire du *Sancta Sanctorum* du Latran dont on fera mention au chapitre suivant. Une représentation dont l'archéologue découvreur du trésor s'étonnait en ces termes : *Dans le registre supérieur* […] *domine le Saint-Sépulcre curieusement figuré par une sorte de tente que surmonte un dôme.* (Philippe Lauer, "Le trésor du Sancta

façon les éléments iconographiques choisis contribuaient-ils directement à soutenir l'élan pèlerin des chrétiens marchant à la rencontre des lieux saints ? La représentation, ci-dessus, des femmes marchant vers le Saint Sépulcre vide[1] faisait symboliquement des pèlerins des suiveurs des pas de celles qui avaient les premières reçu l'annonce de la Résurrection. Les voyageurs en Terre Sainte prolongeaient ainsi la figure des petits auxquels les annonces cruciales des mystères divins avaient été faites : à la fois les saintes femmes et les bergers recevant, à gauche de la Vierge assise, la promesse de la Bonne Nouvelle. En outre, l'image même de l'étoile guidant les pâtres ne pouvait que rejouer aux yeux des pèlerins le mouvement de leur propre itinéraire vers l'Orient[2]. Outre qu'ils incarnent un autre type de marcheurs vers l'astre, la présence des Rois Mages, de l'autre côté de la Vierge à l'Enfant, pourrait également avoir constitué, à travers la représentation de l'épisode des offrandes à l'Enfant Jésus[3] un appel à l'action de grâce et un encouragement à la pratique de l'*ex-voto,* part intégrante de la logique du pèlerinage.

La nécessité impérieuse de l'intercession des saints du paradis en faveur des vivants d'ici-bas rend les reliques omniprésentes dès les abords de l'an mil. Indispensables, nous l'avons vu, à la célébration cultuelle, nécessaires au couronnement royal, elles le sont aussi, comme on peut le lire entre les pages de Jacques Le Goff, dans le cours de la justice au moment du serment ou encore à travers les reliques que les chevaliers font sertir dans la garde de leur épée pour témoigner fidélité, foi et hommage au Christ[4]. Ce sont encore les reliques qui sont portées en procession lors des épisodes de famines, de guerre ou pour conjurer les grandes épidémies. Parler de « frénésie accumulative » suggère qu'une véritable fièvre de reliques ait pu alors animer les humbles fidèles comme les puissants monarques. Le cas de Radegonde

Sanctorum " *Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres (Fondation Eugène Piot)* volume 15 (1906)., p. 99). Une apparence dont les analyses de Derek Krueger et Cristina Pantanella entre les pages du catalogue de l'exposition *Treasures of Heaven* où plusieurs de ces ampoules étaient présentées, précisent qu'elle correspond à la disposition du sanctuaire avant sa modification dans le courant du VIIe siècle : *The tomb depicts the circular Shrine of the Anastasis at the Holy Sepulcher, not as it would have appeared in the first century but rather as it appeared in the pilgim's own day.* Krueger, p. 11. Pour la remarque semblable de Cristina Pantanella, voir p. 36 du même catalogue.

[1] Observons ici autour de la rotonde, la présence des femmes marchant, un encensoir à la main, à la découverte du sépulcre vide du Christ où l'ange leur enseigne la nouvelle de la Résurrection comme en témoigne le geste de sa main. Cette représentation peut être rapprochée de celle du rêve et de l'annonce aux bergers qu'on distingue à droite du trône de la Vierge sur la seconde flasque. La figuration de Marie de Magdala et de Marie mère de Jacques participait sans doute activement à la dynamique d'appropriation des épisodes christiques par les pèlerins.

[2] L'identification de l'ensemble des personnages figurés à des archétypes de pèlerins auxquels les voyageurs ne pouvaient que s'identifier provient de la lecture de l'article de Derek Kruger mentionné à l'instant.

[3] Telle qu'on la retrouvera à bien des siècles d'intervalle sur la châsse monumentale des Mages de Cologne où cette figuration put également amplifier le mouvement des donations faites au trésor en vue de l'ornementation du reliquaire vénéré des têtes des mages.

[4] Jacques Le Goff, *L'imaginaire médiéval. Essais* (Paris: Gallimard, 1985 ; Réed. 1991).

l'illustre pour ces derniers. Veuve du roi mérovingien Clotaire I[er] et fondatrice de l'abbaye Sainte-Croix près de Poitiers, elle employa à la constitution d'un trésor de reliques une énergie et des moyens susceptibles de nous renseigner sur d'autres voies de la collecte toujours en lien avec la Terre Sainte ici. Le témoignage de Grégoire de Tours peint, en effet, la reine Radegonde envoyant « *à Jérusalem et dans tout l'Orient des serviteurs qui, parcourant les tombeaux, rapportèrent des reliques des saints martyrs et des confesseurs* »[1]. Aux environs de 560, la reine Radegonde envoya en Terre Sainte une délégation afin d'obtenir du patriarche de Jérusalem une relique d'un martyr récemment exécuté dont sanctifier l'autel de son abbatiale. Le succès de cette ambassade dont l'envoyé revint chargé d'un doigt du martyr ne fut que l'initiateur de l'envoi par la souveraine d'une série d'émissaires pareillement chargés d'accroître sa collection. Son ardent désir d'obtenir des reliques de la Sainte Croix la conduisit finalement à l'envoi, en 568, d'une nouvelle délégation à la cour byzantine de Constantinople où sa demande fut, fait exceptionnel, favorablement reçue par l'empereur Justinien II qui y accéda, là où d'autres monarques avaient échoué auparavant[2]. Gisèle, sœur de Charlemagne et abbesse du monastère de Chelles dont le trésor contient encore plus d'une centaine d'authentiques pour la même période peut également être évoquée, à la suite de Radegonde[3], comme une autre figure attestant la puissance de cette aspiration au rassemblement des corps saints[4]. Hen extrapole *l'acharnement dont fit preuve Radegonde dans sa quête des reliques des saints, et plus particulièrement des reliques de la Sainte Croix* [pour y voir une illustration parfaite du] *statut dont jouissait ces reliques et la sensibilité religieuse à cette époque*[5]. Notons encore ici que la Judée ne fut pas la seule terre émettrice de reliques. Dans la capitale de la papauté comme à Cologne, la visite des cimetières par les grands évêques, dite *ad limina apostolorum*[6],

[1] Grégoire de Tours, *De gloria martyrum*, p. 39-42 [traduction française par H.L. Bordier, *Les livres des miracles et autres opuscules de Georges Florent Grégoire évêque de Tours*, t. 1, Paris, 1857, p. 15] éd. B. Krusch et W. Levison, *M.G.H., S.R.M.*, t. 1, 1, Hanovre, 1951, p. 464-469. Cité par Hen, p. 79.

[2] Sur les échanges de reliques entre Constantinople et les souverains mérovingiens et carolingiens, lire le point « Origine des souvenirs consacrés et des saintes reliques » dans l'article d'Yitzhak Hen.

[3] A ce sujet, il faudrait lire les recherches conduites par Cynthia Hahn dans *The reliquary effect*, Londres, Reaktion, 2017.

[4] Rassemblement évoqué par Krzysztof Pomian, "Les trésors : sacré, richesse et pouvoir," in *Le trésor au Moyen âge : discours, pratiques et objets, études réunies par Lucas Burkart, Philippe Cordez, PIerre Alain Mariaux... [et al.]* (Florence: Sismel, 2010). Pomian mentionne en outre l'origine sassanide ou byzantine de la plupart de ces reliques comme en témoignent les soieries constituant les bourses enveloppant ces reliques (comme au trésor de Sens).

[5] Hen, p. 80.

[6] La *visite ad limina apostolorum* est la visite quinquennale que tout évêque catholique est tenu de faire à Rome. Elle comprend le pèlerinage aux tombeaux des apôtres Pierre et Paul en expression de communion ecclésiale et la rencontre avec l'évêque de Rome, le pape, en tant que successeur de saint Pierre. Lors de leurs visites *ad limina apostolorum*, il arrivait fréquemment que des évêques obtiennent du pape régnant un fragment et parfois même le corps entier d'un martyr extrait des catacombes, après la translation solennelle et l'accueil par la communauté d'origine du prélat ce dernier en faisait don à sa cathédrale, expliquant la présence de reliques romaines dans bien des trésors dès l'époque mérovingienne.

s'accompagnait le plus souvent de l'acquisition de reliques saintes. Une fois abandonnées les réticences de Grégoire le Grand, Rome devint, autour de 800, une incontournable pourvoyeuse de reliques. Comme le mentionne Iogna-Prat, le *Liber pontificalis* atteste alors la nouvelle pratique romaine de fragmentation, préservation et redistribution intense des restes des martyrs tirés des catacombes[1]. C'est dans ce contexte où *la société féodale, en son entier, va réclamer des reliques*[2] qu'il faut comprendre l'importance cruciale des transferts, des déplacements, des vols, des inventions et translations de reliques dans l'histoire médiévale, la possession d'un corps saint s'affirmant toujours davantage comme une nécessité pour les collectivités qu'elles soient laïques ou ecclésiastiques. Des moissons de reliques se retrouvent alors dans les trésors des grands sanctuaires de la chrétienté. L'exemple le plus frappant étant peut-être la liste des richesses contenues à l'intérieur de l'Arche de cyprès de Léon III du *Sancta Sanctorum* du Latran[3] abritant, enveloppées dans des soieries dont la plupart sont d'origine sassanide[4] et à l'intérieur de riches contenants, *des pierres du Jourdain, de Bethléem, du Calvaire, du Sinaï, de la terre de Jérusalem, des écharpes « teintes du sang des martyrs », un flacon en cristal de roche entouré d'une armature d'or d'un travail oriental contenant, selon l'authentique du XIIe siècle, des cheveux de saint Jean l'Evangéliste et une dent de saint Jean-Baptiste, de nombreuses ampoules de verre dont l'une renferme du Saint Sang, et une autre de l'huile du Saint Sépulcre avec une authentique du IXe siècle*[5]. Les inventaires de Jean Diacre et Léon X mentionnent également dans ce Saint des Saints, *l'Arche d'Alliance, les tables de la Loi, l'icône acheiropoïète du Christ en gloire par saint Luc, l'ombilic et le prépuce de l'Enfant Jésus, un fragment de la Vraie Croix, les sandales du Seigneur, un cheveu de la Vierge, de son lait et son voile, du pain de la Dernière Cène, le fauteuil sur lequel le Christ était assis pendant la Cène, les têtes des saints Pierre et Paul apôtres, des saintes Agnès et Euphémia, le manteau de saint Jean-Baptiste, l'épaule de saint Mathieu et enfin le menton de saint Barthélémy.*

Cette forme de frénésie accumulative déployée à l'échelle des trésors des grandes abbatiales, des cathédrales ou ici de la papauté, se retrouve à l'échelle des reliquaires eux-mêmes. Central au fil des pages de la *Chronique de l'abbaye de Centula,* le cas de la châsse de saint Riquier en

[1] Voir Iogna-Prat., autour de la page 169.
[2] Biotti-Mache, p. 123.
[3] Dont on parlera plus bas.
[4] Voir au sujet de leur état de conservation au moment de leur découverte archéologie et sur leur iconographie les pages que Lauer y consacre dans l'article sur lequel nous nous appuierons au cours du chapitre II.. Lauer, voir les pages 107-123.
[5] Philippe Lauer, " L'"arche" de cyprès du pape Léon III et le trésor de la chapelle pontificale du Sancta Sanctorum au Latran " *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 50e année, n° 4 (1906): Ici aux pages 225 et 226.

offre un exemple formidable[1]. L'amas de reliques amoncelées par strates successives, systématiquement placées à l'intérieur du reliquaire du saint patron de l'abbaye tend à faire de cet objet le *bouclier spirituel dont l'efficacité ne pouvait être mise en doute* dont parle André Vauchez[2]. Deux autres reliquaires, mentionnés par Jean-Claude Schmitt, permettent d'achever d'illustrer cette tendance à *l'accumulation de « capital-symbolique » qui garantissait une efficacité miraculeuse*[3]. Le premier, le reliquaire de saint Jean-Baptiste du trésor de Cappenberg daté du XIIe siècle, présente, au diapason avec les listes évoquées à l'instant, des authentiques venant attester la présence là *d'un peu de sang provenant des blessures du Christ, d'une parcelle du bois de la croix, d'un fragment de la robe du Christ, des larmes de Marie, d'un cheveu de Marie, de la fleur de lys que Marie tenait à la main le jour de l'Annonciation, d'une parcelle de ses vêtements, d'un poil de la barbe et d'un cheveu de saint Jean l'Evangéliste, d'un peu de sang de saint Jean-Baptiste, d'une relique de saint Augustin et d'une autre de sainte Catherine*[4]. Le second exemple archétypique du principe d'accumulation est identifié à l'intérieur de tableaux-reliquaires associés à un crucifix-reliquaire processionnel peint, conservé à Spolète (XIVe siècle).



Figure 14 Tableau-reliquaire Maestro di Sant'Alo, un revers de la croix biface du Musée du Ducato de Spolète XIVe siècle, (inv. 141/1078 © Fototeca Zeri)



Figure 15 Tableau-reliquaire Maestro di Sant'Alo, l'autre revers de la croix biface du Musée du Ducato de Spolète, XIVe siècle (inv. 140/1077 © Fototeca Zeri)

[1] On renvoie à l'annexe n°7 de nombreux passages de la chronique de l'abbaye Centula-St-Riquier mentionnant ces pratiques de collectes et de créations de contenants autour de reliques précieuses, voir D'Oudenbourg.
[2] Vauchez, "Du culte des reliques à celui du Précieux Sang," p. 83.
[3] Schmitt, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, p. 282.
[4] Schmitt reprend lui-même cette énumération d'entre les pages d'Anton Legner, *Reliquien in Kunst une Kult. Zwischen Antike und Aufklärung*, Darmsadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, p. 253, cité ici p. 282.



Figure 16 Croix-reliquaire processionnelle biface dite du Maestro di Sant'Alo[1], XIVe siècle, conservée Musée du Ducato de Spolète, recto (gauche) et verso (droite),(inv. 139/1076 © Fototeca Zeri)

L'objet dans son entier est éminemment intéressant ici avec ses trois *fenestrellae* saturées de reliques parfaitement visibles. Il constitue une autre manifestation, dans un registre bien plus explicitement visuel, de la rhétorique de la litanie accumulative ou encore énumérative examinée ici tantôt dans des listes d'eulogies, tantôt à travers les traditions établies par des authentiques quant au contenu de trésors ou encore de reliquaires. Par ailleurs, un tel objet laisse entrevoir la richesse et la complexité de l'imbrication, durant toute cette période du Moyen Âge, mais plus nettement encore au-delà du XIIe siècle entre expression « matérielle » et imagée, picturale ici, telle que la traduisent reliques et matériaux. En dernier lieu, ce reliquaire, offert à la visibilité comme un manifeste de la présence effective du Christ par la relique de sa Passion la plus insigne et des saints si densément convoqués et massés, tant par la peinture des petits panneaux que par leurs vestiges corporels agglutinés au-dessus permet d'achever la partie matérielle de point consacré au thème de la frénésie cumulative.

Pour l'homme médiéval profondément pénétré du sentiment de sa finitude face à l'existence, en même temps que confiant dans la rémanence de vertus et de puissance protectrices encloses dans les restes saints, la quête des reliques constitue la forme primordiale

[1] Provenant de l'église *San Paolo inter Vineas* de Spolète.

d'une dynamique d'accumulation dont nous venons de décrire les traits principaux. Nous avons également vu que le geste des premiers chrétiens à l'instar d'Egérie évoquée plus haut - foulant en Terre Sainte les endroits mêmes qu'avait foulé le Christ, y collectant avec ferveur la poussière du Golgotha, l'eau du Jourdain ou encore l'huile des lampes de l'église du Saint-Sépulcre - prenait la forme d'une thésaurisation par ajouts continus jusqu'à pouvoir composer des listes vertigineuses. Mais s'agit-il seulement de listes ? N'y a-t-il réellement à l'œuvre qu'une agglomération horizontale, déclinée en collections d'authentiques roulées ou en parchemins sans fin ? Ne saisirait-on pas mieux l'essence de telles accumulations en les rapprochant d'autres formes comparables de « listes » et tout aussi centrales dans la sensibilité médiévale ?

2. Rhetorique de la litanie

Y a-t-il quelque chose de commun entre la miniature ci-dessous et les tableaux latéraux de la croix-reliquaire du trésor de Spolète examinés à l'instant ? Les cercles et demi-cercles concentriques des anges apparaissant en rangs serrés n'évoquent-ils pas la visibilité des reliques saturant l'espace des petites fenêtres ou plus directement encore la peinture des deux groupes de martyrs massés sur fond or ? Sur cette page de bréviaire, les neufs chœurs d'anges sont répartis en trois séries, composées chacune de trois chœurs : les séraphins, les chérubins et les trônes, puis les dominations, les vertus et les puissances ; enfin, les principautés, les archanges et les anges.



Figure 17 Bréviaire de Mermengold, fol. 31v, XIIIe-XIVe siècles, Monastère San Lorenzo de l'Escorial[1]

[1] Enluminure donnée par Umberto Eco, à la page 118 du *Vertige de la liste*.

Un parallèle s'esquisse ici entre la densité, vertigineuse, de cette énumération visuelle ordonnée de la cohorte céleste, l'objectalité des collections de reliques de toutes natures et la suggestion de l'infini propre à l'énumération des richesses couchées sur les inventaires des trésors. On se propose de sonder, ci-après, la possibilité d'éclairer la compréhension des phénomènes rapprochés ici en les rapportant à la centralité de la dynamique de l'oraison litanique dans la liturgie médiévale. Il semble en effet qu'on puisse jeter un jour nouveau sur ce qui a été décrit jusque-là comme une logique de liste en rapprochant l'ordre des objets et celui de la parole religieuse[1]. Central dans l'Ancien Testament autant que dans la longue généalogie de Jésus selon Matthieu [1, 1-16][2], le ressort de l'énumération semble au fondement de l'écriture mémorielle judéo-chrétienne. La traduction visuelle de la généalogie du Christ - comprenant encore six ancêtres pour parvenir à David et vingt-cinq autres avant que la descendance n'atteigne Joseph, sous la forme de l'arbre de Jessé au XIIe siècle[3] - montre l'importance de ce motif dans la sensibilité de l'époque qui nous intéresse. Le passage par le vitrail de l'abbatiale de Saint-Denis[4], où Suger eut le premier l'initiative de rapprocher la généalogie royale des tribus de Juda de la prophétie d'Isaïe par laquelle Marie devient un des bourgeons de l'arbre de Jessé [Is. 11-1] offre une transition idéale entre cette formule iconographique[5] et la logique de l'oraison litanique qui la fonde.

Demandons-nous, en effet, comment étaient prononcées les demandes d'intercessions que nous avons mentionnées plus haut au cœur de la relation nouée entre les fidèles et leurs saints protecteurs ? Précisément, pour une part d'entre elles, sous la forme de la litanie. Du grec *lite* ou *litaneia, litania* en latin, la litanie, littéralement *« supplication »*, est une forme de poésie religieuse, héritée de l'antiquité et présente dans la dévotion médiévale[6], scandée

[1] C'est à Jean-Claude Schmitt qu'on doit l'idée de ce rapprochement, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, p. 282.

[2] *Jésus Christ, fils de David, fils d'Abraham : Abraham engendra Isaac, Isaac engendra Jacob, Jacob engendra Juda et ses frères, Judas engendra Pharès et Zara, Pharès engendra Esrom, Esrom engendra Aram, Aram engendra Aminadab…*

[3] Les toutes premières représentations datent de la toute fin du XIe siècle. Voir annexe n°8.

[4] Voir Louis Grodecki, *Les vitraux de Saint-Denis : étude sur le vitrail au XIIe siècle*. I, Histoire et restitution, Paris, 1976, *Corpus vitrearum*, France. Études : 1.

[5] Une formule qu'on retrouve tant dans les verrières des sanctuaires qu'en *incipit* aux Evangiles de saint Matthieu dans les manuscrits et dont le succès alla croissant du XIIe au XIIIe s. Voir l'introduction de l'article de Séverine Lepape, « L'arbre de Jessé : une image de l'Immaculée Conception ? » *Médiévales* [En ligne], 57 | automne 2009, mis en ligne le 18 janvier 2012, consulté le 16 mars 2017. Les enluminures de la page du psautier d'Ingeborg de Danemark attestent par exemple cette représentation de l'arbre de Jessé sous la forme peu à peu devenue traditionnelle de l'empilement vertical d'un grand nombre de figures, voir annexe n°8.

[6] Déjà présente dans les religiosités égyptienne, grecque et juive. *Le guide des genres de la musique occidentale* par Eugène de Montalembert et Claude Abromont, Fayard, Paris, 2010 indique l'existence de litanies dans l'Egypte antique (litanies au soleil), dans le paganisme, dans le judaïsme (litanies pénitentielles *selihot*, « pardon » dans la liturgie synagogale), ainsi que dès les premiers siècles du christianisme où elles prennent place dans la liturgie dès

rythmiquement pour demander des grâces ou chanter les louanges divines. Evoquer ici la forme prise au Moyen Âge par les oraisons adressées à la Vierge, au Christ ou au Créateur rappellera vraisemblablement le foisonnement des nombreuses ramifications observées plus haut dans les branchages de l'arbre de Jessé. Observons combien la forme anaphorique de l'adresse à la Vierge - *Sancta Maria ora pro nobis, Sancta Dei Genitrix ora pro nobis, Sancta Virgo Virginum ora pro nobis, Mater Christi ora pro nobis, Mater divinae gratiae ora pro nobis, Mater purissima ora pro noblis*[1]- correspond à une forme d'oraison qu'on pourrait, schématiquement, qualifier de cumulative. Examiner comment elle procède nous rapprochera de la sensibilité qu'on retrouve à l'œuvre dans les autres dynamiques de collectes étudiées dans ce travail. L'oraison ci-dessus procède en accolant de très nombreuses qualités proches. Ces adjonctions successives des attributs associés à la Mère de Dieu par la tradition, la piété populaire et les Ecritures composent une caractérisation par circonvolutions concentriques contribuant à embrasser, en une liste exhaustive, toutes les qualités de la Vierge vénérée. Précisons, ci-dessous, d'autres modalités et effets des procédés rhétoriques mobilisés par l'oraison, là aussi dans l'idée de s'approcher des logiques sous-jacentes à la pensée médiévale et à ses ressorts. Dans le *Vertige de la liste,* Umberto Eco présente l'*enumeratio* comme une forme d'accumulation récurrente dans la littérature médiévale et fondée sur l'impossibilité, formulée notamment par le Pseudo-Denys l'Aréopagite, d'énoncer les propriétés de Dieu autrement qu'à travers l'énonciation de similitudes dissemblables[2]. Ennode de Pavie en constitue un exemple lorsqu'il écrit, au Ve siècle, du Christ qu'il est « *source, voie, droite, pierre, lion, lucifer, agneau, porte, espérance, vertu, parole, sagesse, prophète, victime, bourgeon, pasteur, monts,*

---

le IVe siècle (les références que les auteurs donnent sur ce point sont : Clément de Rome, *I^a Clem, 59-61 ; saint Justin, 1ère Apol. 1 et 68, 5 ; Tertullien, De Oratione, ch. 29 ; Lactance, ca 250- ca 325)*. Voir annexe n°9.

[1] Les litanies à la Bienheureuse Vierge Marie semblent avoir été en usage depuis les temps les plus reculés du christianisme et sont attestées au moins dès le VIIe siècle, voir à ce sujet le Père Justin de Mieckow, *Les litanies de la très sainte Vierge,* t. I, Hypolythe Walzer (éd.), Paris, 1868, Le traducteur (L'abbé Antoine Ricard, docteur en théologie) ajoute à la page 8 de cet ouvrage une note par laquelle il se réfère au *Dictionnaire universel des sciences ecclésiastiques. Histoire de la religion et de l'Eglise* de l'abbé Jean-Baptiste Glaire (Paris, Ploussielgue (éd.), 1868) mentionnant à ce sujet le décret par lequel le pape Serge Ier statua en 687 que les litanies se réciteraient tous les ans le jour de l'Annonciation et qu'il étendit ensuite son décret aux autres fêtes principales de la Sainte Vierge, Nativité, Assomption et Purification. On cite ici, à titre d'exemple (à défaut de connaître une litanie du Moyen Âge central adressée à la Vierge) la *Litaniae Lauretanae* (tardive) qui se compose de soixante-dix-sept autres lignes semblables d'oraison. Ces litanies à la Vierge ne furent officiellement approuvées dans leur forme moderne qu'à l'extrême fin du XVIe par le pape Sixte V (en 1587). Cependant la bulle ne fait que reconnaître et approuver *a posteriori* une pratique effective considérablement plus ancienne.

[2] Un propos que développe également Robert Favreau dans sa contribution « Des inscriptions pour l'image du Christ (XIe-XIIIe) » à l'ouvrage collectif *Qu'est-ce que nommer ?,* évoqué plus haut. Dans la troisième section de l'ouvrage intitulée « Typologies et significations », Robert Favreau écrit aux côtés de Daniel Russo, « Des lettres sur l'image dans l'art du Moyen Âge. Pour une nouvelle articulation du textuel et du visuel » et Tomasz Plóciennik, « Le Règne, le Sacerdoce et le Salut. Un cycle d'images et son commentaire épigraphique sur le calice roman de Trzemeszno », voir Christian Heck (éd.), *Qu'est-ce que nommer ? L'image légendée entre monde monastique et pensée scolastique,* Brepols, 2010.

rets, colombe, flamme, géant, aigle, époux, patience… ». Eco mentionne également Notker le Bègue et l'énumération par asyndète[1] par laquelle il qualifie Dieu, au XIe siècle, comme « *agneau, brebis, veau, serpent, bélier, lion, ver, bouche, parole, splendeur, soleil, gloire, lumière, image, pain, fleur, vigne, mont, porte, pierre et roche* ». Parvenu à Pierre de Corbeil qualifiant la Trinité de « *divinité, éternelle unité, majesté, liberté, suprême pitié, soleil, flamme, volonté, cime, sentier, caillou, montagne, pierre, source, torrent, pont et vie, salvateur, créateur, amant, rédempteur, savant, lumière éternelle, sommet, abysse, roi des rois, loi des lois… »,* Umberto Eco rattache ces listes de louanges au genre « encomiastique » de l'éloge[2]. Comprendre qu'il existe un lien entre ces panégyriques à l'écriture laudative[3] destinés à faire l'éloge du Créateur ou des saints[4] et les procédés stylistiques qu'ils mettent en œuvre étoffera la compréhension des phénomènes d'accumulation qu'on a cherché à mettre en lumière dans ce passage. Pour signaler la grandeur de la réalité qu'il cherche à louer, ce type de discours joue des déclinaisons suggestives de l'amplification[5] dont l'énumération et la gradation[6], au cœur des listes variées que nous avons pu rencontrer. Toutes les figures de style de ce registre[7] peuvent alors être mobilisées au sein d'énumérations dont le dessein est de suggérer la puissance, d'évoquer l'incommensurable, de rendre présent l'irreprésentable. On découvre ainsi dans quelle mesure l'énumération opère comme un puissant dispositif de mise en présence[8]. Qu'il s'agisse d'accentuer l'invocation par le jeu de la répétition, de souligner le caractère infini de listes de matières, d'objets, de lieux, de propriétés ou enfin de ralentir le rythme de la prosodie, la finalité demeure de marquer les esprits ici-bas et de s'attacher les faveurs de la Cour Céleste au moyen d'une expression poétique envoûtante. Les litanies sont efficaces, opératoires, justement à travers l'énumération et sa répétition collective tendant à

[1] Suppression des mots concordants entre les propositions (*et, donc*, etc.).
[2] Eco, p. 133.
[3] En grec, *enkômiastikon*, en latin, *laudatiuum.*
[4] Les discours liés à l'éloge démonstratif sont aussi désignés dans la rhétorique, depuis Aristote (*La rhétorique* vers 332 avant notre ère) comme appartenant au genre épidictique (par distinction d'avec les deux autres genres du discours judiciaire et du discours délibératif). Le terme provient du grec *epideiktikon*, correspondant au latin, *demonstratiuum*.
[5] Voir Emmanuelle Damblon, *La fonction persuasive. Anthropologie et discours rhétorique : histoire et actualité*, Armand Colin, Paris, 2005, au point sur « Le genre épidictique ».
[6] *Per incrementum* dit la rhétorique latine.
[7] On distingue l'énumération par anaphores (reprise du même mot au début de chaque phrase ou de chaque vers), l'énumération par asyndètes (énumération sans conjonction entre les membres d'une phrase) ou encore son contraire, celle par polysyndètes (ajout de liaisons au cœur des énumérations).
[8] L'idée de l'énumération en tant que dispositif se retrouve également dans la description qu'en fait, ci-après, Martina Bagnoli : *The évocation of the saint's names was itself a powerful intercessory mechanism, as attested by the litanies invoked during the Mass, when long lists of saints were appealed to with a serie of repetitive and formulaic prayers*, voir Martina Bagnoli, "The Stuff of Heaven. Material and Craftamanship in Medieval Reliquaries," in *Treasures of heaven : saints, relics, and devotion in medieval Europe*, ed. Martina Bagnoli, Holger A Klein, and C. Griffith Mann (London: The British Museum Press, 2011), p. 142.

transformer une liste verbale en une vibration sonore vécue et partagée dans l'espace ecclésial[1]. Les litanies des saints, psalmodiées notamment pendant les Rogations dans l'Eglise occidentale depuis le Ve siècle[2], découlent, elles aussi, d'une tradition d'invocation de la présence bienveillante des saints martyrs remontant aux premières heures du christianisme puisque Irénée de Lyon, disciple de Polycarpe, les mentionne pour le IIe siècle et que saint Ambroise les fait, quant à lui, remonter au temps apostolique[3]. Chantées au cours du sacrifice de la messe ou en procession après le VIIe siècle[4], les litanies des saints, consistent, comme les litanies à la Vierge, en une prière répétitive d'invocation de forme binaire[5]. Suivant un motif mélodique simple permettant le déroulement d'un geste litanique régulier[6], un soliste énonce la supplication à laquelle l'assemblée des fidèles répond suivant la même dynamique de scansion sonore et rythmique. Cette longue évocation vise à attirer la bienveillance des cohortes célestes[7] sur l'assemblée des orants. La logique énumérative se retrouve également concentrée dans la puissance d'effets des récits hagiographiques décrivant les six mille soldats de la légion thébaine, peignant le massacre des dix mille martyrs du mont Ararat ou encore le cortège funeste des onze mille compagnes d'Ursule. Sur le modèle de la résurrection christique, la mort

[1] Dans *Le vertige de la liste*, Eco. souligne ce caractère en écrivant que ces propriétés de la Vierge *doivent être récitées comme un mantra, comme l'om mani padme hum des bouddhistes, peu importe que la « virgo » soit « potens » ou « clemens »* […] *ce qui compte, c'est d'être saisi par le vertige sonore de l'énumération,* p. 118. On peut considérablement approfondir cette intuition à travers la lecture des travaux qu'Olivier Manaud a fait paraître au sujet de l'acoustique des édifices religieux du Moyen Âge. On songe premièrement à sa contribution à un ouvrage collectif auquel il sera fait longuement mention au chapitre III, Olivier Manaud, "La note de résonance des édifices ou l'hospitalité sonore des abbayes médiévales," in *L'église, lieu de performances. In Locis competentibus*, ed. Stéphanie Daussy and Nicolas Reveyron (Paris: Picard, 2016), pp. 54-70. Son étude de ce qu'il désigne comme *la réalité sonore des édifices médiévaux* donne une matière archéologique tout à fait passionnante aux pistes entraperçues ici au sujet des vibrations particulières produites par certaines formes d'oraison et amplifiées par l'architecture. Il publiait également en 2013 *La musique liturgique édifie l'église,* Téqui, coll. « Croire et savoir » n° 63, Paris, 2013. Nous remercions Olivier Manaud de nous avoir également communiqué le texte de sa contribution à l'ouvrage *Le transept et ses espaces élevés dans l'église du Moyen Âge (XIe-XVIe siècles). Pour une nouvelle approche fonctionnelle (architecture, décor, liturgie et son*), B. Franzé, et N. Le Luel (éd.), Brepols, 2018 : « Le dialogue de la pierre et du son. L'hospitalité acoustique des abbayes romanes ».

[2] Le *Guide des genres de la musique occidentale* évoqué plus haut, donne également des précisions très intéressantes au sujet des litanies dans un point sur leur histoire, voir annexe n°9.

[3] On se réfère également ici aux recherches du père Justin de Mieckow citées à l'instant. Ce dernier donne ces précisions aux pages 4 et 5 de ses conférences sur les litanies. Son texte précise encore que *saint Basile le Grand nous apprend dans sa 63ème Lettre aux clercs de l'église de Néocésarée que les litanies étaient déjà en usage au temps de Grégoire le Thaumaturge lequel vivait sous l'empereur Dèce, en l'an de Notre Seigneur 263*.

[4] Distinction entre les deux sortes de litanies : l'une est liturgique, récitée pendant le sacrifice de la messe, l'autre non liturgique car chantée, comme lors des processions, en dehors de la messe. Il semble que la seconde catégorie ait été établie à la suite de la procession d'actions de grâce qu'offrit le pape Grégoire le Grand après la peste de Rome en 590.

[5] *Sainte Marie, priez pour nous, Sainte Mère de Dieu, priez pour nous, Sainte Vierge des Vierges, priez pour nous, Saints Michel, Gabriel et Raphaël, priez pour nous, Vous tous, Saints Anges de Dieu, priez pour nous.*

[6] Voir Philippe Robert, *L'abécédaire du chant liturgique,* Editions saint Augustin, Saint-Maurice, 2001.

[7] Dans le rite, la Litanie des Saints est généralement suivie de la Litanie des patriarches et des prophètes, des apôtres et des disciples et enfin de la Litanie des martyrs.

héroïque de ces troupes incommensurables d'innocents transforme leurs corps en ferments d'espérance, manne nouvelle pour le peuple des croyants et ces récits - par la puissance de l'effet de démultiplication autour de martyrs précis, Ursule et Maurice notamment ici – ne peuvent que frapper l'imagination d'effroi et d'admiration[1]. Ils prédisposent sans doute ainsi en outre à la rencontre entre les chrétiens et les innombrables fragments des corps martyrisés qu'ils s'attendent à trouver essaimés aux quatre coins de l'espace et qu'ils sont ainsi enclins à pieusement rassembler et à vénérer à travers le culte des reliques. Dans cette perspective, il importe de comprendre que les trois formes identifiées à l'instant : la collecte des reliques des saints, la figuration des hiérarchies d'anges par l'enluminure et les dévotions litaniques offrent un éventail de déploiements possibles de la relation tissée entre l'Eglise médiévale et l'Au-delà vers lequel elle tend constamment. Le passage d'un registre à l'autre de ces « images » médiévales, matérialisées à des degrés variables est possible car, comme l'a montré Jean-Claude Schmitt, l'image médiévale a pour propriété de pouvoir embrasser un objet figuré, une image langagière aussi bien qu'une *imaginatio* produite à travers les images mentales du rêve, de la méditation, des visions ou de la mémoire[2].

Ainsi, en appelant à son secours l'Eglise Céleste par tous ces moyens, est-ce avant tout la *communio* des saints que l'Eglise terrestre recréée. Thiofrid d'Echtenernach souligne combien le pouvoir de convocation des noms saints assemblés par l'oraison litanique équivaut à la puissance des reliques elles-mêmes[3]. Une telle vision permet en outre de rejoindre celle avancée par Pierre-Alain Mariaux en ces termes : *Ce ne sont pas des objets qui forment le trésor médiéval, même si de toute évidence ils les 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…) qui permettent d'entrer en contact avec elle*[4]. En dépit des apparences, ce sont donc bien avant tout des noms et une matière sacrée que l'on assemble au Moyen Âge et que l'on rend visible à travers des dispositifs dont on commencera à se préoccuper aux pages suivantes. En conclusion du sous-point consacré à la frénésie accumulative on peut avancer que les mécanismes à l'œuvre dans la thésaurisation des reliques relèvent au moins en partie des ressorts de l'oraison litanique

[1] Dans *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Points Histoire (Paris: Seuil, 2004). Michel Pastoureau évoque d'ailleurs l'usage symbolique des nombres au Moyen Âge, ainsi lit-on, p. 28, que *la valeur de l'expression générique d'un grand nombre n'est pas quantitative, mais qualitative et suggestive. Elle s'adresse plus à l'imagination qu'à la raison.*

[2] On peut citer ici, à titre de synthèse sa contribution au *Dictionnaire* qu'il codirigea avec Le Goff, Schmitt, "Images," pp. 497-511.

[3] Voir à ce sujet Bagnoli, p. 142.

[4] P. 33 Pierre-Alain Mariaux renvoie là à son article "Collecting (and display)."

médiévale définissant l'essence par les propriétés et procédant par accumulation pour convoquer la présence. L'entêtante répétition rythmique et musicale du nom des saints au fil des litanies psalmodiées comme les accumulations de reliques à l'intérieur des reliquaires et dans les trésors des sanctuaires participent activement à une finalité de convocation céleste.

IV. Conduire l'œil medieval des *visibilia* vers « l'eclat lumineux du Royaume invisible » (Scot Erigene)

Si l'immense fragilité des fragments de chair et d'os, des mèches de cheveux, des bribes de tissus, de bois, de terre, des gouttes de sang, d'huile ou encore de lait rendait impérieuse – dès les premières inventions et translations de reliques – la nécessité de contenants pour leur offrir une protection, le faste s'imposait-il ? Pour clore ce premier chapitre consacré à l'exploration de l'univers mobilisé autour des reliques dans les pratiques, et surtout dans les représentations médiévales, nous aimerions examiner, en dernier ressort, la question des matières qui les entouraient immédiatement et conditionnaient ainsi leur visibilité.

Non sans rappeler l'orientation des travaux anthropologiques d'André Leroi-Gourhan, Claude Lévi-Strauss ou encore de Marcel Griaule, les recherches de Thomas Raff sur le symbolisme des matériaux dans l'art médiéval furent fondamentales dans la compréhension du rôle joué par ces derniers dans l'élaboration de la signification des œuvres d'art pour leurs concepteurs autant que pour leurs récepteurs[1]. S'éloignant du sens qu'Erwin Panofsky avait donné à son iconologie[2], l'*Iconologie des matériaux* de Raff délaisse la recherche des relations entre les images, les textes et les références mythiques, symboliques ou historiques qu'elles illustrent au profit d'une approche plus matérialiste de l'histoire de l'art[3]. Ce qu'on désigne

[1] Thomas Raff, *Die Sprache der Materialen. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, Munich Deutscher Kunstverlag, 2008 (1994). Cette référence nous a été donnée par Pierre-Alain Mariaux en colloque de thèse et demeure à explorer au-delà de la soutenance, on se contente de la signaler à ce stade.

[2] Erwin Panofsky, « L'histoire de l'art est une discipline humaniste », in *L'Œuvre d'art et ses significations. Essais sur les arts visuels (Meaning in the visual arts*, New York, Doubleday, 1955, trad. Marthe et Bernard Teyssèdre), Paris, Gallimard, 1969. La lecture de Panofsky des œuvres d'art non comme monuments, mais comme documents à même d'éclairer la compréhension d'une époque se retrouve dans son adaptation française constituée par l'iconographie d'Emile Mâle (Émile Mâle, *L'Art religieux du XIIe siècle en France*, Paris, A. Colin, 1924 et *L'Art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*. 8e éd., Paris, A. Colin, 1948).

[3] Une approche qu'on retrouve dans la notion d'iconologie de l'objet telle qu'on la retrouvait en titre d'un colloque organisé en 1997 par le Musée de l'Homme et l'Association Pour la Recherche en Anthropologie Sociale « Iconologie de l'objet, réflexion anthropologique » sans que les apports ni les limites de la méthodologie amenée par Panofsky et leur dépassement ne soient véritablement envisagés dans les prises de paroles ni dans les discussions consécutives, voir Ute Röschenthaler, "Iconologie de l'objet: réflexions anthropologiques," *Journal des africanistes* tome 67, fascicule 1, no. L'Afrique vue du Brésil (1997).

parfois comme un « tournant matérialiste » de la discipline[1] participe d'une tendance plus générale des sciences humaines au cours des vingt dernières années[2]. A la suite de l'ouvrage de Caroline Walker Bynum, *Christian Materiality: an essay on religion in Late Medieval Europe* en 2011, les études sur la matérialité et ses effets au cours de la période médiévale n'ont cessé de se développer[3]. Elles invitent à se questionner ici sur la manière dont les matériaux mis en œuvre concrètement ou associés symboliquement dans les sources textuelles avec les reliquaires renvoient aux formes de leur efficacité ainsi qu'aux croyances et aux représentations dont ces matières spécifiques étaient investies dans la société médiévale[4].

1. « D'OR ET DE GEMMES » : LE MOTIF DE L'ENVELOPPE DE PIERRES PRECIEUSES…

[Dieu] *a brillé dans nos cœurs pour faire resplendir la connaissance de sa gloire qui rayonne sur le visage du Christ. Mais ce trésor, nous le portons dans des vases d'argile pour que cette incomparable puissance soit de Dieu et non de nous*[5].

Ce célèbre passage de la deuxième Épître de Paul aux Corinthiens, souvent partiellement cité dans les études sur les trésors au Moyen Âge[6] gagne à être redonné ici pour introduire à la réflexion sur l'enveloppement des reliques. Tout d'abord car il permet d'ancrer immédiatement l'idée selon laquelle il n'y a qu'un trésor dans l'esprit du croyant : la gloire et l'amour de Dieu.

---

[1] Thomas Golsenne and Francesca Cozzolino, "Pour une anthropologie de la création," *Images re-vues histoire, anthropologie et théorie de l'art* Hors-série 7 (2019). renvoient à ce sujet à la vue d'ensemble tracée par David Bomford, Valérie Nègre et Erma Hermens, « De l'histoire des techniques de l'art à l'histoire de l'art », *Perspective* [En ligne], 1 | 2015.

[2] En histoire des sciences et des techniques, le *material turn* est représenté essentiellement par Michel Callon, Patrice Flichy et Bruno Latour. Voir notamment, de ce dernier, *Reassembling the Social: an Introduction to actor-network-Theory*, Oxford, 2005. Au passage de l'étude de la culture matérielle vers une approche « ontologique » des sciences sociales, on doit aussi mentionner l'apparition de la mouvance dite de l'étude des *Ontologies Orientées Objets (OOO)* découlant des travaux à la fois de Latour (avec Steve Woolgar, *La vie de Laboratoire, la production des faits scientifiques* traduit de l'anglais par Michel Biezunski, Paris, La Découverte, 2003), de Philippe Descola (*Par-delà Nature et Culture*, Paris, Gallimard, 2005), d'Alfred Gell (*L'art et ses agents. Une théorie anthropologique* [1998], traduit de l'anglais (États-Unis) par Sophie et Olivier Renaut, Dijon, Les Presses du Réel, 2009) et de Tim Ingold (*Being alive: essays on Movement, Knowledge and Description*, Londres, New York, Routledge, 2001). L'investigation conduite par Jane Bennett a aussi joué un rôle essentiel dans le progrès de ce courant de recherches, Jane Bennett, *Vibrant Matters: a Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press, 2010.

[3] En lien avec les objets d'art médiévaux, il faudrait lire en priorité les essais suivants : "*Res et significatio*: the Material Sense of Things in the Middle Ages," ed. L. Reilly avec L. Parker, A. Kumler, et C. R. Lakey, special issue, *Gesta* 51, no. 1 (2012), "Notes from the field: Materialyty", *The Art Bulletin*, Vol. 95, No. 1 (March 2013) et "Active Objects," ed. K. E. Overbey et B. C. Tilghman, special issue, *Different visions*, 4 (2014).

[4] Avec toutes les nuances qu'une telle idée implique étant donnés les écarts formidables de réceptions qui ne manquaient d'exister, même en un seul lieu et en une unique temporalité suivant qu'on se place du point de vue de l'érudit, du théologien, du simple clerc de campagne, ou du fidèle plus ou moins lettré.

[5] 2 Co 4 : 7.

[6] Il est par exemple évoqué par Cynthia Hahn dans ses développements sur le statut des matières au Moyen Âge. Hahn.

L'avènement du Christ ou la perfection des saints en constituent des manifestations, les objets qui s'y rattachent des signes et des indices. Se souvenir que la matérialité est vécue au Moyen Âge comme *une puissance (signe, symbole, trace, promesse…) d'immatérialité*[1] permet de comprendre combien thésauriser les reliques consiste à collecter les témoignages de l'alliance avec Dieu, véritables passerelles vers le Ciel. La question de l'écrin entre lequel les tenir renvoie quant à elle à la mention des « vases d'argile ». La conception biblique du monde comprend, au matin de la Genèse, la perfection de la Création[2]. La création de l'homme, premier vase d'argile modelé par la main du Créateur [Gen. 2 :7][3], à l'image et selon la ressemblance divine [Gen 1 : 26], procède de la même perfection. Ainsi, dans le référentiel biblique, l'infini du Créateur se reflète dans des créations à la fois marquées du sceau de Sa grandeur et de leur propre humilité de créatures tirées de l'humus terrestre. Façonnées sur le modèle de la double nature du Christ, d'essence à la fois divine et humaine, les matières du monde, quel qu'en soit le lustre, sont vécues par l'homme médiéval comme profondément marquées par la même irréductible dualité. Les vases d'argile de l'Épître de Paul renvoient au caractère terrestre des matériaux, à leur fragilité. Leur vanité est explicitement comparée à celle du corps humain[4].

Une certaine tension dialectique existait par ailleurs entre cette conscience de la finitude terrestre et l'acceptation concomitante d'un monde purement spirituel façonné par la main de Die. Jailli de l'unité du créé, le monde resplendit de lumière, de couleur et de variété car il émane d'un divin conçu comme Lumière à l'état pur[5]. Cette perspective conduit à la valorisation de certains matériaux, pierres et métaux précieux essentiellement, considérés comme procédant directement du Ciel et incorporant certaines de ses qualités[6]. Sans doute est-ce en partie ce caractère de reflets du Ciel - parmi les matières terrestres - gardant clairement visible l'empreinte du Créateur qui a fait choisir à l'Eglise, dès la fin de l'Antiquité, la beauté

[1] Termes de l'avant-propos aux actes du colloque « Matérialité et immatérialité dans l'Eglise au Moyen Âge », pp. 5-7 par Bruno Phalip et Ioan Pânzaru (éd).

[2] Gen 1 : 1-14*la lumière fut, il y eut un firmament que Dieu appela Ciel, la terre se couvrit de verdure qui rendit féconde sa semence, d'arbres fruitiers qui portèrent sur terre des fruits ayant en eux-mêmes leur semence. Il y eut des luminaires au firmament du Ciel…*

[3] Genèse 2 : 7, *Le Seigneur modèle l'homme avec la poussière prise du sol.*

[4] Paul, Galates 4 : 14 sur la fragilité du corps humain. Notons d'ailleurs ici l'existence de reliquaires se présentant sous la forme de simples assemblages de bois, ou recyclaient des matières modestes telles que l'os et le plomb. Lire à ce sujet Ellert Dahl, « Dilexi decorem domus Dei: Builging to the Glory of God in the Middle Ages", *Acta ad archeologiam et atrium historiam pertinencia*, 1 (1981), pp. 157-190.

[5] Voir Edgar De Bruyne, "L'esthétique du Moyen Âge," in *Etudes d'esthétique médiévale*. (Paris: Albin Michel, 1998), p. 446.

[6] Perception qu'évoque De Bruyne dans le passage suivant par lequel Isidore de Séville lie, dans ses *Etymologies*, la beauté des métaux précieux, des marbres et des pierreries à leur luminosité : *comme l'indique l'étymologie, le bronze (aes, ae-ris), l'or (aur-um), l'argent (ar-gentum) sont beaux à cause de l'air, illuminé par le soleil et les astres qu'ils incorporent dans leur matière et qui se met à resplendir lorsqu'il est frappé par des rayons extérieurs, Et.*, I. 80, cité p. 440.

lumineuse du marbre, de l'or et de pierres précieuses pour traduire la présence divine dans les instruments liturgiques aux valeurs les plus hautement symboliques[1]. Les matières les plus précieuses sont ainsi associées, dans les églises les plus importantes du moins, aux instruments eucharistiques, calice et patène, à la croix, aux devants d'autels, aux couronnes votives et aux vases sacrés dès l'époque paléochrétienne[2]. Non sans heurter régulièrement au long du Moyen Âge les défenseurs d'une Eglise pauvre et charitable méprisant l'ostentation par les richesses terrestres[3], le recours aux matériaux les plus rares constitue pour cette dernière également un puissant dispositif d'affirmation de son pouvoir, tout en lui permettant de s'associer à la création angélique de matières perçues comme proches du Royaume céleste. Il convient en outre de ne pas négliger le rôle joué là par la magnificence des contenants sur l'attrait exercé par les reliques auprès des fidèles[4] et Brigitte Buettner de demander à ce sujet s'il serait possible d'*imaginer un culte des saints florissant en dehors des somptueux reliquaires les rendant si tangiblement présents*[5] *?* Par ailleurs, la valeur des os, de la terre, du bois, du sang, de la poussière, etc. marquant le passage terrestre des saints et pour cela jalousement gardés par les chrétiens comme *de plus de valeur que les pierres précieuses, plus estimables que l'or*[6], appelait un contenant susceptible d'énoncer visiblement cette sacralité. Une adéquation que Jean Taralon exprime comme suit. *Le calice, le ciboire, la croix et la châsse deviennent vénérables au même titre que leur dépôt sacré par le symbole qu'ils représentent et qu'exprime leur enveloppe brillante*[7]. La relation entre la sainteté des contenus sacrés et l'expression extérieure de leurs contenants s'accomplit entièrement à travers les reliquaires dont la splendeur traduit l'éminence spirituelle des fragments qu'ils enchâssent[8]. Si l'or, l'argent, les pierres précieuses, les soieries et les perles furent employés dès les origines du culte des reliques dans l'ornementation des châsses,

---

[1] Comme en témoigne le propos suivant de Swarzenski : *Ce n'est pas par goût du luxe et désir d'ostentation qu'on enferme dans les matières les plus rares ce qui est le plus vénéré mais pour la plus grande gloire de Dieu et des saints,* cité par Taralon, Introduction au catalogue.

[2] A ce sujet, nous reviendrons plus bas sur les travaux de Michelle Beghelli.

[3] Qu'on songe par exemple à la célèbre attaque formulée par Bernard de Clairvaux contre « le culte des reliquaires » dans *L'apologie à Guillaume de Saint-Thierry.*

[4] Selon un mécanisme que Bernard de Clairvaux détaille clairement : *Il y a un art de semer l'or qui fait qu'il se multiplie. On le dépense pour qu'il rapporte. A mesure qu'on le répand, il s'accroît. La seule vue de ces splendeurs tape-à-l'œil et surprenante incite davantage les hommes à donner qu'à prier. Ainsi les richesses attirent les richesses et l'argent va à l'argent.* […] *Pendant que les yeux se repaissent des reliquaires tout couverts d'or, les bourses se délient comme d'elles-mêmes,* Abbé Elphège Vacandard, *Vie de saint Bernard abbé de Clairvaux,* IVe éd., Paris, Librairie Victor Lecoffre, 1910, p. 215.

[5] Brigitte Buettner, "From Bones to Stones - Reflections on Jeweled Reliquaries," in *Reliquiare im Mittelalter,* ed. Bruno Reudenbach and Gia Toussaint (Berlin: 2005), p. 57. (trad. auteur).

[6] Voir la *Passion de saint Polycarpe,* évêque de Smyrne (mort en 155) *dont les chrétiens ramassent les restes brûlés, « de plus de valeur que les pierres précieuses, plus estimables que l'or*, cf. *The Martyrdom of St. Polycarp,* ed. et trans. H Musurillo, *The Acts of the Christian Martyrs,* Oxford, 1972, pp. 2-21.

[7] Taralon, Ces citations prennent place aux pages XIV et XV de l'introduction du catalogue.

[8] Au point que Thiofrid d'Echternach affirme que le contact avec le reliquaire est en lui-même efficient, écartant toute nécessité de toucher la relique elle-même.

phylactères, suaires, ampoules et autres cassettes destinées pour contenir et signaler les vestiges sacrés[1], reste à observer, ci-après, comment l'enveloppe matérielle configure *la signification cosmologique et sociale* des reliques[2].

La manière dont la préciosité du contenu est exprimée par la brillance de la surface permet d'approcher un des ressorts dispositionnels de mise en visibilité fondamental des contenants des reliques, aussi importe-t-il de soulever les questions suivantes. Comment la magnificence des reliquaires médiévaux s'élabore-t-elle dans la matière au point d'en venir à constituer des enveloppes si puissamment rutilantes ? Qu'est-ce que cette matérialité déployée tout autour de matières elles-mêmes sans cesse sur le fil de le décomposition, voire de la disparition ? Comment opère-t-elle également au plan symbolique ?



Figure 18 Reliquaire de Teuderigus, trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, face antérieure, 1ère moitié du VIIe siècle (inv.5 © Trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice)

Un des chefs-d'œuvre du trésor d'Agaune, le reliquaire du prêtre Teudéric, se prête remarquablement bien à l'exploration des voies empruntées par cette forme triomphale de matérialité, ici pour le Haut Moyen Âge. Montée sur âme d'argent, la couverture de trois de ses faces d'or cloisonné de grenats, de pâtes de verre, d'intailles et de pierreries produit des effets lumineux et polychromes spectaculaires[3]. Pour honorer les reliques de saint Maurice et

[1] Gauthier, p. 12.
[2] *The body of the holy dead, altough held to be incorruptible and inviolate, require the mediation of the reliquary to configure their cosmological and social significance*/ Littéralement : *Le corps du saint mort, bien qu'il soit considéré comme incorruptible et inviolable, nécessite la médiation du reliquaire pour configurer leur signification cosmologique et sociale*, voir Karen Overbey, "Seeing Through Stone: Materiality and Place in a Scottish Pendant Reliquary," *RES: Anthropology and Aesthetics* 65/66 (2015): p. 243.
[3] Lire à son sujet l'analyse détaillée qu'en fit Pierre-Alain Mariaux entre les pages de la publication du trésor d'Agaune, Mariaux, vol. II Le trésor, pp. 108-111.

symboliser son tombeau, ce reliquaire portatif[1] adopte la forme d'un petit sarcophage avec son toit à double pente et se pare d'éclatantes couleurs juxtaposées en d'infimes cavités ménagées dans l'épaisseur de ses plaques d'or par l'habileté des orfèvres identifiés par des inscriptions au revers. Relevant de la maîtrise mérovingienne des arts du métal par le goût pour la stylisation, la symétrie, la couleur comme les entrelacs[2], un tel reliquaire se distingue par la profusion colorée des pierres précieuses serties en cabochons, les motifs abstraits de croix obliques tracées par leur agencement perlé ou encore par le caractère couvrant du réseau cloisonné de grenats, déployé en alvéoles protéiformes[3]. Le décor se déploie ici à toute la surface de l'objet dans un formidable éclat de matières, contrastant visuellement les unes par rapport aux autres, courant en réseau ou plus ou moins en relief et renvoyant différemment la lumière. En témoigne par exemple le rampant orné de cabochons sertissant en chiasme un grenat et un saphir puis un saphir et un grenant autour d'une cornaline et se terminant par une baguette cloisonnée de verre bleu, vert et blanc et un rang de perles sous le faitage. Un tel agencement produit une accumulation d'effets, faisant écho au processus cumulatif envisagé précédemment. En effet, la saturation de la surface de couleurs et d'éclats tend à suggérer un invisible qu'on ne peut énoncer ni circonscrire mais seulement suggérer par ajouts successifs[4]. Cette ornementation inclut également un autre processus sur lequel Pierre-Alain Mariaux attire l'attention comme suit : *le coffret de Teudéric est orné d'une dizaine d'intailles antiques, datées entre le Ier et le IIIe siècle, ce qui le transforme en une espèce de dactyliothèque*[5]. En effet, l'incrustation d'un faux camée antique, au centre de la composition de la face antérieure, souligné par l'effet cadrant de la couronne de cloisonnés bleus et verts, implique de mentionner le rôle joué par la dynamique des *spolia*[6] dans la relation médiévale aux matières précieuses. Au-delà de la rareté,

[1] Comme en témoignent les pièces d'attache orfévrées bien que l'analyse de P.-A. Mariaux montre qu'il n'était pas prévu originellement pour être portatif.

[2] Maîtrise et esthétique dont témoigne également, par exemple, le très célèbre fragment de la croix de saint Eloi pour le maître-autel de Saint-Denis, du I[er] tiers du VIIe siècle conservé dans les collections de la Bibliothèque nationale de France.

[3] Gouttes, pétales, fer de lance.

[4] On remercie ici Brigitte D'Hainaut pour la suggestion de cette interprétation allant dans le sens du point amené précédemment dans le début du chapitre.

[5] Mariaux, vol. II Le trésor, p. 111. . Notons ici la précision apportée quant à la source du terme : *Pline l'Ancien désigne par ce terme des collections de pierres gravées, voir Histoire naturelle, XXXVIII, V.* Nous revenons plus bas vers la fécondité d'une telle notion.

[6] Selon la première définition élémentaire qu'en propose Dale Kinnley, les *spolia* désignent des matériaux ou des artefacts remployés (dans l'*addendum* à l'édition de 2019, l'auteur précise que le terme désigne spécifiquement un certain type de remploi). La suite de sa contribution initiale au *Companion to Medieval Art* renvoie au contexte romain anciennement attaché à cette pratique, essentiellement politique, des remplois dans l'architecture de la Rome antique, puis à la notion de trophée et à la dimension militaire qui continue de s'attacher à l'origine historique de ce terme. Voir Dale Kinney, "The Concept of Spolia," in *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, ed. Conrad Rudolph (Wiley-Blackwell, 2010). Le champs de réflexions qui se croisent autour de la thématiques des *spolia* comme le soulignent les examens historiographiques de Dale Kinney, mettant en jeux, selon les auteurs, les notions d'historicisme, d'esthétique de la ruine, du fragment ou encore l'idée de

de la préciosité et de la difficulté du travail des pierres qui constituent à elles seules des motifs pragmatiques de remployer des métaux précieux et des gemmes issues de cultures antérieures, cet usage - qu'il se rencontre en architecture[1] ou dans les arts précieux[2] - tend à jeter un pont par-delà les frontières de l'espace et du temps. Le choix d'insérer au centre du décor abstrait de la face antérieure un camée de verre réalisé autour de 600 dans un atelier de Gaule ou du Rhin[3] dote les reliques du saint du IIIe siècle que cet écrin enclosait d'une antériorité qui augmente la perception de leur authenticité[4]. Un processus qu'Ilene Forsyth a également décrit comme « agrégatif »[5] actant le triomphe de l'unité sur la fragmentation, du temps chrétien sur les âges antérieurs, également en vertu du principe de l'*interpretatio christiana* tendant à l'inclusion des éléments culturels antiques dans la matrice du christianisme[6].

Pour examiner une des modalités à travers lesquelles les matières façonnent les rutilantes enveloppes chargées de traduire la préciosité de leur contenu au Moyen Âge, le recours de Pierre-Alain Mariaux à la notion de « dactyliothèque » ou « collection de pierres gravées » (selon Pline l'Ancien) semble des plus prometteurs. Une intuition que prolongent en un sens les analyses d'Avinoam Shalem comparant quant à lui les « assemblages » formés par l'inclusion des gemmes dans la surface des reliquaires et autres objets liturgiques à la création de « collections » ou encore de « micro-musées historiques »[7]. Un regard appuyé à la statue-

« bricolage » dérivée de Lévi-Strauss permettent également d'envisager ici combien ces dernières entrent également en résonnance avec l'ample question de l'appropriation mise en avant dans le socle conceptuel de ce travail.

[1] Les exemples en sont très nombreux et fort bien étudiés, citons simplement ici, à titre d'illustration, le cas bien connu du remploi des colonnes du Haut Moyen Âge dans le Saint-Denis de Suger.

[2] Selon un procédé qu'on retrouve aussi bien dans le calice du trésor de Saint-Maurice du VIe siècle remployant un vase romain en sardoine, que dans les célèbres vases du trésor de Saint-Denis ou encore dans la conception décorative de la Châsse des Rois Mages de Cologne.

[3] Le reliquaire de Teudéric, Mariaux, vol. II Le trésor, p. 111.

[4] Ce mécanisme d'authentification visuelle subtile se retrouve clairement à l'œuvre par exemple à travers le choix d'insérer des flacons de cristal de roche d'origine Fatimide pour suggérer/corroborer la provenance orientale des fragments de la Vraie Croix enchâssés au centre de la Croix de Borghorst, datée des environs 1050 (volée en 2013 à l'église Saint-Nicomède, Steinfurt, Allemagne), voir Bagnoli, p. 138.

[5] *These aggregates were artistic statements expressing a triumph of the whole over its own component parts, the present over its varied parts,* Ilene H. Forsyth, "Art with History: The Role of Spolia in the Cumulative Work of Art", in Christopher Moss et Katherine Kiefer eds., *Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton, 1995, p. 153, citée par Kinney, p. 246.

[6] L'idée selon laquelle les camées antiques n'étaient plus réellement perçus comme païens dans le monde médiéval mais devenus familiers à travers une longue tradition d'inclusion appropriative dans le référentiel chrétien est défendue notamment par Erika Zwierlein-Diehl, « Antike Gemmen im Mittelalter : Wiederverwendung, Umdeutung, Nachahmung », in Thomas G. Schattner et Fernando Valdès Fernàndez éds., *Spolien im Umkreis der Macht : Akten der Tagung in Toledo von 21. Bis 22. September 2006,* Mainz am Rhein, 2009, pp. 249-264. Référence donnée par "The Concept of Spolia: Addendum," in *A Companion to Medieval Art. Second Edition,* ed. Conrad Rudolph (Wiley-Blackwell, 2019), p. 248.

[7] Voir Avinoam Shalem, "Hybride und Assemblagen in mittelalterlichen Schatzkammern: Neue ästhetische Paradigmata im Hinblick auf die "Andersheit", dans Lucas Burkart, Philippe Cordez, Pierre-Alain Mariaux et Yann Potin eds., *Le trésor au Moyen Âge: Discours, pratiques et objets,* Florence, 2010, pp. 297-313. Texte cité par ibid., p. 348.

reliquaire de sainte Foy de Conques contribuera-t-il à confirmer les potentiels heuristiques d'une considération des reliquaires en tant qu'objets opérant en partie à la façon de socles, de promontoires et de supports à l'ostension d'une collection, non exclusivement constituée de pierres au demeurant ?



Figure 19 Sainte Foy de Conques, Majesté du trésor de Conques, IXe s., XIIIe s. et transformations ultérieures, conservée in-situ, (© Centre des Monuments nationaux)

Autour de la relique du chef de la jeune chrétienne martyrisée au début du IVe siècle, puis des reliques de son corps après la *translatio* de la fin du IXe siècle, tout dans cette création semble fait pour traduire à la fois cette esthétique de lente sédimentation de strates de matières déposées au fil du temps et une dynamique de monstration à la surface de l'objet mu en présentoir. La description qu'en donne *Le Livre des miracles* reflète la richesse du reliquaire : *La statue de sainte Foy, appelée par le peuple Majesté de la sainte, est faite d'or fin et ornée avec beaucoup d'art, aux bordures des vêtements de pierres précieuses élégamment enchâssées. Sa tête est couverte d'un riche diadème d'or émaillé de pierreries. Des bracelets d'or ornent ses bras de même métal ; ses pieds d'or reposent sur un escabeau d'or. Le trône disparaît sous les pierres*

précieuses et les riches plaques d'or qui le décorent[1]. Véritable palimpseste d'époques[2], la statue superpose effectivement, en sus de la strate primitive d'une statue revêtue d'or de la fin du IXe siècle, le remploi d'une tête d'or du Bas Empire (probablement du Ve siècle), les ajouts d'un trône, d'une couronne et de boucles d'oreilles granulées et filigranées à pendeloques venant attester les transformations du Xe siècle suite au miracle de la guérison de Guibert et enfin les couches du XIVe et du XVIe siècle respectivement marquées par d'autres modifications : ajout de boules de cristal et percement en forme de monstrance quadrilobée, refonte des avant-bras et des mains ensuite[3]. Ainsi, suivant un mouvement qui passerait volontiers pour alluvionnaire s'il n'avait en réalité été également marqué d'à-coups violents, retraits brutaux de matière effectués dans les plaques d'or et ajouts conséquents de pierres montées en bâtes pour masquer les manquements, les saintes reliques se trouvent puissamment glorifiées en même temps que littéralement noyées sous des strates successives. Il en résulte une forme « objectisée » d'écriture mémorielle permettant de retracer l'histoire d'une vénération continue, lisible à la surface même du reliquaire[4]. Parcourant les pages du *Liber miraculorum Sancte Fidis,* on voit effectivement se succéder la mention d'épisodes tel que celui désigné comme « Du miracle des colombes d'or » au cours duquel la sainte apparaît réclamant les oiseaux d'or possédés par un grand abbé, épisode qui s'achève sur les mots suivants « *Enfin il se vit forcé d'offrir les deux colombes d'or ; il les plaça au sommet des appuis du trône, dont elles sont le plus bel ornement ».*[5] Trois chapitres plus loin, parvenu à celui intitulé « Des bracelets d'or », le même moyen produit la même fin : l'épouse du comte de Toulouse détentrice de « *deux bracelets merveilleux ou plutôt deux manches d'or émaillées de pierres précieuses d'un travail remarquable* » souffre de stérilité et reçoit en songe l'injonction de la

[1] *Le Livre des miracles de sainte Foy 1094-1994,* Traduction des textes, Les Amis de la Bibliothèque de Sélestat, *Liber Miraculorum Sancte Fidis,* 1994. Ici premier livre, trad. Louis Servières, fol. 15r-104v, ici, chapitre « Du miracle des colombes d'or », ici extrait p. 41.

[2] L'idée de palimpseste pour décrire le choix conscient d'amoncellement de matières précieuses spécifiques à la surface des objets les plus emblématiques des trésors se retrouve dans la description donnée par Hiltrud Westermann-Angerhausen désignant le résultat de ces derniers comme *a multilayered visual statement.* Voir « Spolia as Relic? Relic as Spoils? The Meaning and Functions of Spolia in Western Medieval Reliquaries », in Cynthia Hahn et Holger A. Klein eds., *Saints and Sacred Matter: The Cult of Relics in Byzantinium and Beyond,* Washington, 2015, pp. 173-192, citation, p. 187 donnée par Kinney, "The Concept of Spolia: Addendum." page 348.

[3] On se réfère ici à la notice du catalogue de l'exposition *Trésors des églises de France,* Taralon, pp. 289-294.

[4] On retrouve ici un fonctionnement que Cynthia Hahn et Adrien Palladino décrivent également, ci-après, à l'échelle des trésors d'église dans leur ensemble : *They record an accumulation of gifts and votive offerings that are made to the saint as material expression of the requests and prayers, as well as the thank offerings to the saint,* voir Cynthia Hahn and Adrien Palladino, "Relics, reliquaries, shrines," in *Migrating Art Historians on the sacred ways,* ed. Ivan Foletti, et al. (Brno: Masaryk University, 2018), p. 285.

[5] *Le Livre des miracles de sainte Foy 1094-1994,* Traduction des textes, Les Amis de la Bibliothèque de Sélestat, *Liber Miraculorum Sancte Fidis,* 1994. Ici premier livre, trad. Louis Servières, fol. 15r-104v, chapitre cité plus haut, ici p.42.

sainte d'en faire don à son monastère, ce qui ne manque pas d'advenir comme on peut le lire : « *Elle présenta au saint Sauveur les beaux bracelets d'or qu'elle avait promis, elle les déposa sur l'autel* […] *les pierres précieuses y furent enchâssées avec art ».*[1] Ces exemples appuyent l'hypothèse avancée à l'instant suivant laquelle dans la forme prise par ce type de reliquaire - aussi puissamment dactyliothèque qu'anthropomorphe - se joue quelque chose de l'ordre de la réitération/matérialisation du récit des dévotions attachées aux reliques et du cours long de leur histoire[2]. Dans le cas de sainte Foy, on assiste littéralement à la disparition de l'âme de bois d'if de la châsse initiale sous des plaques d'or et d'argent et sous un véritable foisonnement de perles de verre et cristaux de roche, d'émaux cloisonnés, de perles fines, et de pierres dures montées en bâtes - améthystes, émeraudes, opales, agates, jades, saphir, cornalines, sanguines, *niccolos*, grenats, cristaux de roche, camées et intailles antiques.

Cette étonnante statue-reliquaire ainsi *revêtue d'une étincelante parure*[3] ramène nécessairement à l'affirmation de Jérôme Baschet pointant combien les matériaux engagés dans la création médiévale *exhibent leur propre matérialité et ajoutent leur puissance à celle de l'or resplendissant de la statue-reliquaire*[4]. L'effet d'« hyper-matérialité » émanant de l'épiderme d'or et de pierres de la statue - *fleshed in glod and clothed in gems,* selon la formule trouvée par Martina Bagnoli[5] - invite à se rapprocher de cette choséité des images-objets médiévales dont parle Caroline Walker Bynum écrivant que ces dernières *refer to their specific stuffness as what it is*[6]. C'est la « matérialité manifeste »[7] des tesselles des mosaïques, des zones blanches ou des aplats de couleurs des enluminures aussi bien que celle qui émane de l'agencement des métaux et des pierres saturant la surface de certaines châsses[8] telle qua la pointe Herbert Leon Kessler[9]. L'accent mis sur les matériaux pour eux-mêmes[10], cette profonde « artificialité »[11], si

[1] Idem, Chap. « Des bracelets d'or », p. 43.
[2] Cette dimension est également formulée explicitement dans le texte d'Hahn et Palladino cité à l'instant (même page), ces derniers caractérisant les trésors comme lieux d'archivage de la richesse et de la gloire perpétuelle de la puissante demeure d'un saint, (dans le texte : *treasuries* […] *are a record of the continuating wealth and glory of a powerful saint's home,* p. 285.
[3] Taralon, Introduction, page XIV.
[4] Baschet, p. 36.
[5] Bagnoli, p. 139.
[6] Caroline Walker Bynum, "Notes from the field : materiality " *The Art Bulletin* Vol. 95, No. 1 (March 2013) (2013): p. 12.
[7] Les tous premiers mots du texte de *Seeing Medieval Art* sont : *Overt materiality is a distinguishing characteristic of medieval art.* Herbert L. Kessler, *Seeing Medieval Art* (Toronto: University of Toronto Press, 2011), p. 19.
[8] Telle qu'on la rencontre évidemment dans d'autres domaines de la création (tels que l'art de la mosaïque, du relief aussi bien que dans d'autres formes orfévrées, voir exemples et courts développements placés en annexes n° 10, 11 et 12).
[9] Kessler, *Seeing Medieval Art*. *The materials do not vanish from sight through the mimicking of the perception of other things, to the contrary, their very physicality asserts the essential artifice of the image or object,* p. 19.
[10] *The actual stuff* écrit encore Caroline Walker Bynum, à la même page qu'à l'instant.
[11] Kessler parle en effet d'*art's fundamental artificiality,* Kessler, *Seeing Medieval Art,* p. 20.

puissamment affleurante dans le cas de certains reliquaires éloigne les créations médiévales de tout illusionnisme. Elle affirme leur finitude terrestre et l'impérieuse nécessité d'une contemplation inspirée verticalement pour donner sens à ce dont elles ne sont que le reflet[1]. On retrouve ici le caractère manifestement indiciel de ces créations qui opèrent avant tout en fournissant à l'œil qui les contemple des indices sur l'essentiel de ce qu'elles expriment : la résurrection, la sainteté, le martyr, la présence, l'intercession, ou encore l'efficacité miraculeuse. Dès lors, approcher ce que Jean Taralon suggère en avançant que l'éclat des émaux, des pierres, des perles et des différents métaux impliqués dans la réalisation des reliquaires ne fait qu*'exalter le pouvoir de la relique miraculeuse dont ils interprètent la réalité par leur conformité même*[2] implique d'approcher ces substances particulières en soulevant les questions suivantes. Existe-il un langage propres aux matériaux privilégiés par l'Eglise dans la spiritualité de l'Occident médiéval ? Comment ce langage dialogue-t-il spécifiquement avec ces autres matières que sont les reliques ? Dans quelle mesure le caractère triomphant ou étrange de la présence physique des matériaux composant les reliquaires pouvait-il constituer un reflet et une voie vers la contemplation de réalités supérieures invisibles sur lesquels ces derniers ouvraient ? De quelle manière la brillante opacité de certains reliquaires ou, à l'inverse, leur éclatante transparence pouvaient-elles inviter l'œil médiéval à percevoir au-delà d'elles-mêmes ?

2. « D'OR ET DE GEMMES » : … DE L'ENVELOPPE… AUX MODALITES DE SON EFFICACITE SYMBOLIQUE

Tout ce que l'on peut concevoir par l'intelligence ou percevoir par les sens n'est rien d'autre que l'apparition de ce qui est non-apparent, la manifestation de ce qui est caché, l'affirmation de ce qui est nié, la compréhension de l'incompréhensible, la profération de l'ineffable, l'accès de l'inaccessible, l'intelligibilité du non-intelligible, la corporalisation de l'incorporel, l'essentialisation du suressentiel, la formalisation de l'informel, la mensuration de l'incommensurable, la numération de l'innombrable, la pondérabilité de l'impondérable, la matérialisation du spirituel, la visibilité de l'invisible, la localisation de ce qui n'a pas de lieu,

[1] Non sans lien avec la profondeur de l'influence néoplatoniste sur la pensée médiévale. Au sujet du processus dont il est question à l'instant, Kessler écrit que *In many works, the overt materiality forces the viewer to bridge the gap between object and image through the exertion of imaginative will,* ibid. Martina Bagnoli quant à elle l'exprime comme suit : *For medieval Christians, unable to see the Divine with their eyes, the precious materials of reliquaries activated the mind's eye by presenting a vision of the sacred,* voir Bagnoli, p. 140. Une indication qui rejoint le développement proposé au début du chapitre III à la question de la vision au Moyen Âge.
[2] Taralon, Introduction, page XIV.

la temporalisation de l'intemporel, la finalisation de l'infini, la circonscription de l'incirconscrit[1].

Ce célèbre passage[2] de Jean Scot Erigène cristallise combien les réalités matérielles du Moyen Âge ou *visibilia* - dont on a vu la nécessité[3]- rayonnent avant tout en tant que signes conduisant l'œil médiéval vers le « lumineux éclat du royaume invisible »[4]. Elles tendent à représenter l'Eternité mais ne peuvent le faire que par la matière[5]. Johan Huizinga, traduit ainsi le processus qui s'ensuit. Dans la pensée médiévale, *la réalité sensible, toute réalité sensible ne trouve sa justification que dans ce dont elle peut être le signe*[6]. Sous la plume du Pseudo-Denys, dont on sait l'influence sur les conceptions à l'origine du déploiement du gothique dionysien, c'est le mouvement de l'illumination qui conduit à la révélation de symbolismes cachés[7]. La perception anagogique du Moyen Âge consiste en une construction complexe à la fois active et imaginative fondée sur le vécu multiple de la relation aux images et aux objets qu'on a déjà décrit plus haut[8]. *L'apparence des choses et leur signification sont tellement indissociables aux yeux du Moyen Âge qu'il lui est impossible de voir les formes concrètes du monde comme des réalités en elles-mêmes closes, complètes, ne portant pas d'autre sens que l'immédiat. Le Moyen Âge voit à la fois, d'un même regard, la chose et son sens, le geste humain et sa valeur de rite, les couleurs*

[1] Scot Erigène, *Periphyseon* III (633 AB ; éd. Jeauneau 3 : 22 ; transl. Bertin 3 : 89). Cette citation (dont le texte latin est renvoyé en annex n°13) et sa traduction sont tirées d'une introduction à publication d'articles sur Scot Erigène par Juliette Lemaire, « Jean Scot Erigène. Une introduction », *Les Etudes philosophiques*, 2013, I, n° 104, PUF, pp. 7-11. Ici, p. 8.

[2] Dont la rhétorique, accumulative elle aussi, n'est pas sans rappeler le procédé épidictique examiné plus haut.

[3] Cette nécessité est également pointée dans la *Hiérarchie céleste* du Pseudo-Denys, comme le remarque Roland Recht, *Il est tout à fait impossible en effet que nos esprits d'hommes puissent atteindre de façon immatérielle à l'imitation et à la contemplation des hiérarchies célestes, sans user pour cela de moyens matériels capables de nous guider en se proportionnant à notre nature*, 1, 3 (121 C), cité par Recht, p. 135.

[4] Selon d'autres mots de Scot Erigène.

[5] Selon la belle formule synthétique trouvée par Hahn et Palladino: *They mean to represent Eternity but they must do so by materiality*, voir Hahn and Palladino, p. 284.

[6] J. Huizinga, *Le déclin du Moyen Âge*, trad. J. Bastin, Paris, Payot, 1932, p. 247 et suivantes.

[7] *L'illumination doit conduire l'intelligence à la connaissance des intelligibles cachés derrière le voile symbolique.* Dans *La spiritualité du Moyen Âge occidental*, André Vauchez introduit comme suit la mystique du Pseudo-Denys l'Aréopagite et à l'influence de ses conceptions théologiques : *L'âme humaine, enveloppée dans l'opacité de la matière aspire à retourner à Dieu. Elle ne peut y parvenir que par l'intermédiaire des choses visibles qui réfléchissent de mieux en mieux sa lumière. Par le créé, l'esprit peut ainsi rencontrer l'incréé. Appliqué dans le domaine de l'art, cette conception des relations entre l'homme et le divin conduit à multiplier dans les églises des objets comme les pierres précieuses ou des œuvres d'orfèvrerie sacrée qui, par leur irradiation, pouvaient être considérées comme les symboles des vertus et aider l'homme à s'élever jusqu'à la splendeur du Créateur. De même, la lumière filtrant à travers les vitraux soutenant l'élan de la méditation et ramenait l'esprit vers Dieu, dont elle était le reflet,* Vauchez, *La spiritualité du Moyen Âge occidental VIIIe- XIIe siècle*. p. 176.

[8] Qu'on songe aux dimensions multiples de l'*imago* décrites par Schmitt comme opérant simultanément en tant que fragment accessible par la vue, image mentale vénérée, méditée, imaginée, rêvée ou encore révélée, ou bien à la façon dont la définit aussi brillamment Jérôme Baschet : *une part de l'efficacité de l'image-objet tient au fait qu'elle est aussi un objet imaginaire, un objet imaginé. On ne saurait donc séparer l'image-objet des expériences relevant de la sphère de l'imagination qui la rendent vivante et efficace,* Baschet. p, 40.

et leur correspondance secrète dans le domaine de l'âme[1]. Ainsi on peut retenir que c'est à la fois à travers un processus de matérialisation et d'imagination afférant que les reliquaires deviennent des supports d'objectivation du sacré, des objets transitionnels ménageant une passerelle entre la réalité terrestre et la réalité céleste[2].

Pour comprendre de quelle manière s'effectue ce passage d'un ordre à l'autre, il importe de se placer dans la perspective de la relation entre *spiritus et caro* telle que l'a éclairée Anita Guerreau-Jalabert[3]. Comme le montre Thiofrid d'Echternach, dans le premier livre de son traité *Flores epytaphii sanctorum*, la relique ne constituerait qu'un fragment inerte, si elle n'était sanctifiée à travers la recréation de l'Incarnation christique qu'elle réitère. Ainsi est-ce *par Jésus Christ qui devient chair, c'est-à-dire par la « prise de corps » par la Divinité, que la matière corruptible est promue au rang d'instrument efficace du Salut*[4]. L'abbé bénédictin nous conduit immédiatement ici au fondement biblique de la matrice hiérarchisée du *spiritus* et *caro* qui apparaît avec les Pères de l'Eglise et court tout au long du Moyen Âge. *Conformément à l'ordre divin et à celui de la Création, le spirituel est supérieur au charnel*[5] et les deux niveaux renvoient constamment l'un à l'autre[6]. L'articulation du couple *esprit-chair* est alors centrale et constitue, comme l'a établi Guerreau-Jalabert, « une matrice générale d'analogie ». Au sein de ce *dispositif qui définit le cadre englobant du système de représentations médiéval*[7], il convient encore de rappeler comment opèrent les correspondances entre les apparences sensibles du monde et les principes immatériels et métaphysiques auxquels elles renvoient en vertu d'un néoplatonisme pour lequel *la beauté sensible est un reflet de la Beauté en soi, infinie, essentielle,* […] *image de la Beauté de Dieu*[8]. Scot Erigène l'exprime comme suit : *toute forme*

---

[1] Albert Béguin, dans la préface à l'ouvrage *Le sens de l'aventure et de l'amour,* de Reto R. Bezzola, Paris, La jeune parque, 1947, p. VI, cité par Robert Guiette, "Symbolisme et « Senefiance » au Moyen-âge," *Cahiers de l'Association internationale des études francaises* n°6 (1954): p. 107.

[2] Cette vision renvoie à la définition proposée par Michael Ann Holly de la matérialité en tant que relation entre la matière et l'imagination, voir "Notes from the field : Materiality," *The Art Bulletin* Vol. 95, No. 1 (March 2013) (2013): p. 15.

[3] Guerreau-Jalabert.

[4] Voir Camillo Ferrari Michele, "*Lemmata sanctorum*. Thiofrid d'Echternach et le discours sur les reliques au XIIe siècle " *Cahiers de civilisation médiévale* 38e année (n°151), Juillet-septembre (1995).

[5] Guerreau-Jalabert and Bon. P. 25

[6] L'examen lexical qu'elle conduit là pointe en outre les évolutions des deux termes depuis l'Antiquité classique et juive et leur resémantisation graduelle dans la perspective de la théologie chrétienne. Elle montre que *caro* (tiré de l'hébreu *basar*) s'était éloigné du sens latin classique du féminin *caro, carnis,* « chair, viande, chair par opposition à l'esprit » pour désigner premièrement l'être humain, deuxièmement la nature humaine telle qu'endossée par le Christ et enfin le corps par opposition à l'âme, Voir Guerreau-Jalabert, p. 291. Elle observe semblable transformation de sens entre le *spiritus* du latin classique - l'air, le souffle, la respiration - et le *spiritus* de la terminologie chrétienne qui, *comme l'hébreu « ruah », articule le registre divin du souffle et de l'Esprit de Dieu et la part supérieure de l'Etre humain,* même page.

[7] Ibid., p. 295.

[8] De Bruyne, p. 380.

est une révélation de la Beauté infinie et indicible, elle est au sens propre une « théophanie »[1]. Les correspondances entre matériel et immatériel identifiables à travers les reliquaires ne peuvent ainsi se comprendre hors du *schème analogique tiss*[ant] *des liens irréfutables entre des registres différents puisque ces derniers, homme, chose, matière, se trouvent fondés en nature, c'est-à-dire conformes à la volonté de Dieu telle qu'elle s'est exprimée dans la Création. Par-là se trouve construit un ordre qui est peut-être la formule la plus achevée du rapport entre microcosme et macrocosme qu'ait connu l'Occident médiéval*[2].

Si la symbolisation médiévale peut être caractérisée par Michel Pastoureau comme *une relation de type analogique, c'est-à-dire appuyée sur la ressemblance – plus ou moins grande – entre deux mots, deux notions, deux objets, ou bien sur la correspondance entre une chose et une idée,* comment procède-t-elle dans le cas spécifique des reliquaires ? Comment cette pensée établissant des liens entre des matières tangibles ici-bas et des principes cachés exprimant *les vérités éternelles de l'Au-delà* s'exprime-t-elle dans le choix de matériaux particuliers revêtus, de manière complexe, de significations symboliques ? Qu'est-ce que ces derniers s'avèrent ainsi susceptibles d'*évoquer, représenter, signifier*[3] des messages spirituels et symboliques que le culte des reliques cherche à rendre visible ?

L'impossibilité de voir et de vénérer des fragments menacés de décomposition dans leur plus simple appareil peut être rapprochée du fondement du symbolisme eucharistique comme le rappelle Thiofrid d'Echternarch ci-après. *Sachant que l'homme ne peut pas voir et toucher la chair décomposée sans en être nauséeux, Il cacha son corps et son sang dans le pain et le vin auxquels les hommes sont habitués. De même, Il a persuadé les enfants de l'Eglise de cacher et d'abriter les reliques de la chair bénie des saints sous l'or et les plus précieux des matériaux naturels afin qu'ils ne soient pas horrifiés en regardant une chose ainsi cruelle et sanglante*[4]. L'auteur du traité si bien nommé *Flores epytaphii Sanctorum* éclaire mieux que tout autre la relation entre les cendres sacrées et les *vasa auri excelsa et emientia*[5], ces « vases d'or les plus grands et les plus élevés » destinés à les contenir. L'abbé bénédictin justifie en effet, ci-après, le recours aux pierres précieuses dans l'ornementation des reliquaires (qui s'illustre aussi à travers leur imitation en verroterie ou dans des bas-reliefs réhaussés de couleurs imitant des

[1] Scot Erigène, *Etymologies*, I. 348 P. L. 122 c. 919, cité par ibid., p. 383.
[2] Guerreau-Jalabert, p. 294.
[3] Voir le développement complet de Michel Pastoureau, p. 19. dont sont extraits les mots en italique de ces quelques lignes.
[4] *Flores epytaphii Sanctorum*, 2.3. 84-92, CCCM, 133 : 39, cité par Bagnoli, p. 136.
[5] Selon Thiofrid d'Echtenach (2. 1. 33), cité par ibid., p. 139.

pierres précieuses telles que Michelle Beghelli en signale la présence sur un tombeau de Pavie[1]) par un parallèle avec la demeure des saints au Ciel. C'est *parce que les saints résident dans la Jérusalem Céleste que leurs restes ne peuvent être abrités ailleurs que dans des reliquaires ornés des plus précieux matériaux sur terre afin que ces derniers puissent guider l'observation corporelle vers la vision spirituelle susceptible de révéler que le trésor véritable repose à l'intérieur*[2]. Pointé par Brigitte Buettner, le texte dédicatoire par lequel Angilbert II décrit l'autel qu'il a commandé à Vuolvinus[3] pour abriter les reliques de l'évêque de Milan ainsi que des saints Gervais et Protais, appuie peut-être encore plus clairement la façon dont les matériaux de la demeure terrestre signalent une sacralité inaccessible à l'œil. *Elle resplendit à l'extérieur l'arche protectrice qu'embellit l'ornement rutilant des métaux et qui, parée de gemmes, étincelle. Pourtant c'est dans un trésor préférable à tout métal que, plus à l'intérieur, réside sa valeur puisqu'elle reçut le don d'ornements sacrés*[4].

Parallèlement à cette fonction d'accompagnement du regard des séductions de la matière vers une intériorité plus mystérieuse, il importe de noter combien l'association explicite entre les restes charnels des saints et les pierres précieuses est centrale non seulement dans plusieurs livres bibliques, dans le *Liber Pontificalis*[5] et dans nombre de récits hagiographiques mais également comme le souligne Buettner dans *presque la totalité des sources médiévales, hymnes, exégèse, homélies et littérature dévotionnelle, exempla, etc*[6]. Comprendre pourquoi dans le christianisme occidental des os et autres restes corporels pouvaient être comparés à des pierres précieuses implique d'avoir en mémoire l'importance de la longue imprégnation puis de l'appropriation chrétienne des riches perceptions et conceptions métaphoriques des pierres précieuses découlant des histoires naturelles grecque et romaine. Comme l'illustrent par exemple les *Etymologies* d'Isidore de Séville, les commentaires entourant l'origine cosmique, les fonctions thérapeutiques et les significations symboliques des pierres dans les recherches de

[1] *Vraies ou fausses, les pierres sont utilisées pour renforcer le lien entre le presbytère, l'autel et le corps des saints. L'autel, les tombes contenant les reliques et les reliquaires eux-mêmes sont ornés de décors incorporant des pierres ou des glaçures les imitant pour les faire ressembler à des reliquaires et rappeler ainsi qu'il s'agissait des trésors les plus sacrés de l'Eglise.* Voir Michelle Beghelli, "From the Bible to the Liber Pontificalis. Gems and precious stones in the Early Medieval churches: combinations, colours and contexts," in *Gemstones in the first Millenium AD. Mines, Trade, Workshops and Symbolism. International Conference, October 20th- 22nd, 2015Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Mainz*, ed. S. Greiff, Alexandra Hilgner, and D. Quast (Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2017). On renvoie en annexe n° 14 une photographie du tombeau de l'église de Pavie mentionné dans le texte d'après cet article de Beghelli. (trad. auteur).

[2] Buettner : p. 46, referencing Thiofridus *Epternacensis, Flores epytaphii sanctorum* I, l. 32 et II–III (p. 246). ed. M. C. Ferrari (Turnhout, 1996), pp. 32 and 35–39.

[3] Dont on place, pour mémoire, une illustration en annexe n°15.

[4] Marie-Madeleine Gauthier, *Emaux du moyen âge*, Office du Livre, Fribourg, 1972, p. 317.

[5] Voir Beghelli.

[6] Buettner, "From Bones to Stones - Reflections on Jeweled Reliquaries," p. 44. Trad. auteur.

Pline ou de l'alchimiste Théophraste nourrissent les traités de médecine, les lapidaires médiévaux et l'interprétation chrétienne des qualités spirituelles encloses dans les pierres précieuses[1]. Ainsi l'exégèse biblique associe-t-elle directement les saints et leurs vertus « ornements célestes »[2], aux pierres précieuses « ornements terrestres » et *la métaphore des saints en tant que joyaux divins, aux vertus plus rayonnantes que des pierres précieuses, revient encore et encore* dans les écrits[3]. Le texte de la Révélation décrivant la Jérusalem Céleste (Révélation 21) où les pierres de fondation représentent les douze apôtres et l'évocation du pectoral d'Aaron (Exode 28-17) en constituent les illustrations bibliques les plus célèbres. Mais comme le précise Karen Overbey, cette comparaison se retrouve également dans les *commentaires de Bède le Vénérable, d'Haymon d'Auxerre, de Raban Maur, de Richard de Saint-Victor cataloguant les pierres en accord avec leur propriétés physiques et les croyances établies quant à leur formation (héritées de l'histoire naturelle gréco-romaine) et les interprétant comme représentatives de vertus spécifiques*[4]. Tâchons à présent de comprendre les fondements de l'idée également avancée par Overbey selon laquelle *les saints et les pierres étaient pareillement perçus comme des réalités liminales permettant de médier l'expérience du divin et les reliquaires rendaient cette association théologique subtile immédiatement perceptible à travers leur profonde choséité*[5]. La dualité d'une présence matérialisée sur terre et simultanément d'une provenance (pour les pierres) ou d'une résidence (pour les saints) céleste leur fait partager un caractère d'immuabilité essentiel. En effet, comme l'indique l'évêque Victricius de Rouen à la fin du IVe siècle, corps saints et pierres précieuses sont des joyaux car *en eux rien n'est fragile, rien ne diminue, rien n'accuse le passage du temps*[6]. L'immuabilité des pierres suggère alors celles des corps saints au-delà des épreuves, de la mort et de la résurrection. Il serait alors possible de mentionner ici certaines associations précises

[1] Au sujet de l'interprétation spirituelle chrétienne des pierres, les références majeures redonnées par l'ensemble des auteurs croisés pour cette sous-partie sont d'une part Christel Meier, *Gemma Spiritalis: Methode und Gebrauch der edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*, 2 vols., Munich, 1977–1981, et d'autre part Thomas Raff, Die *Sprache der Materialien. anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, Munich, 1994.

[2] En témoigne l'exemple de la *Vie* de saint Maculph dont les vertus sont décrites comme *de l'or rehaussé par des rangées de gemmes,* le rayonnement des pierres devenant alors une métaphore de l'existence lumineuse du saint, *Vita sancti Marculphi Abbatis, AASS,* May, 1, p. 73, cité par Bagnoli, p. 140.

[3] Buettner, "From Bones to Stones - Reflections on Jeweled Reliquaries," p. 44. Trad. auteur.

[4] Overbey, p. 245. Au sujet de l'interprétation spirituelle chrétienne des pierres, Overbey donne deux références majeures : Christel Meier, *Gemma Spiritalis: Methode und Gebrauch der edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert,* 2 vols., Munich, 1977-1981 ; et Thomas Raff, Die *Sprache der Materialien. anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, Munich, 1994.

[5] Overbey, ibid., p. 246. Trad. auteur, littéralement : *Reliquaries made these complex theological associations clear in their very stuff.*

[6] Victricius, *De laude sanctorum*, ed. J. Mulders, Turnhout, 1985, pp. 83–90; trad. par J. N. Hillgarth, *The Conversion of Western Europe, 350–750*, Englewood Cliffs, NJ, 1969, pp. 24–26, cité par Overbey également, p. 246.

entre des pierres employées à la surface des reliquaires et des vertus particulières telles que les pointe par exemple Bède le Vénérable (moine et historien anglais du VIIIe siècle)[1]. Le grenat ou escarboucle (*carbunculus*, « petit charbon ») par exemple était associé traditionnellement à l'élément feu et par là à la Passion et à l'exercice de la compassion[2]. Le vert du jaspe et de l'émeraude était lié à la force et à l'incorruptibilité de la foi[3]. Le saphir[4] à l'idée de pureté accessible à ceux que la foi pouvait élever jusqu'aux hauteurs célestes[5]. Cependant, outre les difficultés posées par les désignations changeantes des pierres dans les sources textuelles médiévales, les lectures métaphoriques des matériaux précieux sont loin d'être univoques comme on peut le constater dans la Bible[6], il faut enfin davantage compter avec une *forêt de symboles* qu'avec un systématisme simpliste comme le soulignent aussi bien Brigitte Buettner que Michelle Beghelli. Néanmoins, il demeure possible de s'arrêter un instant ici au recours systématique à la fois à l'or et au cristal de roche dans l'ornementation des reliquaires pour les riches correspondances que le recours à ces matériaux permet d'évoquer en lien avec l'attitude médiévale envers la matière comme vecteur de passage vers le monde spirituel.



[1] Beda Veverabilis, *Bedae presbyteri Expositio Apocalypsis*, 3. 37, ed. R. Gryson, CCSL, 121A, Thurnout, 2001, est ainsi cite par la plupart des auteurs mentionnés entre ces pages.
[2] On place en annexe n°16 un exemple de recours à cette pierre rouge, diversement désignée par les textes ainsi que quelques associations symboliques s'y attachant.
[3] On peut en observer la présence sur une couronne-reliquaire du trésor de la cathédrale de Namur en annexe 17, accompagnée d'un cour développement au sujet de ces pierres de couleur verte.
[4] Beghelli precise qu'on ne trouve pas la mention littérale du « saphir » dans les textes médiévaux mais des « jacinthes » et identifie non moins de dix orthographes du terme entre les seules pages du *Liber Pontificalis* pour cette pierre bleu sombre difficile à identifier avec certitude.
[5] On place en annexe n°18 un exemple d'emploi de cette pierre sur un reliquaire et un court développement s'y associant.
[6] L'or est à la fois une image de la pure lumière du Créateur et le revêtement condamné du veau d'or (Exode 32. 1-29). De même, la splendeur des pierres est valorisée comme reflet et indice du rayonnement des saints mais les mêmes pierres sont au cœur de la chute de la prostituée de Babylone, vêtue de pourpre et d'écarlate et parée d'or, de pierres précieuses et de perles dans l'Apocalypse (17, 1. 18-24).

Figure 20 Bras-reliquaires du trésor de la cathédrale d'Osnabrück milieu XIIe siècle[1]

Epiderme de la sainte Foy, des bustes, chefs, pieds ou encore des mains-reliquaires telles que celles du trésor d'Osnabrück ci-dessus, l'or incorruptible - tendu en fines feuilles pour offrir aux saints une figuration à leur chair imputrescible - est la première des matières utilisées par la création médiévale pour convoquer la présence de l'invisible. Dans les représentations médiévales, la pureté de l'or lie son affinage par les flammes[2] à la purification des corps saints par le feu du martyre. On saisira pleinement les modalités symboliques de cette transfiguration des os en matière lumineuse, sans prix et rayonnante en considérant le récit, rapporté par Martina Bagnoli du martyre de l'évêque de Smyrne, Polycarpe, qui fut brûlé vif, peu après le milieu du IIe siècle de notre ère. Condamné au bûcher, son corps, au lieu de se consumer, apparût à ses témoins visuels, dans une vision, rayonnant et entièrement transfiguré en or et en argent[3]. L'or devient ainsi un emblème majeur de la souveraineté céleste inaltérable et éternelle, à travers sa brillance, sa richesse, sa pureté et son incorruptibilité qui en font une image même de la gloire divine. La puissance de cette association qu'on retrouve, sous la forme de l'or ou sous celle d'autres métaux, tels que le cuivre, dorés fait souligner à Jean-Claude Schmitt la primauté de ce matériau dans l'avènement de la dimension épiphanique des représentations médiévales. L'or *remplit une fonction symbolique, il est l'indice d'une fonction transcendante de l'image au-delà de sa présence sensible. Grâce à lui, toute image s'apparente à une épiphanie,* écrit-il[4]. L'importance du processus de transformation du métal dans sa représentation symbolique s'avère plus forte encore dans la compréhension médiévale du cristal de roche comme on va le voir brièvement ci-dessous.

[1] Un exemple donné par Kessler au cours du premier chapitre de *Seeing Medieval Art*.
[2] L'image du flamboiement étant elle-même une des formes essentielles de la manifestation divine dans l'Ecriture : *Yahvé apparaît à Ézéchiel « comme la vision d'un feu qui produisait une clarté alentour »* (Éz. I, 27, 8). *Selon saint Jean, le Sauveur est « la lumière véritable qui illumine tout homme »* (Jn 1, 9).
[3] Voir Bagnoli, p. 138. Le récit hagiographique dit ainsi que *La flamme s'arrondit. Semblable à la voilure d'un navire que gonfle le vent, elle entoura comme d'un rempart, le corps du martyr. Ce n'était plus une chair qui brûle, c'était un pain que l'on dore, c'était un or et un argent incandescents dans le creuset, et nous respirions un parfum aussi capiteux qu'une bouffée d'encens ou quelque autre aromate de prix.* (Bagnoli se réfère quant à elle à la version suivante, en anglais, du récit : *The Martyrdom of St. Polycarp,* ed. et trad. par H. Musurillo, Oxford, 1972, p. 15.
[4] Schmitt, "Images," p. 500.



Figure 21 Reliquaire composé d'une enveloppe de cristal de roche enchâssant une croix parcheminée, second quart du XIIIe, Allemagne, Musée national de Copenhague[1]

Ce bloc de cristal de roche scellant une croix représentation la Crucifixion et les martyres de Laurent et Stéphane introduit ici à la signification symbolique de ce matériau. Herbert L. Kessler montre en effet au sujet de cet étonnant reliquaire combien la fragilité du parchemin, image de la nature humaine du Christ et des souffrances terrestres, est ici soulignée par le rayonnement de l'enveloppe de cristal, concentré de lumière solide suggérant le dépassement de la finitude et la transfiguration miraculeuse de l'existence au-delà de la mort[2].

Après avoir fasciné les civilisations antiques du pourtour de la Méditerranée[3], le second matériau aussi profondément associé aux reliquaires que l'or au cours du long Moyen Âge[4] est cette matière translucide qui faisait l'admiration du monde chrétien du fait des nombreuses significations symboliques s'y associant : le cristal de roche. Du grec *krustallos* désignant à la fois la glace et le minéral considéré comme le l'eau pétrifiée par Pline l'Ancien[5], le cristal de roche était également regardé par les encyclopédistes médiévaux comme une « pierre de lumière ». On constante ainsi à nouveau combien le symbolisme analogique médiéval s'inscrit

[1] Cet objet constitue la 6ème planche de l'ouvrage *Seeing Medieval ArtSeeing Medieval Art*.
[2] Voir ibid., p. 33.
[3] Comme en témoignent les scellés, intailles et autres amulettes gravées en cristal de roche produites à la fois en Egypte, en Grèce et dans l'Empire romain. Des sources écrites mentionnent la présence de cristaux sassanides acheminés en Occident depuis l'Egypte dès le Xe siècle.
[4] De l'existence de reliquaires Saxons, Carolingiens et Ottoniens employant ce matériau dont on trouve des exemples jusque dans le cours du XVe siècle.
[5] Voir Kessler, *Seeing Medieval Art*, p. 22.

dans la continuité des conceptions antérieures. Il découle tout d'abord de la philosophie aristotélicienne de la Nature concevant que le monde matériel conserve des éléments, comme le cristal, proches de la substance invisible ayant présidé à la formation des corps et des éléments et en constituant le signe et le symbole. Cette acception néoplatoniste du cristal de roche comme « air aqueux » se retrouve encore au XIIe siècle à la fois chez Scot Erigène, Jean de Salisbury et Hildegarde de Bingen. Stefania Gerevini souligne également l'importance des découvertes de menus objets en cristal de roche dans des dépôts funéraires saxons et mérovingiens et analyse pour cela même le remploi de globes et de cabochons de cristal, entre le IXe et le XIe siècle, parmi d'autres pierres précieuses, en ornement à la surface de métaux précieux (autels, croix, évangéliaires et reliquaires) comme un prolongement de l'association entre cet usage funéraire premier et un usage liturgique en lien avec les corps saints des martyrs défunts. Avant que des ateliers lapidaires occidentaux n'initient la production locale de pièces de cristal de roche destinés à des emplois liturgiques, à partir du XIIIe siècle essentiellement[1], la grande majorité des contenants de reliques en cristal de roche inclus dans des reliquaires européens provient de remplois de l'abondante production du califat Fatimide (entre IXe et Xe siècle)[2]. Ces usages prolongeant dans les représentations et les pratiques chrétiennes les associations symboliques égyptiennes à la lumière[3], ainsi que l'héritage antique selon lequel la transparence de ce quartz résultait d'une longue congélation de l'eau devaient conduire à de très riches interprétations métaphoriques du cristal de roche[4]. Stefania Gerevini décrit comme suit le processus associatif à l'origine de ce symbolisme foisonnant. *Liant ensemble les deux natures de corps liquide et de corps solide, le cristal de roche offre un substitut visuel à des notions très difficiles à rendre visibles autour du statut ontologique d'êtres créés, incarnés et participant simultanément au*

[1] Des ateliers travaillant le cristal de roche apparurent alors dans le Rhin, la Meuse, la Moselle, à Paris, et à Venise également. Au sujet de la découverte d'un atelier lapidaire à Cologne, voir la contribution de Manfred Burianeck et Thomas Höltken, « A Rock Cristal Workshop in Cologne » dans *Gemstones in the First Millenium, Mines, Trades, Workshops and Symbolisme*, Alexandra Hilgner éd., Mainz, Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2017, pp. 137-147.

[2] Cette perception du cristal explique en partie l'attrait de l'Occident pour ces quartz qui transitèrent de façon plus massive par Venise après le sac de Constantinople en 1204. La mention latine de *« lagena praeclara »*, « vase brillant » qu'on trouve dans le *De Administratione* de Suger à propos de l'aiguière de cristal va dans le même sens (Vase conservé au Musée du Louvre en cristal d'origine sassanide VIe-VIIe siècles, orfévré d'une monture d'or filigrané à la demande de l'abbé avant 1147).

[3] Notion qu'on retrouve dans le nom des mosquées Fatimides (chiites d'obédience ismaélienne) : *Al Nûr* « La Lumière », *Al Aqmar* « Clair de lune », *Al-Azhar* « La brillante ».

[4] Rappelons ici que les califats omeyyades (661-750) prolongèrent la tradition iranienne (les Perses ayant été de grands amateurs et producteurs de cristal de roche) qui s'étendit ensuite, simultanément, à l'Islam abasside (750-1258) et au christianisme médiéval, les deux monothéismes associant pareillement ce cristal à une « pierre de lumière ».

divin[1]. Aussi devint-il le support de significations théologiques complexes et peu à peu, comme l'indique Karen Overbey, *une métaphore pour une grande variété de notions théologiques : la nature angélique, l'Incarnation christique, le sacrement du baptême, la conversion miraculeuse des âmes endurcies par le péché*[2]. La dureté, la résistance et la transparence exceptionnelles du cristal de roche et son association à une forme d'eau éternelle pétrifiée en firent le médium idéal pour traduire dans la matière l'idée de renaissance spirituelle, de transmutation matérielle ainsi que de coexistence paradoxale d'états de différentes natures. Aussi devint-il chez Grégoire le Grand symbole des anges figés dans la perfection angélique auprès de Dieu[3] et plus encore une image même du Christ descendu sur terre, pur comme le cristal et demeurant immortel au-delà de sa mort corporelle comme le révèle sa Résurrection. Les associations métaphoriques foisonnèrent alors autour de ce quartz traduisant dans la matière l'immatérialité, la mutation et la permanence miraculeuse. Ce dernier rend alors visible, dans l'exégèse, la présence de l'Esprit Saint, la symbolique de la purification baptismale et sacramentelle autant que les mystères de l'Incarnation et de la Résurrection. Une richesse symbolique qui explique la présence récurrente des cabochons, intailles et flacons en cristal de roche, aux côtés d'autres gemmes, dans les reliquaires chrétiens. Il importera néanmoins de questionner, à la fin du chapitre suivant, les formes précises de la vision entraînées par le recours à ces « fenêtres » ou encore ces « loupes » de cristal de roche car si la transparence du matériau est aussi avérée que ses propriétés grossissantes, elle n'est pourtant pas constante et il ne saurait du reste s'agir d'un simple fonctionnement mécanique. Brigitte Buettner et Karen Overbey introduisent parfaitement à la compréhension selon laquelle l'insertion du cristal de roche dans les reliquaires ne signale pas simplement, de manière iconographique, les thématiques théologiques évoquées à l'instant, mais induit, au-delà, une mise en question de la vision et de la relation aux reliques qu'il conviendra d'interroger.

1. De la pluralité des symboles a l'efficacité cumulative des symboliques

Plongeant au niveau des matériaux, spécifiquement des pierres illustrant à la fois la prédilection pour la vue et le sens aiguisé de la lumière et des couleurs au Moyen Âge, nous avons pu évoquer la richesse et la complexité des regards portés par l'exégèse chrétienne sur

[1] Stefania Gerevini, "*Christus crystallus* : Rock crystal, Theology and Materiality in the Medieval West," in *Matter of Faith: An Interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period*, ed. James Robinson, Lloyd de Beer, and Anna Arnden (Londres: The British Museum, 2014), p. 92. (notre trad.)
[2] Voir Overbey.
[3] Voir Gerevini. p. 94.

les propriétés minérales et chromatiques de l'or et des gemmes. La lecture métaphorique du monde découle de la profonde croyance de l'époque en un monde simultanément physique et surnaturel, modelé par un Dieu unique ayant créé les choses à sa ressemblance et dans lequel *il est naturel qu'en contemplant les formes* [le regard] *découvre le « vestige » de la Beauté, de la Sagesse et de l'Art divins*[1]. Comme le rappelle Michel Pastoureau, les correspondances entre l'apparence des choses et les vérités qu'elles abritent se situent toujours à plusieurs niveaux et s'expriment sur différents modes[2]. L'allégorisme et le symbolisme constituent deux de ces modes essentiels. Tel que le décrit Edgar de Bryune, le premier *jette un pont mystérieux entre des formes d'espèces ou de genres différents*[3] […] *il n'est pas d'ordre imaginatif mais réel* [au sens où] *il révèle dans la structure des choses une réalité aussi vraie, quoique surnaturelle, que celle du monde physique*[4]. Tout aussi théologique que l'allégorisme, le symbolisme, également suivant l'auteur des *Etudes d'esthétique médiévale,* est *d'essence philosophique*[5], […] *il découvre dans certaines formes le reflet direct du spécifique, du générique, du transcendantal*[6]. Robert Guiette[7] précise alors que *contrairement à ce qui se produit dans l'allégorie pure, le symbole est discontinu et non exclusif. Entre des termes distants, des contacts s'établissent et se perdent. Le symbole n'est pas nécessairement précis et univoque. Il peut changer de sens librement, superposer divers sens. Il peut disparaître*[8]. Peut-être est-ce ainsi en raison de l'étonnante liberté du symbole que le sens des matériaux élaboré par les théologiens du Moyen Âge, dont Scot Erigène et Raban Maur par exemple, exprime certes les nuances du raisonnement analogique et de l'exégèse chrétienne, mais ne les limite pas dans la mesure où il cherche à cerner une réalité spirituelle par nature *invisible, surnaturelle, mystérieuse*[9]. Comprenons en outre, avec Pastoureau, combien le symbole ne saurait réellement exister comme une vérité absolue et isolée, mais tout au contraire en tant que réalité puissamment liée

[1] De Bruyne, p. 461.
[2] Pastoureau, p. 19.
[3] De Bruyne, p. 383.
[4] Ibid., p. 463.
[5] Ibid.
[6] Ibid., p. 383.
[7] Reprenant en cela une opposition précédemment formulée par Reto Roberto Bezzola (dans *Le sens de l'aventure et de l'amour,* de Reto R. Bezzola, Paris, La jeune parque, 1947, p. VI.) entre le spectre limité d'interprétation ouvert par l'allégorie et le caractère intuitif et pluriel de l'œuvre symbolique.
[8] Guiette, p. 121.
[9] Ibid., p. 108. « Symbolisme et « sénéfiance » au Moyen Âge », *op. cit.* A côté de l'évocation, plus haut, de certaines interprétations métaphoriques récurrentes, nous avons bien vu également combien au-delà de toute tentation de systématisme existait au contraire une multiplicité de significations possibles pour une même pierre dont une propriété pouvait engendrer simultanément des gloses parfois contradictoires. A titre d'exemple supplémentaire, c'est ce que montre montre Valérie Gontéro au sujet de la rougeur du sarde dont elle écrit qu'elle évoque *à la fois la terre avec laquelle Dieu façonna Adam, nos péchés et le sang du vendredi saint,*Valérie Gontero, " Un syncrétisme pagano-chrétien : la glose du Pectoral d'Aaron dans le Lapidaire chrétien " *Revue de l'histoire des religions* 4 | 2006 (2006).

aux éléments alentour. *Dans la symbolique médiévale, comme dans tout système de valeurs ou de correspondances, rien ne fonctionne hors contexte. Un animal, un végétal, un nombre, une couleur ne prennent tout leur sens que pour autant qu'ils sont associés ou opposés à d'autres animaux, végétaux, nombres, couleurs.* […] *Dans toute construction symbolique médiévale, l'ensemble des relations que les différents éléments nouent entre eux est toujours plus riche de significations que la somme des significations isolées que possède chacun des éléments*[1]. Cette affirmation nous permet ainsi d'envisager un changement d'échelle de l'observation et de considérer à présent que le sens des constituants de la matérialité éclatante des reliquaires serait peut-être davantage à chercher du côté des associations de matières que ces derniers mettent en œuvre que dans la quête des significations d'un symbolisme qui serait propre à chaque partie. Brigitte Buettner introduit à cette piste en écrivant qu'*il n'existait pas une simple correspondance unitaire entre une pierre et sa référence symbolique et* [que] *face à des reliquaires parfois parsemés de centaines de pierres, ce que l'œil perçoit c'est davantage un réseau fécond d'associations qui n'est ni complètement le fruit du hasard ni réductible à un langage*[2].

Allant dans le sens d'une logique inclusive plutôt qu'unitaire, Michelle Beghelli attire l'attention sur le fait que bien la liste des pierres précieuses associées à des objets liturgiques dans le *Liber Pontificalis* soit considérable, comptant plusieurs centaines de pierres, ces dernières sont cependant presque toujours mentionnées uniquement comme « pierres précieuses »[3]. Ce constat apparaît également dans les recherches de Cynthia Hahn qui pointe, de même, la récurrence de la formule générique « *auro et gemmis* » pour désigner la matière des reliquaires dans nombre de sources médiévales[4]. Il semble qu'elle témoigne d'une relative inattention des médiévaux aux pierres elles-mêmes, ou plus précisément d'une plus grande importance attachée à leur puissance d'effet et de sens justement en tant qu'enveloppe « d'or et de gemmes »[5]. Si la plupart des auteurs médiévaux se réfèrent de préférence à l'évocation de groupes de pierres précieuses, c'est que l'approche médiévale de celles-ci est *cumulative et*

[1] Pastoureau, p. 25.
[2] Buettner, "From Bones to Stones - Reflections on Jeweled Reliquaries," p. 51. Trad. auteur, dans le texte : *One can say that what confronts us when looking at reliquaries sometimes strewn with hundreds of stones is a fertile web of associations that are neither entirely random nor completely reducible to language.*
[3] Voir Beghelli.
[4] Hahn, p. 38.
[5] L'analyse de Brigitte Buettner ci-après va dans le même sens lorsque cette dernière écrit que *la sorte spécifique de pierre n'était pas si importante pour l'œil médiéval que sa qualité, ce qui impliquait qu'il s'agisse d'un spécimen particulièrement saisissant que cela soit dû à sa taille ou à sa pureté inhabituelle, ou encore qu'il s'agisse d'une spolia attestant une ancienne provenance,* Buettner, "From Bones to Stones - Reflections on Jeweled Reliquaries," p. 51. (trad. auteur).

méditative plutôt qu'analytique.[1] On ne pouvait espérer trouver meilleure assertion en faveur de la démonstration d'une logique cumulative, à laquelle s'attache tout ce premier chapitre, déclinée simultanément sur le mode litanique, dans la collecte de corps saints et dans l'empilements de matières précieuses autour. Retrouve-t-on en définitive dans le jeu combinatoire des symboles que les objets mettent en œuvre à travers leurs strates de matières la même rhétorique de l'accumulation ? Le fragment de corps saint recrée le saint dans son plein rayonnement thaumaturgique, la collecte de reliques et l'oraison litanique recréent - l'une sur le mode objectal, l'autre sur le mode discursif – la communauté agissante des saints protecteurs. Voyons, avec ces derniers mots d'Hahn, comment une même dynamique de regroupement sous-tend profondément la logique matérielle de la création médiévale et détermine son sens ? *C'est le sens agrégatif des gemmes, leur collectivité, leur représentation comme communauté qui est significatif, davantage que leur symbolisme lui-même.*[2] Voilà un *vade-mecum* précis pour clore l'examen des modalités de spiritualisation de la matière au Moyen Âge en suivant cette assertion.

2. SYMBOLISATIONS PHARES AUTOUR DES RELIQUAIRES MEDIEVAUX

La compréhension esquissée en cette fin de chapitre du besoin d'accéder *ad invisibilia per visibilia* selon la formule de saint Paul permet à présent d'entrevoir que le « fonctionnement » des reliquaires réalise sans solution de continuité le passage d'un registre strictement visuel à un registre sémiotique. Ainsi est-ce ensemble, comme l'écrit encore Cynthia Hahn, que *l'or et les pierres précieuses permettent aux reliquaires et spécialement à la croix de conduire le dévot à « boire dans la lumière éternelle » avec les yeux de l'esprit*[3]. La mention de cette lumière éternelle invite à revenir un instant sur l'interprétation possible de sainte Foy de Conques. En effet, tout laisse à croire que, bien avant que les gemmes, les perles, les pierres dures une à une, avec leurs positions respectives, leurs interrelations ou encore leur

[1] Hahn, p. 42. *It is an approach that is cumulative and meditative rather than analytical.* Citons également à ce titre ici les travaux qu'Ann-Sophie Lehmann a consacré aux connotations (*attributes)* entrant en jeu dans le dialogue entre matériaux dans une culture donnée. Ambitionnant de compléter l'*Iconologie des matériaux* de Raff, sa recherche souligner les interactions entre les matières, leurs hiérarchisations, leurs confrontations ainsi que les effets de sens induits (pour ce faire, elle emprunte, notamment à Latour, la théorie de l'acteur-réseau et attribue aux matériaux des capacités d'action comparables à celles des humains). Voir Ann-Sophie Lehmann, « How materials make meaning », in Ann-Sophie Lehmann, Frits Scholten, H. Perry Chapman (dir.), *Meaning in materials, 1400-1800*, *Netherlands Yearbook for History of Art*, 62 (2012), Leiden/Boston, Brill, 2013, p. 6-27.
[2] Ibid., p. 43. (trad. auteur).
[3] Ibid., p. 44. (trad. auteur).

symbolique propre ne fassent émerger le moindre élément de sens, l'homme médiéval se trouve avant tout confronté là à une épiphanie.

Signe de la présence divine dans la Bible[1] puis métaphore des disciples du Christ,[2] la lumière éclatante devient l'apanage des saints qui, dans nombre de récits d'interventions miraculeuses, se manifestent sous une forme lumineuse ou entourés d'un halo de lumière. A travers la littérature hagiographique dont les récits peuplent l'imaginaire, les méditations et les rêves des hommes du Moyen Âge, c'est ainsi, à mi-chemin entre matériel et immatériel, que les saints se révèlent aux hommes sans prendre pleinement forme ainsi que le raconte Grégoire de Tours : *C'est ainsi que saint Martin rejoint, sous la forme d'un globe de lumière, Trojan, évêque de Saintes, lorsque, durant la nuit, celui-ci parcourt les lieux saints autour de la ville.*[3] Aussi, quelque intéressante que puisse être l'histoire de la fabrication du reliquaire ou ce que révélerait l'intelligence allégorique des lapidaires à l'endroit des pierres qui la parent, la statue d'or de sainte Foy[4], sans doute comme la plupart de ses homologues reliquaires anthropomorphes, rayonne précisément en tant présence. Elle constitue ainsi la forme densifiée d'une vision qui existe déjà dans la sphère mentale du Moyen Âge, celle de la « prise de corps » soudaine des saints du ciel sous l'aspect d'une forme lumineuse irradiante.

Ainsi gagne-t-on à aborder les agrégats de matières à la surface des reliquaires en ayant à l'esprit la profonde empreinte laissée par les Ecritures dans la mentalité médiévale, car bien des interprétations allégoriques et des dialogues symboliques en découlent. Une telle injonction peut immédiatement éclairer, par exemple, la signification de la catégorie des reliquaires bourses, comme celui de Vienne ici, d'après l'histoire des apôtres[5].

[1] Recueillis ici par Edina Bozoky, les versets suivants montrant l'association très étroite entre le Créateur et la lumière dans le texte biblique : *« Fais lever sur nous la lumière de ta face »* (Ps 4, 7). *Yahvé apparaît à Ezéchiel entouré d'une lumière éclatante* (Ez. I, 27-28). *Dieu « s'enveloppe de lumière comme d'un manteau »* (Ps 104, 2), Edina Bozoky, "La lumière des reliques," *Recherches sur la littérature d'imagination au Moyen Âge* 18 (2002).
[2] Mt 5: 14, Jn 12: 36, Éph 5: 8, I Th 5: 5, Éph 5: 8, Ph 2: 15.
[3] Cité par Bozoky.
[4] L'or est l'expression immédiate de la sainteté en raison de l'imprégnation des représentations véhiculées par les récits hagiographiques dans l'imaginaire médiéval.
[5] Comme y invite Hahn, autour de la page 105.



Figure 22 Reliquaire bourse de saint Etienne Kunsthistorisches Museum de Vienne 1er tiers du IXe siècle,

(inv. Schatzkammer, WS XIII 26 © Kunsthistorisches Museum Wien)

En référence à Luc 22, 35, ces objets symbolisent la mission apostolique des douze envoyés aux quatre coins du monde[1], puis celle des évêques et des prêtres prenant la suite de la mission prédicative et qui portaient ces reliquaires-bourses lors de certaines célébrations[2]. Si ce n'était la grande richesse de leurs matériaux, ils pourraient faire encore écho aux modestes ampoules de pèlerinage ou aux aumônières dans lesquelles étaient conservées les reliques par leur forme de bourse. La dimension de coffre-fort miniature est encore accentuée du fait que la plupart de ces objets étaient scellés et ne pouvaient nullement s'ouvrir. Le sens de ces objets a trait au paradoxe apparent entre leur luxe et le détachement des biens terrestres encouragé par l'Evangile. Elle relaie l'opposition entre le dénuement terrestre « *Quand je vous ai envoyés sans bourse, sans sac et sans sandales, avez-vous manqué de quelque chose ? Et ils dirent, de rien* »[3] et l'injonction, également explicitement appuyée sur le même vocable, à constituer – au Ciel –

[1] Luc 22 : 36, *Maintenant que celui qui a une bourse la prenne et que celui qui n'a pas d'épée vende son vêtement et achète une épée*.
[2] Non sans rappeler d'ailleurs la position du pectoral juif.
[3] Luc 22 : 35

une autre forme de trésor, inaltérable celui-là[1]. Selon les célèbres versets de Luc 12, 33-34 : « *Vendez ce que vous possédez et donnez-le en aumône. Faites-vous des bourses inusables, un trésor inaltérable dans les cieux ; là ni voleur n'approche, ni mite ne détruit. Car, où est votre trésor, là aussi sera votre cœur* ». A un premier niveau, l'or et les gemmes constituent le signe de la grande richesse déployée en l'honneur de l'élection royale de saint Etienne dont le reliquaire contenait initialement de la terre maculée du sang du martyre. Ensuite, quoiqu'elles puissent sembler amoncelées sans ordre apparent, suivant le principe de la collection en dactyliothèque évoqué plus haut[2], un des sens de la valeur de ces matières est donné précisément par l'alignement de quatre d'entre elles[3] dessinant nettement la forme d'une croix. Cette *crux gemmata*[4] explicite alors le sens de ces richesses également en tant que tribut pour le rachat de l'humanité pécheresse suivant la thématique de la rançon du Christ *« qui s'est lui-même donné en rançon pour tous »* souvent mentionnée dans la Bible[5] et dont Hahn écrit qu'elle était centrale dans les prières, les hymnes et la liturgie médiévale[6]. Notons enfin que le couvrement tardif du reliquaire[7] accentue encore cette lecture symbolique. Ici le langage commun des pierres - par apposition dialogique d'unités de sens - est très clair avec, au faitage, le cristal de roche de l'Incarnation Christique dans une posture rappelant tout à fait l'iconographie de la Transfiguration jusque dans la mandorle de lumière tracée par le sertissage. Et, au registre inférieur, l'alternance de cabochons de cristal de roche, d'émeraudes et de rubis dont on a vu plus haut l'aptitude à activer conjointement l'évocation du feu ardent de la Passion et de la promesse, déjà lumineuse, de la Résurrection. Faisant écho aux dynamiques de transmutation symbolique que nous avons évoquées précédemment au sujet du recours à l'or et au cristal de roche, l'analyse de Brigitte Buettner invite à observer l'évocation de cette transfiguration dès le jeu même de la matière scintillante de ce reliquaire. Cette dernière écrit en effet qu'occultant la terre ensanglantée de la vue, l'enveloppe de cette célèbre bourse carolingienne *suggère que le sang du martyr, imitant le sang versé par le Christ, a été clarifié de toute impureté et transformé en la plus désirable des substances, plus désirable même que les pierres données à voir*[8].

[1] On reviendra à cette thématique au chapitre suivant.
[2] Ce que confirme Brigitte Buettner écrivant que *The magnificent Carolingien bursa appears to be litteraly carpeted with gems, it is a minuature mineralogical museum of sorts,* voir p. 46.
[3] Trois rubis et une améthyste.
[4] On renvoie en annexe n° 19, les modèles antérieurs rattachables à cette figuration de la croix ornée de gemmes.
[5] Timothée 2, 6, mais aussi dans Matthieu 20, 28 : *C'est ainsi que le fils de l'homme est venu non pour être servi mais pour servir et pour donner sa vie en rançon pour un grand nombre*.
[6] Hahn, p. 93.
[7] Il s'agit d'un ajout du XVe siècle.
[8] Buettner, "From Bones to Stones - Reflections on Jeweled Reliquaries," pp. 46 & 47. (trad. auteur).

Enfin, face à la profusion galopante des pierres de ce reliquaire, ce qu'on a vu plus haut concernant le feuilletage des significations dans l'expression médiévale laisse songer qu'une autre piste d'interprétation peut encore être trouvée. Elle est suggérée par Hahn se référant au commentaire de saint Augustin sur les « bourses » dans le texte de Luc. Augustin explicite la transformation attendue du croyant d'un contenu clos de richesses en une bourse débordante ou encore en une fontaine déversant des torrents de sagesse[1]. Le fécond déversement de ces fleuves renvoie immédiatement à l'archétype de la figuration médiévale du Paradis[2]. Ce point permet, en dernier lieu, de considérer que ce reliquaire réalise dans la matière l'injonction métaphorique à la constitution du trésor céleste. En même temps, ses pierres composent déjà, à l'instar de toutes celles enchâssées dans des reliquaires, une image du Paradis en référence à la vision de l'Eden du prophète Ezéchiel : *« Tu étais en Eden, dans le jardin de Dieu, tu étais couvert de pierres précieuses : de sardoine, de topaze, de diamant, de chrysolithe, d'onyx, de jaspe, de saphir, d'escarboucle, d'émeraude et de l'or dont sont ouvragés les tambourins et les flûtes fut préparé le jour de ta création*[3] *»*. [Ez. 28-13] Quoiqu'ici le foisonnement de gemmes par lequel ce reliquaire cristallise la description biblique du Paradis en fasse un exemple spectaculaire, il s'agit d'une charge symbolique centrale et commune à tous les reliquaires. Les pierres emplissant la surface des écrins des reliques évoquent toutes, ensemble à des degrés plus ou moins explicite suivant les objets, les joyaux éclos aux jardins du Paradis et visent par-là l'accompagnement du regard médiéval vers la contemplation céleste. La saturation colorée de la surface, observée plus haut avec le reliquaire de Teuderic et allant ici jusqu'à dessiner un véritable tapis *millefiori* de centaines de gemmes, atteste ainsi de l'aspiration à évoquer, par l'image du parterre de pierres précieuses du Paradis d'Ezéchiel, la profusion infinie de la Création divine qui ne laisse aucun espace incréé.

Sans doute saisit-on mieux à présent dans quelle mesure l'intérêt de la chrétienté médiévale pour les pierres précieuses ne s'attache pas tant aux caractéristiques individuelles des pierres qu'à leur fonctionnement cumulatif. On retrouverait cette efficacité au-delà de l'unité dans l'archétype hébraïque des douze pierres du pectoral d'Aaron, on vient de la rencontrer à nouveau dans l'image des pierres de l'Eden. Reste à évoquer la dernière grande représentation symbolique essentielle à mobiliser un groupe de gemmes : celle des douze

[1] Voir Hahn, p. 108.
[2] Une des traductions visuelles les plus emblématiques demeurant l'abside de Saint Vital de Ravenne, voir annexe n° 20.
[3] La traduction des instruments de musique est incertaine selon la Traduction Œcuménique de la Bible (TOB), édition de 2004.

pierres de la Jérusalem Céleste du livre de la Révélation. A la fin de la Bible, l'Apocalypse de saint Jean décrit dans les Nouveaux Cieux, la Jérusalem Nouvelle[1] descendant d'auprès de Dieu : *elle brillait de la gloire même de Dieu. Son éclat rappelait une pierre précieuse, comme une pierre d'un jaspe cristallin.* C'est dans la peinture des soubassements des murs de la ville que figure la mention des douze pierres qui a tant retenu l'attention des lapidaires médiévaux. *Elle avait d'épais et hauts remparts* [21-12] *Les matériaux des remparts étaient de jaspe, et la cité était d'un or pur semblable au pur cristal. Les assises des remparts de la cité s'ornaient de pierres précieuses de toute sorte. La première assise était de jaspe, la deuxième de saphir, la troisième de calcédoine, la quatrième d'émeraude, la cinquième de sardoine, la sixième de cornaline, la septième de chrysolithe, la huitième de béryl, la neuvième de topaze, la dixième de chrysoprase, la onzième d'hyacinthe, la douzième d'améthyste. Les douze portes étaient douze perles.[2] Et la place de la cité était d'or pur comme un cristal limpide.* [Ap, 21, 18-19].



Figure 23 Mosaïque surmontant l'arc triomphal de l'abside de la basilique Sainte-Praxède de Rome, IXe siècle



Figure 24 Coffret reliquaire du trésor de la cathédrale de Moutiers en Tarentaise, vers 1200, cristal fatimide du Xe, monture orfévrée du XIIe, Musée de Cluny, (CL.11661©RMN)

La vision de ces merveilleux remparts dans la mosaïque de Sainte-Praxède – au registre figuratif intermédiaire - peut favoriser la compréhension de la symbolisation du texte biblique à l'œuvre dans la matière du coffret reliquaire choisi ici[3]. Herbert Kessler initie la comparaison et propose un premier niveau de lecture estimant que la basilique, gigantesque reliquaire elle-même, exemplifie une des fonctions essentielles de l'art médiéval : celle de *rendre visible la*

[1] Que le texte biblique présente comme *la fiancée, l'épouse de l'Agneau* et qui apparaît pour cela même *parée par son époux.* [Ap, 21, 9]. Le thème de la Jérusalem Céleste et son lien aux reliquaires est très riche et son analyse féconde. Néanmoins on ne peut ajouter encore de nombreuses pages à ce travail aussi se contente-t-on de renvoyer le lecteur aux pistes d'analyse qu'en font Stefania Gerevini et Karen Overbey dans les articles déjà cités.

[2] Ce qui n'est pas sans évoquer la figure du Christ (assimilable on l'a vu à la perle) comme la *Vraie Porte.*

[3] Grâce à la lecture de l'analyse qu'Elisabeth Taburet-Delahaye faisait de cet objet dans son catalogue de *L'orfèvrerie gothique (XIIIe-début XVe siècle) au Musée de Cluny* (Paris, 1989, pp. 35-37) on précise ici que d'importantes modifications ont affecté l'objet par rapport à sa forme médiéval. Ne considérons ainsi pas ici son cabochon de cristal sommital qui est un ajout XIXe. Nous y reviendrons à la fin du chapitre II.

sanctification des restes humbles mais sacrés du Christ et des saints, tels que des os, des parcelles de chair, des fragments d'habits et d'autres objets devenus puissants au contact de ces reliques. En parant des matériaux aussi terrestres de substances lustrées, le contenant les élevait, rendant leur valeur évidente et les élevant au rang d'éléments de la Cité Céleste de Jérusalem[1]. A l'écoute du texte biblique, la comparaison va plus loin encore et permet à présent de clore ce chapitre sur l'enveloppement des restes sacrés, la logique de leur matérialisation comme l'intelligence de leur symbolisation imagée. Voyons ce que dit texte. Ayant décrit d'épaisses murailles ornées de pierres précieuses, Jean écrit, *Mais de temple je n'en vis point dans la cité car son temple c'est le Seigneur, Dieu tout puissant ainsi que l'agneau. La cité n'a besoin ni du soleil ni de la lune pour éclairer car la gloire de Dieu l'illumine et son flambeau c'est l'agneau.* [Ap, 21, 23][2]. On saisit alors pleinement combien c'est sous l'effet de la puissance d'irradiation surnaturelle de la lumière divine révélée et enclose entre ces nouveaux murs que les pierres précieuses en viennent à constituer des briques, les perles du mortier de la cité céleste. Rayonnements secondaires éclos au contact de l'énergie céleste concentrée, les gemmes sur les murailles ne sont qu'un suintement, perles d'ambre lumineuses roulant sur l'écorce rugueuse. Dans la conception médiévale, les joyaux à la surface des reliquaires ne sont que ces résurgences matérielles de la vraie lumière qu'ils tâchent de contenir, pâle ruissellement émanent du rayonnement-même des corps saints. La force structurante du parallèle entre les reliquaires et la Jérusalem Céleste finit d'apparaître dans sa plénitude avec ce dernier verset précisant qu'entre ses murs, *entreront ceux-là seuls qui sont inscrits dans le livre de vie de l'agneau.* [Ap, 21, 27] La vive matérialité des reliquaires achève de prendre ici son sens symbolique d'enveloppe pour la lumière céleste mystérieusement manifestée sur terre. C'est alors également que l'image du reliquaire-lanterne, choisie par Cynthia Hahn pour étayer sa propre démonstration sur ce point prend toute sa valeur. Il ne semble pas superflu de l'inclure ici car elle donnera toute leur résonnance aux dernières lignes qui vont suivre.

[1] Kessler, *Seeing Medieval Art*, p. 36.
[2] Après avoir décrit les soubassements de Jérusalem, Cité sainte et céleste, composés de toute les pierres précieuses, il conclut « La ville peut se passer de l'éclat du soleil et de celui de la lune, car la gloire de Dieu l'a illuminée et l'Agneau lui tient lieu de flambeau ».



Figure 25 Lanterne de Begon, trésor de l'Abbaye de Conques, XIe siècle, conservé in-situ, © Monuments Historiques

En effet, le texte de Paulin de Nole, autour des funérailles de saint Félix permet d'appuyer l'idée d'Hahn selon laquelle les fenêtres des reliquaires-lanternes, comme les cabochons de cristal de roche ne servent peut-être pas d'abord à voir les reliques mais davantage à symboliser par-là, selon un mouvement centrifuge, la lumière que ces reliques diffusent[1] ! De ce corps mis au tombeau Paulin de Nole écrit que *dans les membres de ce corps, par un miracle de la puissance divine, a pénétré la grâce ; elle n'a pu mourir avec la chair ; elle n'est pas prisonnière du tombeau ; mais, de ces restes ensevelis dans la terre, rayonne comme une lumière... Elle donne un glorieux témoignage sur la vie du martyr ; elle opère sur la tombe de Félix les miracles du Christ...* [2] Edina Bozoky écrit que *quelques miracles rapportés par Grégoire de Tours montrent que l'intensité de la virtus varie en fonction de la célébration de la memoria du saint : elle atteint son maximum le jour de la fête du saint (dies natalis) ainsi qu'à l'occasion des élévations et des translations. Le jour de sa mort, ou plutôt de sa naissance dans la vie éternelle, la présence du saint est comme réactivée dans ses reliques. De même, lorsqu'on accomplit la*

[1] Nous y reviendrons au chapitre suivant.
[2] Paulin de Nole, *Poema XVIII*, vv. 155 sq., *PL* 61, col. 494 ; trad. dans St. Paulin de Nole, *Poèmes, lettres et sermon*, Namur, Éd. du Soleil Levant, 1963, pp. 174-175. Cité par Bozoky, *infra.* La vision des saints sous des espèces lumineuses est également appuyée par De Bruyne précisant la vision de Bonaventure *S'il faut se représenter les bienheureux après la résurrection, c'est sous des espèces lumineuses qu'il faut les voir. En cette vie, la lumière physique du monde n'arrive pas à dominer parfaitement l'élément terreux de notre corps, au ciel elle vaincra toutes les résistances, passivités, interties : elle illuminera totalement notre matérialité, au point de la rendre rayonnante et transparente*, Et. III, 224, cité p. 447.

translation des reliques, pour les conduire et les déposer dans un endroit plus digne de leur vénération, leur virtus se manifeste avec éclat par des miracles de toutes sortes et parfois par des phénomènes lumineux[1]. Cette analyse soulignant combien les manifestations de la *virtus* des saints se traduisent par la lumière est tout à fait intéressante car elle ouvre sur la suite de cette rédaction. Elle invite en effet à se pencher sur les dispositifs dans lesquels ces écrins particuliers étaient conservés au Moyen Âge, sur les temporalités entourant leur monstration, ainsi que sur l'importance de certaines mises en visibilités jouant un rôle de réactivation de cette puissance mystérieuse.

[1] Edina Bozoky dans le cadre du cours sur le thème « Miracle et merveilleux dans la mentalité médiévale » qu'elle dispense à l'Université de Poitiers.

CHAPITRE 2 SUGGERER L'INVISIBLE/LA PRESENCE : SIGNIFICATIONS ET PRATIQUES DE L'ENVELOPPEMENT DES RELIQUES

Evoquant le Créateur comme le « Bon Imagier » à l'origine du monde visible et la rupture introduite par la Chute dans la capacité de l'homme à voir directement son Dieu, le chapitre premier a tâché de montrer la centralité des notions de visibilité et d'invisibilité, de présence et d'absence, de distance et de proximité dans la relation liant créé et incréé dans le monde médiéval. Avant d'examiner, au cours de ce deuxième chapitre, certaines des formes que prirent les enveloppements des reliques au cœur du jeu entre caché et découvert, il importe de bien préciser ici combien ce jeu entre visibilité et invisibilité trouvait, dans la représentation médiévale, ses fondements dans l'opposition entre temporel et spirituel, en prolongement de points esquissés au chapitre précédent.

Le trésor de reliques forme le véritable épicentre du trésor d'église médiéval. Les textes l'expriment très clairement. Ainsi voyons-nous par exemple, au moment où une invasion danoise menace l'abbaye de Centula, les moines de Saint-Riquier prendre *le parti d'abandonner le couvent et de sauver dans leur fuite, non seulement le trésor de l'église, mais ce trésor plus précieux et plus sacré, le corps de* [leur] *saint patron*[1]. Aux phénomènes d'accumulation et d'immobilisation que nous avons évoqués précédemment, la présence des reliques dans les trésors ajoute ainsi des mouvements inverses de circulation tout d'abord à travers les dons de reliques entre monastères. Le chapitre XII de la Chronique de St-Riquier citée à l'instant et dont le nom suffirait presque à éclairer à lui seul le procédé - « Des reliques que le gardien Odulfe obtint de différents lieux » - en offre un exemple édifiant[2]. L'enjeu de

[1] Chronique de l'abbaye de Centula St Riquier, écrite vers 1104 par Hariulfe Hariulf d'Oudenbourg (1060 ? -1143) et traduite en 1899 par le Marquis Le Ver, Collection : Mémoires de la Société é d'émulation d'Abbeville ; tome 3 (déjà citée au chapitre I). Ici, Chapitre VIII « Enlèvement et remplacement du corps de saint Riquier », p. 120. De la même façon lit-on au chapitre précédent la mention explicite de « *plusieurs objets qui sont bien plus précieux que l'or et que les royaumes, je veux parler de la bottine que le Seigneur porta dans son enfance* ».

[2] *Odulfe alla trouver le vénérable Hilmerad, évêque d'Amiens, pour le prier de lui donner, en l'honneur de Dieu et pour l'amour des frères, quelques-unes des reliques dont il était possesseur* […] *le prélat y consentit avec bonté* […Odulfe] *rapporta à Centule les restes sacrés qu'il avait reçus des mains de l'évêque. Ils consistaient en la chasuble dont était recouvert saint Firmin lorsqu'il mourut pour le Christ, quelques os provenant des genoux des martyrs Fuscien, Victoric et Gentien, en une partie du bout d'un doigt du fameux confesseur de Jésus-Christ, saint Honoré,* voir Chap. XII, p. 131. Le même procédé est décrit à plusieurs reprises dans ce chapitre, d'abord auprès des religieux de Saint-Josse, puis de ceux du monastère de Fontenelle dont Odulfe acquit *des reliques de cendres et d'os des saints Vandrille et Anobert,reçus avec honneur et enfermés dans la châsse de saint Riquier*, p. 132. Les pages 135-143 du Chapitre XIV « Du moine Odulfe et des reliques acquises par lui » continuent de décrire le même mouvement d'acquisition par sollicitations d'abord auprès de l'abbaye Sainte-Colombe de Sens puis de Saint-Maurice d'Agaune.

l'échange repose donc avant tout sur « *l'honneur de Dieu* ». Ce fondement explique également le mouvement inverse par lequel subsides et richesses affluent, dans la dynamique de l'*ex-voto*, vers les trésors. On peut l'observer à l'œuvre venant de la main du monarque lui-même dans le cas des abbayes les plus proches du pouvoir royal. En effet, au chapitre XXI de *La vie de Louis VI Le Gros,* l'abbé Suger raconte comment, à la suite la victoire des armées contre une invasion germaine, le souverain se rendit *solennellement à Saint-Denis* [pour] *restituer l'oriflamme sacrée qui s'était déployée dans les camps pour la défense de la partie. Le monastère retentit des hymnes saintes ; le roi vainqueur déposa sa couronne d'or sur l'autel,* [et] *on le vit humblement porter sur ses épaules les châsses vénérables d'argent qui contenaient les corps des martyrs*[1] et qui avaient été exposées sur l'autel le temps des combats engageant ses armées.

On se trouve ici au seuil d'une dimension essentielle qui doit constamment demeurer présente à l'esprit au moment de décrire les fortifications pouvant protéger le trésor d'église au Moyen Âge. Ce dernier, comme les reliques, opère en tant que lien entre réalité terrestre et réalité céleste. Il constitue ontologiquement un lieu de négociation, d'échange et de lien entre le visible et l'invisible, entre le charnel et le spirituel[2], suivant l'analogie *spritus* et *caro* rappelée plus haut[3]. C'est leur situation au cœur de transactions symboliques - dépassant de beaucoup la simple logique du don et du contre-don[4]- qui explique que les objets du trésor médiéval agissent suivant des formes multiples d'efficacité sur les deux plans, strictement temporel d'un côté, divin de l'autre. *Instances de transfert entre l'ici-bas et l'au-delà*[5]*,* les richesses temporelles[6] protégées dans les trésors ne seraient qu'entachées de vaine mondanité[7] comme en témoignent de nombreux versets bibliques, si elles n'ouvraient sur des réalités supérieures, d'ordre spirituel[8]. C'est tout d'abord l'espérance du « trésor dans le ciel » esquissée par Matthieu (6,

[1] Suger, *Vie de Louis VI le Gros,* texte établi et traduit par Henri Waquet, Les Belles Lettres, Paris, 1929 [2007]. Un récit de dons au monastère que rapporte également Dom M. Félibien dans son, *Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denis en France*, partie I Livre IV, p. 156.

[2] Comme l'a très clairement montré l'ensemble de la recherche évoquée en revue de littérature sur le sujet.

[3] Voir à la fin du chapitre I l'évocation des recherches d'Anita Guerreau-Jalabert.

[4] Au sujet des dynamiques d'échanges dans l'expérience pèlerine, on peut se référer à Dupront. mais également aux recherches d'Eliana Magnani que nous mentionnons plus bas.

[5] Pierre-Alain Mariaux et al., *Le Trésor au Moyen Âge : discours, pratiques et objets, études réunies par P-A Mariaux, L. Burkart, Y. Pottin, P. Cordez & al.* (Florence: Sismel Edizioni, 2010), Dans le propos introductif, p. 6.

[6] *Bona temporalia.*

[7] Leur immobilisation stérile est condamnée par l'Eglise comme le reflète le discours des théologiens. Mais dans la perspective d'une circulation, ces richesses redeviennent « trésor admis » : *Lorsqu'il était engagé efficacement dans un mouvement qui le distribuait et le faisait circuler, le trésor* […] *pouvait apparaître comme le double terrestre et fini d'une future béatitude infinie, Giacomo Todeschini, "Trésor admis, trésor interdit dans le discours économique des théologiens (XIe-XIIIe siècles)," in Le trésor au Moyen Âge. Discours, pratiques et objets, ed. Lucas Burkart, et al. (2010), p. 37.*

[8] L'opposition entre ces deux réalités, mondaine, temporelle et spirituelle est très finement examinée par Giacomo Todeschini ibid.

19-21 et 19, 21)[1] qui invite le fidèle à renoncer aux biens terrestres[2] au profit du dénuement, de l'aumône et à des fins de protection de l'*Ecclesia.* Puis, comme l'a montré Eliana Magnani, à partir du XIIe siècle, *l'Eglise s'impose progressivement comme pôle articulateur des échanges*[3], et la notion de trésor dans le ciel cesse d'avoir valeur figurative à mesure que celle de trésor des grâces se précise en lien avec l'économie des indulgences. Les travaux de Philippe Cordez éclairent les mécanismes de ces transactions fondées sur l'émission d'un bien immatériel tiré du trésor d'église en tant que « trésor des grâces, ou trésor des mérites » [4]. Dans ce système complexe de représentations, l'Eglise, détentrice des richesses matérielles, des reliques, des mérites du Christ et des saints comme des grâces s'y associant se trouve au cœur à la fois de la thésaurisation et du contrôle des circulations. Comme l'écrit encore Philippe Cordez, c'est *l'Eglise qui le conserve dans un coffre dont elle détient la clé et le redistribue à son gré aux pécheurs sous forme d'indulgences*[5]. Ici, l'image du coffre-fort retient naturellement notre attention car les chambres du trésor comme les armoires dont il sera question au cours de ce deuxième chapitre relèvent bien de la réalité de cette protection. Cette image demeure néanmoins relative et ambivalente puisque la valeur des biens terrestres ne se mesure qu'à l'aune de leur convertibilité[6] en biens célestes. Elle montre également l'imbrication entre « matériel » et « immatériel » dans ce système de représentations. En effet, quoique les indulgences soient des biens immatériels relevant du discours et de l'imaginaire, elles s'attachent à des objets très concrets au premier rang desquels figurent les reliques[7]. Elles encouragent en outre chez les fidèles qui les reçoivent, des actions très pratiques telles que l'engagement dans les légions du Christ ou les honneurs rendus aux saints et aux sanctuaires. C'est-à-dire à la fois des dons tangibles et d'autres impalpables. Ainsi l'analyse du système

[1] Le passage dont les spécialistes notent qu'il est inlassablement cité et matière à glose tout au long de l'exégèse médiévale correspond à *Matthieu,* verset 20 « Trésor dans le ciel » : *Ne vous amassez pas de trésor sur la terre, où les mites et les vers font tout disparaître, où les voleurs percent les murs et dérobent. Mais amassez-vous des trésors dans le ciel, où ni les mites ni les vers ne font de ravages, où les voleurs ne percent ni ne dérobent. Car où est ton trésor, là aussi sera ton cœur.*

[2] Conformément à l'idéal christique qu'on retrouvera au cœur de la foi des ordres mendiants.

[3] Eliana Magnani, "«Un trésor dans le Ciel». De la pastorale de l'aumône aux trésors spirituels (IVe-IXe siècle) " in *Le trésor au Moyen Âge. Discours, pratiques et objets*, ed. Lucas Burkart, et al. (Florence: Sismel, 2010).

[4] *Thesaurus gratiarum, ecclesiae meritorum.* Le fondement de cette puissance immatérielle du trésor d'église est expliqué comme suit par Cordez : *par leurs souffrances, les saints ont acquis des mérites en quantité bien supérieure à ce qui était nécessaire devant Dieu pour effacer leurs propres fautes. Leur martyre et surtout celui du Christ a libéré un surplus de grâces qui n'est pas perdu et qui profitera à tout le monde, Cordez, "Les usages du trésor des grâces. L'économie idéelle et matérielle des indulgences au Moyen Âge," p. 57.*

[5] Ibid. p. 57.

[6] La problématique de la conversion a été examinée avec attention par Buc.

[7] Ce que Cordez explique par la croyance médiévale en *certains objets qui, par leur nature, sont réputés pouvoir délivrer des indulgences à ceux qui les contemplaient.* Les reliques et certaines images en premier lieu pour avoir en commun un lien directe avec la divinité, voir Cordez, "Les usages du trésor des grâces. L'économie idéelle et matérielle des indulgences au Moyen Âge," p. 64.

d'échanges autour des indulgences menée par Cordez[1] permet-elle d'affiner la compréhension de l'opérativité des trésors en mettant en lumière l'existence parallèle d'un trésor matériel et d'un trésor des grâces qu'on peut rapidement décrire ici comme « indexé » en partie sur l'importance, le nombre et la valeur des reliques. Ce qu'il importe de retenir ici de cette riche analyse concerne l'interdépendance entre les objets qui constituent les trésors d'église et les circulations périphériques, tant horizontales que verticales qui pouvaient en être tirées. La possession des reliques, à travers les espoirs d'intercession, de guérison, d'absolution qu'elle faisait naître chez les fidèles attire à elle des moissons d'offrandes et d'aumônes faites au trésor dans l'espoir d'atteindre le Ciel et ses bienfaits. Sans ce trésor tangible, sans la palpitation des reliques qui en sont l'organe primordial, ces transactions ne peuvent avoir lieu. Ainsi donc, il est absolument indispensable que les détenteurs des trésors en soient des garants devant le monde. Il importe tout autant qu'ils mettent en place un ensemble de signes à même de témoigner de l'existence et du rayonnement des richesses entre leurs mains, maintenues enfouies et inaccessibles mais convertibles en bien célestes.

Les figurations ci-dessous, tirées de l'étude par Brigitte Roux de l'ouvrage encyclopédique de Brunetto Latini intitulé le *Livre du trésor*[2], représentent le trésor sous la forme d'une tour médiévale. Elles offrent une transition essentielle en vue de ce deuxième chapitre attaché à la matérialisation de cette double nécessité paradoxale d'enfouissement et d'annonce.



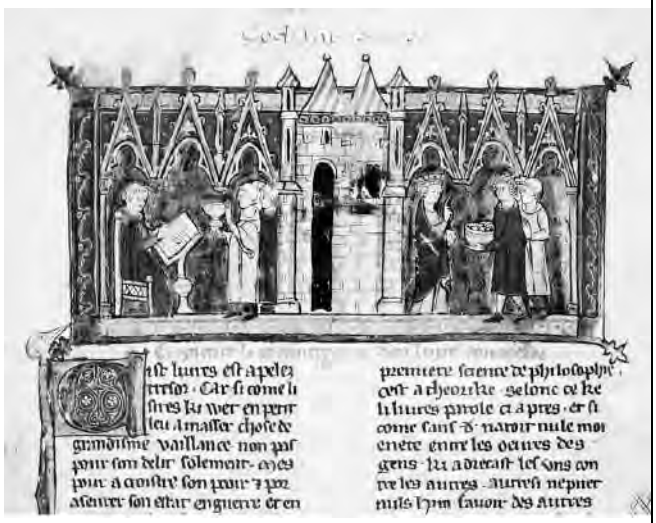


Figure 27 Autre image du trésor dans le Livre du Trésor *de*

[1] Que Cordez examine en se référant aux lectures de Mauss et Godelier.
[2] Daté des environs 1260.

Figure 26 Le trésor sous la forme d'une tour dans le Livre du trésor de Brunet Latin (Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 10228, fol. 6)[1]	*Brunet Latin des collections de la Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat, lat. 3203, f. 1*[2]

Parce qu'il ouvre sur le trésor des grâces, le trésor terrestre comme accumulation autant matérielle que transitive doit être protégé, mis sous clé, sous pierres, voûtes, grilles, bardages, ferrures, boîtes et cadenas, comme le traduit iconographiquement cette représentation de la forme architecturale du trésor comme tour. Pour examiner, dans ce chapitre sur l'enveloppement des précieux restes, ces architectures fortement « maçonnées » que constituent en un sens tant les reliquaires, les armoires que les chambres du trésor, la description que Brigitte Roux fait de cette enluminure est éclairante. La tour *met en scène la difficulté de l'accès au trésor : les portes sont rares, les gardes armés, le couronnement crénelé*[3]. La suite de sa citation peut guider notre exploration des formes prises par certaines chambres du trésor, coffres ou armoires à reliques et reliquaires. *L'exiguïté et l'inaccessibilité sont des caractères communément associés à la représentation de la tour en tant que forteresse* […] *et aux trésors médiévaux dont ils constituent des conditions d'existence, en même temps qu'ils remplissent des fonctions symboliques*[4].

La place des reliques au sein des trésors dans les représentations médiévales repose sur le lien direct noué entre celles-ci et la présence vivante des saints, intercesseurs rayonnant aux yeux des chrétiens comme porteurs de l'espérance d'un rétablissement du dialogue entre ici-bas et au-delà. Après avoir examiné, au cours du premier chapitre, les conséquences de ces conceptions sur la façon de collecter les reliques, sur les modalités de leur rassemblement et sur une première strate d'enveloppement constituée par la gangue de matières précieuses, examinons à présent comment sa manifeste pratiquement la dualité d'une protection tout aussi puissamment matérielle que symbolique. L'extraordinaire pérennité de la présence divine enclose exige à la fois sa préservation matérielle et la manifestation de sa préciosité.

[1] Il s'agit de la huitième planche de la démonstration conduite par Brigitte Roux dans son article "Le trésor, image de la mémoire," *Thesis* 1 (2002) (2002): p. 30.
[2] On emprunte ici à l'auteur la planche 9 de l'article cité *supra*. Ibid., p. 31. Cette enluminure constituera également ensuite la première planche de la publication de ses travaux de recherche, en 2009, sous le titre *Mondes en miniature, l'iconographie du Livre du trésor de Brunetto Latini,* Droz, Coll. « Matériaux pour l'histoire » publiés par l'Ecole des Chartes, Genève, p. 279.
[3] La miniature elle-même ne présente pourtant pas de garde, si ce n'est, à gauche dans la figure d'encadrement se transformant en buste de soldat brandissant une épée. Il faudrait lire d'autres analyses que l'auteur fait sans doute de ces représentations dans son travail car il semble qu'elles illustrent non seulement la dimension de tour décrite ici mais tout autant les relations et échanges tissés à l'intérieur du trésor. Peut-être pourrons-nous réutiliser avec profit ces images dans un point qui reviendrait sur les sociabilités nouées autour des reliques.
[4] Brigitte Roux, "La tour du trésor : clés d'accès," in *Le Trésor au Moyen Âge : discours, pratiques et objets, études réunies par P-A Mariaux, L. Burkart, Y. Pottin, P. Cordez & al.*, ed. Pierre-Alain Mariaux, et al. (Florence: Sismel Edizioni, 2010), p. 100.

L'enfouissement sous des strates de matières répond à ces deux exigences. Elle se matérialise dans la pierre des chambres du trésors, dans les éléments mobiliers prolongeant ces dernières à l'échelle inférieure, et enfin, selon un jeu d'emboîtement en poupées russes, au niveau des reliquaires qui conditionnent, à leur tour, comme on a commencé de l'entrevoir plus haut, la visibilité des matières sacrées dans l'espace ecclésial à laquelle se consacre ce deuxième chapitre.

Aborder cette logique de l'enchâssement qui fait enserrer les reliques sous les textiles les plus précieux, sous des pellicules d'or et de gemmes, puis dans des contenants allant en s'élargissant, invite à questionner, au préalable, l'importance du *locus* dans le surgissement de la présence dans l'expérience dévotionnelle médiévale. En effet, dans la conception médiévale comme dans d'autres l'ayant précédé, l'apparition divine et l'exercice de sa force n'adviennent pas *ex nihilo,* n'importe où, n'importe comment. La rencontre résulte au contraire de dynamiques actives et précises de sacralisation. Aussi voudrions-nous croiser, au cours de ce chapitre, les descriptions statiques des éléments matériels d'enchâssement avec la mention de logiques d'activation qui les traversent et élaborent les formes de leur opérativité pour l'époque médiévale.

I. CENTRALITE DE « *LOCI* » PARTICULIERS AUTOUR DES CORPS SAINTS DANS L'EXPERIENCE CHRETIENNE DU SACRE

Comme annoncé à l'instant, évoquer, dans ce deuxième chapitre, les logiques de stratification entourant la préservation et conditionnant la manifestation des reliques au cœur du culte des saints médiéval, impose de considérer combien ces questions ont trait à l'élaboration de la sacralité et combien celle-ci opère en grande partie en tant qu'élaboration de l'altérité. Les éléments nous étant apparus comme essentiels au sujet de l'élaboration de pôles sacrés dans l'expérience chrétienne conduisent tout d'abord questionner étymologiquement la notion de sacré, puis à saisir combien, au Moyen Âge, la sacralité est avant tout une réalité manifestée[1]. L'exploration conduite à ce sujet s'appuie essentiellement sur les recherches de

[1] Ces éléments ayant fait l'objet d'une publication en 2019, on se permet de reporter dans le volume des annexes (annexe n°1) les pages (107 à 109) correspondant à ces derniers plutôt que de les faire à nouveau figurer ici dans le texte. (Annexe n°1 du chapitre II). Fanny Fouché, "Le sacré affleure-t-il aussi au musée ?," in *Museoly and the sacred*, ed. François Mairesse (Paris: ICOFOM, 2019).

Rudolf Otto[1], Mircea Eliade[2] et sur la compréhension qu'en esquisse Alphonse Dupront dans son *Du sacré.* Retenons ici que le caractère *radicalement et totalement différent,* [du] *sacré ne ressembl*[ant] *à rien d'humain ou de cosmique*[3] explique sa dissociation radicale d'avec ce qui l'entoure, en faisant, selon Durkheim, ce qui par définition, doit être tenu à distance.[4] Aussi ne comprendra-t-on tout à fait la logique qui préside à la stratification matérielle qu'on s'apprête à décrire dans ce deuxième chapitre qu'en ayant conscience de la dimension constitutive des seuils et des rituels d'accès[5] dans l'affirmation de la valeur et de l'inaccessibilité de certains lieux vibrant comme les « centres du monde » décrits par Eliade[6]. Il faut également se souvenir combien la capacité de l'objet sacré à devenir le lieu d'un jaillissement est essentielle. Mircea Eliade éclaire particulièrement bien cette dimension, ci-après. *De la plus élémentaire hiérophanie : par exemple la manifestation du sacré dans un objet quelconque, une pierre ou un arbre, jusqu'à la hiérophanie suprême qui est, pour un chrétien, l'incarnation de Dieu dans Jésus-Christ, il n'existe pas de solution de continuité. C'est toujours le même acte mystérieux, la manifestation de quelque chose de « tout autre », d'une réalité qui n'appartient pas à notre monde, dans des objets qui font partie intégrante de notre monde « naturel », « profane »*[7].La notion de « hiérophanie » qu'il fonde pour désigner l'irruption de la transcendance par une brèche dans le continuum du quotidien permet de décrire comment le sacré se révèle dans l'expérience humaine[8]. Cette capacité du sacré d'apparaître à travers quelque chose de visible,

---

[1] Rudolph Otto, *Le sacré : l'élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel [trad. française par André Jundt de Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen* (Paris: Payot, 1968 [1ère éd. 1917]).

[2] Mircea Eliade, *Le sacré et le profane* (Paris: Gallimard, 1965). Complété par la lecture de Julien Ries, "Science des religions et sciences humaines. L'œuvre de Mircea Eliade (1907-1986)," *Revue théologique de Louvain* 17e année, fasc. 3, (1986).

[3] Eliade, p. 16.

[4] Voir Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, 1960, p. 431. On lit également, à la page suivante que l'interdit religieux *dérive immédiatement de la notion même du sacré qu'il se borne à exprimer et à réaliser* (propos cité par Brigitte D'Hainaut-Zveny, "De l'implication des paramètres spatio-temporels dans la constitution de ces Locis competentibus," in *L'église, lieu de performances. In Locis competentibus*, ed. Stéphanie Daussy and Nicolas Reveyron (Paris: Picard, 2016), p. 213. Notion qu'on retrouve dans l'étymologie du terme hébreu *quadosh*, littéralement « ce qui est séparable », « ce qui doit être séparé ».

[5] On a découvert depuis les travaux qu'Ivan Foletti a consacré à la notion de liminalité pour l'époque médiévale, ces derniers pourraient prendre, ultérieurement, place ici. A commencer par le texte « De la liminalité à la présence. Les coupoles milanaises, leur décoration et la naissance du Moyen Âge », dans Chiara Croci et Vladimir Ivanovici, *Entre terre et ciel. Les édifices à coupoles et leur décor entre l'Antiquité tardive et le Haut Moyen Âge*, Etudes de Lettres, n° 307, 2/2018, Lausanne, pp. 125-145, que l'auteur a eu l'amabilité de nous communiquer parmi d'autres de ses textes également consacrés à la liminalité.

[6] Eliade. On comprend le sens de la notion en ayant à l'esprit l'explication qui en est donnée ci-après. *La révélation d'un espace sacré permet d'obtenir un « point fixe », de s'orienter dans l'homogénéité chaotique, de « fonder le monde », de vivre « réellement »*., p. 25 (guillemets présents dans le texte ici traduit).

[7] Ibid. P. 17

[8] Ainsi Eliade écrit-il *qu'en manifestant le sacré, un objet quelconque devient* « autre chose » *sans cesser d'être « lui-même », car il continue de participer à son milieu cosmique environnant. Une pierre sacrée reste une pierre, apparemment (plus exactement d'un point de vue profane) rien ne la distingue de toutes les autres pierres. Pour ceux auxquels une pierre se révèle sacrée, sa réalité immédiate se transmue au contraire en réalité surnaturelle.*

de palpable, d'audible, transfiguré par la réalité qui soudain le traverse est essentielle dans la perspective qui nous intéresse. Le paradoxe originel de la hiérophanie se joue dans cette possibilité pour l'homme de se lier à des réalités terrestres, objets, lieux ou êtres médiateurs momentanément revêtus de cette dimension de sacralité qui les transforme. Dans l'expérience chrétienne qui nous préoccupe ainsi, il tend à la rencontre avec un « Autre » qu'Alphonse Dupront décrit comme suit. Un *Autre qui est au-delà du physique, agglomérat de surnaturel, de miraculeux, de sacral qui sont, au niveau de la quête humaine de religion, les avatars vécus de l'Autre*[1]. Ainsi, avec la figure attendue du saint, jaillit la transcendance du surnaturel, du divin expliquant combien l'homme médiéval, tel que le décrit également Vauchez[2], évolue dans l'immanence d'un monde vécu comme plein. Dupront le peint encore : *Monde plein parce qu'imprégné de la puissance de l'extraordinaire qu'il soit miracle, sainteté, manifestation surnaturelle ou apparition*[3]. On comprend dès lors que la notion moderne d'« espace » conçu comme un tout ne correspond pas à la réalité médiévale dominée au contraire par la conscience de l'hétérogénéité de lieux discontinus[4] et polarisés en lien autant avec des représentations qu'avec des pratiques sociales[5]. A la perception de la nature sacrée de certains espaces ou portions d'espaces répond en outre la distinction entre le temps profane du quotidien et le temps sacré lié à la célébration des mythes originels. Ainsi, *comme les sacralités marquent, rythment, purifient ou chargent d'espérance le temps humain, avec plus de force encore, elles déploient une dramatique pérenne de l'homme avec l'espace pour l'établissement de ses lieux cultuels*[6]. Ainsi, embrassant la perspective tracée par Alphonse Dupront, peut-on se mettre en quête de ces formes matérielles signalant, pour les chrétiens du Moyen Âge, *l'entrée dans un univers clos, pénétré de miracle*[7]. Pour cela s'agit avant toute chose ici de saisir l'importance des reliques dans l'organisation primitive des lieux sacrés puisque, comme l'écrit encore Dupront, *là où est la relique, un « lieu sacral » s'organise*[8].

[…] *la Nature tout entière est susceptible de se révéler en tant que sacralité cosmique. Le Cosmos dans sa totalité peut devenir une hiérophanie* ibid., P. 18.

[1] Dupront, p. 55.

[2] Vauchez, *La spiritualité du Moyen Âge occidental VIIIe- XIIe siècle*.

[3] Dupront, p. 57.

[4] Suivant la notion donnée par Eliade qui écrit que : *Pour l'homme religieux, l'espace n'est pas homogène, il présente des ruptures, des cassures : il y a des portions d'espace qualitativement différentes des autres,* Eliade, p. 21.

[5] Comme le rappelait le père Arnaud Montoux de l'Institut Catholique de Paris lors du Colloque international des 5 & 6 juin 2018, organisé par l'Université Paris X Nanterre, la Maison de l'Archéologie et de l'ethnologie (MAE) et le Centre des Etudes Médiévales d'Auxerre, sous la direction de Brigitte Boissavit-Camus.

[6] Dupront, p. 88.

[7] Ibid., p. 26.

[8] Ibid., p. 384.

Par une évolution lexicale remarquable, dans le latin des chrétiens, le terme « locus » (ou « loculus ») en vient à désigner les reliques d'un saint ou bien la châsse les contenant, le lieu construit en l'honneur du saint passant dès lors pour un grand reliquaire de pierre[1].

Dominique Iogna-Prat souligne ainsi le lien entre ce lieu à part - renvoyant à l'étymologie évoquée plus haut du *locus sanctus* - et les tombeaux, les sanctuaires et surtout les reliques des saints elles-mêmes. Ces tombeaux innombrables vers lesquels ne cessa de rayonner la foi pèlerine furent d'abord enfouis sous terre ménageant par-là simultanément protection et vénération des corps saints tout en offrant un soubassement spirituel à l'érection des futures églises[2]. En effet, avant que des réceptacles ne les rendent mobiles, les premiers *loci* vénérés en tant que reliquaires étaient des constructions, telles qu'on a pu les évoquer brièvement, au chapitre premier, à travers la mention des pèlerinages en Terre Sainte. L'édification de ces sanctuaires commémoratifs, comme la rotonde de l'*Anastasis* ou Saint-Sépulcre érigée sur les lieux du martyre du Christ, joue un rôle essentiel dans la constitution d'une géographie sacrée du christianisme[3] *sous la forme d'un semis de points où reposent ceux qui ont proclamé la parole du Seigneur*[4] comme l'écrit encore Iogna-Prat.

1. LES TRESORS DE RELIQUES CONSTANTINOPOLITAINS : *LOCA SANCTA* MAJEURS DE LA CHRETIENTE

Il faut ici se souvenir que la victoire de Constantin sur Lucinius, au milieu du IVe siècle, fit de Constantinople la nouvelle capitale du premier empire chrétien, détentrice des reliques les plus vénérées de la chrétienté. Dès la paix de l'Eglise, les reliques de la Vraie Croix et des Saints Clous hérités de sa mère Hélène firent en effet, de la cité le cœur du culte de la Passion au sein du monde chrétien. Leur arrivée à Constantinople initia un vaste mouvement de translations de corps saints vers la cité qui ne fit que s'accroître avec les successeurs de l'empereur au point d'en faire un formidable dépôt de reliques. L'intensité de l'activité de collecte, de redistribution politique de parcelles saintes et de thésaurisation des plus précieuses d'entre elles de la part des empereurs chrétiens est très clairement décrite par Holger Klein

[1] Iogna-Prat, p. 101.
[2] On renvoie vers la première annexes (n° 2) du chapitre II un court rappel du fondement historique de tels lieux.
[3] Une géographie sans cesse actualisée, ravivée, retracée autant que rechargée par l'expérience réitérée des itinéraires pèlerins. En témoigne, à titre d'exemple la description du voyage de l'abbé Suger en Italie décrite par Félibien ci-après. *L'abbé Suger ne voulut pas quitter l'Italie sans avoir fait quelques pèlerinages de dévotion. Il alla d'abord au Mont-Cassin faire ses prières au tombeau de saint Benoît, et de là, il fut révérer l'apôtre Barthélémy à Bénévent, saint Mathieu à Salerne et le corps de saint Nicolas à Bary. Il visita aussi le Mont Gargan, lieu célèbre de l'apparition des saints Anges. Après avoir satisfait à sa piété dans tous ces lieux…*
[4] Iogna-Prat, p. 42.

évoquant les politiques d'acquisition et le grand zèle de chacun pour faire affluer, par tous les moyens, les vestiges vénérés en direction de leur capitale[1]. Sans doute est-ce là qu'on trouve poussée au plus haut point l'idée de frénésie cumulative de la collection de reliques réalisant le « vertige de la liste » évoqué plus tôt, puisque certains auteurs estiment la hauteur de cette thésaurisation de fragments corporels à quelques 3 600 reliques à Constantinople, accumulées au fil des siècles, provenant de 476 différents saints[2]. Leur possession conférait aux souverains force et protection divine fondant la relation symbiotique entre l'Empire et la Chrétienté[3] et entraînant la mise en place d'aménagements spécifiques en lien avec leur vénération. En effet, de même que Constantin avait été l'initiateur de l'architecture martyriale autour de la rotonde de l'Anastasis, il imprima à l'architecture du Grand Palais constantinopolitain la marque de la nouvelle Eglise et de la vénération des corps saints liant mission impériale et sacerdoce divin. Comment le siège du pouvoir impérial - nouvelle Jérusalem et nouvelle Rome antique à la fois – se transforma-t-il graduellement en gigantesque reposoir à reliques, et devint-il, dès la fin du IVe siècle, un *locus sanctissimus* fortifié, érigé symboliquement et architecturalement en garant de la chrétienté face à l'expansion de l'Islam[4] ? A Constantinople, les trésors des églises composés de reliques, de vases sacrés, de *regalia*, parures et couronnes impériales étaient à la garde d'un trésorier que les textes désignent sous les vocables de *phylax* ou de *skevophylax*. Au

[1] Holger A Klein, "Sacred relics and imperial ceremonies at the Great Palace of Constantinople," *BYZAS* 5, no. Visualisierungen von Herrschaft (2006).

[2] Ces chiffres ont été avancés par O. Meinardus, « A study of the relics of saints of the Greek Church", *Oriens Christianus* 54, 1970, pp. 130-133, et H. Delehaye, *Les origins du culte des martyrs,* SubsHag 20, Bruxelles, 1933, cités ici par Ioli Kalavrezou, "Helping Hands for the Empire: Imperial Ceremonies and the Cult of Relics at the Byzantine Court," in *Byzantine Court Culture*, ed. Henri Maguire (Washington DC: Harvard University Press, 2004), p. 53.

[3] Phénomène que Cynthia Hahn souligne comme suit pour la cité sacrée : *There, a perpetual renewal of power and demonstration of that power were essential to the maintenance of empire, and the central role that relics and particulary relic treasuries played in this dynamic is remarkable*. Hahn, p. 175.

[4] Voir Kalavrezou, p. 54. Cette opérativité des reliques à la cour est décrite comme suit par Holger Klein : *These sacred treasuries and their location inside the imperiel palace underscored two major tenets of Byzantine imperial ideology: the empire's god-guarded status and privileged position among the nations of the Christian oikoumene and the emperor's role as its divinely appointed guardian and protector.* Klein, p. 80. Pour répondre à la question de la transformation progressive du complexe palatial en reposoir à reliques multipolaire, on s'est essentiellement appuyé sur les recherches anciennes de Jean Ebersolt au sujet d'une importante entreprise de compilation des rites ecclésiastiques constantinopolitains entreprise au Xe siècle, sous Constantin Porphyrogénète et parvenu jusqu'au Moyen Âge sous la forme d'un manuscrit, connu sous le titre du *Livre des cérémonies*[4] décrivant les rites célébrés dans l'enceinte du Grand Palais. Il s'agit d'un parchemin daté entre le XIe et le XIIe siècle compilant des textes anonymes rédigés à diverses époques. Voir l'avant-propos de Jean Ebersolt, *Le Grand Palais de Constantinople et Le livre des cérémonies*, Faculté de Lettres de Paris (Paris: Ernest Leroux éd., 1910). A partir de cette compilation de textes, des spécialistes de l'ère constantinopolitaine sont parvenus à restituer la topographie du complexe et de la structure des monuments palatins et à éclairer ainsi ce qui concerne la conservation des reliques qui intéresse notre propos.

sein du palais du Chrysotriclinios[1], la *camera theodora*[2] de l'oratoire consacré à saint Théodore abritait les reliques du saint et le bâton de Moïse. D'autres églises du complexe palatial dit de Daphné[3] abritaient également de très importants dépôts de reliques de la cité[4]. Cependant, plus que ces dernières, on se propose d'évoquer ici uniquement deux constructions qui s'inscrivent directement dans la perspective d'une histoire diachronique des enveloppements architecturés édifiés autour des reliques et sont citées assez unanimement par la recherche comme ancêtres des trésors occidentaux[5].

Le *Skevophylakion* de l'église Hagia Sophia constitue le plus ancien bâtiment d'emblée dévolu à abriter un trésor parmi les monuments palatins de Constantinople[6].

[1] On renvoie en annexe n° 2 le plan réalisé par Adolphe Tiers. Identifié en numéro 35 sur ce plan, l'oratoire Saint Théodore y correspond au chiffre V. Voir , p. 85 et suivantes. Sur le Chrysotriclinios, on peut se référer à l'article de Raymond Janin, « Le palais patriarcal de Constantinople », *Revue des études byzantines*, vol. 20, 1962, pp. 131-155.

[2] Sa structure est inconnue, la seule chose qui soit mentionnée par les auteurs concerne sa porte et ses barrières ce qui va dans le sens de l'architecture avant tout comme enveloppe forte.

[3] En plus de la thèse de Jean Ebersolt, on lira à son sujet les pages 57 à 61 de Kalavrezou.

[4] Notamment l'église Saint-Etienne étudiée dans la thèse de Jean Ebersolt (on lira à son sujet les pages 57 à 61), voir Ebersolt ibid. et l'église dite *Nea Ecclesia* (Numéro 17 sur le plan, analysée par Ebersolt autour de la page 130.) datée de la toute fin du IXe siècle, dont le trésor est visible sur le plan (Le Grand Palais de Constantinople dans Ebersolt, d'après le relevé topographie d'Ad. Thiers, 1910. Voir annexe n° 2 l'indication du n°46 sur le plan réalisé par Adolphe Tiers).

[5] Ioli Kalavrezou retient dans cette fonction l'Eglise Notre-Dame-du-Phare et l'oratoire d'Etienne au Palais de Daphné (voir ibid.). Holger Klein et Cynthia Hahn quant à eux, retiennent dans leurs travaux respectifs mentionnés ici ces deux mêmes sanctuaires d'Hagia Sophia d'une part, du palais d'autre part (voir Holger A Klein, "Sacred Relics and Imperial Ceremonies at the Great Palace of Constantinople," *Visualisierungen von Herrschaft, BYZAS* 5 (2006) (2006). et Hahn., au chapitre X "Treasuries", pp. 175-177).

[6] On en trouve une évocation précise et un relevé par Adolphe Thiers dans la recherche fondatrice d'Ebersolt sur l'archéologie constantinopolitaine (en complément à sa thèse sur le Grand Palais). Voir Jean Ebersolt, *Sainte-Sophie de Constantinople, étude topographique d'après les cérémonies* (Paris: Ernest Leroux, éd., 1910). Voir précisément son chapitre VI « Constructions adjacentes servant au culte ». On peut voir ce bâtiment en annexe n°3, ombré au premier plan derrière un mur d'enceinte, sur cette planche de Gaspare Fossati représentant la façade orientale de l'église devenue mosquée et mentionnée par Feridun Dirimtekin, " Le skevophylakion de Sainte-Sophie," *Revue des études byzantines* tome 19 (1961)., p. 392. Gaspare Fossati restaura Sainte Sophie pour le sultan Abdülmecit I[er] et donne cette gravure avant restauration. Elle correspond à la planche 17 d'un recueil de gravures publiées en 1852. (*Aya Sophia of Constantinople*, Londres, 1852).

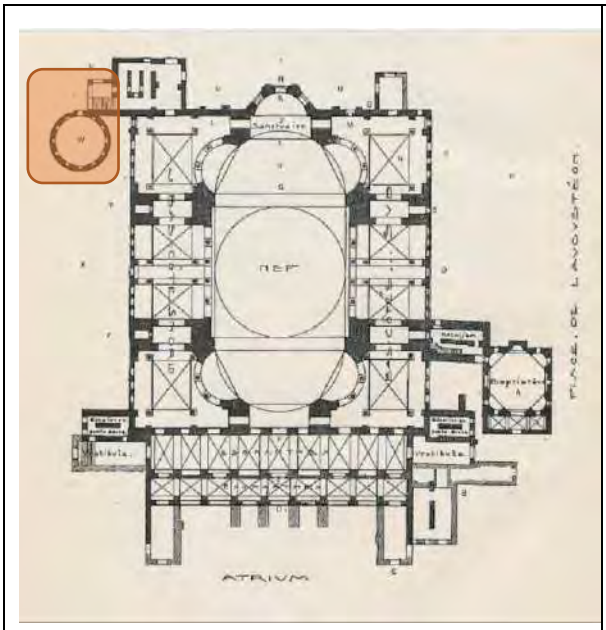


Figure 28 Plan de Sainte-Sophie d'après Ebersolt, 1910. Skevophylakion en W.

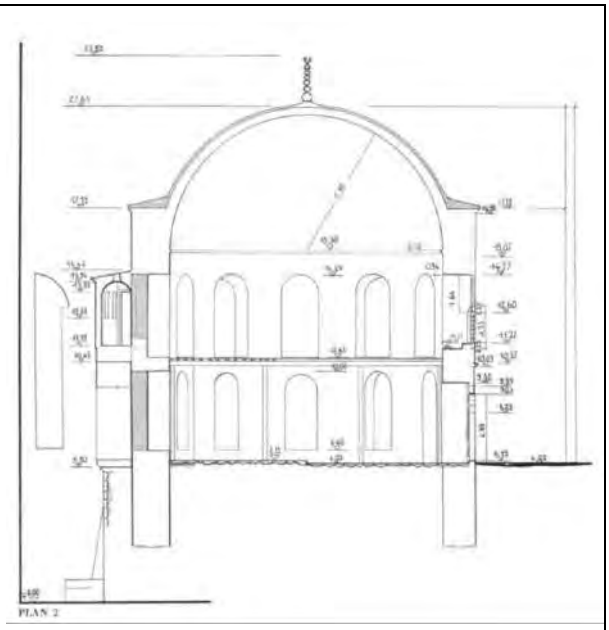


Figure 29 Elévation du Skevophylakion de Sainte-Sophie d'après Dirimtekin

Ce trésor[1] fut érigé, vraisemblablement au Ve siècle[2], dans l'ombre de la grande basilique[3] pour contenir d'importantes reliques dont l'or des Mages et des vestiges d'autres saints, puis christologiques telles que des langes, des fragments de la Croix et du sang du Christ. *Le Livre des cérémonies* le décrit tel qu'il apparaît sur le plan ci-dessus, c'est-à-dire comme une rotonde aux parois très massives[4]. Cette construction doit retenir notre attention pour sa massivité protectrice renforcée par l'absence de fenêtre[5], pour la question des accès la reliant à Sainte-

[1] Dans un article qu'il fait paraître sur cet édifice dans la *Revue des études byzantines*, Feridun Dirimtekin en parle comme d'une « sacristie » mais les termes « sacristie » et « trésor » entretiennent souvent une frontière ténue, du reste, l'auteur cite longuement W. Salzenberg qui identifie quant à lui bien là *le Trésor de Sainte Sophie* [et] *un édifice tout indiqué pour pareil emploi*, W. Salzenberg, *Altchritlische Baudenkmäler von Konstantinopel*, Berlin, 1877, p. 18, cité par p. 392.

[2] Voir Ebersolt, *Sainte-Sophie de Constantinople, étude topographique d'après les cérémonies*., pp. 32 et 33, où il mentionne *La vie de saint Jean Chrysotome* par Syméon le Métaphraste qui évoque l'émeute suscitée en 404 par l'exil du saint et l'incendie de la basilique dont ne fut épargné que le petit édifice où étaient conservés les vases sacrés. De l'ensemble des sources anciennes et contemporaines à ses propres recherches, Dirimtekin conclue également que le *skevophylakion* de Sainte-Sophie est un édifice du Ve siècle, antérieur à Justinien et donc plus ancien que la basilique actuelle de Théodose II. Voir Dirimtekin, p. 400.

[3] Les plans situent ce bâtiment, selon les termes de l'architecture constantinopolitaine, du côté nord du *bêma* entourant l'autel de l'église Hagia Sophia et à proximité de la *prothesis.* En L sur le plan donné en annexe n°3 la *prothesis* se situait à gauche du sanctuaire et servait aux préparations liturgiques. Son pendant, le *Diakonikon* (en M) servait de sacristie. Il fut élevé parmi d'autres constructions telles que les deux églises consacrées respectivement à saint Nicolas et à saint Pierre.

[4] Les murs de briques d'origine pouvant être estimés d'une épaisseur avoisinant le mètre et demi d'après les données rassemblées par Dirimtekin. Cette rotonde était en outre édifiée sur deux niveaux superposés et surmontée d'une coupole couverte de plomb.

[5] Contrairement aux ouvertures qui seront ménagées aux époques ultérieures et qu'on trouve ici sur l'élévation redonnée dans le schéma ci-dessus.

Sophie[1], mais également en raison de l'ornementation intérieure qui la caractérisait[2]. En effet, bien que sans doute accessible uniquement au *phylax*, au clergé et aux empereurs, ce petit édicule clos[3], n'en était pas moins revêtu, pendant la période byzantine, de marbre ou de pierres imitant le marbre[4], et paré de mosaïques sur l'ensemble de ses parois et de sa coupole. Une telle ornementation traduit dans l'éclat des matières la sacralité du trésor de reliques enchâssé. Quelque chose la laisse-t-il deviner de l'extérieur ? Sur ce point, les archéologues attirent notre attention précisément sur la présence d'une ornementation spécifique au *Skevophylakion* de Sainte-Sophie donnant, dès l'extérieur, une visibilité au trésor enclos entre les parois massives de la rotonde. Les textes mentionnent, en effet, la présence, sur le mur extérieur, d'une croix d'or, rehaussée d'argent et de pierres précieuses « à la mesure du Christ de son vivant »[5] ainsi que de la serrure du tombeau du Christ[6]. L'exhibition de ces emblèmes, signes ou fragments[7] projetés au-dehors du lieu sacré contenant des reliques de la Passion est fondamentale car on peut identifier là un dispositif d'exposition projeté sur le mur extérieur[8]. Ainsi rencontre-t-on ici un premier cas majeur de dissociation entre visibilité physique et suggestion d'un contenu inaccessible aux yeux de chair[9].

Dans la perspective de cette étude des modalités architecturales d'enchâssement des reliques, deux autres bâtiments-trésors érigés - en lien avec des basiliques plus vastes - pour servir de

[1] Sur la question de la liaison entre le trésor et la grande église, la porte a été identifiée en fouille sur le mur sud, et la recherche retient d'Ebersolt et de sa lecture du *De Cermoniis* que l'empereur sortait du côté nord du *bêma* (le passage s'effectuait donc sur le nord-est de Sainte-Sophie) et traversait le narthex des diaconesses d'Hagia Sophia pour pénétrer le *skevophylakion.* Page 397, Dirimtekin considère également une deuxième hypothèse de communication entre Sainte-Sophie et le trésor par une porte située à l'extrémité de la façade septentrionale de la basilique. Il émet alors également l'hypothèse de l'existence d'une subconstruction abritant le passage.

[2] On s'appuie ici sur ce point sur les observations que Dirimtekin emprunte à Salzenberg qui décrivit Sainte-Sophie pendant les travaux de restauration de Gaspare Fossati (Dirimtekin précise que Salzenberg la visita autour de 1847).

[3] D'un diamètre de 15 mètres, pour une hauteur de 17, voir Dirimtekin, p. 393.

[4] Voir ibid., p. 395.

[5] A la page 12 de ses *Sanctuaires de Byzance,* Jean Ebersolt précise que cette croix a été signalée dans le catalogue des reliques de Constantinople en 1157 et par Antoine de Novgorod qui l'a vue à Sainte-Sophie en 1200 « hors des portes du *diakonikon* », (voir *Itinéraires russes,* p. 88). Jean Ebersolt, *Sanctuaires de Byzance. Recherches sur les anciens trésors des églises de Constantinople* (Paris: Ernest Leroux éditeur, 1921).

[6] Cynthia Hahn cite à leur sujet la mention qu'en fait Hans Belting dans *Image et culte*, autour de la page 526 (voir Hahn, p. 176.).

[7] Quoiqu'il semble davantage s'agir d'artefacts que de représentations.

[8] On évoquera, au cours des chapitres suivants, le principe de cette projection du trésor littéralement hors de l'espace sacré, sur son seuil. Cette dynamique de rayonnement centrifuge des reliques enchâssées se retrouve par exemple, plus tard, magistralement au célèbre tympan de la cathédrale de Monza ou encore à celui d'Amiens autour des reliques de saint Firmin. A titre d'illustration liminaire de ce principe, on reproduit en annexe n° 4 une aquarelle colorée du XIXe siècle et une photographie de ce tympan.

[9] Cynthia Hahn insiste, ci-après, sur le rôle de la serrure en tant qu'*emphase sur la protection et la valeur du trésor conservé à l'intérieur de ce « gazophylacium »,* (notre trad.) dans le texte : *The display on the exterior treasury wall* […] *helps the devotee understand what he or she sees (relics of the Passion). Some elements such as the lock emphasize the protected and invisible quality of the "treasure" inside the "gazophylacium".* Hahn, p. 177., selon un terme qu'elle reprend d'Hans Belting, *op. cit.,* p. 527.

reposoirs à des reliques parmi celles dont Byzance s'enorgueillissait le plus (le voile, le manteau et la ceinture de la Vierge) peuvent également être évoqués ici[1]. Toutes deux désignées par le terme « d'églises de la Sainte-Châsse », ces constructions[2] permettent de mentionner l'existence d'un type intermédiaire à mi-chemin entre le modèle du trésor clos de plan circulaire, servant essentiellement de reposoir incarné par le *skevophylakion* de Sainte-Sophie et le modèle de la chapelle-reliquaire palatiale intimement associée avec les appartements royaux qu'on rencontre, immédiatement après, à travers l'évocation de la chapelle du Phare.



Figure 30 Détail du relevé du Grand Palais de Constantinople par Thiers et Ebersolt, 1910. Chrysotriclinios en 35, église du Phare en 38 et phare en 42

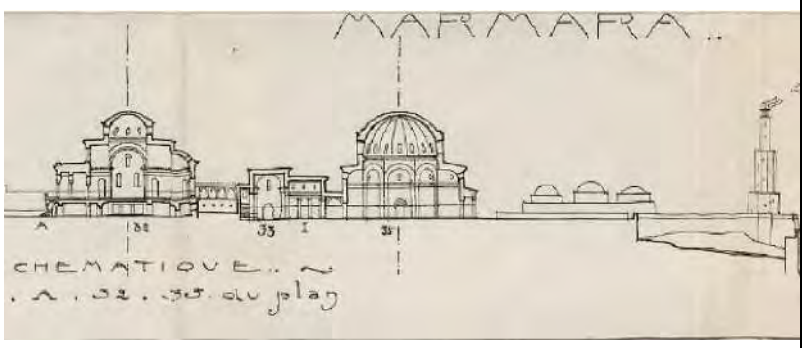


Figure 31 Détail de la coupe schématique des mêmes monuments donnée par Thiers en bas du relevé, Ebersolt, 1910. Coupole basse de l'église du Phare au centre du dernier bâtiment avant le phare et après le Chrysotriclinios (35)

L'importance de cette chapelle érigée au VIIIe siècle[3], à proximité du phare dont elle prit l'appellation, s'explique par sa position en plein cœur du palais impérial[4]. Proche de la somptueuse salle du trône du Chrysotriclinios[5] où se déroulaient les plus importantes cérémonies de la cour[6] et les dévotions rituelles des empereurs, elle devint progressivement le cœur cérémoniel du pouvoir parmi les très nombreuses églises et oratoires qui fleurissaient entre

[1] Voir annexe n° 5 certains détails concernant ces constructions-trésors et les reliques qu'elles enchâssaient.

[2] Petites églises en forme de rotondes coiffées d'une coupole. Pour la chapelle de Sainte-Marie des Chalcopratia, Ebersolt précise que *Le livre des cérémonies* reste muet quant à sa structure architecturale et que c'est par extrapolation à partir du parallèle tracé avec le sanctuaire double des Blachernes qu'il présume que *comme aux Blachernes, la petite église de la Sainte-Châsse était un édifice circulaire conçu pour abriter une des reliques les plus précieuses de Byzance*. Ebersolt, *Sanctuaires de Byzance. Recherches sur les anciens trésors des églises de Constantinople*, p. 60.

[3] Par Constantin V Copronyme (741-775), elle fut dédiée à la gloire de la Mère de Dieu. Elle est Attestée pour la première fois en 769 dans *La chronique de Théophane le confesseur*. Il s'agit d'une des principales sources de l'histoire byzantine, rédigée entre la fin du VIIIe siècle et le début du IXe siècle, relatant les évènements de l'an 285 à l'an 813 cette chronique compile sources anciennes et témoignages directs. *Theophanis Chronographia*, ed. C. de Boor, (1883). Traduite en anglais par Cyril Mango et R. Scott, *The Chronicle of Theophanes Confessor* (1997).

[4] Comme on peut l'apprécier, ci-dessus, sur le relevé d'Adolphe Thiers et Jean Ebersolt.

[5] Une salle d'apparat édifiée au VIe siècle, sous Justin II (565-578) par déplacement du centre du pouvoir depuis l'ancien palais de Daphné. Ebersolt la décrit comme un octogone couvert d'une coupole soutenue par huit arcs dans l'abside duquel s'élevait le trône impérial et rapidement environné par de nombreuses dépendances (dont l'oratoire Saint-Théodore).

[6] Notamment les mariages impériaux, voir Ebersolt, *Le Grand Palais de Constantinople et Le livre des cérémonies*, pp. 104-109.

les remparts du Grand Palais de Constantinople[1]. Quel trésor du reliques lui valut d'être élevée progressivement au rang de *« locus sanctus » au cœur même de l'Empire Byzantin*[2] ? La chapelle reçut, entre le VIIe et le VIIIe siècle, le transfert des reliques insignes de la Passion qui avaient précédemment pris place dans le trésor d'Hagia Sophia[3]. Il s'agissait là de la Vraie Croix découverte par sainte Hélène, de la Sainte Lance et de l'Eponge que la prise de Jérusalem par les arabes vers 637 avait transféré vers Constantinople sous le règne d'Héraclius (610-641)[4]. Intimement liées au zèle des empereurs, l'acquisition progressive des reliques christologiques majeures qui vinrent enrichir ce sanctuaire palatial montre bien le lien entre les campagnes et l'accroissement du pouvoir militaire autant que spirituel des souverains constantinopolitains. Il fallut l'éclat des campagnes militaires de Romain I[er] Lecapène (870-948) en Syrie pour arracher à Edesse le *Mandylion*, célèbre toile sur laquelle était imprimé le visage du Christ, et le faire entrer en grande pompe à Constantinople en 944 pour le déposer dans l'église de la Vierge du Palais[5]. Les campagnes de Jean I[er] Tzimiskes (969-976) permirent d'ajouter la sandale du Christ en 960 ainsi que l'autre représentation du Christ « non faite de main d'homme », la Sainte Tuile (ou *Keramion)* qui y parvint en 980, montée d'orfèvrerie. Celles de Romain IV Aryre enrichirent encore ce formidable trésor en 1032 de la lettre du Christ au roi d'Édesse Abgar V, à son tour déposée au palais sacré à côté des reliques illustres que ses prédécesseurs y avaient déjà rassemblées[6]. Vers l'an 1200, le *skevophylax* Nicolas Mésaritès a livré, après d'autres[7],

[1] Voir ibid. Aux mêmes pages.

[2] *…by virtue of its sacred content – a locus sanctus at the very heart of the Byzantine Empire.* Klein, "Sacred relics and imperial ceremonies at the Great Palace of Constantinople," p. 80. Dès le VIIIe siècle, Bède le Vénérable (s'inspirant de la relation du voyage d'Arculf, cent ans auparavant) comptait Constantinople parmi les *loca sancta* majeurs de la chrétienté, voir le *Liber de locis sanctis,* XIX, *De Constaninopoli et basilica in ea, quae crucem Domini continet,* éd. P. Geyer, *Itinera Hierosolymilana saeculi IV-VIII,* Vienne, 1888, p. 321 et suivantes, cité par A. Frolow, « La déviation de la IVe Croisade vers Constantinople. Problème d'histoire et de doctrine », *Revue de l'histoire des religions,* vol. 146-2, 1954, pp. 194-219, mention à la p. 198.

[3] Ces reliques sont attestées à la Chapelle du phare dès 940. Lire Ebersolt et les auteurs contemporains à sa suite : Mango, Klein, Magdalino ou Kalavrezou sur le déplacement depuis Hagia Sophia. Voir spécifiquement à ce sujet la mention, par Klein du *Chronicon Paschale* (un répertoire rédigé autour de 630 par un clerc anonyme de Sainte Sophie et désigné sous ce terme, littéralement « chronique pascale » par Du Cange en raison du système chronologique fixé sur le cycle pascal). Si c'est à la chapelle du Phare qu'étaient déposées alors les reliques attachées à Jésus Christ, à la Nouvelle Eglise du Palais (Nea Ecclesia sur le plan de Thiers), se trouvait une collection de reliques vétéro-testamentaires, voir Cyril Mango dans son introduction à *Byzance et les reliques du Christ,* pp. 11-14.

[4] C'est sous le règne de cet empereur que le culte public de la Vraie Croix prit naissance à Constantinople.

[5] Ebersolt, *Sanctuaires de Byzance. Recherches sur les anciens trésors des églises de Constantinople*, p. 23. La contribution de Sysse G. Engberg aux actes du congrès international des études byzantines, *Byzance et les reliques du Christ,* sous la co-dir. de Jannic Durand et Bernard Flusin, 2004 « Romanos Lekapenos and the Mandilion of Edessa », pp. 123-143, montre cependant que le portrait fut déposé tout d'abord par Romain I[er] Lécapène dans une chapelle palatine concurrente du Pharos, la chapelle du Christ sauveur à la porte de la Chalké (p. 129).

[6] Ibid., p. 24.

[7] Dont Guillaume de Tyr dont la correspondance évoque les reliques constantinopolitaines de la Passion, voir notamment à son sujet Edouard M. Langille, « La Constantinople de Guillaume de Tyr », *Byzantion*, vol. 63, 1993, pp. 173–197.

une énumération détaillée des richesses que contenait le trésor du Phare. Aux reliques de la Passion évoquées à l'instant, Mésaritès ajoute encore « *la couronne d'épine restée intacte* […] *verdoyante et couverte de fleurs, le saint clou qui, avec trois autres, avait percé le corps du Christ, le linceul du sépulcre et le suaire, le linge du lavement des pieds des apôtres, le manteau de pourpre, le roseau que le Christ tient dans sa main droite* [et] *la pierre du tombeau*[1]. La possession de ces sacro-saintes reliques lui fit décrire le *Skevopylakion* du Pharos comme *un second Sinaï, une nouvelle Bethléem, un second Jourdain, une nouvelle Jérusalem, Nazareth, Bethany, Galilée, Tibériade,* rappelant ce qu'on avait observé au chapitre I au sujet de l'élaboration à la fois objectale et discursive de la topographie sacrée[2]. A la même époque, Pierre de Cluny souhaitait également visiter cette église si richement dotée pour y adorer ces célèbres reliques de la Passion[3]. Le privilège d'adorer ces dernières fut accordé à des hôtes de marques parmi lesquels Louis VII en 1147[4], Amaury de Jérusalem en 1171[5] ou encore le moine Joseph de Cantorbéry qui désigna, à l'extrême fin du XIe siècle et la chapelle du Palais comme *capella imperatoris.* C'est encore là qu'en 1200, un pèlerin russe connu ensuite sous le nom d'Antoine de Novgorod[6] fut envoyé à Constantinople dans l'espoir d'en rapporter des reliques, et visita à son tour à la fois Sainte-Sophie et la chapelle du phare. L'intérêt de son récit et de ses inventaires des trésors de reliques de la ville est d'offrir une description immédiatement antérieure à la prise de la ville par les Latins[7]. Il décrit comme suit les richesses dont se compose le trésor de la chapelle du Phare : *Il y a dans le Palais d'or de l'empereur une croix insigne, la couronne, l'éponge, les clous. Il s'y trouve du sang du Christ, le manteau de pourpre, la lance, le roseau*[8], […] *et deux grandes croix insignes. Tout cela est dans une seule petite église, celle*

[1] L'inventaire est cité par Ebersolt, Ebersolt, *Sanctuaires de Byzance. Recherches sur les anciens trésors des églises de Constantinople*, p. 27.
[2] Cynthia Hahn souligne combien ce trésor assimile également la chapelle au *Sancta Sanctorum*, Hahn, p. 175.
[3] A. Frolow, cité précédemment, se réfère à ce sujet à la lettre suivante : Pierre le Vénérable, *Epist. II, 40, PL, CLXXXIX*, col. 262, voir p. 198.
[4] Voir la chronique *Jean Kinnamos II* portant sur le rènge de Jean II Comnène (1118-1143), 17, p. 83, citée également par Frolow, même page.
[5] Voir Guillaume de Tyr, *Hist. Belli sacri*, XX, 23, *RGC, Hist. oc.*, I, p. 985, cité par Frolow, ibid.
[6] Né Dobrynia Iadreïkovitch.
[7] Le « Livre du Pèlerin » de ce voyageur, devenu archevêque de Novgorod, est passé à la postérité sous la forme de neuf manuscrits postérieurs (les premières versions semblant disparues). Les *Itinéraires Russes*, cités ici p. 98, (par Ebersolt, *Sanctuaires de Byzance. Recherches sur les anciens trésors des églises de Constantinople*, Chap. II, pp. 17-31.) correspondent à la plus célèbre traduction française de ce récit (celle de B. de Khitrowo en 1889 aussi intitulée *Antoine, archevêque de Novgorod. Description des lieux saints de Constantinople (1200).* Voir enfin au sujet de ce personnage et de son pèlerinage Jean-Pierre Arrignon, « Un Pèlerin russe à Constantinople : Antoine de Novgvrod », *Médiévales*, n°12, 1987, « Toutes les routes mènent à Byzance », sous la direction d'Evelyne Patlagean, pp. 33-41.
[8] La suite de la liste énumère, entre autres, *le bandeau frontal de la Sainte Mère de Dieu, la ceinture et la chemise du Seigneur, l'écharpe, les lacets et les souliers du Seigneur. Là aussi sont la tête de saint Paul et le corps de l'apôtre Philippe, la tête d'Epimaque et les reliques de Théodore de Tiron, la main droite de Jean-Baptiste par*

de la Sainte Mère de Dieu[1]. En dehors de son formidable trésor de reliques, plus que l'architecture de cette chapelle palatiale qui adopte la forme typique des constructions constantinopolitaines[2], c'est, comme pour le *Skevophylakion* de Sainte-Sophie, son ornementation qui demeure la plus célèbre[3]. Photios dépeint une église d'une beauté époustouflante, somptueusement ornée intérieurement de marbres de couleurs et de tesselles de mosaïques d'or retraçant l'histoire évangélique[4] et revêtue quant à sa façade extérieure d'un marbre blanc si parfaitement jointif qu'il semblait fait d'une seule pièce[5]. De la disposition du trésor de reliques lui-même n'est connue que la présence d'un *ciborium* d'argent, disposé au-dessus de l'autel incrusté de pierres précieuses et soutenu par quatre colonnes argentées et dorées[6]. Cette absence de renseignement sur le mobilier de ce trésor, sinon qu'il était paré d'or et d'argent, laisse une telle primauté aux reliques que, comme l'a souligné Cynthia Hahn, celle-ci tend presque à faire accroire que ces dernières avaient pu être laissées directement à portée de vue et de main des pèlerins qui pouvaient pénétrer cette enceinte sacrée[7]. Cette perception du reliquaire architectural en tant que siège accessible du trésor des reliques de l'Incarnation évoque peut-être également symboliquement la tradition constantinopolitaine d'ostension, à nu, de certaines reliques majeures[8]. Les informations qui nous manquent ici concernant les dispositifs entourant la mise en avant des reliques elles-mêmes, sont néanmoins bien établies ailleurs, tournons-nous en premier lieu vers le premier Saint-Pierre de Rome pour en apprendre davantage à ce sujet.

---

laquelle on sacre le tsar, et un bâton de fer surmonté d'une croix ayant appartenu à Jean-Baptiste avec lequel on bénit le nouveau tsar lors du sacre…, voir référence ci-dessous.

[1] D'après la traduction de Marcelle Ehrhard, « Le Livre du Pèlerin d'Antoine de Novgorod », *Romania*, tome 58 n°229, 1932, pp. 44-65, citation p. 57.

[2] Les descriptions de Mésaritès qui servirent de source principale à Ebersolt permettent en effet de concevoir un édifice précédé d'un atrium entouré de murs, puis d'un narthex séparé de la nef par de belles portes d'argent, coiffé d'un dôme central et terminé par les trois absides typiques de l'architecture constantinopolitaine (*Bêma, prothesis et diakonikon, voir* Ebersolt, *Le Grand Palais de Constantinople et Le livre des cérémonies*, p. 107.). Restaurée par Michel III suite à l'iconoclasme, l'église fut à nouveau dédicacée en 864.

[3] Essentiellement à travers la description qu'en fit le patriarche Photios dans une homélie prononcée au moment de la nouvelle dédicace évoquée à l'instant. A ce sujet, voir Jenkins et Mango 1955-56 R. J. H. Jenkins – C. Mango, « The Date and Significance of the Tenth Homily of Photius », *Dumbarton Oaks Papers* 9-10, 1955-56, pp. 123-140 et Cyril Mango, *The Homilies of Photius Patriarche of Constantinople*, Cambridge, 1958, pp. 177-190.

[4] Ces mosaïques représentaient la Nativité, le Baptême, les miracles du Christ, la Transfiguration et les scènes de la Passion : lavement des pieds, Sainte-Cène, Jésus devant Pilate, Mise au tombeau et la Descente aux limbes, cf. Ebersolt, *Le Grand Palais de Constantinople et Le livre des cérémonies*, p. 108.

[5] Voir Kalavrezou.

[6] Ebersolt, *Le Grand Palais de Constantinople et Le livre des cérémonies*, p. 107.

[7] Hahn, p. 175. *Reliquaries and ornament do not feature prominently in the accounts. It is almost as if nothing stood between the pilgrim and direct contact with the relic. A closer reading of documents shows, however, that this was not the case.*

[8] On envoie en annexe n°6 l'évocation d'une icône illustrant ce processus.

2. AMENAGEMENT DE DISPOSITIFS DE VISIBILITE DANS LES ARCHITECTURES MARTYRIALES

En Occident, l'apparition des hypogées, chambres funéraires souterraines ou semi-souterraines voûtées, en lien avec les premières translations des corps des martyrs depuis les catacombes romaines permet de souligner à nouveau la centralité de la présence des reliques au cœur de l'architecture sacrale chrétienne[1]. L'archéologie documente-t-elle l'existence de dispositifs de monstration explicitement dévolus à ménager la visibilité des corps saints au sein des constructions martyriales ? Réaménagée par Grégoire le Grand, vers 600, l'église Saint-Pierre de Rome construite par Constantin constitue le siège de l'aménagement de la première *confessio* de l'histoire de l'architecture occidentale.

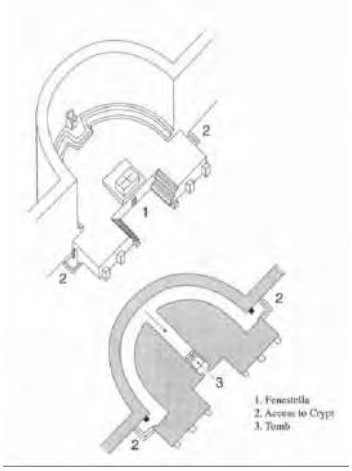


Figure 32 Saint Pierre de Rome, Confessio de Grégoire le Grand, vers 600[2]

Comme le montre la restitution qu'en a proposé Cynthia Hahn, celle-ci prend la forme d'un dispositif qui peut être interprété comme une première *"scène" ou présentoir souterrain pour exposer les reliques aux croyants*[3]. Il s'est agi d'abord là d'un rehaussement du presbyterium installé en haut de degrés et du dégagement, autour de la *confessio*, d'un corridor semi-circulaire partant de chaque côté du plancher élevé du chœur et rejoignant en son centre un second couloir perpendiculaire conduisant à la crypte. La création, à l'aplomb de l'autel d'une *fenestrella* offrit

[1] L'annexe n°7 évoque la tradition de collecte clandestine des corps des martyrs au temps des persécutions et l'édification particulièrement sous le pontificat de Paul I[er] (757-767) de constructions martyriales à plan centré édifiées après la Paix de l'Eglise notamment de Rome et de Ravenne.

[2] Cynthia Hahn, "Seeing and Believing: The Construction of Sanctity in Early-Medieval Saint's Shrines", *Speculum*, 72(4), p. 1095.

[3] D'après l'interprétation qu'en donne une chercheuse dont le travail se consacre par ailleurs plus spécifiquement à l'architecture anglosaxonne à l'époque mérovingienne. Geneviève Gamache, *L'architecture de Northumbrie à l'époque anglo-saxonne. Une remise en question des liens entre Northumbrie, l'Irlande et la France mérovingienne*, Department of Art History and Communication Studies, McGill University, mémoire de Master of Arts, Montréal, juillet 2003, p. 49.

ensuite aux pèlerins un accès visuel au tombeau de l'apôtre, sous l'autel[1]. Ensuite, c'est spécifiquement le VIIIe siècle qui vit se répandre en Occident l'apparition des cryptes à corridor invitant à la vénération des corps saints[2]. Le développement de l'architecture funéraire mérovingienne en constitue un exemple particulièrement édifiant dont on rappelle les traits principaux en annexe[3]. C'est sur ce modèle que l'abbé Fulrad, après plusieurs voyages à Rome, fait édifier pour Saint-Denis la sépulture des martyrs sous la forme d'une crypte annulaire permettant aux pèlerins d'accéder à une *confessio* dans laquelle devaient être exposées les reliques de saint Denis et de ses compagnons[4]. Le désir des fidèles d'approcher les tombeaux vénérés grâce à l'aménagement de ces dispositifs permettant d'en faire le tour et d'accéder, au moins visuellement, aux tombes se retrouve dans d'autres exemples dans le reste de l'Europe[5].

[1] La mention de cette *fenestrella* ici ne doit pourtant pas faire croire à une totale nouveauté architecturale, elle rappelle un dispositif plus ancien permettant de voir les reliques insérées à l'intérieur d'autel. Qu'on songe en effet par exemple aux recherches en archéologie paléochrétienne menées par Jean-Pierre Caillet et à sa mise en évidence, dans la basilique euphrasienne de Poreč (ou Parenzo) en Istrie (datée du VIe siècle), de *trois autels dont deux du type à « fenestrella » permettant la vision du réceptacle des restes vénérés dans le support de la table.* Voir la photographie qu'il en donne, fig. 4, p. 186. Caillet, "Reliques et architecture religieuse aux époques carolingienne et romane," p. 171. Le type des cryptes à corridor romaines continua de fleurir avec Saint-Pancras, sous Honorius Ier (625-638) puis avec San-Crisogono sous Grégoire III (731-741).

[2] Par exemple à l'abside occidentale de Saint-Maurice d'Agaune.

[3] Voir annexe n°8.

[4] Cette crypte d'où les corps seront tirés ensuite sous l'abbé Suger fut commencée avant la mort de Pépin le Bref, elle fut consacrée en présence de Charlemagne en 775. Elle est mentionnée dans le texte de Félibien, lors du passage des tombeaux dans la crypte à leur élévation dans une châsse dans l'autel majeur du nouveau chevet. Le dimanche matin de l'élévation du corps de st Denis et de ces compagnons, *une fois cette première cérémonie achevée, on alla au lieu de l'ancienne sépulture des saints martyrs. Là, le roi, les évêques et ceux qui les accompagnaient se prosternèrent autant que l'espace qui était fort petit le put permettre, ils virent par l'endroit du tombeau qu'on avait ouvert les châsses d'argent faites en formes de petit cercueil dans lesquelles le Roi Dagobert avait fait mettre autrefois les reliques des trois saints martyrs*, Dom Michel Félibien, "Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denys en France,," in *réimpression en fac-similé de l'édition de 1706 avec une introduction d'Hervé Pinoteau* (Editions du Palais Royal, 1706 [1973]), p. 172.

[5] A ce sujet, lire H.M. Taylor, "Corridor crypt on the Continent and in England", *North Stafforfshire Journal of Field Studies*, 9 (1969). On reporte en document n° 9 d'annexe à ce chapitre, la description détaillée de deux cryptes de l'Angleterre médiévale.



Figure 33 Vie de saint Denis et de ses compagnons : la construction et la consécration de la première église, ms. fr., 2092, fol. 75v, vers 1317, Paris, BNF

A travers ces vénérations souterraines, au plus près des tombeaux ou de fragments de corps déplacés et inhumés dans ces *memorias,* les fidèles expérimentaient physiquement l'enracinement fondamental de toute l'*Ecclesia* sur les corps de ses martyrs. C'est de cette même conception que témoigne, de façon symbolique, l'enluminure ci-dessus commémorant, bien après sa transformation gothique, la consécration de la première église de Saint-Denis. En effet, le registre inférieur représente les tombeaux des trois martyrs de la future abbatiale démesurément agrandis au point de servir d'appui aux ouvriers posant la charpente. De même, on retrouve au registre supérieur, la représentation frontale, basculée des tombeaux directement au contact avec l'autel que bénit l'évêque pendant la consécration affirmant par-là combien la sacralité de la construction repose sur les corps saints qui en constituent la première pierre et le cœur. Une telle centralité est clairement perceptible dans l'examen du rituel de la consécration ecclésiale. Les étapes préliminaires à la consécration de l'église consistent en effet, prioritairement à transférer les reliques hors du bâtiment et à les veiller au cours d'une vigile précédant la cérémonie dont l'achèvement passera symboliquement par leur entrée solennelle

dans l'édifice aux côtés de l'évêque[1]. La purification du périmètre de la construction et de l'autel avant le dépôt des reliques, puis les étapes constituées par la bénédiction du corporal et enfin l'illumination complète de l'église avant la célébration de la première messe[2] font écho à l'évocation des dynamiques de la sacralisation faite plus haut. C'est ce que souligne clairement la façon dont Andrea Martignoni caractérise, d'après les travaux de Didier Méhu, la nature profonde du rituel de consécration : *véritable processus de transfiguration du lieu* […][3]*, imbrication de gestes et de mots, d'odeurs et de lumière qui par leur pouvoir performatif et symbolique changent la nature du lieu et de l'édifice en le sacralisant. Voilà le rituel, performance où l'ordre, la mise en scène et le respect de la hiérarchie structurent son déroulement et renforcent son efficacité. Un simple édifice de pierre devient alors « locus terribilis », pôle d'une communication entre le ciel et la terre, entre la communauté et son créateur*[4].

3. De la crypte a la chasse sur l'autel : elever les corps saints

Instrument au cœur de la rythmique sacrale médiévale, les reliques marquent *à la fois le temps sacral de la célébration et la sacralité du sanctuaire qui en a la garde*[5]. Leur rayonnement fonde l'élan même des pèlerinages : *la liaison est si organique que la relique crée le pèlerinage ou le consacre*[6]. Cette itinérance se fonde sur une conjonction essentielle établie par Jérôme Baschet au sujet de l'église. D'un côté on trouve la fixité du lieu, *locus,* correspondant aux emplacement des tombeaux épinglés sur les cartes des routes de pèlerinages. De l'autre la dynamique de l'accès, *iter*, englobe l'élan de l'itinérance vers le sanctuaire et les étapes pour y parvenir[7]. Ce sont donc à la fois les routes destinées à consacrer la rencontre

---

[1] A ce sujet, lire Didier Méhu, *Mises en scène et mémoires de la consécration d'église dans l'occident médiéval*, Turnhout, 2008.

[2] Les étapes successives du rituel sont les suivantes : *séparation entre les célébrants et le peuple qui doit attendre à l'extérieur de l'église ; illumination de l'église avec douze chandelles ; le célébrant ensuite fabrique par ses gestes et paroles les « species » qui permettront l'effectuation du rituel, eau avec du sel, cendres, vin, chrême et encens ; purification de l'autel, de l'intérieur et de l'extérieur de l'église avec une multitude d'aspersions ; anticipation et figuration des futures fonctions de l'édifice par un marquage impliquant signes de croix, lettres de l'alphabet et paroles ; onction de l'autel et des murs de l'église ; sermon pour le peuple qui pénètre finalement dans l'église,* voir Andrea Martignoni, « *Mises en scène et mémoires de la consécration de l'église dans l'Occident médiéval*, éd. Didier Méhu », compte-rendu de lecture paru dans les *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [En ligne], 2007, mis en ligne le 24 août 2009.

[3] La partie qu'on élude ici concerne la participation active de l'évêque et de ses acolytes et la mise à distance du peuple, amené ensuite à participer également au rituel. Ces éléments liés à la sociologie de la vénération et de la sacralisation seraient également intéressants à prendre en compte mais sans doute n'y parviendrons-nous pas dans cette recherche-ci.

[4] Andrea Martignoni, "Mises en scène et mémoires de la consécration de l'église dans l'Occident médiéval, éd. Didier Méhu," *Cahiers de recherches médiévales et humanistes [En ligne]* (2007).

[5] Dupront, p. 385.

[6] Fin de la même citation.

[7] Voir Baschet. Deuxième partie de l'ouvrage. Nous y revenons dans le deuxième mouvement du chapitre III.

sacrale et *tout autre chose* [qui fondent l'efficacité du *locus* sacral] *: le vécu de la route et l'accès au lieu ; l'accès étant ici atteinte, élévation, mue*[1]. La puissance de l'appel exercé par les corps saints explique la centralité des récits d'élévation dont regorgent les chroniques médiévales des monastères. Retraçant l'histoire des abbayes et glorifiant la mémoire de leurs grands abbés et abbesses, ces récits participent simultanément d'une dynamique d'écriture de la mémoire des abbayes en scellant les origines, plus ou moins historiques, des communautés et de leurs saints et patrons fondateurs. Le rituel de l'*elevatio* consiste dans l'exhumation des corps des fondateurs, jusqu'alors vénérés dans des cryptes[2] d'accès plus ou moins évident, pour être enchâssés et élevés dans le chœur, à proximité de l'autel souvent réaménagé alors pour faciliter les circulations[3]. Ce type de récit peut avoir pour *incipit* la découverte miraculeuse du tombeau d'un abbé, parfois recherché de longue date. C'est le cas par exemple au chapitre XXXI de la chronique de Centula où on peut lire qu'*en ce temps-là, on ne connaissait pas avec certitude le tombeau d'Angilbert qui restait ainsi sans honneur* […] *Le vénérable Gervin mit tous les soins à découvrir le corps de ce bienheureux dans l'intention de lui rendre des devoirs et des honneurs dignes de lui.* [Après des fouilles notamment devant la porte de l'église et jusqu'à ce qu'] *un moine le persuada de faire creuser à la partie occidentale du chœur où l'on voyait écrits les vers de son épitaphe* […] *ses vœux furent accomplis par la découverte qui fut faite des restes de ce grand saint.* […Gervin fit aussitôt également] *la levée des corps du confesseur Cadoc et de son compagnon et donna à ces reliques sacrées une place digne d'elles, pour les exposer à la vénération des chrétiens*[4]. A travers un tel récit, on perçoit clairement le mouvement de l'élévation et sa vocation à conduire vers la lumière d'une contemplation rapprochée les restes vénérés. Dans bien d'autres cas, l'élévation consiste dans le déplacement du corps saint d'un oratoire modeste vers une construction nouvellement achevée. On en trouve un exemple dans *Le livre des miracles des saints de Savigny*[5] en partie attaché au récit, daté de mai 1243, des évènements précédant et entourant la translation des reliques de saints de Savigny

[1] Dupront, p. 48.
[2] Cryptes qui perdirent alors leur fonction première pour servir d'assise à des sanctuaires surélevés (les modifications de la cathédrale de Rouen à la fin du XIe siècle en constituent un bon exemple), voir Alain Erlande-Brandenburg, "Le sanctuaire des cathédrales au Moyen Âge," in *20 siècles en cathédrales : [exposition, Reims, Palais du Tau, 29 juin-4 novembre 2001]* ed. Jacques (sous le patronage de) Le Goff, Catherine (sous la dir. de) Arminjon, and Lavalle (sous la dir. de) Denis (Paris: Monum, Ed. du Patrimoine, 2001), p. 233.
[3] A travers la création de déambulatoires à partir de la fin du IXe siècle. Les églises autrefois dites « des routes de pèlerinage » (St-Martial de Limoges, St-Martin de Tours, Ste-Foy de Conques, St-Sernin de Toulouse et St-Jacques de Compostelle) répondent à ces exigences avec leurs déambulatoires à chapelles rayonnantes.
[4] Chronique de Centula Saint Riquier, *op. cit., D'Oudenbourg.*Chap. XXXI, p. 179.
[5]"Liber de Miraculis Sanctorum Savigniacensium," in *Le livre des miracles des saints de Savigny : d'après le manuscrit original contemporain du roi saint Louis et composé aux années 1243 et 1244, traduit pour la première fois, avec préambule, par Hippolyte Sauvage* (1243 [1899]).

vers l'église nouvellement dédiée à la Vierge. Le chapitre premier retrace tous les détails de l'élévation des corps des saints Vital, Hamon, Pierre, Guillaume et Geoffroy *de la chapelle sainte Catherine où ils reposaient depuis longtemps et dans laquelle ils avaient été inhumés tout d'abord*[1] […l'abbé Pierre de Clairvaux] *avec toute la dévotion et le respect possible releva les reliques précieuses des cinq bienheureux et plaçant chacune d'elles séparément dans des étoffes de soie, il fit mettre des inscriptions sur cinq châsses de bois préparées à cet effet.* […] *Les religieux les déposèrent en un lieu sûr et scellé avec les autres reliques de la maison, jusqu'à ce qu'on pût faire la solennité de leur translation dans la grande église et les y placer avec les honneurs qui leurs étaient dus en leur sépulture*[2]. Evoquée quelques lignes plus haut à travers la crypte de la fin du VIIe siècle puis par la représentation magnifiée de la centralité des tombeaux des compagnons martyrs de Saint-Denis dans l'enluminure, le cas de l'élévation des corps saints par l'abbé Suger est peut-être le plus célèbre en lien avec les récits *De Administratione* et *De consecratione* laissés par ce dernier. La reprise qu'en fit Dom Michel Félibien pour sa célèbre *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis en France* décrit comme suit la translation des corps qui alla de pair avec l'édification du nouveau chevet gothique[3]. *Plusieurs évêques s'avancèrent pour tirer les châsses du tombeau en se les donnant de main en main, le roi qui était au milieu d'eux reçut la châsse de saint Denys avec beaucoup de respect.* […] *Etant rentrés dans l'église, ils déposèrent les saintes reliques sur l'ancien autel et montèrent au nouveau que Suger avait préparé devant le tombeau qu'il venait de faire construire pour y transférer les corps de saint Denys et de ses compagnons. Cet autel qui devait être le principal était très magnifique aussi bien que tout le tombeau*[4]. Cependant, comme le rappelait Willibald Sauerländer dans l'article « Architecture gothique et mise en scène des reliques » auquel nous nous référerons à plusieurs reprises dans ce passage, si on connaît bien l'emplacement de l'autel des martyrs accueillant leurs châsses dans le sanctuaire dionysien, ses dispositions précises nous demeurent inconnues. Retenons néanmoins que Saint-Denis constitue un témoignage essentiel d'une volonté organisée et déployée en un programme iconographique cohérent visant ce que Sauerländer identifie comme *une mise en scène spectaculaire des reliques*[5]. Empruntons encore

[1] Ibid. Chap. I, p. 13.
[2] *Ibid.* Chap. I, p. 15, le récit de la translation suivante donne de très nombreux détails et nous y reviendrons plus tard.
[3] Dom Michel Félibien, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denys en France*, le mouvement suivi par les corps depuis la crypte se traduit par l'élévation dans un tombeau sur la voûte au-dessous *de laquelle ils étaient auparavant,* p. 172.
[4] Félibien., p. 173.
[5] 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 ? : Actes du Colloque (Paris, Collège de France, 2001)* (Brepols, 2007). P. 114.

à ce chercheur la référence au célèbre tableau de l'école de Rogier Van der Weyden conservé à la National Gallery[1] pour clore ce paragraphe.



Figure 34 Exhumation du corps de saint Hubert, Ecole de Rogier van der Weyden, National Gallery, 1435-1439 (inv. NG783)

Avec la dépouille funèbre incorrompue de ce saint Hubert tiré, en présence de l'évêque, de grands prélats et de notables, de sous le dallage jouxtant l'autel de l'église Saint-Pierre de Liège pour que son corps soit déposé dans la châsse dorée qui occupe déjà à la fois l'autel et le centre de la composition, Sauerländer choisit un exemple extraordinairement intéressant. Les personnages semblent massés ici - des deux côtés de la pyramide centrale évidée allant du tombeau primitif à la statue de retable de saint Pierre juchée en arrière de l'autel majeur – pour donner chair et couleurs aux réalités médiévales qu'on a tâché de peindre jusqu'ici, en s'appuyant parfois sur des textes de chroniques. La focalisation sur l'espace de l'autel comme *locus sanctissimus* fait écho à ce dont nous parlions plus haut et la présence au centre de la pyramide du corps de saint Hubert atteste quant à elle combien la sacralité médiévale se fonde sur des corps, c'est-à-dire sur des présences avant toute chose. On devine également ici à l'œuvre des éléments évoqués théoriquement, mais qui apparaîtront plus loin dans l'analyse tel que le morcellement de l'espace ecclésial réalisé ici par la grille du chœur et la séparation que

[1] Il s'agit du premier visuel de son exposé au cours du colloque du Collège de France consacré à la Sainte-Chapelle de Paris dont la publication citée *supra* constitue les actes.

cet élément introduit entre le commun des fidèles et des acteurs plus privilégiés. On pressent de même une forme de tension liée au tabou du viol de la sépulture brisé par le rite de l'élévation.



Figure 35 Exhumation du corps de saint Hubert, Ecole de Rogier van der Weyden, National Gallery, 1435-1439, détail

La présence, triomphale, de la châsse exaltée ici - sur cet autel exactement à l'emplacement où se croisent les diagonales de la composition - nous invite à considérer la façon dont, les corps saints, une fois élevés de leurs tombeaux et enchâssés dans de précieux reliquaires, se voyaient ensuite, conservés à l'intérieur de l'enveloppe solide que leur offrait l'architecture des trésors.

II. LES BATIMENTS DU TRESOR COMME « TOURS » : MANIFESTER LA PRECIOSITE PAR L'ENCLOSURE[1]

Avoir identifié dans le trésor de Sainte-Sophie un ancêtre de tour close et dans l'église du Pharos un archétype de chapelle-reliquaire palatiale nous a mis face à des premières manifestations intéressantes de l'architecture édifiée autour des trésor, en lien avec le rayonnement du pouvoir impérial. En se transportant du *locus sanctus* byzantin vers son pendant romain, on peut prendre le *Sancta Sanctorum* du Latran comme un autre archétype de haut lieu de la sainteté nécessitant toutes des mesures équivalentes de signalisation autant que de protection. Cette chapelle peut alors servir de guide pour explorer de façon transversale certaines stratégies d'enveloppement déployées dans la pierre autour des reliques dans les

[1] Empruntant à l'anglais *enclosure* signifiant « clôture », « enclos », ce terme se fonde sur le latin classique *inclusus*, « enfermé » (participe passé de *includere*, « enfermer »). Toléré dans la langue française, on le retient dans ce travail pour son étymologie particulièrement adaptée aux phénomènes qu'on cherche à décrire autant que pour sa sonorité qui les traduit efficacement.

locaux particuliers, faisant plus ou moins corps avec l'espace de l'église et destinés à garantir ces dernières contre les vols et les incendies[1].

1. L'EXEMPLE DE LA CHAPELLE DU *SANCTA SANCTORUM* DU LATRAN : ARCHETYPE DE L'IMAGE DU TRESOR ?

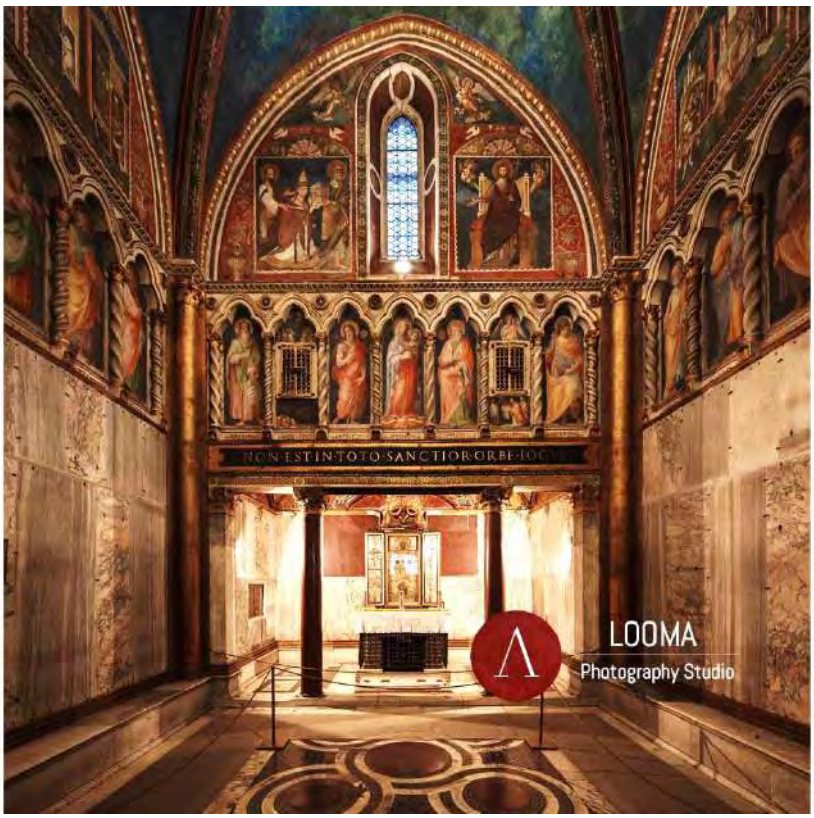


Figure 36 Photographie actuelle de l'intérieur de la chapelle du Sancta Sanctorum, ancien palais des papes, Rome © Vatican Museums

Niché au cœur de la chapelle privée du palais pontifical construit au Latran au IVe siècle, le *Sancta Sanctorum* désigne un trésor abritant des reliques parmi les plus sacrées de la Chrétienté, comparables à celles jalousement gardées dans le secret des trésors constantinopolitains précédemment et augmentées vraisemblablement pour une part de ces trésors mêmes après la IVe Croisade. La réunion de l'image miraculeuse dite acheiropoïète du Christ, de fragments de la Vraie Croix, des sandales du Christ et des instruments de sa Passion ou encore les chefs de certains apôtres faisait de ce trésor l'épicentre d'une chapelle constituant l'oratoire privé des papes[2] située dans l'aile privée de la résidence pontificale, à l'étage supérieur destiné aux

[1] Pour parvenir à une caractérisation rapide à partir d'exemples étudiés précédemment, on adoptera là une approche transversale, thématique, accolant des exemples pris entre XIe et XIVe siècle.
[2] Mentionnée pour la première fois dans la biographie du pape Etienne III (mort en 772), sous son nom d'origine *Capella San Lorenzo in Palatio* (pour avoir été élevée sur les vestiges d'un oratoire à saint Laurent, *l'Oratorium sancti Lorenzo de Palatio*), cette chapelle demeure associée à Léon III (pape de 795 à 816) en raison de la célèbre « arche de cyprès » dont il la dota.

archives. La vénération s'y centrait sur un célèbre coffre-reliquaire enchâssé dans l'autel. Connu sous le nom d'« arche de cyprès », *arca cypressina,* il renfermait ces reliques en partie déposées là au IXe siècle par Léon III et concurrençant l'importance de la basilique Saint-Pierre. Depuis l'époque de sa construction, l'accès à cette chapelle, à ce lieu saint « *sanctus* », centré sur le pôle plus sacré encore, « *sanctior* », de l'autel (renfermant le noyau de l'arche de cyprès considéré comme « *sanctissimus* »[1]) était gardé par les pères passionnistes et inaccessible à toute autre personne que le pape sans autorisation[2]. Le souverain pontife pouvait seul célébrer la liturgie pascale à l'intérieur du sanctuaire, semblable en cela au grand prêtre du Temple de Jérusalem[3]. Intimement liée à la vénération pontificale[4], la chapelle du *Sancta Sanctorum* et son trésor jouissaient ainsi d'un statut d'exclusivité et de prestige extraordinaire[5], l'icône et les reliques inaccessibles[6] n'étant que très exceptionnellement montrées au peuple romain[7]. En dehors d'une ouverture en 1513 par Léon X (1513-1521) qui vit les objets précieux de l'*Arche* et établit alors une liste des reliques du trésor[8], suivie de possibles larcins au cours du sac de Rome, en 1527, l'autel n'avait plus été ouvert depuis la Renaissance. Aussi est-ce à un trésor maintenu secret pendant près de quatre siècles que l'Eglise romaine consentit en acceptant les investigations archéologiques successives des chercheurs Florian Jubaru, Hartamman Grisar, Philippe Lauer puis Joseph Wilpert entre 1903 et 1908[9]. La photographie ci-dessus abaisse visuellement les lourdes barrières faisant la spécificité de ce lieu et du moment

[1] Cette gradation d'un terme vers l'autre est inspirée par la lecture d'une des pages de Iogna-Prat, p. 54.
[2] En effet, tout au long du Moyen Âge et au cours de la Renaissance, il fallait un bref apostolique, c'est-à-dire émanant du Saint-Siège, pour qu'un pèlerin soit autorisé à voir les reliquaires de la chapelle.
[3] Voir Guido Cornini, ""Non Est in Toto Sanctior Orbe Locus". Collecting Relics in Early Medieval Rome," in *Treasures of Heaven, saints, relics and devotion in medieval Europe*, ed. Martina Bagnoli, et al. (Londres: The Bristish Museum Press, 2011), p. 70. La symbolique liturgique renvoie aux versets 25 et 26 du livre de l'Exode (La Demeure, l'Arche et la Table).
[4] En dépit du déplacement de la résidence des papes vers le Vatican au XVe siècle.
[5] La plus ancienne mention textuelle de l'existence des reliques de la chapelle du Latran remonte à la description qu'en fit le chanoine de la basilique Saint Jean de Latran pendant le règne du Pape Alexandre III (1159-1181), Johannes Diaconus, connu en France sous le nom de Jean Diacre, dans sa *Descriptio Lateranensis Ecclesiae,* composée vraisemblablement vers 1170.
[6] Un unique accès visuel ayant été ménagé pour les pèlerins, à partir du XVIe siècle, via la fenêtre grillagée au sommet de la *Sancta Scala* dont il est fait mention plus loin.
[7] Notamment au cours de liturgies processionnelles justifiant l'extraction de l'image miraculeuse du Christ et de certains reliquaires du trésor.
[8] Reproduite en partie par l'inventaire Renaissance d'Onofrio Pavino (comme l'inventaire de Jean Diacre, ce dernier fut également traduit et publié au début du XXe siècle dans le cadre des recherches de Lauer). L'extrême rareté des ouvertures explique celle des sources écrites au sujet du contenu du trésor. Pour l'inventaire des sources disponibles, lire notamment Bruno Galland, *Les authentiques de reliques du Sancta Sanctorum,* Cité du Vatican, Bibliotheca Apostolica, 2004, référence donnée par Kirstin Noreen, "Opening the Holy of Holies: Early Twentieth-Century Explorations of the Sancta Sanctorum (Rome)," *Church History* 80 (3) (2011): p. 525.
[9] Le contexte religieux, politique, économique aussi bien que scientifique entourant cette très importante série d'investigations et de publications scientifiques subséquentes (pas moins de vingt articles et ouvrages concurrents publiés dans l'intervalle de quelques années à peine) est magistralement éclairé par l'article de Norenn cité ci-dessus, à l'instant.

de son ouverture. Suivre les grandes lignes de sa redécouverte, au tout début du XX siècle, permettra alors de comprendre dans quelle mesure cette chapelle - désignée d'après le nom même de *Sancta Sanctorum* à partir du XIIIe siècle[1] - et son trésor avaient effectivement, au fil des siècles, *pris quelque chose du « Débir »[2] ou du « Saint des Saints »[3] du Temple de Jérusalem dont le voile mystérieux n'était soulevé que de loin en loin par la main du grand prêtre*[4].



Figure 37 Portes en bronze de la chapelle du Sancta Sanctorum[5]

[1] A ce sujet, Guido Cornini (conservateur des objets d'arts du Musée du Vatican), écrit *The name Sancta Sanctorum itself, which came into consistent use only in the thirteenth century, was borrowed from the designation of the inner sanctuary of the Temple of Jerusalem in the Bible* .Cornini, p. 70.
[2] Le *Débir* (en hébreu : דביר) désigne la partie la plus centrale du Temple de Jérusalem.
[3] Synonyme de *Débir*, le Saint des saints s'écrit (הקודשים קודש) en hébreu.
[4] La référence aux paroles entendues par Moïse sur la montagne, évoquée en ouverture de ce chapitre, au sujet de la demeure pour l'arche rappelle l'analogie établie entre l'Arche d'Alliance de la Terre Sainte et cette chapelle. Le verset suivant montre en effet assez combien le tabernacle du peuple juif se définit prioritairement par la séparation d'espace qu'il marque et que signale précisément la limite formée par des voiles successifs, faisant écho au point étymologique autour du sacré. *Tu feras un voile de pourpre violette, pourpre rouge, cramoisi éclatant et lin retors* […] *derrière le voile, tu introduiras l'arche de la charte. Et le voile marquera pour vous la séparation entre le lieu saint et le lieu très saint* [*Exode*, 26, 31]. Faisant ce rapprochement, Lauer se réfère (p. 140) aux recherches de Georges Perrot et Charles Chipiez, *Le Temple de Jérusalem et la Maison du Bois-Liban d'après Ézéchiel et le Livre des Rois*, Paris, 1889.
[5] Fig. 4 de Lauer, p. 14.

On s'appuie donc sur l'épisode de la réinvention[1] de la chapelle et de l'Arche de cyprès[2], intacte après onze siècles, pour approcher la richesse des stratégies d'enveloppement déployées là autour des sacrosaintes icônes et reliques. En effet, le franchissement du seuil de l'étroite chapelle médiévale[3] dans son état du XIIIe siècle (post reconstruction sous Nicolas III[4]) plaça les scientifiques du début du XXe siècle face à un espace encore puissamment marqué par les systèmes de protection et de clôture originaux[5]. L'accès à l'intérieur de la chapelle était barré par une porte faite de lourds vantaux de bronze datant du pontificat d'Innocent III (1198-1216). Cette porte, elle-même, était fermée à l'aide de barres de fer passées transversalement dans des anneaux striés munis de serrures plates rectangulaires faisant office de cadenas. A l'intérieur, l'oratoire ne présente que d'étroites ouvertures consistant en deux hautes baies en lancettes et

[1] Les circonstances générales très particulières de cet épisode doivent être prises en compte, comme le permet la lecture de l'article si bien nommé « Opening the Holy of the Holies » déjà mentionné. Quant aux circonstances spécifiques, elles ont premièrement trait aux recherches du jésuite français Florien Jubaru qui, dans le cadre des recherches qu'il conduisait sur l'existence historique de sainte Agnès obtint, en 1902, la transmission au pape Léon XIII de sa requête d'accès à l'intérieur de l'autel du *Sancta Sanctorum* où la tête de la sainte reposait dans un reliquaire). L'autorisation pontificale exceptionnellement accordée ne suffit cependant pas immédiatement puisque la disparition des clés de l'autel retarda d'une année entière son ouverture (A leur sujet, voir notamment Noreen. autour de la page 528.) Bien qu'initiées elles aussi avant 1900, les recherches successives de Grisar (éminent spécialiste allemand d'archéologie chrétienne) comme de Lauer (spécialiste de l'architecture de la résidence pontificale médiévale, voir l'ouvrage qu'il fait paraître en 1911, *Le palais du Latran, étude historique et* archéologique) ne commencèrent qu'après la redécouverte par Jubaru du grand nombre de reliquaires et de reliques contenues dans l'arche et sa demande officielle de les examiner, accordée par Léon XIII (pour des raisons intéressantes et complexes en lien avec la situation de la papauté avec l'Etat italien à l'époque). La première publication moderne du trésor est ainsi celle de Jubaru en 1905, « Le chef de sainte Agnès au trésor du *Sancta Sanctorum* », *Etudes,* I. CIV, n° du 20 septembre 1905, pp. 722-773, suivie deux ans plus tard, par celle du contenu du trésor, après les communications de Lauer et de Grisar.

[2] Comptant parmi les découvertes archéologiques majeures du début du XXe siècle.

[3] Composée d'une courte nef et d'un chœur à chevet plat.

[4] Le pape Giovanni Gaetano Orsini, Nicolas III (1277-1280) la fit restaurer à la suite du tremblement de terre de 1277 et la fit alors orner d'un cycle de fresques reprenant peut-être le programme iconographique des fresques plus anciennes. Ces dernières se trouvent aujourd'hui sous des repeints datant des reprises apportées au XVIe siècle lors des travaux engagés sous Sixte V (15-1590) lorsque faisant détruire l'ancien palais pontifical médiéval par Fontana, le pape choisit d'épargner la chapelle et la réhaussa de la célèbre *Scala Sancta* y conduisant.

[5] On se réfère dans ce passage qui suit aux descriptions que Philippe Lauer proposa des différents éléments mobiliers clés de la chapelle (ainsi qu'à ses illustrations car l'enchaînement des circonstances décrites par Noreen en fit le premier à pouvoir publier les résultats de ses investigation), bien qu'il serait plus juste et complet d'emprunter prioritairement aux recherches, antérieures dans le temps, premièrement de Jubaru et secondairement, à la fois en allemand et en italien d'Hartmann Grisar, publiées dès 1907.

en deux fenêtres carrées, ménagées en haut des arcatures. Chaque ouverture est munie de grilles de fer, dotées de serrures et de cadenas[1].

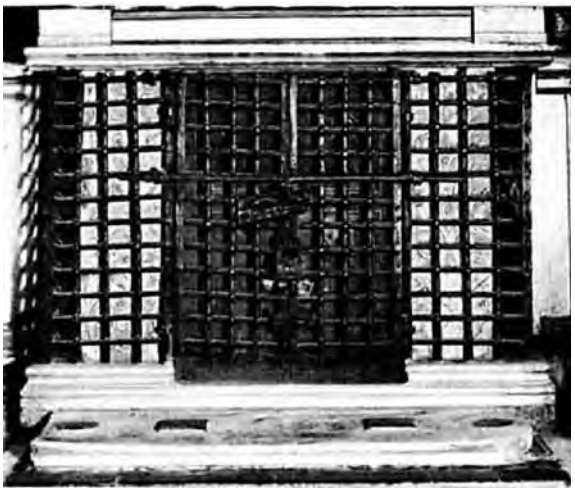


Figure 38 Autel du Sancta Sanctorum avant son ouverture[2]



Figure 39 Porte de bronze de l'autel du Sancta Sanctorum, début XIIIe s.[3]

A l'intérieur de ce Saint des Saints placé sous haute surveillance, comment se présentait l'autel dont les chercheurs convoitaient de longue date l'ouverture[4] ? Il s'agit d'une construction médiévale de marbre, ayant elle-même les dehors d'un coffre-fort comme en témoigne nettement *la solide grille de fer forgé scellée faisant retour sur les côtés*[5]. Dès avril 1903, le redécouvreur du trésor, le jésuite Florian Jubaru, force ce système de fermeture qui n'avait pas été ouvert depuis Léon X. Il découvre un contenu dont les archéologues ignoraient alors le détail, au-delà des inventaires Renaissance rappelés plus haut. Faisant sauter la grille de fer forgé, dont les clés avaient disparu, Jubaru se heurte encore, comme on le voit ci-dessus, à *une porte à deux battants fermés par une épaisse barre de fer transversale et de forts cadenas cylindriques à dents pénétrantes*[6].

[1] Voir Lauer., description p. 13 et suivantes.
[2] Fig. 5 de Lauer, p. 26.
[3] Fig. 6 de Lauer, p. 27.
[4] Mentionnons, à titre d'exemple, les refus successifs essuyés par Lauer, en 1899 et en 1900, dans le cadre de ses recherches sur les soubassements de la chapelle (Voir Lauer.)
[5] Ibid., p. 27.
[6] Ibid.

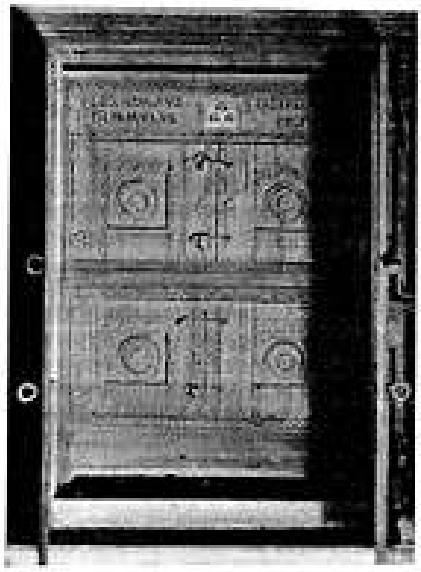


Figure 40 "Arche" de cyprès de Léon III fermée [1]



Figure 41 "Arche" de Léon III ouverte[2]

Autorisé à accéder, à son tour[3], à l'autel du *Sancta Sanctorum* en mai 1906, le chartiste Phillipe Lauer peut vérifier l'historicité du lien la fameuse arche de cyprès et le souverain pontife[4]. Ses analyses soulignent également l'importance du dispositif élaboré autour de cette arche, en prouvant que l'encastrement de ce lourd coffre en bois très dur avait été mis en place avant l'achèvement de la construction. De ce coffre présentant, derrière une ultime porte, deux niveaux, notons ici encore une inscription en capitales romaines en noir sur fond or dont Lauer rapporte que le tracé gothique était typiquement en usage dans l'Italie du XIIIe siècle en Italie. Située sur la frise supérieure du coffre, elle peut être traduite comme *Reliques des saints* ou *Saint des Saints*[5], selon une ambivalence qui rappelle celle mentionnée plus haut au sujet de la symbolique médiévale, rarement univoque.

Si la préciosité du trésor des reliques déposées dans la chapelle du Latran justifie effectivement l'érection de sérieuses protections autour de l'arche sacrée, retenons surtout ici combien l'accumulation, presque outrancière ici, de grilles, de barres de fer, de portes, de serrures et de cadenas constitue à elle seule un manifeste de la préciosité d'un contenu si jalousement gardé. Ainsi est-ce bien l'enclosure, qui rend « visible » la présence d'un invisible qui n'en est rendu

[1] Fig. 7, p. 37 de Lauer.
[2] Fig. 8 de Lauer, p. 39.
[3] Après Jubaru mais également après Hartmann Grisar que Pie X avait autorisé à étudier et à photographier l'autel et tout son contenu dès juin 1905.
[4] Lien confirmé notamment par l'inscription courant à sa surface du coffre de bois convoité : « LEO INDIGNUS TERTIUS EPISCOPUS DEI FAMULUS FECIT », « *Léon III, évêque indigne et serviteur de Dieu, l'a fait* ».
[5] Voir Lauer, p. 39.

que plus précieux et désirable. Faisant écho à une observation déjà faite face aux trésors constantinopolitains, notons cependant que les dispositifs de protection ne sont pas, là non plus, les seuls moyens de signalisation de la présence des reliques maintenues invisibles dans cette chapelle[1]. Arrêtons-nous un instant, ci-après, sur un intéressant détail du programme iconographique contenu dans les fresques du *Sancta Sanctorum*.



Figure 42 Léon III déposant "l'arche de cyprès" dans la chapelle, fresque située au-dessus de l'autel du Sancta Sanctorum, dans le registre médian surplombant les arcatures trilobées, XIIIe, reprise au XVIe siècle

Située au-dessus de l'autel, sous le registre plus ample des peintures des arcades, on reconnaît ici la peinture d'un pape, identifiable au *pallium* rouge et à la tiare qui le coiffe, encadré par un diacre et un évêque. Marchant très incliné, le pontife porte, sur ses bras, couverts par un voile blanc, un coffre rectangulaire en bois ouvert, laissant entrevoir son contenu de crânes et d'ossements. Cette représentation de Léon III déposant l'arche de cyprès pleine de reliques dans la chapelle du Latran[2] est essentielle dans la perspective où se situe notre travail par les procédés qu'elle met en œuvre. Les dynamiques narrative, mémorielle et d'authentification que nous avions esquissées autour des ampoules de pèlerinage se retrouvent ici déployées dans une peinture du XIIIe siècle. Cette représentation fixe l'épisode au cours duquel le pape translata à l'intérieur du sanctuaire du Palais du Latran un trésor de reliques dont l'importance et la valeur

[1] On pourrait en effet mentionner également à ce titre la création de l'escalier monumental ou *Scala Sancta* menant à l'étage supérieur des parties sauvegardées du palais médiéval au XVIe siècle et mettant en place un dispositif intéressant de signalisation de la présence des reliques à travers l'aménagement d'une fenêtre grillagée ménagent un regard sur l'intérieur du sanctuaire. En raison de sa datation, on reporte l'image de cette grille telle que Lauer la photographia dans le volume d'annexe (au n°10).

[2] Telle que l'identifie Lauer, p. 26. Ce faisant il corrige au passage une ancienne identification erronée.

cruciales pour la chrétienté sont soulignées à la fois par le voile blanc et par l'humble inclinaison de tête du pontife. Cette représentation célèbre et perpétue la mémoire du geste fondateur de Léon III. Elle manifeste visuellement la présence des ossements enfouis quant à eux dans les profondeurs de l'autel et de l'arche qui les enserre. Ce faisant, une telle image affirme l'historicité de l'accumulation, de la thésaurisation et de l'enfouissement par la papauté de ce trésor de reliques en ce lieu. C'est pourquoi, choisie sous le pontificat de Nicolas III, elle participe elle-même d'une rhétorique, visuelle ici, d'authentification par laquelle se voient attestées la sacralité du sanctuaire, l'autorité de la papauté qui le fonde et en détient seule la garde et enfin de la Cité romaine dont le *Sancta Sanctorum* rayonne à partir de son trésor de reliques[1]. Parmi le très riche contenu de l'arche auquel Florian Jubaru puis Hartmann Grisar accédèrent seuls *in situ*[2], on ne mentionnera, qu'un coffret-reliquaire en bois de la Vraie Croix[3], enfermé dans l'arche, auprès de croix-reliquaires en métal orfévré, de pyxides en ivoires, de flacons en cristal de roche, de maints sachets de reliques, d'une collection d'authentiques, de tuniques et de très nombreuses soieries. Le coffret-reliquaire du Latran et sa stratification de reliques et d'images prolongeant à son échelle celle de l'Arche dans la chapelle de nous servira de guide au moment de questionner, plus loin les reliquaires eux-mêmes en tant qu'enveloppes. Retenons seulement ici que ce dernier était littéralement niché à l'intérieur du coffre de cyprès, derrière des portes de bronze, des grilles de fer forgé et d'autres lourdes serrures le maintenant presque scellé dans les entrailles de l'autel de la chapelle elle-même inaccessible du *Sancta Sanctorum.* Beaucoup d'éléments que nous aurons à examiner au cours des pages de la suite de ce chapitre sont déjà à l'œuvre dans cet archétype d'enveloppement stratifié incluant simultanément des éléments très précis de désignation de la sacralité. Sa description peut encore être enrichie grâce à une remarque de Jean-Claude Schmitt constituant une confirmation de l'orientation suivie autant qu'un aiguillon précieux pour conduire l'exploration de ces enchâssements médiévaux dans les pages qui suivent.

[1] Notons enfin ici la signification du choix de Léon XIII d'encourager les investigations des chercheurs au sein du trésor réédifié par Nicolas III dans un moment de crise politique affectant la stabilité économique ainsi que la garantie des propriétés pontificales, voir Noreen.

[2] En effet quoique Lauer y consacre plus d'une centaine de pages d'analyses, de descriptions et de transcriptions, notamment pour les authentiques donnant l'impression d'avoir accéder simultanément aux reliquaires et aux reliques les enchâssant, la lecture de l'article de Kirstin Noreen démontre qu'à peine quelques mois après s'être vu autorisé à investiguer sur ses derniers, Grisar vit, en juin 1905, l'arrêt brutal de ses travaux et le transfert de tout le contenu de l'arche vers le Museo Sacro de la Bibliothèque apostolique vaticane que le reliquaires ne quittèrent plus jamais après cette date, les reliques regagnant seules le *Sancta Sanctorum*¸dans des contenus modernes).

[3] Découvert aux côtés d'un autre.

Les reliques, comme l'eucharistie, comme les images elles-mêmes procèdent d'une dialectique du visible et de l'invisible qui fait que ce que l'on voit n'est jamais le tout de ce qui est[1][…] *Le rapport entre ces objets tient donc aussi à leur mise en scène rituelle dans l'ordre du visible. Mais ce dernier tend moins à montrer qu'à dévoiler, c'est-à-dire à cacher pour suggérer seulement et ne révéler que de manière exceptionnelle*[2].

Au fil de la rencontre entre les scientifiques du début du XXe siècle et le trésor du *Sancta Sanctorum* du Latran, la chapelle pontificale est apparue sous ses jours d'absolue inaccessibilité et le trésor de reliques extrêmement célèbre qu'elle renferme comme la chose la mieux gardée au monde sous un amoncellement de portes, de barrières et de verrous prompts à en décourager l'assaut. Est-ce qu'un tel système d'enveloppement par strates superposées constitue une exception liée au prestige du trésor de l'oratoire privé des papes[3] ? Relève-t-il au contraire de la logique de protection médiévale des trésors ecclésiaux ?

2. Des tresors d'eglise filant le theme de l'enveloppement et du coffre-fort

Un des aspects essentiels de la gestion des trésors au Moyen Âge consiste à bien les protéger non seulement du vol, mais également des incendies. L'importance que revêtaient les reliques pour la vie des abbayes et le prix du métal capitalisé dans les trésors exigent cette protection. Des locaux particulièrement bien fermés et des niches murales abritaient les châsses et autres objets précieux. Les cryptes et les niches des autels sont également des lieux sûrs. Lors de leurs expositions, les châsses et les reliques sont protégées du flot des pèlerins à l'aide de grilles[4].

Cette image du caractère hermétique, de la situation isolée dans l'église et de l'installation des trésors dans des lieux élevés[5] fait écho à celle de la « tour du trésor » identifiée par Brigitte

[1] Jean-Claude Schmitt, "Les reliques et les images," in *Les reliques. Objets, cultes, symboles. Actes du colloque international de l'Université du Littoral-Côte-d'Opale*, ed. Edina Bozoky and Anne-Marie Helvétius (Boulogne-sur-Mer: Brepols. Hagiologia Atelier belge d'études sur la sainteté en Occident, 1997), p. 149.
[2] Ibid., p. 159.
[3] En lien avec les enjeux de pouvoir associés pour la papauté à la possession et à l'affirmation de la possession de ce trésor de reliques fondant une part de son autorité ecclésiale.
[4] Xavier Barral i Altet, *Conques*, ed. J-P. Gisserot, 2005, ici, p. 27.
[5] C'est particulièrement marquant en parcourant Marie-Anne Sire, "Les trésors de cathédrales : salles fortes, chambres aux reliques ou cabinets de curiosité ?," in *20 siècles en cathédrales*, ed. Jacques (sous le patronage de) Le Goff, Catherine (sous la dir. de) Arminjon, and Denis Lavalle (Paris: Centre des Monuments Nationaux, Monum Editions du Patrimoine, 2001). et également clair dans l'introduction d'Aude Morelle, "La salle du trésor de Notre-Dame de Noyon," in *La cathédrale Notre-Dame de Noyon. Cinq années de recherches*, ed. Arnaud Timbert and Stéphanie Daussy (Noyon: Société historique, archéologique et scientifique de Noyon, 2011). ou encore dans les communications de Philippe George (« Définition et fonction d'un trésor d'église »"Définition et

Roux. Dans quelle mesure la réalité archéologique des trésors d'abbayes, de collégiales ou de cathédrales[1] profondément liés à l'histoire de la construction des bâtiments et souvent avec la réfection des espaces du chœur[2] correspond-elle effectivement à cette description[3] ? Qu'est-ce que le survol de l'histoire architecturale et des données archéologiques entourant certains trésors pris à titre d'exemples permettent d'apprendre quant aux caractéristiques majeures de ces salles, aux emplacements qu'elles occupaient et à leurs accès ?

Le cas de la *Camera Santa* de la cathédrale San Salvador d'Oviedo est intéressant en guise d'ouverture. Il s'inscrit en effet dans une forme de continuité avec les trésors palatiaux constantinopolitains dans la mesure où il s'agit du trésor royal qu'Alphose II (791-842) fit ériger, vers 800, autour d'un reliquaire monumental - *l'Arca Santa d'Ovideo*[4] constituant une déclinaison du thème de l'« arche de cyprès » déjà rencontrée tant à Jérusalem qu'à Rome et à Constantinople.

fonction d'un trésor d'église " *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA [En ligne]* 9 (2005).et "Le trésor d'église, inspirateur et révélateur de conscience historique," *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa* XLI (2010).

[1] Bâtiments qu'on rencontre inventoriés sur les plans sous des appellations variées. Si les termes de *thesaurus*, de *sacrarium* ou d'*armarium* sont les plus courants, on trouve aussi, plus explicitement, celui de « maison du trésor », « chambre d'or » - comme l'*aurea camina* de Cologne - ou encore de « chambre du trésor » survivant en allemand et en néerlandais sous les vocables *« Domschatzkammer* et *Domschatkamer »*, voir George, p. 15.

[2] Le lien entre cérémonie d'élévation ou de translation de reliques et le lancement de campagnes de reconstruction est important, on l'a déjà évoqué plus haut. On renvoie en annexe n°11 des éléments complémentaires à ce sujet.

[3] La nécessité de conduire cet examen au-delà de la rapide exploration proposée ici est rappelée par Philippe George en ces mots : *L'analyse architecturale des bâtiments devrait également être prise en compte en prenant appui sur l'archéologie ainsi que sur l'histoire de l'architecture afin de déterminer la position exacte du trésor, de la sacristie et, quand elle existe, de la pièce spécifiquement dévolue aux objets précieux. On devrait ainsi chercher à rétablir les dispositions architecturales, les aménagements afin de mettre clairement au jour les accès physiques et visuels aux trésors au sein des sanctuaires. Cette partie de l'analyse devrait également enfin prendre en compte le mobilier particulier à l'intérieur duquel les pièces du trésor étaient conservées*, George, p. 15.

[4] Voir annexe n°12 le devant de l'*Arca Santa*, datée du XIIe siècle pour sa partie orfévrée conservée dans cette chambre du trésor d'Oviedo.



Figure 43 Oviedo Camera Santa vue extérieure du bâtiment du trésor



Figure 44 Vue intérieure de la pièce voûtée du trésor d'Oviedo

Ici, l'histoire du coffre de Terre Sainte contenant des reliques du Christ et de la Vierge remonte aux apôtres, transite par Alexandrie au VIIe siècle puis vers l'Espagne en passant par Séville et Tolède, et fait finalement d'Alphonse II une nouvelle figure du roi construisant un Temple pour abriter la précieuse arche[1]. La *Camera* d'Oviedo, bâtie au tout début du IXe siècle trouve sa place ici précisément en tant qu'exemple illustrant l'opérativité des trésors de reliques dans l'écriture de la mémoire des lieux et leur position au cœur d'enjeux de pouvoir stratégiques. En effet, comme l'a montré Cynthia Hahn, c'est au moment où le sanctuaire décline d'importance face au succès croissant du pèlerinage vers Compostelle, qu'Alphonse VI (1040-1109). puis l'évêque Pelagius[2] remettent en lumière la collection de reliques réunie par leur prédécesseur à travers la réfection de la *Camera Santa* alors dotée d'une voûte en berceau et par la modification du fleuron du trésor, la grande châsse dite *Arca Sancta* alors célèbre dans toute l'Espagne. Oviedo, constitue également un exemple intéressant de local voûté en pierre conçu à l'épreuve du feu pour abriter le trésor de l'église tel qu'on le trouvait également au XIe siècle tant à Saint-Benoît-sur-Loire sous l'abbé Gauzlin (1004-1030) qu'à Conques[3] ou encore au nord du transept de l'abbatiale du monastère de Quedlinburg fondé au milieu du Xe siècle par Otton le Grand. On le rencontre aussi, dès le début du XIe siècle, dans le trésor construit aux abords de la cathédrale de Reims désigné par les sources comme « le quarrel du trésor » tel que le figure le plan ci-dessous.

[1] Hahn, p. 184. Hahn s'appuie sur Serafin Moralejo, « On the road: the Camino de Santiago », *The Art of Medieval Spain, 500-1200,* catalogue d'exposition du MET, New York, 1993, pp. 175-183. Ici p. 178 de l'article.
[2] Mort en 1153.
[3] Au sujet de la situation du « local particulier », à Conques, mentionné par le *Livre des miracles,* les opinions divergent pour savoir s'il s'agissait au début du XIe siècle d'une pièce séparée, ou d'un espace au sein de l'église séparé par une grille verrouillée.

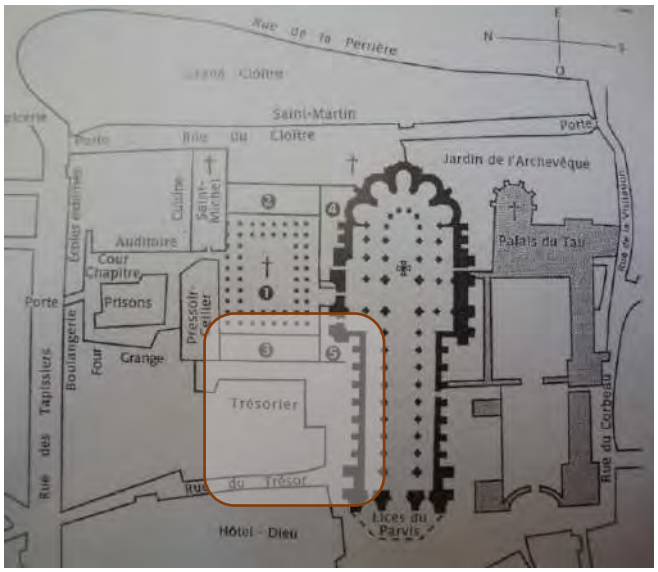


Figure 45 « Quarrel du trésor » de la cathédrale de Reims, cloître, cellier et trésorerie selon un plan du XVIIIe siècle donné par Cottez

Perpendiculairement à la cathédrale, comme à Notre-Dame de Paris, le « quarrel du trésor » de Reims désigne un îlot clos où se trouvait un ensemble de bâtiments claustraux ordonnés autour du cloître[1]. Entre la limite ouest du cloître et de l'Hôtel-Dieu, l'hôtel du trésorier et ses dépendances furent édifiés *pour conserver toutes les richesses de l'église métropolitaine en dehors du cloître. Il fallait un endroit d'une surveillance facile, dans un ensemble de bâtiments spécialement conçus pour assurer la sécurité et la conservation des objets, ainsi que leur transport discret dans le sanctuaire*[2]. Encore visible ci-dessous sur la gravure qu'en donnait Nicolas de Son en 1625, accolé au flanc nord de la cathédrale, ce bâtiment du trésor avec son sous-trésor et le logement du trésorier daterait du milieu du XIIe siècle[3]. La gravure, ci-dessous, permet de distinguer nettement cette aile perpendiculaire au bâtiment principal du trésor et se raccordant à la cathédrale[4]. Ces bâtiments et cette jonction existaient déjà[5], depuis près d'un siècle lors de l'incendie de la cathédrale précédente survenu en 1210[6].

[1] Alain Cottez, "L'ancien trésor du chapitre," *La plume de l'ange* n°6 décembre 2015 (2015): pp. 3-8. Cloître quant à lui adossé à la façade nord de l'édifice.
[2] *Ibid.*
[3] Pour Alain Cottez, qui s'appuie sur ce point sur les investigations de Deneux, leur construction serait contemporaine de celle de la chapelle Saint-Nicolas de l'Hôtel Dieu. Une chapelle située à proximité des bâtiments du trésor, qui disparut dans l'incendie et dont les fondations furent conservées pour asseoir le mur nord de la tour nord de la nouvelle cathédrale.
[4] Alain Cottez attire ici l'attention sur les ouvriers œuvrant sur la toiture de ce bâtiment.
[5] D'après l'architecte en chef du chantier de restauration de la cathédrale, cf. ci-dessous.
[6] D'après Henri Deneux qui fut un des architectes en chef du chantier de restauration de la cathédrale. Cottez s'appuie aussi pour cette datation sur Jean Jadart qui, dans *Le Bulletin du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques*, paru en 1892 attribue à cette chapelle une mosaïque retrouvée en 1865 à l'entrée de la rue du Trésor.



Figure 46 Reims pourtours de la cathédrale gravure de Nicolas de Son, 1625[1]

Au sujet de cette trésorerie rémoise, une découverte archéologique offre un exemple précis des étroites ouvertures constamment mentionnées dans l'architecture des trésors[2] : la mise au jour, suite au déblaiement des décombres et après démolition des constructions modernes aménagées intérieurement et extérieurement sur les anciens bâtiments du trésor[3] *de petites fenêtres romanes qui avaient été bouchées et avaient gardé, pour certaines, leurs grilles primitives de fermeture*[4].



Figure 47 Reims, vestige petite fenêtre romane du trésor, d'après Cottez

[1] Tirée également de Cottez.
[2] Minuscule ouverture observable également à la naissance de la voûte en berceau de San Salvador d'Oviedo.
[3] Entre les rues Robert de Coucy et du Trésor.
[4] Cottez, p. 6.

Nous reviendrons sur le cas de Reims dont l'archéologie a également permis de documenter la question des accès au trésor mais, avant cela, il importe de préciser que la *Camera Santa d'Oviedo*, en tant que bâtiment voûté constitue également, avec ses deux niveaux superposés, une introduction à la distinction entre « Grand Trésor » ou « Haut trésor » et « Petit Trésor », « *thesauro basso* » au niveau inférieur et servant de sacristie telle qu'on la retrouve dans de nombreux trésors[1]. Une telle division s'observe par exemple, au XIe siècle, dans le trésor de la cathédrale de Bâle.

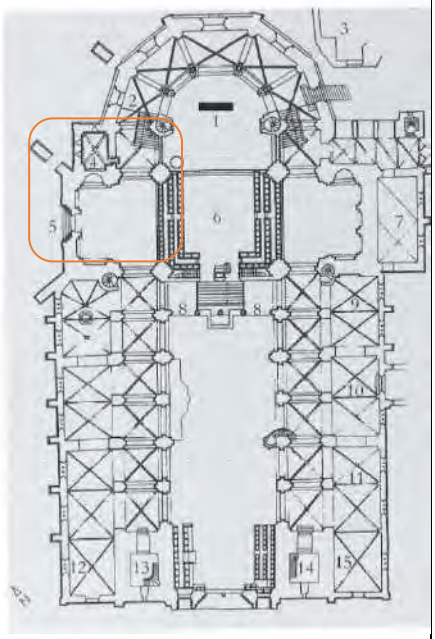


Figure 48 Bâle plan de la cathédrale, avec le bâtiment du trésor en n°4, d'après Husband et Chapuis[2]



Figure 49 Bâle vue du trésor depuis le chevet par Julius Kelterborn, 1885, dans le catalogue The Treasury of Basel Cathedral[3]

Niché entre la baie septentrionale du déambulatoire et le mur oriental du transept de la cathédrale, le trésor de la cathédrale de Bâle abritait les reliquaires étroitement associés avec l'autel majeur qu'ornait également aux jours de fête le devant d'autel d'or d'Henri II[4]. Il prenait place au niveau supérieur de la sacristie romane de la cathédrale. Plus austère encore que l'apparence extérieure de la *Camera Santa* d'Oviedo scandée d'arcatures aveugles, il s'agit là

[1] C'est le cas à Beauvais où les vêtements liturgiques prennent place dans la *trésorerie basse* tandis que les reliques occupent la *haute chambre du trésor*. Au sujet du trésor de Beauvais, voir l'abbé L. Pihan, *Beauvais, sa cathédrale, ses principaux monuments*, 1885.

[2] Plan donné dans les pages introductives du catalogue, Timothy Husband and Julien (contribution) Chapuis, "The Treasury of Basel Cathedral," ed. The Metropolitan Museum of Art (Yale University Press, 2001), p. 8. D'après *Basler Münster Bilder*.

[3] Cette illustration était présentée à l'exposition du MET en 2001 et reproduite dans le catalogue, au numéro V, p. 40, ibid.

[4] Dans les collections du musée de Cluny depuis 1854. Nous reviendrons sur ce *desploi* au chapitre suivant.

d'une structure sévère rappelant le modèle du *skevophylakion* d'Hagia Sophia par son aspect rigoureusement clos et sa massivité : son mur oriental étant constitué par le premier contrefort du chœur[1]. Seules trois très petites ouvertures, munies de barreaux de fer, éclairent la sacristie haute abritant le trésor de la cathédrale dont l'entrée était protégée par une porte de fer à double vantail[2]. Dans le cas du trésor de la cathédrale Sainte-Cécile d'Albi, datant de la fin du XIIIe siècle, les structures intérieures de la salle principale, entièrement conservées ont révélé la présence de sept niches appartenant à la construction originale[3] chacune fermée par des grilles en fer forgé[4] ainsi qu'un important afflux de lumière par le biais de deux grandes baies ménagées dans les parois ouest[5] et est. Elevée au-dessus du vestiaire des chanoines cette salle haute et ample[6] était éloignée du sanctuaire dont la séparait un escalier à vis. A Troyes, construit entre 1200 et 1212[7], à l'initiative des évêques Garnier de Trainel et Hervée[8], un édifice destiné au trésor rapporté de la IVe Croisade prit place dans la cathédrale, à l'emplacement qu'aurait occupé la première chapelle absidiale du chœur[9]. Ce dernier se vit rehaussé, autour de 1300, par l'édification d'une seconde pièce identique voûtée comme la première sur croisées d'ogives et appelée « trésor hault »[10]. Cette construction, comme celle de la cathédrale Saint-Etienne de Sens, à l'intérieur même des déambulatoires de ces édifices permit de mettre les pièces les plus

[1] Naturellement cette dimension est plus nette encore dans le cas de l'architecture née dans le contexte des campagnes contre les albigeois qu'illustrent les églises des Dominicains de Toulouse, ou encore Sainte-Cécile d'Albi dont en reporte en annexe n°13 l'évocation architecturale du trésor.
[2] Husband and Chapuis. Jusqu'à son déplacement vers l'hôtel de ville en 1827. Voir p. 40.
[3] Niches appareillées de briques à joints biseautés. On reporte en annexe n°14 plusieurs représentations de ces niches.
[4] Dont les gonds sont toujours en place.
[5] Condamnée entre le XVIe et le XIXe siècle, cette dernière a été débouchée au cours des travaux de réaménagement du trésor à la fin des années 1990 pour restituer à la pièce son éclairement d'origine.
[6] On aura une petite idée de son déploiement via la vue actuelle des parties hautes de cette salle (en annexe n°15).
[7] On ignore les objets que renfermait le trésor roman, mentionné à la fin du XIIe siècle lors de son transport dans la cathédrale gothique (par l'évêque Manassès II de Pougy, en 1184) ainsi que son emplacement dans la cathédrale romane incendiée en 1188, voir Nicole Hany-Longuespé, *Le trésor et les reliques de la cathédrale de Troyes de la IVe croisade à nos jours* (Troyes: Les éditions de la Maison du Boulanger, 2005). voir pages 74 & 75.
[8] Le culte qui se développe autour des reliques rapportées de la IVe croisade, dont le corps d'une jeune vierge, participe à l'élan de la construction, autour des années 1200, d'une nouvelle cathédrale destinée à remplacer la cathédrale romane ruinée.
[9] Son affectation en tant que trésor est attestée par les sources dès le milieu du XIIIe siècle.
[10] Par opposition au « tresour en bas » mentionné par l'inventaire de 1429, voir Hany-Longuespé. Le niveau bas de ce trésor se situait un mètre au-dessous du niveau du sol ne communiquait d'abord pas avec le déambulatoire mais, par le biais d'un petit escalier avec la sacristie (ou revestiaire des chanoines) qui lui était contigüe. L'évocation de ces trésors doubles doit être complétée (en annexe n°17) par celle d'autres trésors célèbres déployés quant à eux sur trois niveaux. On songe notamment aux trésors de Notre-Dame de Paris et de la cathédrale d'Amiens, détruits tous deux depuis (la « sacristie-trésor » de Notre-Dame de Paris (selon une désignation choisie par Marie-Anne Sire) du XIIe fut détruite et remplacée en 1756 par un nouvel édifice).

précieuses du chapitre, notamment les reliquaires rapportés de la IVe Croisade, aux côtés des registres, des titres et de la réserve monétaire de la cathédrale[1].

A proximité plus immédiate encore du sanctuaire, le trésor de Trêves, quant à lui, prenait directement place entre les piles nord du chœur de la cathédrale et peut à ce titre également être abordé ici. Désigné littéralement *Camera reliquiarum,* il prenait la forme d'une sorte de coffre-fort architectural[2] conçu pour abriter notamment la Sainte Tunique, ou vêtement sans couture du Christ dont la légende dit qu'elle fut rapportée à Trêves par l'impératrice Hélène et que les textes mentionnent pour la première fois au XIe siècle.

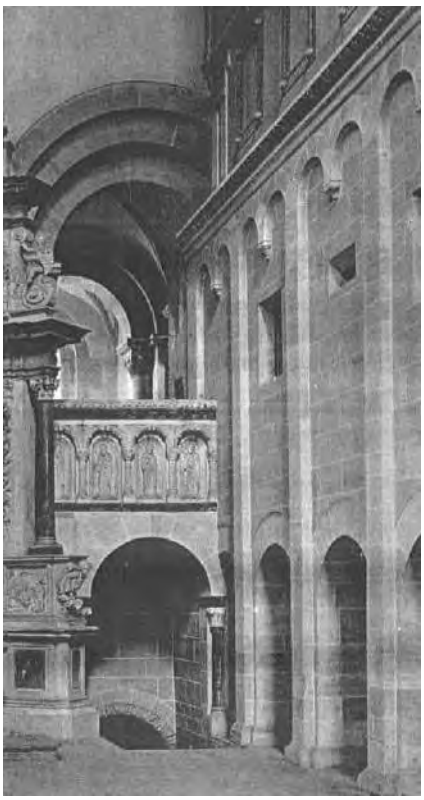


Figure 50 Camera reliquiarum de la cathédrale de Trèves, datée des environs 1200, photo de Ronig[3]

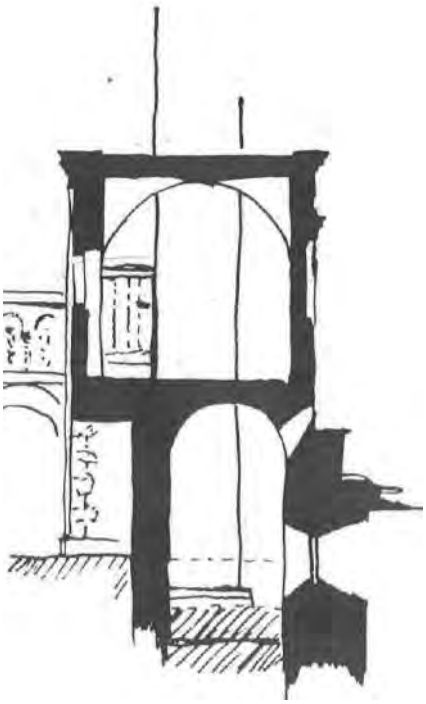


Figure 51 Coupe de la chambre du trésor de la cathédrale de Trèves, d'après Ronig

Edifiée au siècle suivant, la chambre du trésor romane de Trèves présente également, comme l'indiquent les figures données par Ronig, deux niveaux uniquement percés d'ouvertures très étroites, elles aussi pourvues de grilles laissant entrer un peu de la lumière du chœur.

[1] On renvoie en annexe n°17 un plan de la cathédrale de Troyes permettant de situer l'emplacement du trésor. Nicole Hany-Longuespé mentionne au sujet de cette disposition une délibération du 6 novembre 1303 ordonnant de mettre dans un écrin tous les deniers de l'église cathédrale et de les déposer « au trésor en hault » (Arch. Aube, G 1273, f°12 ; r° ; daté du 6 novembre), p. 75.
[2] Sire, p. 192.
[3] Franz J. Ronig, "Trésors et chambres des reliques " in *Rhin-Meuse* (1972), p. 136.



Figure 52 Camera reliquiarium, Trèves, vue depuis la nef, photos auteur

Comme le montrent les photographies ci-dessus, on retrouve ici à la fois les lésènes aveugles, la présence des grilles limitant l'accès et la progression vers une porte plus étroite conduisant au trésor lui-même. Ici, la dimension sécuritaire de ce coffre-architectural était encore assurée par la présence d'une porte aujourd'hui disparue[1], mais célèbre par ses ferrures à trois loquets dans laquelle certains voient une évocation directe de la clôture de l'autel du *Sancta Sanctorum* du Latran.

Datée de l'épiscopat de Baudouin II[2], juste avant les années 1170, la construction du trésor gothique de Noyon est également liée à un important transfert de reliques[3] depuis le chœur carolingien entraînant l'érection d'un nouveau bâtiment dressé sur deux niveaux superposés à l'angle du chœur et du croisillon nord comme le montre le plan ci-dessous[4].

[1] Sur la *Camera Reliquiarum,* à part sa mention succincte dans Sire et George, on se réfère uniquement ici à la communication « Trésors et chambres des reliques », ibid.
[2] Mort en 1167.
[3] Parmi les principales reliques vénérées à Noyon figurent celles de saint Eloi, de saint Médard et de sainte Godeberte. On revient sur ses saints et leur figuration en façade de l'armoire dans les annexes du chapitre III.
[4] Cette édification correspond à la transformation de l'ancienne église carolingienne ayant affecté le chevet, le transept et les dernières travées de la nef (La construction du trésor relève ainsi de la 3ème phase de construction de la cathédrale gothique entre 1170 et 1180).

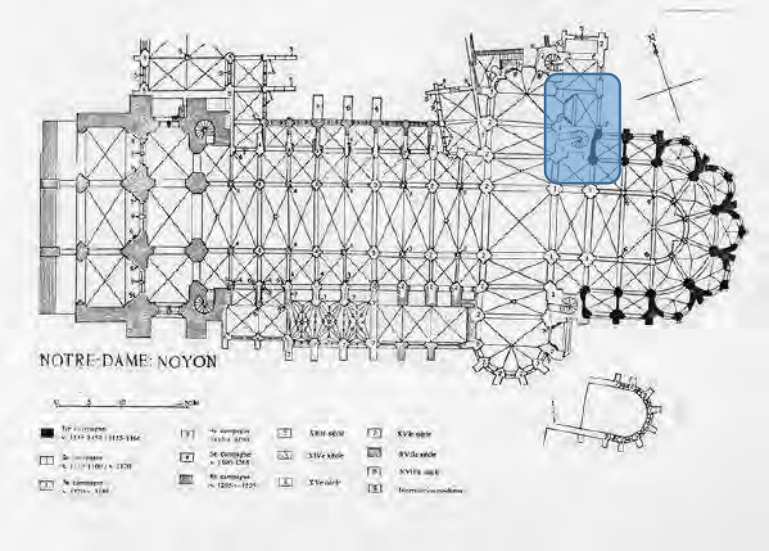


Figure 53 Noyon Ancienne cathédrale Notre-Dame - Plan de la cathédrale avec les phases de construction d'après Charles Seymour, 1975

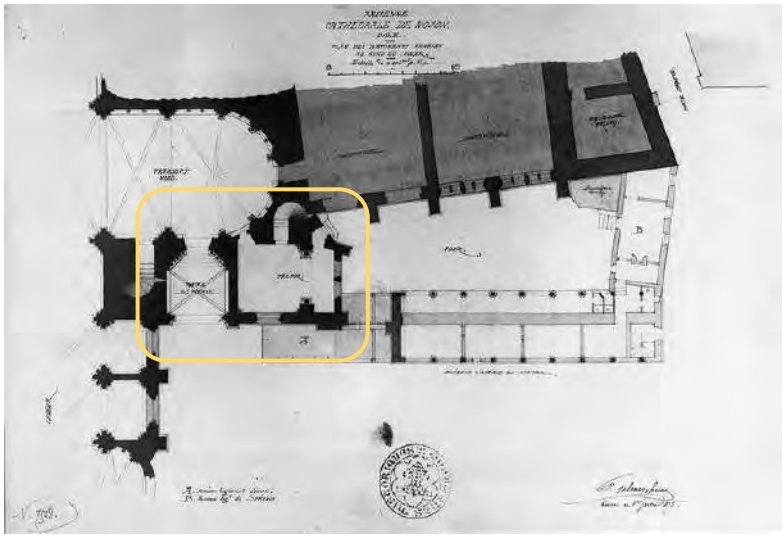


Figure 54 Noyon plan de l'ensemble canonial dont le premier niveau du bâtiment du trésor, par Selmersheim en 1875[1]

Situé dans le prolongement oriental du bras nord du transept, ce bâtiment de plan rectangulaire englobe le portail Saint-Pierre ménagé à l'angle de ce même bras et du chevet. Il relève de la typologie générale des trésors doubles, les deux espaces voûtés d'ogives s'opposent néanmoins par leur volume, le niveau inférieur n'occupant que deux travées tandis que le niveau supérieur s'étend à l'espace compris au-dessus du portail. Si l'on retrouve ainsi la distinction fonctionnelle primitive entre ornements et vaisselle liturgique quotidienne au niveau bas et reliques, chartes et manuscrits au niveau supérieur, la répartition se complique puisque ce

[1] Image provenant de la base de données de l'inventaire général culturel des Hauts de France. Paul Selmersheim fut l'architecte en chef des Monuments Historiques en charge de la restauration de la cathédrale entre 1884 et 1910.

dernier niveau se divise lui-même en deux espaces : une pièce de petites dimensions au nord dont l'ouverture sur la façade orientale est très réduite en taille[1] et une autre pièce, deux fois plus vaste au sud[2]. Il semble que la plus petite salle ait rempli la fonction de chartrier, tandis que la grande ait été dévolue à la conservation des reliquaires et des manuscrits les plus précieux. La présence de niches creusées dans le mur de cette salle plus vaste pourrait attester cette fonction d'*armarium*[3].



Figure 55 Reconstitution de la cathédrale Notre-Dame de Noyon mettant au premier plan le chevet et le quartier épiscopal



Figure 56 Vue extérieure sud-ouest de la cathédrale de Noyon, du côté du chevet et du bâtiment du trésor construit autour de 1170.

Par sa robustesse, sa structure générale, la différenciation de ses espaces intérieurs, son entrée dérobée comme par la multiplicité des portes - situées dans le revestiaire, avant l'escalier et à l'entrée de chaque salle, doublées encore de grilles et de ferronneries[4] - assurant sa sécurité, le bâtiment du trésor de Noyon semble également pouvoir correspondre à une traduction possible l'archétype de la *chambre-forte monumentale*[5] pouvant servir à établir des comparaisons avec des architectures s'en rapprochant.

[1] Des photographies actuelles (extérieure et intérieures) de cette pièce avec sa fenêtre étroite comme une meurtrière se trouvent au bas de l'annexe n°18

[2] On renvoie au volume d'annexe n°18 deux photographies, datées du XXe siècle, mais permettant de se représenter à la fois l'ampleur du volume de cette salle haute et l'ornementation de la retombée des voûtes.

[3] Ces interprétations sont tirées de l'article d'Aude Morelle. Elles renvoient par ailleurs à la question de la présence effective des reliquaires de la célèbre armoire de ce trésor dont il sera question plus loin et à la nécessité de poursuivre l'étude de ces dispositions pour la fin du Moyen Âge central.

[4] Ibid., p. 229.

[5] Ibid., p. 218.

Le cas du trésor, un peu plus tardif, de la cathédrale Notre-Dame de Bayeux[1], présente bien des analogies avec les constats posés à l'instant.

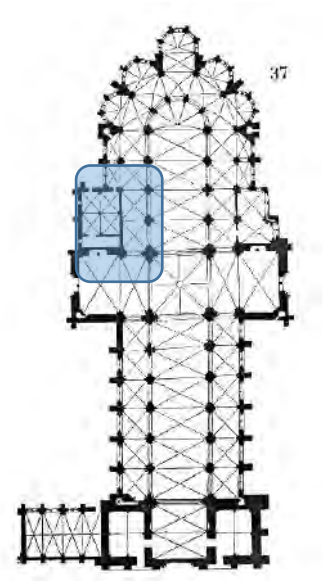


Figure 57 Plan de la cathédrale de Bayeux, issu du Dictionnaire raisonné de l'architecture française du xie au xvie siècle par Eugène Viollet-le-Duc en 1856.

Greffé sur les premières travées nord du déambulatoire, ce bâtiment est également érigé sur deux niveaux portant respectivement le nom de « *Trésorerie inférieure* » et « *Trésorerie supérieure* ». Inscrit dans le prolongement du transept, il se trouve ainsi inclus à l'intérieur du flanc nord de la cathédrale quoique saillant légèrement sur cette façade latérale. La salle haute voûtée d'ogives de ce trésor conduira à évoquer, plus loin, l'armoire du XIIIe siècle dont il demeure difficile de certifier à partir de quand elle remplit effectivement sa fonction présumée de reliquaire. En revanche, la présence attestée par l'inventaire des manuscrits les plus précieux du chapitre dans cette salle fait émettre à François Neveux l'hypothèse que cet étage haut ait servi, entre XIIIe et XVe siècles de bibliothèque de la cathédrale[2]. Ce ne serait alors que tardivement, au XVe siècle, que la partie haute du bâtiment du trésor entrerait pleinement dans

[1] L'examen récent des charpentes de la cathédrale a permis de dater assez précisément la construction de cet autre bâtiment du trésor entre les années 1220 et 1240, voir à ce sujet la thèse de Frédéric Epeaud, *Charpentes médiévales en Normandie romande et gothique*. Cette recherche nous a été signalée par François Neveux lors d'un entretien. L'auteur y a établi l'achèvement du bas-côté du déambulatoire nord entre 1222 et 1223, et entre 1228 et 1240 pour l'achèvement du chœur.

[2] Dans cette perspective, le niveau inférieur aurait fait office de *scriptorium* du chapitre, avant de devenir le revestiaire de l'édifice. Voir sa contribution au colloque « Des chanoines et des livres. Actes du colloque sur la bibliothèque du chapitre de la cathédrale de Bayeux », Drac Basse-Normandie, Bayeux, 2014 sur le contexte de la construction de la bibliothèque entre le XIe et le XVe siècle. Il y rappelle à la fois la nécessité de jumeler bibliothèque et *scriptorium* et la preuve qu'un *scriptorium* existait bien pour la cathédrale de Bayeux comme en témoigne la présence dans les collections de deux manuscrits de commentaires de l'Ancien Testament de Nicolas de Lyre.

cette fonction comme le laisse entendre l'assertion suivante par François Neveux : *Quant à la salle haute, elle conserve son rôle de coffre-fort : on n'y entrepose plus des livres, mais des objets précieux. Elle devient alors, à proprement parler le Trésor de la cathédrale*[1].

Pour la plupart des cas, on n'avait accès à ces salles que par un étroit escalier en colimaçon, les fenêtres, hautes au-dessus du sol, et solidement grillées, en garantissaient le contenu contre les voleurs, la porte bardée de fer, quelques fois entièrement forgée, ainsi que de solides voûtes les préservaient des accidents causés par le feu[2].



Figure 58 Porte d'accès vers les degrés conduisant à la salle du trésor du XIIIe siècle, au premier étage des sacristies de la cathédrale Sainte-Cécile d'Albi (fresques datées du XVe siècle)

Le thème de l'impossible accès aux bâtiments du trésor - pendant de la robustesse présumée d'armoires couvertes de pentures - est un *topos* de la littérature entourant ces constructions.

[1] François Neveux, « Des chanoines et des livres », *op. cit.*
[2] Ad. Duclos, *Etude sur la conservation des saintes reliques,* Bruges, 1875, cité par George George, p. 14.



Figure 59 Vue actuelle de l'escalier à vis conduisant de la nef de la cathédrale Sainte-Cécile d'Albi vers le trésor haut (photo auteur)



Figure 60 Vue actuelle de l'escalier à vis conduisant de la nef de la cathédrale Notre-Dame de Noyon vers le trésor haut (photo auteur)

Au lieu des beaux accès ménagés directement sur l'intérieur des déambulatoires aux cathédrales de Troyes comme de Sens[1] (aménagés au XIXe siècle), le Moyen Âge déploie des escaliers en vis, dérobés par des portes de bois sont de mise pour le Moyen Âge en guise d'accès au trésors. Cette réalité n'empêche pas une tendance de certains auteurs à accentuer l'inaccessibilité des trésors parfois au détriment de la véracité archéologique. On lit par exemple, que si *l'accès au trésor était souvent rendu délibérément difficile, à Bayeux il faut avoir recours à une échelle pour se glisser par un oculus dans la salle voûtée conservant le trésor*[2]. Comme pour accéder à la chambre des reliques du trésor nichée à l'intérieur du *westbau* de Cornelimüster au XIIe siècle, le recours à une échelle démontable est effectivement attesté à Bayeux[3]. Ceci suffit-il à être certain que la description du passage quasi impraticable de Bayeux, ci-dessus corresponde bien à la réalité archéologique ? Une telle question ouvre sur celle, plus large, des liaisons entre le corps des édifices et leurs bâtiments du trésor.

Comment, selon quelles communications, par quels itinéraires, les reliquaires de ces trésors hauts pouvaient-ils être sortis de leurs resserres fortifiées pour rejoindre l'espace de l'autel[4] au

[1] Voir photographies actuelles en annexe n°19.
[2] Marie-Anne Sire, Trésors d'églises et de cathédrales en France, (2003). p. 193.
[3] On mentionne également, à la cathédrale d'Amiens, l'existence d'un passage étroit au trésor impliquant le passage à travers une petite porte au nord du déambulatoire.
[4] Cette question inviterait également à ménager ici une petite place à la figure de celui qu'on pourrait décrire comme un héritier du *skevophylax* rencontré quelques siècles plus tôt à Constantinople. Dans le Moyen Âge occidental, il prend l'appellation de custode ou trésorier et c'est à lui qu'incombent la charge des inventaires, la garde des richesses accumulées, dont les collections de reliques, ainsi que l'entretien des pièces du trésor. Un ouvrage de la fin du XIXe siècle consacré à l'ensemble des trésors dispersés entre les différentes églises de Reims donne, au sujet de la cathédrale, un descriptif précis de l'organisation antérieure de la garde du trésor (On renvoie cependant les éléments fournis par l'auteur en annexe n° 20 car ce dernier ne mentionne pas de datation s'y

moment des vénérations[1]? Peut-on s'imaginer le trésorier de la cathédrale de Bayeux ou un de ses adjuvants emprunter non seulement une échelle escamotable, mais encore se faufiler, manuscrits précieux ou reliquaires en main, par un œil-de-bœuf qui aurait été percé dans la maçonnerie du trésor haut ? Vraisemblablement pas.



Figure 61 Ancienne ouverture vers la Trésorerie supérieure murée au XVIIIe siècle, vue depuis le déambulatoire nord de la cathédrale de Bayeux[2]



Figure 62 Vue actuelle de l'ancienne porte d'accès vers le déambulatoire depuis la salle haute du trésor de Bayeux

Les traces, ci-dessus, de l'ouverture murée au XVIIe siècle suggèrent plutôt la présence d'une porte étroite, ouverte au niveau supérieur et liant - face à l'entrée de la crypte - le déambulatoire nord et la salle haute du trésor, sans communication directe avec la salle basse. C'est encore le chanoine Deslandes qui nous renseigne le mieux sur ces dispositions. *Primitivement, on montait à la chambre haute par une échelle de fer qu'on pouvait enlever à volonté. Cette échelle donnait accès à une porte* […] *ouverte dans l'arcature supérieure de la première travée du côté du*

associant empêchant de supputer qu'il puisse effectivement décrire la période médiévale.) On place dans ce même élément d'annexe les précisions données par Nicole Hany-Longuespé au sujet de la garde médiévale du trésor de la cathédrale de Troyes.

[1] Ici la grande distance séparant le trésor de Bayeux du chœur contraste avec la situation, immédiatement au nord du déambulatoire le plus souvent, visible sur les autres plans rassemblés et soulève une fois encore un doute possible quant à la présence effective de reliquaires dans une telle salle haute. Mais les éléments manquent pour aller plus loin.

[2] Une vue qui nous a été très aimablement communiquée par la responsable de l'association des Amis de la cathédrale, Geneviève Mauger, de même pour la suivante.

collatéral, ainsi la difficulté d'accès s'ajoutait à la résistance des serrures pour sauvegarder les objets précieux que renfermait le trésor.

Dans la paroi sud de la salle médiévale du trésor haut de la cathédrale d'Albi, les fouilles ont permis de dégager une lunette surmontant une porte ouvrant juste sous l'arc d'une tribune et destiné vraisemblablement originellement à ménager un accès direct à l'intérieur de la cathédrale par le biais d'un escalier de bois[1]. A Noyon, la conception du bâtiment du trésor comme un organe greffé entre le chevet et le prolongement du transept nord a dû susciter dès sa conception des interrogations sur la manière de lier ensemble les dernières travées de la nef, le transept, l'espace du chœur et l'entrée dans les deux niveaux du trésor. Comme on peut le voir sur le report des plans dressés ci-dessous, on accède à la salle basse directement par le bras nord du transept, tandis que pour atteindre le niveau supérieur, un second accès, coudé, est ménagé dans l'angle nord-ouest du bâtiment sous la forme d'un escalier en vis de Saint-Gilles[2].

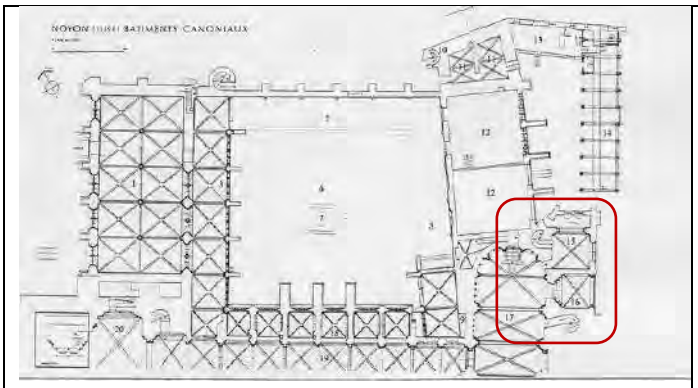


Figure 63 L'ensemble canonial de Noyon plan au sol par Pierre-Edouard Devillers, 1986.[3] Avec en 15 le revestiaire, en 16 le portail St-Pierre et en 17 le bras nord du transept.

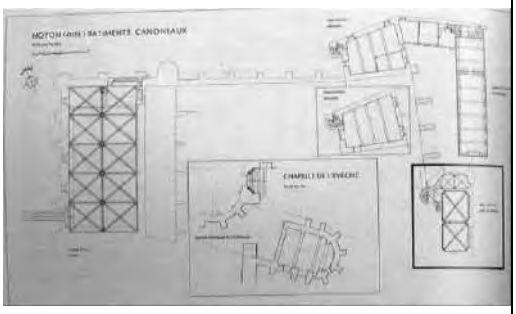


Figure 64 L'ensemble canonial de Noyon plan de l'étage haut du trésor par Pierre-Edouard Devillers, 1986.

La thématique des circulations reliant les trésors, notamment hauts, avec le niveau des sanctuaires soulève également la question subsidiaire des regards qui semblent avoir parfois été ménagés entre ces deux parties des édifices. Une vue sur le chœur est ainsi mentionnée dans les

[1] Il n'est pas fait mention d'un caractère escamotable mais il faudrait sonder plus avant. Les éléments donnés ici proviennent des textes d'accompagnement didactiques rédigés par Marie-Anne Sire et Patrice Calvel pour la présentation, *in situ,* du trésor de la cathédrale d'Albi. Ces derniers mentionnent également l'existence d'un passage étroit ayant constitué l'ancienne liaison entre la nouvelle cathédrale bâtie à la fin du XIIIe siècle et l'ancienne cathédrale romane (les deux édifices ayant coexisté jusqu'au XVIe siècle).

[2] Voir Morelle, pp. 211-231.

[3] Illustration publiée dans M. Plouvier, « Le trésor », *La ville de Noyon,* Cahiers de l'Inventaire n°10, 1987, cité (p. 214) par ibid. La reproduction de ce plan donnée ici est tirée de la base de données de l'inventaire général du patrimoine culturel des Hauts de France.

plus anciens comptes de la cathédrale Saint-Pierre-Saint-Paul de Troyes[1] depuis la chambre des marguilliers-clercs située au-dessus de la sacristie. La même chose semble avoir existé dans l'organisation du trésor de Sens comme les aménagements du XIXe siècle en gardent la trace[2].

On finira cette exploration de la question des accès aux trésors par un retour sur le cas de Reims. Là, seules les données de l'archéologie permettent d'éclairer les dispositions antérieures des bâtiments d'une trésorerie médiévale quant à elle entièrement disparue. A Reims, on se souvient que l'hôtel du trésor communiquait avec la cathédrale par un bâtiment encore visible sur une gravure du XVIIe siècle[3]. Faisant aujourd'hui le tour de la cathédrale, on peut découvrir un vestige fort intéressant de cette dernière construction : une porte murée dans le premier contrefort au nord de l'édifice.



Figure 65 Reims, vestige de l'accès extérieur vers le bâtiment du trésor ménagé dans le contrefort nord, photo auteur



Figure 66 Reims Le souterrain reliant le bas-côté nord au trésor, dans Cottez[4]

Comme le montrent les photographies ci-dessus[5], l'archéologie médiévale invite à retenir également au trésor rémois l'existence, capitale dans la considération des liens entre sanctuaire

[1] Dont les comptes figurant dans le manuscrit latin 9111 de la BNF et étudiés par Alphonse Roserot de Melin, *Bibliographie commentée des sources d'une histoire de la cathédrale de Troyes,* Troyes, Platon, 1970, cité par Hany-Longuespé.

[2] Voir photographies actuelles données en annexe n°21 ainsi que le court développement proposé là au sujet des hagioscopes.

[3] Voir plan et gravure de Nicolas de Son plus haut.

[4] Cottez, p. 8. Alain Cottez précise que cette photographie du souterrain est due à M. Vernau mais sans indiquer s'il s'agit de sa première parution ou d'une citation d'une publication antérieure.

[5] Une importante campagne de fouilles conduite à Reims dans l'entre-deux-guerres menée dans le bas-côté nord a permis la découverte d'une galerie construite en petits moellons, voûtée en berceau en pierres de petit appareil et présentant, dans les fondations de la cathédrale, des traces nettement visibles de marches y descendant. (Campagne archéologique publiée dans un opuscule édité chez Matot-Braine en 1944 sous le titre *Dix ans de fouille dans la cathédrale de Reims 1919-1930*. Citée par Alain Cottez dans ce même article).

et trésor, d'une galerie permettait d'accéder en sous-sol à la trésorerie[1] sans avoir à sortir à l'extérieur les objets précieux du culte.

S'il aurait été tout à fait intéressant, tant à Constantinople[2] qu'ici, avec ces trésors entre XIe et XIVe siècles, de pouvoir aborder directement la question des dispositions précises entourant les reliquaires dans les salles hautes des trésors les protégeant, il semble qu'on soit davantage face à des points d'interrogation qu'à des certitudes en la matière. Quoique l'appellation « armoire-reliquaire » paraisse à elle seule attester la présence de reliques à l'intérieur et que les représentations du XIXe siècle comme les écrits généralistes tendent à confirmer cette lecture, on verra que des doutes existaient dans le cas de l'armoire du trésor haut de Bayeux. De la même façon, l'histoire de celle de Noyon est loin d'être linéaire. Tout laisse à penser qu'un important travail doit encore être conduit sur l'histoire des armoires du chœur des sanctuaires médiévaux afin d'éclairer, en retour, le rôle que jouaient vraiment celles des trésors. De même, avant le XIVe siècle, on dispose de très rares éléments précis entourant la question des accès visuels aux trésors, c'est par exemple seulement de cette période que datent les renseignements dont on dispose au sujet du déploiement des éléments du trésor de Bâle tant sur l'autel majeur de la cathédrale qu'en processions[3]. Nous reviendrons vers ces dernières questions, au chapitre III, dans une partie spécifiquement attachée à la question de la mise en visibilité des reliquaires. Quant à elle, la question de l'ornementation des trésors a laissé des traces visibles aujourd'hui qui permettent son examen. Rencontrée au sanctuaire du Latran au XIIIe siècle, ou, précédemment dans le parement extérieur de marbre ou à travers le couvrement mosaïqué des parois intérieures des trésors constantinopolitains, elle est liée à la signalisation de la présence des éléments précieux des trésors et fait en cela pendant à la seule dimension de l'enclosure.

On a vu plus haut, depuis les ampoules à eulogie rapportées de Terre Sainte, combien l'ornementation des contenants, quelle qu'en soit l'échelle, constituait un dispositif essentiel soulignant la présence des contenus sacrés et mettant en valeur de leur préciosité. Retrouve-t-on avec les trésors occidentaux quelque chose des ornementations de leurs ancêtres constantinopolitains ? L'esthétique architecturale médiévale met-elle cependant également en

[1] Sous la rue du Trésor, en face nord de la cathédrale.
[2] Dont les sources anciennes et donc par là même les recherches d'Ebersolt puis les recherches actuelles, fournissent des éléments extrêmement détaillés entourant les processions des grandes croix conservées dans la Chapelle du Phare dont on connait les itinéraires au sein du complexe palatial ainsi que les églises-reposoirs par lesquelles elles faisaient des stations dont la date et la durée sont également bien documentées. Mais il est impossible de rapatrier ici toutes ces informations.
[3] Voir Husband and Chapuis.

place des marqueurs ornementaux particuliers aux architectures extérieures des trésors ? Retrouve-t-on, comme à la chapelle du Pharos, des cycles iconographiques peints à l'intérieur de ces espaces de thésaurisation ?



Figure 67 Trésor de Noyon vue rapprochée, photo auteur.

Des éléments relevant de l'ornementation viennent-ils confirmer la possibilité de voir dans le trésor de la cathédrale de Noyon une sorte de réalisation de la « tour du trésor » telle qu'on la poursuit depuis le début de ce chapitre ? Découvrir là la mise en place d'une rhétorique visuelle particulièrement efficace dès les abords extérieurs va du moins dans ce sens comme en témoigne, ci-après, l'analyse proposée par Aude Morelle. *Extérieurement, la salle du trésor se présente comme un volume massif, renforcé de contreforts en faible saillie. Le mur nu prédomine animé seulement sur sa face est, au premier niveau, par les baies et deux bandeaux à tore continu ceignant l'édifice*[1]. Ce sont bien là les caractéristiques de robustesse, de puissance et de massivité qui dominent et la présence très parcimonieuse de l'ornementation architecturale n'a pour finalité que d'en souligner la force. La très étroite fenêtre de la salle exiguë attenant à la salle haute de ce trésor relève de l'architecture militaire soulevant une fois encore la question

[1] Morelle, p. 218.

de la destination de cette pièce parfois décrite comme chartrier. Avec son trésor en saillie du collatéral nord, Bayeux présente une déclinaison très proche du même modèle.



Figure 68 Vue extérieure du trésor double de la cathédrale de Bayeux

Là, la clôture du trésor est soulignée par les murs pleins, scandés d'arcatures aveugles pour la plupart et soutenues par de fines colonnettes engagées, agrémentées seulement de quatre ouvertures très étroites en partie basse. On retrouve dans la forme rectangulaire et massive du bâtiment, dans la lourde présence des barres de fer grillageant la grande baie du niveau supérieur, dans la ligne des contreforts romans comme dans le bandeau d'arcatures en plein cintre aveugles soulignant son couronnement, l'image par excellence du bâtiment du trésor en tant que coffre-fort[1].

Cette forme de mise en visibilité de la clôture s'observe également dans des choix esthétiques opérés à l'intérieur des édifices à mêmes de signaler visuellement la présence du trésor dans l'édifice. La *Camera reliquiarum* de Trèves[2] était rendue perceptible par sa forme de cube massif à l'intérieur du chœur de l'église ainsi que par sa décoration uniquement constituée par la présence d'austères lésènes et de niches en plein cintre au niveau inférieur. Cynthia Hahn, évoque également l'ornementation particulière déployée au XIIe siècle, côté nef, à l'extérieur du trésor de l'abbatiale ottonienne de Quedlinburg en Allemagne[3]. Là, c'est une sorte de treille en trompe-l'œil pouvant également suggérer la superposition de trois rangées de niches, non

[1] Pour parler de « reliquaire monumental », il faudrait avoir davantage de certitudes quant à la présence effective des reliques à l'intérieur de ce trésor pour les siècles qui nous intéressent.
[2] Voir *supra*.
[3] Hahn, p. 192.

sans pouvoir alors aussi évoquer des logettes à reliques, qui manifeste la présence, derrière ce simple décor architectural, du bâtiment du trésor.



Figure 69 Quedlinburg, vue de la treille en trompe-l'œil sur le mur extérieur du trésor dans le collatéral

Enfin, la cathédrale de Bayeux présente, précisément à l'ancien emplacement de la porte d'accès au trésor haut depuis le déambulatoire nord, un élément de décor parfaitement conservé : un tympan sculpté épousant l'arcature supérieure ogivale qui domine la deuxième travée du chœur.



Figure 70 Tympan surmontant l'ancienne porte d'accès à la salle haute depuis le déambulatoire de la cathédrale de Bayeux[1]

S'élevant en assez haut relief parmi un riche foisonnement de rinceaux végétaux et de feuilles de vigne, s'y détache très nettement la silhouette d'un agneau du corps duquel naît une croix hastée redoublant le symbole christique. Pour interpréter la présence sur ce seuil du trésor haut de la représentation du Christ sous les traits de l'Agneau comme une évocation de la présence des manuscrits reproduisant les Evangiles dans cette salle forte, il faudrait être davantage assuré quant à son contenu au XIIIe siècle. Si on s'en réfère au *Lexique des symboles*, la représentation

[1] D'après une photographie qu'à bien voulu nous communiquer Geneviève Mauger pour l'association des *Amis de la cathédrale de Bayeux.*

de l'Agneau tourné vers la droite irait dans le sens d'une évocation de la gloire apocalyptique[1] qui pourrait annoncer le triomphe de la parole christique contenue dans les Evangiles comme « la Voie et le Chemin ». Cette figuration sculptée à l'entrée du trésor peut aussi, plus simplement, manifester visuellement combien le véritable trésor de l'Eglise demeure éternellement le Christ lui-même. Cherchons à présent si de tels éléments sculptés ou peints s'observent également à l'intérieur de l'espace, par définition clos et quasi inaccessible des trésors eux-mêmes ?

Si on a connaissance pour des trésors plus tardifs de cas d'ornementations peintes telles que les peintures murales représentant la légende de sainte Foy à l'intérieur de la pièce construite, au XVe siècle, au fond du bras sud du transept de Conques ou encore les célèbres fresques recouvrant les parois de la *Capella Teodolinda* du Duomo de Monza pour le milieu du XVe siècle, les traces antérieures de cycles peints dans des trésors semblent exceptionnelles[2]. En revanche, parmi les seuls exemples retenus ici, la présence de décors sculptés est remarquable à l'intérieur des trésors.

[1] Sur le fait que les représentations de l'Agneau insistent sur le sacrifice propitiatoire ou sur la gloire apocalyptique voir le *Lexique des symboles* d'Olivier Beigbeder, aux éditions Zodiaque, 1989, p. 51.
[2] On n'a guère rencontré qu'une mention d'une peinture à fresque dans la salle basse du trésor de Bayeux grâce au témoignage de François Neveux décrivant là, du côté est, à droite de la porte, la présence d'une crucifixion auprès de laquelle se tient un chanoine et semblant pouvoir être correspondre à un ex-voto du XIIIe siècle.

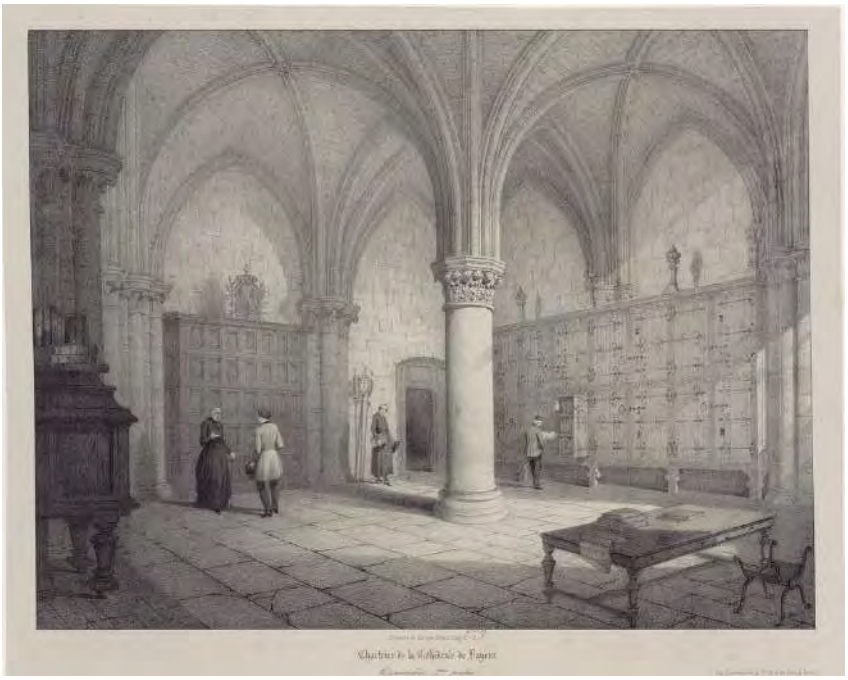


Figure 71 Salle haute du trésor de Bayeux au XIXe siècle. « Le Chartrier de la cathédrale de Bayeux » d'après les Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, IV, Bretagne par MM. Ch. Nodier, J. Taylor et Alph. de Cailleux, 1845-1846[1]

Quoique l'apparence de la salle haute soit sensiblement magnifiée par le regard de Taylor et Nodier, la gravure qu'ils en donnèrent, autour de 1845, permet néanmoins parfaitement d'apprécier la finesse des arceaux formant les croisées des voûtes et dessinant les arcades du mur et de distinguer les riches rosaces marquant leurs intersections. Elle fait également la part belle à la *colonne centrale monolithique à chapiteau garni de crochets traités avec un goût parfait* [qui] *soutient la retombée des voûtes*[2] remarquée par le chanoine Deslandes déjà cité.

Le même raffinement intérieur peut être également souligné à l'intérieur du trésor de la cathédrale de Noyon. Outre la présence d'un pavement vernissé[3], l'essentiel de la richesse décorative du programme sculpté du trésor de la cathédrale de Noyon se concentre sur les encadrements des baies, les retombées des voûtes ainsi que sur l'ensemble des chapiteaux qui présentent de fins crochets semblables à ceux des bas-côtés du chœur de la cathédrale[4] dans le trésor bas[5], comme dans le trésor haut que nous évoquons ci-après.

[1] Cette reproduction en fac-similé, tiré de Normandie, 2ème partie, est extraite en ligne de Gallica.
[2] *Etude sur l'Eglise de Bayeux*, p. 521.
[3] On renvoie à l'annexe n°22 les photographies actuelles de ce pavement, le relevé qu'en fit Louis Vitet en 1845 et la comparaison avec ceux de la cathédrale de Bayeux.
[4] Voir en annexe n°23 les chapiteaux à crochets végétaux dans les parties hautes du chœur de la cathédrale Notre-Dame de Noyon, mentionnés par Morelle.
[5] Pour le chapiteau à la retombée de l'ogive sud-est du premier niveau de la salle du trésor de Noyon, voir annexe n°24.



Figure 72 Chapiteaux de la pile composée sud-ouest du trésor haut, salle sud. Photo auteur



Figure 73 Chapiteaux de la pile composée nord-est du trésor haut, salle sud. Photo auteur

Les corbeilles des chapiteaux des grandes piles composées de l'étage supérieur du trésor présentent un riche décor de motifs végétaux, feuilles polylobées, côtelées et crochets floraux ou à fruits. Certaines baies du trésor sont également agrémentées d'une fine modénature composée de tores et de fines colonnettes. C'est d'ailleurs parmi la catégorie des ouvertures qu'on trouve avec le trésor de Noyon, un des exemples les plus remarquables d'ornementation à travers la rose de la salle haute[1].

[1] A son sujet, Aude Morelle renvoie à Ch. Hardy, « La rose déposée de la salle du trésor de la cathédrale Notre-Dame de Noyon (Oise) d'après les fragments du dépôt lapidaire », *L'architecture en objets : les dépôts lapidaires de Picardie,* Actes de la journée internationale d'études, Amiens, 22 septembre 2006, Arnaud Timbert (sous la dir.), vol. 21 du CAHMER, 2008, pp. 59-82.

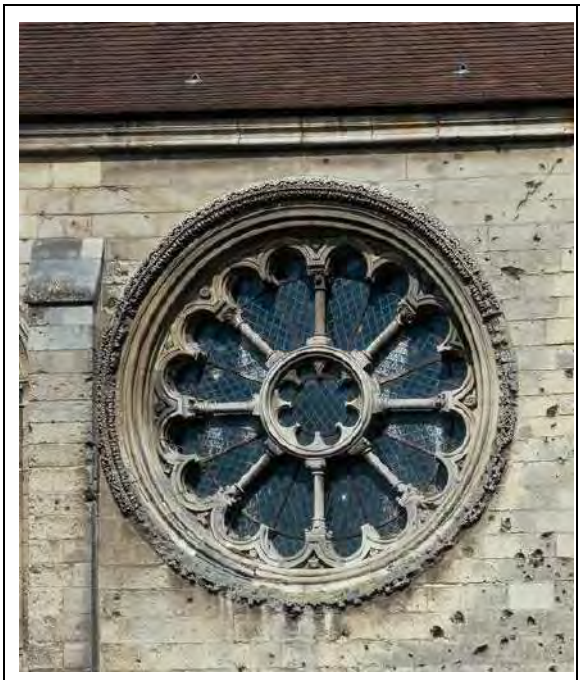


Figure 74 Noyon, la rose de la salle haute du trésor, état actuel, photo auteur



Figure 75 Vue intérieure de la rose de la salle sud du trésor haut, travée nord du mur est, par Aude Morelle[1]

Cette rose de trois mètres de diamètre[2] occupe toute la partie supérieure de la travée nord, faisant exception à la position traditionnelle des roses couronnant les portails gothiques[3]. A la suite de Ch. Hardy, Aude Morelle insiste sur cette position originale. Son implantation *décalée d'une travée, ce qui l'éloigne du chevet tout en la rendant beaucoup plus visible*[4] répond, aux yeux de la jeune chercheuse[5], à une recherche de lumière dans le traitement des parois de la plus vaste salle du trésor haut, notamment par sa position distanciée de la masse formée par le chevet et grâce à la faible saillie du contrefort la bordant. Morelle y voit une affirmation du pouvoir de la communauté religieuse à l'endroit du Trésor en tant que véritable richesse de l'église et suggère de lire l'ornementation de ce bâtiment comme *un élément signalétique du contenu, en particulier des reliques*[6]. Considérons attentivement la suite de l'interprétation proposée par cette chercheuse. *L'ornementation des salles du trésor étant aussi soigné intérieurement qu'extérieurement, alors que peu de personnes avaient accès à l'édifice, on est en droit de se demander si leur mise en valeur ne serait pas un élément signalétique du contenu et en particulier des reliques ? De la même façon que les riches châsses et reliquaires mettaient en*

[1] Morelle, p. 224.
[2] Très lourdement affectée par la Première Guerre mondiale, elle fut traversée par un obus en 1917 et restaurée, en même temps que la toiture du trésor, en 1919. Les fragments originaux sont conservés à l'intérieur du dépôt lapidaire de la cathédrale.
[3] Elle ne surmonte pas le portail Saint-Pierre proche d'elle.
[4] Ch. Hardy, *op. cit.*, p. 7, citée ici p. 225.
[5] Comme en témoigne la photographie ci-dessus.
[6] Morelle, p. 229.

valeur les fragments des corps saints, les salles du trésor auraient constitué une forme de reliquaire monumental pour les reliques qu'elles abritaient[1]. Cette lecture est tout à fait vraisemblable et s'inscrit parfaitement dans la continuité du parallèle esquissé tout au long de ce chapitre entre les différentes échelles d'enveloppement des reliques dans l'espace ecclésial médiéval. Elle rejoint la démarche qu'on a tâché de suivre en recherchant l'origine de ce processus de stratification dès l'aire des trésors constantinopolitains puis en examinant, relativement en détail, les dispositions précises d'aménagements déployées au service de cette logique d'empilement servant tant la protection physique que la manifestation visuelle de la préciosité des trésors ainsi mis sous solides scellés architecturaux. On doit souligner ici une certaine influence à la fois des gravures anciennes, des descriptions du XIXe siècle et des répétitions dans les ouvrages généralistes faisant accroire trop rapidement à la confirmation des croyances anciennes. Aussi n'en faut-il que plus ardemment souhaiter la continuation de recherches en histoire, histoire de l'art et archéologie médiévale croisant les sources textuelles, mobilières et architecturales pour éclairer l'histoire de ces passionnants dispositifs œuvrant à l'enveloppement des reliquaires. Aussi, les séductions de la conclusion rapportée à l'instant ne doivent pas gommer les zones d'ombre mais au contraire inviter à questionner plus avant la présence effective des reliques dans ces « tours du trésor », notamment à présent, à l'échelle des « armoires-reliquaires » de ces trésors.

III. Les « armoires-reliquaires », entre symbolique de l'arche et image du coffre-fort

Entre l'arche de l'Exode, *« arca »,* exigée de Moïse pour contenir les Tables de la Loi[2] et le reliquaire destiné à recueillir les fragments saints, quelle qu'en soit l'échelle, il n'y a qu'un pas. Comme on l'a vu plus haut au Latran, la symbolique le franchit aisément et réunit les deux contenants façonnés pour concrétiser la protection selon l'injonction divine à enserrer la charte d'alliance dans le seul écrin capable de manifester son inestimable valeur. La référence néotestamentaire est explicitement présente dans les mots des chroniques comme nous l'avons

[1] Ibid., p. 231.
[2] *Ils feront une arche en bois d'acacia* […] *Tu la plaqueras d'or pur, tu la plaqueras au-dedans et au-dehors et tu l'entoureras d'une moulure en or* […] *Puis tu feras un propitiatoire*[2] *en or pur* […] *et dans l'arche, tu placeras la charte que je te donnerai.* [Exode, 25-10, 17 et 21].

vu plus haut entre les pages du *Liber Miraculorum Sanctae Fidis*[1]. On la retrouve également mentionnée par Dominique Iogna-Prat sous la plume de Raban Maur dans l'ouvrage *De institutione clerirocum*[2] exposant le symbolisme du rite de la dédicace. Donnant un commentaire allégorique au rituel de la première dédicace de l'abbaye de Fulda[3], Raban Maur compare en effet le moment où les reliques sont placées sous la tente[4] avec l'Arche déposée dans le Tabernacle avant l'édification du Temple[5].

Retrouve-t-on, dans le troisième mouvement de ce chapitre, quelque chose des formes d'enclosure manifeste, mais aussi de signalisation de la sacralité des contenus observées dans l'architecture des trésors et à travers l'exemple de l'arche de cyprès dans d'autres exemples de meubles médiévaux liés à l'histoire des trésors ?

On se propose ici, à travers la reprise d'exemples fort célèbres, de questionner l'érection systématique, dans les publications généralistes mentionnant l'histoire des trésors occidentaux, de certaines armoires au titre « d'armoires-reliquaires »[6]. Rassembler ci-dessous des éléments saillants de la recherche, ancienne et plus récente, attachée à ces meubles permettra d'en apprendre davantage sur les formes prises par la logique de l'enchâssement des reliquaires à l'échelle de ces armoires et de considérer également les zones d'ombre qui entourent encore leur compréhension.

---

[1] Comme on l'a lu au chapitre I, *Elle n'est autre chose qu'une châsse renfermant une précieuse relique de la sainte* […] *Semblable à l'arche de l'Ancien Testament, elle cache un trésor, le chef tout entier de la sainte martyre, "Liber Miraculorum Sanctae Fidis. Recueil de textes latins écrits entre le XIe et le XIVe siècle, reliés dans le manuscrit ms. 22 de la bibliothèque de Sélestat. 120 feuillets de parchemin.," in Livre des miracles de sainte Foy. 1094-1994, ed. Les Amis de la bibliothèque de Sélestat (Obernai 1994).*Livre I, fol. 15r-51r), Chap. « Combien il est légitime d'élever des statues aux saints », p. 40.

[2] Ouvrage que l'abbé de Fulda compose, en tant qu'écolâtre de l'abbaye entre les années 819 et 840.

[3] Le premier novembre 819.

[4] Pratique du « reposoir » que nous évoquons également brièvement au point du chapitre III occupé des lieux du sacré.

[5] La description que donne Félibien de la translation des reliques comprend également un moment d'ostension provisoire mentionnant pareillement une « tente » : *L'abbé Suger fit apporter tous les corps saints qui étaient en diverses chapelles de l'église et les mit proche de la porte du chœur sous une espèce de tente en manière de reposoir environné de tapisseries*, Félibien, p. 172.

[6] L'évidence de l'existence de ces meubles-reliquaires dans ces bâtiments du trésor apparaît par exemple dans la façon dont Philippe George décrit, ci-après, les fonctions du trésor d'église : *Dès le haut Moyen Âge, l'enfermement du trésor est programmé dans une armoire-forte, dans un coffre-fort, voire dans une chambre forte. C'est au vol que l'on pense en premier lieu mais il faut aussi penser aux dégradations occasionnées par des pèlerins trop empressés d'emporter quelque relique-souvenir avec eux,* voir George.

1. OBAZINE, UNE ARMOIRE QUI REALISE LE MOTIF DU TRESOR COMME « TOUR » ?[1]

Avant toute chose, considérons à nouveau un instant la miniature illustrant *Le Livre du trésor* de Brunet Latin[2] et l'interprétation qu'en avait donnée Brigitte Roux : *les portes sont rares, les gardes armés, le couronnement crénelé. L'exiguïté et l'inaccessibilité sont des caractères communément associés à la représentation de la tour en tant que forteresse* […] *et aux trésors médiévaux dont ils constituent des conditions d'existence, en même temps qu'ils remplissent des fonctions symboliques.* Ces « caractères communément associés à la représentation de la tour en tant que forteresse […] et aux trésors médiévaux » pourraient-ils effectivement se retrouver à l'échelle de la première armoire que nous considérons ici, décrite par Reusen, dans ses *Eléments d'archéologie chrétienne* comme : *une des plus anciennes armoires d'église connue est celle d'Obasine en France*[3] ? Le bras nord de cette abbatiale cistercienne[4], construite au début du XIIe siècle, conserve une armoire robuste souvent datée de la même époque et qu'on présente parfois pour cela même comme un des exemples les plus précoces du genre connu en Europe[5]. Sa structure solide et sa mise en œuvre très soignée ont donné à penser qu'elle pourrait avoir accueilli le trésor du chapitre, quoique l'hypothèse n'ait pas été encore corroborée au contact de sources textuelles.

[1] Lors du colloque de thèse, Pierre-Alain Mariaux indiquait l'intérêt de consulter ici l'ouvrage *Coffres et coffrets du Moyen Âge dans les collections du Musée d'histoire du Valais, Sion*, Corinne Charles et Claude Veuillet sous la direction de Marie Claude Morand. Photographies de Jean-Yves Glassey. Baden : Hier+Jetzt ; Sion : Musées cantonaux du Valais, 2012. 2 vol. 182 et 248 p. (Valère, art & histoire ; 3).

[2] Voir plus haut, par commodité, on redonne cette illustration agrandie en annexe n°25.

[3] E. Reusen, *Eléments d'archéologie chrétienne* (Louvain: Ch. Peeters Editeur, 1875).

[4] Abbaye reconnue en 1142 par l'évêque de Limoges et consacrée en 1176. On garde ici la graphie médiévale mentionnée dans les textes « *Obazine*, *"Obasina*" tirée du latin *"opaque*" laissant supposer la présence d'épaisses forêts sur les lieux. L'écriture ancienne n'étant abandonnée au profit "Aubazine" qu'à l'époque moderne.

[5] Il semble vraisemblable qu'elle date plutôt du XIIIe siècle mais une datation archéologique manque pour confirmer cette ancienneté.



Figure 76 Armoire de l'abbatiale d'Obazine, XIIIe s, (?). Photographie actuelle, © Direction du patrimoine

Dans la constitution et l'ornementation de ce meuble, quels éléments forgent son apparence robustesse permettant de le rapprocher du motif du coffre-fort dont il semble avoir incorporé les qualités essentielles[1] ? C'est vraisemblablement d'abord la structure imposante des larges montants[2] formant le cadre du meuble[3], comme dans les exemples comparables des armoires du monastère de Wienhausen[4] et de l'abbaye de Westminster[5]. Cette impression est due à la massivité des planches de chêne assemblées à joints vifs, ainsi qu'à la présence la ferronnerie ouvragée typique des coffres médiévaux des XIIIe et XIVe siècles, à la surface de cette armoire.

[1] Pour répondre, on s'appuie beaucoup ici sur un article à paraître que Cécile Lagane qui en est co-auteur a eu l'amabilité de nous communiquer. Cécile Lagane and Mathieu Linlaud, "Approches archéologiques et techniques d'un meuble emblématique, l'armoire d'Aubazine (Corrèze) " (Cahiers de Civilisation Médiévale2016). Cécile Lagane est aujourd'hui docteur en archéologie médiévale et rattachée au Centre de recherches archéologiques et historiques anciennes et médiévales de l'Université de Caen, Normandie.

[2] Epais d'une dizaine de centimètres.

[3] Le cadre tout à fait en bas sous les pieds est dû à une restauration après démontage qui eut lieu en 1982 (après une première campagne datée de 1931).

[4] Voir illustration en annexe n°26.

[5] Voir illustration en annexe n°27. Daniel Miles, Martin Bridge, *Tree-ring dating of the chests and fittings, Westminster Abbey*, London, Research Department Report Series 3/2008, English Heritage, 2008, p. 7, cité par Lagane and Linlaud. *Op. cit.*.

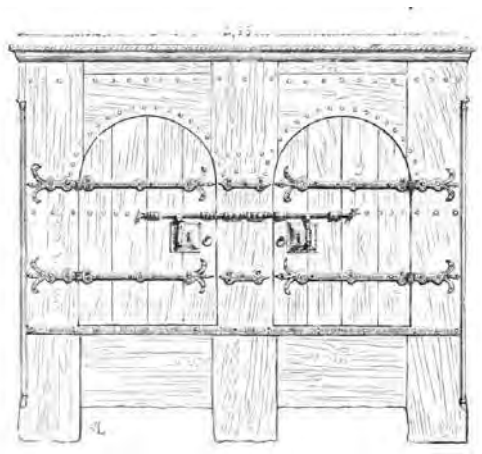


Figure 77 Armoire-reliquaire d'Obazine dans les premières années du XIIIe siècle d'après la gravure de Viollet-le-Duc

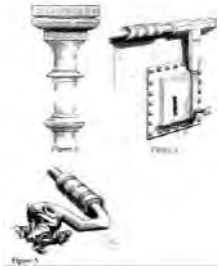


Figure 78 Détails de l'armoire gravés par Viollet-le-Duc : « un des chapiteaux de l'arcature (4), la vertevelle, et (5) l'extrémité de l'un des deux verrous, se terminant […] par une tête formant crochet »

Ici cependant, le recours à la ferronnerie concentrée sur les portes de l'armoire accentue fortement la dimension protectrice du dispositif et l'importance qui lui est accordée[1]. Très lisibles sur la gravure qu'en fit Viollet-le-Duc, ce sont tout d'abord les deux pentures de fer forgé qui forment, sur chaque porte, les charnières permettant l'articulation et les maintenant fermées. Ensuite, comme on les voit également nettement sur les figures tirées du *Dictionnaire raisonné du mobilier français*, la grandeur et la relative complexité des verrous forgés et coulissant dans des vertevelles jouent un rôle important que nous retrouverons, plus loin, au sujet des serrures et des verrous sur les reliquaires.



Figure 79 Détail d'une penture en fer forgé de l'armoire de l'abbaye d'Obazine

L'attention qui est ici réservée à ce système élaboré de fermeture se lit à travers les motifs de fleurs de lys qui agrémentent les charnières plates au niveau des montants latéraux et, plus encore, à travers les deux têtes de dragons finement travaillées qui ornent les loquets. A cela s'ajoutent encore deux ferrures décoratives fixées sur le montant central dans le prolongement de la charnière de chaque porte[2]. D'autres éléments permettent-ils encore d'appuyer le parallèle

[1] Selon un procédé courant qu'on retrouve, pour les mêmes raisons à la fois structurelles et symboliques, sur nombre de coffres contemporains. Qu'on songe notamment à celui conservé dans la salle du trésor de la cathédrale de Noyon qui est peut-être légèrement plus ancien. Voir illustration en annexe n°28.

[2] Note Michel Linlaud dans l'analyse qu'il fait de cette décoration de fer forgé, *Lagane and Linlaud.*

entre cette armoire de trésor et l'architecture des trésors d'église comme imaginé ? Il serait tout d'abord possible de noter combien avec ses portes en plein cintre cette armoire peut évoquer la forme des portes des églises romanes et, plus encore pour le sujet qui nous intéresse, celle des portes mêmes des trésors qui présentent, pour des raisons tant structurelles qu'ornementales également ces pentures en fer forgé[1].

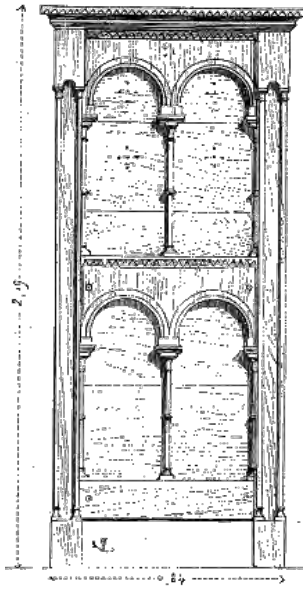


Figure 80 Gravure d'un des petits côtés de l'armoire d'après Viollet le Duc



Figure 81 Photographie actuelle

Les montants latéraux tracent le parallèle le plus évident avec l'architecture ecclésiale. Ils superposent en effet un *double rang d'arcatures portées par de fines colonnettes annelées*[2] évoquant immédiatement des baies géminées[3]. On peut enfin ajouter la présence d'un dernier motif architectural en façade de cette armoire : une corniche à trois degrés formant le couronnement du meuble et soulignée, au dernier niveau, par un léger crénelage en dents-de-

[1] On renvoie à l'annexe n° 29 les illustrations des pentures romanes des portes de la cathédrale Saint-Maurice d'Anger ainsi qu'un commentaire au sujet du recours à ce type d'ornementation.

[2] Suivant la description qu'en donne Viollet-le-Duc dont on reconnaît naturellement ici les gravures d'ensemble comme de détail et dont nous avons là aussi reporté les légendes entre guillemets, voir Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance*, vol. tome Ier (Paris: Librairie centrale d'architecture, ancienne maison Morel, 1858-1875.). A la première partie portant sur les meubles et à la lettre A, « armoire », p. 4.

[3] Elément qui renforce d'autant plus fortement l'orientation architecturale des partis pris décoratifs qu'il s'inspire directement des baies ornant le clocher de l'abbatiale, voir annexe n°30. Du reste, l'intégration de ce motif architectural se retrouve fréquemment en façade de coffres médiévaux, comme on peut l'observer particulièrement clairement sur celui de l'abbaye de Valère conservé au musée du Valais à Sion (daté du XIIIe siècle), voir annexe n° 31. On le retrouve également sur un coffre contemporain provenant de Poissy et conservé au musée de Cluny, voir annexe n° 32.

scie. De légers cercles soulignent le dessin de cette corniche comme celui des cintres des vantaux et Viollet-le-Duc mentionne des traces de peinture rouge entre les dents-de-scie de la corniche ainsi que des vestiges de dorures relevés plus récemment en bordure des serrures. Il est intéressant de noter que les éléments de polychromie conservés participent ici également du soulignement de ces éléments de fermeture déjà très présents. Tâchons d'examiner à présent comment structure et ornementation s'articulent sur les deux autres armoires les plus traditionnellement associées à l'histoire des trésors d'église et essayons, à défaut d'avoir pu le faire avec celle d'Obazine, d'éclairer la question de la conservation de reliquaires entre leurs montants.

2. Le cas des celebres « armoires-reliquaires » des tresors de Bayeux et Noyon



Figure 82 Armoire du trésor de la cathédrale de Bayeux, généralement datée du XIIIe s. vue actuelle, © Direction du patrimoine

Une autre armoire monumentale, parvenue jusqu'à nous dans des dispositions proches de celles d'origine[1], doit retenir l'attention dans la perspective d'étudier les dynamiques entourant l'enveloppement des reliquaires dans le courant du Moyen Âge central. Elle prend place sous les voûtes de la salle haute du bâtiment du trésor de Notre-Dame de Bayeux édifiée dans la

[1] François Neveux, "Les reliques de la cathédrale de Bayeux," in *Les saints dans la Normandie médiévale – colloque de Cerisy-la-Salle, 1996* (Caen: Presses Universitaires de Caen 2000). écrit à son sujet que *tout laisse à penser que cette armoire n'a jamais bougé.*

seconde moitié du XIIIe siècle[1], au-dessus d'une salle basse, à l'articulation entre le transept et les premières chapelles du déambulatoire. On la rencontre mentionnée pour la première fois dans l'inventaire du trésor de la cathédrale daté de l'année 1476 où elle apparaît au deuxième chapitre dédié aux « *joyaux et ornements trouvés et gardés en la chambre de hault eu coffre du Trésor* »[2]. En matière d'intégration à un bâtiment du trésor construit en hauteur et, nous l'avons vu, peu accessible, cette armoire pourrait constituer un cas d'école comme en témoigne sa parfaite intégration dans son environnement architectural immédiat. Conçue pour occuper originellement toute la largeur du flanc ouest de la pièce[3], elle prend appui sur la banquette maçonnée le long du mur aveugle de la salle et intègre la colonne médiane à la retombée des arches aveugles du mur.



Figure 83 Vue de l'encastrement dans le sol carrelé d'origine

Comme on peut l'observer, ci-dessus, la pose des carreaux du sol - tout autour des pieds de l'armoire - va dans le sens d'une datation particulièrement proche de l'édification du bâtiment du trésor. En termes de structure, si on s'éloigne ici de la typologie du coffre pour se situer davantage du côté de celle des grandes armoires des trésors médiévaux[4], on retrouve néanmoins, comme avec l'armoire d'Obazine, une forme de robustesse en partie liée à l'assemblage à grain d'orge des planches formant les panneaux[5] et faisant écho à la technique de construction mise en œuvre à l'armoire examinée précédemment. Sa façade se compose d'un cadre de montants et traverses assemblés à larges tenons et mortaises chevillées[6]. Concernant

[1] Après l'ajout de la chapelle Saint-Vincent qui lui est attenante.
[2] Inventaire de 1476, articles 2 et 3, d'après Neveux.
[3] Avant que le percement d'une porte d'accès simplifié au trésor en 1756 ne conduise à la mutilation de sa travée terminale gauche.
[4] Voir illustration en annexe n° 33. Notamment de l'armoire de la salle capitulaire de la cathédrale de Noyon qui lui est contemporaine, faite quant à elle d'une armature à quatre montants en façade et autant au revers, reliés par une corniche et une plinthe. On pourrait également la rapprocher de la grande armoire de l'abbaye de Westminster.

[5] Assemblage détaillé par Viollet-le-Duc (en figure 9)
[6] Sur ces éléments, on se réfère à une autre communication, également encore à paraître, qui nous a été aussi aimablement transmise par Cécile Lagane, Cécile Lagane, "Relecture archéologique et technique d'un meuble

le dispositif de fermeture mis en place sur cette armoire, il n'est ni moins présent, ni plus simple qu'en façade de l'armoire d'Obazine comme on va pouvoir l'examiner immédiatement après.



Figure 84 Figure Détail de la serrure de la porte supérieure 1 datée de la fin du XIIIe siècle

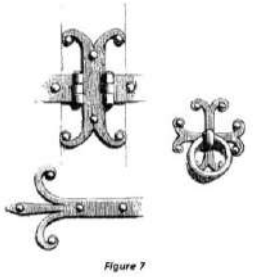


Figure 85 Détails gravés par Viollet-le-Duc, d'après le relevé de Ruprich Robert

Comment le souci d'assurer la clôture de ce « *coffre du trésor* » situé « *en la chambre de hault* » tel que le désignait l'inventaire du XVe siècle se manifeste-t-il sur les seize compartiments que présentait originellement cette armoire ? Ici encore, on note un fort développement des ferrures pour leur traitement décoratif, synthétisé par la septième figure gravée par Viollet-le-Duc et par le système de verrouillage que ce dernier décrit sous la forme de *verrous fermant à la fois deux panneaux en s'engageant dans un piton posé sur les montants et le dépassant assez pour mordre sur le panneau qui n'est pas muni de vertevelle*. Cette disposition d'origine - selon laquelle seule une porte sur deux était équipée d'un verrou - n'est conservée qu'au niveau supérieur, toute l'organisation du niveau inférieur ayant été modifiée comme l'a révélé le récent examen détaillé en archéologie du mobilier médiéval sur lequel on s'appuie dans l'étude de ces armoires[1]. La présence très visible en façade des plaques de serrures, des loquets, des vertevelles et des pentures qui les soulignent va dans le sens de ce qu'on peut interpréter comme une forme de mise en visibilité de la protection qui s'inscrit rigoureusement dans la lignée des dispositifs examinés au Latran, mais aussi des jeux de serrures et de clés à l'échelle des reliquaires eux-mêmes[2]. L'assertion Viollet-le-Ducienne selon laquelle *il fallait forcer l'une après l'autre toutes les vertevelles pour s'emparer des objets renfermés dans chacune des cellules,* relaie encore la perception de cette armoire comme solide coffre-fort adossé à la paroi

médiéval : l'armoire de la cathédrale Notre-Dame de Bayeux " (Actes du XIe colloque de la SAMMC tenu à Bayeux en octobre 2015).

[1] Par le remplacement de quatre portes sur sept du niveau bas selon cette chercheuse, mais nous allons y venir.

[2] Cécile Lagane fait cependant remarquer que seule la serrure du niveau supérieur et photographiée ci-dessous est d'origine, les autres serrures sont des créations/restaurations d'époque moderne et ont été installées dans le courant du XIXe siècle.

de la salle haute, perception naturellement renforcée par la puissante connotation de ce système de fermeture complexe en fer forgé[1].

Là où l'armoire d'Obazine ne présentait que des vestiges, invisibles à l'œil nu, de traces de polychromie, les deux armoires qui lui font suite dans cet examen ont au contraire été rendues extrêmement célèbres par l'intérêt que collectionneurs et érudits du XIXe siècle prêtèrent aux décorations peintes dont elles furent couvertes. Comme on peut le voir encore aujourd'hui, le fond des vantaux était peint en vert et, comme on l'entrevoit encore en de nombreux endroits, le cadre, les pieds et les pinacles étaient également ornés d'un bandeau composé d'un motif floral blanc se détachant sur un fond sombre et souligné par un liseré rouge. Cependant, dans une certaine mesure, c'est moins sa polychromie elle-même qui fait la célébrité de cette haute armoire que le programme iconographique qui tend à s'y être associé dans les représentations imaginatives depuis la célèbre gravure qu'en a donnée Viollet-le-Duc, autour de 1858, dans son *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance,* illustrant le point « armoires ». S'appuyant sur une *Histoire sommaire de la ville de Bayeux* rédigée à l'extrême fin du XVIIIe siècle[2], Viollet-le-Duc écrit que *cette armoire était destinée à renfermer des châsses* et, quelques lignes plus loin, qu'elle *était entièrement recouverte de peintures représentant des translations*[3]. Deux assertions auxquelles sa gravure ci-dessous donne une si puissante traduction visuelle qu'on n'aurait tôt fait de se réjouir de « voir » ainsi non seulement une armoire de trésor du XIIIe mais encore présentant des portements de reliques en façade et laissant même miraculeusement entrevoir par un vantail entrebâillé la silhouette d'une châsse orfévrée. Tenant là un si parfait exemple d'empilement par strates successives, il est extrêmement tentant d'occulter de quelle façon ce théoricien de l'architecture entend le terme « restaurer ». En effet, se souvenir que « *Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné*[4] » implique de questionner cet état si parfaitement rétabli par l'art de la gravure viollet-le-ducienne.

[1] Dimension suggestive dont on tâche d'examiner l'effectivité.
[2] Abbé Michel Bézier, *Histoire sommaire de la ville de Bayeux*, 1773.
[3] Viollet-le-Duc, tome I[er]. p. 8.
[4] *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, ed. Ve A. Morel & Cie (Paris : 1875)., p. 14.



Figure 86 Gravure des volets de l'armoire de Bayeux par Viollet-le-Duc avec d'abondantes scènes historiées, d'après le relevé de Ruprich-Robert.

Quelles sont les étapes majeures de la redécouverte de ce meuble avant la synthèse établie par Viollet-le-Duc ? Il apparaît tout d'abord entre les pages du *Bulletin monumental* de 1851, dans la communication donnée par Charles Bourdon sous le titre « Excursion archéologique à la cathédrale de Bayeux »[1]. L'auteur l'y signale alors à l'attention des archéologues comme *une de ces rares curiosités du XIIIe siècle qu'on est heureux de rencontrer et de tirer de l'oubli. Placée dans un lieu où le public n'est pas admis ordinairement, elle n'est, malgré son mérite, connue que d'un petit nombre de personnes.* Outre une représentation sommaire qu'en donne un certain Bouet accompagnant Charles Bourdon dans son excursion[2], les éléments retenus ici en lien avec sa fonction sont les suivants : *Elle sert aujourd'hui de chartrier, et, si elle a été employée à d'autres usages, du moins peut-on croire d'après d'anciennes inscriptions qu'elle avait déjà cette destination vers le XVIIe siècle.* Malgré cela on voit, ci-après, comment la présence de vestiges de représentations peintes fait envisager à l'érudit, au conditionnel, la piste d'un usage comme armoire-reliquaire. *Si on cherchait à ce meuble un usage en rapport avec les sujets que nous y voyons retracés et qui sont une translation de reliques et une âme présentée*

[1] Charles Bourdon, "Excursion archéologique à la cathédrale de Bayeux," *Bulletin Monumental*, t. XVII (1851): pp. 196-214.
[2] Ce dessin se trouve à la page 209 de l'article consultable sur la page de Gallica.

à Dieu par deux anges, on pourrait supposer qu'il a pu servir à renfermer le trésor. L'auteur n'en dit pas davantage sinon que *les panneaux ont été peints et quelques parties des sujets qui y sont représentés sont encore fort distinctes*[1]. Concernant l'état de ces peintures et les informations qu'elles seraient susceptibles de livrer quant à l'histoire du meuble, on apprend, un an plus tard, au moment de l'inspection établie par César Daly à la cathédrale que la peinture qui couvrait autrefois tout le meuble est déjà alors tombée en grande partie[2]. C'est à Victor Ruprich-Robert, alors architecte diocésain de Bayeux[3] que César Daly doit la planche qu'il publie en illustration de son article et qu'on peut voir reproduite ci-après. Quoique, comme le précise son texte, l'architecte se soit rendu lui-même auprès du trésor de la cathédrale et du meuble mentionné[4], il laisse à Ruprich-Robert le soin d'en faire la description qui suit.

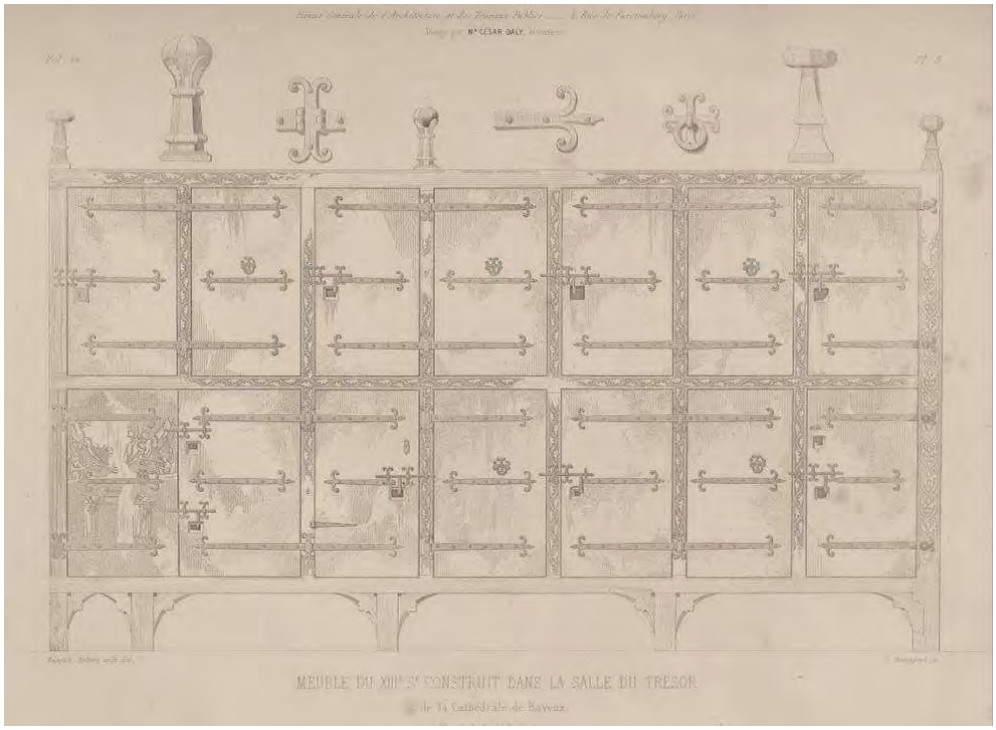


Figure 87 Relevé de l'armoire du trésor de Bayeux par Victor Ruprich-Robert vers 1850, publié en 1852 par César Daly

[1] Bourdon. les précisions concernant l'armoire dont sont tirées ces citations se trouvent autour de la page 209.
[2] César Daly, "Armoire peinte du XIIIe siècle, Trésor de Bayeux," *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics* 20 (1852): p. 130.
[3] Il était également architecte responsable des édifices diocésains de Coutances depuis le 20 décembre 1848. Il y exercera cette fonction, en plus de celle d'auditeur à la commission des arts et édifices religieux à partir de 1858, entre les années 1849 et 1855. C'est dans le cadre de la responsabilité de ce diocèse qu'il effectue ce relevé de l'armoire. Voir à son sujet la synthèse monographique rédigée par un de ses descendants, Xavier Gille, sous le titre *Victor Ruprich-Robert architecte (1820-1857)*, notamment le chapitre IV « Architecte diocésain ».
[4] Il intègre le dessin de Ruprich-Robert à son travail : *C'est notre confrère et collaborateur, M. Ruprich Robert, architecte diocésain du département du Calvados, qui nous a fourni le dessin de l'armoire de Bayeux. Nous-mêmes nous avons examiné attentivement ce meuble sur les lieux, il y a quelques semaines*.

Dans la note descriptive que Ruprich-Robert ajoute à son dessin ci-dessus, on peut lire que *la peinture a subi des changements importants : dans l'origine, le fond était rouge.* Constatant que les portes ont été repeintes ensuite en vert foncé, ce dernier estime que *cette restauration a suivi de près la construction du meuble*[1]. Ruprich-Robert observe ensuite très clairement qu'alors *une seule porte est encore ornée de sujets* et précise que malgré la finesse d'exécution des parties conservées, *cette peinture est malheureusement incomplète par suite de mutilations récentes.* Lorsque, quelques années plus tard Viollet-le-Duc évoque l'armoire de Bayeux, entre les pages de son *Dictionnaire raisonné du meuble français* il le fait directement à travers la référence à la fois à l'évocation qu'en fait Daly dans *La revue générale d'architecture* et au dessin - qu'il dit *fort exact* de Ruprich-Robert[2]. Aussi, il semble fort vraisemblable que les huit dessins des volets qu'il donne lui-même pour sa propre illustration de l'armoire constituent ce qu'il conçoit comme des restitutions probables de l'hypothétique programme iconographique évoqué par Ruprich-Robert qui se gardait bien quant à lui d'en agrémenter son relevé[3]. Ainsi, à partir de l'observation factuelle d'une seule porte effectivement historiée et de traces moins distinctes sur d'autres portes, le XIXe siècle a établi que *des personnages vêtus de blanc, tonsurés et portant des châsses étaient représentés* [sur cette armoire] *afin d'indiquer probablement quelle était la destination du meuble*[4]. Par là même, ils ont confirmé l'hypothèse pourtant faiblement émise par Charles Bourdon suivant laquelle l'armoire aurait ainsi pu renfermer le trésor de la cathédrale. Depuis, l'historiographie, synthétisant les hypothèses et sans doute marquée par la gravure de Viollet-le-Duc, a fait de ce meuble haut un archétype d'armoire-reliquaire, comme elle l'a fait pour Noyon, nous le verrons plus bas. Or de façon saisissante, plusieurs éléments permettent de revenir sur une telle désignation. Evoquons tout d'abord ce que révèlent les sources écrites quant au contenu de cette armoire[5]. Dans la communication qu'il donne en 1996 dans le cadre du colloque de Cerisy-la-Salle sur le thème

[1] Mais sans donner de détails quant à cette estimation. Extrait de la note descriptive de Victor Ruprich-Robert insérée dans l'article de Daly.

[2] Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance*, tome I[er]., chapitre « armoire », p. 6, *Voyez la description et la gravure de cette armoire dans la Revue de l'architecture de M. Daly, tome X, page 130. La gravure, entière et fort exacte, est faite sur les dessins de M. Ruprich Robert.*

[3] Parmi les éléments allant dans le sens de cette hypothèse, outre la tendance qu'on connaît à Viollet-le-Duc à ne pas hésiter à compléter, lisser les vestiges parvenus jusqu'à lui dans l'idée de leur rendre une apparence « d'origine », on peut également s'appuyer sur les nombreux approximations ou ajustements que comprend par ailleurs son propre dessin et qui vont dans le sens d'une interprétation déjà très libre. Qu'on examine les pieds arrière ajoutés là où l'armoire s'appuie en vérité sur le mur, sans pieds arrière, au déplacement de la position de la porte demeurée peinte ou encore au dessin fleurdelysé du pinacle du couronnement droit.

[4] Ruprich-Robert, *op. cit.* La découvre ailleurs de représentations antérieures de ces volets peints ou encore de description textuelle seraient susceptibles d'éclairer ces éléments et il semble qu'il s'agit là de perspectives encore ouvertes pour les conservateurs en charge de ce meuble.

[5] Sachant qu'en 1852, Daly ne mentionne plus comme contenu de l'armoire que l'armure de *l'armiger capituli*, l'homme d'armes du chapitre qui officiait en tant qu'écuyer de l'évêque lors des services. Voir Daly.

des saints dans la Normandie médiévale, François Neveux se réfère sur la question au premier inventaire de la cathédrale Notre-Dame conservé et indique ainsi que *L'armoire contenait au XVe siècle une trentaine d'objets précieux décrits aux articles 100 à 127 de l'inventaire de 1476. Nous y trouvons par exemple une mitre, des étoles et d'autres ornements de petite taille, un bâton pastoral en quatre pièces, des cornes à boire et le casque de Guillaume le Conquérant*[1]. C'est tout ce que révèle l'inventaire quant au contenu du meuble, soit aucune mention de reliquaires.



Figure 88 Vue partielle des peintures de la première porte du registre inférieur, côté gauche

Si c'est des peintures subsistantes qu'on doit attendre de découvrir le contenu médiéval, signalons tout de suite qu'à côté de l'unique scène historiée encore lisible à la surface de l'armoire, une autre porte au niveau inférieur présente également la représentation, à l'état fort lacunaire, de deux silhouettes de moines vêtus de blanc, de manteaux rouges et tonsurés[2]. Notons immédiatement que ces moines occupent les deux niveaux du vantail, leurs têtes étant situées au-delà de la ferrure médiane. Ce détail contredit la représentation donnée par Viollet-le-Duc d'un cycle iconographique cohérent composé de saynètes qui, sur chaque volet, se

[1] Neveux.
[2] Voir annexe n° 34 pour l'illustration photographique de cette porte. Il s'agit de la troisième porte en bas, qui est respectivement laissée en grisé par Ruprich-Robert et représentée ouverte sur un évangéliaire, donc invisible, par Viollet-le-Duc.

partagent harmonieusement en deux représentations superposées. Cette rupture avec ce qui aurait dû être l'isocéphalie d'une représentation d'ensemble invite à deux démarches complémentaires. Tout d'abord revenir à la peinture la mieux conservée et ensuite reconsidérer dans le détail la structure du meuble pour tâcher de démêler où se situe la vérité archéologique avant la restitution par la gravure.



Figure 89 Représentation d'une translation de reliques par quatre moines au registre inférieur

Articulée en deux registres superposés, comme évoqué à l'instant, cette peinture présente au niveau inférieur une scène qui correspond au canon de la représentation d'un portement de reliques par un groupe de moines telle qu'on la rencontre sur de nombreuses enluminures du XIIIe siècle[1]. Trouve-t-on dans l'histoire des reliques ayant appartenu au chapitre de la cathédrale de Bayeux - dont l'inventaire de 1476 garde la trace et dont François Neveux restitue l'évolution - un épisode en lien possible avec une telle représentation ? Tout ce qu'on a pu parcourir jusque-là concernant à la fois la constitution des trésors de reliques, son rôle dans l'écriture de la mémoire des communautés, l'importance des grandes inventions ou encore la réitération de leur centralité à travers les chroniques et les représentations figurées invite à considérer qu'on puisse songer justement au premier épisode à partir duquel commence la reconstitution des reliques de la cathédrale dispersées au cours du IXe siècle à la suite des invasions scandinaves. L'inventaire met ainsi significativement en avant, au milieu du XIe siècle, la figure d'Hugues II[2] dans ce rôle en mentionnant une invention et une translation de

[1] Donnons, en annexe n° 35, l'exemple la Translation des reliques de saint Benoît, enluminure figurant au fol. 165 du *Missel à l'usage de l'abbaye Saint-Nicaise de Reims*, daté de la seconde moitié XIIIe, conservé à la Bibliothèque Municipale de Reims, ms. 0230.
[2] 1011-1049.

reliques connue par un récit du XIIe siècle, dû à un moine nommé Bernard. À la suite d'une révélation reçue en songe, l'évêque Hugues put découvrir les corps des saints martyrs Raven et Rasiphe, sous l'autel de l'église de Saint-Vaast-sur-Seulles. Les corps furent solennellement conduits à la cathédrale de Bayeux et mis dans une châsse d'or et d'argent[1]. Cet épisode du portement solennel du corps de ces saints à la cathédrale de Bayeux, avant la confection de la châsse orfévrée, pourrait être à l'origine de cette image comme semble le suggérer la forme de lourd sarcophage qui fait s'incliner les quatre porteurs[2]. Le prestige de ces corps - conservés entiers, précise plusieurs fois l'inventaire – aux yeux des chanoines dont témoigne encore la création d'un nouveau reliquaire dès la prise de succession de l'évêque Hugues[3], en autorise du moins la supposition.

Quant au registre supérieur, il représente la perspective glorieuse que le culte des martyrs associe structurellement à la vénération corporelle des restes matériels.



Figure 90 registre supérieur de la peinture conservée sur le premier vantail de l'armoire : élévation de l'âme d'un saint devant le Christ en majesté

On y discerne assez nettement[4] tout d'abord au premier plan, à la frontière inférieure avec le registre terrestre, les deux anges portant des encensoirs (thuriféraires) selon une représentation faisant de la fumée un véhicule du cheminement du monde temporel vers le monde divin. Au-

[1] Inventaire de la cathédrale de Bayeux en 1476, cité par Neveux. Quant au récit de cette translation, l'auteur renvoie à B. de Gaiffier, "Les saints Raven et Rasiphe vénérés en Normandie ", *Analecta Bollandiana*, LXXXIX, 1961, pp. 303-319.

[2] Sarcophage dont Viollet-le-Duc a légèrement modifié le couvrement dans sa gravure.

[3] Cette deuxième châsse fut donc réalisée après 1049 sous l'épiscopat d'Odon de Conteville, demi-frère de Guillaume le Bâtard dont François Neveu indique qu'il fit confectionner pour leur gloire un nouveau reliquaire plus magnifique encore. L'inventaire le décrivant comme suit, à l'article 6 : " *Le costé de derriere est d'argent doré ou œuvré en martelleure ; et tout le sourplus, c'est assavoir le costé de devant, les deux bouts et le festage de hault est de fin or, à ymages d'or eslevés, et ornée de grans et chiers esmaulx et de pierres précieuses de plusieurs sortes ; assise sur quatre piés de cuivre doré, faictz en maniere de piés d'aigle*. "

[4] Surtout après la campagne de restauration des peintures (par le cabinet Lambert) il y a quelques années à peine et dont sont tirées ici les détails de la représentation entourant la peinture de ce registre supérieur.

dessus d'eux, se dessine très bien le corps d'un des deux anges dont les bras tendus présentent le linceul blanc soutenant l'âme d'un saint que l'iconographie de l'époque figurait sous la forme d'un enfant nu, ici disparu, en lien avec la perception de la mort comme une nouvelle naissance[1]. Ainsi est-ce bien le *dies natalis,* cet anniversaire de la mort des saints qui est vénéré et célébré rituellement à travers la dévotion aux reliques enchâssées. Ici, l'état très fortement lacunaire du centre de la représentation[2] suffit néanmoins à reconnaître - dans les plis amples des manches rouges et dans le pan de manteau sombre - la figure du Christ qu'identifient sans ambiguïté possible à la fois l'orbe tenu dans la main droite et le geste de bénédiction qu'on devine de la main gauche[3]. Ainsi, est-ce le Christ lui-même qui accueille en son sein l'âme du martyr élevé à sa gloire. La peinture semble constituer un pendant parfait au récit du moine Bernard au sujet de cette invention et de cette translation et mettre en image la dimension ineffable de l'union mystique entre le Christ et les saints. Ainsi figurée en façade d'un volet d'une armoire faisant corps avec le bâtiment du trésor et en cohérence avec le martyrologe local, une telle représentation ne peut que suggérer que la châsse[4] contenant les précieuses reliques ait effectivement pu s'y trouver enclose. A moins que la porte en question puisse ne pas provenir de cette armoire. Evidemment une telle hypothèse, si elle s'avère fondée, serait d'une importance considérable par les conséquences qu'elle entraîne. Entre les pages d'une thèse qu'elle a consacré aux meubles européens du VIe au XIIIe siècle en croisant étude archéologique, iconographique et textuelle[5], Cécile Lagane - l'étudiante en archéologie du mobilier médiéval de nombreuses fois citée dans ces dernières pages - expose cette probabilité comme un fait. Son analyse technique du meuble la conduit à estimer que cette première porte du niveau inférieur en partant de la gauche, la troisième, la quatrième ainsi que la cinquième porte - dont nous avons vu les vestiges peints - n'appartiennent pas, originellement, à la célèbre armoire du trésor haut. Sur quels éléments fonde-t-elle cette assertion ? Par comparaison avec

[1] On peut palier cette lacune en renvoyant à l'iconographie contemporaine, quoique transposée à un autre matériau, de l'Elévation de l'âme de saint Martin de Tours au vitrail 20 de la cathédrale de Chartes relatant la vie du saint. (Voir annexe n° 36). Daté de 1215-1225, ce quadrilobe du registre le plus haut du cintre supérieur du vitrail figure sous cette forme de l'enfance l'âme élevée dans une mandorle rouge que deux anges portent avec solennité au lieu de la porter respectueusement sur un linge comme le plus souvent et comme on peut encore l'observer sur cette fresque de la fin du XIVe siècle (également en annexe n° 36).

[2] A la jonction physique entre les deux ais du volet.

[3] Là encore, on s'en convaincra en s'autorisant un autre transfert de matériau et en présentant ici, parmi les très nombreuses représentations enluminées de cette figure dans le courant du XIIIe siècle, le *Christ en majesté* du *Missel à l'usage de l'abbaye saint Allyre de Clermont*. Il s'agit du manuscrit 0075 de l'abbaye, fol. 111, daté d'après 1297. Voir sa reproduction en annexe n° 37.

[4] En 1049, l'inventaire parle bien de la réalisation d'une châsse d'argent pour les corps des deux martyrs, tandis que, plus tard, il sera question de leurs châsses, au pluriel…

[5] *Les meubles d'Europe occidentale du VIe au XIIIe siècle : archéologie, iconographie, textes*, Thèse soutenue en décembre 2016, au Centre Michel de Bouärd - CRAHAM, à l'université de Caen Normandie, sous la direction de Luc Bourgeois.

les portes estimées d'origine[1], elle établit d'abord que la taille de ces quatre portes du niveau inférieur ne correspond pas tout à fait la taille des autres[2]. Ensuite, ces portes ne présentent que deux ais tourillonnés là où tous les autres volets sont faits de l'assemblage de trois ais. Enfin, l'observation révèle sur ce groupe de portes des traces de ferrures qui ne correspondent pas à la structure du meuble[3]. Or la tentative de démêler l'écheveau des connaissances et des conclusions au sujet de cette armoire et de sa destination tendait précisément à souligner que l'attribution de sa fonction d'armoire-reliquaire tenait avant tout au fil des représentations peintes trouvées sur deux de ses portes. La possibilité qu'elles doivent être écartées de la considération du meuble opère une révolution remettant en perspective à la fois l'analyse structurelle de sa construction et l'histoire des reliques du chapitre. En effet, s'il ne s'agit pas d'affirmer que l'armoire du trésor haut n'ait jamais pu contenir de reliquaires[4] , du moins peut-on se souvenir qu'à aucun moment l'inventaire de 1476 ne suggère quant à lui que les châsses contenant les saints de Bayeux y aient pris place. Il les situe, très significativement au contraire, directement dans l'espace du chœur de la cathédrale. Une localisation sur laquelle nous reviendrons, à la fin du chapitre III consacré aux formes d'apparitions des reliquaires. Retenons dès ici, qu'il semble probable - contrairement à ce qu'ont écrit successivement les érudits du XIXe siècle et surtout à l'encontre de ce qu'a si durablement figé la gravure de Viollet-le-Duc - que des châsses les plus précieuses du trésor, l'armoire du trésor haut de Bayeux n'ait conservé que les clés ! En effet, l'inventaire mentionne explicitement un coffre conservant les reliquaires dans le chœur et stipule que *ces clefs étaient déposées "dedens le coffre qui est hault en la chambre du trésor ", c'est-à-dire dans l'armoire du XIIIe siècle*[5] précise François Neveux. A l'issue d'une telle remise en perspective, examinons à présent ce que peut révéler l'armoire du trésor de Noyon.

Comme celle de Bayeux, l'armoire peinte de la cathédrale de Noyon intéresse ici notre démonstration en tant qu'élément spectaculaire d'enveloppement des reliques du trésor. Elle s'y intègre d'autant mieux si on parvient à saisir ce que sa constitution, son iconographie et son

[1] Qu'elle définit structurellement caractérisées comme comportant trois ais tourillonnés, renforcés à l'intérieur par deux épars cloués et à l'extérieur par trois ferrures aux extrémités en fleur de lys. Voir Lagane.
[2] Ce dont on se convaincra en observant que le montant latéral de séparation entre la 1 et la 2 a été supprimé pour cela-même.
[3] Ainsi peut-on lire dans sa recherche que *Quatre portes du niveau inférieur ont été rapportées d'au moins deux autres meubles.* […] *Leur structure à deux ais – et non trois comme le reste des portes – ainsi que l'inversion du sens d'ouverture pour certaines et les traces de ferrures ne correspondant pas à celles de l'armoire (portes 1, 3, 4 et 5) sont autant de témoins de ces modifications*, Lagane.
[4] Il semble bien que les reliquaires subsistants aient pu s'y trouver entreposés après l'épisode des guerres de religion.
[5] Inventaire de 1476, articles 2 et 3, ici cités et interprétés par Neveux.

histoire peuvent révéler à la fois quant à son statut d'armoire-reliquaire et quant à l'histoire de son implantation au sein de la cathédrale. En effet, si c'est dans l'arrière-sacristie qu'elle s'est écroulée sous les bombes de 1918[1], des photographies la montrent encore dans la salle du trésor en 1888. Ainsi sait-on qu'à l'instar de sa consœur de Bayeux, l'armoire de Noyon prenait alors place dans le bâtiment haut du trésor de la cathédrale érigé au XIIe siècle. Cependant, là où nous avons pu observer l'armoire de Bayeux presque solidaire du mur de la salle haute du trésor par son assise arrière, celle de Noyon est un meuble indépendant dont les dernières heures témoignent de la mobilité. Saisir ce que fut ce meuble sur le temps long, comprendre son existence d'armoire du trésor et/ou d'armoire-reliquaire implique d'accorder toute l'attention possible aux éléments susceptibles d'éclairer son « fonctionnement », mais aussi ceux liés à la question diachronique de sa localisation.

On se propose de conduire cet examen en confrontant la façon dont elle fut décrite et comprise par l'érudition du XIXe siècle et la façon dont l'examen scientifique récent permet de la considérer. Pour le XIXe siècle, Ludovic Vitet[2] et Emile Boeswillwald[3] en furent les principaux découvreurs. Le premier la découvre, sous la mention de « *magna huchia »*[4] *, au milieu de l'énumération de toutes les pierreries, de tous les objets d'orfèvrerie et de toutes les broderies de soie et d'or que possédait l'église,* dans le plus ancien inventaire des ornements et reliques de la cathédrale daté de 1419. Les illustrations de l'armoire que Boeswillwald et Daniel Ramée ont données pour Viollet-le-Duc et pour Vitet ont inspiré toutes les suivantes[5] et leur description constitue la trame des commentaires qu'en firent ensuite Viollet-le-Duc comme Alphonse Napoléon Didron[6]. Pour la relecture récente, on se base sur l'examen conduit par le

[1] Pour l'armoire du trésor réduite en fragments sous les décombres en 1918, Voir annexe n° 38.

[2] Didron incorpore dans son propre article "Armoire de Noyon," *Annales archéologiques* tome IV (1846). la page que Ludovic Vitet consacre lui-même à cette armoire dans sa monographie sur la cathédrale, *Monographie de l'église Notre-Dame de Noyon: plans, coupes, élévations et détails levés, mesurés et dessinés par Daniel Ramée, texte par M.L. Vitet,* Paris, Imprimerie royale, 1845, en commentaire, pp. 190-192, de sa planche XV la représentant. Archéologue érudit, Ludovic Vitet est à l'origine de la création du poste d'inspecteur général des Monuments historiques et jouera un rôle très actif, aux côtés de Mérimée, jusqu'en 1848 au sein de la Commission des Monuments Historiques.

[3] Elève de Labrouste et rattaché à la Commission des Monuments Historiques en 1843, Emile Boeswillwald était un ami de Ludovic Vitet et lui avait communiqué ses analyses du meuble avant 1845.

[4] La mention exacte de l'inventaire qu'il donne est la suivante : *item magna huchia operata a parte anteriori et ad duas serruras. »*

[5] Jusqu'à celles qui illustrent nombre de manuels pédagogiques donnant à croire qu'elle constituerait une forme d'archétype de l'armoire médiévale. Benjamin Findinier évoquait à ce titre les illustrations que nous renvoyons en annexe n° 39.

[6] Didron confesse quant à lui n'avoir jamais vu l'armoire de ses propres yeux. Ainsi lit-on en note de bas de page de l'article de Didron : *Nous avons visité Noyon, mais* […] *nous n'avons pas vu ce meuble intéressant. Nous le regrettons vivement, car l'étude attentive de ce petit monument nous aurait permis de préciser davantage certaines parties de notre description,* p. 373. Ainsi tout donne à penser que l'ensemble des gravures du XIXe siècle se contente de reprendre, comme l'a fait Viollet-le-Duc lui-même, ces deux relevés de Vitet et Boeswillwald. Benjamin Findinier mentionne encore la gravure, ci-après, donnée en 1858 par J. Gailhabaud dans *L'architecture*

conservateur responsable à l'époque du mobilier de la cathédrale, Benjamin Findinier[1] à partir des fragments retrouvés dans les décombres de la guerre[2].



Figure 91 Armoire-reliquaire de la cathédrale Notre-Dame-de-Noyon, XIVe siècle, ici fermée, de face, lithographie par Ch. J. Hullmandel, vers 1850

On aura une idée de l'apparence générale de cette armoire de construction simple et d'amples proportions[3] en considérant le relevé ci-dessus. Dans le détail, elle se compose d'un châssis fait de six montants verticaux reliés entre eux par un assemblage de traverses chevillées à tenons et mortaises. La description que font les commentateurs du XIXe siècle et la recomposition proposée par Benjamin Findinier s'accordent sur la présence de séparations verticale et horizontale divisant l'armoire en compartiments égaux, ainsi que sur la fermeture de ces derniers au moyen de volets cloués à des pentures. Viollet-le-Duc souligne particulièrement les charnières faisant ployer les pentures des volets et permettant ainsi leur ouverture partielle ou complète selon les degrés d'ouverture requis.

du Ve au XVIIe siècle et les arts qui en dépendent : la sculpture, la peinture murale, la peinture sur verre, la mosaïque, la ferronnerie, etc., Paris.

[1] Benjamin Findinier, "L'armoire peinte de Noyon," in *La cathédrale de Noyon : cinq années de recherches*, ed. Arnaud Timbert and Stéphanie Daussy (Société historique, archéologique et scientifique de Noyon, 2011).

[2] Voir annexe n° 40 pour un aperçu photographique de ces vestiges tels qu'on a pu y accéder grâce à l'entremise du responsable du service culturel des musées de Noyon, François Debrabant (le vendredi 29 septembre 2017).

[3] Plus de 2 mètres 50 de haut, presque autant de large et 60 cm de profondeur.

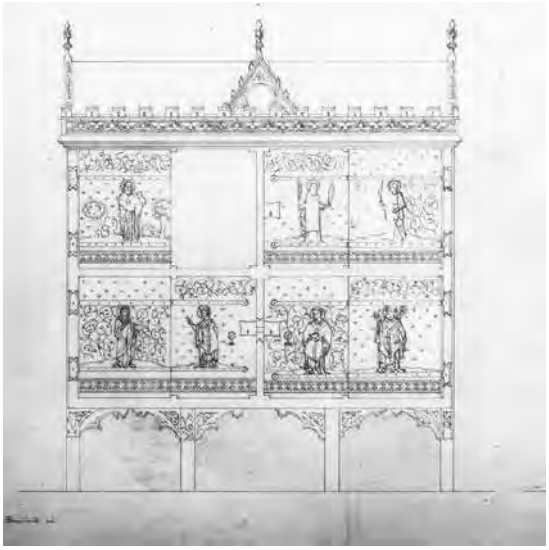


Figure 92 Relevé de l'armoire de Noyon par Boeswillwald vers 1845 intégré par Viollet-le-Duc dans son Dictionnaire raisonné du mobilier français

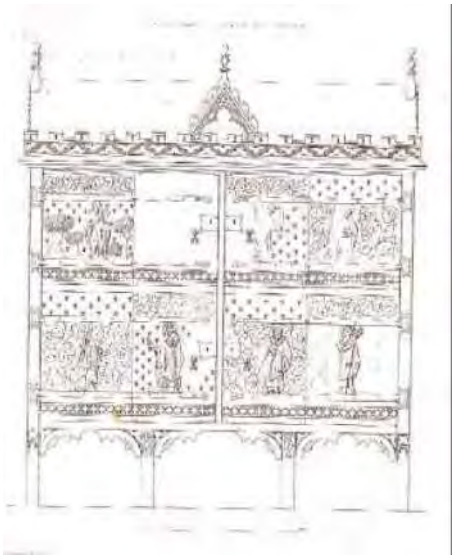


Figure 93 L'armoire peinte de Noyon d'après le dessin de Daniel Ramée, Monographie de l'église de Notre-Dame de Noyon par L. Vitet, 1845, planche XV

Les analyses anciennes et l'examen récent coïncident encore pour décrire la traverse supérieure formant une corniche que couronne une balustrade à créneaux. La présence de ces créneaux saillants au couronnement, plus développés que le motif esquissé au couvrement de l'armoire d'Obazine, rejoint néanmoins ces derniers dans la perspective du thème de l'armoire « tour castrale » du trésor en miniature suivie depuis les représentations du trésor sur la miniature de Brunet Latin. Ici, la balustrade allait jusqu'à figurer les fentes de petites meurtrières typiques de l'architecture défensive[1] ! En observant, ci-dessus, les relevés de l'armoire exécutés par Boeswillwald et Ramée, on peut noter l'attention qu'ils ont consacrée au rendu du toit à double pente avec pignons terminaux surmontés de fleurons, rehaussé par le fronton central le refendant perpendiculairement avec son gâble trilobé. Sans doute est-ce beaucoup l'aspect que le huchier a donné ici au couvrement de cette armoire qui contribue si puissamment à la rattacher à la typologie formelle des châsses au toit architecturé répandues dès la fin du XIIe siècle[2]. On peut également penser que cette apparence participa à convaincre les contemporains de Viollet-le-Duc de la fonction de ce meuble comme reliquaire. La lecture des pages que Jérôme Baschet propose en propos introductif à son *Iconographie médiévale* met, on s'en souvient, en garde contre l'approche de l'objet médiéval sous l'angle de la fonction, pointe les

[1] Déjà déposée en 1918, cette corniche a définitivement disparu dans l'épisode de la guerre.

[2] Dans un dossier consulté aux archives du musée du noyonnais, on trouve parmi les documents rassemblés par Benjamin Findinier au moment où ce dernier échangeait, courant 1996, avec le restaurateur ayant gardé dix années durant les fragments de l'armoire, un rapprochement avec le dessin reproduit en annexe n° 41 correspondant à un « patron » à la plume, daté de 1499, pour la châsse de sainte Godeberthe et dont les archives indiquent qu'il aurait été présenté à l'orfèvre en charge de sa réalisation lors de la signature du contrat. La proximité avec la silhouette adoptée pour le couvrement de l'armoire est visible.

ambivalences possibles d'un programme iconographique et invite pour finir à prendre en compte l'épaisseur temporelle pouvant s'attacher à l'histoire d'un objet. Pour comprendre un meuble comme celui-ci, il est alors essentiel de pouvoir confronter les conclusions liées à la perception immédiate de la forme et les éléments qui ne peuvent être déduits que d'une analyse structurelle poussée. Ni Didron ni Viollet-le-Duc ne pouvaient se figurer que, contrairement au reste de l'armoire qui est montée avec le plus grand soin par un système d'assemblage à tenons et mortaises, ce fameux toit - avec ses pignons redentés et sa fine balustrade trifoliée – est le seul élément simplement cloué au-dessus d'un premier toit plat[1]. Confirmant par ce constat une hypothèse émise avant lui, Benjamin Findinier démontre ainsi qu'un des éléments clés contribuant à faire de cette armoire un reliquaire à grande échelle s'avère n'être pas un trait originel, mais un ajout rapporté dans un second temps[2]. La célèbre représentation imaginative de Viollet-le-Duc est alors peut-être la mieux venue pour confronter en diptyque la compréhension dix-neuvièmiste de ce meuble et son examen récent.



Figure 94 Représentation de l'armoire du trésor de Noyon dans le Dictionnaire raisonné de l'époque carolingienne à la Renaissance, p. 10

Pour cette belle armoire dont la fonction de reliquaire est ici démontrée par tous les moyens imaginables - du toit typique des châsses orfévrées, aux peintures que nous évoquerons plus

[1] Voir Findinier. Pour le schéma donné sur la page web du cabinet qui s'est chargé de la restauration de l'armoire afin de traduire visuellement ce qui vient d'être décrit, qu'il s'agisse de l'assemblage à tenons et mortaises ou du premier toit plat, voir annexe n° 42.
[2] Voir ibid., p. 267.

bas, en passant par le reliquaire occupant le deuxième compartiment et jusqu'au moine en sortant une monstrance[1], Viollet-le-Duc a donné ici, conformément aux relevés de l'époque, un soutènement solide et harmonieux, fait de huit pieds. Le passage par Bayeux devrait suffire à montrer l'importance de l'écart qui peut se glisser entre la réalité et le relevé du théoricien restaurateur. Un écart qu'on ne peut que constater en observant le piètement visible sur la photographie ci-après et au sujet duquel Benjamin Findinier ne laisse aucune ambiguïté : C*ette armoire n'eut jamais huit pieds ainsi que se plurent systématiquement à la représenter les chercheurs, archéologues ou théoriciens qui, au XIXe siècle, se sont intéressés à la cathédrale de Noyon et à son Trésor*[2].



Figure 95 Armoire photographiée en 1906, médiathèque de l'architecture et du patrimoine, © Direction du patrimoine

L'analyse structurelle de l'armoire permet de saisir que les montants latéraux constituaient les quatre pieds originaux de cette armoire et que deux autres pieds lui ont été rapportés, là aussi, ultérieurement. Elle va plus loin encore et permet d'apprendre que là où relevé photographique et gravures XIXe s'accordent dans la représentation de quatre vastes compartiments, décrits à ouverture variable par Viollet-le-Duc, cette armoire présentait originellement huit petits

[1] Dont le moine tonsuré se retrouve lui aussi intégré à l'arrière de la composition de la planche du *Larousse illustré*, montrant bien le jeu des circulations même périphériques au-delà du seul meuble.
[2] Findinier, p. 264. Cet « équilibrage » dans la représentation résulte-t-il d'une volonté de reconstitution ou de la tendance de l'époque à gommer des dissymétries inesthétiques ?

compartiments correspondant rigoureusement à la taille des huit volets de façade[1]. Ainsi l'ajout de pieds supplémentaires du côté gauche et le passage de huit à quatre compartiments vont-ils dans le sens d'un changement de fonction semblant effectivement conduire vers l'usage de reliquaire perçu par le XIXe siècle. Findinier écrit en ce sens : *il n'est pas impossible que ce soit la détention de reliquaires volumineux, dont des châsses, qui ait contraint au sciage des traverses afin de ménager un accès plus large aux compartiments de l'armoire*[2]. Mais les peintures ne suggèrent-elles pas quant à elles que l'armoire pourrait avoir été, dès sa conception, un reliquaire ? Pour répondre, il faut considérer ces dernières dans leur dimension structurelle[3]. Le XIXe siècle évoque cette dernière sans en tirer de conclusion particulière. Ainsi Viollet-le-Duc précisait-il bien que *la peinture est exécutée sur une toile marouflée sur le bois.* Si ces volets devaient d'emblée accueillir les peintures qu'on leur connaît par les gravures, il eut mieux valu recourir, dès le départ, à une technique d'assemblage à plat des ais des volets[4]. Le recouvrement, par marouflage, de la surface du bois constitue l'argument décisif de la démonstration conduite par Benjamin Findinier en faveur de transformation de cette armoire en armoire-reliquaire. On saisit ainsi la probabilité que le programme iconographique ait pu être ajouté à la surface de cette armoire suivant la même logique d'explicitation de la fonction nouvelle que celle ayant fait ajouter à son faîte un couvrement si typique des châsses-reliquaires orfévrées. Dès lors, une autre interprétation de l'armoire devient possible et nous verrons que l'analyse du programme iconographique tend plutôt à la corroborer : ce meuble pourrait n'être plus vu comme l'archétype de l'armoire-reliquaire conservée dans un bâtiment du trésor inaccessible, ce qu'elle ne serait devenue que secondairement, mais bien mettre sur la piste de l'intérêt majeur qu'il conviendrait d'accorder aux armoires du chœur des sanctuaires dans la perspective d'une compréhension plus étendue des dynamiques multiples à la fois leur enveloppement et de leur signalement dans le Saint des Saints. Nous reviendrons sur cette piste à la fin du chapitre suivant et nous proposons à présent de clôturer celui-ci en abordant le dernier niveau de l'enveloppement que nous avons décrit par strates superposées, c'est-à-dire en questionnant à nouveau le fonctionnement des reliquaires eux-mêmes.

---

[1] La découverte de la survivance de tenons encore fichés dans leurs mortaises permet, en effet, à Benjamin Findinier d'affirmer la présence de montants intermédiaires sur lesquels se refermaient les volets et qui furent sciés à une époque indéterminée.

[2] Findinier, p. 268.

[3] Et on continue ainsi d'expérimenter la fécondité de la prise en compte de la conjonction « image-objet » dont il a été question au chapitre précédent.

[4] Benjamin Findinier écrit sur ce point : *La nécessité du masquage des mouchettes qui explique probablement le recours à la technique du marouflage semble en contradiction technique avec la première fabrication du meuble par le huchier. Un assemblage à plat joint avec clefs au revers, sans irrégularité de surface, n'eût-il pas été préférable, si l'on avait souhaité illustrer ce meuble dès l'origine ?*, Findinier, p. 272.

IV. L'ECHELLE DES RELIQUAIRES : NOUVELLES ARCHES POUR UNE NOUVELLE ALLIANCE ?

Comme nous l'avons évoqué plus haut, la référence à l'*arca* biblique trouve son fondement dans le renouvellement de l'alliance conclue par la venue, la mort et la résurrection du Christ[1]. Là où l'Ancien Testament enchâsse les commandements de Dieu comme son plus précieux trésor, le reliquaire chrétien enferme *les reliques de la chair périssable* […] *les témoins équivoques de la vie sur terre et dans l'au-delà*[2]. C'est que, comme l'exprime encore Marie-Madeleine Gauthier, les reliques *sont à la fois des germes vitaux et des preuves du pacte entre le Créateur et ses créatures, tel qu'il est inscrit dans le Nouveau Testament*[3]. L'approche typologique peut s'étendre encore au-delà de cette distinction, réunissant les deux dispositifs dès lors qu'on se souvient que pour les anciens israélites l'*arca* représentait également « le trône » ou le marchepied de Dieu sur la terre[4], ce qui fait aussitôt écho aux charpentiers que nous avons vus littéralement dressés sur les tombeaux des saints martyrs et, plus profondément, à la compréhension plus large, dans les deux sensibilités vétéro- et néotestamentaire, de l'arche comme symbole de la présence divine[5].

Depuis la lecture du premier chapitre, on a à l'esprit combien ces parcelles de sacré sur terre condensent et cristallisent le divin, combien c'est sur elles que repose la Présence Réelle des saints si chère au christianisme médiéval et combien elles n'en demeurent pas moins de fragiles ferments d'Eternité, constamment menacés de redevenir poussière. C'est à ces *bribes sacrées,* [à ces] *saints fragments,* [à ces] *parcelles de chair,* [ces] *bribes d'os,* [ces] *pauvres phanères,* [aux] *linges mêmes qui épongèrent la sueur ou le sang de l'agonie* [des saints] [6] et à l'impérieux besoin de leur préservation que les reliquaires, les coffres et les trésors d'église viennent donner forme et sécurité, c'est-à-dire en même temps protection et visualisation. Ces contenants sont puissamment liés aux reliques qu'ils renferment car ce sont eux qui donnent forme à l'informe, tracent des contours visibles à ces poussières de matière insigne, ainsi transmuées en images offertes à la vénération. Dans sa contribution à l'ouvrage collectif *Les*

[1] Luc, 22, 20, *Et prenant la coupe, il fit de même en disant « Cette coupe est la nouvelle Alliance en mon sang versé pour vous. »*
[2] Gauthier, p. 15.
[3] Ibid.
[4] Etymologie redonnée par le commentaire biblique dans la Traduction Œcuménique de la Bible, aux éditions du Cerf, nouvelle édition 2004, p. 1796.
[5] *Nb*, 10, 33-36, et *Ps.*, 132, 8.
[6] Gauthier, p. 12.

reliques. Objets, cultes, symboles, considérant la relation nouant reliques et images, Jean-Claude Schmitt affirme que la reconnaissance de la valeur des reliques *exige une mise en scène matérielle, imagée et rituelle* et que c'est le reliquaire et sa manipulation rituelle qui endosse ce rôle. *Si la relique authentifiée exige un reliquaire, on peut dire que c'est le reliquaire qui fait la relique. Visuellement, publiquement, le contenant prévaut sur le contenu dont on devine la présence plus qu'on ne le voit.*[1] Quoiqu'on ait a vu combien la relique précédait son contenant, l'idée formulée ici selon laquelle les reliques n'existent et n'agissent qu'à travers leurs formes de mise en visibilité, permet de conclure enfin l'exploration conduite au cours de ce deuxième chapitre.

Les mots de Marie-Madeleine Gauthier, ci-après, introduisent à ce dernier sous-point en embrassant le phénomène dans sa dimension protéiforme et en le liant à l'élan dévotionnel le sous-tendant. *Les générations ont, sur trois continents construit des centaines de basiliques et de chapelles ; elles ont thésaurisé l'or, l'argent, le cristal de roche, les pierres précieuses, les soieries et les perles, en des dizaines de milliers de châsses, de staurothèques, de phylactères, de suaires, d'ampoules, de tableaux, de statues, de cassettes. Le foisonnement de leurs formes, la multiplicité de leurs structures, le jaillissement inépuisable de leur imagerie ouvrent à l'explorateur des arts un immense paysage*[2]. Tâchons de discerner à présent plus précisément la façon dont se noue la dialectique du voilement/dévoilement au premier niveau de l'enveloppe qui, immédiatement après les textiles précieux, enserrait les bribes sacrées.

1. Du reliquaire comme contenant, ecrin, rempart

L'hagiographie n'est pas avare de récits peignant l'attrait des reliques sacrées et Philippe George relate à ce titre une forme d'hystérie suscitée par le passage du brancard funéraire de saint Domitien, évêque de Tongres dont la chronique raconte qu'elle occasionna à la dépouille l'arrachement d'ongles et de cheveux[3]. Ainsi, qu'il s'agisse, comme nous l'avons vu plus haut, de translater les corps élevés, de les disposer sur des reposoirs ou des autels en vue de leur vénération ou de les faire rejoindre le trésor de l'église, le reliquaire s'impose en tant que strict contenant[4]. Faisant écho au socle conceptuel, ce dernier rejoue, à son échelle, la fonction de

[1] Schmitt, "Les reliques et les images," p. 151.
[2] Gauthier, p. 12.
[3] Voir George, p. 15.
[4] *Si le tombeau fut la première forme du reliquaire, la multiplication des reliques rendit très vite nécessaire l'usage de réceptacles destinés à la fois à les abriter, à les conserver et à les rendre mobiles : ces objets furent désignés sous le nom de « capsae »,* Recht.p. 102. En note, Recht donne un élément de glossaire liturgique du XIXe tiré de Du Cange et s'appuie également sur *Le Rationnel des divins offices* pour donner les deux appellations : *capsae* et *phylatteria. Avec Roland Recht, on parvient ici à l'autre désignation du reliquaire, parallèlement à celle d'arca,*

cadre consistant à *mettre à l'abri, c'est-à-dire physiquement et symboliquement abriter des assauts du temps et promouvoir la pérénnisation*[1]. Cette dimension de protection qui en fait un écrin mais aussi un rempart est corroborée par la pratique qui consistait à déposer dans les châsses des chartes et des documents diplomatiques et législatifs de haute importance pour les abbayes. Ainsi installés *ad sanctos,* lesdits documents se voyaient en retour auréolés de la puissance émanant des reliques au contact desquelles ils reposaient[2]. Cette perspective de simple protection se retrouve dans le passage suivant de la *Chronica Centulense* permettant de se figurer l'existence de reliquaires provisoires, transitoires comme on en avait vu, sous la forme de châsses en bois, immédiatement après l'élévation des dépouilles des saints de Savigny. Face à la menace d'une invasion déferlant sur le monastère, *le moine trésorier de Saint-Riquier confectionna un coffre d'une certaine grandeur qu'il entoura de liens de fer pour qu'il fût plus difficile à ouvrir* [et] *choisit dans le trésor et parmi les ornements de l'église ce qu'il y avait de plus précieux et les enferma dans son coffre*[3]. Ces cassettes correspondent aux formes les plus anciennes de reliquaires. Edina Bozoky note ainsi par exemple qu'*une cassette argentée « capsella argentea » est mentionnée dans les Miracles de saint Étienne rédigés au début du Ve siècle*[4].





à savoir le recours au terme capsa, capsella d'où dérive le nom générique français « châsse » déjà rencontré justement au moment de tirer les dépouilles des saints de l'obscurité.

[1] Phélan, p. 23.

[2] L'ensemble de ces aspects invite à mentionner ici d'autres usages du terme *arca* (pour lequel le *Gaffiot* donne les emplois suivants. 1) Coffre, armoire, cassette, 2) cercueil, 3) prison étroite, cellule 4) réservoir et 5) borne de délimitation) que l'emploi vétérotestamentaire renvoyant à un sens pragmatique. Notons tout d'abord, faisant écho à ce qui vient d'être écrit sur l'insertion des chartes et évoquant également la présence des authentiques que, dans l'administration romaine, *arca* désigne une caisse publique, l'*arca praefecturae* liée à la portion d'impôt dévolue au trésor public. Dans la langue médiévale, les termes d'*arche* ou *arca* sont également employés pour désigner un coffre domestique.

[3] D'Oudenbourg. *Chronica Centulense,* Chap. XIX, p. 150. Dans son article « Définition et fonction du trésor d'église », Philippe George mentionne deux châsses qu'il dit pourvues de barres de fer, les châsses de saint Bertin, celle de saint Omer et celle de saint Trond des XIe et XIIe siècles, malheureusement il n'en dit pas davantage ni quant au dispositif précis ni quant au lieu de conservation desdits reliquaires. George, p. 15.

[4] *De miraculis sancti Stephani protomartyris*, § 8, *PL* 41, col. 839 : *ecce quidam caecus apprehendens capsellam argenteam, in qua erat reliquiarum portio memorata...,* cité p. 26, dans *La politique des reliques de Constantin à saint Louis. Protection collective et légitimation du pouvoir,* Beauchesne, Paris, 2006.

Figure 96 Coffret-reliquaire du XIe siècle du trésor de la cathédrale de Troyes © Ministère de la Culture	*Figure 97 Coffret-reliquaire de saint Félix, XIe siècle, trésor d'Aix-la-Chapelle*

Quoique bien plus tardifs que les spécimens parvenus des VIIe et VIIIe siècles développant cette forme, les coffrets, ci-dessus, appartiennent tout de même à ce type de reliquaires composés d'une âme de bois recouverte de feuilles métalliques repoussées et ornées simplement de filigranes et de pierres précieuses, d'émaux ici disparus ou encore de plaques d'étain ajourées figurant comme ici des éléments végétaux stylisés dans des quadrilobes et des animaux fantastiques dans des médaillons[1]. On peut observer sur le coffret-reliquaire de gauche l'importance de la place occupée par la plaque de serrure elle-même et son fermoir allant dans le sens de la manifestation visuelle de la préciosité.



Figure 98 Châsse de l'Adoration des Mages du Musée de Cluny, fin XIIe, début XIIIe siècle, dos et serrure (Cl. 23822, ©RMN)



Figure 99 Châsse de l'Adoration des Mages du Musée de Cluny fin XIIe, début XIIIe siècle, ouverte



Figure 100 Châsse-reliquaire de saint Martial XIIe siècle, église limousine

La châsse de l'Adoration des Mages, close puis ouverte et la châsse de saint Martial évoquent les productions limousines de ces reliquaires de forme architecturale. Elles illustrent surtout ici combien ces *capsae* synthétisent les archétypes du sarcophage avec son toit à double pente et du trésor en tant que motif d'architecture castrale tel que nous l'évoquerons plus haut. En témoignent le crénelage du faitage, la serrure manifeste et la forme générale de réceptacle et de coffre miniature. L'intérêt de tels dispositifs pour notre démonstration est qu'ils opèrent précisément comme des instruments de *mise en spectacle de l'authenticité,* selon une formule trouvée par Thierry Lenain dont les mots suivants semblent pouvoir les décrire : *une solide serrure, bien visible, sur une simple boîte signifie déjà une garantie explicite que son contenu n'a pas été substitué*[2]. La thématique des clés[3] est essentielle dans l'histoire des reliques et on

[1] La tradition et les fleurs de lys de la plaque de serrures font qu'on rattache l'origine de cet objet à saint Louis et Blanche de Castille, voir l'inventaire de Hany-Longuespé. p. 196

[2] Lenain, p. 68.

[3] Sur le thème, on renvoie en annexe n° 43, le cas la clé de saint Hubert du trésor de la collégiale Sainte-Croix de Liège. Clés qu'on distinguera également, plus loin, dans l'embrasure de la porte de l'enluminure illustrant *Le livre du trésor*.

n'a de cesse, dans les textes des chroniques de croiser la mention du trésorier[1] dont les clés pouvaient même être considérées comme sacrées à la manière de reliques de contact. Au chapitre de la stricte protection, Philippe George mentionne même un reliquaire de Saint-Servais de Maastricht pourvu d'une « serrure à secret » en lettres arabes[2]. Ces châsses-reliquaires destinées à protéger autant qu'à mettre en scène la protection renvoient à la remarque essentielle de Pierre-Alain Mariaux selon lequel *le desploi médiéval n'engage pas nécessairement la visibilité de ce qui est déployé*[3], bien au contraire l'occultation manifeste, est un ressort essentiel d'affirmation de la sacralité d'un contenu inaccessible. C'est fondamentalement que, comme l'a si bien écrit Jean-Claude Schmitt, *Toujours quelque chose de la Présence réelle – non seulement de Dieu mais des saints – demeure hors d'atteinte des yeux de chair*[4]. On peut enfin reporter ici l'évocation annoncée bien plus haut du cas du coffret-reliquaire du *Sancta Sanctorum* du Latran en soulignant combien il offre un archétype de la logique soulignée à l'instant.



Figure 101 Face externe peinte du coffret-reliquaire du Sancta Sanctorum, Palestine, VIe s., Bibliothèque vaticane, (inv. 61883, 2.1 © Bibliotheca Apostolica Vaticana)

[1] Dans l'article « L'ancien chapitre du trésor » qu'Alain Cottez rédige pour *La plume de l'ange,* il donne de très nombreuses informations au sujet de la charge de trésorier pour la cathédrale Notre-Dame de Reims. Ainsi lit-on qu'il s'agissait d'un personnage important, un chanoine nommé par l'évêque et qui devait prêter serment, foi et hommage avant d'entrer en fonction. Sa charge est décrite comme lourde et multiple et nécessitant le soutien de nombreuses aides de la part de clercs et de laïcs dont la *première mission était la garde du trésor, à savoir les richesses accumulées de l'église de Reims, qu'il s'agisse du mobilier liturgique et des accessoires nécessaires à la célébration du culte ou à l'ornementation, ou de la collection de reliques et des reliquaires.* Les pages suivantes continuent de décrire les détails de la charge de trésorier avec beaucoup de précision mais on n'en reporte pas davantage ici car le texte ne précise pas pour quelle période exactement valent les informations rassemblées. Cottez, p. 5.
[2] George, p. 15.
[3] Mariaux, "Exposer au Moyen Âge ? Le cas du trésor," p. 9.
[4] Schmitt, "Les reliques et les images." , dans la conclusion.

Extérieurement, ce coffret en bois est orné d'une simple croix verte, érigée sur un monticule et se profilant, avec le monogramme du Christ, à l'intérieur d'une mandorle détachée sur un fond sombre. Ainsi, seule cette figuration symbolique du Golgotha est-elle accessible à la contemplation extérieure de l'objet. Le contenu de la boîte comme la peinture ornant l'intérieur du couvercle ne se révèlent qu'à la faveur de la manipulation du mécanisme de glissière ménagé dans la partie supérieure du coffret.



Figure 102 Dispositif du coffret-reliquaire du Latran, Palestine, VIe s., ouvert à gauche et vue sur l'intérieur à droite, Xe siècle, Bibliothèque vaticane ((inv. 61883, 2.2 © Bibliotheca Apostolica Vaticana)

Le contenu auquel on accède en faisant coulisser le couvercle de bois renvoie aussitôt ici aux pages évoquant précédemment les pèlerinages en Terre Sainte des Ve-VIIe siècles et les ampoules à eulogies dont se munissaient les voyageurs en quête de traces des lieux sacrés vénérés. En effet, ce sont des morceaux d'étoffe, de bois et de pierre (grès et silex) qui apparaissent pris là dans un sable jaune durci. Les inscriptions dont on avait remarqué la présence sur les flasques métalliques du trésor de la cathédrale de Monza se retrouvent ici, directement tracées sur des pierres ou enchâssées dans le mortier liant les reliques glanées sur les sites dont elles immortalisent les noms : « « de Bethléem », « de Sion », « du lieu de la Résurrection », et « du Mont des Oliviers »[1]. Le reliquaire devenant ici une sorte de concentré, le produit d'une opération de réduction à l'essentiel d'un long itinéraire ramassé en une composition juxtaposant, à travers leur trace, les points rayonnants du pèlerinage. Ainsi peut-on concevoir qu'un ordre ait pu dicter la disposition des pierres dans ce mortier en lien avec le

[1] Krueger, p. 11.

parcours de la vénération pèlerine. La présence simultanée des inscriptions et des représentations sommairement rendues au repoussé sur les flancs des ampoules à eulogie, contemporaines du coffret, trouve un puissant développement dans la peinture déployée à l'intérieur du couvercle comme on peut le voir ci-dessous. Réalisée sur fond or, indice immédiat de la représentation de vérités hiérophaniques, la peinture s'ordonne en trois registres fortement séparés entre eux par un cadrage noir. L'idée d'ordre que nous suggérions à l'instant dans l'agencement des pierres semble se retrouver plus clairement encore dans les séparations opérées par cet encadrement noir. Soulignant la Crucifixion en un bandeau central, il isole nettement quatre épisodes distincts dans le temps comme de l'espace de l'histoire christique.

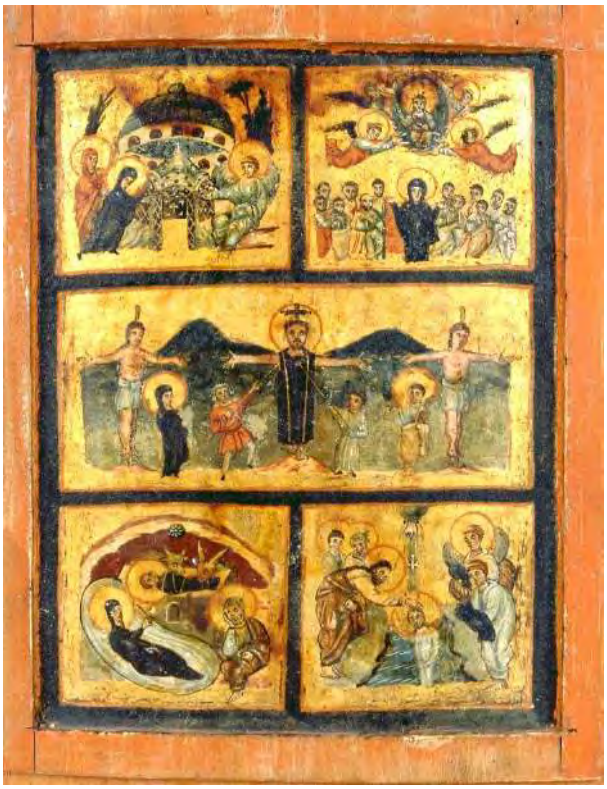


Figure 103 Reliquaire en bois du Sancta Sanctorum, peintures intérieures du couvercle, Xe s, Bibliothèque vaticane

Le registre central est tout entier occupé par un Christ nimbé, entre les deux larrons sur des croix excessivement grêles[1]. Dans le fond de l'image centrale, le profil sombre des collines du Golgotha et sur les deux côtés de la Croix, la présence de Longin frappant le côté droit du Christ de sa lance et de Stephaton tendant l'éponge imbibée de vinaigre font écho aux inscriptions et à la présence, dans ce reliquaire, de pierres provenant du Mont des crânes, mais également peut-être des fragments d'instruments de la Passion[2]. De même, la présence, au registre supérieur,

[1] Lauer. aux pages 98 et 99.
[2] Lauer ayant clairement identifié au moins un fragment de bois à l'ouverture du reliquaire.

des saintes femmes au Tombeau, à gauche, et de l'Ascension - avec un Christ bénissant dans une gloire supportée par quatre anges, au-dessus de la Vierge en oraison et des apôtres - à droite suggère que de la terre ou des pierres du Saint Sépulcre et de Gethsémani puisse également avoir été conservées dans le reliquaire. Enfin, dernier écho aux lettres grecques apposées sur les pierres, le registre inférieur renvoie à gauche à la grotte de la Nativité à Bethléem et au Jourdain pour le baptême du Christ par Jean-Baptiste. Ainsi, ces cinq représentations tirées des données des Evangiles apocryphes tracent-elles l'itinéraire d'une topographie sacrée intimement liée au processus de collecte ayant abouti à l'insertion des fragments de matières prélevés en ces lieux vénérés.

Dans la perspective suivie par ce chapitre d'explorer les voies de l'enveloppement des reliques au Moyen Âge, le cas du coffret-reliquaire du trésor du *Sancta Sanctorum* synthétise des problématiques essentielles. Les reliques de Terre Sainte y apparaissent, en effet, enchâssées dans un mortier et enfermées dans un coffret-reliquaire, dont l'examen révèle que leur disposition présente un ordre particulier en lien avec les inscriptions qui les accompagnent. Leur visibilité inclut le langage imagé puisque face à elles, des scènes se sont également révélées peintes sur un couvercle lui-même inaccessible à un œil charnel[1], puisque tourné vers les reliques. L'invisibilité première de la représentation n'empêche pas que cette dernière, maintenue à l'intérieur d'une glissière de bois, ait également trait à un ordonnancement logique entre les épisodes du cycle christique. Ainsi peut-on conclure qu'au niveau du reliquaire, la conséquence de cette invisibilité fondamentale se répercute avec force dans toutes les formes du jeu entre voilement et dévoilement. Au passage, à présent, du reliquaire comme enclosure au reliquaire comme *oculus,* la manière dont Lenain cerne les contours de cette dialectique peut éclairer notre démarche : *L'idéal est évidemment de laisser la relique accessible aux regards tout en la protégeant par un système de fermeture éventuellement scellé afin de donner l'assurance que le contenu est resté préservé des manipulations non autorisées. Une grille peut rencontrer cette exigence comme dans la Châsse des Rois mages du trésor de Cologne. Tel est aussi le rôle des opercules ou parois de cristal de roche, matériau que sa transparence, son inaltérabilité et sa solidité parent des connotations les plus adéquates à la manifestation visible et à l'instauration symbolique de l'authenticité*[2].

[1] Cet objet avait été choisi par Pierre-Alain Mariaux, lors d'une communication à l'Ecole du Louvre au printemps 2014 pour sensibiliser son auditoire à cette primauté d'un ordre intérieur entre les reliques tout à fait imperceptible à l'extérieur de l'objet reliquaire lui-même.
[2] Lenain, p. 73.

2. DU RELIQUAIRE COMME *OCULUS*[1]

Prélevons dans les lignes empruntées à l'instant à Lenain un indice essentiel pour aller vers l'intelligence des reliquaires qu'on songe à examiner ici sous l'autre angle de leur visage janusien : celui de l'entre-ouverture. A notre sens, « connotation » est ici le terme à retenir. En effet, plus crucial que de passer en revue les nombreuses stratégies par lesquelles les reliquaires en viennent à présenter des surfaces ajourées, il importe d'avoir en tête une efficacité largement aussi puissamment symbolique que pratique. Etre curieux de la façon dont les moyens plastiques, matériels ou iconographiques rencontrés non seulement semblent fonctionner, mais aussi connotent pourrait bien mettre sur la voie de découvertes intéressantes. On peut y introduire en renouant une fois encore avec les analyses liées aux questionnement du cadre. En effet, écrivant que le cadre *offre une surface à toucher autour d'une surface à ne pas toucher*[2], Richard Phélan semble lui-même pouvoir songer au trésor, si peu préhensible, de la relique enchâssée dans son contenant. Outre que cette idée annonce une dialectique entre le toucher et le voir sur laquelle nous reviendrons, elle suggère que le contenant actualise et symbolise essentiellement à la fois une limite et un passage au-delà de cette dernière. Développant cette idée nous aimerions proposer, ci-après, une courte hypothèse d'interprétation consistant à voir dans l'entrelacs le marqueur d'un espace sacré à l'échelle des reliquaires.

[1] Dans le cadre de ce développement on avait d'abord esquissé une piste de réflexion sur le rôle joué par les staurothèques en tant que dispositifs et jeux d'optiques particulièrement intéressants et complexes (en évoquant la Staurothèque de Limbourg ou encore d'autres exemples provenant des collections du Musée du Louvre). Il s'agissait de suggérer l'importance d'une logique d'emboîtement consistant à réenchâsser non seulement des reliques mais aussi des parties de coffrets-reliquaires byzantins engageant en outre des jeux de transformation visuelle fort intéressants des objets ainsi obtenus. Cependant nos connaissances étaient bien trop maigres sur ces questions très étudiées par ailleurs pour que cette évocation soit pertinente. Aussi se contente-t-on de mentionner ici l'intérêt qu'il y aurait ici à questionner la façon dont se noue dans les staurothèques le jeu de l'enchâssement, de la mise au secret et de l'apparition, en lien naturellement avec les pratiques de mise en visibilité des reliques propres à la sphère constantinopolitaine et apparues en Occident au-delà de la IVe Croisade.

[2] Phélan, p. 23.



Figure 104 Châsse de saint Martial à fond vermiculé, Limoges vers 1170-1180, émail champlevé sur cuivre doré, Musée du Louvre (inv. OA8101© RMN)



Figure 105 Châsse de saint Martial à fond vermiculé, Limoges vers 1170-1180, émail champlevé sur cuivre doré, Musée du Louvre, détail du fond vermiculé

Le choix de cette châsse-reliquaire ne présentant rigoureusement aucune ouverture visible pour initier une réflexion sur les stratégies de dévoilement aurait de quoi surprendre. On la convoque ici pour mettre à l'essai une hypothèse qui semble davantage se ranger du côté de la mise en visibilité que de la clôture, bien qu'elle ne joue pas de l'ouverture non plus. Outre l'or[1] qu'on tend à considérer comme manifestation d'une représentation épiphanique[2], qu'est-ce qui fait ici saillir du fond la représentation émaillée de couleurs des scènes de la vie de saint Martial sur cette châsse ? C'est ce fond dit « vermiculé » composé par l'entrelacement de rinceaux végétaux gravés dans le cuivre et dorés. Or, quoique la remarque sera évidente pour tout spécialiste, il s'avère que dans le système de représentation médiéval, le motif de l'entrelacs - hérité de la tradition celtique - revêt une signification particulière qui était, par deux fois, rappelée, début juin 2018 au cours des journées de colloque consacrées à la thématique de l'espace sacré au sein de l'église médiévale, à Nanterre[3]. Comme l'ont montré successivement deux intervenantes[4], l'entrelacs constitue un motif limitateur qu'on retrouve spécifiquement sur les barrières de chancel, ainsi que sur les piliers les plus proches de l'espace du chœur[5]. La présence de l'entrelacs, développant le motif du nœud de Salomon figuré sur ces éléments du passage vers le sanctuaire, c'est-à-dire vers l'espace le plus sacré de l'église en fait, d'après

[1] Couleur or ici naturellement les châsses limousines étant composées de plaques de cuivre doré.
[2] Voir au chapitre I, l'interprétation par J-C. Schmitt de ce matériaux. Signalons ici qu'il faudrait impérativement compléter cette lecture par celle que Thomas Raff associe à l'or dans son *Iconologie des matériaux.*
[3] Colloque international des 5 et 6 juin 2018, Université de Nanterre, organisé par le Centre d'Etudes Médiévales d'Auxerre (CEM) et l'UMR Archéologies et sciences de l'Antiquité (ARSCAN).
[4] Tout d'abord Pascale Chevalier, "Quelques limites de chœurs liturgiques, barrières sculptées et grilles ornées, opacité ou transparence ?" (paper presented at the L'espace sacré au sein de l'église médiévale, Université de Nanterre, Maison de l'Archéologie et de l'ethnologie (MAE), 2018 Colloque international des 5 & 6 juin 2018). Ensuite, Anastasiaya Chevalier-Shmauhanets, "Entrelacs normands, marqueur d'un espace sacré dans les églises rurales du diocèse de Rouen (XIe-XIIe siècles) ? Etat de la question" (ibid.).
[5] On renvoie en annexe n° 44 les illustrations correspondant à cette piste.

leurs analyses[1], des marqueurs du seuil à partir duquel commence le sacré. N'est-il pas possible alors d'envisager la transposition d'une telle interprétation de l'entrelacs à sa présence sur de nombreux reliquaires ? Pourrait-on considérer le remplissage de la surface des reliquaires d'entrelacs, végétaux ou stylisés, comme une variation sur le thème du nœud de Salomon ? Ce nœud symbolisant l'Infini, le fond d'entrelacs ne pourrait-il pas être lu comme un marqueur du seuil signalant l'Invisible enclos dans le reliquaire[2] ? C'est en tout cas une piste qu'on peut soumettre à l'examen[3].

Considérer la piste du reliquaire comme *oculus* implique de se souvenir de la rémanence, évoquée à la fin du chapitre I, de l'étroite association établie depuis l'Antiquité entre la transparence du cristal de roche et l'idée d'eau pétrifiée[4] ou encore d'« air aqueux »[5] chez plusieurs théologiens et mystiques du Moyen Âge[6]. Rappelons-nous ici que les lapidaires médiévaux voient dans la coexistence entre la solidité et l'apparence translucide et éthérée ce quartz naturel parfaitement incolore une matérialisation idéale de la pureté, de l'incorruptibilité, de la Résurrection et de la lumière divine[7]. Tout au long du Moyen Âge, l'association entre le cristal de roche et cette intégrité miraculeuse se retrouve dans le recours des orfèvres à l'insertion de cabochons de cristal de roche et autres formes de ce quartz évidé dans la surface des reliquaires. Comme le suggèrent aussi bien Brigitte Buettner[8] que Karen Overbey[9] évoquées précédemment, il s'agit à présent d'envisager ce que le recours au cristal de roche engage quant

[1] Analyses qui s'adossaient aux travaux de Carol Heitz et de Christian Sapin.
[2] Il ne s'agit là que d'une proposition d'interprétation destinée à être discutée. Si les rubans en méandre dont se composent de nombreux entrelacs apparaissent bien comme des symboles possibles de l'Infini, il n'en reste pas moins que, comme l'indique Olivier Beigbeder, dans le *Lexique des symobles, L'entrelacs a un sens ambigu ; en effet, c'est le « nœud de vie »* mais peut aussi exprimer le contraire, en relation avec le croisement ; *l'immobilisation de la vie face au Jugement.* Olivier Beigbeder, *Lexique des symboles* (Paris: Ed. du Zodiaque, 1969), p. 386. Notons ici que les deux interprétations pourraient encore fonctionner la logique des reliquaires conjoignant l'évocation de l'infini et l'affleurement de la finitude terrestre.
[3] On a découvert depuis que le parallèle entre le cloisonné ou le traitement en filigrane de reliquaires (parmi d'autres objets liturgiques dont des suspensions, des luminaires ou des couronnes votives) et l'ornementation de barrières liturgiques ou chancels depuis l'époque carolingienne avait été également esquissé par Bruno Phalip dans les dernières pages de sa contribution, "Les grilles de chœur liturgique dans le Massif Central (XIe-XIIIe siècle). D'infranchissables transparences," in *L'église, lieu de performances. In Locis competentibus*, ed. Stéphanie Daussy and Nicolas Reveyron (Paris: Picard, 2016). Cependant son approche souligne essentiellement (p. 48) l'idée que *les entrelacs et lacis géométriques a[*ient] *pu servir ultérieurement de modèles aux œuvres forgées*. Sa conclusion est en quelque sorte le pendant inversé de la nôtre, caractérisant le bâti là où on cherche à caractériser l'ordre des objets : *L'architecture de l'église devient reliquaire et œuvre aussi ciselée qu'un précieux élément de mobilier associé aux autels des sanctuaires,* voir p. 48 également.
[4] *Krustallos*, en grec avions-nous vu.
[5] Chez Aristote.
[6] Notamment chez Scot Erigène, Jean de Salisbury et Hildegarde de Bingen pour mémoire.
[7] Voir au chapitre I les éléments repris de la lecture des articles de Bagnoli, Gerevini et Overbey au premier sous-point « D'or et de gemmes… ».
[8] Buettner, "From Bones to Stones - Reflections on Jeweled Reliquaries."
[9] Overbey.

aux mécanismes de visualisation de la sacralité des reliques qu'il s'agisse de vision physique ou de vision symbolique.



Figure 106 Croix-reliquaire d'Henri II, trésor de la Cathédrale Saint-Pierre de Fritzlar (Allemagne), fin XIe-début XIIe siècle[1]

A la rencontre des bras de la croix offerte par Henri II, en 1020, au trésor de la Cathédrale de Fritzlar, un large cabochon ovale de cristal de roche, saillant sur un véritable tapis de pierres précieuses et semi-précieuses multicolores attire l'attention du spectateur vers les fragments de la Vraie Croix qu'il magnifie. Cet objet, vraisemblablement daté du XIIe siècle, appartient ainsi à la typologie des nombreuses formes de reliquaires inventés par les orfèvres pour donner à voir les reliques à travers des ouvertures transparentes ménagées dans des reliquaires anthropomorphes[2], sous la forme de petits phylactères formant broches ou encore de fenêtres de cristal ajourant des tombeaux miniaturisés[3]. Comme dans le cas des reliquaires transparents dont le Bras-reliquaire de saint Louis de Toulouse constitue un exemple célèbre[4], l'efficacité de ces parois translucides et parfois parfaitement transparentes[5] pour l'accès visuel aux reliques

[1] Il s'agit d'un objet qui était donné en exemple (fig. n° 4, p. 50) dans le propos de l'article de Brigitte Buettner, "Toward a Historiography of the Sumptuous Arts."
[2] Dont témoigne par exemple le bras-reliquaire de la cathédrale Saint-Pierre de Beauvais (daté du XIIIe siècle, fortement restauré au XVIe avant de disparaître au XXe siècle) dont on renvoie un illustration en annexe n°45.
[3] Au sujet de la multiplication de ces formes de monstrances, voir Recht.
[4] Dont on renvoie également une illustration dans le corpus des annexes à l'appui du propos, voir n° 46.
[5] En même temps que bien des fois plus résistantes que du verre. Ainsi le recours au cristal de roche assurait-il dans cette mesure simultanément la mise en visibilité et la protection des reliques enchâssées.

est indéniable. Le cabochon au centre de la croix d'Henri de Fritzlar amplifie visuellement les fragments sans cela fort menus rappelant les analyses faites par Stefania Gerevini comme par Overbey quant à « l'effet loupe » de la capsule de cristal de roche de le pendentif-reliquaire irlandais des environs 1200, conservé au British Museum et au cœur de l'étude de l'article « Seeing through Stones »[1]. Malgré la « visibilité » effectivement ménagée par l'ovale reliquaire de la croix du trésor de la Cathédrale Saint-Pierre sur les reliques du Saint Bois, on peut tout de même rapprocher cette dernière de l'analyse que propose Karen Overbey au sujet de ce que la « fenêtre » de cristal de roche met en jeu dans l'exemple du pendentif-reliquaire. Cette dernière écrit en effet que là, *ce qui est vu à travers le cristal n'est pas la relique, mais une représentation, non pas la substance mais l'accident, non pas un fragment mais un tout*[2]. Le processus qu'elle caractérise ici souligne combien, même dans le cas de la mise en montre de fragments du bois de la Vraie Croix, il ne s'agit jamais d'une simple apparition à nu mais bien de la création d'une image ne serait-ce qu'à travers l'agencement des deux fragments composant eux-mêmes l'image de la croix dont ils rendent témoignage. Le phénomène est plus clair encore dans le cas de la monstration de reliques corporelles comme l'explique encore très clairement Overbey, ci-après. *A travers leur exposition visible, des os nus ne pouvaient donner à voir que l'humanité des saints*[3]*. Loin d'être des preuves de leur incorruptibilité, les os montraient au contraire l'inéluctabilité de la décomposition et de la fragmentation*[4].

Aussi, comme rappelé dès la fin du chapitre I, le cristal de roche ne saurait être associé mécaniquement à l'efficacité d'un simple accès visuel à la façon d'une fenêtre bien qu'il s'agisse d'un *topos* qu'on rencontre tant dans la littérature généraliste que dans les cartels d'importants musées. L'assertion récurrente de l'incrustation de cabochons ou de parois de cristal de roche dans la surface des reliquaires comme preuve de la volonté médiévale de montrer les reliques, répétée inlassablement, a de quoi dérouter quiconque a fait l'expérience de tâcher d'entr'apercevoir des reliques à l'intérieur d'un cabochon de cristal de roche[5]. Que pouvait voir l'homme médiéval à travers le cabochon ayant abrité une relique de la Vierge et conservé à Cluny ou à travers ceux ornant le reliquaire-bourse du Museum Schnütgen ?

[1] Voir illustration en annexe n° 47.
[2] Overbey, p. 243. (notre trad.)
[3] L'exemple étrange d'un reliquaire dont la relique n'a pas été ôtée en témoigne suffisamment, voir en annexe n° 48 le reliquaire de la main de sainte Attale de l'église Sainte-Madeleine de Strasbourg.
[4] Overbey, p. 248. (idem, notre trad.)
[5] L'encolpion du IXe siècle du trésor de la cathédrale de Reims connu sous le nom de « Talisman de Charlemagne » ne saurait faire douter de ce point puisque la partie rendant si nettement visible la relique est un cabochon de verre bleu daté du XIXe siècle, remplaçant un cabochon de cristal médiéval.



Figure 107 Reliquaire-phylactère provenant de la région mosane, vers 1220-1230, Musée de Cluny, (inv. CL.13076 © RMN)



Figure 108 Reliquaire-bourse, 1220-1230, Museum Schnütgen (inv. G536 © Reinisches Bildarchiv)

Ces incrustations de cabochons pouvaient peut-être agir à la manière de « loupes » donnant à voir les reliques qu'elles surplombaient. Néanmoins cette fonction pragmatique n'exclut pas qu'il puisse tout aussi bien s'agir là d'une manifestation visant à attester par cet artifice la présence de l'Invisible et à attirer le regard vers ce centre. Comme le montre de façon indiscutable Karen Overbey à travers l'exemple de la monstrance-reliquaire ci-dessous, l'opacité du cristal de roche, son aspect veiné, non sans rappeler la symbolique des pierres métamorphiques évoquée au chapitre I, est tout aussi attesté que la possibilité de sa

transparence[1]. Aussi, bien souvent le cristal de roche pouvait-il énoncer visuellement l'authenticité d'un contenu sans que ce dernier soit, réellement, à portée d'yeux de chair[2].



Figure 109 Monstrance-reliquaire de Thadea Petrucci, vers 1340-1350, Florence, Baltimore Walters Arts Museum (inv. 5350 © The Walters Art Museum)[3]

Ce qui rayonne de l'intérieur de telles monstrances renvoie à l'irradiation des corps saints dont nous avons parlé dans l'examen des principaux symboles attachés aux reliquaires aux dernières pages du chapitre I et dont le cas de la lanterne de Bégon du trésor de Conques offre un exemple

[1] L'interprétation qu'en donne Caroline Walker Bynum est ici très intéressante. En effet, comme le rappelle Overbey, cette dernière souligne dans les objets dévotionnels des XIIIe et XIVe siècle le rôle paradoxale joué par une matérialité fort présente (*insistent materiality)* constituant un lieu paradoxal d'émergence de la sacralité. Voir Overbey, p. 248.

[2] Ce qui est également le cas dans nombre de monstrances dont les parois en cristal de roche ouvrent visuellement sur des reliques drapées à l'intérieur de textiles en empêchant la vue directe, comme dans le célèbre exemple de la croix de Borghorst magnifiquement étudié par Gerevini. Reportons en annexe n° 49 une illustration du flacon de cristal de roche au centre de cette croix.

[3] On emprunte ici à Karen Overbey les figures n° 4 (a et b. pour la vue détaillée) de son article cité précédemment, p. 249.

clair. L'idée de la visibilité directe sur les reliques gagne souvent à être contrebalancée par l'importance de la connotation dans la rhétorique médiévale.



Figure 110 Coffret avec fenêtres en cristal de roche fatimide Xe s. et monture début XIIIe, Moûtiers-en-Tarantaise, Musée de Cluny (cabochon XIXe s.), Cl. 11661 © RMN



Figure 111 Gravure du coffret de Moûtiers-en-Tarantaise publiée dans le Bulletin Monumental de 1879 par X. Barbier de Montault (avant modification du couvercle)

L'importance du cristal de roche constituant les parois du coffret-reliquaire du trésor de la cathédrale de Moûtiers-en-Tarantaise, encore accentuée par l'ajout d'un grand cabochon ovale évidé au couvercle à la fin du XIXe siècle[1], souligne la présence très manifeste du matériau – l'*over materiality* de Kessler dont il a été question plus haut[2] dans un tel écrin. Sans exclure naturellement que la relative transparence du cristal de roche (gravé qui plus est) ait peut-être pu laisser *apercevoir les précieux fragments conservés à l'intérieur*[3], l'interprétation qu'on en proposait à la fin du chapitre I demeure également possible. Dans cette dernière hypothèse, le cristal servirait moins à permettre une pénétration réelle de l'œil à l'intérieur de l'objet, qu'il ne laisserait passage, vers l'extérieur, au rayonnement des corps saints. Cette idée du cristal de roche comme résurgence ou traduction matérielle de la vraie lumière que l'objet tâche de contenir peut être appuyée par le dernier court développement ci-après.

A cette lecture peut, enfin, s'ajouter l'association entre cristal de roche et vie paradisiaque. Dans la Bible, le cristal de roche figure, à deux reprises, dans le texte de l'Apocalypse. Dans la vision

[1] On remercie ici Aurélia Valtério de nous avoir signalé, après le colloque de thèse, que seules les plaques latérales (en cristal de roche taillé) de ce reliquaire remontent au Xe siècle (provenance égyptienne), le cabochon creux du couvercle étant un ajout précisément daté entre la gravure ci-dessus (1879 et 1889). Voir à ce sujet la notice qu'Elisabeth Taburet-Delahaye consacrait à l'objet en 1989 entre les pages de son *Orfèvrerie gothique (XIIIe-début XVe) au Musée de Cluny*, Paris, RMN, pp. 35-37 dont on tire ici la gravure donnée ci-dessus.

[2] Cf. Kessler, *Seeing Medieval Art*.

[3] Comme l'écrivait à son sujet Elisabeth Taburet-Delahaye, *op. cit.* p. 37 et comme l'affirme encore aujourd'hui la notice que le musée propose en ligne pour cet objet (*ce coffret reliquaire permettait aux fidèles d'apercevoir les restes sacrés qu'il contenait, grâce à la transparence du verre,* https://www.musee-moyenage.fr/collection/oeuvre/coffret-moutiers-en-tarentaise.html, consulté le 2 mars 2020).

inaugurale du trône de Dieu et de l'investiture de l'Agneau d'abord. *Et voici qu'un trône se dressait dans le ciel* […] *Une gloire nimbait le trône de reflets d'émeraude* […] *Devant le trône, comme une mer limpide, semblable à du cristal.* (*Ap.* 4-5) Ensuite, c'est à l'avènement et la manifestation du monde nouveau et de la Jérusalem Céleste qu'on retrouve ce matériau. (*Ap.* 21, 1, 22, 5), *Il me transporta en esprit sur une grande et haute montagne, et il me montra la Cité sainte, Jérusalem qui descendait du ciel, d'auprès de Dieu. Elle brillait de la gloire même de Dieu.* […] *Puis il me montra un fleuve d'eau vive, brillant comme du cristal qui jaillissait du trône de Dieu et de l'Agneau. Au milieu de la place de la cité et des deux bras du fleuve est un arbre de vie produisant douze récoltes.* La situation dans le texte apocalyptique, à l'emplacement des deux visions béatifiques, indique déjà la proximité entre le cristal de roche et la manifestation divine. Plus précisément, dans la vision de la Jérusalem Céleste, le cristal de roche est associé au fleuve d'eau vive qui jaillit du trône de l'Agneau, or cette vision est capitale pour la compréhension de la portée symbolique qu'on peut dès lors légitimement associer à l'insertion de cristal de roche dans les reliquaires avant l'avènement des monstrances. Elle manifeste la présence des reliques sous la forme de l'eau de vie éternelle promise par l'agneau, fontaine de vie renouvelant en son syncrétisme les fleuves de l'Eden déversant leurs flots dans les quatre parties du monde[1]. Il devient ainsi possible de considérer le cabochon de cristal de roche formant, ci-dessous, un encolpion sur la poitrine de la Vierge et pointé par le Christ autrement que comme une « fenêtre » - ou une « vitrine » comme on lit parfois - sur la relique ainsi désignée.

[1] L'iconographie de l'agneau au centre d'une composition dans laquelle les fleuves du Paradis se déversent vers les points cardinaux est commune au Moyen Âge central, mais il n'est pas inintéressant de la rencontrer sur la plaque des collections du Musée de Cluny (fin XIIIe) qu'on reproduit en annexe n° 50. En effet, présente ici en couverture d'Evangéliaire, elle véhicule la même symbolique appliquée à la parole du Christ destinée à rayonner selon l'idéal de la Pentecôte.



Figure 112 Vierge à l'Enfant à l'encolpion en cristal de roche, Cologne 1220-1230, Museum Schnütgen, (inv. A.14 © Reinisches Bildarchiv)

En effet, si l'insertion de cristal de roche sous la forme de cabochons peut jouer sur ces reliquaires le rôle d'*oculi*[1] au sens architectural de petites ouvertures rondes, attirant l'œil du fidèle vers elles, elles semblent davantage gagner à être perçues comme des organes par lesquels rayonne la lumière jaillissant des reliques miraculeuses, irradiant vers l'extérieur. Plus encore, en tant que cristallisations symboliques de l'eau du fleuve de vie naissant de l'agneau victorieux, elles transmuent les reliques en gouttes de cette eau qui court, de la Genèse[2] à l'Apocalypse, annonçant la promesse de l'avènement du Royaume céleste. Ainsi, l'enjeu sous-jacent à de telles insertions a-t-il davantage trait à une insertion paradoxale de visibilité engageant un mouvement dynamique de la vision à la fois corporelle et spirituelle des reliques, à la croisée entre matérialisation et imagination[3], mais aussi à la rencontre entre le corps des fidèles cherchant à voir et la présence physique à la fois des reliquaires et des restes vénérés plus ou moins directement accessibles à la vue charnelle[4]. Ainsi l'analyse proposée par Gleen Peers au sujet de la relation visuelle aux staurothèques du XIIIe siècle peut-elle être transposée

[1] Voir les différents sens donnés pour *oculus* par *L'Abrégé du dictionnaire universel latin et français* Ou *Dictionnaire de Trévoux,* De Pierre-Charles Berthelin, Paris, Les Libraires associés, 1762, 3 vol., 4°, t. III, p. 71.
[2] *Gn.* 2, 8-10, *Le Seigneur Dieu planta un jardin en Eden, à l'Orient, et il y plaça l'homme qu'il avait formé. Le Seigneur Dieu fit germer du sol tout arbre d'aspect attrayant et bon à manger, l'arbre de vie au milieu du jardin et l'arbre de la connaissance de ce qui est bon ou mauvais. Un fleuve sortait d'Eden pour irriguer le jardin ; de là, il se partageait pour former quatre bras.*
[3] Comme le souligne Holly.
[4] Lire à ce sujet spécifiquement la page 251 de l'article de Karen Overbey abondamment cité entre ces pages.

ici[1]. La matérialité des reliquaire initie un dialogue complexe entre le regard du fidèle et l'objet de la dévotion. Une rencontre encourageant le possible avènement d'un « choc sacré » lié à la présence constamment annoncée et constamment différée par la barrière d'un couverte, la surface laiteuse d'un matériau, la strate ultime d'une étoffe. La conscience du rôle aigu joué par l'encadrement, l'enchâssement à l'intérieur des *capsae* reliquaires met en lumière l'importance cruciale des mécanismes au service du déploiement d'une relation profondément épiphanique entre l'humain et le divin. Ce jeu alternant mise au secret et dévoilement toujours attendu de la présence, cette tension vers l'espérance de l'apparition constitue le cœur du troisième et dernier chapitre de la partie « médiévale » de ce travail.

[1] VoirGlenn Peers, *Sacred Shock : Framing Visual Experience in Byzantium* (University Park, Pennsylvania: State Univ. Press, 2004).

CHAPITRE 3 LE RELIQUAIRE : INSTRUMENT ET CREUSET DE LA RENCONTRE AVEC LE DIVIN

L'art du sanctuaire […] *est un art de surfaces fermées. Derrière ces surfaces, se situe le sacré, soit complètement caché, soit accessible aux regards par d'étroites ouvertures. L'opacité des surfaces exacerbait la conscience du caractère définitivement inaccessible en cette vie de la personne pour laquelle* [les croyants] *avaient traversé de si vastes espaces dans le désir de la toucher*[1].

Si le premier chapitre a tâché d'éclairer la représentation médiévale des restes corporels des saints fondée sur la relation à la matière et à l'image dans le paradigme chrétien, le deuxième s'est davantage penché sur la question de l'enveloppement destiné à suggérer la valeur de ces fragments constamment sur le fil entre visibilité et invisibilité. Il a permis d'observer la tension entre les nécessités paradoxales de mise au secret et de manifestation de la préciosité des reliques suivant un jeu identifiable à de multiples échelles depuis la plus petite unité constituée par le reliquaire, prolongé au niveau de l'armoire et déployé à plus vaste mesure à l'intérieur de la chambre du trésor. Ainsi a-t-on pu examiner l'opérativité de la dynamique d'enveloppement et de signalisation au niveau des objets, à celui d'un élément de mobilier et encore dans l'architecture. Pour achever le premier volet de cette recherche consacré au déploiement médiéval des reliques, il importe à présent que le dernier chapitre permette d'aller au-delà de la suggestion de la présence et de considérer le temps de la rencontre épiphanique avec les saints à travers leurs restes corporels. On aborde ainsi la question de l'apparition divine à proprement parler. Tel que suggéré au chapitre précédent, dans l'expérience dévotionnelle médiévale, le surgissement de la présence et l'exercice de la force divines, au cœur de l'espérance des fidèles, n'apparaissent pas *ex nihilo* n'importe où, n'importe quand mais résultent au contraire de dynamiques actives et précises de sacralisation. On se propose d'examiner, ci-après de quelle façon s'esquisse autour des reliquaires un espace propice à l'apparition épiphanique et au passage d'un niveau de réalités vers un autre plus élevé. Le sanctuaire chrétien en tant que siège de la rencontre sacrée sera alors décrit dans sa dimension de « lieu » (*locus*) détaché de l'homogénéité environnante et activé par les dynamiques liées à l'élan du « cheminement » (*iter)* pèlerin.

Le mouvement suivant de ce chapitre ancrera plus spécifiquement dans le XIIIe siècle l'exploration des formes alors prises par la recherche de la visibilité du sacré. Suivant le fil rouge tracé par Roland Recht, on examinera l'implication de l'impérieuse nécessité de voir pour

[1] Brown, *Le culte des saints, son essor et sa fonction dans la chrétienté latine*, p. 113.

croire sur l'évolution de certaines pratiques liturgiques en lien à la fois avec la manifestation de la Présence Réelle du Christ dans les espèces eucharistiques, avec la vision des reliques dans l'écrin des monstrances et enfin avec l'expérience, éminemment visuelle aussi, de la Passion vécue par saint François d'Assise notamment. C'est sur fond de ces évolutions de la sensibilité religieuse accentuées au cours du XIIIe siècle que nous aborderons pour finir à la fois l'apparition des reliquaires-monstrances et le cas de la Sainte-Chapelle de Paris comme lieux d'une hyper-visibilité du sacré.

Avant cela, nous voudrions placer immédiatement en prologue une réflexion sur la spécificité de la vision dans la perspective de l'expérience religieuse médiévale afin d'être aussi explicite que possible quant à ce qu'on entend dans cette recherche par la visibilité en lien avec le divin.

I. Reflexion liminaire sur la specificite de la vision dans l'experience religieuse medievale

De l'exposition du socle conceptuel fondant la notion de visibilité en référence à Foucault, à la recherche de la relation à l'invisible au cœur du premier chapitre et encore dans l'exploration des facettes de la suggestion de cette présence imperceptible au suivant, cette recherche n'a de cesse de placer l'énigme du visible au centre de son questionnement. Parvenu au seuil du dernier chapitre du versant médiéval consacré aux modalités de l'avènement du sacré enclos dans les reliquaires, il a semblé nécessaire de marquer un instant d'arrêt pour questionner la nature de la vision dans l'expérience religieuse. Qu'est-ce que « voir » dans la perspective de la recherche du sacré[1] au Moyen Âge ?

1. Une vision qui deborde l'experience physiologique de la vue[2] et fait advenir l'extraordinaire

A. Quel œil medieval ?

Notre perception visuelle est-elle la même que celle de l'homme médiéval ?[3]

[1] Pour esquisser une réponse, nous empruntons certains éléments réflexifs à une recherche à la frontière entre histoire de l'art et philosophie. Bien qu'elle prenne pour objet un champ artistique éloigné du nôtre (l'œuvre de Giacometti), cette dernière pose de façon très riche la question de la saisie du visible et a enrichi les développements qui suivent. Il s'agit de la publication de la thèse de Benjamin Delmotte, *Le visible et l'intouchable. La vision et son épreuve phénoménologique dans l'oeuvre d'Alberto Giacometti*, Etre et Devenir (Lausanne: L'Age d'Homme, 2016).
[2] Ibid., p. 56.
[3] Dans le texte, *Is our visual perception the same as that of medieval people?* Caviness, p. 74.

Aborder la question de la rencontre avec l'invisible par le truchement des objets qui en favorisent l'avènement dans l'ordre du visible met face au mystère de la vision[1]. Une démarche qui implique de s'interroger sur la possibilité pour un œil contemporain de lire les œuvres médiévales comme, ou du moins dans un état d'esprit susceptible d'entretenir quelques rapports avec la façon dont les vivaient, les expérimentaient les hommes du Moyen Âge[2]. Une partie des recherches des médiévistes s'est attachée, au cours des trente dernières années, à jeter les bases d'une histoire de la vision médiévale[3]. En lien avec un intérêt élargi aux structurations imaginaires, inconscientes, sociales, techniques, et politiques du regard et plus généralement du champ visuel[4], la notion - précocement mise au jour par Walter Benjamin - d'« inconscient optique »[5] demeure un continent toujours en cours d'exploration pour la période médiévale[6]. Longtemps dominée par le mythe du réveil de la vison attaché à l'invention de la perspective à la Renaissance, l'historiographie a en effet tendu à maintenir du côté des limbes la vision de l'époque médiévale. Bien qu'il ne soit pas évident de réélaborer un spectateur médiéval[7], notamment comme le pointe Robert S. Nelson, parce que *notre connaissance de l'Autre est toujours traduite à travers de nombreux facteurs*[8], il est indispensable de questionner la nature de la vision au Moyen Âge pour comprendre comment opèrent ces objets si tendus vers la vision du sacré. Sonder alors la spécificité de l'acte de « voir » et la façon dont ce dernier s'entrelaçait

[1] Situation que Nicolas Reveyron dépeint comme suit. *Dans le champ du religieux, elle prend la forme de la contemplation qui ouvre d'emblée sur un échange. Voir Dieu est impossible. La contemplation est nécessairement médiate et partant énigmatique,* "Mise en perspective," in *L'église, lieu de performances. In Locis competentibus*, ed. Stéphanie Daussy and Nicolas Reveyron (Paris: Picard, 2016). P. 36.

[2] Une approche encouragée par la théorie du *reader-response criticism*. On envoie vers le volume d'annexes de ce chapitre (n°1) quelques éléments clés pour situer ce courant et préciser dans quelle mesure il ouvre pour ce travail des perspectives fécondes justifiant les développements qui vont suivre en ce prologue au chapitre III.

[3] Un tel intérêt découle en partie de l'avènement, au début des années 1990, du champ des études visuelles (qu'on rencontre sous plusieurs désignations dont *visual studies, visual culture* et *visual culture studies)* à l'origine de la prolifération les recherches consacrées à la vision et à la visualité. Non sans lien avec l'émergence de ce, qu'en 1992, W.J.T. Mitchell a théorisé, à l'Université de Chicago, comme *pictorial turn.* La question de la vision est ainsi peu à peu apparue comme un nouvel objet majeur tendant en outre à décloisonner les approches disciplinaires à travers la mobilisation d'approches aussi variées que l'histoire religieuse, la philosophie, la science, la médecine et l'histoire de l'art. Pour la période médiévale, Madeline Caviness évoque notamment la publication collective, sous la direction de Robert S. Nelson de l'ouvrage *Visuality before and beyond the Renaissance : seeing as others saw,* à Cambridge, en 2000 ainsi que celle de la thèse de Suzannah Biernoff, *Sight and embodiment in the Middle Ages: Occular Desires* (New-York: Basingstoke, Eng., et Palgrave, 2002).

[4] Parmi les références du domaine figure l'ouvrage de Teresa Brennan et Martin Jay, *Vision in context: Historical and Contemporary Perspectives on sight,* Routeledge, New York et Londres, 1996.

[5] La notion d'inconscient optique « *optical inconscious »* apparaît pour la première fois sous la plume de Walter Benjamin en 1931 dans in *Walter Benjamin Selected Writings*, vol. 2, part 2, 1931–1934, trad. Rodney Livingstone et al., ed. Michael W. Jennings, Howard Eiland, et Gary Smith (Cambridge, MA, Belknap, 1999), pp. 507–530.

[6] *« The optical inconscious » now appears as a dark continent ripe for exploration",* Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious,* Cambridge, MA, MIT, 1993, citée par Caviness en ouverture de son article.

[7] Caviness demandait ainsi, dans l'article déjà cité, *Can we reconstruct historical viewers -how people looked-what they looked at?*

[8] Robert S. Nelson, "Descartes's cow and other domestications of the visual," in *Visuality before and beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw,* , ed. Robert S. Nelson (Cambridge University Press, : Université de Chicago, , 2000).

à la question du visible s'avère d'autant plus utile que, *peu de termes dans les textes médiévaux recèlent autant de significations que « visio » un mot – comme « imago » - dont l'ambiguïté lui permet de tendre une passerelle entre des niveaux et des catégories d'expériences très variées, depuis la vue corporelle, jusqu'à la vision sans intermédiaire du divin*[1].

Questionner la vision implique de considérer son double ancrage du côté de l'objectivité en tant que domaine des choses vues et du côté de la subjectivité en tant qu'exercice d'une activité visuelle particulière. Ainsi coexistent une vision relevant du domaine de la science, de l'histoire des sciences et une « visualité » relevant des sciences sociales et de l'histoire des représentations dans la mesure où les effets, les contextes, les valeurs et les intentions entourant la visualité sont constamment réélaborées sociohistoriquement. A cette dualité[2] s'ajoute celle qui oppose une tension active vers l'objet désiré et la « passivité »[3] d'une réception à l'instant de l'apparition. La vision *déborde l'expérience physiologique de la vue*, c'est-à-dire en relève en même temps qu'elle dépasse ce qui pourrait se concevoir comme la *simple réceptivité mécanique par l'œil*[4]. Une assertion qui implique d'entrouvrir la question de la corporéité de l'œil et de sa considération. Dans la conception médiévale héritée des Pères de l'Eglise, le corps, *en tant qu'infiniment élevé, n'était pas la prison de l'âme mais son serviteur et son instrument*[5]. Parmi les sens corporels, la vue spécifiquement[6] pouvait pour cela-même, disciplinée par la

[1] Jeffrey Hamburger, "Review, Sight and Embodiment in the Middle Ages. Suzannah Biernoff," *Speculum* 79:1 (2004). (notre trad.)

[2] Dualité elle-même limitative car la complexité des expériences visuelles humaines ne saurait tenir dans l'étroitesse de ces deux catégories. Au sujet de la délimitation entre les notions de vision et de visualité Robert S. Nelson comme Michael Squire (ayant dirigé l'ouvrage *Sight and the Ancient Senses*, Routledge, Londres, New-York, 2016*)* se réfèrent à l'ouvrage collectif paru sous la direction d'Hal Foster, *Vision and Visuality*, Seattle: Bay Press, 1988. Citons ici, dans le texte original, les premiers mots – souvent cités - par lesquels Hal Foster revient sur ce qui sépare comme ce qui lie les deux termes. *Although vision suggests sight as a physical operation, and visuality sight as a social fact, the two are not opposed as nature and culture: vision is social and historical too, and visuality involves the body and the psyche. Yet neither are they identical: here, the difference between the terms signals a difference within the visual – between the mechanism of sight and its historical techniques, between the datum of vision and its discursive determinations – a difference, many differences, among how we see this seeing or the unseen therein*, page IX.

[3] Nous verrons que les deux idées d'activité et de passivité appellent aussi bien des nuances.

[4] Delmotte, p. 48.

[5] Katheryn Lynch, *The high Medieval dream vision: poetry, philosophy an literary form*, Standford, Californie, 1988, dans le chapitre intitulé "The Marriage of Matter and Form in High Medieval Philosophy and Poetics", p. 29, citée par Jeffrey Hamburger dans le cadre du recensement qu'il écrivit après la publication de la these de Suzane Biernoff, .

[6] L'importance accordée à la vue au sein du christianisme se fonde sur la croyance intrinsèque dans le mystère fondateur de l'Incarnation. De là découle, comme on a tâché de le montrer au cours du premier chapitre, ce que Roland Recht résume ainsi : *Dans la pensée médiévale, toute chose renvoie au surnaturel et le regard est, par conséquent, invité à traverser l'opacité apparente des choses matérielles*. (Voir Recht, p. 135.) La centralité de la vision dans cette pensée a, du reste, également été accentuée chez les théologiens médiévaux en raison de la primauté reconnue à ce sens sur les autres au sein de la philosophie grecque d'inspiration platonicienne et aristotélicienne. Voir à ce sujet Janet Soskice, "Sight and vision in medieval Christian Thought " in *Vision in context: Historical and Contemporary Perspectives on sight*, ed. Teresa Brennan and Martin Jay (New York et

vision intellectuelle[1] seule capable de déjouer les illusions, conduire vers la vision spirituelle suivant la tripartition augustinienne[2]. Dans « Sight and vision in Medieval Thought », Janet Soskice soulève ouvertement la question de la possibilité réelle que l'œil soit le siège d'une « apparition »[3]. Revenant au texte de l'Evangile de Luc au sujet d'un des principaux miracles du christianisme, elle demande ainsi : l'Ange de l'Annonciation est-il réellement apparu corporellement à Marie ? Dans la *Somme théologique,* Thomas d'Aquin répond par l'affirmative, précisément parce que le message de Gabriel concernait l'incarnation du Dieu invisible. *Il était approprié alors qu'un être invisible prît une forme visible*[4]. L'expérience du sacré fondée sur la croyance en un « Verbe visible » peut dès lors être vécue, à un premier degré, par le truchement du corps comme une expérimentation synesthésique. En témoigne la première Epître de Jean (1. 1-2) : *Ce qui était dans le commencement, ce que nous avons entendu, ce que nous avons vu de nos yeux, ce que nous avons contemplé et que nos mains ont touché du Verbe de vie. Car la vie s'est manifestée et nous avons vu et nous rendons témoignage.* L'affirmation selon laquelle Dieu incarné en Christ pouvait, dans une certaine mesure, réellement être vu avec les yeux du corps – malgré les mises en garde formulées par Thomas d'Aquin - se trouve comme préfigurée dans l'énoncé visuel qu'en donne Simone Martini à travers sa représentation du dialogue entre l'Ange et la Vierge[5].

Londres: Routeledge, 1996). On peut encore se référer, ci-après, au condensé de citations par lesquelles Roland Recht démontre la reconnaissance de la vue comme le plus parfait des sens chez les théologiens du Moyen Âge. *« C'est par la vue que pénètrent les corps sublimes et lumineux »* […] *écrit Bonaventure et Thomas d'Aquin : « Grâce à la vue qui est le plus subtil* [des sens] *et montre davantage les différences des choses,* [l'homme] *peut librement connaître de tous côtés les objets des sens, les choses célestes et les choses terrestres pour recueillir en tout cela la vérité intelligible. » Pour Roger Bacon, l'œil en tant qu'il est parfait, correspond à la forme parfaite de la sphère.* (Regrettons seulement que Recht n'ait pas assorti ici ces citations de leurs références). Recht, p. 137.

[1] Emprutons encore ici à Roland Recht la présentation synthétique qu'il en donne dans les lignes suivantes. *Grâce à la « vision intellectuelle », l'homme peut faire abstraction de l'étendue spatiale qui environne son œil physique. La levée de tout obstacle, qu'il soit d'ordre physique ou optique, est la condition nécessaire pour accéder à une perte de conscience qui nous permet littéralement de nous fondre dans le tout.* Voir le sous-chapitre « Physique et métaphysique de la vue » aux pages 134-145, dans *Le voir et le croire*. Précisons qu'au-delà de l'esquisse sommaire que nous faisons ici de la question de la vision, la lecture du sous-chapitre évoqué à l'instant est indispensable pour aborder plus précisément à la fois les apports des auteurs antiques (dont Euclide, Empédocle et Ptolémée), des savants persans (dont Ibn al-Haytham, dit Alhazen), arabes (notamment al-Hazin al-Kindi) ou encore des penseurs de la science optique du XIIIe siècle (ceux synthétisés par Recht étant ici Robert Grosseteste, Roger Bacon et John Peckham).

[2] L'incapacité du seul sens physique – dénué du recours à un sens supérieur (intellectuel et spirituel) susceptible de l'élever - à appréhender la gloire de Dieu, est désignée dans l'article de Janet Soskice comme *inability to comprehend.*

[3] Soskice.

[4] Thomas d'Aquin, *Somme théologique,* IIIe partie.

[5] Cette idée est exposée par Soskice, p. 35. Nous ne faisons que traduire ici, en synthèse, la pertinence de cet exemple que cette chercheuse examine plus en détails.



Figure 113 L'Annonciation avec les saints, par Simone Martini, Lippo Memmi, 1333, Offices, détail du panneau central (Inv. 1890 nos. 451, 452, 453 © Gallerie degli Uffizi

Là, les mots prononcés par l'ange jaillissent en lettres d'or pour se propager, dans l'espace doré de l'épiphanie[1], de la bouche du messager angélique, vers l'oreille de Marie pour annoncer que le Verbe devient chair et chair visible. La tension entre la vision se donnant aux sens sous la forme d'un surgissement et la nécessité d'une élaboration intérieure active, liée à l'effort de triompher des pièges corporels, a été conceptualisée au Moyen Âge suivant le couple extramission/intromission hérité de la conceptualisation de l'optique dans la science antique. Bien que contredite par les avancées acquises par les savants orientaux, il semble que la conception d'une expérience optique vécue prioritairement sous la forme de « l'extramission » - faisant résulter la vision d'un mouvement partant de l'œil et voyageant vers la chose vue avant de revenir à l'œil – ait tendu à demeurer majoritaire au cours du Moyen Âge[2]. La capacité de l'œil de devenir siège de l'apparition autant que la nécessité d'une méditation active pour qu'éclose la vision se complique encore de la possibilité pour certains objets, tels que les icônes dans l'expérience dévotionnelle byzantine, d'opérer « dans les deux sens ». C'est-à-dire d'être aussi bien des ouvertures sur la divinité que des fenêtres par lesquelles le divin peut exercer son pouvoir sur Terre. Dans cette dernière perspective, la visualité ne recouvrait alors pas uniquement le fait de voir mais également celui d'être vu par l'image de culte[3]. Pour Suzannah

[1] Voir chapitre I.

[2] Par opposition à l'intromission qui constitue l'expérience inverse dans laquelle les rayons visuels partent des objets vus avant d'atteindre les yeux. Sur ces questions d'optique et leur lien avec les conceptions philosophiques, scientifiques et théologiques du XIIIe siècle, Pierre-Alain Mariaux renvoyait, en colloque de thèse, à la lecture du travail de Katherine Tachau, *Vision and Certitude in the Age of Ockham. Optics, Espistemoly and the Fondation of Semantics 1250-1345*, ouvrage paru en 2000 dans la série Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters, vol. 22.

[3] Robert S. Nelson renvoie sur cette problématique à l'article, contenu entre les pages de l'ouvrage *Visuality…,* d'Irene J. Winter, « The eyes have it : votive statuary, Gilgamesh's axe and cathected viewing in the Ancien Near East », pp. 22-45.

Biernoff, c'est à travers la nature à la fois dynamique et réciproque de la vision médiévale que l'homme liait ensemble au Moyen Âge le monde sensible et les sphères au-delà. On ne saurait dès lors se contenter d'opposer des sujets voyants à des objets visibles[1]. En effet, ces derniers n'avaient pas d'existence comme entités autonomes, leurs interactions multidirectionnelles contribuant au contraire à les définir.

B. OPERATIVITE SPECIFIQUE DE LA VISION MEDIEVALE

Au sein des configurations multiples d'une culture visuelle nécessairement complexe, extramission et intromission pouvaient également coexister comme en témoigne Biernoff ci-après. *L'œil était à la fois réceptif, passif, vulnérable aux sensations et actif : errant, se saisissant ou perçant ses objets. La vue était simultanément une extension de l'âme sensible vers un objet et le passage de formes sensibles à travers l'œil et dans le cerveau*[2]. Retenons encore, en lien avec ce qui a été évoqué précédemment, combien l'histoire de la culture visuelle médiévale ne recouvre pas uniquement la culture du visible mais doit nécessairement compter avec l'ouverture fondamentale de cette dernière sur l'invisible. C'est pourquoi la vérité profonde des expériences vécues au-delà du champ du physique est essentielle[3]. Face à la présence des saints et à leur agir peuplant les chroniques médiévales, *le problème n'est pas de savoir si le sentiment de la nécessité est illusoire ou fabriqué de façon rétroactive*[4]. Alphonse Dupront l'explique comme suit. *De la vérité du miracle, on peut discuter ; de la réalité non pas* [car le miracle doit s'entendre] *comme une réalité collectivement vécue, consensus d'accès, d'assouvissement et d'espérance*[5]. Si cette recherche ne s'intéresse nullement à la vérité des reliques et ne questionne pas plus celle des miracles qui s'y associent, c'est que ce sont les formes prises par le déploiement entourant cette croyance qui retiennent notre attention. Aussi importe-t-il davantage ici de se demander où, dans quelle interaction, dans quel « organe » sensible ou spirituel s'imprime la vision lorsqu'elle se reflète dans l'œil autant que dans l'âme de celui qui la reçoit ? Telle qu'on la rencontrera plus bas, sous différentes formes au fil des

[1] Biernoff. , introduction.
[2] Dans le texte, *The eye was simultaneously receptive, passive, vulnerable to sensations and active: roaming, grasping or piercing its objects. Sight was at once en extension of the sensitive soul towards an object and the passage of sensible forms through the eye and into the brain.* Ibid., p. 3.
[3] On retrouve ici quelque chose en lien avec l'idée foucaldienne de « l'évidence » à la fois dans ce qu'elle peut avoir d'immédiateté s'imposant aux sens extérieurs, suivant la racine latine d'*ex videre*, et dans ce qui en elle s'apparente à la nécessité. *Toute formation historique se définit par ses évidences, c'est-à-dire son régime de lumière.* Deleuze, extrait du premier cours à la Sorbonne sur les formations historiques, le 22 octobre 1985. Dans son travail, Delmotte écrit également, plus loin, que *la vision est bien découverte de la nécessité du visible*, faisant affleurer clairement la dimension ontologique qui la sous-tend, Delmotte, p. 54.
[4] Ibid. au sujet de l'évidence de la vision dans l'expérience sensible de Giacometti. On renvoie vers l'annexe n° 1 bis un propos de Jean Clair allant dans le même sens.
[5] Dupront, p. 45.

chroniques, la vision qui nous intéresse dans ce travail a pour particularité d'être en même temps intimement liée au monde intérieur du sujet qui en fait l'expérience. Si la contemplation - toujours incertaine - du divin à partir de traces matérielles s'impose extérieurement comme un jaillissement, elle ne le fait qu'à travers le prisme du vécu qui s'y confronte, l'accueille ou la subit selon les modalités de la rencontre. On peut rejoindre en cela une piste brièvement tracée par Didier Méhu dans un article où il recourt à la notion de *transitus,* non plus pour désigner comme nous l'avons vu au chapitre I le seul passage anagogique de vérités terrestres à des vérités spirituelles, mais pour caractériser la transformation intérieure espérée par le fidèle. *Le « transitus » est le passage, le parcours à travers quelque chose et, dans le latin médiéval, c'est avant tout le passage qui transforme celui qui l'effectue*[1]. C'est par voie de ce *transitus* que la révélation opère comme une irruption transformant radicalement le fidèle qui en est témoin forçant sa dévotion, provoquant sa conversion, son changement d'état, son entrée en pèlerinage ou la *mutatio* intérieure de sa foi.

C. De l'irruption de la vison et de ses consequences sur l'ordre temporel

Enfin, la vision a également partie liée avec l'insaisissable et par là avec la finitude. Dans *Le visible et l'intouchable,* le lien à la finitude est associé à l'établissement d'une distinction entre la vision et le toucher[2]. L'idée selon laquelle il y aurait dans la vison quelque chose qui *se déprend du toucher dans son incapacité à nous faire sentir exactement son objet*[3] et ouvrirait par là même davantage sur la finitude n'est pas inintéressante. Elle renvoie au contraste entre une tension de tous les sens vers l'espoir de la manifestation et, au moment où celle-ci advient, une impossibilité radicale de la moindre emprise du sujet sur l'apparition. Un élan, une confiance du malade envers le saint imploré entraînent toujours le pèlerin vers le sanctuaire. Maints espoirs placés dans les formes matérielles susceptibles le poussent à cheminer des *visibilia* vers *l'éclat lumineux du Royaume invisible.* Néanmoins l'apparition

[1] Didier Méhu, "*Locus, transitus, peregrinatio.* Remarques sur la spatialité des rapports sociaux dans l'Occident médiéval (XI-XIIIe siècle)," in *Construction de l'espace au Moyen Âge : pratiques et représentations* (Paris: Publications de la Sorbonne, 2007), p. 284. Cette transformation des individus gratifiés de la vision divine existait déjà dans l'Ancien Testament où elle se lisait, par exemple, sur les traits de Moïse descendant du Mont Sinaï. Ex. 32, 29, *La peau de son visage rayonnait, parce qu'il avait vu Yahvé.*

[2] Dès son introduction, Benjamin Delmotte met en avant l'importance de la réflexion critique que son travail engage vis-à-vis de la phénoménologie d'inspiration husserlienne dans laquelle le primat de la perception visuelle comme saisie intuitive est constant. Un pan essentiel de son travail doctoral consiste à remettre en question la définition de la vision à partir de la métaphore tactile telle qu'on la retrouve dans la majeure partie de la tradition phénoménologique, c'est-à-dire à travers la récurrence de la métaphore du toucher (que ce soit chez Merleau-Ponty ou chez Heidegger).

[3] Delmotte, p. 34.

hiérophanique demeure toujours aussi incertaine que la possibilité de saisir par tous les sens physiques le mystère des réalités entrevues.

Au terme d'une attente dont on doit encore examiner, plus loin, certains mécanismes essentiels, la vision comble une longue espérance et se manifeste comme la révélation d'une vérité latente. Dès lors, la force de l'espérance, aiguisée par l'attente et la densité que cette dernière confère à l'expérience mystique de la vision sont susceptibles de se traduire dans le ressenti temporel vécu donnant *à la vision à la fois le caractère de la densité du temps de l'expérience de la contemplation*[1] *et celui de sa plus extrême fragilité…*[2] On entrevoit ici combien, quelle que soit l'ingéniosité des dispositifs l'ayant favorisée, la vision dépasse ce qui la précède et se donne comme rupture, déchirure dans l'ordre linéaire, continu d'un voir simplement horizontal. La force de cette apparition est telle qu'elle advient comme *« un déchirement dans la réalité »*[3]. Mais comment se situe dès lors l'expérience sensible de cette déchirure, de cette apparition évanescente révélatrice de la présence d'un autre ordre ? Sans doute le fait-elle suivant la logique de la révélation par laquelle soudain, *le réel se dévoile dans l'irruption d'une visibilité nouvelle*[4].

La hiérophanie[5] trouble l'ordre du temps. *Echapp*[ant] *à sa propre temporalité limitée,* elle tend à être vécue comme une brèche d'*intemporalité* […] *en même temps fragile et vague, simplement esquissée le temps d'une impression*[6]. Reconsidérer les modalités temporelles de l'irruption de la vision conduirait-il à discerner plusieurs temporalités au sein du phénomène polymorphe de l'apparition entourant les reliquaires ? Cette distinction éclairerait-elle la compréhension des formes de manifestation de la présence divine à travers eux dans le temps ?

La première correspond au temps de l'attente de la vision. Au niveau des aménagement, c'est celle de la clôture, de la tour gardée, du coffre-fort massif, des lourdes portes, des volets fermés, du reliquaire scellé. C'est aussi le temps du départ pour le voyage, du cheminement pèlerin, de la circumambulation ou encore de l'oraison. Ce temps est déjà nourri de visions qui offrent une

[1] Décrivant la nécessité de l'expérience esthétique (s'imposant à l'artiste qu'il étudie), Benjamin Delmonte considère l'apparition esthétique comme *un moment fort, exceptionnel où s'envisage même la nécessité intemporelle,* ibid., p. 55.
[2] Ibid.
[3] Directement selon les termes choisis par Giacometti lui-même, dans « Mai 1920 » (article paru en décembre 1952 dans *Verve,* n°27-28, pp. 33-34) pour rendre compte de cette expérience mettant en péril l'ordre du temps. Ibid., cité p. 57.
[4] Ibid., p. 50. Dans la dynamique à l'origine des portraits de Giacometti, Delmotte identifie quelque chose qui ne découle pas de la simple imitation, du reflet du réel, mais se révèle littéralement à l'artiste.
[5] Au sujet de ce terme, voir chapitre II, autour de Mircea Eliade.
[6] Delmotte. Scindée ici par notre incise en son milieu, la citation constitue une phrase entière, donnée p. 50.

esquisse de cadre, une ébauche à la vision espérée. Emettons ici l'hypothèse que cette temporalité pourrait être éclairée en élaborant la catégorie de « protension[1] rétinienne » pour désigner, entre ces pages, le conglomérat inextricable formé par l'amas des visions préalables. Visions élaborées dans l'espace intermédiaire du rêve, préformées par l'imaginaire et la coloration particulière de l'espérance et enfin construites par les images véhiculées à travers la tradition iconographique[2] et l'ordre du récit. Sortes de concrétions picturales dans l'ordre de l'imaginaire, ces « protensions rétiniennes » seraient ainsi nourries par l'hagiographie répétée lors des sermons et des fêtes-anniversaires des saints, par les récits d'autres pèlerins, les témoignages et souvenirs de visions reçues antérieurement par d'autres et partagées oralement.

Vient ensuite le temps de l'apparition elle-même. Ce dernier se situe tout entier dans l'instant suspendu et évanescent de l'épiphanie. Ici se joue la déchirure du *continuum* temporel précédent la révélation, *continuum* temporel autant que spatial d'un lieu qui acquiert soudain, à travers l'irruption de la présence divine, la dimension d'un passage vertical[3]. Avec la manifestation, c'est aussi l'esquisse préalable qui se déchire instantanément. Rien d'autre n'existe alors plus que l'apparition elle-même dans son don d'absolue nouveauté insaisissable. C'est le temps de « l'impression rétinienne ». Rencontre entre « l'œil »[4] qui espérait la vision et quelque chose qui s'imprime dans cet œil ainsi impressionné.

Au-delà de ce moment aigu, le sujet voyant réintègre la temporalité commune et une certaine horizontalité au plan spatial également. Le fidèle demeure dans sa corporéité et le tombeau, la statue, le reliquaire demeurent tandis que la vision s'est évanouie. Mais ce temps qui est celui de la *désapparition* selon le beau concept forgé par Delmotte[5] semble en comprendre en réalité

[1] En s'appropriant ici l'usage de la notion de « protension » que Bernard Stiegler revisite déjà à partir d'Husserl. On se réfère notamment ici à l'usage qui en était fait par ce dernier dans le cadre du séminaire intitulé « Muséographie et attention : vers un art de l'ambiance » proposé courant 2016, au Centre Pompidou, sous la tutelle de l'Institut de Recherche et d'Innovation (IRI).

[2] Le cas particulier des projections externes de la présence des trésors en façade de certains édifices tel que le cas à été évoqué en notes du chapitre précédent au sujet de la basilique de Monza constitue un exemple original de participation à cette dynamique d'alimentation de la vision préalable.

[3] Faisant directement écho aux pistes esquissées plus haut, en prologue du chapitre II, autour du phénomène de la hiérophanie.

[4] Au sens large, avec les nuances qu'on a tâché de suggérer plus haut, sans même pouvoir considérer ici la complexité d'une vision telle que celle du franciscain Roger Bacon distinguant pas moins de trois modes de connaissance par la vue : la connaissance par le sens lui-même (vision directe), la connaissance par ressemblance (vision réfléchie) et une connaissance dite « réfractée » dans son élaboration intérieure. Voir Recht, p. 140.

[5] On cite ici la définition qu'en donne sa directrice de thèse en préface à la parution du travail de Delmotte : *La désapparition a affaire, d'un côté, avec la trace, et, de l'autre côté, avec un type fugitif de vision, qui n'additionne pas les facettes de l'objet, comme si elles étaient compatibles, mais suit, au contraire, des étapes très différentes les unes des autres pour atteindre non une essence intemporelle, mais un intérieur toujours problématique des êtres et des choses* (p. 11). Retenons surtout ici la distinction établie à la suite de cette définition entre l'idée de « désapparition » d'un simple effacement de l'apparition. *Selon la thèse que soutient Benjamin Delmotte, « la désapparition n'est pas effacement de l'apparition parce que l'apparition ne s'est jamais faite et ne se fait jamais*

lui-même plusieurs dans l'expérience qu'on tâche de décrire ici. Il y a tout d'abord cette disparition pure et simple de la vision, le « ça a disparu ». Ensuite, il faut concevoir que dans cette forme particulière de disparition, quelque chose se prolonge. Dans l'âme pétrie de l'espérance de la vision comme dans l'œil comblé de l'avoir reçue, quelque chose de l'impression pourrait bien demeurer. Ce serait alors le temps de « la rétention rétinienne » se prolongeant dans un temps aussi formidablement ouvert que fut instantané celui de l'apparition. Alors, à son tour, la vision se transmue dans l'imagination où elle continue de se dissoudre, mais aussi de se mêler aux visions antérieures et de se transformer ainsi. Elle glisse alors progressivement de l'ordre de la visibilité vers celui de l'énoncé puisqu'insensiblement, elle va reprendre forme dans l'ordre du récit, de la narration, de la transmission et de la confirmation de l'expérience dévotionnelle. Elle se prolonge également pour inspirer et façonner les représentations imagées des apparitions. On retrouvera plus bas la coexistence, en apparence antithétique, des dynamiques de *désapparition* et de prolongement du miracle de l'avènement de la vision narré dans la vie des communautés abbatiales.

Avant d'y parvenir et pour donner au prologue de ce chapitre un autre tour que celui de la seule réflexion, tâchons d'observer ce que le parcours des quelques chroniques du Moyen Âge central auxquelles on s'est déjà référé précédemment peut nous apprendre, plus précisément, quant aux formes prises par les expériences de la vision autour des reliques vénérées. Ce faisant, tâchons de garder à l'esprit ce que peut être une histoire de la vision médiévale sensée telle que Jeffrey Hamburger la salue dans le travail de Suzanne Biernoff : une histoire *devenant un palais des miroirs dans lequel les distinctions entre le corps et l'âme, la matière et l'esprit, le charnel et le spirituel, le toucher et la vision, la proximité et la distance, le plaisir et la souffrance sont brisées et réfractées dans des directions complexes qui approfondissent notre compréhension de nombre de problèmes…*[1]

au présent, dans l'évidence du présent, mais toujours sur le mode du souvenir imaginaire ou fantasmé ou de l'espoir » (pp. 147-148), cité p. 12. Lire Blandine Saint Girons, "Préface. "Les paradoxes de la vision: voir enfin ou ne plus voir ?"," in *Le visible et l'intouchable. La vision et son épreuve phénoménologique dans l'oeuvre d'Alberto Giacometti*, ed. Benjamin Delamotte, Etre et Devenir (Lausanne: L'Age d'Homme, 2016).

[1] Hamburger. (trad. auteur).

2. Formes de l'apparition sacrale d'apres les textes, manifestations de la *praesentia* et de la *potentia*

Ainsi, la question de la visibilité est-elle centrale dans la pensée médiévale : de l'expérience optique aux possibilités de la vision mystique. Après avoir abordé cette thématique sous l'angle théorique, s'approcher davantage des textes donnera des contours plus précis aux expériences vécues par les fidèles en chemin puis au contact de ces contenants des restes sacrés qu'on désigne par-là les reliquaires sous la forme architecturale de l'église comme reposoir à reliques, du tombeau lui-même ou encore des *capsae*.

A. Dans l'attente de la vision

Suivant la proposition émise à l'instant de considérer trois temporalités successives de la rencontre, notons immédiatement ici l'importance de la phase d'attente préalable[1]. Elle concentre toute une activité dévotionnelle tendue vers la demande d'intercession. Ce temps, frappé par l'impuissance humaine face au destin, le fléau de la maladie ou l'inextricable d'une situation, est marquée par l'affliction, les plaintes ou la souffrance et se caractérise par l'insistance des prières, les supplications et les appels réitérés à la bonne volonté du saint protecteur. La formation de vœux[2], la promesse d'un départ en pèlerinage et le monnayage d'un don contre une faveur espérée[3] font partie du commerce de ces espérances préalables. Forçant à ajuster l'hypothèse que nous avions émise plus haut, remarquons que c'est faiblement dans l'ordre du visible[4] que se niche l'espérance du fidèle. En effet si, dans sa détresse, il espère après la manifestation de la présence sainte, c'est surtout l'attente aiguë de l'exercice de sa puissance qui motive son entreprise dévote. Cette attente repose cependant sur le même mécanisme projectif lié à une imprégnation préalable puisque c'est la capacité des saints à accomplir des miracles, attestée par le récit constamment répété des faveurs accordées, qui fonde la dynamique de l'espérance de l'intervention[5]. Achevons en soulignant combien le

[1] On ne prend pas ici en compte le cas des apparitions punitives qui adviennent, toujours en lien avec des reliques, mais sans que les protagonistes qui les reçoivent s'y soient en rien préparés sinon par leurs égarements.

[2] Dans le miracle explicitement intitulé « Comment sainte Foy guérit miraculeusement le frère de l'historien d'une horrible contorsion des membres », l'auteur fixe même présomptueusement un délai à la clémence divine. *Je vous en supplie sainte Foy rendez-moi mon frère* […] *faites que dès demain il éprouve un soulagement à ses souffrances. Si vous m'exaucez, je fais vœu de conduire mon frère pieds nus à votre sanctuaire.* » ("Liber Miraculorum Sanctae Fidis. Recueil de textes latins écrits entre le XIe et le XIVe siècle, reliés dans le manuscrit ms. 22 de la bibliothèque de Sélestat. 120 feuillets de parchemin.," p. 64.).

[3] Dans le miracle dit « Des bracelets d'or », Arsinde, femme de Guillaume comte de Toulouse consent à se départir des bijoux exigés par la sainte, mais non sans contrepartie : *Ma sainte dame, dit la comtesse bien avisée, j'exécuterai vos ordres de grand cœur, si vous daignez m'obtenir un fils de la bonté de Dieu,* ibid., p. 43.

[4] Qu'on avait désigné comme « protension rétinienne ».

[5] En référence à ce qui semble opérer comme une forme de jurisprudence de l'intervention divine à laquelle se réfèrent les croyants.

temps de l'attente constitue une étape active pleine de projets et de promesses de pèlerinages et de dons, de voyages effectifs bien souvent répétés, mais aussi de concentration assidue en veille et en prières sur le tombeau, souvent dans l'obstination à rester au plus proche contact possible du reliquaire, à dormir au pied de la statue du saint, à jeûner dans l'espérance.

B. RECITS D'APPARITIONS : IRRUPTIONS EPIPHANIQUES

Au seuil de la description de l'instant épiphanique lui-même, notons tout d'abord, abondant dans le sens de l'observation faite au début du point théorique, le contraste considérable entre la tension vibrante de l'attente et le relâchement de celle-ci qui apparaît comme une condition, le plus souvent, nécessaire à l'avènement de la vision. Dans la grande majorité des cas, la manifestation tant espérée de la présence ne se donne que lorsque les fidèles s'endorment dans les supplications et les prières et la formule annonçant une apparition commence très fréquemment par « une nuit… » [1] L'assoupissement bien souvent préalable à l'apparition permet de situer cette dernière en dehors de l'expérience physiologique de la vue, comme évoqué plus haut. Pourtant, il n'est pas inintéressant de noter combien ce sens s'avère central dans les interventions divines, particulièrement si on considère le cas du *Livre des miracles de sainte Foy*. En effet, outre que les deux plus célèbres miraculés de Conques - Witbert et Gerbert - sont des aveugles, les mentions d'arrachement des globes oculaires ou de crevaisons des yeux y sont récurrentes et la miséricorde divine s'y manifeste autant par le retour miraculeux de la vision que par des châtiments faisant de la perte d'un œil un avertissement efficace du courroux céleste ! L'apparition dépasse la réceptivité mécanique par la vue également parce qu'elle est loin de ne s'adresser, même dans le songe, qu'à ce sens. En témoigne tout d'abord l'importance des manifestations odorifères, ensuite la récurrence des apparitions sollicitant l'ouïe des croyants endormis, parfois même à l'exclusion de la vue. La voix d'un saint peut ainsi s'élever dans la nuit de son sanctuaire et plusieurs visions relèvent même du concert céleste comme au début de celle mentionnée au livre IV, chapitre XXX de la Chronique de Saint-Riquier : *Un frère nommé Hugues* […] *une nuit s'était assis sur un banc du chœur après sa prière lorsqu'il entendit tout à coup des voix de la plus grande douceur qui paraissaient descendre d'en haut et qui exécutaient des chants mélodieux* [...] *En effet, les anges*

[1] Par exemple ici : *Une nuit qu'il adressait ses lamentations et ses prières à la sainte, et qu'il était sur le point de se livrer au désespoir, elle lui apparut…*"Liber Miraculorum Sanctae Fidis. Recueil de textes latins écrits entre le XIe et le XIVe siècle, reliés dans le manuscrit ms. 22 de la bibliothèque de Sélestat. 120 feuillets de parchemin.," p. 51.

et les saints innocents étaient venus visiter l'autel de Notre Sauveur, qui se trouvait en cet endroit avec les reliques des saints Innocents eux-mêmes qui avaient été déposés avec beaucoup de vénération par le Seigneur Angilbert[1]. L'exemple suivant permet même de considérer le déploiement plurisensoriel des visibilités[2] évoqué bien plus haut en socle conceptuel. En effet, un moine dénommé Gimon en charge de l'unique luminaire veillant sur le Saint Sacrement - tenu éveillé tout la nuit durant par un « jeu de sainte Foy » l'avertissant de rallumer la veilleuse tantôt par *une voix douce,* tantôt par le tintement du métal de sa statue d'or - se gratifiait encore de *la faveur de visions célestes*[3]*,* montrant la multiplicité des acceptions sensorielles de la notion. Ces apparitions en songe s'adressent ainsi à l'audition des fidèles autant qu'à leur « vue ». Elles sollicitent également le sens du toucher puisque les contacts ne sont pas en reste. *Le Livre des miracles de sainte Foy* permet à ce titre de souligner l'importance égale d'apparitions sources de contacts thaumaturges et de contacts punitifs. Dans la dernière catégorie, la sainte apparaît menaçante, verge à la main[4] ou bien il est question de coups qui pleuvent effectivement sur des usurpateurs ou des blasphémateurs[5]. A l'inverse, le *toucher doux* de la sainte est mentionné plusieurs fois[6]. L'apparition *touche de sa main l'horrible blessure*[7] d'un chevalier, faisant opérer son pouvoir de guérison. Plus loin, dans des termes très proches, face à un soldat à la main gravement meurtrie, un contact effectué en songe par l'apparition de la sainte touchant *légèrement de sa verge la plaie*[8]*,* prophétise une guérison réalisée au réveil du fidèle. Qu'est-ce qui situe ces manifestations très au-delà du vécu quotidien ou du rêve anodin et les fait reconnaître en tant que visions ? Sans doute est-ce en grande partie le jaillissement qui en fait des surgissements inattendus lorsque tout à coup le divin, par l'entremise de ses saints et de leurs reliques, se donne à voir. En outre, qu'elle prenne la forme d'une lueur dans les ténèbres ou rayonne, éclatante comme une nuée, la vision est une expérience extrême parce qu'elle a souvent l'intensité d'une irradiation miraculeuse. Selon les termes d'Edina Bozoky dans un article sur « La lumière des reliques », c'est que cette dernière *manifeste la grâce divine qui permet encore aux saints d'agir matériellement sur terre alors*

[1] D'Oudenbourg, p. 270.
[2] Voir la notion de « visibilités » dans le socle conceptuel.
[3] Voir "Liber Miraculorum Sanctae Fidis. Recueil de textes latins écrits entre le XIe et le XIVe siècle, reliés dans le manuscrit ms. 22 de la bibliothèque de Sélestat. 120 feuillets de parchemin.," p. 47.
[4] Face à Guerribert qui s'était emparé d'une pépite d'or qui aurait dû rejoindre le trésor du sanctuaire, ibid., p. 46.
[5] Apparue pendant le sommeil d'un clerc peu révérencieux à l'égard de sa statue-reliquaire, sainte Foy le traite de misérable et *frappa son adversaire d'une verge qu'elle tenait à la main,* ibid., p. 40.
[6] Notamment page 47, lorsqu'elle réveille son gardien de luminaire Gimon évoqué plus haut.
[7] "Liber Miraculorum Sanctae Fidis. Recueil de textes latins écrits entre le XIe et le XIVe siècle, reliés dans le manuscrit ms. 22 de la bibliothèque de Sélestat. 120 feuillets de parchemin.," p. 60.
[8] Ibid., p. 89.

que leurs âmes se trouvent déjà auprès de Dieu[1]. Avant que nous en évoquions quelques exemples tirés de différentes chroniques, reportons ici l'exemple choisi par cette chercheuse pour signifier combien ce phénomène attaché aux apparitions saintes constitue un écho direct du rayonnement des reliques les plus insignes de la chrétienté[2], celles attachées à la Passion du Christ. Edina Bozoky cite ainsi le miracle rapporté par Grégoire de Tours au sujet de la parcelle de la Vraie Croix acquise, on l'a vu au chapitre I, par Radegonde et déposée par cette dernière dans son monastère de Poitiers : « *Le vendredi avant le saint jour de Pâques, comme on veillait dans l'église en disant les vigiles sans lumière, il apparut tout à coup devant l'autel, vers la troisième heure de nuit, une toute petite lumière semblable à une étincelle, qui bientôt grandit, en répandant çà et là les reflets de sa flamme ; elle gagna peu à peu la voûte et finit par devenir comme un grand phare, chassant les ténèbres de la nuit et éclairant le peuple des fidèles. Quand le jour commença à poindre, elle disparut insensiblement, elle s'évanouit aux yeux de ceux qui l'admiraient* »[3]. Le rayonnement céleste, reflet de l'éclat du royaume invisible, est un signe constitutif de la présence réelle des saints à travers leurs reliques[4] et comme un gardien de son sanctuaire nommé Etienne, nombreux sont les pèlerins qui ont aperçu distinctement sainte Foy *au milieu d'une clarté qui illuminait tout* alentour[5]. Cette lumière brille plus puissamment encore lorsqu'elle vient s'opposer aux forces des ténèbres pour arracher des limbes l'âme d'un trépassé qui reçut alors la vision de cette dernière *dégagée des liens de son corps et livrée à des esprits noirs et affreux qui l'entraînaient jusqu'au bord d'un épouvantable abîme* […] *Lorsqu'un ange d'une beauté et d'un éclat merveilleux, l'archange Michel, le plus grand prévôt du paradis, apparut alors, accompagné de sainte Foy, plus éclatante que le soleil…*[6] Après avoir entendu la voix des anges signalant au frère Hugues de Saint-Riquier le miracle d'une apparition divine, évoquée plus haut, la lumière la confirme de façon éclatante : *La tour lui parut remplie d'une lumière vive qui en se dilatant, vint couronner le baldaquin du grand autel*

[1] Bozoky.
[2] Une forte émanation lumineuse s'attache régulièrement aussi au tombeau du Christ.
[3] Grégoire de Tours, *De gloria martyrum*, V, p. 40 ; éd.-trad. Bordier, t. I, pp. 14-17, cité par Bozoky. Comme le précise Bozoky, le même phénomène s'attache également aux reliques de la Vierge comme on peut le voir dans le même ouvrage, VIII, p. 43; éd.-trad. Bordier, t. I, pp. 28-29.
[4] Dans le poème qu'il écrit à la gloire de saint Félix, Paulin de Nole, également cité par Edina Bozoky, exprime parfaitement l'opérativité de cette association entre la lumière et la grâce de l'au-delà : « *Les fidèles déposèrent au tombeau un corps saint, mais, dans les membres de ce corps, par un miracle de la puissance divine, a pénétré la grâce ; elle n'a pu mourir avec la chair ; elle n'est pas prisonnière du tombeau ; mais de ces restes ensevelis dans la terre, rayonne comme une lumière. Elle donne un glorieux témoignage sur la vie du martyr, elle opère sur la tombe de Félix les miracles du Christ »*, Paulin de Nole, *Poema XVIII*, vv. 155 sq., *PL* 61, col. 494 ; trad. dans St. Paulin de Nole, *Poèmes, lettres et sermon*, Namur, Éd. du Soleil Levant, 1963, pp. 174-175, cité par Bozoky, *ibid.*
[5] "Liber Miraculorum Sanctae Fidis. Recueil de textes latins écrits entre le XIe et le XIVe siècle, reliés dans le manuscrit ms. 22 de la bibliothèque de Sélestat. 120 feuillets de parchemin.," p. 58.
[6] *Ibid.*, p. 79.

[...] une lumière céleste qui se dirigeait vers l'endroit où repose le corps du bienheureux Riquier. […] *Gervin voit à son tour une lumière descendre tout à coup du ciel et emplir la tour* […et] *remarqua alors que cette lumière se dirigeait vers l'autel de saint Riquier.* [Il] *la vit remplir le saint lieu où repose le corps de ce bienheureux confesseur, et se répandre ensuite dans toute l'église*[1]. La puissance de cette clarté est telle[2] que la littérature hagiographique la fixe et la véhicule fréquemment sous la forme de véritables globes de feu[3]. Ainsi, la veille de la translation des reliques des cinq saints du monastère de Savigny depuis la chapelle Sainte-Catherine vers la basilique plus vaste alors récemment édifiée, on retrouve le même feu descendu du ciel pour briller sur les corps sacrés. *Descendit de la voûte la plus élevée une flamme rouge et très brillante, sur la châsse du bienheureux Hamon* […] *après en avoir fait le tour en l'effleurant, elle passa sur les châsses des autres saints, les effleura de même, et sembla les enflammer comme si elle les brûlait.* Ici le miracle a la particularité de s'être manifesté dans et hors du sanctuaire, le texte indiquant que *le même jour et à la même heure, la foule qui arrivait de tous côtés à travers la forêt de Savigny vit cette flamme remonter avec une clarté inexprimable de l'abbaye vers les cieux*[4]. Ces clartés formidables, pouvant prendre la forme de flammes éclatantes ou de multiples soleils au firmament, sont – pour le Moyen Âge - des signes indubitables que les reliques des saints sont liées aux âmes de ces derniers resplendissant déjà dans la lumière divine. Notons également que la beauté surhumaine constitue un autre reflet de l'existence paradisiaque à laquelle s'arrachent un instant les apparitions descendues sur terre. Dans le *Livre des miracles de sainte Foy*, il est notoire qu'en sus de la brillante clarté qui l'accompagne, la beauté céleste de la jeune martyre agit comme un signe d'apparition. Le miracle par lequel s'ouvre le livre premier est naturellement celui donnant la peinture la plus détaillée de cette magnificence. *L'avant-veille de la fête de sainte Foy, la glorieuse martyre apparut à l'aveugle* [Wibert] *pendant son sommeil. Elle se montra avec la tendre jeunesse qu'elle avait à l'époque de son martyre. C'était une vierge au regard candide et angélique, au teint blanc et rose, d'un port majestueux et d'une beauté ineffable, dont rien ici-bas ne peut*

[1] D'Oudenbourg, p. 270.

[2] Notons que, dans des circonstances opposées, quand la volonté divine fait barrage à une entreprise humaine se sont à l'inverse les ténèbres qui s'abattent subitement sur la terre de façon miraculeuse. On en trouve un exemple dans la Chronique de Saint-Riquier quand, lors de l'impossible translation du corps de saint Mauguille depuis le petit oratoire où il reposait, éclate *une pluie si abondante et un orage si violent que le jour devint plus affreux que la plus sombre des nuits, ibid.,* p. 178.

[3] Citant à nouveau Grégoire de Tours, Edina Bozoky en donne un autre exemple édifiant que ceux que nous avons choisis à travers l'apparition d'une telle lumière après la mort de sainte Pélagie la nuit précédant son inhumation : « *un globe de feu vint s'arrêter sur l'église où gisait le corps de la défunte, ce qui remplit subitement tout l'édifice d'une telle splendeur qu'on eût cru contempler la clarté du plein midi* »., *De gloria confessorum*, LVIII, MGH SRM I/II, CII, p. 363 ; éd.-trad. Bordier, t. III, pp. 108-109, voir Bozoky.

[4] "Liber de Miraculis Sanctorum Savigniacensium," p. 20.

donner l'idée[1]. Selon les apparitions relatées, la beauté de la jeune vierge est *éclatante et céleste*[2]*, surhumaine*[3]*, telle que rien ici-bas ne saurait lui être comparé*[4]*,* ou encore *éclatante d'une splendeur incomparable*[5]. Si on admet l'idée qu'une image préalable puisse se former dans l'imaginaire des fidèles espérant la manifestation de la sainte présence, il est très vraisemblable qu'elle ait les dehors de la beauté céleste. La rencontrer sous une forme éclatante relève ainsi d'une forme de reconnaissance, mais sans doute l'apparition divine surprend-elle encore davantage lorsqu'elle revêt, comme cela arrive également, un jour plus inattendu. Ainsi, dans le seul *Livre des miracles de sainte Foy*, il n'est pas inintéressant de noter que bien qu'attachées à son saint nom et à la vénération de ses restes sacrés, les visions reçues peuvent prendre les traits d'une femme anonyme[6], d'un humble vieillard[7] ou encore apparaître *sous la forme d'une femme exténuée, au visage pâle et amaigri, appuyée, chancelante, sur un bâton de pèlerin*[8]. De façon intrigante dans la perspective de cette recherche attachée aux reliquaires autant qu'aux reliques, notons même une apparition exceptionnelle de la sainte, non pas sous les traits angéliques de sa splendeur de jeune martyre, mais sous ceux de sa propre statue-reliquaire. Dans cette apparition inédite au gardien de l'église qui s'était laissé tenter par la conservation d'une pépite d'or échappée de l'atelier de l'orfèvre, sans doute que se joue quelque chose en lien avec la notion d'*auctoritas.* En effet, plus que la douceur ou la clémence divine attachées au beau visage de la jeune martyre, la statue concentre matériellement à la fois les reliques, la pesanteur formidable de l'or fondu précédemment et des dons concédés à la gloire de la sainte au fil des âges. Ainsi l'irruption dans le songe de ce gardien coupable de la statue dont il avait la garde, visiblement courroucée précise le texte, ne pouvait qu'exercer un violent impact. D'autant qu'elle se reproduit à trois reprises, avec *un air plus sévère encore* la deuxième fois et *une expression terrible* pour finir tournant vraisemblablement le rêve en cauchemar[9]. Ainsi, comme évoqué plus haut en réflexion préalable à ce développement, il semble bien que les dispositions intérieures de l'implorant déterminent considérablement la forme sous laquelle est susceptible de se manifester, en réponse, l'apparition. Le cas précédant le suggère

[1] « De l'aveugle Witbert dont les yeux, radicalement arrachés de leur orbite, furent renouvelés par sainte Foy », premier miracle, Livre I, fol. 16 r, "Liber Miraculorum Sanctae Fidis. Recueil de textes latins écrits entre le XIe et le XIVe siècle, reliés dans le manuscrit ms. 22 de la bibliothèque de Sélestat. 120 feuillets de parchemin.," p. 28.
[2] Ibid., p. 43.
[3] Ibid., p. 49.
[4] Ibid., p. 60.
[5] Ibid., p. 83.
[6] Telle qu'elle apparaît, après maintes autres apparitions, au seigneur Raymond dans l'épisode de sa libération, *ibid.,* p. 84.
[7] Voir le miracle relaté *ibid.,* p. 68.
[8] *Ibid.,* p. 60.
[9] Voir « D'un gardien Guerribert : comment il fut forcé de restituer l'or de sainte Foy », *ibid.,* p. 46.

clairement, la douceur entourant les manifestations aux prisonniers et aux blessés également. Dans une majorité des récits, l'apparition a l'instantanéité d'une fulgurance et s'évanouit aussitôt : *à ces mots la vision disparut*[1], ou encore *à ces mots, elle s'éleva dans le ciel*[2]. A la fragilité de ces trouées épiphaniques dans le *continuum* de la vision quotidienne, s'opposent les cas, plus rares, de visions plus longues et plus complexes tels que la visite nocturne, déjà évoquée, des saints Innocents sous les yeux de plusieurs témoins au monastère de Saint-Riquier. La vision ci-dessous, la dernière que nous évoquerons en tant que telle appartient, à cette catégorie. Elle a la particularité d'être, non pas immédiatement celle de la sainte Foy implorée, mais de saint Etienne martyr s'en faisant l'intercesseur[3]. Ses paroles opèrent ici comme annonciation de la vision à venir : *Mon fils, dirige tes regards vers le sommet de cette montagne couronnée d'une nuée et considère la clarté de la gloire de Dieu qui y resplendit. Au milieu de cette éclatante lumière, vois briller la glorieuse Foy, vierge et martyre, entourée d'une multitude d'anges.* La vision elle-même, ensuite, imprègne la rétine visionnaire du seigneur prisonnier comme un véritable tableau : *Il vit un globe de feu brillant d'un éclat extraordinaire, au milieu, la Vierge rayonnante de beauté disait aux anges qui l'entouraient « le lieu où nous sommes a la gloire de posséder mes ossements, je vous prie de le sanctifier par votre bénédiction »*[4]. Ainsi, l'apparition est-elle directement corrélée au sanctuaire de Conques, participe de sa sanctification et enjoint le futur miraculé au pèlerinage le plus rapide, mais il est notable qu'elle consiste ici moins en un instantané qu'en véritable contemplation d'une vision céleste. On aura examiné attentivement les modalités de déploiement et les traits majeurs de ces apparitions en considérant également que leur valeur ne tient justement pas qu'à la seule vision. Elles ont beau impressionner l'œil de ceux qui ont la grâce d'en être favorisés, leur préciosité tient presque tout entière dans leur efficacité. S'il peut s'agir du réconfort de la seule *praesentia* du saint rompant la solitude noire du condamné et du désemparé, c'est surtout la *potentia* dont recèlent les reliques qui fait l'importance des visions qui s'y attachent. Matérialisations formidables, les apparitions divines disposent de toute la palette de pouvoir que la force et la miséricorde divine placent entre leurs mains. C'est ainsi qu'elles guérissent les corps souffrants, nous l'avons vu[5], qu'elles libèrent des prisonniers de leurs entraves et les

[1] *Ibid.*, p. 58.
[2] *Ibid., p. 67.*
[3] *La nuit suivante tandis que le prisonnier cherchait dans le sommeil l'oubli de ses maux, un jeune homme tout resplendissant d'une vive clarté lui apparut pour le conduire auprès de sainte Foy*, voir le miracle « De Raymond qui fut délivré de ses entraves et de sa chaîne », *ibid.*, p. 84.
[4] I*bid.*, p. 84.
[5] Les miracles de guérison sont naturellement les plus nombreux dans bien des récits hagiographiques. On en trouve en nombre également dans la chronique de Saint Riquier. Mais le *Livre des miracles de sainte Foy* est ici particulièrement intéressant car le texte y décrit à plusieurs reprises l'apparition elle-même de la sainte et ses gestes

guident hors du cachot[1], elles châtient et rétablissent la justice, elles exigent que leur saint nom soit fêté avec plus de faste[2] ou encore que leurs restes soient rendus à leur sanctuaire d'origine ou translatés en un autre lieu. Pour cela, les apparitions interviennent avec toute l'*autoritas* et les promesses nécessaires pour être exaucées comme on le lit dans la *Chronica Centulense* avec l'apparition au futur Hugues Capet du saint Valéri dont les reliques étaient alors, comme celles de son compagnon saint Riquier, détenues par Arnoul: *Jadis abbé du monastère, je viens, par le commandement de Dieu, te faire cette recommandation. Le vénérable confesseur et bienheureux prêtre Riquier est captif avec moi depuis plusieurs années.* [...] *La malice d'Arnoul nous a chassés de notre demeure et il plaît à Dieu que tu prépares et exécutes notre retour, et que tu rendes heureux par notre replacement ceux qui se réjouissent de nous avoir, après Dieu, pour patrons. Si tu exécutes ce que je te prescris, je te promets de la part de Dieu, que par les mérites de saint Riquier et par mes prières, tu seras élevé à la Royauté*[3]. La même autorité les fait surgir pour exiger, on l'a également vu au détriment d'un gardien de Conques dénommé Etienne, la restitution de biens ou de terres en possession de leur sanctuaire ou pour exiger de nouveaux apports matériels susceptibles d'enrichir encore le trésor amassé autour de leurs reliques. Les apparitions liées au miracle dit « Des bracelets d'or », déjà évoqué, ou encore à celui « Des deux colombes » extorquées à l'abbé Bernard en offrent des exemples édifiants. Le *Livre des miracles* de Conques dit bien combien la sainte s'était fait une spécialité des apparitions en ce sens : *sainte Foy elle-même, se chargeant de l'office de quêteuse, apparaissait de tous côtés en songe, sous la forme d'une jeune et tendre vierge éclatante de beauté, à ceux qui, dans la province , étaient possesseurs d'anneaux précieux, de fibules, de bracelets, d'aiguilles de tête, ou d'autres bijoux ; elle en provoquait la donation par ses demandes, elle les extorquait au besoin, par l'obstination de ses insistances*[4]. Manifestations pures de la volonté divine de voir relevés et vénérés les restes des martyrs tombés au nom de la foi, les apparitions jaillissent souvent pour indiquer le lieu même de la mise à mort comme il advient,

thaumaturges, voir les deux miracles de guérison évoqués plus haut : « D'un chevalier qui fut merveilleusement guéri d'un horrible coup d'épée par sainte Foy » et « D'un soldat dont la main blessée était devenue percluse », *ibid.*, Respectivement p. 60 et p. 89.

[1] Là aussi, les occurrences sont très nombreuses, notamment dans le deuxième livre des miracles de sainte Foy et l'apparition se fait alors pressante et itérative jusqu'à la libération providentielle.

[2] C'est le cas au livre IV, chapitre XX « Exposé sur saint Vigor » où un moine infirme du couvent de Centula reçoit la vision suivante, pleine d'injonctions autoritaires : *Pourquoi ne célèbres-tu pas ma fête ?* […] *Je suis Vigor, lève-toi, recouvre la santé et cours assister aux offices de ma fête* […] *et puisque la bonne volonté divine a permis que je reposasse chez vous, je veux que ma fête soit célébrée avec plus d'honneurs qu'on ne le fait*, D'Oudenbourg, p. 237-238. La chronique précise que la solennité est ensuite célébrée en grande pompe.

[3] Ibid. Livre III, Chap. XXI, « De l'abbé Ingelard », pp. 161-163.

[4] "Liber Miraculorum Sanctae Fidis. Recueil de textes latins écrits entre le XIe et le XIVe siècle, reliés dans le manuscrit ms. 22 de la bibliothèque de Sélestat. 120 feuillets de parchemin.," p. 42.

dans la chronique de saint Feuillen, lorsque sainte Gertrude est avertie par un ange et guidée vers le massacre par *une colonne de nuée éclatante*. Plus tard, la valeur du martyrium qui s'y élève sur les restes des saints est également signalée par les clartés soudaines sous la forme de *lumières extraordinaires au milieu de la nuit*[1] sur le lieux du massacre de saint Feuillen et ses compagnons ici. Edina Bozoky rapporte dans le même sens un témoignage émanant de Grégoire de Tours au sujet de la basilique de l'île Scio. Là, à l'emplacement du puits dans lequel saint Isidore fut jeté, une lumière apparaissait aux fidèles, brillante comme un cierge ardent[2]. Ainsi le lien entre les apparitions divines, l'exercice de leur force ou le simple miracle de leur irruption et les différentes échelles de reliquaires qui enserrent et magnifient leurs reliques est-il essentiel. Il se manifeste pour finir dans l'injonction systématiquement dictée par l'apparition sainte d'entreprendre, en guise de reconnaissance du miracle de l'intercession, le pèlerinage vers leurs saints restes et, bien souvent explicitement la vénération à leur tombeau ou leur statue. Mais l'envoi en pèlerinage et la demande impérieuse d'ex-voto en gage de reconnaissance nous fait basculer vers le dernier temps de la structure tripartite de la temporalité de la vision dans l'expérience médiévale proposée ici.

C. Entre « desapparition » et formes de permanence de l'apparition sacree

Puisqu'il a été suggéré plus haut, en empruntant ponctuellement à Benjamin Delmotte le concept de *désapparition,* que la vision ne se contentait pas uniquement de disparaître plus vite encore qu'elle s'était formée, qu'en reste-t-il après qu'elle se soit évanouie ? Quelle trace semble-t-elle laisser dans l'existence du fidèle l'ayant reçue ? Les textes confortent-ils l'hypothèse d'une quelconque persistance rétinienne ? Les apparitions lumineuses, vibrantes de charme, de douceur et de clémence céleste éblouissent les fidèles, les emplissent de joie et les laissent *tout tremblant d'émotion à son souvenir, et cependant le cœur pénétré d'une douce paix*[3]. Elles les stupéfient si puissamment que les chroniques mentionnent bien des cas d'incrédulité. Les saints doivent souvent réitérer leurs apparitions avant de convaincre de la réalité de leur présence agissante. L'importance des visions reçues dans les limbes du sommeil

[1] J. Rousseau and V. Mignon, "La vie de saint Feuillen évêque et martyr," Ré-écriture au XVIIIe siècle des *Miracula Sancti Foillani* d'Hillin de Fosses, rédigés peu après 1102 (Liège: De Smet et De Buck, éd., 1739), Chapitre XXVI, "De la première et seconde translation du corps du glorieux martyr saint Feuillen et des merveilles qu'il y opéra", ici p. 175.

[2] Grégoire de Tours, *In gloria martyrum*, VI, *MGH SRM* I/II,, CI, p. 105 ; éd.-trad. Bordier, t. I, pp. 276-277, cité par Bozoky, , *op. cit.* Du même ouvrage, elle se réfère encore à Grégoire de Tours pour mentionner dans le même sens la basilique de Saint-Jean de Lyon, où se trouvaient les tombeaux des martyrs Epypodius et Alexandre et où une grande clarté resplendissait, synonyme du « mérite des martyrs ». Voir *Ibid*., XLIX, p. 72 ; éd., trad. Bordier, t. I, pp. 144-145.

[3] "Liber Miraculorum Sanctae Fidis. Recueil de textes latins écrits entre le XIe et le XIVe siècle, reliés dans le manuscrit ms. 22 de la bibliothèque de Sélestat. 120 feuillets de parchemin.," p. 49.

ou à l'état de demi-veille ne doit pas porter à minorer que des apparitions adviennent également en plein jour, provoquant des réactions fort différentes. En effet, comme on s'en convaincra en revenant à l'apparition des saints Innocents au cœur de la veillée nocturne dans l'abbatiale de Saint-Riquier, c'est naturellement la peur qui domine le premier frère qui est frappé par la vision et qui le pousse à chercher un autre témoin qui s'enfuit à son tour. C'est que *les ombres célestes* approchant là les corps des saints enterrés dans l'église déchirent l'ordre établi de l'existence horizontale annihilant brutalement, le temps de la vision, le sûr fossé séparant les vivants et les morts[1]. Les paroles essentielles sont prononcées pendant la vision, de même, on l'a vu, que les gestes thaumaturges y sont accomplis. Ce n'est pourtant qu'avec la disparition de cette dernière, lorsque le voile du sommeil se retire avec l'apparition que celle-ci révèle ses fruits, fécondité revenue, guérison accomplie dans la chair, châtiment accepté, chaînes miraculeusement brisées, etc. L'éclat, la puissance de la vision affectent profondément le fidèle qui en est gratifié, provoquant sa conversion, son changement d'état, son entrée en pèlerinage ou du moins la *mutatio* intérieure de sa foi. Le *transitus* tel que l'envisage Méhu est en partie accompli au lendemain de la vision, en partie seulement car les reports du changements sont monnaie courante bien entendu, comme en témoignent les mentions de conversions, les renoncements aux vies désordonnées, les promesses plus ou moins directement suivies d'effets d'aller en pèlerinage, d'offrir des gages de reconnaissance, de concéder un bien demandé, de restituer une possession usurpée à un monastère, voire de vouer sa vie au culte du saint intervenu pour avertir, guérir, châtier, récompenser. Quant à établir pour finir ici s'il y a ou non « persistance rétinienne » de la vision comme imaginé au point théorique, il demeure vraisemblable que l'éclat, la candeur, la magnificence de la vision impressionne effectivement définitivement celui qui en a été le témoin privilégié comme l'accomplissement d'une espérance profondément cultivée. On peut également penser qu'il y a bien quelque chose de l'ordre de la visibilité qui se prolonge en énoncé dans le récit de l'apparition miraculeuse et de l'efficacité qui s'en est suivie puisque les saints eux-mêmes exigent ces témoignages répétés de leur intercession[2]. Néanmoins, ce n'est pas l'apparition de la présence lumineuse, c'est-à-dire la vision elle-même qui se prolonge avec le plus de force puisque par nature celle-ci menace de s'effacer

[1] Comme on l'a brièvement évoqué au chapitre II au sujet de l'élévation du corps de saint Hubert, le contact avec les reliques, la manipulation des dépouilles vénérées sont par essence environnés, non seulement d'une pieuse révérence, mais également d'une crainte profonde, voire de terreur en lien avec les tabous qui se trouvent brisés par la perspective de déterrer des défunts et de les tirer du repos. Les mentions des mains tremblantes des officiants désignés en offrent un indice sûr, telles qu'on peut les rencontrer dans la chronique de Saint Riquier.

[2] Et n'hésitent pas à s'indigner et à châtier si d'aventure leur intervention venait à être cachée comme dans le cas de la vengeance de sainte Foy remplaçant une tumeur à la main par une protubérance au pied d'une femme coupable de ce seul passage sous silence.

définitivement. C'est l'intervention miraculeuse elle-même qui se trouve au cœur d'une lutte entre cette disparition et la nécessaire prolongation de la reconnaissance qui doit s'y attacher. Le trésor des chaînes brisées des captifs déposées à Conques, transformées en grilles, relève rigoureusement de cette dynamique de fixation nécessaire de la preuve de la *potentia* divine. L'assentiment des saints eux-mêmes au besoin que quelque chose demeure de leur intervention fulgurante est très clairement explicité dans le récit des miracles où on peut lire qu'une roseur des chairs guéries, une protubérance au pied, une ligne rouge barrant la paume d'une main reconstituée demeurent par la volonté du saint, comme on peut le lire ci-après : *Sainte Foy laissa sur le visage du chevalier un mince filet rouge laissant la trace du glaive, ce fut un souvenir perpétuel de l'horrible blessure et de la merveilleuse guérison*[1].

La mention de cette dynamique, en achèvement de ce point liminaire, est essentielle car elle concentre des réalités au fondement de la dévotion accordée aux reliques et aux reliquaires qui les prolongent au Moyen Âge. C'est uniquement leur situation sur le fil entre deux réalités, la promesse dont ils recèlent de favoriser l'apparition miséricordieuse du saint sur terre dans le déploiement miraculeux de sa présence et de la puissance accordée par le Très Haut, qui expliquent la vénération dont ils font l'objet et l'espérance que l'homme médiéval fonde sur eux. On ne doute nullement à présent combien la possibilité de la rencontre épiphanique avec le saint constitue le terme de toute attente et de tout pèlerinage. Reste à présent à examiner par quelles dynamiques l'église médiévale met en œuvre la tâche de médier cette rencontre.

II. DES AMENAGEMENTS SCENOGRAPHIQUES AU SERVICE DE LA RENCONTRE AVEC LE SACRE

Au sein de l'espace tracé par le christianisme[2] pour élever les dévotions vers les sphères supérieures, comment l'œil et l'âme médiévale que nous venons d'évoquer rencontraient-ils le sacré sur lequel ouvraient les reliquaires ? Ils le faisaient au contact d'individus particuliers mettant en œuvre spontanément, ou de façon orchestrée, des cérémonies et des rituels précis[3]. La rencontre advenait au milieu d'autres réalités - objets, mots, images – parmi

[1] "Liber Miraculorum Sanctae Fidis. Recueil de textes latins écrits entre le XIe et le XIVe siècle, reliés dans le manuscrit ms. 22 de la bibliothèque de Sélestat. 120 feuillets de parchemin.."

[2] Cette *sancta ecclesia quae est domus Dei* dont la spécificité est Rappelée par Herbert Léon Kessler citant Gérard, évêque d'Arras et de Cambrais, au cours du synode d'Arras de 1025, voir "Préface," in *L'Eglise, lieu de performance. In Locis competentibus*, ed. Stéphanie Daussy (Paris: Picard, 2016).

[3] Au sujet de l'importance des manipulations rituelles d'objets spécifiquement chargés de numinosité et à travers lesquelles la présence du sacrée est actualisée, une référence essentielle à lire serait Jean-Claude Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval,* Paris, Gallimard (Coll. « Bibliothèque des histoires), 1990.

lesquelles les reliquaires traçaient une voie du visible vers l'invisible[1]. Ces contenants ne constituaient donc qu'un élément d'un riche réseau hétérogène[2] les engageant dans la dynamique de célébration rituelle ecclésiale les enveloppant et les transfigurant. Ainsi est-ce bien à travers cette *imprégnation scénographique*[3] que la rencontre avec le divin pouvait avoir lieu. Il faut alors examiner, dans ce système complexe, le rôle joué par le *locus* sacral au service de l'avènement épiphanique[4]. Dans l'expérience médiévale, de quelle façon des portions particulières et des aménagements spécifiques de l'espace ecclésial contribuaient à les rendre différents de l'espace profane les entourant ? Comment devenaient-ils ainsi des lieux propices à l'avènement de la rencontre, ou *transitus*[5], qui se noue autour et via les reliquaires ?

Cette perspective invite à interroger l'unité[6] spatiale de l'église en tant que pôle rayonnant propice à l'apparition de la Présence. Elle enjoint également à superposer à la vision de reliquaires immobilisés au sein des chambres fortes (au chapitre II) celle de leur implication au sein d'importantes « liturgies du mouvement »[7]. Ceci permettra d'évoquer brièvement la dimension dynamique des processus de sacralisation entourant les *realia* du christianisme. On examinera enfin le rôle dévolu par l'Eglise aux entraves à la vision dans l'exacerbation du désir de « voir le sacré » tel qu'il se manifeste, entre autres, autour des reliquaires. Ce point ouvrira vers le dernier mouvement du chapitre III consacré à la visibilité au XIIIe siècle.

1. L'EFFICACITE DE L'ESPACE ECCLESIAL AU SERVICE DE L'AVENEMENT EPIPHANIQUE

Au centre de l'opérativité des objets du Moyen Âge se niche une tension dialectique entre visible et invisible. Cette tension est indissociable du processus de

[1] Nicolas Reveryon précise à ce sujet que chez le pseudo-Denys l'Aréopagite, *la contemplation suit la voie des objets matériels qui tous contiennent une trace infime du Créateur dans une matière protéiforme* […] *une trace perceptible à celui qui sait regarder*, Reveyron. P. 36

[2] Qu'on envisageait dès le socle conceptuel de cette recherche, notamment via Foucault et à partir de la notion de dispositif.

[3] Dupront, p. 26.

[4] Stéphanie-Diane Daussy souligne sous les traits d'un système hétérogène le caractère spectaculaire de la liturgie médiévale qu'elle décrit comme *ce spectacle où les choses (res), les paroles (verba), les actions (facta) et les personnes (personnae) interagissent* [et qui] *se donne dans un espace liturgique organisé par un mobilier, intégrant des fonctions reliquaires et tendu opérant, entre autres, par la manipulation d'objets sacrés,* Stéphanie-Diane Daussy, "Introduction : des toits appropriés. *Disputatio*," in *L'église, lieu de performances. In Locis competentibus*, ed. Stéphanie Daussy and Nicolas Reveyron (Paris: Picard, 2016), p. 16. Une vision également mise en avant dans Stéphanie Daussy, "L'aménagement liturgique du chevet de la cathédrale de Noyon," *Viator. Medieval and Renaissance Studies* 42 (2011). où l'on peut lire, entre les p. 173 et 174, *combien interagissent entre elles les productions artistiques destinées au rituel (notamment les objets liturgiques) et les éléments constitutifs de la liturgie médiévale (textes sacrés, lumière, acteurs du rituel, organisation spatiale de la cérémonie, sons des chants et instruments, odeurs de l'encensement,* réflexion en référence à Eric Palazzo, "Art et liturgie. Nouvelles approches anthropologiques et épistémologiques," *Anales de Historia del Arte*, 2010, pp. 31–74, ici 39.

[5] Voir chapitre I au sujet de cette notion de « passage ».

[6] Multipolaire, nous le verrons plus bas.

[7] Notion sur laquelle on revient ci-dessous.

différenciation décrit par Mircea Eliade ci-après. *Tout espace sacré implique une hiérophanie, une irruption du sacré qui a pour effet de détacher un territoire du milieu cosmique environnant et de le rendre qualitativement différent*[1]. Dans l'expérience chrétienne, l'*ecclesia* se réalise[2] à la fois via les fidèles - pierres vivantes du sanctuaire[3] - et grâce aux reliques lui offrant son soubassement spirituel[4]. Dans l'espace médiéval discontinu, hétérogène et polarisé[5], l'église rayonne alors comme *point de l'espace où demeure la présence* [qui] *consacre alentour l'espace sacré*[6]. Elle devient ainsi un lieu ouvert sur la transcendance[7] : *Pour le croyant, cette église participe à un autre espace que la rue où elle se trouve. La porte qui s'ouvre vers l'intérieur marque une solution de continuité. Le seuil qui sépare les deux espaces indique en même temps la distance entre deux modes d'être, profane et religieux. Le seuil est à la fois la borne, la frontière qui distingue et oppose deux mondes et le lieu paradoxal où ces deux mondes communiquent, où peut s'effectuer le passage du monde profane au monde sacré*[8]. L'hétérogénéité spatiale se prolonge au sein même du sanctuaire, où comme l'a souligné Baschet, la polarisation de la sacralité s'accentue vers le centre constitué par l'autel. On retrouve le caractère *circonscrit et réservé*[9] de l'autel dans la vision de Suger le décrivant comme *un lieu séparé de la terre et fort proche du paradis*[10]. La table d'autel cristallise le principe de la

[1] Eliade, p. 29.
[2] Au contraire de l'exclusion païenne évoquée au chapitre précédent.
[3] Sur ces principes fondamentaux du christianisme, voir Erlande-Brandenburg, "Le sanctuaire des cathédrales au Moyen Âge."
[4] Voir chapitre II au sujet des « lieux particuliers ». Dans les mots de Dupront : *Là où est la relique, un « lieu sacral » s'organise.* Dupront, p. 384. A la page suivante, il l'exprime comme suit : *Dans leur châsse ou dans leur reliquaire, celles-ci solennellement exposées le jour du pèlerinage, marquent à la fois le temps sacral de la célébration et la sacralité du sanctuaire qui en a la garde. Ainsi la relique authentifie la motivation du pèlerinage : comme le corps saint en son entier, elle manifeste la présence personnelle.*
[5] Sur la question, voir également A. Guerreau, « Quelques caractéristiques de l'espace féodal européen », dans Neithard Bulst, Robert Descimon et Alain Guerreau (éd.), *Les fondations de la modernité monarchique en France (XIVe-XVIIe siècles),* Paris, EHESS, 1998, pp. 85-101. Cité par Baschet, p. 69. Notons qu'on trouve également entre les pages de Le Goff la logique de différenciation entre les espaces à travers sa description des « marges » que constituent par exemple les forêts ou les friches et dont il est question notamment dans le texte « Le désert-forêt dans l'Occident médiéval », première parution dans le 19ème numéro de *Traverses,* Paris, Centre Georges Pompidou, Centre de Création Industrielle, en 1980, pp. 22-33, réédité en ouverture de la section « L'espace et le temps » dans la compilation *Un Autre Moyen Âge,* paru chez Gallimard, Paris, 1999, pp. 495-510.
[6] Dupront, p. 385.
[7] Pôle possible de « concordance cosmique » entre Terre et Ciel. La description de l'église en tant que *space of cosmic concordance* apparaît sous la plume d'Herbert L. Kessler lorsqu'il introduit au riche article d'Manaud.
[8] Eliade, p. 28. Nous reviendrons, plus bas, sur l'importance dans le référentiel médiéval des dynamiques de débordements, d'échanges et d'« infusion » d'un monde à l'autre. Parvis et portails par exemple jouent également déjà le rôle d'espaces intermédiaires, de la même façon que l'édifice présente dans son intérieur encore de nombreux seuils et que les circulations d'individus de plusieurs catégories de la société médiévale ne sont pas étanches.
[9] P. Chevalier, « Topographie et hiérarchie au sein de l'édifice ecclésial : l'espace du chœur et l'aménagement de ses limites (XI-XIIe siècles). Quelques réflexions », *Lieux sacrés et espace ecclésial (IXe-XVe siècle),* Toulouse, Ed. Privat, Cahiers de Fanjeaux, n°46, 2011, p. 62. Cité par Donnay. Une séparation que le christianisme comme hérite de la tradition juive.
[10] Dom Jacques Doublet, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis,* 1625, pp. 234-235.

transformation hiérophanique[1]. La transformation miraculeuse du pain et du vin en Corps et Sang du Christ au cours de la messe et la présence des reliques qu'il enchâsse dans sa table font de l'autel chrétien le lieu d'une transmutation rituelle permettant à certaines réalités terrestres, itinéraires, gestes ou objets de se muer en puissances d'ouverture vers le ciel. Les voies d'efficacité des reliques rappellent la façon dont la pierre, le cierge, l'huile, le signe de croix ou la génuflexion deviennent preuves en même temps que mémoriaux de la présence divine[2], d'après le modèle de la transformation eucharistique. La sacralité de la table de la dernière Cène est indissociable de la présence des fragments de corps vénérés en son sein avant même que viennent à y être déposés des châsses-reliquaires[3] puis élevés des retables. La sacralisation de la portion d'espace entourant l'autel opère ainsi à travers un processus de qualification topographique faisant du sanctuaire l'épicentre susceptible d'agir comme un « lieu autre » au cœur de l'étymologie du sacré[4]. Elle s'accomplit enfin pleinement par le truchement de la présence des fidèles assistant visuellement à la transmutation eucharistique faisant de leur participation physique au renouvellement de la Cène une pulsation essentielle de l'existence terrestre chrétienne[5].

Demandons-nous à présent comment les reliquaires et d'autres *realia* dont la table eucharistique, les retables et les contenants des Saintes espèces deviennent à leur tour des pôles rayonnants de l'espace liturgique favorisant la possibilité du passage[6] vers les réalités supérieures ? La transmutation de matières concrètes en véhicules de l'élévation spirituelle[7] s'appuie en grande partie sur la mise en place, autour de ces dernières, de jeux subtils de

[1] Evoquée en chapitre II par un renvoi en annexes d'un passage du texte paru dans le numéro 47 des *ISS* sous le titre « Le sacré affleure-t-il aussi au musée ? »
[2] Anselm Grün, *Entdecke das Heilige in Dir* [Découvre le sacré en toi] (Münsterschwarzach Abtei: Vier-Türme-Verlag, 2004).
[3] A partir du pontificat de Léon IV – 790-855, (promulgation de l'*Admonitio synodalis*), voir Chapitre I.
[4] Voir prologue du chapitre II.
[5] Voir Erlande-Brandenburg, "Le sanctuaire des cathédrales au Moyen Âge." Le phénomène de surhaussement des sanctuaires (en lien avec l'élévation des corps saints depuis les cryptes tel qu'elle a été évoquée au cours du chapitre précédent) au cours du XIe siècle répondait à cet objectif essentiel consistant à permettre aux fidèles de voir l'autel. Dans la synthèse qu'Erlande-Brandenburg donne de l'évolution des sanctuaires, susmentionnée, il cite à titre d'exemple l'installation en hauteur du sanctuaire de la cathédrale de Bayeux vis-à-vis duquel le chœur des religieux situé au pied de l'emmarchement ne gênait pas la vue, voir ibid., p. 234.
[6] Ce que Brigitte D'Hainaut Zvény exprime comme suit : *La propension du sacré à se manifester était, dans les églises médiévales, essentiellement réservée à certains espaces polarisés autour d'une série d'objets qui avaient été choisis pour « object-iver » ce sacré, le « re-présenter » et aménager les conditions de contact avec celui-ci,* D'Hainaut-Zveny, "De l'implication des paramètres spatio-temporels dans la constitution de ces Locis competentibus," p. 209.
[7] Voir l'appui qu'Herbert Kessler prend à ce sujet sur le psaume 67-68: *Just as the visible water of baptism comprehends the Holy Spirit's invisible operation, the perception of physical matter controlled by Church practice served as an instrument for spiritual elevation.* […idea of] *transformation of physical things – smoke disappearing in the wind and melting wax – to convey the idea of triumph over wickedness,* Kessler, "Préface," p. 11.

dévoilements successifs échelonnés dans le temps[1]. Ces espaces-objets à travers lesquels le sacré est susceptible d'affleurer renvoient à la fragilité de la matière, à son irréductible finitude faisant, comme l'a parfaitement décrit Brigitte D'Hainaut-Zvény *qu'aucun lieu ne saurait être une « localisation de l'Absolu »*[2] *et* […] *qu'aucun instant ne saurait être assez plein de sa plénitude.* [En résulte que dans l'expérience chrétienne,] *temps et espace sont pensés en termes de succession, de jalons inscrits au sein d'une progression, d'un parcours, d'un « iter »* [3]. Aussi, comme le rappelait Catherine Vincent, lors du colloque international sur « L'espace sacré au sein de l'église médiévale »[4], l'objet liturgique - profondément « transitionnel »[5]- ponctue et polarise l'espace. Il attire les regards et révèle - à travers des indices tels que l'apparition des lumières[6], l'éclosion de parfums et de chants dans l'espace liturgique - la nature sacrée de certains espaces supports de passage vers l'au-delà[7]. L'église devient « Porte du Ciel »[8] par la mise en œuvre d'une polarisation de l'espace avant tout verticale. Cette dernière est indispensable pour que le sanctuaire apparaisse comme *le lieu le plus intérieur de tous et* [qui] *pourtant* [comme le décrit Baschet] *s'ouvre à son tour, échappant aux limites de son lieu* [et] *bascule à la verticale pour opérer une conjonction de la terre et du ciel*[9]. Une analyse qui rejoint la description proposée Eliade quant à la façon dont la théophanie consacre un lieu en le rendant *« ouvert » vers le haut, c'est-à-dire communiquant avec le Ciel, point paradoxal de passage d'un mode d'être vers un autre*[10]. Quel rôle joue la mise en mouvement et la manipulation rituelle des objets liturgiques dans la dynamique de sacralisation ?

---

[1] Dans le texte de Kessler, *temporal unfoldings* ibid., p. 10.

[2] La formule, citée par D'Hainaut-Zveny, "De l'implication des paramètres spatio-temporels dans la constitution de ces Locis competentibus," p. 214. est empruntée à Michel de Certeau, *De la faiblesse de croire,* Paris, Ed. du Seuil, 1987, p. 36.

[3] Ibid. On revient rapidement, plus bas, sur ces dernières notions fréquemment attribuées à Jérôme Baschet qui les a élaborées à la suite d'autres chercheurs l'ayant précédé sur cette voie.

[4] Colloque organisé les 5 et 6 juin 2018 par l'Ecole doctorale MCSPP, l'UMR ARSCAN (Archéologie et Sciences de l'Antiquité), le CEM (Centre d'Etudes Médiévales d'Auxerre) et l'Université Paris X Nanterre, à la MAE.

[5] Au sens où l'a défini Donald Winnicott, *Les objets transitionnels* (Paris: Payot, 2010), Edition et traduction française de deux articles datés de la fin des années 1950 et d'un recueil posthume d'essais de Donald Wood Winnicott paru originellement en 1984.

[6] Sur cette question précise, on pourra également lire sa contribution à *L'église, lieu de performances,* « Images liturgiques de lumière et expression visionnaire, à travers les témoignages de la *Vita* d'Alpais de Cudot (XIIe siècle) et des *Revelationes* d'Ermine de Reims (XIVe siècle) », pp. 197-209.

[7] Intervention, encore inédite à ce jour, intitulée « Les objets liturgiques : sens et pratiques ». Une transformation que Bruno Phalip a également récemment décrite comme suit. *Autels, reliquaires, ambons, cathèdres, coffres, majestés ou crucifix, des œuvres sont vues et la liturgie y converge, transformées qu'elles sont par le miroitement des luminaires aux flammes changeantes, et fragmentées par les résilles d'enroulements forgés des grilles*, Phalip, p. 47.

[8] *Porta coeli*, dont on trouve la mention fréquente dans les textes médiévaux.

[9] Baschet, p. 90.

[10] Eliade, p. 30.

2. De la construction dynamique de la sacralite

L'inscription active du cérémoniel se fait par les placements, les déplacements, les orientations et débouche sur la constitution d'une topographie cérémonielle qui se déploie soit à l'échelle de l'édifice (présentation de reliquaires sur l'autel), soit à l'échelle de la cité à l'occasion de cérémonies solennelles d'ostensions ou de processions religieuses[1].

Faisant écho aux caractéristiques de la vision médiévale décrites en prologue, loin d'être un lieu où les fidèles attendent passivement la révélation, l'église médiévale gagne à être envisagée comme le lieu d'une conquête spirituelle visant une rencontre toujours espérée. Jusqu'à une époque avancée du Moyen Âge, l'importance des « liturgies du mouvement »[2] souligne combien la sacralité n'est pas, dans le paradigme chrétien, seulement attachée à la matérialité des pierres et des matières brillantes. Elle s'élabore à travers le faisceau des intentionnalités, des représentations, des gestes et parcours constituant le versant performatif des rituels qui animent le bâti. Franchir, à chaque entrée dans l'église, une tombe enfouie sous le seuil[3], porter en processions les reliques ou les espèces eucharistiques pendant les rogations, déplacer des reliques d'une abbaye à l'autre au cours des épisodes de dons parfois réciproques dont témoignent les chroniques, ou à l'occasion de représentations scéniques de vies des saints constituent des exemples de ces dynamiques marquant, dans l'espace, la sacralité de lieux spécifiques, aux frontières mobiles[4].

[1] Mariaux, "Exposer au Moyen Âge ? Le cas du trésor," p. 11.
[2] D'après une désignation proposée par Bruno Phalip, p. 40.
[3] Voir, par exemple, le chapitre VII de la *Chronique de Centula Saint-Riquier,* où du corps du saint Angilbert, enfoui au début du IXe siècle, au seuil de l'église qualifie l'espace du seuil : *Le lieu de sa sépulture se trouvait à l'entrée de cette basilique de manière que personne ne pouvait y entrer dans fouler sa tombe sacrée.* D'Oudenbourg. Voir le chapitre VII « De la mort d'Angilbert et de sa sépulture », on se situe ici en amont du récit de l'élévation du corps du saint à l'intérieur de l'édifice-même.
[4] Le mouvement d'extension de la sacralité au-delà de l'espace du sanctuaire fait écho à la nuance apportée plus haut à la distinction étanche entre espace sacré et espace profane. Voir *supra.*

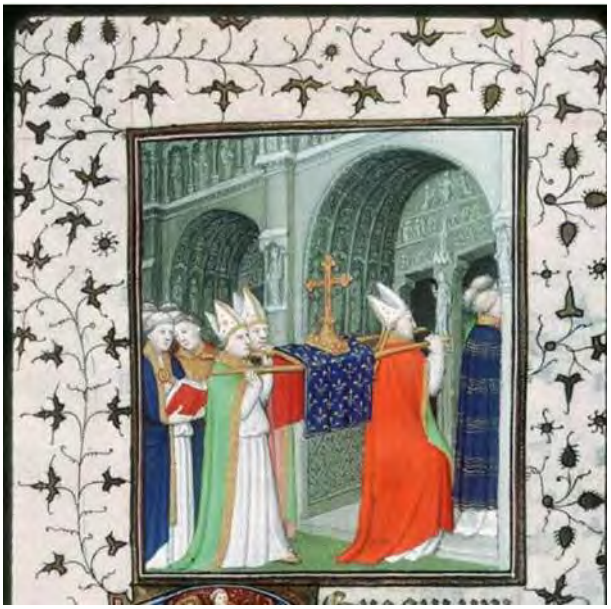


Figure 114 Procession de la Croix d'Anseau entrant dans Notre-Dame de Paris, Bréviaire de Paris ms. 2, Châteauroux, Bibl. mun., f. 265, vers 1414

On peut voir un autre exemple de l'importance cruciale des ostensions et des processions dans la vénération des saintes reliques dans cette miniature restituant une vue partielle du parvis et du grand portail de la cathédrale Notre-Dame que s'apprêtent à franchir en procession l'évêque et les hauts membres du chapitre de Paris lors de l'office de l'Invention de la Sainte-Croix[1]. Le mouvement qu'effectue ainsi la Croix d'Anseau, comptant parmi les reliques majeures de l'Eglise de Paris[2], rehaussée par la civière fleurdelysée d'or sur fond azur, permet d'évoquer une dimension supplémentaire de ce type d'apparition. Comme on peut le deviner dans les chants du cortèges ci-dessus, on songe ici au caractère indiciel de la lumière des cierges, de l'encens ou encore de la musique dans la révélation de la sacralité des objets du culte[3]. Il convient, en effet, de garder à l'esprit que les reliquaires ne se contentaient pas d'être imbriqués au sein de dispositifs immobiles riches et stratifiés (faits d'architecture, de mobilier, de peintures, de vitraux, etc.) mais dialoguaient également avec de systèmes de présentation et de

[1] Fête et procession au jour anniversaire de l'Invention qui se célèbrent le premier dimanche du mois d'Août précisent les textes auxquels il est fait référence dans la note suivante.

[2] *Envoyée de Jérusalem en 1109 au chapitre de Notre-Dame par un chantre du Saint Sépulcre, ancien chanoine de Notre-Dame du nom d'Anseau, elle était de vermeil doré, orné de « perles, diamants, émeraudes, rubis et saphirs orientaux » et portait, enchâssé dans son fût une « portion très considérable de la Vraye Croix » recouverte d'une « autre croix de vermeil, enrichie de pierreries »*, la description entre guillemets provient de l'Abbé Montjoye, *Description historique des curiosités de l'Eglise de Paris,* Paris, Gueffier, 1763, p. 286, cf. Gustave Fagniez, « Inventaires du trésor de Notre-Dame de Paris », *de 1343 et de 1416,* extrait de *La revue archéologique*, 1874, pp. 12-30, cité par Jean Hubert, "Quelques vues de la cité au XVe siècle dans un bréviaire parisien conservé à la bibliothèque municipale de Chateauroux," *Mémoires de la société nationale des Antiquaires de France* 8ème série, T. III (1928).

[3] Une dimension que souligne particulièrement le travail de Catherine Vincent évoquée ci-dessus.

représentations à la fois plus mobiles et plus ponctuels. La civière et le textile soutenant la Croix d'Anseau, comme l'ordre réglant son portement en constituent des exemples. Ils évoquent également l'importance des reposoirs élevés à l'intention des reliques. L'histoire du Chapitre du Paris permet d'illustrer à la fois cette dynamique et ce type de support mobile. En juillet 1109, l'évêque et le chapitre Notre-Dame marchèrent en effet jusqu'à Fontenay-aux-Roses au-devant de cette croix envoyée de Jérusalem par un chantre du Saint-Sépulcre et la déposèrent, dans l'église de Saint-Cloud pour l'offrir, le dimanche, sous un dais, à la vénération des fidèles[1]. Le déroulé de cette vénération invite à saisir l'importance de ces véritables expositions temporaires et des cérémonies souvent spectaculaires dans la compréhension des conditions médiévales d'apparition des reliquaires[2].



Figure 115 Chronica Maiora par Matthew Paris (c.1190-1259) Mm 16 fol 216r Henri III roi d'Angleterre portant à l'abbaye de Westminster les reliques du Saint Sang en 1247

Les processions mettant en mouvement les saints revêtaient un caractère de théâtralité éphémère dont les traces ont presque entièrement disparu aujourd'hui. Ces dernières constituaient une expression spectaculaire qui informait et qualifiait l'apparition des reliquaires à travers des mises en scènes marquées par leur caractère passager[3].

L'élaboration spatiale de la sacralité par accumulation de strates successives décrite au chapitre précédent, à l'échelle des reliquaires se retrouve à l'intérieur de l'église qui tend ces derniers à la vénération des fidèles. L'espace numineux se dilate dans le double mouvement de la manipulation des objets chargés de sacralité et des pèlerins s'engageant physiquement à la rencontre des saints. Ces mouvements conditionnent l'efficacité du *locus* sacral comme creuset

[1] D'après la description de cette procession datée de 1763 (lue en ligne grâce à Gallica), citée à l'instant.
[2] Voir à ce sujet Yves Gagneux, *Reliques et reliquaires à Paris (XIXe et XXe siècles)*, Histoire religieuse de la France (Paris: Cerf, 2007), p. 182.
[3] Une dimension dont rendent partiellement compte les représentations plus tardives de processions telles que celles illustrant le fameux *Livre des faits de Monseigneur saint Louis* conservé à la BNF et daté des environs 1480, voir document n°2 en annexe.

pour l'avènement épiphanique. Parmi eux, la circumambulation - constante dans le rituel pèlerin - dessine autour des sanctuaires consacrés, les cercles concentriques d'un parcours qui, *de manière saisissante, envoûtante, cerne un espace où doit s'établir la découverte de la présence surnaturelle*[1]. Aussi faut-il considérer également les différentes étapes composant la gestuaire d'approche décrite par l'auteur de la somme *Du Sacré* pour leur rôle dans la rencontre attendue avec les saints protecteurs, par le truchement de leurs contenants. Le mouvement d'enserrement progressif du sanctuaire, le respect d'un sens giratoire précis, les multiples stations consacrées à des prosternations, les invocations et rituels d'oraisons spécifiques sont ainsi essentiels dans la perspective d'une appropriation ou prise de possession du *locus*[2] préalable à la rencontre. Le processus conduisant à reconnaître la sacralité de l'espace[3] en tant que « lieu approprié » passe également par des rituels d'approche dont la dernière étape est constituée par le contact avec le « lieu autre » évoqué plus haut. Cette idée d'un *locus* spirituel à atteindre et à qualifier à travers des gestes d'appropriation effectués au sein d'une réalité spirituelle complexe est essentielle. Elle peut être illustrée par l'évocation, tirée de l'étude de coutumiers provenant de l'abbaye de Cluny[4], d'une procession partant du chœur de l'abbatiale et parcourant tout le monastère à travers plusieurs stations précises jusqu'à revenir au sanctuaire[5] montrant que toute procession n'est pas linéaire et que la porte de l'église n'en constitue pas toujours le point de départ. Elle souligne ainsi l'inclusion de l'Alpha et de l'Omega[6], la relativité de la séparation entre un extérieur profane et un intérieur sacré unique. Une perspective qui invite à comprendre combien le rite de la consécration ecclésiale n'agit pas comme une pétrification du sanctuaire, mais - au contraire – comme une transmutation du lieu rétablissant le lien entre le Créateur et la Création, selon une conception plus dynamique de la présence de Dieu[7]. On perçoit ainsi pleinement le fondement précédemment décrit au sujet des reliquaires dans ce rite de dédicace qualifiant

---

[1] Dupront, p. 397.

[2] Pour le dire dans le langage de l'auteur.

[3] *A l'entrée du sanctuaire* […] *au franchissement de la porte* […], *le pèlerin, au seuil du lieu sacral, baise pieusement le sol, le trumeau ou l'un des piédroits de la porte.*

[4] Ces derniers étaient évoqués notamment par le père Arnaud Montoux lors des journées d'étude consacrées à la thématique de la sacralité de l'église médiévale à Nanterre en 2018, déjà évoquées. A leur sujet lire Susan Boynton et Isabelle Cochelin, « Les coutumiers clunisiens », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [En ligne], 7 | 2003, mis en ligne le 09 avril 2009, consulté le 25 avril 2020.

[5] Départ du chœur, passage par les lieux liés à la contingence humaine (dortoirs, réfectoire, infirmerie, c'est-à-dire liés respectivement au sommeil, à la nourriture et à l'infirmité), passage par la Galilée comme lieu commémorant la mort du Christ (la notion même de galilée a fait l'objet d'un investissement théologique particulier au XIIIe siècle mais nous ne pouvons l'évoquer ici), avant le retour vers le sanctuaire comme lieu du triomphe du Christ vivant.

[6] Comme l'exprimait Arnaud Montoux, prêtre et docteur de l'Institut Catholique de Paris évoqué ci-dessous.

[7] Arnaud Montoux, communication orale évoquée plus haut : « Cluny et la sacralisation processionnelle de l'espace ».

l'édifice à la fois de « maison de Dieu et porte du Ciel »[1]. En effet, ces *capsae* sont perçues comme sacrées par la présence du divin qu'elles enclosent. Mais elles se donnent en même temps éminemment en tant que seuils et stations sur la voie d'une communion avec Dieu. La profonde dualité d'un *locus pleinement sacré et néanmoins traversé par la tension d'une quête*[2] doit encore être soulignée ici à travers les éléments essentiels de la dynamique liant, dans l'église médiévale, le « lieu », *locus* et le « chemin », *iter* selon l'analyse qu'en propose Jérôme Baschet, en dialogue avec les travaux d'autres médiévistes contemporains, entre les pages de *L'iconographie médiévale*[3].

A travers la conjonction des aménagements, du mobilier, des sacrements et de l'ordre des rituels, la *domus ecclesia* apparaît donc comme une portion d'espace hors de l'univers commun où éprouver, durant le Moyen Âge, la pleine présence de la divinité. L'efficacité du lieu de l'apparition épiphanique se construit, on l'a suggéré plus haut, en lien avec une dimension dynamique dont Jérôme Baschet invite à approfondir la compréhension en soulignant le rôle de l'itinérance dans la construction symbolique du bâti ecclésial. La distinction qu'il établit entre la nef dévolue à la lutte contre l'adversité et l'abside associée à la plénitude paradisiaque[4] renvoie à la centralité du pèlerinage terrestre dans l'expérience chrétienne[5]. L'axialité longitudinale de l'édifice peut dès lors être relue comme une transposition de l'espérance du Ciel au cœur de la quête chrétienne du Salut[6]. L'édifice ecclésial apparaît ainsi plus nettement comme une conjonction de *locus* et d'*iter*[7] en faisant *le lieu sacré par excellence, qui polarise l'espace social* [et dont] *l'unité sacrale s'ouvre dynamiquement pour déployer, en son intérieur, un « iter » scandé par une série de seuils réitérés, à franchir comme autant d'épreuves « adversa »*[8]. A l'intérieur de ce *locus* sacré traversé par la dynamique de l'*iter,* les matérialisations constituées tant par l'édifice que par les objets du culte sont indispensables à l'avènement de la conjonction avec le divin. *Assimilée par la liturgie et ses matérialisations visuelles à la cité céleste, l'église est une anticipation du paradis, en même*

[1] *Domus dei et porta celi,* dans les textes.
[2] Baschet, p. 78.
[3] L'importance de ces termes a été évoquée brièvement dans le courant du chapitre précédent.
[4] Nous renvoyons aux annexes n°3 le détail d'un pan de sa démonstration.
[5] Le chrétien étant désigné ici comme *homo viator* d'après le travail de Gerhart Ladner, « *Homo viator.* Medieval Ideas on Aliénation and Order » repris dans *Images and Ideas in the Middle Ages,* Rome, Edizinoni di Storia e letteratura, 1983, pp. 937-974, par Baschet. p. 77.
[6] On place dans le même élément d'annexe la suite de cette démonstration.
[7] Ses notes de fin précisent la dette de l'auteur sur le sujet d'une part à Michel Lauwers, *Naissance du cimetière. Espace sacré et terre des morts dans l'Occident médiéval,* Paris, Aubier, 2005 et d'autre part, aux recherches de Didier Méhu. Baschet indique notamment que c'est à ce dernier qu'il doit la qualification de l'église comme « lieu transitif » associant *locus* et *transitus* dans Méhu. *Op. cit.*
[8] Baschet, p. 77.

temps que la figure du parcours qui y mène. Elle est l'image de l'Ecclesia en chemin vers Dieu, mais aussi unie à lui. Comme le dit Suger, les ornements de l'église « qui n'appartiennent ni tout à fait à la fange de la terre, ni tout à fait à la pureté du ciel » témoignent du désir « d'être transporté de ce monde inférieur vers le monde d'en haut »[1]. Désir d'autant plus aigu qu'il est constamment attisé par des jeux d'entr'aperçu et de rétention dans l'espace ecclésial.

3. PUISSANCE DES SEUILS ET DES BARRIERES DANS LE DESIR DE COMMUNIER AU DIVIN

La logique de l'apparition épiphanique a partie liée, nous l'avons vu au cours de cette recherche, avec l'importance des zones de passage qui actualisent concrètement la discontinuité entre des lieux vécus comme qualitativement différents les uns des autres. Les étapes à gravir au long des pèlerinages, les portails des églises à franchir, les seuils multipliés dans les édifices eux-mêmes jouent un rôle essentiel dans la possibilité qu'*à l'intérieur de l'enceinte sacrée, le monde profane* [soit] *transcendé*[2]. Dans le référentiel chrétien, cet espoir, la promesse de son avènement, l'attente de la résurrection et de la Parousie sont marqués par la tension entre l'aspiration et l'impuissance à *pénétrer de notre regard les choses du ciel,* comme le formule Guillaume Durand de Mende dans le *Rationale*[3]. Cet espoir fuyant se traduit ici-bas, entre autres, par la récurrence d'entraves à la perception visuelle. Marquant la phase d'attente de la vision[4] de leur opacité, ces entraves sont le voile qui fermait le Saint des Saints dans la construction du Tabernacle de l'arche d'alliance[5]. Elles renvoient également à la déchirure du voile du Temple de Jérusalem lors de la mort du Christ[6] abolissant symboliquement la séparation établie entre le lieu de la présence divine et les fidèles[7]. La mention que le liturgiste fait, au XIIIe siècle, des différents dispositifs de clôture à l'intérieur des églises évoque des

[1] Suger, *De administratione*, II, 13, éd. Françoise Gasparri, Paris, *Belles Lettres*, 1996, p. 134, cité par ibid., p. 91. qui renvoie au sujet de cette mention à l'article de Jean-Claude Bonne, "Entre l'image et la matière : la choséité du sacré en Occident " *Bulletin de l'Institut historique Belge de Rome* vol. 69 (1999).
[2] Baschet. p. 29
[3] Guillaume Durand de Mende, *Rationale divinorum officiorum*, I, 3, 34-35, 140, A. Davril et T. M. Thibodeau (éd.), pp. 45-46, cité par Phalip, p. 42.
[4] Identifiée plus haut.
[5] Dont il a été question au chapitre II.
[6] (Mt 27, 50-51), « *Mais Jésus, poussant de nouveau un grand cri, rendit l'esprit. Et voici que le rideau du Sanctuaire se déchira en deux, depuis le haut jusqu'en bas* ».
[7] La destruction du voile du Temple réalise la nouvelle alliance annoncée par les prophètes comme l'explicite le Xe chapitre de la *Lettre aux Hébreux* en adéquation avec les thématiques qui intéressent cette recherche : à la fois l'Incarnation et les voies qu'elle ouvre sur terre après la venue du Fils : « *Frères, c'est avec assurance que nous pouvons entrer dans le véritable sanctuaire grâce au sang de Jésus : nous avons là un chemin nouveau et vivant qu'il a inauguré en franchissant le rideau du Sanctuaire ; or, ce rideau est sa chair.* » (He 10, 19-20).

usages en cours dès les premiers siècles du christianisme[1]. Le dédoublement des voiles dans la région du sanctuaire chrétien depuis l'antiquité[2] constitue un dispositif exemplaire à la fois de sacralisation topographique et de captation de l'attention des fidèles en lien avec les instants liturgiques où le soulèvement du voile était perçu comme une trouée vers les cieux[3]. La concurrence entre le désir des fidèles d'accéder aux reliquaires des autels[4] et le souci constant des religieux de maintenir à distance le flux pèlerin[5] renforça le recours à ces séparations définissant des « espaces disputés et réservés »[6] à l'intérieur des églises[7]. Les grilles attestées dès les alentours du IXe siècle[8] entre le sanctuaire et la partie réservée aux chanoines ainsi que celles élevées entre ces derniers et les fidèles s'inscrivent dans la tradition paléochrétienne des barrières destinées à sacraliser un espace, plus qu'à entraver la vue[9]. Ainsi, la multiplication de ces clôtures, au lendemain de la réforme grégorienne, traduit-elle également dans l'espace de l'église médiévale les affrontements traversant la société de l'époque[10]. Malgré la pression

[1] L'emploi d'étoffes, de tentures, remplacées dès le IVe siècle par des balustrades ou « chancels » (ou *cancellum*) tendus en travers de l'espace du chœur est, en effet, attesté dès l'architecture des sanctuaires paléochrétiens. Au sujet de cette *clôture du chœur à l'époque paléochrétienne, mur ou grille séparant le chœur liturgique des autres parties de l'église,* comme la définit J.-M. Pérouse de Montclos, dans les *Principes d'analyse scientifique. Architecture, description et vocabulaire méthodiques,* Paris, E. du Patrimoine, 2011, p. 462, nous renvoyons à l'annexe n°4 du document associé à ce chapitre.

[2] Aux voiles suspendus à des tringles (dont témoignent les représentations paléochrétiennes, notamment mosaïquées), entre les colonnes du *ciborium* antique (illustré en annexe n°5) s'ajoutent des rideaux qui pouvaient également être tendus entre celles surplombant les barrières des chancels.

[3] Une prière de saint Jean Chrysostome - signalée par le directeur de la *Schola Sainte Cécile,* Henri Adam de Villiers – dit ainsi *Lorsque l'hostie céleste est sur l'autel, que Jésus Christ, cette brebis royale et divine est immolée, lorsque vous entendez qu'on dit ces paroles « Prions tous ensemble le Seigneur », lorsque vous voyez qu'on tire les voiles et les rideaux de l'autel, imaginez-vous voir le Ciel qui s'ouvre et les anges qui descendent sur la terre,* texte qu'on peut retrouver notamment dans Antoine Arnauld, *La tradition de l'Eglise sur le sujet de la pénitence et de la communion, représentée dans les plus anciens ouvrages des saints pères grecs et latins et des auteurs célèbres de ces derniers siècles,* Ve édition, Lyon, L. Plaignard, 1697, p. 182.

[4] La lecture du *Livre des miracles de sainte Foy* fourmille de témoignages allant dans ce sens mentionnant, pour les alentours de l'an mille, la tradition de veille des pèlerins à l'intérieur de l'église ainsi que la concurrence entre les psaumes ou vigiles en latin et les cantiques rustiques des paysans (ces « chants non composés ») implorant la sainte. Le récit, retracé par Phalip (p. 43) d'un miracle d'intervention directe de sainte Foy faisant céder les serrures de la grille de fer du sanctuaire est exemplaire de ces tensions et de la place qu'elles occupent entre les pages des chroniques (voir p. 522 de l'édition *Liber miraculorum Sancti Fidis,* Paris, Picard et Fils 1897).

[5] Bruno Phalip signale en effet que, déjà au cours du VIe siècle à Conques, saint Césaire d'Arles écrit que *les moines de Conques ferment les portes de l'abbatiale afin que les paysans ne puissent y rester de nuit pour y danser et y chanter en langue vernaculaire,* p. 42. L'auteur se réfère ici à un passage de L. Gougaud, « La danse dans les églises », *Revue d'histoire ecclésiastique,* 1914, p. 5-22.

[6] Formule empruntée à Phalip.

[7] Une séparation particulièrement accentuée autour de l'apparition du corps des chanoines au VIIIe siècle.

[8] Par exemple à l'intérieur de l'église Saint-Jean-Baptiste d'Auxerre. Au sujet des dispositifs de cette époque, voir Christian Sapin, « Le chœur dans l'église carolingienne : archéologie et architecture d'un espace », in *La place du chœur, architecture et liturgie du Moyen Âge aux Temps modernes,* Frommel S. et Lecomte L. (dir), Paris, Rome, Picard/Campisano, 2012, p. 46. Cité par D'Hainaut-Zveny, "De l'implication des paramètres spatio-temporels dans la constitution de ces Locis competentibus," p. 210.

[9] Il pouvait également s'agir de chancels de bois ou de pierre, voir Erlande-Brandenburg, "Le sanctuaire des cathédrales au Moyen Âge." p. 232. Ce dont témoigne également l'étude des anciennes dispositions liturgiques à l'intérieur de la cathédrale de Noyon dans laquelle, au XIIe siècle encore, le chancel *était sans doute relativement bas, peu occultant et laissant voir aisément le maître-autel,* Daussy, p. 170.

[10] L'espace ecclésial était disputé et perçu très différemment suivant qu'on se situait du côté des clercs ou des laïcs.

exercée par les laïcs[1], la défense de zones hiérarchisées pour les besoins de la communauté religieuse[2] restreignit progressivement la capacité des fidèles à participer visuellement aux rituels de l'élévation des reliquaires sur les autels et de la célébration eucharistique.





Figure 116 Grilles de fer forgé du pourtour du sanctuaire de Conques, photos de droite auteur

L'apparition des grilles de chœur[3] dressa entre cet acmé de la vie chrétienne et les fidèles l'obstacle « d'infranchissables transparences »[4]. Quoique décrites comme entravant *les mouvements impétueux des vagues de laïcs s'écras*[ant], *impuissants, sur la grève des grilles*

[1] Laïcs qui fréquentaient les nombreux autels, multipliés alors, dédiés notamment à la Sainte-Croix.
[2] A la fois afin de manifester sa suprématie et de s'isoler de la présence des laïcs.
[3] On peut reprendre ici les exemples donnés, toujours par Bruno Phalip, pour cette période : entre 1027 et 1050, apparition de grilles de chœur pour protéger le maître-autel de la Madeleine de Vézelay et début du XIe siècle, grilles élevées à Conques (saint Bernard d'Angers mentionne au sujet des célèbres portes du chœur de Conques les entraves de fer données en ex-voto par les prisonniers libérés et réutilisés par les moines).
[4] Dans le titre de l'article de Bruno Phalip susmentionné.

des chœurs monastiques ou canoniaux[1], ces barrières[2] qui allaient conduire aux « jubés »[3] n'empêchaient pas encore les fidèles de voir l'autel[4] dans le sanctuaire du XIIe siècle[5]. Plus que matériellement (faible hauteur le plus souvent et surfaces ajourées de ces barrières)[6], c'est symboliquement que s'éleva une séparation croissante entre nef et sanctuaire situant le maître-autel de l'autre côté cette dernière, dans un « ailleurs » ou un « au-delà » qui rappelle précisément celui observé dans la logique d'enveloppement des reliques dans l'écrin des reliquaires et des reliquaires dans les trésors. Les moyens, les effets comme les ressorts symboliques de l'occultation dans le sanctuaire du milieu du Moyen Âge intéressent cette

[1] Phalip, p. 41. Dans la perspective de l'auteur, ici (comme l'a pointé un liturgiste auquel il se réfère), le chœur liturgique est comparé à l'enceinte de la Jérusalem Céleste. En effet on peut lire que *les moines sont les anges du seigneur gardant chaque porte et la barrière est un rempart contre l'extérieur de façon que le rite ait lieu dans le calme.*

[2] Ces grilles dont l'étude se heurte aux modifications entraînées par la réforme tridentine qui les fit disparaître constituent la fusion entre les dispositifs de la clôture de chœur, du tref (au sujet de cet élément mobilier, on renvoie à l'annexe n°6) et de l'ambon.

[3] On place ici le terme entre guillemets pour rappeler (comme le fait Alain Erlande-Brandenburg) que *dans les textes contemporains,* [cette cloison haute] *porte les noms de « tribuna », « pulpitum », « Crucifixum », le mot jubé apparaissant tardivement,* Erlande-Brandenburg, "Le sanctuaire des cathédrales au Moyen Âge."

[4] Voir ibid., p. 234. Lors de son intervention au cours de la journée d'étude consacrée au thème de « L'espace sacré dans l'église médiévale », Pascale Chevalier considérait les grilles du sanctuaire de Conques comme un exemple de transparence faiblement occultante mais marquant fermement la séparation entre les fidèles maintenus à l'extérieur de l'espace sacré et bornés à voir la célébration liturgique essentiellement à travers les yeux de la foi. Elle parlait alors d'une *simple suggestion du visuel.* Chevalier.

[5] Pour le cas de la cathédrale de Noyon, encore durant le XIIe siècle, Stéphanie-Diane Daussy établit que *les grilles qui clôturent le chœur n'obturent pas la lumière de cette espace qu'elles contribuent au contraire à unifier et à illuminer par les chandelles qui leur sont probablement fixées.*

[6] Ce n'est qu'à charnière entre la toute fin du XIIe siècle et le début du XIIIe siècle que de grandes cathédrales se dotent de jubés et de clôtures hautes (par exemple à Noyons, Chartres, Paris, Bourges, Amiens, Reims et Rouen) les divisant intérieurement en successions de sous-églises préservant pour les moines et les chanoines des espaces préservés propices au silence nécessaire à *l'opus divinum, « œuvre* divin ». Nous y reviendrons plus bas.

recherche dans la mesure où ils conditionnent autant la visibilité des objets du culte qu'ils permettent d'en comprendre les formes d'efficacité.

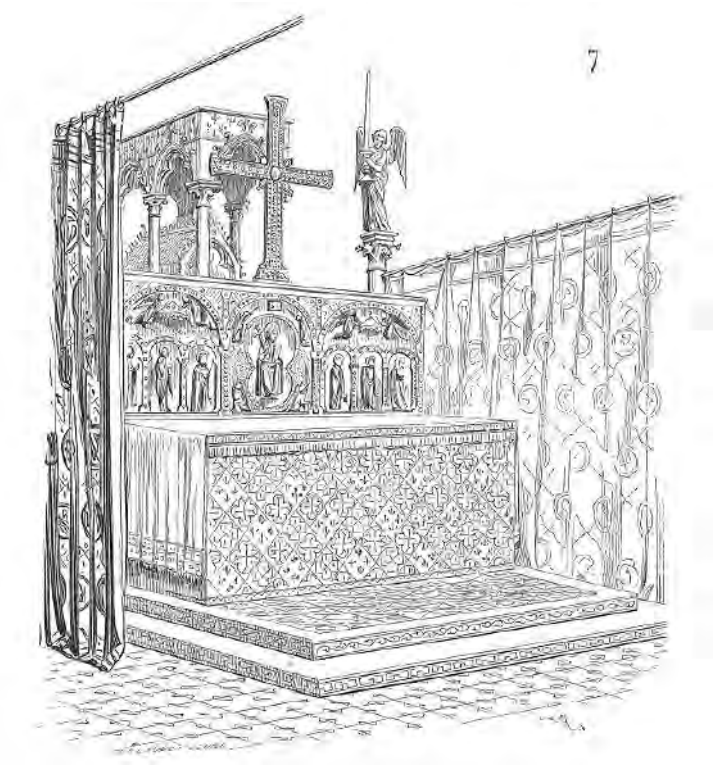
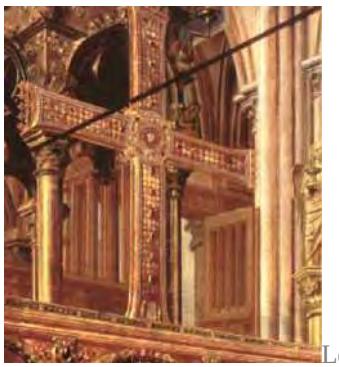


Figure 117 Autel matutinal de la basilique Saint-Denis avec les reliques de saint Louis reconstitution par Viollet le Duc[1]

A ce titre, il faut encore mentionner, dans le prolongement des voiles du *ciborium* et du *templon,* la présence de courtines ceinturant dans le courant du Moyen Âge les autels. En témoigne notamment la restitution gravée par Viollet-le-Duc de l'autel matutinal de Saint-Denis encadrant, à l'arrière de la *pala* formant retable le reliquaire de saint Louis lui-même placé sous un riche *ciborium* architecturé orfévré. On peut approcher la logique fondant le recours à ces éléments occultants en se souvenant combien ces derniers se conforment profondément au modèle du « propitiatoire » d'or massif qui couvrait l'arche d'alliance. Comme le rappelait



[1] Le tableau de la National Gallery connu sous le nom de *La messe de saint Gilles* (vers 1500) ne présente certes pas le défaut des reconstitutions de l'architecte du XIXe siècle mais il ne permet pas de voir aussi nettement le reliquaire sous le *ciborium* (cf. détail ci-contre) c'est pourquoi on a laissé dans le texte cette représentation tardive.

Jacques Foucart-Borville, *le verbe « propitiare »* […][1] *signifie : intercéder par un sacrifice pour « couvrir », c'est-à-dire effacer les péchés.* De là résulte *son application au Christ, Grand prêtre de la Nouvelle Alliance qu'on disait « fait propitiatoire pour nos péchés »* et l'assimilation typologique de l'église *au Temple de Salomon, et son sanctuaire au Saint des Saints contenant l'arche d'alliance.* […] *Par son sens originel de couverture, le propitiatoire se rapprochait du ciborium, si bien que vite s'établit l'équivalence des trois termes : tabernaculum, propitiatorium et ciborium, le dénominateur commun étant l'idée de couverture* […] *qu'elle s'appliquât aux autels, aux châsses de saints, aux statues ou à la réserve eucharistique*[2].



Figure 118 Un autel avec reliquaire, ciborium et encensoirs Châteauroux, Bibl. mun., ms. 2, f. 100v, vers 1414

Cette idée de couverture se retrouve tant dans les *ciboria* qui surmontaient les autels antiques qu'à travers les dais faits d'étoffes surmontant bon nombre de maîtres-autels médiévaux - illustrés par une abondante tradition iconographique - pour magnifier les autels par les ciels les surplombant. L'efficacité du *ciborium* dans cette fonction est parfaitement explicitée, ci-après, dans *Les éléments d'archéologie chrétienne* de Reusen. *Le ciborium nous paraît offrir le moyen le plus apte pour inspirer aux fidèles le respect et la vénération dus à l'autel proprement dit, symbole du Sauveur. Mieux que tous les autres accessoires, sans même en excepter le retable, il atteint ce but en protégeant l'autel sans cependant se confondre avec lui ; et il conserve ainsi à l'autel toute sa signification symbolique*[3].

[1] *Version latine de l'hébreu « Kapporeth ».*
[2] Jacques Foucart-Borville, "Les tabernacles eucharistiques dans la France du Moyen Âge," *Bulletin Monumental* tome 148, n°4 (1990): p. 359-360.
[3] Reusen, p. 254.

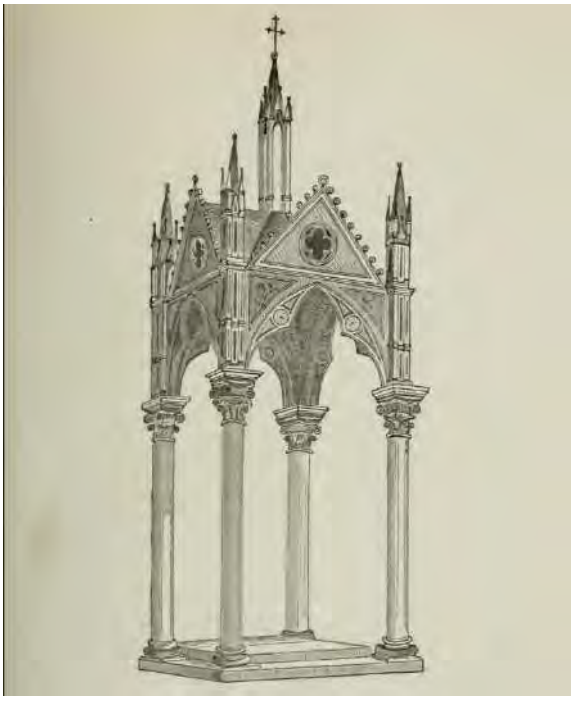


Figure 119 Ciborium de l'autel de Sainte-Cécile du Trastévère, Rome, XIVe siècle[1]

On trouve des mentions d'usage de *ciboria* abritant les autels jusque dans le courant du XIIIe siècle en France et plus tardivement encore en Italie comme l'illustre l'exemple du *ciborium* recouvrant l'autel principal construit au-dessus de la crypte abritant les restes de sainte Cécile au Trastevere[2] et ils disparurent[3] tout à fait à partir de la période ogivale. Cette disparition est d'autant plus intéressante qu'elle s'accompagne simultanément d'une réapparition dans le couronnement de reliquaires. On observe en effet là un intéressant glissement de la forme de sacralisation des autels vers celle des châsses elles-mêmes[4].

La présence de ces éléments fixes ou mobiles, à la fois architecturaux, orfévrés et textiles concourt à élaborer ce que Brigitte D'Hainaut-Zvény décrit comme « un système d'enclosures spatiales »[5] mettant en place une véritable stratification liturgique de l'édifice ecclésial. La rhétorique de l'enveloppement examinée au chapitre précédent et celle consistant ici à signaler la présence du sacré par le jeu des voiles autour des autels se retrouvent également dans la tradition d'élever, à certaines occasions spécifiques, des reposoirs[6] à l'intention des reliques.

[1] On reproduit ici la figure n°5 de l'ouvrage de ibid., p. 255.
[2] Voir ibid., p. 254.
[3] En dehors de la Péninsule.
[4] Suivant une disposition attestée dès le IXe siècle, voir annexe n°7.
[5] D'Hainaut-Zveny, "De l'implication des paramètres spatio-temporels dans la constitution de ces Locis competentibus."
[6] Le fait que les brancards processionnels, les pieds jouant le rôle de socle et les reposoirs puissent servir indifféremment au transport d'une châsse, d'une statue ou du Saint-Sacrement invite à considérer, plus bas, la proximité entre ces *realia.*

Dans la deuxième partie de *L'histoire de l'abbaye royale de Saint-Denis,* concernant l'abbatiat de Suger, Félibien décrit ainsi par exemple la façon dont, au cours de la translation du corps du saint patron, *l'abbé Suger fit apporter tous les corps saints qui étaient en diverses chapelles de l'église et les mit proche de la porte du chœur sous une espèce de tente en manière de reposoir environné de tapisseries*[1]. L'érection de cette tente destinée à l'adoration des reliques au cours du rituel de la translation et l'ajout d'un parement de tapisserie la rehaussant ne peuvent que faire écho à ce qui vient d'être rapporté au sujet du propitiatoire. Ces éléments composent un dispositif ponctuel signalant le pouvoir des saints, à travers leurs restes mortels, de transmuer les péchés d'intercéder en faveur des oraisons leur étant confiées. La mention du reposoir permet également d'envisager enfin combien les formes de vénération des reliques à la fin du XIIe siècle sont indissociables de celles entourant l'adoration dévolue à l'hostie. Mentionner, ci-après, quelques traits saillants caractérisant le régime de visibilité de cette dernière en évoquant des éléments rituels empruntés au cycle de Pâques mettra en lumière ce parallèle.

Les reliques au reposoir évoquent immédiatement la tradition pascale du retrait du Saint-Sacrement de l'autel-majeur à la fin de la célébration du Jeudi Saint et le geste consistant à la mettre solennellement à part vers un reposoir décoré, fleuri et éclairé de nombreux cierges. Les explorations théoriques des mécanismes d'élaboration de la sacralité[2] permettent d'observer ici l'opérativité bidirectionnelle subtile d'un tel rituel. Il s'agit en effet d'un côté de fleurir un reposoir à même de préfigurer, dans les ténèbres de Gethsémani, le renouveau de la Résurrection pascale et, de l'autre, de dépouiller l'autel-majeur de ses ornements, luminaires et de sa croix pour symboliser le dénuement du Christ à l'heure de la Passion. L'évocation de ce temps du Carême permet encore de mentionner combien la tradition du jeûne des images, évoquée notamment par Durand de Mende[3], relève profondément de la même pulsation de monstration/occultation alternée si structurante dans l'expression cultuelle chrétienne. La pleine implication du corps des fidèles dans le vécu, sensible, des grandes phases du calendrier liturgique imposait que la préparation au mystère ultime de la mort et de la résurrection du Christ se traduise par l'expérience d'une privation imposée à tous les sens. Aussi, la vue, dont

[1] Félibien, p. 172.
[2] A la fois au chapitre II et dans le cours de ce chapitre.
[3] « *Toutes les choses qui appartiennent à l'ornementation de l'église doivent être serrées ou couvertes pendant le temps de la Sainte Quarantaine. […] On ne garde dans le temple que deux voiles ou courtines seulement, dont l'une est mise autour du chœur, l'autre est suspendue entre l'autel et le chœur, afin que l'on ne voie pas ce qui est dans le Saint des Saints*. », Guillaume Durand, *Rationale divinorum officiorum,* I, 3, 34-35, A. Davril et T.M. Thibodeau, (éd.), CCCM 140, pp. 45-46, cité par Phalip, p. 42.

on a évoqué plus haut l'importance primordiale, faisait-elle pénitence au même titre que l'ouïe[1] dans une expérience de privation dont le jeûne alimentaire ne constituait qu'un versant. Dès le XIe, des coutumiers et statuts médiévaux d'abbayes stipulent la nécessité de fermer le sanctuaire d'un voile[2] pendant toute la durée du Carême[3]. Le geste consistant à couvrir, parfois dès après les Rameaux, les croix, les statues de la Vierge et des saints ainsi qu'à occulter entièrement la vision du sanctuaire et du maître-autel par le recours à un voile[4] désigné comme *velum quadragesimale* du premier dimanche du Carême au Mercredi saint constitue un exemple de sacralisation spatio-temporelle ponctuelle tout à fait essentiel dans la perspective qui nous intéresse. Et ce d'autant plus que, comme le signalent les ordinaires de Chartres et d'Amiens[5] ou encore de Canterbury[6], cette tradition de recouvrir les images s'appliquait aussi aux reliquaires. Ainsi, ces objets dont on a déjà décrit bien des jeux d'enchâssement à des échelles multiples disparaissaient-ils tout à fait, dans certains sanctuaires, sous l'épaisseur d'un drap pendant les quarante jours de la pénitence pascale. La réapparition solennelle du sanctuaire et des objets du *transitus* via la chute des voiles de Carême - lors de la lecture de la Passion selon saint Luc[7] - sur le pavé des sanctuaires constitue une manifestation particulièrement spectaculaire du jeu occultation/monstration dont on suit ici les développements. La célébration dominicale de la Résurrection se traduit ainsi dans l'espace liturgique à la fois par la réapparition des ornements de l'autel et par le dévoilement, avec l'éclat d'une révélation, des reliquaires dérobés à la vue. L'encouragement du regard des fidèles *à accéder aux mystères après le Carême* dont parle Recht[8] prend également la forme éminemment symbolique - et tout aussi essentielle pour cerner les effets visuels et les soubassements théologiques de l'épiphanie médiévale - de l'allumage du cierge pascal[9]. Ce dernier découle en effet du passage de la nuit à

[1] Selon un usage encore en cours, l'orgue et les instruments de musique étaient réduits au silence, de même alors, que le son des cloches qui retentit une dernière fois pendant le *Gloria* à la fin de la célébration du Jeudi saint et cesse jusqu'à la veillée pascale.

[2] Les éléments mentionnés ici et en annexe en lien avec l'usage du *velum quadragesimale* ont pour source un article du même nom rédigé par le directeur de la Schola Sainte-Cécile parisienne, Henri de Villiers que nous remercions de nous avoir invité à faire usage ici de ses recherches (au début de l'été 2019).

[3] On reporte vers l'annexe n°8 des éléments complémentaires concernant l'histoire de l'apparition des voiles de Carême.

[4] Le plus souvent de laine ou de lin de couleur violette ou cendrée conformément au temps liturgique.

[5] Voir Recht, p. 120.

[6] Voir note infra de l'annexe mentionnée ci-dessus.

[7] Simultanéité mettant au cœur de la messe du Mercredi saint l'évènement de la déchirure du voile du Temple en son milieu. La chute coïncidait en effet avec le chant de la passion selon saint Luc, précisément avec la prononciation par le diacre du verset 23-45, *« Le soleil fut obscurci et le voile du Temple se déchira par le milieu »* (*Et obscurátus est sol : et velum templi scissum est medium).*

[8] Voir Recht, p. 120.

[9] Allumage précédé par une série de gestes puissamment chargés symboliquement, à même de transformer la nature physique de ce grand luminaire, dont l'insertion de cinq graines d'encens dans la cire du cierge figurant les plaies du Christ, la gravure de l'Alpha et l'Omega ainsi que la date de l'année (après bénédiction et allumage)

la lumière au cœur de la Résurrection atteignant son paroxysme dans le rituel de l'office des ténèbres du Samedi saint, plongeant les édifices entiers dans l'obscurité et faisant rayonner la lumière du seul feu allumé sur le parvis destiné à se communiquer à ce cierge. La transformation du cierge pascal en image non figurative du Christ[1], analysée comme suit par par Pierre-Olivier Dittmar, à partir des travaux de C. Vasseur[2], cristallise la puissance d'effet de la liturgie pascale. *Après une stase d'obscurité et d'occultation, le Christ se retrouve assimilé à la lumière, à « ce qui fait voir », en vertu d'une tradition exégétique prenant pour point de départ les mots de Jésus lui-même : « Ego sum lux mundi », « Je suis la lumière du monde »*[3].

On espère être parvenu à donner dans les paragraphes qui précèdent des éléments à mêmes de prolonger les réflexions théoriques proposées en ouverture de ce chapitre sur la question de la nature de la vision et les formes de la visibilité dans le sanctuaire du milieu du Moyen Âge. On a pu examiner certains déploiements de l'attente de la hiérophanie essentiellement du côté de la structuration de l'attente de la vision à travers des dispositifs autant architecturaux que mobilier jouant des ressorts de l'occultation, les temps pascaux en offrant des exemples particulièrement édifiant. La réaffirmation de la nécessité des voiles quadragésimaux par de nombreux conciles successifs au cours du XIIIe siècle[4] confirment combien ce siècle a donné de riches développements à la dynamique d'occultation/révélation qui nous préoccupe dans cette recherche entourant la compréhension des modalités d'efficacité des reliquaires dans l'espace ecclésial du Moyen Âge central. C'est pourquoi, comme annoncé en introduction de ce dernier chapitre du versant médiéval de cette recherche, il importe à présent d'aborder plus spécifiquement ce XIIIe siècle en se hissant sur les épaules des géants ayant déjà jeté leurs lumières sur les principales problématiques afférant alors à la question de la visibilité. En pendant à ce qui a été examiné jusqu'ici du côté de l'occultation, voyons à présent la part jouée par les reliquaires dans la manifestation spectaculaire du sacré.

---

réaffirment le parallèle avec le Christ évoqué plus loin autant que l'actualité de sa présence sur terre, à travers les Evangiles, les Saintes Espèces et la lumière dans le crédo du christianisme.

[1] *Pour fêter la résurrection du Christ, l'église le donne à voir sous toutes ses formes, l'hostie* […], *le cierge pascal et l'image puisque les représentations du Christ qui avaient été occultées réapparaissent à ce moment-là,* 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, no. Montrer/occulter (2015): p. 93.

[2] Pierre-Olivier Ditmar, citant C. Vasseur, *Altes neu entdesken, Die Reiche symbolik des osterkerze,* Beuron, Beuroner Kunstverlag, 2007, analyse ce cierge allumé au premier jour de la nouvelle année liturgique comme *une nouvelle image de Dieu* [un] *Christ nouveau non figuratif,* ibid., p. 92.

[3] Ibid. L'auteur se réfère ici à Catherine Vincent, *Fiat lux : lumière et luminaires dans la vie religieuse en Occident du XIIIe siècle au début du XVIe siècle,* Paris, Cerf, 2007.

[4] Les conciles d'Exeter en 1217, de Canterbury en 1220, de Winchester en 1240, d'Evreux également en 1240 et enfin d'Oxford en 1287 ont été identifiés par Henri de Villiers *op. cit.*

III. VOIR LE SACRE DANS LES NOUVELLES FORMES DE LA SENSIBILITE S'AFFIRMANT A PARTIR DU XIIIE SIECLE

Evoquer, au dernier mouvement du chapitre III, dans quelle mesure et à travers quelles manifestations extérieures, les problématiques afférant à la question de la visibilité se firent plus aiguës à partir du XIIIe siècle implique de repartir ici d'un énoncé fondamental posé au tout début de cette recherche. Le christianisme s'élabore, comme le souligne ci-après Pierre-Olivier Dittmar, sur le paradoxe *d'une religion fondée sur l'incarnation d'un dieu invisible, d'un dieu qui par le Christ, se donne à voir tout en conservant son irreprésentabilité*[1]. Or, précisément, dans le courant du XIIIe siècle, le couple dialectique visibilité/invisibilité, monstration/occultation va trouver dans la conjonction encore resserrée entre les reliques, les images et l'Eucharistie une complexité et une intensité supérieure. Celle-ci induisant, dans l'espace des sanctuaires comme dans les formes de vénération du sacré, des évolutions formelles et des aménagements dont témoigne également l'ordre des objets. Prolongeant des mouvements de fond dont on a vu qu'ils trouvaient des prémices dès l'époque romane, et qui tendront à s'accentuer encore au XIVe siècle, le XIIIe siècle voit l'avènement de ce que Jean-Claude Schmitt a décrit comme un fait majeur de l'histoire de la spiritualité dans l'Occident médiéval : *l'humanisation du divin, terme par lequel on peut désigner à la fois la promotion du culte eucharistique, l'insistance sur l'historicité du Christ et de sa mère* [et] *le développement de la promotion du corps dans la spiritualité*[2]. C'est dans le vaste contexte de ce changement de paradigme qu'il faut situer à la fois la réaffirmation de la Présence Réelle du Christ dans l'hostie à travers la promulgation du dogme de la transsubstantiation par le concile de Latran IV, la promotion des images notamment de l'iconographie christique et enfin les évolutions progressives à la fois des manières de matérialiser la présence du sacré dans le sanctuaire et de s'y lier pour les chrétiens de l'époque. Chacun des points listés à l'instant correspondant à des pans entiers de littérature et de recherches érudites qu'on serait incapable de résumer ici, on se propose plutôt, ci-après, d'esquisser une forme de dialogue entre une courte série d'objets choisis et quelques-unes des grandes tendances sous-jacentes aux évolutions de la spiritualité propres à ce Moyen Âge central finissant. De cette façon, on espère qu'il sera possible à la fois de ménager une place à ces évolutions dans cette recherche et de faire entendre dans ces objets

[1] Dittmar. entre les pages 84 et 85.
[2] Jean-Claude Schmitt, "De Nicée II à Thomas D'Aquin, l'émancipation de l'image religieuse en Occident," in *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge* (Paris: Gallimard, 2002), p. 93.

des échos des investissements sensibles, symboliques et théologiques qui les entouraient aux jours de leur création et de leur vénération.

Dans cette perspective, on tâchera, en premier lieu, d'appréhender ce XIIIe siècle au contact de la lecture qu'en proposa Roland Recht en tant que *moment où le christianisme devient une religion du visible*[1]. La question de l'existence d'un enjeu de captation du regard des fidèles sous-jacent à l'ensemble des manifestations retenues sera l'objet du deuxième temps de cette sous-partie. Le défi posé par la visualisation de la transformation eucharistique servira de point de départ au dernier mouvement consistant à sonder la part de spectaculaire dans la manifestation épiphanique au XIIIe siècle.

1. THOMAS, SAINT PATRON DU XIIIE SIECLE ?

Le soir de ce même jour qui était le premier de la semaine, alors que […] *les portes de la maison où se trouvaient les disciples étaient verrouillées, Jésus vint, il se tint au milieu d'eux et leur dit « la paix soit avec vous ». Tout en parlant, il leur montra ses mains et son coté.* […] *Cependant Thomas, l'un des Douze* […] *n'était pas avec eux lorsque Jésus vint* [et dit à l'annonce de son apparition] *« Si je ne vois pas dans ses mains la marque des clous, si je n'enfonce pas mon doigt dans son côté, je ne croirai pas ! »*[2].

Dans le très célèbre ouvrage *Le croire et le voir. L'art des cathédrales (XIIe-XVe siècle)* abondamment cité par la recherche postérieure, Roland Recht expose la thèse d'une transformation des modes de visibilité du sacré au-delà du XIIe siècle liée à une modification profonde de la conception qui s'esquissait alors à la fois des images, des matières sacrées et du lieu de culte avec la naissance des cathédrales. Au cœur de ce que l'historien désigne comme une « révolution du voir »[3], se niche, d'après ses analyses, un besoin accru de « voir pour croire », rapprochant l'homme du XIIIe siècle de la figure du disciple incrédule.

[1] Recht. introduction.
[2] Jean 20, 19-25.
[3] Recht.



Figure 120 Reliquaire-monstrance, milieu du XIIIe siècle, Museum Schnütgen, Cologne, ((inv. G17 © *Reinisches Bildarchiv*)

Conformément à ce que nous avons observé à la fin du chapitre II au début du point entourant la conception des reliquaires comme de possibles *oculi,* l'augmentation de la valeur visuelle des œuvres que pointe Recht est tout à fait nette dans l'observation d'un objet tel que ce reliquaire-monstrance des collections du *Museum Schnütgen,* ci-dessus. Entre deux extrémités orfévrées et ornées de pierres montées en battes, le corps de ce dernier forme un cylindre de cristal de roche, évidé en son milieu, semblant effectivement fait pour ostendre les reliques qu'il contenait, dont la présence était rendue visible à travers la transparence de ses parois. Faisant écho à une idée abordée au socle conceptuel concernant le lien entre l'origine des dispositifs et les horizons d'attente comme les impératifs propres à chaque formation historique, la contemplation d'un tel objet va dans le sens de l'hypothèse amenée par Recht d'objets dont *les principes structurels ou les solutions formelles ne sont que des réponses apportées à des problèmes d'une urgence plus haute*[1]. Ainsi se peut-il effectivement que ce soit au besoin accru de visibilité au cours du XIIIe siècle que réponde le recours accentué au travail du cristal de roche dans la confection des reliquaires, matériau dont on a déjà vu plus haut à la fois l'origine pour une part orientale (Fatimide souvent) pour une autre des ateliers de taille de cristal de roche occidentaux[2] au sein desquels les artistes de l'époque gagnèrent alors en maîtrise. Au sujet de l'apparition, essentiellement dans le troisième quart du XIIIe siècle, de ces reliquaires aux parois translucides permettant d'apercevoir directement leur contenu et dont celui de Saint-

[1] Ibid., p. 13.
[2] Voir à ce sujet la découverte d'un atelier proche de la cathédrale de Cologne, M. Burianek et Th. Höltken, "A rock crystal workshop from Cologne" In Alexandra Hilgner, S. Greiff et D. Quast (Ed.), *Gemstones in the First Millenium AD. Mines, Trade, Workshop and Symbolism*, RGZM Tagungen Bd. 30 (Mainz 2017), pp. 137-147.

Pierre de Geske en Westphalie constitue un autre exemple[1], Recht écrit encore que *l'emploi du cristal de roche comme vitrine ou loupe pour la relique a donné naissance à un type d'objet qui traduit avec une concision remarquable la fonction même du reliquaire*[2]. Insistant, dans la même page, sur l'idée que ces réceptacles agissaient véritablement en tant que « vitrines »[3] cylindriques ensuite scellées dans des montures, l'historien pointe également la grande variété des tailles et des formes alors revêtues par ces nouveaux types de reliquaires : *caryatides, phylactères, chariots, architectures, vases, ampoules,* etc[4]. L'historien lie également la disposition prise par Innocent III au canon 62 du concile œcuménique de Latran sur les reliquaires à l'apparition des objets examinés ici. L'attitude officielle de l'Eglise stipulait alors que *les anciennes reliques ne pourront être exposées que dans un reliquaire, on n'en mettra pas en vente, quant aux nouvelles, personne ne les exposera à la vénération publique sans l'approbation du pape*[5]. Ainsi[6], plus que le commerce des reliques (toléré par l'Eglise tout au long du Moyen Âge)[7] est-ce bien l'ostension des restes sacrés en dehors de leurs contenants que prohibait ce canon[8] ce qu'ont confirmé, en écho de Latran IV, les conciles de Bordeaux (1255), de Budapest (1279), d'Exeter (1287), de Bayeux (1300), de Marsac (1326) et de Lavaur (1368)[9]. Recht mentionne les abus de monstration de reliques qui devaient avoir cours, conduisant à ce canon et écrit que *dorénavant, on évite de sortir les reliques de leur écrin, mais*

[1] On renvoie sa photographie en document d'annexe n°9 du chapitre III.
[2] Recht, p. 115.
[3] On se souvient des nuances apportées à cette vision à la fois par Cynthia Hahn au sujet de la lanterne de Bégon à la fin du chapitre I et des réflexions conduites dans le cours du chapitre II au point concernant l'hypothèse générale du reliquaire comme « fenêtre ». Il n'en demeure pas moins que le contexte du XIIIe siècle introduit de fait des évolutions dans cette perception et que la dimension de vitrine d'ostension s'y fait plus nettement jour en lien, naturellement avec l'apparition des monstrances eucharistiques à la même période.
[4] Recht. Également p. 115. On renvoie également en annexe n°9 des illustrations de ces catégories de reliquaires-monstrances bâtis sur le recours massif au cristal de roche et correspondant aux XIIIe et XIVe siècles.
[5] C-J. Hefele et H. Leclercq, *Histoire des conciles*, 2ème partie, tome II, Paris, 1913, p. 1381, cité par Hubert Sylvestre, " Commerce et vol de reliques au Moyen Âge " *Revue belge de philologie et d'histoire* vol. 30, n°30-3-4 (1952). p. 725.
[6] Comme le montre également A. D'Alès, *Dictionnaire apologétique de la foi catholique*, t. IV, p. 909-930 t. IV, 1928, p. 925.
[7] Comme on a pu l'entrevoir par endroits au cours de cette recherche, Hubert Sylvestre rappelle (p. 728) combien la notion de « don » s'entendait alors tout différemment d'aujourd'hui : *La délimitation entre le don (donatio) et la vente (venditio) était beaucoup moins accusée qu'aujourd'hui*. On renvoie en annexe (n°4 bis) un extrait de la suite de son analyse.
[8] Au cœur de la question de l'exposition des reliques réside à la fois l'extraction des reliquaires et la monstration à des fins d'enrichissement, la préservation de l'authenticité des reliques était également essentielle et *plus que le commerce, ce sont bien les substitutions rendues aisées, voire inévitables par les manipulations inconsidérées* qui étaient visées. Sylvestre, p. 727.
[9] Conciles listés également par ibid. P. 727et 728, pour chacun de ces synodes ou conciles, l'auteur propose une note supplémentaire de documentation.

[confirme-t-il,] *le besoin accru de visibilité va entraîner la multiplication des reliquaires transparents ou munis d'ouvertures*[1].

Constituant une variante au sein de la typologie globale des reliquaires-monstrances jouant du cristal de roche, un second objet continuera d'éclairer la compréhension de la portée symbolique de ce type d'objet esquissé au chapitre précédent. De plus, son contenu – une épine de la Vraie Croix – renverra plus directement à la thématique aiguë au XIIIe siècle de la représentation non figurative du corps du Christ. Examinons de quelle façon l'objet suivant esquisse les contours d'*une corporéité qui, par sa mise en espace, laisse au Verbe le loisir de venir l'habiter, de s'y Incarner de nouveau*[2].





Figure 121 Reliquaire de la Sainte Epine, Paris, peu avant 1262, Trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune (inv. 15.1)

Entre deux fines réglures, gravée en lettres capitales et en onciales court une inscription désignant « l'épine de la sacro-sainte couronne du Seigneur »[3] à laquelle la forme épurée de ce reliquaire - offert par saint Louis au chapitre de Saint-Maurice d'Agaune dans la seconde moitié

[1] Recht, p. 114.
[2] Emmanuelle Pirotte, "La parole est aux images," in *Les images dans les sociétés médiévales: Pour une histoire comparée. Actes du colloque international organisé par l'Institut Historique Belge de Rome en collaboration avec l'Ecole Française de Rome et l'Université Libre de Bruxelles (Rome, Academia Belgica, 19-20 juin 1998)*, ed. Jean-Marie Sansterre and Jean-Claude Schmitt (Bruxelles- Rome: Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome, 1999), p. 72. Citée par Brigitte d'Hainau-Znény, op. cit., p. 523
[3] « *Spina de sacrosancta corona domini* »

du XIIIe siècle[1] - sert de monstrance. L'énigme de représenter l'irreprésentable comme le mystère de la foi consistant à reconnaître dans l'infime bribe des ferments d'éternité ressurgissent ici. La couronne d'épines dont les soldats ceignirent le front du Christ[2] - instrument d'un couronnement outrageant aux côtés du sceptre de roseau - devient ici symbole de gloire. Par l'entremise de la foi, ce fragment à peine perceptible, souillé du sang du Christ à l'agonie cesse d'évoquer la mort pour se faire écho des épines des roses accompagnant les représentations de la Vierge à l'Enfant annonciatrices à la fois de la Passion et de la floraison du Christ dans la gloire de sa Résurrection. La seule vision de l'épine, instrument de l'humiliation qui devait révéler au monde la véritable royauté du Christ et le mystère de son Incarnation opère ici avec la force d'une parabole rendant superflu le recours à toute autre image. Cette *capsule en forme d'amande, taillée dans du cristal de roche accueillant l'épine placée dans une gaine d'or*[3] se dresse sur les hauteurs d'un pied dont la verticalité ne peut manquer de renvoyer à la Croix érigée au sommet du Golgotha. Faire un détour par Alphonse Dupront, après Marie-Madeleine Gauthier, évoquant les *mandorles de gloire où Christ et Vierge éclatent dans une lumière de naissance, au matin du monde*[4] donne une clé d'interprétation pour comprendre la forme resplendissante au sein de laquelle, au faîte du reliquaire, la précieuse relique est offerte à l'adoration des fidèles. Par l'évidement même de la mandorle rompant avec l'iconographie traditionnelle[5], l'élément central est absent, seulement figuré en une métaphore[6] de la lumière divine, image de l'*Ego sum lux mundi,* rayonnant à travers le cristal de roche[7]. Outre qu'une telle disposition renvoie explicitement à un processus de figuration de l'invisible corps du Christ qu'a également analysé Didier Méhu[8], elle souligne

[1] Don effectué en remerciement des reliques des martyrs thébains apportées au roi par l'abbé d'Agaune en février 1262 et attesté par une lettre émanant de la chancellerie royale. Sur cette capsule de cristal authentifiée par cet acte officiel, lire la notice de Nathania Girardin dans le catalogue du trésor d'Agaune, Mariaux, vol. II Le trésor, pp. 142-145.

[2] Jean XIX, 5, *Jésus sortit portant la couronne d'épines et le manteau de pourpre.*

[3] Gauthier, p. 109.

[4] Dupront, p. 133.

[5] Voir annexe n°11 pour des rappels de l'iconographie emblématique du Christ dans une mandorle datée des alentours du XIIIe siècle.

[6] Voir annexe n°13 une autre figuration symbolique possible, plus ancienne de cette même thématique.

[7] Marie-Madeleine Gauthier évoque quant à elle, les mandorles qui, dans les arts décoratifs, *désigne*[nt] *l'aire de lumière qui s'épand autour des figures glorifiées du Sauveur, de la Vierge, des apôtres ou des saints, en particulier dans l'émaillerie méridionale des environs 1200,* et leur transfert ici dans l'art orfévré où on les retrouve sous la forme du cristal de roche, voir (*Les routes de la foi, op. cit.,* p. 107). Voir en annexe n°12 une représentation émaillée du Christ représenté dans une mandorle sur un plat de reliure émaillé de la fin du XIIe siècle.

[8] Didier Méhu, « L'évidement de l'image ou la figuration de l'invisible corps du Christ (IXe-XIe siècle) », *Images Re-vues* n°11, 2003, « Des catégories à l'œuvre », pp. 2-37. On se permet de renvoyer en annexe (n°14) une des représentations que cet auteur a identifiées à l'appui de l'observation qu'on vient d'émettre. L'auteur donnant l'œuvre de Georges Didi-Huberman comme sa source principale d'inspiration, on se permet de redonner, ci-après, ici un passage de ce travail éclairant le phénomène qu'on caractérise également ici car il prolonge autant qu'il anticipe parfaitement les éléments qui intéressent le plus ce dernier chapitre « *Comment donner à la croyance le*

ainsi la présence, suspendue, d'une épine dont l'apparente lévitation évoque encore le Christ en sa Transfiguration[1].



Figure 122 Reliquaire de la Sainte Epine, Paris, peu avant 1262, Trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, détail de la mandorle

Sur chaque face, la monture est moulurée d'une gorge où des perles sont fichées par une aiguille d'or sur une corolle de filigranes. Elles s'intercalent entre des rubis et des émeraudes alternant, saillant en cabochons dans des battes en capsules rondes[2].

Rappelant la mention par Jérôme Baschet de certains objets dans le christianisme *dont la matérialité est la plus affichée, mais aussi la plus investie de valeur spirituelle*[3], l'ordre de l'ornementation de la capsule de cristal décrit par Marie-Madeleine Gauthier invite à remonter vers les strates de significations possibles d'une telle représentation orfévrée. Perles et gemmes, disposées symétriquement, forment sur les flancs de la mandorle d'or une alternance rythmique

support visuel du désir de voir l'Absent ? C'est ce que les clercs et les artistes religieux du Moyen Âge ont bien dû, à quelque moment, se demander. Et ils en vinrent quelquefois à cette solution radicale, simple autant que risquée : inventer un lieu, non pas creux tout bonnement, mais « déserté ». Suggérer au regard un lieu où « Il » serait passé, où « Il » aurait habité – mais d'où, à présent, « Il » se serait de toute évidence absenté. Un lieu vide, mais dont le vide aurait été « converti » en marque d'une présence passée ou imminente. Un lieu porteur d' « évidence », donc, ou d' « évidance" comme on voudra. Quelque chose évoquant un Saint des Saints », George Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur,* Paris, Les Editions de Minuit, 2001, pp. 19-20, cité par Méhu, *op. cit.*, en *note infra*, p. 34.

[1] Une interprétation qu'a confirmé la lecture (après le colloque de thèse) des différents articles revenant sur le recours au cristal de roche pour traduire des notions théologiques complexes telles que la purification baptismale, la Résurrection ou encore la vie éternelle, voir Gerevini. Et Overbey.

[2] Gauthier, p. 109.

[3] Baschet, p. 37.

de blanc, symbole de l'innocence et de l'Immaculée[1], de vert - bois de la croix, bois de l'épine - et du rouge du martyre. A l'emplacement symbolique de la tête du Christ, le rouge du rubis sis au sommet de la monstrance peut figurer une synthèse du sang de Jésus tel qu'il avait commencé à perler de son front au Mont des Oliviers et qu'il continua de s'écouler sous la couronne d'épines puis au calvaire. Associé à l'or de la mandorle, le blanc qui vient immédiatement ensuite dessine les contours de l'amande de lumière qui entoure le Christ dès la vision des apôtres dans la Transfiguration et évoque l'éclat de la Résurrection. Les émeraudes enfin par leur nombre comme par leur disposition évoquent les membres du corps du supplicié comme le fait également le « vert » de la feuille de vigne qui marque la jonction entre partie haute et partie basse de l'objet. Ainsi le Christ, nouvel Adam, encore invisible dans le halo de lumière de la mandorle à l'instant précédent, apparaît-il ici sous son jour de *Vraie Vigne*[2]*,* scellant dans le sang le vin la Nouvelle Alliance. Ainsi, cette forme quasi aniconique convie-t-elle à une méditation sur le sang versé et sur la terre du Golgotha qui, baignée par l'eau jaillissant de son côté et le sang de son martyre transforment ce corps supplicié en un tout autre bois, un rameau vert, promesse des vendanges glorieuses du Père sur la terre par le don de son Fils. Tandis qu'il hisse effectivement la relique de l'épine en pleine visibilité, un tel sertissage devient simultanément le lieu d'une méditation susceptible de révéler à qui le contemple la nécessité de la Passion pour que jaillisse la lumière de la Résurrection.

L'apparition de ces monstrances[3] et l'interprétation proposée ci-dessus de celle destinée à rehausser le prestige de la Sainte Epine d'Agaune ne sauraient être dissociées du mouvement à travers lequel, dans la première moitié du XIIIe siècle, l'Eglise catholique trancha en faveur de la croyance en la transformation substantielle du pain et du vin en corps et en sang du Christ. Coupant court aux hérésies du siècle précédent[4] et constituant l'aboutissement de débats

[1] L'image de la Vierge, de la pureté virginale est encore renforcée par la fleur sur laquelle éclosent les dix perles de chaque face de la mandorle.
[2] Jean XV, 4-8, *Je suis la Vraie Vigne et vous êtes les sarments.*
[3] Du latin *monstrare, « donner à voir »*. La notion d'ostensoir (fondée sur le verbe latin *ostendere*) était inconnue au Moyen Âge et n'apparait qu'au XVIIIe siècle, comme le précise Frédéric Tixier, "La monstrance eucharistique, entre objet de procession et objet de dévotion (mil. XIIIe – fin XVIe s.)," in *La procession et les objets qui l'accompagnent,*, ed. Europae Thesauri (Angers, 2011).
[4] Citons encore Brigitte D'Hainaut précisant ce point (sur le réalisme eucharistique) : *dès 1054, avec les prises de position de Béranger, le choix en faveur de l'option réaliste fut posé, sans que les oppositions ne cessassent pour autant, émanant, notamment au XIIe siècle des Cathares, des Vaudois et des Amauriciens qui tous nièrent la possibilité d'une conversion du pain et du vin en corps et sang du Christ*. *Brigitte D'Hainaut-Zveny, Des retables et des hommes. Diversité des objets mobilisés pour établir une relation avec le sacré dans les sanctuaires d'Occident (XIIIe-XVIIIe siècles), Collection l'Académie en poche (Bruxelles: Académie Royale de Belgique, 2017)*.pp. 59 et 60.

théologiques nombreux depuis le début du IXe siècle au sujet de la *realis presentia*[1], le IVe concile de Latran de 1215[2] proclama le dogme de la transsubstantiation[3], réaffirmant officiellement la Présence Réelle du Christ dans l'hostie.



Figure 123 Élévation de l'hostie par l'officiant, ms. 149, fol. 154, XIIIe siècle, Bibliothèque municipale, Charleville-Mézières[4]



Figure 124 Simone Martini, fresque « La messe miraculeuse », détail, 1312-1314, chapelle Saint-Martin, Assise

Aussi la « nudité » à travers laquelle apparaissent tant les reliques de l'écrin du *Museum Schnütgen* que l'Epine dans la monstrance d'Agaune élevée vraisemblablement à la date anniversaire de la donation royale, fait-elle écho au geste de l'élévation de l'hostie[5] entre les mains du prêtre, après qu'aient été prononcées les paroles *Hoc est corpus meum,* « Ceci est mon corps ». Destinée à manifester que la consécration a effectivement transformé la nature de l'hostie, l'élévation - dans la forme instaurée au début des années 1200 par le décret synodal de

[1] Brigitte D'Hainaut mentionne à ce sujet *les controverses eucharistiques des IXe, Xe et XIe siècles qui aménagèrent le passage progressif d'un « réalisme symbolique » à un « réalisme littéral »*, ibid., p. 59.
[2] Pour le texte de cette proclamation, voir Giuseppe Alberigo, *Les conciles œcuméniques. Les décrets*, Paris, 1994, t. II/1, pp. 494-495.
[3] A ce sujet, on lira notamment Miri Rubin, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Oxford, 1991.
[4] Il s'agit d'une illustration donnée par Tixier, "La monstrance eucharistique, entre objet de procession et objet de dévotion (mil. XIIIe – fin XVIe s.)."
[5] La référence majeure en langue française reste Etienne Dumoutet, *Le désir de voir l'hostie et la dévotion au Saint Sacrement* (Paris: Beauschêne, 1926). Dans la tradition duquel s'inscrivent les recherches de Frédéric Tixier dont la synthèse est contenue entre les pages de *La monstrance eucharistique. Genèse, typologie et fonctions d'un objet d'orfèvrerie (XIIIe-XVIe siècle)*.

l'évêque de Paris, Eudes de Sully[1] et entrée dans les missels franciscains puis romains autour de 1240 - transforme profondément le déroulement du rituel eucharistique. La peinture de cette lettrine enluminée comme le détail de cette fresque de Simone Martini constituent des exemples parmi d'autres qui iront en se multipliant à partir du XIVe siècle des mises en images traduisant la célébration eucharistique mise en scène à l'autel[2]. L'institution, en 1264, de la Fête-Dieu[3] généralise le rite de l'élévation qui se répercute dans l'iconographie sous la forme emblématique du célébrant élevant l'hostie devant une nappe seulement ornée du crucifix, du calice et du Livre ouvert. Une représentation magnifiant la substance du cérémonial liturgique complété par la présence du diacre agenouillé tenant la « torche à lever Dieu » sur laquelle on reviendra brièvement plus bas. Ces images[4] invitent à saisir combien, dans le courant du XIIIe siècle, autour du pivot représenté par la croyance en la transformation réelle des saintes Espèces en corps et en sang du Christ, ce qu'on avait désigné dans le socle conceptuel comme le « régime de visibilité » de l'époque allait *de facto* se modifier en profondeur.

Le sens très concret de la communion des saints des premiers siècles du christianisme tel qu'on l'a évoqué au cours du premier chapitre - et dont la mention de Grégoire de Nysse peut redonner un aperçu en notes *infra*[5] - avait perduré pendant les siècles centraux du Moyen Âge jetant les pèlerins au pied des châsses ou statues-reliquaires contre les flancs desquelles ils tombaient en oraison comme en témoignent également les extraits de chroniques cités plus haut[6]. Dans la dynamique de l'élan du pèlerinage vers les saints vénérés, l'implication corporelle des pèlerins

---

[1] Décret promulgué entre 1196 et 1208 décrivant cette pratique liturgique : *Lorsqu'ils commencent le « Qui pridie » en tenant l'hostie en mains, de ne pas élever celle-ci au point que le peuple puisse la voir, mais seulement à la hauteur de la poitrine jusqu'à ce qu'ils aient dit : « Hoc est Corpus. » C'est alors seulement qu'ils l'élèveront de façon que tous puissent la contempler,* voir notamment Odette Pontal (éd.), *Les statuts synodaux du XIIIe siècle*, t. I « Les statuts synodaux de Paris et le synodal de l'ouest » 1971, pp. 82-83.

[2] Un sujet sur lequel travaille spécifiquement Valérie Ruf-Fraissinet à propos des manuscrits reproduisant, à partir du XIVe siècle le texte écrit par saint Augustin comme elle en partageait les résultats, au cours de la journée d'étude de Nanterre en juin 2018 sur « L'espace sacré dans l'église médiévale », plusieurs fois citée dans ce chapitre. Son intervention s'intitulait « L'objet liturgique et la mise en image de l'espace sacré dans les manuscrits de *La cité de Dieu* de saint Augustin, traduction de Raoul de Presles ».

[3] Une institution qui découle directement de l'essor de la mystique féminine et plus précisément des visions de sainte Julienne auprès d'Urbain IV.

[4] Qu'il importe cependant toujours de situer quelque part à mi-chemin entre dogmatisme théologique, réalité rituelle historique et représentation symbolique.

[5] Grégoire de Nysse, *Encomium sur saint Théodore*, *PG*, 46, 740B, *En posant les yeux sur les restes des saints, ils embrassent vraiment le corps vivant dans sa prime fleur, ils font jouer l'œil, la bouche, l'ouïe, tous les sens, et là, laissant couler des larmes de respect et de passion, ils adressent au martyr leur prière d'intercession comme s'il était présent.* Passage cité par Brown, *Le culte des saints, son essor et sa fonction dans la chrétienté latine*. p. 23.

[6] On peut également à nouveau faire entendre ici la voix d'Alphonse Dupront restituant, ci-après, l'esprit des textes au sujet des nuits de veille passées auprès des reliquaires. *Dans la rudesse libératrice d'une thérapie médiévale, ce sont les expositions du malade, à longueur de nuit solitaire, devant la tombe du corps saint, dans l'attente de l'élan guérisseur ou du rêve illuminant. Thérapie puissante, toute d'imprégnation en un medium sacral, bouleversant des profondeurs psychiques et donc exorcistique du mal,* Dupront, p. 400.

tendus dans l'espérance de l'avènement épiphanique était telle qu'on pourrait considérer qu'autant que le temps et l'espace, le corps tendait alors à constituer lui-même une troisième forme de « lieu autre », *locus* nécessaire à l'apparition. On songe naturellement d'abord au physique éprouvé à travers le corps-à-corps avec l'itinéraire, la voie pèlerine et les exigences de la circumambulation vers un objet de désir sans cesse maintenu dans une forme d'au-delà réitérée par les seuils, les grilles et les barrières. Le corps purifié constitue une autre réalité majeure dont rendent clairement compte les chroniques des abbayes relatant les impératifs de jeûnes et autres rites purificatoires destinés à préparer les pèlerins à la rencontre[1]. Brigitte D'Hainaut synthétise parfaitement, ci-après dans les mots d'une communication orale, combien - jusqu'aux abords du changement tendant à se dessiner autour du XIIIe siècle[2] - l'établissement de la rencontre avec le sacré dans les sanctuaires chrétiens était vécu sur le mode d'une expérience psycho-affective sensible. Les pèlerins vont *voir les reliques,* [font] *des processions, des pèlerinages,* [ils] *mobilisent les corps pour se déplacer et se mettre en contact avec ces objets, pour les toucher et être touchés par eux, dans un mouvement allant au plus proche*[3]. Contentons-nous ici de renvoyer aux très nombreux travaux des médiévistes traitant la question de la synesthésie, c'est-à-dire de l'implication des sens dans l'expérience chrétienne des rituels[4]. Parmi les cinq sens impliqués dans la possibilité qu'éclose la vision, qu'advienne le sacré, dans toute la plénitude d'une expérience éminemment sensorielle[5], on ne s'arrête ici, un instant, qu'à la mention de ce qu'on peut décrire comme la logique de préhension, précisément parce que cette dernière va se voir fortement remise en cause par les évolutions du rite décrites dans cette fin de chapitre III. Prolongeant le *mouvement allant au plus proche* décrit par Brigitte D'Hainaut un instant plus haut, le désir de *toucher et baisers les ossements des morts*[6] exprime également l'avidité d'aller au contact des lieux sacrés, des tombeaux et des reliques dans le

[1] De nombreuses occurrences de ces mentions se rencontrent dans les chroniques.
[2] Sans qu'il s'agisse naturellement d'une rupture franche, advenant en bloc, à une date déterminée dans l'ensemble de l'Occident chrétien médiéval.
[3] Brigitte D'Hainaut-Zveny, "La question des retables" (paper presented at the Liturgie et architecture. Constructions, usages et aménagements des églises (XIIIe-XVe siècles), Nancy, 2016).
[4] Les recherches sur le sujet sont très nombreuses. Kessler le mentionne dans *Seeing Medieval Art*.ainsi que dans la préface déjà mentionnée plus haut, Kessler, "Préface." Voir également l'ouvrage collectif dirigé par Didier Méhu et paru sous le titre *Mises en scène et mémoires de la consécration de l'église dans l'Occident médiéval,* Turnhout, Brepols, 2008, dont la première partie s'intitule « La sensorialité du rite », ainsi que les recherches d'Eric Palazzo dont l'ouvrage suivant constitue une belle synthèse : *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge* (Paris: Les Editions du Cerf, 2013).
[5] Un parcours rapide des chroniques attachées aux monastères que nous avons évoquées permet de rassembler un nombre importants d'éléments à mêmes de nourrir la réflexion sur l'implication du sens de l'odorat et de l'ouïe dans l'expérience chrétienne médiévale. Le temps manque cependant pour se livrer ici à cet exercice.
[6] Brown, *Le culte des saints, son essor et sa fonction dans la chrétienté latine*, p. 15.

culte des saints[1]. Une fois encore, c'est Alphonse Dupront qui – parlant de la pulsion instinctive d'*attouchement de l'objet sacral*[2] - décrit ci-après, avec le plus de force l'impérieuse nécessité du contact charnel parmi les gestuaires d'appréhension du sacré dans le culte chrétien des saints depuis ses origines. [Il n'y a] *quasi pas de pèlerinage sans attouchement physique. Toucher de la main ou avec un chapelet ou baiser le rocher de l'apparition, poser ses lèvres sur le reliquaire*[3]*, frotter délicatement le tombeau, frôler du bout des doigts le socle sur lequel repose l'image ou encore pratiquer l'abraso comme à Saint-Jacques de Compostelle, demander à un clergeron de mettre en contact avec la statue du saint des rubans dont on gardera une partie précieusement sur soi, autant de gestes qui marquent la rencontre, ce moment où le pèlerin reçoit sa charge sacrale, promesse et puissance de la mutation*[4]. Comme en témoigne, ci-dessous, la représentation des pèlerins priant autour et sous la châsse d'un saint sur ce détail d'un célèbre retable anversois, toucher les reliquaires, se voir couverts, et même recouverts par la *virtu* enclose dans les restes corporels des saints constituait une ambition majeure de la pratique pèlerine.

[1] Cf. Chapitre I. Les mentions de recherches de contacts ou de contacts effectifs sont très nombreuses dans les textes, y compris dans les quelques chroniques auxquelles on s'est référé au cours de cette recherche. On peut en donner ici un exemple tiré de *L'histoire de l'abbaye royale de Saint-Denis*, dans la deuxième partie correspondant à l'abbatiat de Suger, précisément au moment où la fondation du nouveau chevet est prête et où l'abbé Suger invita Hugues archevêque de Rouen, Eudes évêque de Beauvais, Manasses, évêque de Meaux, Pierre évêque de Senlis et quelques autres prélats à venir en faire la dédicace. Le récit de la translation du corps de saint Denis comprend d'intéressantes mentions de prises en main relevant de la dynamique qu'on cherche à décrire ici. *Dès la veille, le roi se rendit à Saint-Denis avec son épouse, un grand nombre de prélats et de seigneurs français. Plusieurs évêques s'avancèrent pour tirer les châsses du tombeau en se les donnant de main en main, le roi qui était au milieu d'eux reçut la châsse de saint Denis avec beaucoup de respect. Comme il marchait le premier, d'autres évêques et d'autres seigneurs chargèrent sur leurs épaules les autres reliques qui étaient dans l'église*. Voir Félibien.

[2] Dupront, p. 398.

[3] Voir en annexe n° 15 pour une illustration, hors chronologie médiévale cependant, de cette pratique.

[4] Dupront, pp. 398 et 399.



Figure 125 Pèlerins priant autour et sous la châsse de saint Agilolphe, détail d'un retable anversois vers 1521 exposé dans la cathédrale de Cologne[1]



Figure 126 Manuscrit de Cambridge University Library, Vie d'Edouard Le Confesseur Ms Es 3.59 fol. 30, milieu du XIIIe, détail

On la retrouve également dans la tradition du passage sous les châsses ou d'insertion du chef à l'intérieur d'un orifice ménagé à cet effet dans le soubassement d'un tombeau tel qu'on peut l'observer ci-dessus[2] autour du corps d'Edouard le Confesseur[3].

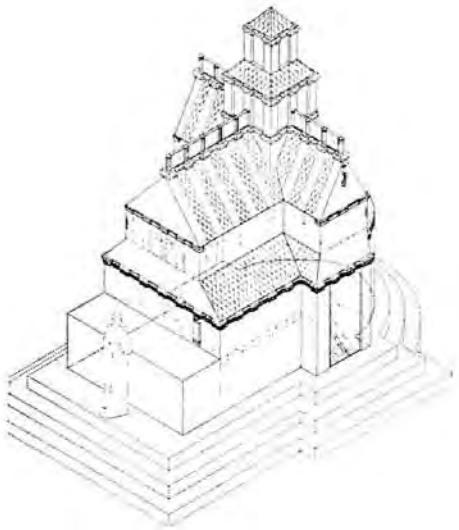


Figure 127 Tombeau de Saint-Lazare, proposition de reconstitution par Gilles Rollier, 1985[4]

[1] Image mentionnée par Brigitte D'Hainaut dans plusieurs de ses recherches.

[2] On conserve encore aujourd'hui de tels dispositifs en place dans de rares églises. Voir en annexe n°16 pour un exemple daté du XIIIe siècle (montrant bien les phénomènes de continuité entre les pratiques au-delà des ruptures induites par les changements d'orientation canonique).

[3] Mentionnant également cette représentation dans son article, ., Willibald Sauerländer précise qu'elle est « fictive » dans la mesure où la chasse n'était pas terminée à l'époque de la réalisation de cette enluminure.

[4] Reconstitution redonnée (p. 244) par Francis Salet, "Le tombeau de saint Lazare et la sculpture romane à Autun après Gislebertus, ouvrage réalisé à partir de l'Exposition du Musée Rolin, juin-septembre 1985," *Bulletin*

De telles dispositions prolongent également les pratiques d'approche au plus près des pôles vibrants du sacré tels que nous les avons rencontrées en Terre Sainte[1] et dont l'exemple majeur - l'érection du *ciborium* ou édicule que Constantin fit placer au-dessus du Saint-Sépulcre – est connu à la fois par les descriptions d'Eusèbe de Césarée et par les transcriptions qu'en donnent les ampoules de pèlerinage rencontrées au chapitre premier[2]. Comme l'avance Francis Salet, il est très vraisemblable que ce modèle de l'*Anastasis,* et plus encore celui du tombeau de Lazare à Béthanie, vu par les pèlerins bourguignons à la fin du Xe siècle, aient pu inspirer la conception du dispositif[3] mis en place, entre 1130 et 1150, pour accueillir le corps transféré en 1147 de la cathédrale Saint-Nazaire vers l'église dédiée au ressuscité à Autun[4]. Comme à la grotte sépulcrale de Lazare, le tombeau était en effet recouvert par un bloc de porphyre rouge au-dessus duquel s'élevait, à environ six mètres de haut, la voûte de pierre d'un édifice reproduisant, au fond de la grande abside la forme, en miniature et incluant un transept, de l'église Saint-Lazare[5]. Comme permet immédiatement de s'en rendre compte une autre reconstitution sous forme de maquette présentée au Musée Rolin d'Autun[6], cette chapelle-reliquaire élevée à l'intérieur d'une église[7], adossée à l'autel, autour des restes vénérés scellés dans un tombeau matérialise très précisément la logique de la stratification protectrice décrite au chapitre précédent. Elle accentue encore le jeu d'emboîtement à plusieurs échelles de la châsse, déjà observé au sujet des armoires, en présentant un faîtage typique des reliquaires orfévrés et en se parant de marbres polychromes rehaussant son apparence d'orfèvrerie

Monumental tome 145, n°2 (1987). La reconstitution en question paraît donc dans le catalogue d'exposition scientifique synthétisé ici par Salet, sous le titre « Essai de reconstitution du tombeau, résultats et limites », pp. 42-102. Voir aussi Gilles Rollier, « Le tombeau de Lazare : nouvel essai de restitution », *Autun : prémices et floraisons de l'art roman,* Autun, 2003, pp. 67-75. Comme le rappelait Salet, les recherches de Gilles Rollier s'inscrivent dans le prolongement de celles du premier savant à étudier le tombeau et à en proposer graphiquement une reconstitution à partir des fragments sculptés découverts à Autun : Richard Hamann avec son étude parue en 1936 dans le *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 8-9, « Das Lazarusgrab in Autun », pp. 182-328.

[1] Pratiques également précisées par l'article suivant dont les apports n'ont pas encore été ajoutés au point du chapitre premier évoquant le coffret-reliquaire spécifiquement examiné par l'auteur, voir Beate Fricke, "2014," *West 86th : A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* 21(2) (Tales from Stones, Travels through Time: Narrative and Vision in the Casket from the Vatican).

[2] Datées des environs du VIe siècle, nous avions vu alors combien les flancs de ces flasques à eulogies tendaient à être ornées en série de représentations schématiques de l'édicule de l'*Anastasis* (avec figuration de la grille de clôture, du *ciborium* et parfois d'un second ciborium représentant la rotonde de l'église du Saint-Sépulcre elle-même).

[3] Dont nous avons ajouté ici la mention après le colloque de thèse, sur la recommandation conjointe des professeurs D'Hainaut-Zvény et Mariaux.

[4] Au sujet du culte local du saint et des aménagements l'ayant accompagné, on s'est référé à une publication ancienne mise en ligne par Gallica, Jean-Sébastien-Adolphe Devoucoux, *Du Culte de saint Lazare à Autun : mémoire communiqué à la Société éduenne* (Autun: Imprimerie Dejussieu, 1856).

[5] Commencée vers 1120, consacrée et dédicacée en 1130 par Innocent II, les sculptures du tombeau furent conçues, vraisemblablement vers 1135, tandis que ce dernier ne fut achevé qu'en 1150, voir les sources sus-mentionnées.

[6] Maquette en bois dont on reporte une photographie en annexe n° 16 (bis).

[7] Francis Salet met cette construction en parallèle avec la présence d'un édicule également élevé, au Xe siècle, à l'intérieur de la cathédrale de Vienne.

précieuse. Mais ce qui retient davantage notre attention entre ces pages concerne la difficulté d'accès dont témoignent toutes les sources anciennes[1], rappelant, là encore l'impératif de ramper pour accéder à la chambre funéraire du monument érigé à Béthanie. Reconstituant sans doute symboliquement le passage par le boyau funèbre, les pèlerins ne pouvaient pénétrer que par un couloir bas et fort étroit. C'est courbés ou à genoux qu'ils devaient parcourir les degrés les conduisant à l'intérieur silencieux du tombeau exigu où les attendaient des sculptures composant *une véritable scénographie de pierre*[2]. La sortie vers la lumière, de l'autre côté de l'édicule de pierre, ne pouvait s'effectuer qu'après être passé sous le corps de Lazare en son tombeau. Un tel dispositif concentre toute la charge symbolique de la vénération monumentale signalant la sacralité du tombeau. Il cristallise aussi la forme très particulière d'itinérance pèlerine soumettant, pliant les corps dans l'élan d'une vénération mue par la centralité du désir d'approche dans la gestuelle chrétienne. Dynamique qu'on retrouve également dans le baisement de l'entrée des seuils, porches, ou piètements des sanctuaires. Une pulsion d'atteindre au sacré par sa propre chair, accentuée encore dans le cheminement pèlerin mais agissant plus généralement comme une constante animant les gestes d'approche d'abord à distance, les haltes imposées, les rites octroyant l'autorisation progressive d'avancer encore, faisant graduellement croître la conscience d'un sacré entrevu, à la fois intouchable et promis au bout de l'itinérance. Il faut encore faire appel à Dupront pour approcher à la fois les ressorts souterrains et les formes prises par les pratiques de passage sous les châsses, autant que de préhension et conduire ces dernières sur la frontière fragile qui les sépare de l'instinct pur et simple du rapt. Il y a *jusqu'à cette pratique audacieuse du malade, pris par sa souffrance et exigeant de sa guérison, de saisir, comme en vertu d'un droit, la statue du saint proclamé thérapeute, en général petite, pour en frotter le membre malade, ou cette acrobatie, coutumière aux cultes populaires, du passage sous la châsse ou la statue portée en procession, exercice qui exige en même temps que le passage l'attouchement par une main. Qu'il soit attouchement insistant ou furtif, baiser avide ou plusieurs fois répété*[3], *ou complétant un geste discret, prise de possession de l'image par un regard appuyé, ce premier acte de participation tient du rapt. Il s'agit bien de prendre à la présence ou à l'objet sacral de leur puissance mystérieuse, cette*

[1] La description la plus ancienne date de 1482 et correspond à une enquête ordonnée par Louis XI sur le chef de saint Lazare. Les autres descriptions datent du XVIIIe siècle, au moment où le monument, encore intact, fut à nouveau documenté, en 1727 au moment de l'ouverture solennelle du tombeau puis peu avant sa destruction (en 1766), en 1748. Voir Devoucoux. et Salet.

[2] Salet, p. 242. Nous reviendrons brièvement plus loin sur ce groupe sculpté.

[3] L'existence des baisers de paix-reliquaires synthétise clairement une telle pratique dans la forme d'un objet destiné à être embrassé. On envoie vers l'annexe n°17 un exemple daté du XIVe siècle, provenant du Musée de Cluny et particulièrement intéressant pour les transitions de la dévotion qui nous intéressent ici.

puissance qui, en l'acte pèlerin, renouvelle et transforme[1]. Une telle description fait songer à l'existence d'un autre de ces gestes et qu'on pourrait évoquer comme « la tentation de l'ingestion »[2]. En effet, parmi les voies de captation de la puissance sacrale décrites à l'instant par Dupront figure également la coutume consistant à distiller la *virtu* sacrale des reliques sous la forme de breuvages thérapeutiques destinés à être ingérés. Il pouvait s'agir de la récupération avide de gouttes d'huile suintant de certains tombeaux[3], de la fabrication de décoctions tirées du lavement ou de la macération de reliques et désignées dans les chroniques sous le vocable de « saint vinage »[4] ou encore de l'arrachage d'éclats de matière (bois le plus souvent) destinés à charger de leur puissance une décoction absorbée par exemple dans la conjuration d'une stérilité. Cette tentation de l'ingestion parallèle à la symbolique de l'incorporation christique vécue à travers le rituel du sacrifice eucharistique est pointée par une autre chercheuse qui en identifie une forme étonnante à travers l'iconographie peinte.

[1] Dupront, p. 399.
[2] L'écoulement du sang du Christ directement dans le calice observé à l'instant sur le tableau-reliquaire orné d'émaux translucides en annexe n'°17 (cité à l'instant) en constitue naturellement un prélude.
[3] Une pratique attestée par exemple au Mont Sinaï autour des ossements de Catherine d'Alexandrie.
[4] Au sein de la seule chronique de l'abbaye de Centula, au livre III. (Chap IV sous l'abbé Helisacar), on peut lire que la guérison d'un enfant paralytique n'advient pas grâce au contact direct du tombeau ni d'une relique mais par l'entremise *du vin de saint Riquier* dit le texte. (Terme au sujet duquel la version française de la chronique renvoie à Du Cange qui précise qu'il s'agit d'*ex vinatis* dans le texte, du bas latin *vinaticum* c'est-à-dire *vinum benedictum, sacrum orationibus et reliquiarum aliayus sancti tantu*, p. 107). A ce sujet, on peut lire, par exemple, Pierre-André. Sigal, « Naissance et premier développement d'un vinage exceptionnel : l'eau de saint Thomas », *Cahiers de civilisation médiévale*, 44e année (n°173), Janvier-mars 200, pp. 35-44.



Figure 128 Lamentation par Lippo di Benivieni, début du XIVe siècle, La Spezia, Museo Civico[1]

Commentant la *Lamentation* ci-dessus - qu'elle rapproche d'exemples comparables à partir de la fin du XIIIe siècle - peinte sur un panneau de bois par Lippo di Benivieni, montrant Marie-Madeleine, Jean et Nicodème embrassant les plaies des mains et des pieds du Christ, Amélie Bernazzani estime que *les personnages semblent littéralement ingérer la chair du Christ*[2]. Une impression visuelle[3] forte qui fait naturellement revenir à la question de l'hostie si cruciale pour cette époque. Comment ces gestes liés à la recherche du contact charnel des corps saints, l'impulsion de préhension, la tentation du rapt ou encore cette aspiration à littéralement incorporer, ingérer ce sacré comme pour conjurer son évanescence et s'emplir de sa force évoluent-ils au contact des changements se faisant jour autour du concile de Latran ? Comment la réaffirmation de la Présence Réelle du Christ sur l'autel et dans les Saintes Espèces se traduit-elle dans le rituel eucharistique d'une part, dans la relations aux reliques d'autre part ?

[1] Une œuvre citée et analysée par Amélie Bernazzani dans ses travaux, qu'on se contente de reproduire ici.
[2] 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) Rituri de Trecere/Rites of Passage/Rites de passage (2012): p. 39. On renvoie en annexe n°18 des détails de cette représentation-ci, d'autres exemples qu'elle donne de cette tendance et l'analyse qu'elle en propose.
[3] Voir annexe évoquée ci-dessus.

Il semble que l'institution de l'élévation de l'hostie ait participé à une transformation plus profonde conduisant à une exacerbation de l'expérience visuelle du sacré[1], partiellement au détriment de la rencontre vécue par l'ensemble du corps. Pourrait-on interpréter la prééminence progressivement accordée à la vision dans la recherche de communion avec le sacré comme un passage de l'« haptique » à l'optique[2] ? Forgée vers 1901 par Aloïs Riegl, à partir du grec *aptein, «* toucher »[3], la notion d'haptique pourrait en effet convenir pour désigner les modalités de la relation au sacré décrites à l'instant, correspondant aux pratiques traditionnelles du culte des saints jusqu'à cette période. Le passage à l'optique se reconnaîtrait quant à lui notamment dans la limitation, après Latran IV, de la communion sacramentelle à une occurrence par an et son remplacement alors par la communion spirituelle. Miri Rubin trouve dans les *Sentences* d'Alexandre Hales (ca. 1222) la première mention de la terminologie distinguant entre *« manducatio per gustum » et « manducatio per visum »*[4]. L'écart entre haptique et optique peut alors séparer *la communion sacramentelle qui suppose un passage de l'hostie par le corps, les mains, la bouche* [de] *la communion spirituelle qui repose entièrement sur la vision*[5]. Citons encore, pour clore ce développement l'analyse faite ci-après par Amélie Bernazzani soulignant que *comme la contemplation de l'hostie consacrée élevée au-dessus de l'autel dans les mains du prêtre devient une véritable adoration du Christ, elle acquiert rapidement pour les fidèles une valeur sacramentelle aussi forte que la communion aux espèces eucharistiques*[6]. Pratiquées à des fréquences incomparables, ces deux formes de communion visent la même union avec le divin, l'apparition de la communion visuelle dénote cependant d'importantes transformations sous-jacentes. Peut-on lier l'avènement de la *manducatio per visum* avec les prémices d'une intériorisation et d'une individualisation croissante de l'expérience méditative d'un part des fidèles ? Celle-ci correspondrait-elle à une autre étape que celle de l'élan de la préhension par les sens extérieurs ? Le désir de fusion, de communion au divin demeure essentiel dans l'expérience pèlerine aussi importe-t-il d'examiner précisément les voies offertes par l'Eglise pour encadrer cette impulsion et médier la rencontre avec le sacré. Dans cette perspective les monstrances, sous leurs dehors de fenêtres ou de vitrines peuvent aussi interprétées comme une

[1] L'expérience optique s'intensifie effectivement dans la forme prise par le rituel eucharistique préfigurant également, à l'aube du XIVe siècle, un véritable triomphe des images.
[2] Suivant une piste suggérée par le professeur Pierre-Alain Mariaux et déjà mise à l'essai dans le cadre d'une réflexion attachée spécifiquement aux retables dans l'article « Le sacré affleure-t-il au musée ? », à paraître dans le 47e numéro de la revue *Icofom Study Series.*
[3] Racine grecque donnant le terme d'"*haptisch*" en allemand dans *L'industrie d'art romaine tardive (Die Spätromische Kunstindustrie*, Vienne, 1901).
[4] Miri Rubin, *op. cit.,* p. 64, citée par Bernazzani, p. 31.
[5] Ibid.
[6] Ibid. Toujours même page 31.

réponse possible de la part de l'église pour signaler autant que pour mettre à distance suivant une dynamique qu'on a déjà décrite avec les chancels, ciboriums, barrières et autres grilles rencontrées plus haut. Barrières et entraves attisent le jeu de la rétention et rendent plus désirable encore l'accès plénier au sacré. Voyons, ci-après, comment l'Eglise prend en charge la gestion délicate de cette dialectique du *transitus* au cœur de l'espérance des fidèles.

2. De la necessite d'orienter la devotion : dire ou regarder pour croire



Figure 129 Giotto, saint François recevant les stigmates, Musée du Louvre 1295-1300 (INV. 309, © RMN)

L'expérience sensible des stigmates vécue par saint François dont les mains et les pieds furent transpercés comme ceux du Christ[1] s'imposa à ses contemporains décrits plus haut comme désireux de voir - de toucher du doigt les plaies du Christ comme Thomas - pour croire. *Ses stigmates constituaient une preuve tangible des souffrances du Christ en même temps qu'un*

[1] A ce sujet, on lira Chiara Frugoni, *Franceso e l'invenzione delle stimmate,* Turin, 1993 signalée par Carolyn Muessig, "Performance of the Passion: The Enactment of Devotion in the Later Middle Ages," in *Visualizing Medieval Performance: Perspectives, Histories, Contexts*, ed. Elina Gerstman (Ashgate, 2008). Ainsi qu'André Vauchez, « Les stigmates de saint François et leurs détracteurs dans les derniers siècles du Moyen Âge », *Mélanges archéologiques et d'histoire,* 80, n°2, 1968, pp. 595-625.

nouveau signe, preuve vivante de l'octroi de la miséricorde divine susceptible de toucher l'homme au point d'en faire une représentation du Dieu fait homme[1]. A travers saint François le premier, l'expérience christique de la Passion est à nouveau ressentie comme le *carbo ignitus*, ce « charbon ardent » peint par Jean Damascène[2] dont la contemplation est destinée à enflammer le cœur et l'âme de celui qui médite l'image du crucifix[3] et les mystères douloureux de la Passion jusqu'à en recevoir corporellement les signes[4]. Rendant le modèle évangélique derechef visible plus de douze siècles après les dernières apparitions du Ressuscité, l'exemple du saint d'Assise se transmit aux groupes de pénitents et de flagellants[5]. Comme il en avait reçu l'injonction dès sa première prière dans la basilique Saint-Damien délabrée, « réparer la maison de Dieu » constituait la mission première échéant à saint François et sa revivification de l'Eglise se manifesta sous le jour d'une exemplarité éminemment visible. François démontra l'actualité de l'Eucharistie et de la parole du Christ d'abord en disposant sous les yeux de tous le dénuement et l'abnégation du modèle évangélique. A la suite du *poverello*, des mystiques telles qu'Elizabeth de Spalbeek ou Marguerite de Cortone participèrent activement à l'évolution des formes de la dévotion du XIIIe siècle décrites en cette fin du troisième chapitre. Le mouvent dit de l'*imitatio Christi* consista à fonder la contrition empathique pour la *vita dolorosa* et le sacrifice du Christ[6] sur la contemplation et la méditation des mystères de la Passion. Les violentes expériences que ces différentes figures mystiques ébranlèrent les sensibilités alentour, suggérant la possibilité d'une transcendance vécue dès l'existence terrestre et enfin conduisit l'Eglise à prendre position et à réaffirmer son rôle d'intermédiaire avec le divin.

---

[1] Ibid., p. 130. *Francis of Assisi's stigmata indicated a tangible of Christ's suffering; but it also indicated the belief that a person could be so affected by divine mercy as to be transformed into a representant of the God-man.*

[2] Mentionné par Recht, p. 298 (mais sans renvoi explicite au texte).

[3] Au sujet de la spécificité du crucifix (dès le XIe siècle) par rapport aux autres images, on peut se référer à Schmitt, "De Nicée II à Thomas D'Aquin, l'émancipation de l'image religieuse en Occident." Ce dernier rappelle que dès les abords de l'an mille, Gérard, évêque de Cambrai distingue la croix et le crucifix portant l'image du Crucifié, Jean-Claude Schmitt explique en effet, citant les mots de Gérard que *la vue de « l'image visible » du Sauveur crucifié fera mieux que simplement instruire le peuple puisqu'elle « excitera l'esprit intérieur de l'homme » et viendra même « s'inscrire sur la membrane du cœur, de telle sorte que chacun reconnaisse en lui-même sa dette à l'égard de son Rédempteur »* (voir p. 81). Une distinction dont Schmitt précise qu'elle se prolonge au début du XIIe siècle avec Rupert de Deutz plaçant les images ordinaires des saints du côté de l'ornementation du temple et isolant l'*imago crucifixi, qui permet à celui qui la vénère de l'assimiler au Christ souffrant. Cette image du Sauveur, et elle seule, a une fonction quasi sacramentelle.* Ainsi, dès Rupert de Deutz et encore ensuite avec saint Bernard de Clairvaux, l'expérience du *transitus* devient plus couramment associée à l'image du Christ en croix.

[4] Elizabeth de Spalbeek (au XIIIe siècle) et Gertrude van der Oosten (à la fin du XIVe siècle) reçurent également les stigmates christiques.

[5] Ces derniers, à sa suite, firent le choix radical d'une nouvelle spiritualité fondée sur le retour aux préceptes évangéliques suivis à la lettre dans la plus grande pauvreté, le dénuement, la contemplation et l'amour pour la Création et, enfin, adonnés corps et âmes à servir les plus petits, les pauvres et les malades pour suivre le Christ et porter sa croix.

[6] Au sujet de ces mystiques femmes qui entrent parfaitement dans la chronologie du XIIIe siècle et dans le mouvement qu'on cherche à décrire ici on se borne à renvoyer à l'article de Carolyn Muessig évoqué ci-dessous.

Or, dès 1230 quelques années seulement après sa mort, l'Eglise prononça des restrictions limitant drastiquement l'exemplarité et la pauvreté si visibles des franciscains. L'action publique du saint se vit alors relayée dans l'ordre des images sous deux formes : littéraire à travers la parution de récits hagiographiques relatant sa vie et peinte à travers les fresques de la basilique d'Assise. Le rapprochement établi par Roland Recht entre ces deux formes de re-représentations fournit ici un axe d'observation intéressant.



Figure 130 Naturalisme dans la représentation de saint François prêchant devant les oiseaux, 1297-1300

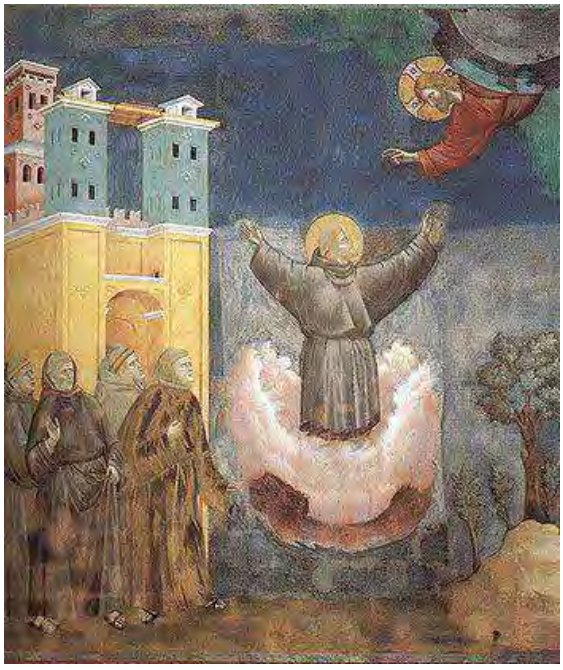


Figure 131 Présence des témoins oculaires du dialogue entre saint François et Dieu, 1297-1300, Assise

On apprend en effet là que *l'historia est conduite de façon à solliciter la sensibilité du spectateur, mettant à son service toutes les ressources formelles de l'art*, notamment via d'infinis détails des descriptions naturalistes (faune, flore, minéraux, architecture, etc.) précisément de la même façon que les biographies du saint s'emploient, à la même époque, à restituer minutieusement les ambiances et les attitudes. L'attachement du peintre comme de l'écrivain à rendre le récit vivant recourt, comme le détaille Recht, à une écriture incluant le burlesque, intensifiant les émotions et la force des évocations notamment par le recours au panégyrique[1]. Ils s'ingénient en outre à émailler les scènes - à fresque comme du récit - de personnages qui désignent, commentent ou expliquent l'action. Ce dernier procédé de mise en abîme emboîtée entre les vrais témoins oculaires du vivant de saint François et ceux représentés en peinture constitue une opération très efficace de présentification pour les spectateurs de la

[1] Usant également du procédé descriptif, hérité de Byzance, de l'*ekphrasis.*

basilique-reliquaire. Ces derniers, face aux peintures de Giotto, deviennent, *à* [leur] *tour, témoins oculaires de la vie du Christ*[1]. Ce procédé[2] et les ressorts artistiques qu'il mobilise met en œuvre deux ambitions complémentaires essentielles dans la perspective qui nous intéresse : *attest*[er] *de la vérité de ce qui est peint* d'une part, *sollicit*[et] *et ret*[enir] *l'attention* [du fidèle] *sans fléchir,* d'autre part. On assiste d'un côté à l'interruption par l'Eglise de l'élan des suiveurs directs de saint François et, de l'autre, à la focalisation de l'attention sur la production d'un certain récit de son existence donné à voir et donc à croire[3]. Or cette intention double consistant en somme à détourner l'attention d'un côté pour mieux l'orienter vers un autre doit être bien identifiée dans la mesure où elle caractérise une tendance générale qu'on peut retrouver déployée à de nombreuses échelles, emboîtées qui plus est, dans l'espace et l'ordre des objets du sanctuaire chrétien à partir du XIIIe siècle.

[1] Recht, p. 110.

[2] Dont on place ici la description détaillée qu'en donne Recht : ibid. *Le caractère public de l'action du saint se trouve redoublé par les mouvements qu'il provoque dans le public incorporé dans la scène. Tous ces hommes et ces femmes peints par Giotto sont là afin de témoigner une première fois, attestant la vérité de ce qui est peint, puisqu'ils sont déjà là au sein de la représentation en tant que témoins garantissant à ceux qui voient ces images que tout cela fut réellement accompli. Et l'image parle d'autant plus facilement au fidèle qu'elle sollicite et retient son attention sans fléchir dans le déploiement des objets, des accessoires, des « toiles de fond », des gestes et des mimiques.*

[3] Il exista au moins des deux versions de la vie du saint, la première plus spirituelle, la deuxième beaucoup plus anecdotique qui fut celle reconnue comme canonique par l'église et donnée comme source à Giotto. Compléter.



Figure 132 Statuette reliquaire-monstrance de saint Jean-Baptiste, fin du XIIIe siècle, trésor de la cathédrale de Troyes (inv. 063 © Musées d'art et d'histoire de Troyes



Figure 133 Statuette reliquaire-monstrance, fin du XIIIe siècle, trésor de la cathédrale de Troyes, détail, photos auteur

Donner à voir ne suffit pas, encore faut-il dire ce qu'il y a à voir[1]. Cet adage, ici formulé par Pierre-Alain Mariaux, résume à lui seul l'essence et le fonctionnement de l'objet ci-dessus. Celui-ci prolonge le recours à l'insertion d'une capsule transparente pour « donner à voir » la relique du doigt de saint Jean-Baptiste conservée dans le trésor de la cathédrale de Troyes. Cependant le procédé se complique nettement ici par rapport à la seule mise en visibilité directe du reliquaire-monstrance du *Museum Schnütgen*. Il revêt la forme de ce que Recht[2] et Mariaux[3] ont décrit, à partir du grec ancien *deictikos*, « désigner, montrer, démontrer », comme l'invention d'objets « déictiques ». C'est-à-dire d'objets indiquant où contempler, par un jeu de mise en abîme très clair avec la statuette de ce saint Jean-Baptiste dont l'index signale - au sein du reliquaire-anthropomorphe qu'il tient entre ses propres mains - la présence effective de la relique de son doigt dans sa monstrance. Notons qu'à ce stade, le disciple incrédule n'est plus invité à plonger sa main dans le côté du Christ mais à seulement à reconnaître du regard les plaies que lui montrerait le Crucifié, rigoureusement comme le fidèle contemple celles du *poverello* dans la *pala* de Giotto originellement dans une des chapelles de l'église San Francesco de Pise. Relevant sensiblement du même procédé, le reliquaire suivant nous invite à

[1] Mariaux, "Exposer au Moyen Âge ? Le cas du trésor," p. 11.
[2] Recht, p. 115.
[3] Au cours d'une session d'enseignement à l'Ecole du Louvre au printemps 2014 intitulée « Introduction et historique sur l'histoire du *display* au Moyen Âge.

quitter l'échelle des objets pour revenir à celle, plus vaste, de la mise en scène dans l'édifice façonnée par la même intentionnalité.





Figure 134 Reliquaire-monstrance pédiculé aux anges, début du XIVe siècle, Trésor de la cathédrale de Troyes et détail, photos auteur

Inscrit dans la filiation des châsses du XIe siècle dont la forme architecturée et la toiture à deux pans synthétisaient à la fois l'église et le tombeau, ce reliquaire s'en distingue en s'offrant aux regards sous la forme d'une monstrance transparente. Là où les flancs des contenants de l'époque romane accueillaient les représentations émaillées des vies des saints martyrs, les parois évidées n'ont plus ici de matérialité que le tracé cuivré de deux quadrilobes, de même qu'au pignon « l'épaisseur » des murs émaillés des châsses s'est vue remplacée par le dessin de fines arcatures et d'un mince trilobe pour tout remplage de l'espace sous la toiture. Si les anges qui détachent la châsse de terre pour la hisser vers le Ciel ne désignent pas ici directement du doigt où observer les reliques, c'est la délicate inclinaison de leurs bustes et l'avancement de leurs visages entièrement absorbés dans la contemplation de l'intérieur de la châsse vitrée qui prend en charge, de façon poétique, la fonction déictique d'un tel reliquaire. Pour le spectateur qui n'entrevoit, quant à lui, à travers trilobes et quadrilobes évidés qu'un fragment textile, la dévotion du regard des anges abîmés dans la vision d'une réalité qui lui demeure inaccessible joue ici comme un indice l'encourageant à croire en la présence de reliques. C'est-à-dire d'une trace de sacré vénérable quoique hors de portée de la vue. On retrouve dans l'iconographie de nombreux reliquaires des XIIIe au XVe siècle la figure de ces anges, chargés du sacré,

littéralement *sacerdotes*[1], porteurs de monstrance[2]. Leur geste, empreint de curiosité autant que de dévotion, offre une image parfaite du mouvement mimétique auquel les fidèles sont invités tant dans leur cheminement à l'intérieur de l'édifice gothique, que dans leur aspiration à contempler les mystères tenus cachés derrière les parois élevées des « jubés »[3], derrière la clôture des volets des retables autant que dans le jeu d'entr'aperçu structurant les monstrances. Comment la succession de ces *mur*[s] *diaphragme*[s] [qui] *capte*[nt] *les regards pour mieux souligner ce qu'il*[s] *leur dérobe*[nt][4] soutient-elle l'espérance des croyants des abords du XIIIe siècle de parvenir à contempler l'éclosion du sacré ?

Prolongeant la dynamique initiée précédemment par les barrières de bois, les *ciboria,* les grilles de fer forgé et l'apparition des premières clôtures hautes à la fin du XIIe siècle, la création de limites plus étanches constitue le premier dispositif accentuant l'invisibilité du sanctuaire dans l'édifice gothique. Ces dernières produisent à l'échelle architecturale les mêmes effets que ceux observés à l'instant à celle de la monstrance (à la fois désir et impossibilité de voir les reliques) : *moins il est donné à voir précisément et plus l'image s'impose d'un sanctuaire imprécis, deviné, aperçu et suggéré où le mystère s'installe comme celui de l'Eucharistie*[5].

[1] Du latin classique, *sacerdotium, « sacerdoce ».*
[2] On renvoie en annexe n°19 quelques exemples du succès de ce motif iconographique.
[3] Voir plus haut pour l'usage tardif de ce terme qui apparaît sous le latin *doxale* dans les textes de l'époque.
[4] Baschet, p. 87.
[5] La suite de la citation conduit déjà au point suivant attaché aux effets spectaculaires puisqu'il y est question d'une vision qui s'y fait *flottante, troublée, frémissante des lumières naturelles aussi bien qu'artificielles. Tout y devient poésie sensible, rien n'est vu exactement, simplement senti, effleuré, à la seule portée des regards incrédules,* Phalip, p. 41.



Figure 135 Gravure représentant le jubé de la cathédrale Notre-Dame de Chartres[1], datant du XIIIe siècle (1230-1240), planche dessinée et gravée en 1697 par N. de Lamerssin

L'apparition des jubés barrant entièrement l'espace du chœur des églises au cours du XIIIe siècle[2] importe dans cette recherche car ces derniers constituent un dispositif de cadrage activant le ressort spectaculaire des rituels. Interprétant le concile de Latran IV comme *la réponse à une inquiétude générale des prélats, frappés par le désintérêt des fidèles envers leur action*[3], Alain Erlande-Brandenburg établit une intéressante corrélation entre la généralisation du recours à ces hautes barrières et le problème aigu auquel était confrontée l'Eglise de l'époque face au succès considérable rencontré alors par les ordres mendiants. L'efficacité du jeu de capation d'attention des jubés dans l'accroissement de l'intensité des rites qu'ils occultaient, attisant la curiosité des fidèles à qui ils dissimulaient la vue du chœur est également attestée par Jacqueline Jung. Emprutant à Van Gennep le concept de « marqueur de frontière », faisant du jubé une réitération de la dynamique du « passage » qui débute avec le portail pour se poursuivre à l'intérieur de l'église[4], "Beyond the Barrier : the Unifying Role of the Choir Screen in Gothic Churches" prolonge les pistes ouvertes plus haut par Eliade et Baschet. Nous y reviendrons plus loin. Brigitte D'Hainaut détaille de façon plus précise encore ce processus actif de « resserrement » des espaces vers le Saint des Saints à l'intérieur de l'église

[1] Détail d'une gravure intitulée « Le triomphe de la sainte Vierge dans l'église de Chartres ». Au-delà de cette gravure, voir l'annexe n°20 pour plus de lisibilité de ce dispositif avec la reconstitution de ce jubé proposée par Jacqueline Jung dans son article.
[2] On renvoie en annexe n°21 l'analyse faite par Alain Erlande-Brandenburg à partir des relevés de la cathédrale d'Angers (réalisés avant 1699), livrant des dispositions de la cathédrale, incluant son jubé, au début du XIIIe siècle.
[3] Erlande-Brandenburg, "Le sanctuaire des cathédrales au Moyen Âge," p. 234.
[4] Voir Jung, p. 631.

gothique désignant *l'enchaînement des jubés, de la clôture délimitant l'espace du chœur et de l'enclosure circonscrivant l'autel, fonctionn*[ant] *comme autant de diaphragmes progressifs axés sur l'autel majeur dont ils régulaient et restreignaient l'accès physique et visuel*[1].

Parmi les supports matériels promus alors par l'Eglise, élevés à l'autel comme voie privilégiée d'accès au *transitus* et simultanément masqués par ces cloisons, l'hostie occupe la première place. Après le décret synodal de 1200, Latran IV et, plus tard la diffusion à toute la chrétienté latine du culte de l'eucharistie au début du XIVe siècle[2], il devint de la plus haute importance que l'hostie apparaisse comme l'épicentre vers lequel convergent les regards de tous les fidèles. La valorisation du mince disque blanc destiné à être transsubstantié au cours du rituel de la messe, devenant ainsi un nouveau *locus* pourrait suggérer d'aborder cette réalité liminale comme un « objet-lieu » ou une « image-lieu »[3]. Cette lecture permettrait en outre de faire saillir ici la proximité entretenue par les reliques et l'hostie. Deux catégories de *realia*[4] dont l'existence propre n'est sublimée qu'à travers un certain nombre de dispositifs matérialisant, visiblement, l'investissement sacral permettant - aux yeux de la foi - leur transmutation. Une réflexion qui constituera, plus bas, le point de départ du dernier développement de ce chapitre. Pour rayonner aux yeux des croyants comme passages possibles vers la communion au divin appelée de leurs vœux, hostie, reliques et dans une certaine mesure,

[1] D'Hainaut-Zveny, "De l'implication des paramètres spatio-temporels dans la constitution de ces Locis competentibus," p. 216.

[2] En lien direct avec le concile de Vienne réuni sous Clément V, en 1311-1312.

[3] Après avoir posé, dès l'introduction, et se référant pour la paternité du concept à Jean-Claude Bonne, la riche notion d'image-objet, Jérôme Baschet propose dans la section consacrée à « L'image en son lieu » et plus précisément dans la sous-partie « Le lieu rituel et son décor » (pp. 67-101) celle d' « image-lieu » afin d'insister sur la dimension à la fois objectale et topographique de l'image dans la matérialité de son association à l'édifice ecclésial. On mentionne ici l'usage originellement fait de la notion afin de préciser que l'application qu'on en propose ici à l'hostie ne saurait être imputée à l'auteur de l'*Iconographie médiévale*. Baschet écrit quant à lui ainsi : *La matérialité à laquelle nombre d'images-objets médiévales adhèrent est celle d'un édifice, d'un lieu, tout particulièrement de ce lieu rituel qu'est l'église. Il semblerait plus judicieux pour caractériser de telles œuvres de parler d'images-lieux. Et il faut, pour les analyser, considérer la nature et les fonctions du lieu dont elles constituent le décor et dont elles accompagnent l'usage,* Baschet, p. 67.

[4] Féminin pluriel du bas latin *realis* (*res),* cette notion est intéressante car liée à la construction du réel. Elle n'a pas été investie dans cette recherche mais pourrait très légitimement y prendre place dans la mesure où l'élaboration et la traduction des objets du réel (dans le monde médiéval ici) et la question de leur transposition dans le langage muséal (plus loin) relèvent directement de questions de déplacements, de traduction au cœur des problématiques du transfert culturel. Une des questions sous-jacentes à cette recherche étant comment rendre compte de la complexité des sens superposés des *realia* médiévales dans leur interprétation muséale ? Dans le *Trésor de la langue française*, d'après Alain Rey*, il s'agit « "Objets existants du monde perçus ou considérés indépendamment de leur relation avec le signe" (Rey, Sémiot. 1979).* Cette notion peut donc s'avérer centrale pour penser la problématique des contextes historiques changeants, des imaginaires autant que des pratiques qui s'attachent à des catégories d'objets migrant de sphères culturelles à d'autres.

images[1] requéraient des « recharges sacrales »[2] impliquant la latence. Le recours proposé par Brigitte D'Hainaut au schème interprétatif, emprunté à Durkheim[3], de l'alternance entre « rites positifs » et « rites négatifs » complète cette piste et offre ici un fil rouge idéal pour examiner les ressorts mobilisés pour cacher afin de révéler pleinement dans la lignée des dynamiques du dévoilement étudiées précédemment. A ce titre, l'avènement des monstrances-eucharistiques, dans les dernières années du XIIIe siècle[4] et leurs processions liées à l'instauration de la Fête-Dieu constituent un autre « rite positif » complémentaire au geste de l'élévation à l'autel. Ce dernier relèvant de plus du versant spectaculaire que nous aborderont plus loin.

Tâchons d'aborder ici la posture des anges rencontrés, plus haut, avec la monstrance-reliquaire du trésor de Troyes cillant des yeux pour discerner la présence du sacré dans l'espace du sanctuaire. L'impossibilité de voir le Saint-Sacrement en dehors de l'instant de la consécration et la nécessité conjuguée d'en signaler la sacralité impliquaient la mise en place de solutions constituant le versant « négatif » du rite de l'élévation. Comme le confirme Durand, pour le XIIIe siècle, arches, tours ou colombes eucharistiques à proximité immédiate de l'autel emplissaient cette fonction[5]. Une fonction somme toute bien proche du rôle dévolu aux armoires-reliquaires qui, installées dans le cœur des sanctuaires, participaient également au jeu alterné de mise au secret/mise en lumière intéressant ce chapitre[6]. Ce type d'armoires, comparables structurellement à celles des trésors évoquées au chapitre précédent, et attesté par exemple à l'arrière du chœur de Saint-Denis par Dom Doublet[7], pouvait être de bois, ou adopter

[1] A partir de la toute fin du XIIe siècle, notamment en lien avec l'influence du néoplatonisme du Pseudo-Denys l'Aréopagite. Comme l'expose Jean-Claude Schmitt dans « L'émancipation de l'image religieuse en Occident », déjà cité, la « semblance » entre l'image et le prototype divin allait être réaffirmée, de même que revalorisé le rôle de médiation de l'icône dans la fonction de *transitus* entre les hommes et Dieu, conceptions qui se traduisent clairement dans l'approbation, chez Suger, d'un nouveau culte des images à la fois possible et théologiquement fondé. Voir Schmitt, "De Nicée II à Thomas D'Aquin, l'émancipation de l'image religieuse en Occident," p. 85.

[2] Selon les mots d'Alphonse Dupront.

[3] D'Hainaut-Zveny, "De l'implication des paramètres spatio-temporels dans la constitution de ces Locis competentibus," p. 215. Emile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Puf, 1912, pp. 428-555.

[4] On reporte en annexe n°22 l'exemple le plus ancien de monstrance-eucharistique identifié par Frédéric Tixier dans ses recherches, car l'objet offre la plus grande analogie avec la typologie des reliquaires-monstrances et relève de cette même frange chronologique du XIIIe siècle. En témoignent ces mots de Reusen, *Ce sont des ostensoirs en métal, ajourés, munis d'un pied et percés, sur deux ou plusieurs côtés, d'ouvertures, le plus souvent en forme de baie ogivale*, Reusen, p. 360.

[5] Avant la mise en place systématique, au XIVe siècle des tabernacles. Voir *Rational*, Livre I, chap. II, n°5, cité par ibid., p. 251.

[6] On envoie dans l'annexe n° 23 le rappel des éléments historiques précédemment placés dans le texte quant aux formes prises par ces armoires.

[7] Ce dernier évoque en effet, des deux côté de l'autel des reliques des saints martyrs évoqué plus haut, la présence de deux armoires en bois enserrant une partie du trésor de l'abbaye dans le courant du XIIe siècle : « *il y a là plusieurs choses précieuses et saintes. Premièrement au costé droit en une armoire est gardé l'un des précieux clouds, etc… Au costé senestre de l'autel en une grande armoire est le sacré chef de Saint Denis l'Aréopagiste,*

la forme de tabernacles destinés à recevoir hosties ou reliquaires[1]. On les évoque dans ce troisième chapitre car, bien plus que dans le contexte des chambres des trésors, cette disposition topographique ajoute à la logique de la protection une dimension de mise en visibilité plus importante. L'étude des inventaires des trésors des cathédrales de Bayeux et de Noyon, évoqués au chapitre précédent, invite à réviser les assertions répétées concernant l'inscription des armoires-reliquaires dans l'écrin de leurs trésoreries hautes[2]. Il apparaît en effet que celle de Noyon prenait vraisemblablement place directement dans le chœur de la cathédrale. De même, la célèbre porte représentant la translation des corps des saints martyrs locaux sur la civière portée par des moines et remontée depuis au moins le XIXe siècle au registre inférieur de l'armoire du trésor haut de Bayeux, pourrait fort bien provenir également d'une des armoires du chœur de la cathédrale de Bayeux. Dès lors, la présence de ces meubles peints et adoptant en surface l'apparence de reliquaires rappelle nettement un procédé rencontré dès le *Sancta Sanctorum* du Latran[3]. On avait observé là que la signalisation de la sacralité passait par la représentation peinte, entre les arcades supérieures de l'oratoire, de Léon III arborant avec solennité un coffret d'ossements, mettant en pleine lumière les reliques que l'*arca Santa* s'employait quant à elle à mettre, tout aussi visiblement, dans l'ombre. Le même principe de présence/absence[4] est à l'œuvre à travers ces armoires. Les reliques enserrées entre leurs montant étaient à la fois invisibles au quotidien (présence en creux) et manifestées à la surface à travers les cycles iconographiques qui les ornaient (présence visible) comme en témoigne le volet encore peint de la porte associée à l'armoire du trésor haut où on la contemple aujourd'hui. Comment l'affleurement de la *preasentia* des saints dans le sanctuaire, si essentielle à la vénération des reliques, en dehors des moments de leur exposition rituelle, est-elle soutenue par l'ornementation de l'armoire de Noyon[5] ?

---

apostre de France, etc. », Jacques dom Doublet, *Histoire de l'abbaye de Saint Denys en France*, Jean de Heuqueville, Paris, 1625, cité par Viollet-le-Duc dans le *Dictionnaire de l'architecture française.*

[1] Empruntons à Reusen, en annexe n° 24, les beaux exemples, quoique plus tardifs car datant des toutes premières années au XVe siècle du tabernacle (eucharistique) de l'église de Notre-Dame à Hal et la chapelle de Sainte-Vérone (à Berthem, près de Louvain) pour se figurer la structure de ces armoires et leur ornementation ogivale.

[2] Dont nous renvoyons le détail dans l'annexe n° 25.

[3] Voir chapitre II.

[4] On ne nuance pas ici la primauté de la présence sur la visibilité des reliques établie au chapitre I (idée selon laquelle ces dernières n'ont pas besoin d'être visibles pour rayonner). Mais prolongeons seulement l'examen de la dialectique du dévoilement dans l'ordre du visible et de sa capacité à orienter le regard et par là même de soutenir la dévotion.

[5] Dont on se souvient, cf. chapitre II, qu'elle avait été réalisée sur une toile marouflée sur bois et non directement peint sur les ais de volets et indiquait, comme d'autres indices structurels de la conception du meuble, une transformation en armoire-reliquaire à un moment donné de son histoire. La connaissance qu'on peut avoir du programme pictural de ce meuble dont on a vu la destruction pendant la guerre au chapitre précédent (en effet, si au XIXe siècle seul le volet central gauche avait disparu de longue date, aujourd'hui, rien ne subsiste des volets anéantis ou dérobés dans les décombres de la première guerre mondiale), découle des relevés du XIXe siècle et



Figure 136 Dessins de l'armoire ouverte et de quatre anges par Boeswillwald, gravés par Best, Leloir et Rouget

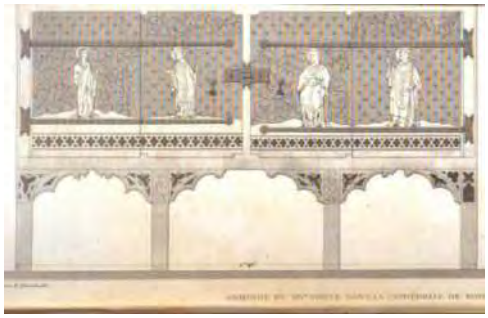


Figure 137 Dessin des peintures du registre inférieur par Boeswillwald, dans Didron[1]



Figure 138 Etat des volets de l'armoire avant les bombardements de 1918 causant leur disparition

L'iconographie des volets de cette armoire présente une déclinaison de celle observée sur le volet gauche de celle de Bayeux[2]. Le même désir de rendre explicite la conservation de reliques saintes du chapitre - ici vraisemblablement installées secondairement dans les entrailles de ce meuble - pousse à représenter sur les huit panneaux extérieurs les saints à l'honneur. Les figures angéliques quant à elles, se trouvent plaquées sur l'intérieur des volets, tournées vers les châsses. *Vêtus de blanc et se détachant sur un fond tantôt pourpre foncé tantôt vert parsemé d'étoiles*[3], les anges musiciens, luciférien et porteurs d'encens représentent ensemble la musique des sphères, les volutes de l'encens et la lumière des chandelles guidant les âmes des saints vers le monde céleste, non sans rejouer leur vénération rituelle sur terre[4]. Ainsi est-ce à l'articulation entre face interne et face externe des volets que se joue le passage entre les registres de l'ici-bas et de l'Au-delà[5]. Comme à Bayeux, l'historiographie du XIXe siècle établit un lien direct entre ce qu'elle perçoit de l'ornementation déployée en un cycle iconographique

---

des photographies d'avant-guerre. On reporte en annexe n°26 l'étude détaillée qu'on avait reconstituée de ce programme d'après ces sources pour n'en donner dans le texte que des éléments ponctuels.

[1] Gravure tirée du IV[ème] tome des *Annales archéologiques,* sous la dir. de Didron aîné, Paris, Librairie archéologique de Victor Didron, 1846, article aux pages 368-375.

[2] Dont le registre inférieur évoquait les saints à travers l'image de leur translation et le supérieur leur transmutation en intercesseurs célestes auprès du Christ, voir chapitre II.

[3] Ecrit Boeswillwald.

[4] Reportons ici l'analyse faite par Didron de la hiérarchie ainsi établie entre ordre terrestre et ordre céleste : *au dehors, les sains s'élèvent sur un fond orné alternativement de fleurs de lys et de rinceaux ou de plantes à vrilles,* [ainsi] *l'homme le saint qui vit ou marche sur la terre est enveloppé des plantes de la terre et de l'attribut héraldique du roi de France,* [tandis qu'] *au-dedans, les anges de détachent sur un fond semé d'étoiles,* Didron, Fin de la page 373.

[5] Tandis qu'au volet peint de Bayeux, c'était la fausse penture qui séparait ordre inférieur et ordre supérieur. Une articulation qu'on retrouvera, plus bas, figurée les nuées séparant partie haute et partie basse à la surface émaillée du reliquaire de saint François d'Assise conservé au Musée du Louvre.

fait de huit panneaux et la destination d'armoire-reliquaire du meuble[1]. On peut se référer ici à l'inventaire des reliques de l'église Notre-Dame de Noyon renouvelé en 1426 qui situe les plus précieuses du chapitre *derrière le grand Autel, resserrées dans une Armaire à costé gauche*[2]. Cette mention conforte en effet encore l'hypothèse, suivie au chapitre II et avancée notamment par Benjamin Findinier[3], suivant laquelle cette armoire, adaptée pour cette fonction, notamment par le traitement iconographique de sa surface, prenait place dans l'espace du chœur. C'est-à-dire à l'endroit précis où étaient vénérées les reliques majeures du chapitre dont les processions et les ostensions notamment des restes de saint Eloi sont bien connues. La présence de cette armoire richement colorée, non dans le trésor haut, mais bien dans l'espace du chœur permet alors sa réinscription au sein d'un environnement architectural en grande partie peint lui aussi[4]. Une remise en perspective qui permet en outre de mieux comprendre la façon dont les peintures à la surface de cette armoire pouvaient « opérérer » visuellement en lien avec les éléments mobiler et architecturaux l'entourant immédiatement. On pourrait penser ici aux luminaires du sanctuaire[5], mais dans la perspective qui intéresse ce troisième chapitre, on songe davantage à sa position à l'arrière du jubé découvert sous le dallage du chœur en 1922 et qui, lui s'élevait de façon assurée[6] entre les piles occidentales du transept au XIVe siècle.

---

[1] *Cette armoire a bien raison de montrer peints sur ses volets, à l'extérieur, les saints dont les reliques étaient enfermées au-dedans. Sainte Claire, qui tient l'hostie consacrée, devait être représentée sur un meuble où l'on mettait des ciboires et des calices, de même saint Jean-Baptiste ou saint Denis, deux saints évêques, et sans doute trois apôtres, devaient figurer sur cette armoire qui gardait quelque parcelle d'eux-mêmes* Didron, Fin de la page 373. Nous reportons en annexe n° 26 le détail de l'analyse de ce rapprochement.

[2] Jacques Le Vasseur, « Extrait de l'inventaire des reliques de l'Eglise Nostre-Dame de Noyon », dans *Annales de l'église de Noyon jadis dite de Vermand ou Le troisième livre des Antiquitez, Chroniques ou plustost Histoire de la Cathédrale de Noyon,* Paris, 1633, p. 1304-1310.

[3] Benjamin Findinier affirme en effet combien *la tentation est grande de voir* [là] *sa plus ancienne localisation connue, .*

[4] Elément encourageant à considérer le sanctuaire de cette cathédrale en prenant en compte des *décapages intensifs qui ont privé la sculpture et l'architecture d'une apparence visuelle colorée* [empêchant par là-même] *d'imaginer l'armoire de Noyon dans son environnement architectural peint*. Ibid. Ces dimensions ont été intensément étudiées par Arnaud Timbert et Stéphanie-Diane Daussy, voir notamment, sous leur direction, *Architecture et sculpture gothique, renouvellement des méthodes et des regards*, paru en 2012, aux Presses Universitaires de Rennes. On place également en annexe n° 27 quelques clichés pris sur place attestant ces traces de polychromie dans l'espace du sanctuaire.

[5] La présence d'une poutre luminaire dans le trésor invite à considérer l'hypothèse de la mise en lumière du sanctuaire (et par là même de cette armoire) par les luminaires qui pouvaient avoir été fixés sur cette dernière. On reporte en annexe n° 28, la photographie et les détails liés à l'existence de cette poutre luminaire dont la polychrome.

[6] Mentionné au XVIIe siècle par chanoine Levasseur, qu'on a déjà cité en annexes comme important chroniqueur de Noyon qui l'évoque dans ses *Annales,* pp. 1379-1380, ce jubé pourrait avoir été conçu autour de la translation des reliques de saint Eloi (premières années au XIVe siècle) au moment de la reprise du chœur liturgique et du mobilier s'y associant. Dans « Les portails de la façade occidentale de la cathédrale de Noyon et la sculpture du XIIIe siècle », (*Les Cahiers d'Histoire de l'Art,* 11, 2013, pp. 106-121), Stéphanie-Diane Daussy et Arnaud Timbert indiquent la difficulté à dater précisément ce jubé très proche stylistiquement de la sculpture noyonnaise du milieu du XIIIe siècle. Au sujet du jubé, on pourra lire aussi Eloi Delbecque, « Le jubé de la cathédrale de Noyon », *Archéologia*, n°84, juillet 1975, *Contributions à l'art gothique,* pp. 13-22.



Figure 139 Façade ouest du jubé (XIVe siècle) reconstitué dans l'arrière-sacristie, photo auteur[1]

Il faut alors se figurer mentalement l'armoire de Noyon, devenue armoire-reliquaire et parée en conséquence à grand renfort de polychromie[2], non seulement placée à l'arrière de l'autel majeur, mais encore partiellement occultée par ce jubé. Ainsi parvient-on à resituer cette dernière à l'intérieur d'un système complexe de monstration fonctionnant par grades d'enveloppements, de rapprochements et de distanciations successifs. Tout d'abord, on l'a vu, les reliques les plus précieuses de la cathédrales, enchâssées dans l'écrin de leurs reliquaires, étaient tenues cachées dans le secret d'une armoire ferrée prolongeant l'archétype de « coffre-fort ». Simultanément elles étaient tout aussi puissamment manifestées visuellement à la surface de ce meuble à la fois par sa forme de châsse et par le déploiement de la cohorte des saints figurés à ses volets. Enfin, suivant une dynamique multiscalaire, cette armoire se voyait très vraisemblablement presque totalement occultée vis-à-vis de la nef par l'écran formé par le jubé. Ce jeu si particulier de suggestion sans visibilité, d'affleurement sans accès réel, impliquait en réponse la cessation, ponctuelle de cette latence. Celle-ci advenait via l'apparition des reliquaires élevés à l'autel à travers la porte centrale ouverte du jubé ou portées en processions aux jours anniversaires de l'invention des reliques du trésor de la cathédrale. Les reliques se trouvent ainsi engagées dans une dynamique alternée d'érection sur les autels et d'occultation par les *infranchissables transparences* entravant l'élan pèlerin depuis la fin du IXe siècle.

[1] On donne, en annexe n° 29, des vues plus détaillées de ce jubé permettant d'observer les peintures primitives rouges et bleues retrouvées par les archéologues sous les repeints du XVIIe siècle.

[2] Et elle-même inscrite à l'intérieur d'un espace architectural considérablement peint comme témoignent les vestiges de polychromie médiévale (cf. photographies en annexe).

L'étude des modalités prises par cette nécessaire alternance d'apparition/disparition du visible pour manifester l'invisible peut être reprise, ci-après, au contact des colombes eucharistiques très brièvement évoquées plus haut qui jouent, elle aussi un rôle dans le processus général d'oscillation entre enclosure et ouverture qui nous intéresse ici[1].



Figure 140 Colombe eucharistique, cuivre émaillé, XIIIe s., conservée au musée d'Amiens, gravée par Reusen[2]



Figure 141 Colombe eucharistique en cuivre émaillé, XIIIe siècle, Metropolitan Museum of Art, NY

Pouvant opérer à la manière de suspentes eucharistiques[3], ces dernières conditionnent l'accès à la réserve eucharistique destinée aux hosties consacrées[4], placées dans leurs flancs, à travers le maniement d'un bouton donnant à l'objet la dimension mécanique d'un dispositif retardant l'apparition de son contenu. Un tel procédé - observable aussi dans l'ordre des reliquaires - met sur la voie de l'existence, au cœur du rituel chrétien de l'époque, de processus mécaniques réhaussant les jeux de mises en visibilité[5]. L'exemple suivant[6] montre une autre forme de pyxide usant également du ressort de la « mécanique optique ». Sur cet autel entouré de courtines, le pôle le plus sacré apparaît suspendu à l'intérieur de cette crosse en matière

[1] Reprécisons que nous prenons le parti dans ce chapitre de considérer un spectre ouvert au-delà des seuls reliquaires afin de mettre en exergue des dynamiques transversales.
[2] Cette gravure constitue la figure 1, p. 353 de *Reusen.*
[3] Dont le plateau était souvent perforé afin d'en permettre la suspension.
[4] Réserves eucharistiques mobiles, les colombes eucharistiques limousines furent fabriquées en série au long du XIIIe siècle et diffusées vers l'ensemble des sanctuaires européens. On en rencontre des exemples dans nombre de trésors et la plupart des grandes collections muséales médiévales (aux musées de Boston, de Baltimore, du Louvre, de Cluny, de Milan, de Barcelone, etc.).
[5] Non sans rappeler les *machines extraordinaires donnant à voir un spectacle insolite* rappelant celles de Raymond Roussel, mentionnées au socle conceptuel.
[6] Egalement emprunté à l'art de la gravure de Reusen (rappelant l'importance de rester prudent face à ces reconstitutions du XIXe siècle parfois tirées de celles de Viollet-le-Duc).

précieuse[1]. La tourelle-eucharistique ci-dessous suspend en effet le Saint-Sacrement à la volute d'une crosse à l'aplomb d'une structure élevée en pinacle surmontée d'un crucifix[2].

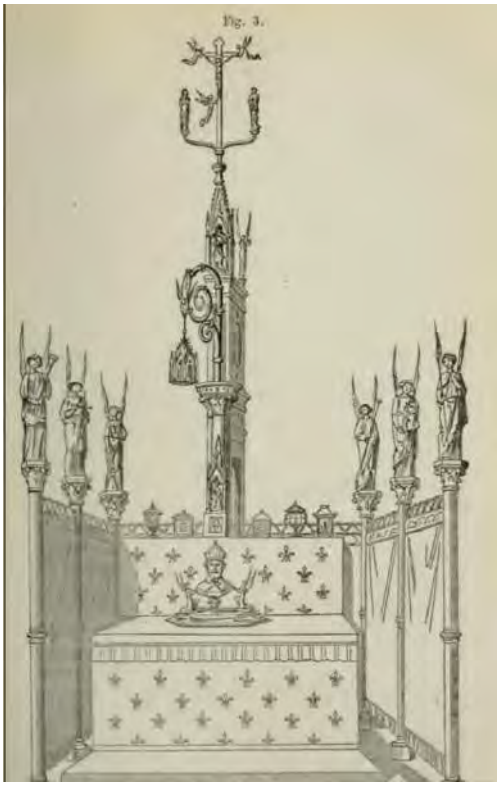


Figure 142 Maître-autel de l'ancienne cathédrale d'Arras, XIIIe siècle, gravure d'E. Reusen[3]

Un tel dispositif[4] attire efficacement les regards vers le point pécis d'exposition publique de la sainte Eucharistie à la vénération des fidèles[5]. La gravure du maître-autel d'Arras permet en outre de comprende comment l'autel constitue à la fois un espace où s'esquissent les contours du sacré et où s'affirme un ordre hiérarchisé entre les objets, notamment entre les collections de reliques enserrées dans le sein des trésors. Le chef-reliquaire soutenu par deux anges s'élève en effet au centre de la table, se détachant ainsi clairement de la présence de six autres

[1] Ailleurs la pyxide est signalée par un baldaquin orfévré ou un dais d'étoffes. Reusen signale que la désignation de la petite tente ainsi formée, *tabernaculum* est à l'origine de l'usage du terme pour les tabernacles eucharistiques, voir Reusen, p. 272.
[2] Datant vraisemblablement quant à lui du XVe siècle ce dont conviennent ici les deux auteurs cités.
[3] Gravure réalisée d'après un tableau du XVIe siècle et donnée en figure 3, p. 249 des *Eléments d'archéologie chrétienne* déjà cités.
[4] Voir la description, appuyée sur celle qu'en donna Viollet-le-Duc dans le *Dictionnaire de l'architecture,* t. II, p. 28., donnée par Reusen, p. 248.
[5] Reusen précise (p. 271 et 272) que les faibles dimensions des réceptacles destinés à conserver les hosties consacrées s'expliquent par l'habitude de n'en conserver alors que le très petit nombre nécessaire au déplacement du Viatique et à l'exposition publique en dehors de la célébration des messes.

monstrances juchées au sommet d'un élément de retable formant un socle[1] en arrière de l'autel[2]. Au sujet de l'exposition temporaire des reliques, le célèbre diagramme établi Jacob Burckhardt à partir de l'ordinaire de la cathédrale de Bâle est très précieux. Il prodigue des renseignements clés quant à l'ordre d'apparition des trésors conservés dans la resserre adjacente au transpet nord dont il a été fait mention au cours du chapitre II[3].

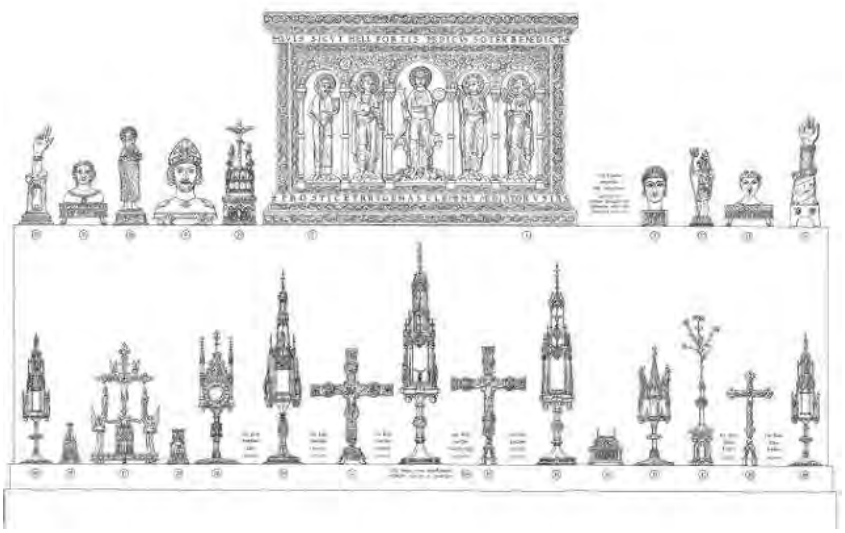


Figure 143 Présentation des reliquaires de la Cathédrale de Bâle vers 1500[4]

Indissociable de l'histoire du trésor de la cathédrale de Bâle, la figure de l'empereur Henri II qui en fut le principal donateur, avant de devenir lui-même l'objet d'un culte autour de la conservation de ses reliques, invite à mentionner le lien entre les précieux reliquaires dont il fit don au trésor[5] et le devant d'autel dont il enrichit également la cathédrale afin de souligner la préciosité des reliques liées à la Vierge, au Christ, à saint Jean-Baptiste ainsi qu'aux apôtres. Pour la période s'étendant entre le XIe et le XVIe siècle, on connaît le protocole liturgique qui régissait strictement la présentation des objets conservés dans le trésor de la cathédrale. A l'occasion des sept grandes fêtes liturgiques[6] de l'année, l'*antependium* d'or d'Henri II quittait l'espace protégé du trésor pour venir orner l'autel-majeur de la cathédrale de Bâle, entouré par

[1] *Dorsalia* au pluriel, de *dorsualis, dorsum,* du dos, dorsal, en latin.
[2] Au sujet de cette disposition, on renvoie en annexe n° 32 deux des plus célèbres exemples antérieurs (Grandmont et Stavelot) attestant, respectueusement pour les XI et XIIe siècles, l'importance prise par l'habitude de surhausser certains reliquaires sur les autels afin d'augmenter leur visibilité.
[3] On n'avait pas alors considéré l'armoire de bois peint installée sous la retombée de la voûte de la chambre du trésor de la cathédrale car ce meuble date de la seconde moitié du XVe siècle. Dans la mesure où ce dernier demeure conservé et permet de se figurer la continuité de ce type d'aménagements dans les sacristies et chambres des trésors, on renvoie tout de même sa photographie en annexe n° 31.
[4] Illustration extraite de Husband and Chapuis.
[5] Autour de la consécration par l'archevêque Adalbero de la cathédrale reconstruite sous Henri II, en octobre 1019.
[6] Noël, Pâques, Pentecôte, St Sacrement, Ascension, Toussaint et fête d'Henri II.

les reliquaires les plus précieux du trésor disposés sur deux registres[1]. La notion d'ordre entre les reliquaires conservés dans les armoires des trésors et destinés à apparaître dans leur ordonnancement au moment de leurs monstrations apparaît clairement à travers cet exemple. Les pendants formels entre des objets comparables au sein de ce diagramme rappellent la symétrie qu'on devine également à l'observation des *capsae* présentées, plus haut, sur le retable à l'arrière du maître-autel d'Arras. Les archives du canton de Bâle conservent un document exceptionnel indiquant[2] les instructions précises détaillant l'installation du trésor de la cathédrale[3]. Un dernier élément mentionné par l'étude faite par Mariaux du cas des ostensions à l'autel de la cathédrale de Bâle permet enfin d'ajouter une composante sacralisante supplémentaire dans la ponctuation du temps d'apparition des reliquaires. Il s'agit du recours à un dispositif de socles en bois rehaussant les contenants au moyen de tissus colorés au diapason du rythme de l'année liturgique. L'exemple de l'apparition des objets du trésor affranchissant la distance maintenue entre ces derniers et les fidèles à travers leur installation ponctuelle sur l'autel-majeur de la cathédrale de Bâle démontre l'importance de la logique calendaire régissant la dynamique d'exposition ou de soustraction à la vue de ces supports d'objectivation du sacré[4]. L'ostension des reliques aux dates anniversaires des inventions, des élévations ou des translations des restes des saints par un chapitre ou les religieux d'une abbaye relatée par les chroniques médiévales participe d'une réactivation du lien au divin, par l'intercession des saints patrons. Cette opération qui constitue une étape majeure dans l'écriture de la mémoire des communautés prend la forme d'une recharge sacrale qualifiant un temps spécifique en rupture avec le continuum des jours et apte à réitérer la puissance dévotionnelle attachée au culte des reliques. Peter Brown en témoigne dans l'analyse qu'il propose ci-après de la façon dont agit l'énonciation de la passion des saints martyrs qui accompagne les ostensions, à dates fixes, de leurs restes mortels. Mettant l'accent sur la *qualité répétitive et mélodramatique* de ces lectures, il précise ainsi, que *la « passio » abolissait le temps*[5] […et] *donnait vie pour un instant au visage de la « praesentia » invisible du saint*[6]. Ponctuation temporelle jouant des dynamiques de captation de l'attention, la *passio* accompagnant les ostensions participait de cette logique intrinsèque à l'Evangile d'énonciation dans le présent des vérités éternelles.

[1] Voir Husband and Chapuis, p. 20.
[2] Le document date des abords de l'an 1500 mais tout porte à croire qu'il traduit des dispositions plus anciennes, voir *ibid.*
[3] Une reproduction en est proposée entre les pages introductives du catalogue de l'exposition du Metropolitan Museum of Art, *The treasury of Basel Cathedral* en 2001, sus-mentionnée.
[4] Voir Mariaux, "Exposer au Moyen Âge ? Le cas du trésor."
[5] Brown, *Le culte des saints, son essor et sa fonction dans la chrétienté latine*, p. 99.
[6] Ibid., p. 109.

Dans le sanctuaire chrétien des alentours du XIIIe siècle, plusieurs logiques coexistent quant aux formes de présentation permanentes des *realia* destinées à faire advenir la présence des saints dans l'église. Le cas dionysien permet de se représenter cette possibilité : *L'histoire de l'abbaye royale de Saint-Denis en France*, montre que *dans les grandes nécessités de l'Etat et surtout lorsqu'on appréhendait quelque irruption des ennemis, on avait coutume d'exposer sur le grand autel à la dévotion publique les châsses de saint Denis et de ses compagnons martyrs*[1], mais le texte mentionne également l'habitude des religieux de prier pour le salut du Royaume *devant les corps des Martyrs qui avaient toujours été exposés sur le grand autel*[2]. L'exposition permanente de certaines châsses à l'arrière des autels nécessitait l'invention d'une solution susceptible de manifester visuellement leur sacralité. Elle fut trouvée dans l'érection, à l'arrière de certains autels, de formes de « *propitiatoires* », suivant le terme évoqué plus haut[3], prenant généralement les dispositions d'un *ciborium*[4] architecturé tel que nous pouvons l'examiner immédiatement à travers l'exemple de l'autel-majeur de Saint-Denis.

[1] Félibien. , partie I, livre IV, p. 154.
[2] Ibid., p. 156. On reporte en annexe n° 32 la célèbre gravure donnée par Viollet-le-Duc de l'autel des saints martyrs de l'abbatiale. Dans cet exemple, le déploiement de l'édifice miniature enchâssant les châsses-reliquaires de saint Denis et ses compagnons, tel que le représente Viollet-le-Duc, est tel (non sans rapport avec l'exemple de Stavelot) qu'il remplace quasiment le retable en occupant tout l'arrière de l'autel. On place dans la même annexe la gravure de l'autel matutinal de l'abbatiale et la peinture dite du maître de la messe de saint Gilles dont il est donné ici une vue détaillée en noir et blanc).
[3] Au début du point sur la puissance d'efficacité des seuils.
[4] On trouvait par exemple dans le chœur de Notre-Dame de Paris, à l'arrière du maître-autel, un grand reliquaire placé dans cette disposition en retrait de l'autel saint Marcel.



Figure 144 Détail de la Messe de saint Gilles de la National Gallery, 1500 (NG4681)

Quoique la peinture du Maître de Saint Gilles ne permette pas de voir la châsse de saint Louis dépasser au-dessus du retable d'or comme le met en scène la gravure de Viollet-le-Duc[1], c'est là que ces dernières siégeaient, symboliquement à mi-distance symboliquement entre Ciel et Terre et directement reliées visuellement à la fois à la Croix de saint Eloi et à l'hostie élevée entre les mains du prêtre. Cette rhétorique de signalisation de la sacralité d'un reliquaire grâce à un *ciborium* architectural conçu au XIIIe siècle pour le magnifier se retrouve dans la chapelle axiale du chœur de la même abbatiale, au-dessus de l'autel de la Vierge[2]. Un tel *ciborium* reproduisant, en miniature, les traits d'élancement caractéristiques de l'édifice gothique[3] rehaussait puissamment la châsse de cuivre et d'argent doré mentionnée dans les inventaires abritant les corps des saints dédicataires secondaires de la chapelle[4].

[1] Voir la gravure de Viollet-le-Duc au bas de l'annexe n° 32.
[2] Rien ne subsiste aujourd'hui de l'autel d'origine mais, comme le précise Sarah M. Gurérin, la restauration moderne, complétée en grande partie par Viollet-le-Duc, se fondait sur l'état originel (avant les modifications napoléoniennes).
[3] Fines colonnettes surmontées de hauts pinacles étirés, gâbles aigus ornés de crochetons et arcatures cintrées d'ogives.
[4] Comme l'indiquent les *Grandes chroniques de France* (1274), ce reliquaire contenait les corps des saints Hilaire de Poitier et Patrocle, dédicataires secondaires de la chapelle.



Figure 145 Reconstitution gravée au XIXe siècle de l'autel de la chapelle de la Vierge, Saint-Denis, XIIIe siècle[1]

Les recherches de Sarah M. Guérin permettent enfin de prendre en compte, autour de cet autel de la Vierge, une autre forme de signalisation de l'apparition épiphanique, ponctuelle ici, dans les sanctuaires du XIIIe siècle. L'autel au-devant de cette châsse précieuse sous son délicat *ciborium* et le retable sculpté s'avéraient également devenir, ponctuellement, un espace où apparaissait un trésor majeur de l'abbatiale[2] : le groupe en ivoire de la Glorification de la Vierge[3]. En effet, ce précieux groupe sculpté, vraisemblablement sis sous un baldaquin miniature, était solennellement extrait du secret du trésor de l'abbatiale à l'occasion des fêtes mariales, notamment de la fête de l'Assomption. Là où la présence constante de la châsse à l'arrière de l'autel constitue un pôle fixe du sacré, l'apparition spectaculaire de ce groupe en ivoire glorifiant la Vierge décrite par Sarah Guérin souligne la recherche d'effets plus spectaculaires liés à la manifestation exceptionnelle d'un objet quittant le secret du trésor. Dans ce cas précis, l'apparition concerne une image en trois dimension, un matériau spécifique,

[1] Illustration donnée en figure 4, par Reusen, p. 251. D'après le *Dictionnaire de l'architecture*, t. II, p. 42.
[2] Crée au XIIe siècle, ce trésor prenait place à l'angle du transept sud et de la nef, il était proche à la fois du chœur, du chevet et des autels du déambulatoire.
[3] Depuis longtemps dispersé. On renvoie en annexe n° 33 l'image de ce groupe sculpté réuni lors d'une exposition et des éléments complémentaires apportés par Sarah M. Guérin au sujet de l'usage liturgique de cette chapelle axiale et de son mobilier après son réaménagement dans la seconde moitié du XIIIe siècle. Voir Sarah M. Guérin, "Activation et glorification à Saint-Denis : la Vierge, l'ivoire et la liturgie de l'Assomption," in *L'église, lieu de performances. In Locis competentibus*, ed. Stéphanie-Diane Daussy and Nicolas Reveyron (Paris: Picard, 2016).

l'ivoire, et non directement la corporéité des reliques dans leur reliquaire[1]. Que sait-on au sujet d'apparitions évènementielles de ces derniers contenants ?



Figure 146 Copie par Viollet-le-Duc d'une armoire sculptée en soubassement d'un des portails de la cathédrale de Reims, pouvant, écrit-il « donner une idée de ces meubles fixes placés à côté des autels. »[2], fin XIIIe s.

La gravure par Viollet-le-Duc d'une armoire trilobée, close par des portes de bois articulées par des pentures de fer[3] figurée dans une sculpture au piédroit du portail de la cathédrale de Reims invite à considérer attentivement l'imbrication entre des dimensions complémentaires, pouvant sembler parfois paradoxales, de manifestations « négatives » relevant de l'occultation et « positives » consistant à hisser au grand jour les objets du culte chargés de numinosité. Pourrait-on interpréter cette niche présentée dès l'espace intermédiaire du portail comme une ostentation de la présence du trésor de la cathédrale et une injonction visuelle à cheminer vers le sacré ?



Figure 147 Détail du registre supérieur du Portail de saint Firmin, cathédrale d'Amiens, première moitié du XIIIe siècle

Cette figuration ne pourrait-elle pas relever, en creux, de la dynamique de projection positive que Willibald Sauerländer désigne comme un « *vidimus* » monumental certifiant la présence du

[1] Voir annexe n° 33 pour la distinction établie par Guérin entre ces deux catégories de *realia*.
[2] Idem.
[3] Dans le *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*.

corps saint[1] ? Ci-dessus, l'exemple du portement de la châsse saint Firmin par des moines au portail de cathédrale d'Amiens[2] en constitue une belle illustration pour le XIIIe siècle[3]. Ce qui apparaît dans la gravure de Viollet-le-Duc comme une niche au piédroit du portail de Reims aurait-il pu constituer un renfoncement ménagé dans un chapiteau susceptible de servir d'espace d'exposition temporaire destiné à accueillir la présentation réelle d'un des objets du trésor[4] ? Les recherches d'Horst Appuhn ont établi l'existence de tels dispositifs directement associés à des reliquaires comme on va l'évoquer à présent[5]. Ce dernier est, en effet, à l'origine de la découverte d'un suprenant dispositif d'exposition temporaire médiéval lié à la présence de la célèbre monstrance-reliquaire des trois hosties miraculeuses attirant les pèlerinages vers l'église de Bad-Wilsnack[6].

[1] Selon un dispositif déjà évoqué au chapitre II. La présence de sculptures rejouant en façade le principe de l'ostension rituelle sur les autels se retrouve également au tympan en façade de la cathédrale de Monza comme à la cathédrale d'Amiens autour de la translation des reliques de saint Firmin, voir Sauerländer. p. 116. On reporte en annexe n° 34 des images des sculptures de Monza et un complément au sujet de l'iconographie du portement du corps de saint Firmin opérant comme un *vidimus*, plus tard, également dans le corps de l'édifice.

[2] Un portail qui se trouve en partie nord de la façade occidentale de la cathédrale Notre-Dame d'Amiens.

[3] Une disposition que Willibald Sauerländer a étudié pour ce portail d'Amiens dans l'article « Reliquien Altare Und Portale » dans *Kunst und Liturgie im Mittelalter. Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana und des Nederlandse* Institut te Rome. Rom 28.–30. September 1997, éd. N. BOCK et al., München, 2000, p. 120–134.

[4] La situation de ce chapiteau au portail semble devoir aller contre cette hypothèse si on considère la mise en danger potentielle d'un objet du trésor, cependant elle ne l'exclut pas tout à fait dans la mesure où les chroniques soulignent assez la mobilité des objets à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du sanctuaire. Dans cette perspective, cette forme de « reposoir » occasionnel peut au moins être imaginée.

[5] Voir Horst Appuhn, *Schatzkammern in Deutschland, Österreich und der Schweiz,* Düsseldorf, 1984, cité par Mariaux, "Collecting (and display)."

[6] Non sans lien avec l'accord d'indulgences pontificales. En prolongement des éléments évoqués plus haut au sujet des armoires situées dans les sanctuaires, on peut également mentionner ici l'importante niche ménagée au XVe siècle dans l'église de Bad Wilsnack pour abriter la monstrance miraculeuse. On en renvoie une représentation en l'annexe n°35.



Figure 148 Sculpture représentant saint Nicolas[1] donnant à contempler un socle vide dans l'église Bad-Wilsnack

Ce chercheur a montré que le socle vide qu'une statue de saint Nicolas, juchée dans une niche dans un pilieur du transept de l'église, portait au devant de son buste était destiné à l'ostension ponctuelle de la monstrance-reliquaire des hosties miraculeuses[2]. De quelle façon une telle sculpture servait-elle le rite positif d'ostension de l'objet au cœur de la dévotion dans cette église ? *Par une étonnante mise en abîme, on juchait épisodiquement là le reliquaire le plus précieux du trésor : la monstrance-reliquaire des trois hosties miraculeuses. La sculpture devenait ainsi un lieu d'exposition rituelle à un moment donné de l'année liturgique*[3]. La figuration « en creux » ou « en négatif » qu'on rencontrait à travers la niche de Reims s'ouvrant en grand sur un vide central file également la thématique de l'évidement rencontrée plus haut. Concentrant les vérités mystiques encloses dans la fragile matérialité de l'hostie comme des reliques, ce « creux », placé au seuil de l'édifice, pourrait également convoquer la figure elle-même, potentiellement irreprésentable du Christ, à la fois porte vivante et véritable trésor de l'Eglise[4].

[1] Ou plus précisément l'évêque de Havelberg, Johann von Wöpelitz sous les traits de saint Nicolas. Une peinture tardive, hors-chronologie, représentant un saint Nicolas arborant, à l'intérieur de la représentation d'une niche la monstrance des hosties miraculeuses, permettra de se figurer l'apparence de ce type d'ostension re-mettant en scène, dans la statuaire peinte, la liturgie de la monstration à l'autel (voir annexe n°36)

[2] Horst Appuhn, *Schatzkammern in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Düsseldorf, 1984.

[3] Mariaux, enseignement à l'Ecole du Louvre, au printemps 2014 sur l'introduction à la problématique de l'exposition au Moyen Âge. Voir également Mariaux, "Exposer au Moyen Âge ? Le cas du trésor."

[4] Cette interprétation de la présence dans l'espace du seuil de l'édifice d'une telle image s'inscrit en tous cas en cohérence avec la lecture proposée par Baschet de l'espace ecclésial en tant que cheminement et polarisation de la façade vers l'abside, de l'extérieur vers le lieu le plus intérieur – le sanctuaire- selon un itinéraire que le décor

A partir et au-delà du XIIIe siècle, la nécessité de souligner la magnificence et la sacralité des contenants sacrés se traduisit également par l'apparition d'édicules architecturés destinés à rehausser, de façon spectaculaire, les reliquaires à l'arrière des autels-majeurs de certaines cathédrales[1]. On évoque brièvement ces constructions ici dans la mesure où ces dernières relèvent directement du ressort de l'ostentation dans l'espace du sanctuaire et constistuent également une forme de parade à l'opacité des jubés dont il sera question plus bas. A partir de vestiges matériels trouvés en fouille, Stéphanie-Diane Daussy propose d'identifier une de ces constructions spectaculaires aux côtés de l'armoire peinte vue à l'instant dans le chœur de la cathédrale de Noyon[2]. Elle rapproche en effet la translation des reliques de saint Eloi[3] de l'édification du nouveau maître-autel de la cathédrale[4], au début du XIIIe siècle, d'une telle construction destinée à magnifier le présentation de la nouvelle châsse dévolue aux vestiges du saint patron du chapitre. Sa conclusion au sujet du renforcement de la *praesentia* des saints noyonnais corrobore les éléments amenés plus haut[5] et permet, en outre, ci-après, de renforcer le lien avec les conditions de visualité propres au XIIIe siècle au cœur de ce chapitre. *La mise en valeur des ossements noyonnais* […] *participe à la monumentalisation du culte des reliques et s'associe à la liturgie et à la célébration de l'Eucharistie par la communauté au-devant de l'autel matutinal*[6].

---

vient jalonner d'étapes comme autant de signes encourageant la progression des fidèles. On renvoie en annexe n°37 un passage de l'auteur explicitant cette conception.

[1] Dans l'article qu'elle consacre à l'aménagement liturgique du chœur de la cathédrale de Noyon Daussy. propose de trouver un archétype à cette forme d'édicule dans celui figuré dans une miniature ornant un manuscrit de Mâcon. Pour plus de clarté au propos, on se permet de reporter cette miniature en annexe n° 38. Les exemples majeurs qu'elle évoque présentant de tels dispositifs pour le XIVe siècle sont Beauvais, Chartres et Arras, sans oublier la Sainte-Chapelle de Paris.

[2] La redondance des dispositifs d'enclosure/manifestation rappelle ce qui a été décrit plus haut autour du maître-autel de Saint-Denis et dans le sanctuaire de la cathédrale Notre-Dame de Bayeux documenté par l'inventaire de 1476. Elle se retrouve également, comme le précise Daussy (citant, p. 180 Claudine Lautier, « The Sacred Topography of Chartres Cathedral : the Reliquary Chasse of the Virgin in the Liturgical Choir and Stained-Glass Decoration », in Evelyn Staudinger, Elizabeth Cason Pastan et Ellen M. Shortell, *The four modes of seeing,* Ashgate, 2009, pp. 174-196, ici p. 185) dans la présence de deux armoires-reliquaires au nord et au sud de l'abside de la cathédrale de Chartres en sus d'un édicule de châsse documenté.

[3] Le 23 août 1306 (édification que nous avions mentionnée en annexe).

[4] L'auteur se réfère à Eugène-Emmanuel Lefèvre-Pontalis comme nous l'avons fait pour les éléments mentionnés en annexe au sujet du trésor de reliques de la cathédrale. Notons ici la description, d'après ce dernier, que Daussy donne de ce maître-autel. *Il aurait été alors dépourvu de tabernacle, cierge et crucifix, décoré de paraments, sommé d'une suspente en forme de petit clocher à jour sous une flèche, aux chaînes soutenues par deux anges fixés à la crosse qui s'élevait au-dessus du retable. Des rideaux ceignaient l'autel pour l'élévation, glissant sur des tringles fixés à des colonnes métalliques sont les fûts étaient couronnés d'anges en cuivre argenté porteurs des instruments de la Passion. Les châsses d'Eloi, Ménard, Mummolin, Achaire et Godeberthe auraient été placées autour de cette clôture.* L'auteur note qu'une telle disposition évoque les clôtures d'autel d'Arras (que nous avons justement examinée plus haut) et de Notre-Dame de Paris et estime que la description d'après Pontalis *n'invalide pas un agencement plus complexe avec édicule et autel de retro,* Daussy, p. 178. (note de bas de page n°52).

[5] En effet, on peut lire que *symboliquement, la cohorte sainte protège autant la construction spatiale que l'institution de l'Eglise fortement ébranlée à Noyon,* ibid., p. 181.

[6] Ibid.

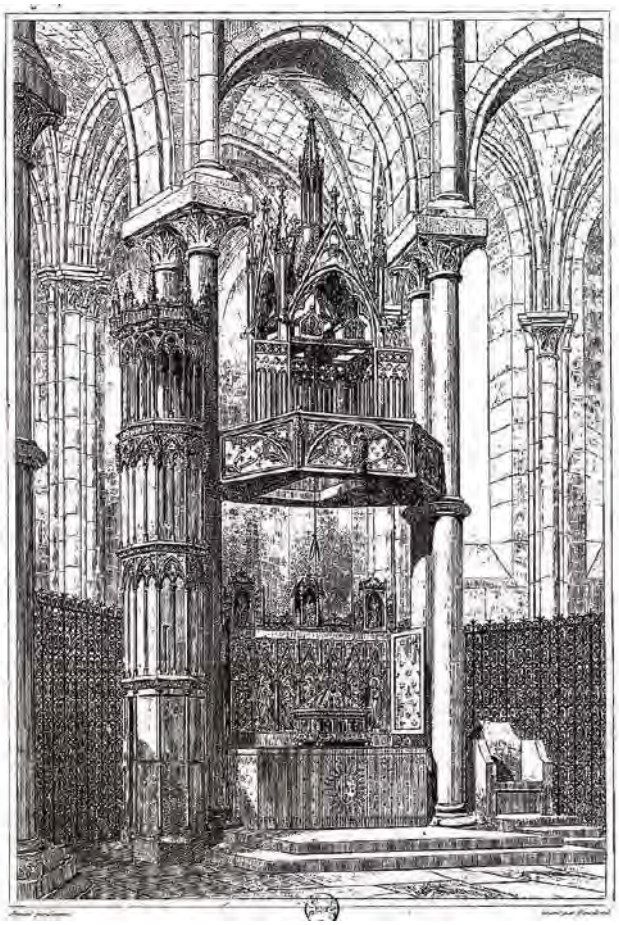


Figure 149 Edicule de châsse, élevé au-dessus de l'autel des reliques dans la cathédrale d'Arras, au XIVe siècle, gravé d'après un dessin de Lassus

Parue dans les *Annales archéologiques*[1], cette gravure permet de retrouver le maître-autel de la cathédrale d'Arras, évoqué plus haut, déployant ici un nouveau niveau de hiérarchisation de la sacralité des reliquaires de son trésor à travers l'apparition d'un édicule destiné à surhausser certaines châsses très au-dessus du niveau horizontal de l'autel des reliques[2].

Un autre dispositif, mis en œuvre pour l'essentiel à partir du XIIIe siècle, initie la fusion entre reliques et images et joue un rôle majeur dans la configuration de l'expérience, notamment

[1] N°8, année 1848, p. 181, Sous la direction de Didron dont il a longuement été question au sujet des armoires-reliquaires plus haut. gravure constituant la 17è figure de l'article de Daussy, ibid., p. 201.
[2] Ici, une référence supplémentaire nous a été suggéré, en colloque de thèse, par Pierre-Alain Mariaux : Elisabeth Cremeens, « Weaving Sanctity: The Textile Relics of St Cuthbert », *Journal of Medieval Art & Architecture*, « Peregrinations », vol. 6, issue 4, 2018, pp. 1-25.

temporelle, de l'apparition épiphanique : l'avènement des « retables-reliquaires » [1] articulés[2]. La création de ces dispositifs modulaires - d'abord appliqués au-devant de certaines châsses[3], ajoute un cran de complexité à la possibilité de contrôler, sur l'autel, l'accès visuel au sacré à travers le jeu d'ouverture/fermeture des volets latéraux.



Figure 150 Polyptyque-reliquaire de la Vraie Croix provenant de l'abbaye de Floreffe, XIIIe siècle, Musée du Louvre (OA 5552 © RMN)

A la logique d'ostentation « pure » mise en œuvre par les capsules de cristal de roche des monstrances examinées plus haut, le polyptyque de Floreffe aux volets articulés oppose la complexité d'une mise en scène architecturale puissamment hiérarchisée. Occupant l'arcade centrale soutenue par les fines colonnes doubles d'un édicule présentant tous les raffinements

[1] Cette catégorie n'est pas canonique. On l'emploie ici pour désigner des objets qui combinent ces deux dimensions (le polyptyque de Floreffe étant à la fois une staurothèque et un retable, cf. Elisabeth Antoine, « Le polyptyque de Floreffe », texte présenté lors de la table-ronde dédié au programme « Les collections Rothschild dans les collections publiques françaises » à l'occasion de la parution de l'ouvrage dirigé par Pauline Prevost-Marcilhacy *Les Rothschild, une dynastie de mécènes en France*, 3 vol., Paris, éditions du Louvre/Bibliothèque Nationale de France, Somogy éditions d'art, 2016. On place en annexe n° 39 le bel exemple du retable en bois, incluant des reliques, daté du XIVe siècle conservé au Louvre présentant des compartiments à reliques dans son socle et dans l'encadrement du panneau central.

[2] Christine Descatoire nous invitait ici, en colloque de thèse, à ne pas oublier cependant que des triptyques-reliquaires articulés orfévrés existent dès le XIIe siècle comme en témoignent les exemples célèbres staurothèques du Petit Palais (1170-1180), du trésor de la cathédrale de Cologne (vers 1150), du trésor de Liège (1160-1170), d'Alton Towers au *V&A* (vers 1150) ou encore celui provenant de Stavelot (vers 1150, *Morgan Library and Museum* de New York).

[3] Comme l'a montré Brigitte D'Hainaut Zvény dans sa thèse. En témoigne une gravure (dont on place une reproduction en annexe n° 40) représentant la châsse des Rois Mages de Cologne.

de la construction gothique, réapparaissent les anges *sacerdotes* rencontrés précédemment, soutenant ici d'une main le socle de la croix-reliquaire qu'ils désignent de l'autre. L'accent mis sur l'humanité souffrante du Christ, annoncée plus haut par Schmitt, est réalisé ici par le traitement en haut-relief des scènes de la Passion, de la Déposition de croix et de la visite au tombeau, soulignées par des dais et échelonnées sur deux niveaux sous la figuration d'arcades étroites occupant les volets latéraux. L'œil qui pouvait contempler de près une telle disposition faisait alors déjà face aux prémices de ce qu'André Chastel a décrit comme *un assemblage de baies au-delà desquelles surgissent des personnages dignes de vénération. Il se dresse comme le seuil d'un édifice imaginaire où le fidèle doit apercevoir des formes aptes à stimuler sa participation au sacré*[1]. Un tel objet[2] semble concentrer tous les ressorts de la monstration destinés à focaliser l'attention des fidèles en un point unique par le jeu d'emboîtements successifs d'un fragment de la Vraie Croix[3], enchâssé dans un médaillon byzantin et enfin inscrit à la croisée des diagonales de l'écrin-reliquaire que lui compose cette exceptionnelle saurothèque.



Figure 151 Polyptyque-reliquaire de la Vraie Croix provenant de l'abbaye de Floreffe, XIIIe siècle, Musée du Louvre, vue arrière et de l'ornementation extérieure des volets ((OA 5552 © RMN)

Ce précieux objet était vraisemblablement maintenu dans le trésor en dehors de la célébration anniversaire du miracle ayant signalé son arrivée à l'abbaye des Prémontrés de Floreffe. Un de

[1] Chastel, p. 39.
[2] Qui fut le premier évoqué dans cette recherche dès la revue de littérature et dont on abordera l'histoire, lors d'une autre évocation de l'objet du côté muséologie, seulement à la fin du chapitre suivant.
[3] Donné aux abbés de Floreffe par Philippe le Bel, comte de Namur, frère du roi Baudouin devenu premier empereur latin de Constantinople en 1254.

ces miracles manifesté par l'apparition de gouttes de sang au cours de l'Office de son invention, et réitéré lors de jubilé de 1254. Fermé jusqu'à l'instant précédant son ostension, il présentait des surfaces lisses, également ornées des représentations, mais ciselées ici de la Crucifixion encadrée par l'iconographie émergente des figures de saint Jean et de la Vierge en lamentation, et celles de saint Pierre et saint Paul sur les volets latéraux[1]. Là, le contraste avec la très forte saillie du relief des figures du polyptyque ouvert ne pouvait manquer de stupéfier les fidèles. Cette alternance de figuration plane puis déployée en volume, alternance de négatif et de positif, rejoue par ailleurs la tradition qui n'avait pas été mentionnée plus haut consistant à parfois remplacer les images des sanctuaires pendant le Carême par leurs succédanés en grisaille pour souligner le contraste entre temps de latence et de l'avènement. Considéré dans les moments spectaculaires de son ouverture pour finir, ce polyptyque-reliquaire érigé sur l'autel s'y dressait encore comme un palier supplémentaire, après la succession des clôtures terrestres déjà évoquées[2].

Sous une forme sensiblement différente, la suggestion d' un seuil d'autant plus désirable qu'il demeure sans cesse repoussé comme infranchissable se retrouve à l'examen d'un autre type de reliquaire dont l'analyse proposée par Pierre-Olivier Dittmar[3] s'inscrit parfaitement dans la lignée des éléments réunis précédemment. On se propose d'en restituer la démonstration en rapprochant le reliquaire de saint François[4] choisi par l'auteur d'un autre qui lui est contemporain et présente des variantes d'une dynamique commune susceptible d'enrichir l'examen.

[1] L'iconographie de l'Annonciation sur les grands volets seuls visibles quand le reliquaire était clos fait succéder ainsi l'annonce miraculeuse à la découverte du contenu et de l'iconographie de la staurothèque s'ouvrant sur la relique de la Vraie Croix.

[2] Apparaissant alors comme l'entrouverture d'une porte vers le Ciel, conformément à l'interprétation proposée par Chastel des retables ci-après (bien plus tardifs cependant puisque le propos qu'on reporte est appliqué dans le texte aux présentations dont *l'espace fictif semble s'enfoncer)* : *Le retable* [est] *une ouverture vers un séjour qui doit attirer mais qui ne sera jamais franchi*, Chastel, p. 39.

[3] Dittmar.

[4] La consultation du catalogue *L'orfèvrerie gothique (XIIIe-début XVe siècle) au Musée de Cluny* qu'Elisabeth Taburet-Delahaye publiait, aux éditions de la RMN, en 1989, nous invite à préciser ici combien le reliquaire de François gagne à être rapproché non seulement du reliquaire quadrilobé limousin des collections clunisiennes, mais aussi de trois autres exemplaires fort comparables dont nous reportons les reproductions (tirées du catalogue) en annexe n° 40 (bis). On a choisi dans le texte de garder la comparaison avec un reliquaire quadrilobé moins proche typologiquement afin de confronter, justement, des logiques de dévoilement différentes.



Figure 152 Reliquaire de saint François d'Assise, cuivre doré, émail champlevé sur cuivre, vers 1228, Musée du Louvre, recto (OA 4083© RMN)



Figure 153 Reliquaire phylactère polylobé de Notre-Dame-de-Termonde, Flandres, argent repoussé, estampé, gravé, niellé et doré vers 1230, Musée de Cluny, recto Cl. 13073

L'endroit de ces deux reliquaires polylobés[1]recourt aux techniques différentes de l'émail champlevé sur cuivre pour le premier, du travail au repoussé, à la gravure et au nielle pour le second en vue de figurer la stigmatisation de saint François à droite, le Christ trônant, hiératique, bénissant encadré par les apôtres et la Vierge[2] à gauche. Sur le reliquaire de saint François, la séparation entre deux mondes par la figuration, dans le lobe supérieur, des nuées au-dessus desquelles se tient le séraphin appartient à la thématique de signalisation du seuil entre espaces terrestres et célestes. François devient un exemple vivant de la possibilité du passage de l'un vers l'autre. Dans quelle mesure, et sous quelles formes ces deux reliquaires peuvent en partie être rattachés à la catégorie des monstrances ?

[1] Désignés aussi comme « phylactères ». Empruntant au latin chrétien *phylacterium*, « amulette, talisman, châsse », l'érudition du XIXe siècle utilise ce terme pour désigner les reliquaires polylobés caractéristiques de la région rhéno-mosane entre le milieu du XIIe siècle et le milieu du siècle suivant. Pourtant, l'étymologie dérive du grec φυλαττεω, « garder » désignant originellement toute espèce de custode ou de réceptacle et donc potentiellement tout reliquaire, comme le souligne Reusen dans ses *Eléments d'archéologie chrétienne,* Louvain, Ch. Peeters éd., 1875, p. 384.

[2] Ou de Marie-Madeleine.



Figure 154 Reliquaire de saint François d'Assise, vers 1228, Musée du Louvre, verso ((OA 4083© RMN)



Figure 155 Reliquaire phylactère polylobé de Notre-Dame-de-Termonde vers 1230 Musée de Cluny, revers Cl. 13073

Cette vue de profil du reliquaire de saint François souligne l'incrustation de cinq volumineux cabochons de cristal de roche dans l'épaisseur de la plaque de cuivre au dos, à l'emplacement de reliques de la Vraie Croix. Un procédé dont on a déjà mentionné l'usage dès le XIe siècle et dont on a souligné l'ambivalence en tant que dispositif grossissant, comme le constate également Pierre-Olivier Dittmar écrivant que le cristal donne ici aux reliques *une forme changeante, étrange, moins descriptive sans doute, mais peut-être aussi plus complexe et par là plus désirable*[1]. Jouant de façon tout aussi suggestive de la typologie de l'objet monstrance, l'avers du reliquaire provenant de la collégiale de Notre-Dame de Termonde ne « révèle » les reliques du bois de la Croix, de sainte Marie-Madeleine et des saints Etienne, Jacques et Barthélemy qu'il abritait qu'à travers l'opacité ajourée d'une plaque dorsale entièrement filigranée de motifs d'entrelacs végétaux et d'animaux fantastiques dans la rosace centrale. Par-delà la surface de ces objets, quelle mécanique optique étonnante se révèle encore[2] ?

[1] Dittmar, p. 90.

[2] On ne dispose pas de vue photographique de l'exemplaire du Louvre ouvert aussi empruntons-nous directement ici son schéma à Pierre-Olivier Dittmar.

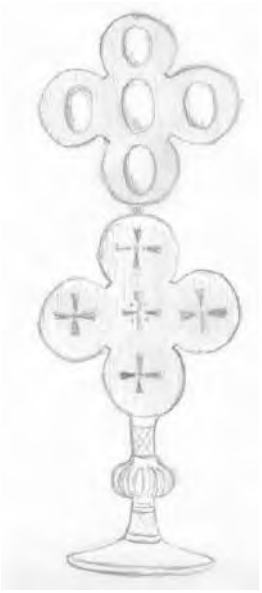


Figure 156 Reliquaire de saint François d'Assise, vers 1228, Musée du Louvre, ouvert d'après Dittmar



Figure 157 Reliquaire phylactère polylobé de Notre-Dame-de-Termonde, vers 1230, Musée de Cluny recto ouvert (Cl. 13073)



Figure 158 Reliquaire phylactère polylobé de Notre-Dame-de-Termonde, vers 1230, Musée de Cluny revers ouvert (Cl. 13073)

Ce qui n'était que transparence opaque, cloison ajourée frustrant la vision plus que ne la comblant, s'offre sous la forme de trouées supplémentaires faisant affleurer la possibilité pour l'œil de parvenir enfin à s'approcher davantage des insaisissables reliques. Aux emplacements des cinq cabochons de cristal du dos du reliquaire de saint François répond le dessin d'autant de croix ciselées dans le cuivre dont le tracé met en abîme des fragments de la Vraie Croix sur lesquelles elles ménageaient une percée. Avec le reliquaire de Termonde, on peut imaginer que les reliques du bois de la Croix prenaient également place sous le même motif cruciforme occupant le centre du polylobe tandis que les reliques des saints pourraient fort bien avoir pris place juste sous l'emplacement des six gemmes dont la couleur rouge évoque aisément le martyre[1]. La conclusion de Pierre-Olivier Dittmar, extensible à l'autre objet proposé à l'examen, souligne le report en abîme sans fin des procédés employés ici : *nouveau dispositif et nouvelle monstrance, même après ouverture du reliquaire, le contact avec la relique est encore une fois repoussé*[2]. Mouvement qu'il précise quelques lignes plus loin allant tout à fait dans le sens de nos propres analyses puisqu'il qualifie la monstrance comme un objet qui *créé*

[1] Chacun des lobes du phylactère porte une inscription identifiant la relique enchâssée (mention que nous avions omise comme nous l'a rappelé Mme Descatoire).
[2] Dittmar, p. 91.

le désir de vision pour le repousser un peu plus loin encore, où ce qui est censé donner à voir occulte[1].

L'entr'apparition des reliques dans l'interstice à peine ménagé d'une brèche de visibilité à l'intérieur de ces monstrances invite à achever ce sous-point en remontant vers l'échelle supérieure du dispositif qui les signale autant qu'il les occulte au Saint des Saints des sanctuaires. C'est-à-dire le jubé, pour soulever la question cruciale suivante. Etait-il seulement possible aux fidèles d'entrevoir à travers cette haute cloison quelque chose de tous ces dispositifs – rituels (élévation et ostension) autant que matériels (monstrances sous toutes leurs formes) - destinés à manifester le sacré ?[2] La réponse ne peut être que nuancée tant le périmètre circonscrit du jubé permettait alors d'activer successivement rites « négatifs » d'occultation exacerbant le désir de voir et rites « positifs » d'ostension le comblant ponctuellement. Concernant les premiers, la présence occultante de cette paroi monumentale tendue à l'aplomb des supports occidentaux des croisées des transepts concentrait très vraisemblablement l'attention sur l'espace et les rituels qu'elle dérobait à la vue. Un mouvement qu'accentuait encore l'apposition de décors en direction de la nef, *projet*[ant] *à l'extérieur la sacralité du sanctuaire*[3]. Du côté des rites positifs, on peut ajouter ici qu'en sus des chants et les lectures qui se déroulaient à sa tribune, le jubé servait également[4] à la mise en scène d'évènements solennels notamment dans le cadre de la liturgie pascale, tels que l'exposition du Saint-Sacrement le Jeudi saint, le don de l'absolution[5], ainsi qu'à la mise en avant d'autres objets du rituel comme les rameaux, les cierges et les cendres qui y étaient bénis. Charlotte Donnay mentionne même une occasion au cours de laquelle le jubé servait à l'ostension de reliques et d'arrière-plan à un rituel d'embrassement des reliquaires terminant une procession[6]. Bien que la célébration des messes ne se restreignait alors nullement à l'autel-majeur et que des autels

[1] Ibid. Un procédé qui rappelle également ce qu'on avait rencontré, dans l'élaboration du socle conceptuel, dans l'écriture de Raymond Roussel. On songe par exemple à l'ouvrage *La vue* dont on place un extrait évocateur en annexe n° 41.

[2] Une telle question se pose également pour considérer les éléments évoqués plus haut au sujet de l'autel-majeur de la cathédrale dans la mesure où, comme on peut l'examiner dans l'annexe n° 42, à partir de la fin du XIVe siècle l'érection d'un jubé en travers de la nef occultait en partie la vision du chœur.

[3] Baschet, p. 86. Ce dont témoigne par exemple le traitement décoratif sculpté du jubé de la cathédrale de Naumburg ci-dessous.

[4] Comme le rappelle Donnay.

[5] Le mercredi des Cendres, le Jeudi saint et le jour de Pâques, Jean-Baptiste Thiers, *Dissertation sur la clôture du chœur des églises,* Paris, Ed. Antoine Dezallier, 1688, pp. 120-122, cité par Donnay.

[6] On ne mentionne cette ostension qu'ici car l'auteur ne communique pas d'élément de datation permettant de savoir si les faits relatés entrent ou non dans la fourchette chronologique qui nous intéresse ici. Elle écrit néanmoins qu'*à Braine-le-Comte, la procession des reliques de saint Jacques et de saint Christophe se termine sous le porche du jubé où les reliquaires sont donnés à baiser aux fidèles.* Sa source est alors C. Dujardin et J.B. Croquet et P. Bourdeau, *La paroisse de Braine-le-Comte. Souvenirs historiques et religieux,* Braine-le-Comte, Ed Zech et fils, 1889, p. 178. (Charlotte Donnay précise qu'il n'est pas donné de date pour cette pratique dans ce texte).

secondaires étaient en outre fréquemment apposés au-devant des baies latérales des jubés, les offices majeurs avaient lieu dans le chœur et l'importance extrême accordée, tout au long du XIIIe siècle, à la sacralité de la célébration eucharistique ainsi que le désir, manifesté dès Eudes de Sully que l'hostie soit vue de tous les fidèles[1] conduisit à ménager des ouvertures dans ces derniers[2]. Les dispositions du jubé de la cathédrale d'Angers présentées en annexe[3], sous la forme d'un relevé du XVIIe siècle, attestent clairement la présence d'une porte ouverte à l'ouest et celle d'autels la flanquant de chaque côté. L'effet spectaculaire, reposant sur l'opposition entre invisibilité et visibilité, latence et avènement, se cristallisait dans l'alternance entre les moments d'attente de l'accès visuel aux objets du *transitus* et l'ouverture des portes décuplant l'intensité de l'attention accordée aux liturgies orchestrées dans l'enclosure du chœur[4]. *Instants toujours fugaces qui, sans épuiser jamais la satisfaction de cette contemplation attestaient du caractère exceptionnel de ce qui était exposé, donné à voir, à entr'apercevoir*[5]. Caractère magistralement souligné par exemple, ci-après, dans le cas des dispositions exceptionnellement bien conservées du jubé érigé à l'intérieur de l'église Sainte-Marie de Gelnhausen, mentionné par Jacqueline Jung et qui se dressait comme un écrin monumental destiné à magnifier la solennité de la célébration Eucharistique.

[1] L'archevêque de Paris Odon de Sully dans *Synodicas Constitutiones*, 28, *Pat. Lat.*, vol. 212, p. 65, « *L'évêque de Paris en 1208, Eudes de Sully, explique que l'élévation de l'hostie doit être vue de tous les fidèles : « ut possi ab omnibus videri »*. Cité par Jung, p. 627.

[2] Comme en témoigne un décret du chapitre général des Dominicains également mentionné par Jacqueline Jung : Décret 1249 : *il est demandé qu'une fenêtre soit ouverte dans le jubé à ce moment précis de la célébration, «…Poterunt tamen aliqui fenestre ibidem aptari. Ut tempore elevacionis corporis dominici possint aperiri »*, Jung, p. 189.

[3] N°9.

[4] Aux instants où l'accès visuel se voyait satisfait. Lire à ce sujet Jung.

[5] D'Hainaut-Zveny, "De l'implication des paramètres spatio-temporels dans la constitution de ces Locis competentibus," p. 217.



Figure 159 Jubé polygonal de l'église Sainte-Marie de Gelnhausen (Allemagne), XIIIe siècle, extrait de J. Jung[1]

La disposition de ce jubé le rapproche formidablement de la typologie des *ciboria.* Elle évoque les édicules de châsses et la fonction de propitiatoire évoqués plus haut. Aux instants d'ouverture de ses portes, elle compose un écrin monumental guidant la vision vers l'autel dédié à la Sainte Croix qui s'élève à l'arrière, dans l'axe du chœur. En guise de transition vers le tout dernier sous-point qu'on souhaite aborder pour clore tout à fait ce troisième et dernier chapitre de cette recherche pour le versant médiéval, on s'appuie, ci-après, sur un des plus beaux exemples parmi les jubés du XIIIe siècle, présentant encore sculptures et polychromie, situé également en Allemagne, à l'extrémité est de la nef de la cathédrale de Naumburg et au sujet duquel on s'appuie encore ici sur l'analyse qu'en fit Jung.

[1] Il s'agit de la 3ème figure de l'article cité à l'instant, ici p. 625.



Figure 160 Jubé de la cathédrale de Naumburg, vers 1250, vu du côté de la nef

La considération de ce magnifique jubé semble faite pour s'inscrire dans le prolongement des dynamiques dont on a suivi les développements, sous des formes variées, depuis le début de ce sous-chapitre consacré à l'intention d'orienter les dévotions et d'indiquer où regarder pour croire. Il y aurait en effet à la fois ici quelque chose des barrières de chancel et des écrans cherchant à limiter l'accès au sanctuaire. On trouve aussi là des réminiscences des dialogues entre des espaces séparés mais non absolument étanches comme le suggère ici tant la forme générale de portail que la présence effective des portes en son milieu. Cette cloison monumentale rappelle enfin la diaphanéité des transparences ajourées n'autorisant l'œil en quête de sacré qu'à entr'apercevoir l'objet de son désir. Deux éléments essentiels de l'analyse de Jung peuvent être reportés ici tant ils permettent de conduire plus avant des pistes envisagées dans ce travail. Le premier a trait à une transformation qui permet d'envisager l'impact de la conjonction évoquée auparavant entre *locus* et *iter*. Du côté du *locus,* il s'agit de la relation à cette représentation du Crucifié qui, au lieu de faire descendre sur l'assemblée l'ombre projetée des hauteurs du Golgotha comme c'était le cas à l'instant à Sainte-Marie de Gelnhausen, se donne ici au trumeau du portail central, suspendu à la croix, presque à hauteur d'homme, à une très faible élévation du sol. Depuis la nef où ils se tiennent, les fidèles sont ainsi témoins oculaires de la Crucifixion et perçoivent directement les gestes déictiques[1] de Marie et saint Jean les enjoignant à compatir aux souffrances du Christ. On a abordé plus haut l'importance de la dynamique d'itinérance en direction et au sein des sanctuaires chrétiens, mais sans

[1] L'auteur parle littéralement de *pointing gestures.*

envisager réellement ici, à l'encontre de ce que fait Baschet, les effets produits par les déplacements, notamment sur la perception des symboles placés en différents lieux des édifices. Or ici, c'est précisément dans le pas franchi par les fidèles en direction du chœur, dans leur arrivée à hauteur de ce Christ rendu si proche que J. Jung pointe l'avènement d'un singulier basculement affectant le sens comme les effets produits par la sculpture. On traduit ici son observation. *Une inversion des rôles s'opère alors transformant le Christ en sujet animé s'adressant, à la fois par son regard direct et par sa bouche entr'ouverte*[1]*, à un spectateur soudain rendu passif. A cet instant, les distinctions tranchées se brisent : entre la compréhension de la figure du Christ mort ou du Christ vivant, entre les rôles de sujet-regardant et d'image-objet, enfin entre la sculpture et le corps vivant*[2]. Dans le mouvement d'approche du trumeau du porche, où l'image du Christ souffrant - progressivement au chœur de la piété médiévale - s'offre à une contemplation rapprochée, J. Jung identifie l'espace d'un possible revirement à même d'ébranler celui qui, contemplant le Crucifié, voit se transformer sa relation à l'image, jusqu'à un possible effacement de la frontière séparant la réalité de la représentation[3]. Le second élément qu'il importait de mentionner, en transition, concerne la présence de portes percées au centre du jubé qui auraient pu laisser escompter une pleine visibilité sur l'autel et celle de ce trumeau occultant au contraire ce dernier. Cette disposition ne semble paradoxale qu'à condition d'oublier l'équivalence structurelle établie, dans la pensée médiévale, et réaffirmée au XIIIe siècle par l'instauration du dogme de la transsubstantiation, entre le pain Eucharistique consacré par le prêtre durant la Messe et le corps souffrant du Christ élevé sur la Croix[4]. Ainsi, aux yeux des laïcs de l'époque, la représentation sculptée du Crucifié sise au trumeau de ce jubé occultait-elle peut-être moins l'élévation de l'hostie qu'elle n'en approfondissait le sens à travers une méditation sur l'image enjoignant à la compassion. L'interprétation qu'en donne Jung va dans ce sens : *structurellement et symboliquement, le*

[1] On a reporté en annexe n°43 la photographie prise et publiée par Jung de la sculpture du Christ à ce portail de la Crucifixion afin d'en faciliter l'examen par le lecteur.
[2] On traduit, pour le texte original, voir Jung, p. 632.
[3] Se référant (p. 632) à Freud, elle évoque le choc de la confusion soudaine entre le symbole et la réalité qu'il symbolise (Sigmund Freud, "The 'Uncanny'" in *Writings on Art and Literature*, Stanford: Stanford University Press, 1997, pp. 193-233, p. 221).
[4] Sur cette profonde équivalence symbolique, Jacqueline Jung renvoie au prêche de Berthold de Regensburg (mort en 1272) ainsi qu'à la *Bible moralisée* de Vienne (entre 1230 et 1240) explicitant encore l'identité entre le corps historique du Christ crucifié et sa représentation en sculpture au-devant des jubés, la description de la Crucifixion historique signifiant « que la figure du Crucifié devait être installée au-devant des jubés dans les églises en signe de triomphe ». (Sa référence complète est la suivante : Old French *Bible moralisée*, Vienna, Osterreichisches Nationalbibliothek (ONB), 1179, fol. 202; quoted in Haussherr (as in n. 122), 136).

corps du Christ sur le jubé subsumait et devenait le corps du Christ dans l'hostie, paradoxalement, à l'instant même où il cachait cette dernière[1].

Remarquons, pour finir, combien cet exemple constitue d'une certaine façon un négatif de celui rencontré plus haut au contact de la monstrance-reliquaire du trésor d'Agaune. Dans son langage plastique, la figuration de l'irreprésentable corps du Christ se résolvait en une étonnante dynamique d'élision consistant à évider la mandorle de gloire pour mieux suggérer, à travers les rayons traversant le cristal de roche, l'image de *« la lumière du monde »*. Ici, c'est la réalité performative[2], mais faiblement matérialisée de l'hostie en sa transsubstantiation que pallie l'imposante représentation sculptée du Christ offrant sa présence, pleinement accessible aux sens physiques des laïcs y faisant face, au trumeau de ce jubé. Ainsi, au contact des bribes du sacré, quelle que soit la solution choisie, s'agit-il toujours, comme l'a identifié D'Hainaut d'*aménager la perception de « ce qui se donne d'invisible dans le visible », tenter de l'expliciter, de donner assez de puissance à sa capacité d'irradiance*[3]. L'énigme fondamentale du christianisme posée par la nécessité de sublimer une absence et de *répondre à des attentes ferventes, pressantes, désirantes de transmuer cette absence en vision*[4] nous conduit à présent à évoquer, pour achever ce chapitre, les trésors d'ingéniosité déployés par l'Eglise de cette époque pour soutenir l'attente des croyants de cette *vision* [qui] *ne s'instaure qu'à partir d'une absence qu'elle vise*[5].

3. Ouverture sur la dimension theatrale de l'avenement epiphanique au XIIIe siecle

L'affirmation dogmatique du réalisme eucharistique et les dispositions entourant l'institution du geste de l'élévation, autour de Latran IV, tendent à ériger l'hostie en nouvel épicentre du sanctuaire, dans la fulgurance de la transsubstantiation en faisant la Présence Réelle du Christ sur l'autel[6]. Autour de l'évènement de la IVe Croisade et de l'afflux des butins de reliques pillés dans les trésors de Constantinople, les nouvelles reliques, notamment

[1] Notre traduction, pour le texte, voir Jung, p. 632.
[2] Pour les chrétiens, le rituel eucharistique réalise pleinement les paroles du chant de communion « Devenez ce que vous recevez, vous êtes le corps du Christ ».
[3] D'Hainaut-Zveny, "De l'implication des paramètres spatio-temporels dans la constitution de ces Locis competentibus," p. 217.
[4] Ibid.
[5] Ibid.
[6] On a suggéré, plus haut, que cette dynamique active de focalisation de l'attention collective tendait à faire du pain eucharistique investi de tant d'attention un objet-lieu autant qu'une « image-lieu ».

attachées au Christ apparaissant dans les sanctuaires de l'ensemble de la Chrétienté occidentale firent l'objet d'un investissement au moins aussi important. Elles contribuèrent également activement à la mise en place des « scénographies d'extraordinaires »[1] indispensables pour permettre l'éclosion du sacré dans les sanctuaires de l'époque. On a tâché d'éclairer, au point précédant, la nécessité d'organiser la carence, la rétention du voir et les formes multiples prises par les déploiements d'extraordinaire liés à l'avènement de la vision. L'attisement du désir des fidèles de voir pour croire et l'importance pour l'Eglise de clairement signaler vers quelle *realia* attacher leurs regards pour accéder aux mystères ont conduit à la transparence diaphane des monstrances, au jeu complexe d'occulation/ostentation de l'écran des jubés comme à l'aménagement des autels. On a vu s'y multiplier les socles, crosses à suspendre, volets mobiles s'entrouvrant à rythme régulier et enfin *ciboria* ou édicules destinés à hisser à la vue et à la vénération la sacralité des contenants des saintes reliques comme du Saint-Sacrement. L'architecture gothique réalisa pleinement l'accomplissement du sanctuaire-reliquaire qu'avaient esquissé les époques antérieures à travers le réaménagement des sanctuaires des cathédrales édifiées au XIIe siècle et dès le programme de construction des édifices commencés au siècle suivant. L'érection de la Sainte-Chapelle de Paris en constitue un exemple remarquable qu'on évoquera, à la suite de Willibald Sauerländer. Précisons dès maintenant qu'on abordera la mise en scène des reliques de la IVe croisade dans cette chapelle royale dans la perspective de la problématique générale qui sert d'aiguillon à la clôture de ce chapitre consacré au reliquaire en tant que creuset d'une rencontre à la fois spectaculaire et scénographiée. L'étroitesse des brèches entrouvertes sur l'hostie et les reliques et la frustration de la vision sans cesse reportée conduisent en effet à prolonger l'examen de l'alternance des « rites positifs » et « rites négatifs » de Durkheim.

Dans les dernières pages qui vont suivre, on s'interroge spécifiquement sur les manières dont le christianisme a cherché, notamment autour du XIIIe siècle, à pallier l'invisibilité du divin et l'attente de la Parousie. Comment compenser la faiblesse relative des dispositifs chargés de soutenir l'espérance épiphanique ? Comment parer l'imperceptibilité des effets de la transsubstantiation autant que celle de la puissance vertueuse et thaumaturgique enclose dans les bribes charnelles érigées en reliques sacrées[2] ?

[1] Dupront, p. 49.
[2] On repart ici d'une remarque de Brigitte D'Hainaut-Zvény pointant *le caractère peu spectaculaire des effets de la transsubstantiation,* D'Hainaut-Zveny, "De l'implication des paramètres spatio-temporels dans la constitution de ces Locis competentibus," p. 217.

L'évolution du cérémonial de la messe vers une forme de « spectacle », dont se plaignit Aelred de Rielvaux[1], donne un point de départ à cette dernière sous-partie dans la mesure où les ressorts dramatiques mis en œuvre autour du rituel eucharistique éclairent la question plus large des conditions d'avènement de la Présence au XIIIe siècle.



Figure 161 Élévation de l'hostie au cours de la messe avec le son de la cloche, ms. Français 13342, fol. 47, vers 1320, Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Dans le prolongement immédiat des éléments examinés plus haut, cette enluminure[2] offre une introduction idéale à l'évocation de la puissance des ressorts spectaculaires utilisés pour magnifier aux yeux, et aux autres sens, de tous l'élévation de l'hostie transsubstantiée au-delà des paroles consécratoires. Aux dévoilements consécutifs d'ouverture des portes des jubés et d'écartement des courtines d'autel évoqués précédemment, une telle image ajoute le registre sonore accompagnant l'élévation au son des cloches et des chants des moines en oraison[3]. Elle y adjoint aussi le registre lumineux du recours à la « torche à lever Dieu »[4] , ainsi que l'allumage de nombreux cierges, jouant de la visibilité réelle autant que de l'accentuation de la solennité du moment[5]. Elle convoque enfin la pratique liturgique mentionnée par Recht consistant à tendre des rideaux sombres pour rehausser la blancheur de l'hostie[6]. L'ensemble de ces leviers

[1] Aelred de Rielvaux, *Speculum Caritatis,* II, 23, Hoste A. et Tabord Ch. Ed, *CCCM,* 1, cité par Stéphanie-Diane Daussy, "Introduction : des toits appropriés. *Disputatio,*" ibid. p. 98.
[2] Mentionnée par Frédéric Tixier dans la publication de sa thèse et dans plusieurs de ses communications orales depuis. Notamment lors des journées de colloque de Nanterre à l'été 2018 déjà évoquées plusieurs fois.
[3] Figurées au centre de la représentation.
[4] Figuré au centre. Objet mentionné notamment par Catherine Vincent, " Les objets liturgiques : sens et pratiques," in *L'espace sacré au sein de l'église médiévale* (Intervention non publiée encore lors du colloque international organisé les 5 et 6 juin 2018 par l'Ecole doctorale MCSPP, l'UMR ARSCAN (Archéologie et Sciences de l'Antiquité), le CEM (Centre d'Etudes Médiévales d'Auxerre) et l'Université Paris X Nanterre, à la MAE.2018).
[5] Voir également l'intervention de François Wallerich, « Du signe de sainteté à l'illumination mystique : les lumières miraculeuses de l'eucharistie XIIe-XIIIe siècle », au cours des journées d'étude des 10 et 11 septembre 2015, organisées à Lille, par les doctorants de l'IRHiS, Université de Lille 3 - Sciences Humaines et Sociales.
[6] Attestée à Chartres notamment comme le mentionnent Recht et Jacqueline Jung. Peut-être également figuré ici par le carré de couleur sombre faisant saillir par contraste la pâleur du corps du Christ et celle de l'Hostie.

théâtraux accentuait encore le chatoiement de l'or et des matières précieuses à la surface des objets disposés sur et immédiatement autour de l'autel. Ainsi la mise en scène de la sacralité de l'hostie élevée façonnait-elle les contours poétiques d'un sanctuaire magnifié par des formes rendues mouvantes au point de produire une vision. Vision peinte par Phalip comme *flottante, troublée, frémissante des lumières naturelles aussi bien qu'artificielles. Tout y devient poésie sensible, rien n'est vu exactement simplement senti, effleuré, à la seule portée des regards incrédules*[1]. Retrouve-t-on du côté du reliquaire les mêmes mécanismes de suggestion scénographiques de la présence du sacré ?

L'exposition temporaire des reliquaires, tirés des armoires des trésoreries ou du pourtour du chœur pour être momentanément offerts à la vénération sur les hauteurs des autels, environnés d'encens et éclairés par les luminaires des sanctuaires, contribuait à créer autour de ces derniers les conditions propices à révéler la présence tangible du sacré. Cette puissance d'effets reposait sur l'interaction entre l'espérance pressante des fidèles, la gestion de la latence par les religieux, la lente imprégnation des voies d'approche du sacré ainsi que sur la lecture rituelle de la *passio* des saints répétée aux ostensions anniversaires. L'apparition exceptionnelle de certains reliquaires, non plus sur le périmètre consacré de l'autel, mais en un tout autre point de l'édifice ecclésial, mentionnée plus haut autour de la monstrance des hosties miraculeuses de Bad-Wilsnack portée en avant par la figure de l'évêque, devait jouer plus activement encore des ressorts dramatiques de l'éphémère autant que de la surprise. On renvoie sur la question à la mention par Mariaux des recherches d'Horst Appuhn portant sur des figures sculptées dont les gestes de présentation révèlent, à l'examen rapproché, qu'elles servaient d'ostensoirs ponctuels à des reliquaires enserrés dans l'écrin des trésors des églises étudiées[2]. L'église Saint-Jean de Cappenberg, ci-dessous, en offre une autre illustration.

[1] Phalip, p. 41.
[2] Mariaux, "Exposer au Moyen Âge ? Le cas du trésor." Article d'Horst Appuhn cité plus haut.



Figure 162 Tombeau de Gottfried de Cappenberg, vers 1330 église Saint-Jean de Cappenberg



Figure 163 Tombeau de Gottfried de Cappenberg, détail du socle



Figure 164 Tombeau de Gottfried de Cappenberg avec le chef reliquaire de Frédéric Barberousse

La lourde croix déposée dans la main ouverte du gisant de Gottfried de Cappenberg faisant pendant à ses armes dans sa main gauche se révèle ainsi former un socle horizontal, en très léger surplomb vis-à-vis du relief de la pierre tombale et destiné à recevoir un objet mobile issu du trésor. Horst Appuhn a mis au jour la parfaite concordance entre cet espace circonscrit d'exposition temporaire[1]et la structure du piètement du chef-reliquaire[2] de Frédéric I[er] Barberousse offert par le co-fondateur de l'abbaye Otton de Cappenberg. Ainsi « activée » par le jeu de la monstration exceptionnelle, la pierre tombale participe à une convocation de la présence du fondateur, et devient par là même un dispositif dynamique de commémoration rituelle de la mémoire de l'abbaye[3].

On peut prolonger cette dynamique de rejeu scénique du geste de la monstration au niveau d'un reliquaire, faisant écho à celui de la Vraie Croix du Louvre, mais aiguisant ici encore le ressort théâtral de l'apparition. On songe au célèbre reliquaire aux anges de Charroux, ci-dessous.

[1] Citons ici les deux piètements servant de bases à la surélévation des croix-reliquaires les plus précieuses du trésor de la cathédrale de Bâle car celles-ci pourraient rapprochées de ces dispositifs de soclage ponctuel. On renvoie en annexe n° 44 l'image de ces objets datant du XIIe siècle.
[2] Dont on renvoie l'illustration en annexe n°45.
[3] Horst Appuhn, *Schatzkammern in Deutschland, Österreich und der Schweiz,* Düsseldorf, 1984. Cité par Mariaux, "Exposer au Moyen Âge ? Le cas du trésor."



Figure 165 Tableau-reliquaire pédiculé du trésor de l'abbaye de Charroux (Vienne), vers 1275,



Figure 166 Reliquaire aux anges de Charroux, XIIIe siècle, eau forte le représentant clos

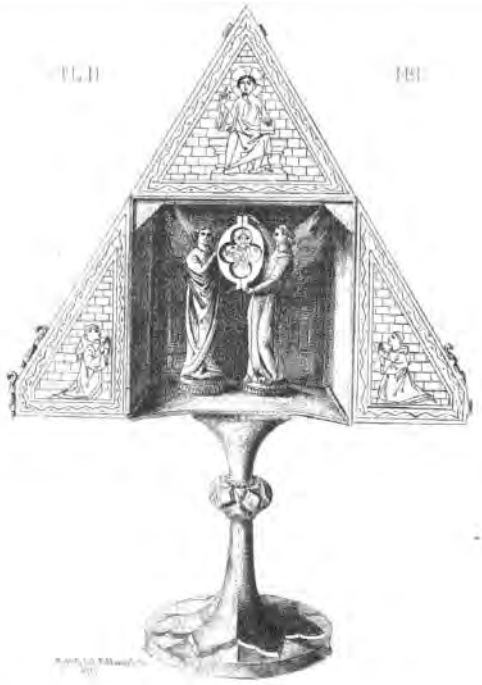


Figure 167 Reliquaire de Charroux, XIIIe siècle, eau forte le représentant ouvert

Inscrit dans la lignée des reliquaires déictiques évoqués plus haut, cet objet pousse plus loin les dynamiques rencontrées précédemment[1]. Ce qui n'était qu'éventualité de soulever la surface filigranée ou ornée de cabochons translucides de l'avers des reliquaires de saint

[1] Parmi ses premières analyses importantes, mentionnons ici celle dont sont tirées les deux célèbres eux fortes d'après nature ci-dessus, Amédée Brouillet, *Description des reliquaires trouvés dans l'ancienne abbaye de Charroux, le 9 août 1856 Avec cinq planches à l'eau forte* (Poitiers: Imprimerie de A. Dupré, 1856).

François et de Notre-Dame de Termonde pour entrevoir de fines percées, s'est transformé ici en machinerie théâtrale miniaturisée à l'échelle d'un objet. Clos, celui-ci offre à la vue un carré aveugle, fait de l'emboîtement de trois volets triangulaires ornés de fins rinceaux d'argent doré et d'inclusion de pierreries. Une fois tirées les goupilles maintenant fermées les fragments de la surface, un triangle isocèle se déploie, couronné par un Christ bénissant et déployant sur les volets les figures, simplement gravées, de moines agenouillés tournés en oraison vers la relique centrale. Au centre de ce triangle, contrastant avec la gravure alentour, jaillit, en ronde-bosse, une véritable scène intensifiant l'impression de révélation. Là apparaissent deux anges, rappelant les *sacerdotes*, porteurs de châsses ou encore de reliquaires anthropomorphes miniatures rencontrés plus haut. Ailes déployées, ils élèvent un médaillon ovale au centre du dispositif[1] là où leurs homologues de la staurothèque de Floreffe arboraient le fragment de la Vraie Croix à l'intérieur d'une croix processionnelle. Sous les enveloppes multifoliaires d'un boîter argenté, le jeu d'ouverture à retardement se prolonge jusqu'à parvenir, sous la troisième enveloppe du quadrilobe à une relique christologique à l'origine de nombreux pèlerinages vers l'abbaye de Charroux[2].

Peut-on approcher l'efficacité visuelle de ce type de reliquaire à transformation[3] faisant affleurer le sacré dans l'intervalle d'une apparition sans esquisser au moins un parallèle avec le développement du drame liturgique, essentiellement à partir du milieu du XIIe siècle[4] ? Relier

[1] Un tel objet peut également être rapproché de la célèbre staurothèque de Jaucourt (XIIe-XIVe) du Musée du Louvre même si l'attention y est plus centrée sur l'apparition de la monstrance centrale de la Vraie Croix (d'origine byzantine et rapportée de Croisade) que sur sa mise en scène comme ici. Voir illustration en annexe n° 46.

[2] L'auteur de la description du XIXe siècle, Amédée Brouillet, précise que ce médaillon porte l'inscription « *Hic caro et sanguis Christi continentur* », *là sont contenues la chair et le sang du Christ*, voir annexe n° 47.

[3] On reporte en annexe n° 48 un autre exemple de reliquaire à transformation, *la pomme-reliquaire* du Musée du Louvre (XIVe) usant du même ressort dramatique et pointé par Pierre-Olivier Dittmar. (Voir Dittmar, pp. 89 & 90.) Signalons que ce dernier joue davantage de l'effet de surprise qu'il ne présente à la vue l'image un tableau-reliquaire rapprochable de la forme d'opérativité imagée propre aux retables.

[4] Pour les lectures sur lesquelles on s'est appuyé, dans le développement ci-dessous ainsi que pour les compléments proposés en annexe, au sujet du théâtre médiéval et vers lesquelles on renvoie le lecteur : V. Dominguez, *La scène et la croix. Le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises, XIVe-XVIe s.* (Turnhout, Brepols, 2007)., Corneliu Dragomirescu, " Vers une typologie des images du théâtre médiéval," *Médiévales [En ligne]* 59, automne 2010 (2010). Avant le XIIe siècle, il s'agissait de la tradition du contre-chant ou *repons* chanté pendant la messe. Les époques antérieures ne présentaient que l'apparence d'une forme de dialogue théâtral. Elles et ne donnaient à voir, dans l'espace de la nef ou du chœur, que de courtes saynètes rejouant alors des épisodes frappants de l'Ancien et du Nouveau Testament (Pour les périodes plus hautes dans la chronologie, on peut simplement retenir ici l'existence, déjà autour de l'an mil, d'une tradition d'interpolation dans la liturgie (sous la forme de questions-réponses en latin) ainsi que de représentations très courtes tirées des deux Testaments (par exemple, dès 915, la *Visitatio Sepulcri*) ou de la vie des saints.). Elles esquissant alors à peine la distinction entre différents espaces d'une scène théâtrale (en effet, c'est alors (autour du XIe siècle) qu'apparut la distinction entre une petite structure désignée comme « mansion » en forme de tente, symbolisant un lieu particulier tel que Jérusalem ou le Jardin d'Eden et la « platée » constituée par une zone plus neutre utilisée par les interprètes pour jouer autour de la « mansion »).

l'univers des objets aux dimensions périphériques constituant les *parerga*[1] de l'objet dans la culture matérielle d'une époque ne permettrait-il pas d'en cerner plus finement les finalités ? L'apparition de la scénographie de ces reliquaires et celle du drame liturgique sur le parvis des églises[2] ne relèvent-elles pas en effet du même besoin de « voir pour croire » pointé par Recht ? Ne répondent-elles pas toutes deux au défi posé par la manifestation de la « réalité absente » au cœur du christianisme ? Un parallèle fécond peut être esquissé entre l'élan observé à l'échelle des objets et le développement croissant de la dimension scénique et proprement théâtrale des représentations religieuses[3] prenant, dans le courant du XIIIe siècle, la forme de véritables drames liturgiques[4]. Un écho pourrait alors exister entre les mécanismes entourant les jeux d'ouverture des objets liturgiques et le recours occasionnel de ce « théâtre liturgique médiéval »[5] à des systèmes machinistes, essentiellement à partir du XIVe siècle, pour accentuer les effets visuels. Par exemple la représentation des âmes des saints, ou « Corps glorieux », par des effets spectaculaires de suspensions destinés à émerveiller les spectateurs[6].

L'intensification des représentations de ces « pièces saintes » et « miracles » souligne l'importance - pour cette religion de l'Incarnation - d'un mystère, vécu dans la chair (de Marie, du Christ autant que des martyrs puis des mystiques) semblant appeler son rejeu, sa revivification charnelle pour toucher et transformer, suivant le *transitus* décrit par Méhu[7]. Dans cette perspective, l'injonction de dire où regarder pour croire ne saurait être plus efficacement conjuguée à l'avènement d'une forme théâtrale de la vision qu'à la Sainte-Chapelle de Paris.

---

[1] Notion sur laquelle Pierre-Alain Mariaux a attiré notre attention sous la plume des auteurs de l'introduction suivante : Grave et al. Voir le dernier sous-point du socle conceptuel à son sujet.

[2] L'exemple le plus célèbre pour l'époque étant, entre 1150 et 1170, le *Jeu d'Adam* combinant chants liturgiques en latin et dialogues en français et contenant, en latin, de très nombreuses didascalies.

[3] On renvoie en annexe n° 50, les détails mentionnés par les didascalies de ce type de drame liturgique.

[4] Représentations qui pouvaient comprendre entre cent et mille vers. Parmi les plus célèbres, *Le Jeu de saint Nicolas*, vers 1200 (attribué à Jean Borel), les *Miracles* : récits hagiographiques joués dont les *Miracles de Notre-Dame* de Gauthier de Coincy (avant 1236) et le *Miracle de Théophile* de Rutebeuf (avant 1285).

[5] Rappelons que l'existence d'un « théâtre » autonome au Moyen Âge serait tout à fait anachronique. Voir à ce sujet Darwin Smith and Jelle Koopmans, "Un théâtre français du Moyen Âge ? ," *Médiévales [En ligne]* 59, automne 2010 (2010), http://journals.openedition.org/medievales/6055 . Il est possible de souligner encore l'importance de cette dimension de visualisation théâtrale, sous le jeu de voiles et de baldaquin des reposoirs à reliques évoqués plus haut en mentionnant leur implication également dans l'accueil rituel des trésors issus de Constantinople. La cérémonie du 19 Août 1239, à l'arrivée de la relique de la Couronne d'épines à proximité de Paris en témoigne à travers l'érection d'une estrade, un « *eminens pulpitum* » devant l'église Saint-Antoine pour que l'assistance puisse l'admirer et entendre le sermon prononcé devant une foule très nombreuse. La réception en septembre 1241, puis en Août 1242 de la Croix de Victoire, de la Sainte-Lance, de l'Eponge et d'autres reliques, entraînèrent également l'organisation de cérémonies analogues ayant très vraisemblablement recouru à des installations comparables ainsi qu'à la prononciation de sermons aux portes de Paris. A ces sujets, lire Alexis Charansonnet and Franco Morenzoni, "Prêcher sur les reliques de la Passion à l'époque de saint Louis. ," in *La Sainte-Chapelle de Paris. Royaume de France ou Jérusalem céleste ? octobre 2001* (Conférence donnée au Colloque tenu au Collège de France, Paris, France.: BREPOLS, , 2007).

[6] Renvoyons en annexe n° 50 une figuration, plus tardive (datée de 1420), de ce phénomène.

[7] Méhu.

Comment cette formidable invention architecturale, mobilière, sculptée, vitrée, autant qu'orfévrée vise-t-elle, elle aussi, une forme de rejeu, de revivification sensible du mystère de la Passion à même d'ébranler et de tranformer les cœurs ?



Figure 168 Détail d'une des verrières de la Sainte-Chapelle du Palais, saint Louis et le reliquaire de la Couronne d'Epines[1]

L'étude de cette seule chapelle royale pourrait rassembler l'ensemble des thématiques rencontrées au fil des trois premiers chapitre de ce travail. Premièrement, la valeur extrême reconnues aux reliques, plus spéficiquement encore à celles attachées à la Passion du Christ acquises par saint Louis à Constantinople[2] en 1239 et en 1241. Elle évoque l'élan héroïque de la Croisade, la ferveur entourant la translation des reliques depuis les confins orientaux, la préciosité d'un trésor rassemblant *la Couronne d'Epines, un grand morceau du bois de la Vraie Croix, une fiole du sang du Seigneur, d'autres instruments de sa Passion et des reliques de la Vierge, des saints Jean-Baptiste, Blaise, Clément et Simon* [3], mais aussi la piété d'un roi et la primauté donnée par là au Royaume de France dans l'histoire du christianisme occidental. Deuxièmement, la figure architecturale de la chapelle palatiale abritant ce grand trésor attaché aux appartements royaux[4] fait écho à l'exemple constantinopolitain de l'église Notre-Dame du

[1] Il n'a pas été fait de place dans cette recherche à la figuration des inventions, translations et élévations de reliques dans les vitraux des sanctuaires. Les exemples parvenus jusqu'à nous sont pourtant fort nombreux et pourraient tout à fait être considérés au même titre que les autres représentations, peintes ou sculptées évoquées dans ce travail (songeons par exemple aux verrières du sanctuaire troyen retranscrivant également ces épisodes pour le trésor de la cathédrale Saint-Pierre-Saint-Paul).

[2] La plupart provenaient du Bucoléon et de Sainte-Sophie de Constantinople (voir chapitre II sur ces trésors).

[3] D'après la lettre de Baudouin datant de 1247 décrivant les envois de reliques provenant du palais du Buccoléon et de Terre Sainte (voir Sauveur-Jérôme Morand, *Histoire de la Sainte-Chapelle royale du Palais,* 1790).

[4] Voir annexe n° 51 pour la coupe. La Couronne d'Epines, les fragments de la Vraie Croix et les saintes reliques recueillies par saint Louis furent déposées dans la chapelle haute. L'organisation des deux niveaux s'explique par

Phare du complexe entourant le Chrysotriclinios. Revient ensuite la figure de la « tour du trésor », avec la superposition sur deux niveaux[1], d'un édifice entièrement conçu dans cette fonction de manifeste autant que d'écrin pour la protection des reliques de la Passion. Car, comme l'a souligné Willibald Sauerländer, cette *Sacra Capella* telle que la désigne, dès 1248, la charte de fondation, n'est pas un reliquaire monumental[2], mais bien une chapelle desservie[3] et dédiée aux reliques de la Passion[4]. Rappelons-nous ici combien les passions vécues charnellement par les mystiques, jusqu'à frôler la transfiguration, constituent une réponse aux attentes de ce siècle placé sous la bannière de saint Thomas. Comme l'a très clairement montré Carolyn Muessig, la violence éprouvée dans la chair des mystiques, à la suite de saint François, brilla aux yeux de leurs contemporains en attente d'édification[5] comme une expérience brûlante (le *carbo ignitus* de Damascène évoqué plus haut) comparable à celle ayant bouleversé les apôtres. Dès lors, comment vaincre dans la pierre *l'inertie des émotions et la faiblesse de la mémoire ?* Comment frapper les sensibilités de la manière dont les *exempla* choisis par le prédicateur Etienne de Bourbon devaient atteindre *directement les sens de l'auditeur pour passer dans le registre de son imagination et, de là, s'imprimer dans sa mémoire*[6] ? Par quelles modalités rendre visible la Présence/absence du Christ, le mystère de sa Passion et de sa Résurrection à travers les reliques vénérées en ce *locus* particulier ? Comment faire du déploiement des reliques insignes rapportées de la Croisade un « mémorial de la Passion » dont parle Bonaventure[7], une image de l'humanité souffrante du Christ au cœur de la dévotion dolente de l'époque et spécifiquement du roi saint Louis ? L'ensemble du programme architectural et iconographique pourrait être pris en compte pour répondre. On se contente ici

---

la disposition même du palais : la chapelle haute communiquait de plain-pied avec les salles du premier étage et les appartements royaux (tandis que la chapelle basse se situait au niveau du public).

[1] On renvoie en annexe n° 52 le plan et des élévations de la Sainte-Chapelle de Paris, d'après la reconstitution par Viollet-le-Duc.

[2] Voir Sauerländer, pp. 117 & 118.

[3] Il s'agit d'un oratoire placé sous la tutelle directe du Saint-Siège. Voir Dom M. Félibien, *Histoire de la ville de Paris,* Paris, 1725, t. III, pp. 119 et suivante, cité par Inge Hacker-Sück, "La Sainte-Chapelle de Paris et les chapelles palatines du Moyen Âge en France," *Cahiers archéologiques Fin de l'Antiquité et Moyen Âge* vol. XIII (1962).

[4] La chapelle haute fut dédiée à la Sainte Couronne et à la Vraie Croix, la chapelle basse à la Vierge.

[5] Carolyn Muessig parle explicitement de rejeu théâtral, ainsi que de performance dont elle souligne fortement la dimension spectaculaire. Au sujet du revécu mystique de la Passion par Elizabeth Spalbeek, Muessig cite l'analyse qu'en fit l'abbé Philippe de Clairvaux (mort en 1273) soulignant l'effet de transformation produit sur les témoins alentour. On reporte ici, dans l'anglais de l'article traduisant le latin du texte, ses mots à ce sujet : *there is a certain girl named Elizabeth in whose virginal purity the merciful and kind Lord, magnifying his compassion, exalted in a manifold and marvelous way the most palpable proof of our faith and the miracles of his Passion, so that the Lord may summon and invite the incredulous to the firmness of faith, the sinner to penance, the ungrateful to thanks, and the stubborn and obstinate to piety and devotion, just as if he were compelling the unwilling [to move],* dans *Vita Elizabeth,* p. 363, cité dans Muessig, p. 130.

[6] Recht, p. 291.

[7] Bonaventure, *Opera omnia,* éd. Quaracchi, 10 vol., Florence, 1882-1902, cité par Recht, p. 298.

de retenir les éléments les plus à mêmes de prolonger les principales problématiques rencontrées au fil de ce dernier chapitre. A ce titre, la tribune des reliques permet de revenir au thème de l'enveloppement du trésor, à la typologie de la châsse-armoire ainsi qu'à la logique de la monstrance et, enfin, à la question de l'existence de « châsse-vitrine » à la fin du Moyen Âge central s'y attachant.

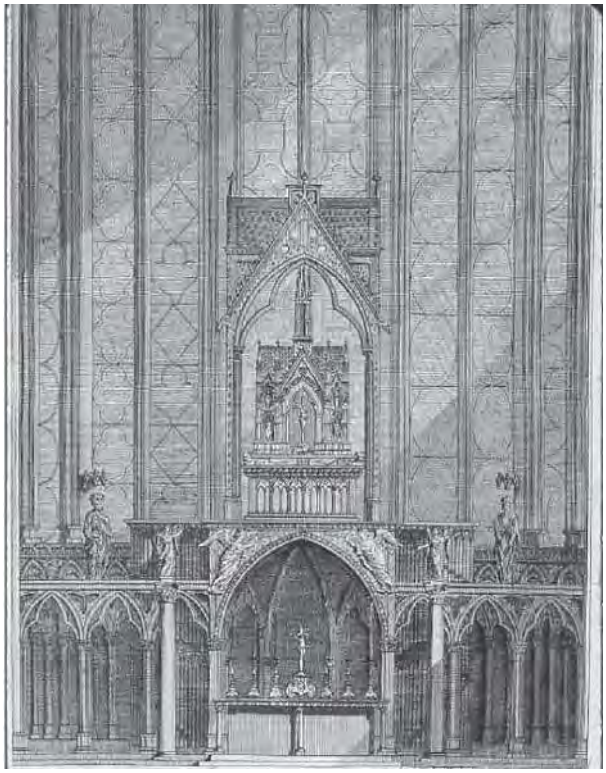


Figure 169 Sanctuaire de la Sainte-Chapelle du Palais, gravure de Nicolas Ransonnette avec triforium, avant 1790 [1]

Elevée dans le polygone du chœur dominant la chapelle où elle était encore soulignée par son couronnement sous un *ciborium,* la tribune des reliques prolonge les exemples évoqués plus haut, tout en produisant un effet visuel décrit comme incomparable sous l'éclatante lumière qui ceinturait sa surélévation à travers l'enveloppe diaphane des vitraux[2]. Cette « Grande Châsse »ou *Sancta Capella* s'éloigne du reliquaire au sens du tombeau[3] mais prolonge la

[1] Une autre représentation figurait dans le *Missel* de Jean Juvenel des Ursins, exécuté vers 1425 et disparu dans l'incendie de l'Hôtel de Ville de Paris. Elle est reproduite dans l'album lithographié de Du Sommerard, *Les arts du Moyen Âge,* VI, 7è série, pl. XI.

[2] La description donnée entre les pages de Sauerländer : *La châsse dorée apparaissait dans une sorte d'empyrée de lumière. Jamais la mise en scène des reliques n'avait été aussi spectaculaire ni aussi mystérieuse,* Sauerländer, p. 119.

[3] De même qu'il met en garde contre la lecture de l'édifice entier comme un reliquaire de pierre, Sauerländer insiste sur l'impossibilité de voir dans cette structure orfévrée l'amplification d'une châsse-reliquaire au sens premier de tombeau vénéré, *Il était impensable de déposer les reliques de la Passion du Seigneur ressuscité dans un « feretrum », dans une châsse-civière* […] *Ainsi, la « capsa sacrarum reliquiarum » n'est pas une châsse dans le sens habituel du terme.* Cf. Chapitre II où on a vu que le premier sens de *locus* s'attachait directement aux tombeaux des corps saints avant de désigner les sanctuaires les offrant à la vénération.

typologie des « armoires » à reliques installées dans le chœur des sanctuaires évoquées précédemment[1].

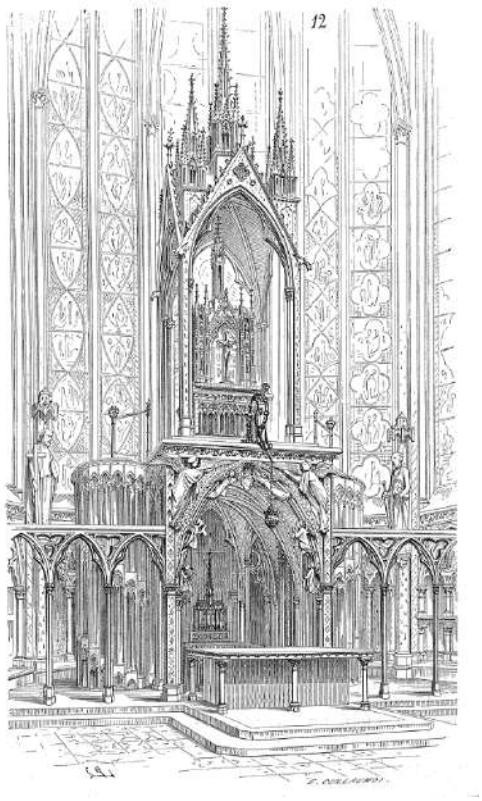


Figure 170 Gravure de la tribune de la Sainte-Chapelle de Paris incluant la grande châsse, par Auguste Alexandre Guillaumot, vers 1870

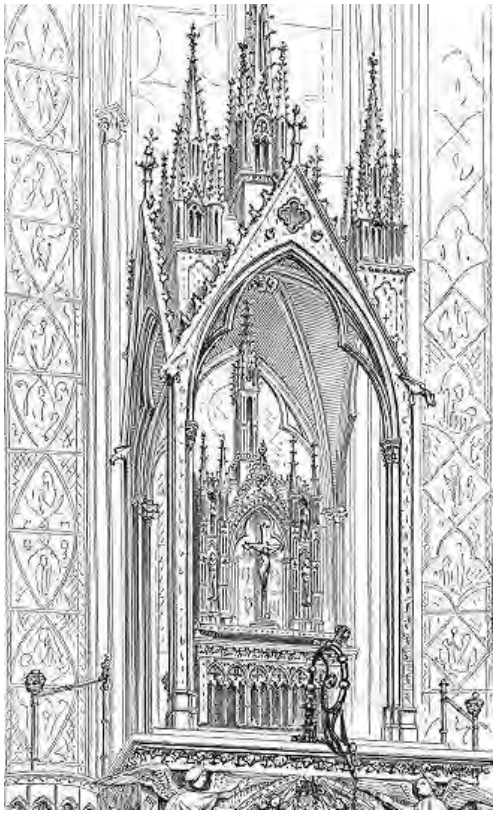


Figure 171 Vue rapprochée (détail) de la grande châsse de la Sainte-Chapelle sous son édicule d'après la gravure d'Auguste-Etienne Guillaumot[2]

Comme on le voit en partie sur la gravure de Guillaumot, la surface présente un Christ en croix portant la Couronne d'Epines et sur les côtés de représentations de la Flagellation et la Résurrection. Soit les images mêmes des trésors que cette châsse monumentale[3], close, dérobait à la vue rappelant le lien unissant les armoires à reliques de Bayeux ou Noyon à leurs contenus de reliques. Plus qu'un « coffre-fort »[4], la *« capsa sacrarum reliquiarum »* demeure un écrin-reliquaire[5] que l'ouverture transformait en monstrance architecturée monumentale, relevant

[1] Sauerländer voyait dans la position de ce meuble immédiatement au-dessus de l'autel le franchissement d'une étape importante dans la visualisation des reliques (*dans la Sainte-Chapelle, l'armoire à reliques n'est pas reléguée dans la sacristie ou dans la salle du trésor, mais exposée au-dessus de l'autel. Elle est devenue une châsse-armoire,* Sauerländer, p. 120.) Or, les éléments des recherches antérieures que nous avons rapprochés, plus haut, au sujet de l'armoire peinte de Noyon comme de celle de Bayeux tendent à mettre en doute cette distinction puisqu'il semble fort vraisemblable que toutes deux, comme c'était également le cas dans les sanctuaires de Chartres et Saint-Denis, prenaient place à proximité des autels des reliques.

[2] 1815-1893, illustrateur et graveur. On place en annexe n° 53 une image autre représentation de cette Grande Châsse.

[3] Ou « chasse-armoire » selon les termes choisis par Sauerländer.

[4] Dont on a vu combien elle était une construction imagée plus qu'une réalité structurelle d'inviolabilité.

[5] Le rapprochement formel avec la célèbre châsse-reliquaire de saint Taurin d'Evreux placée en annexe n° 54 le suggère, malgré l'écart d'échelle.

plus précisément encore de la typologie des staurothèques. Son fonctionnement interroge à nouveau la typologie de la « châsse-vitrine »[1] ou de la « monstrance-vitrine »[2]. Il rappelle en outre les analyses évoquées plus haut autour de l'idée de mécanique visuelle puisque ce dispositif pouvait tourner sur une plate-forme pivotante et au moment des plus grandes solennités, pour révéler, par l'entrouverture de deux volets d'argent, les reliquaires vénérés derrière une grille de fer doré[3]. Revenons, enfin, sur le fonctionnement parallèle que nous avons suggéré, plus haut, entre certains tableaux-reliquaires et des retables. Comme observé avec le polyptyque de Floreffe, l'histoire de la Rédemption sculptée à sa surface et l'articulation de ses volets mobiles rattachent enfin la Grande Châsse à la typologie des retables mobiles. Cette *capsa* ou reliquaire-monstrance[4] apparaissait vraisemblablement avec la force visuelle d'une image sacrée[5] susceptible d'imprégner l'âme autant que la rétine des spectateurs ayant le privilège d'y accéder[6]. Cette piste permet enfin d'évoquer, au-delà de cette construction orfévrée elle-même, les si nombreuses représentations qui en furent données et la possibilité que ces dernières aient tendu à ériger la Grande Châsse de la Sainte-Chapelle du Palais, sinon en icône, du moins en image destinée à relayer la contemplation méditative des souffrances du Christ à travers le trésor des reliques constantinopolitaines. Une image[7] rejouant dans le monde l'effet *in-situ* de la structure elle-même, suivant une dynamique de rayonnement propres aux reliquaires comme on l'a vu dès la lanterne de Bégon[8]. Fixée au 30 septembre, l'ostension des reliques de la Couronne d'épines, de la Sainte Lance et des autres instruments insignes de la Passion, *arma christi,* enserrés à l'intérieur de la grande châsse réitère l'anniversaire de la

[1] Suggérée par Sauerländer.
[2] Pour évoquer une fois encore dans cette recherche cette problématique dans l'exposition médiévale des reliquaires à travers des préfigurations de vitrines.
[3] D'après Pierre Dor, pour ce dernier détail, voir *Les épines de la sainte couronne du Christ en France,* 2009, Paris, O.E.I.L, première page du VIe chapitre.
[4] Quelque chose pourrait même rappeler ici la façon dont monstrance de la Sainte Epine du trésor d'Agaune magnifiant, dans la lumière translucide du cristal de roche cerclé d'une mandorle orfévrée, la « *lumière du monde* » et manifestait ainsi la victoire sur le trépas.
[5] Sauerländer écrit lui-même que *munie de cette image, la châsse-armoire au-dessus de l'autel devenait une sorte de retable,* Sauerländer, p. 120.
[6] Cette dernière idée permet d'infléchir ici, en passant une seconde par Deleuze, l'interprétation proposée plus haut du passage de l'haptique à l'optique. En effet, la façon dont le philosophe a développé la notion développée par Riegl met l'accent, non sur la distinction entre la sphère du contact direct et celle de l'éloignement du visuel, mais, au contraire, tâche de sonder ce qui, dans le phénomène de préhension par le regard continue de relever du contact et de tendre vers lui. Voir Gilles Deleuze and F. Guattari, *Mille plateaux* (Paris: Minuit, 1980). Voir aussi, *Bacon,* 2002, pp. 79-86. Le XIIIe siècle, impose un certain éloignement de la dimension d'appréhension du sacré par les sens extérieurs propre aux formes traditionnelles du culte (des reliques comme eucharistique). En découle une progression du contact au sacré par le truchement de l'ordre visuel. Cependant la vision (dont on a sondé un peu de la profondeur en ouverture de ce chapitre) n'en devient que plus puissamment intériorisée pour être ensuite éprouvée par l'entièreté du corps comme en témoignent, à l'extrême, les expériences des mystiques du siècle.
[7] Une image en même temps pleinement image-objet car cristallisée autour des reliques matérielles qu'elle enchâsse.
[8] A la fin du chapitre I.

translation des saintes reliques de la Passion dans la chapelle royale du Palais[1]. Ouverte, cette grande châsse encadrait les reliques de la Passion hissées sous la lumière des verrières de la chapelle haute, à travers l'éclat particulier du cristal de roche.

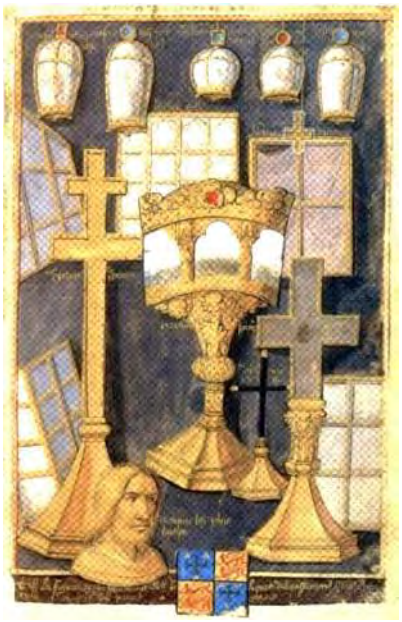


Figure 172 Vue intérieure de la grande châsse de la Sainte-Chapelle ms 67 fol. 1, Pierpont Morgan Librairy, NY[2]



Figure 173 Vue intérieure de la grande châsse de la Sainte-Chapelle d'après les Heures de la Ste-Chapelle, ancienne coll Kraus fol. 137 v.

Rappelant la dimension symbolique du recours au cristal de roche et toutes les nuances autour de la transparence de ce matériau, Willibald Sauerländer souligne le choc visuel que provoquait l'apparition de si nombreux reliquaires-monstrances rassemblés[3] apparaissant sous *un éclat proprement hallucinant du fait que la plupart d'entre elles se trouvaient contenues dans des récipients de cristal*[4]. L'apparence spectaculaire du jeu d'inscription de cette châsse dorée, emplie de reliquaires de cristal, dans l'enveloppe de lumière des vitraux à l'arrière, sous le

[1] Pour l'historique de cette fête, voir Joseph-Natalis de Wailly, *Récits du XIIIe siècle sur les translations faites en 1239 et 1241 des saintes reliques de la Passion*, Bibliothèque de l'Ecole des Chartes, XXXIV, 1878, pp. 402 et 403, cité par Jean Hubert, "Quelques vues de la cité au XVe siècle dans un bréviaire parision conservé à la Bibliothèque municipale de Chateauroux " *Mémoires de la société nationale des Antiquaires de France* 8ème série, t. III (1928). Rappelons en outre que l'arrivée de la Sainte Couronne a entraîné l'institution de la fête annuelle de sa célébration le 11 août. On renvoie en annexe n° 57 une miniature du XVe siècle et des précisions entourant cette ostension.

[2] On reproduit, en annexe n°55, les précisions attachées à cette miniature et à la description de l'ensemble des reliquaires représentés ainsi que de leur contenu.

[3] Les miniatures qu'on reproduit ici proviennent d'un des dossiers préparatoires de l'exposition consacrée au « Trésor de la Sainte-Chapelle » au Louvre, consulté au service documentaire du Musée. On reporte en annexe n° 56 une autre gravure célèbre représentant également le contenu de la grande châsse ouverte mais conservant plus clairement la structure édiculaire de ce grand reliquaire orfévré présenté ouvert.

[4] Sauerländer, p. 121. Au sujet de cette accumulation exceptionnelle de récipients en cristal de roche, on renvoie vers l'annexe n° 56 des gravures figurant ces divers reliquaires, tirées d'un manuscrit conservé dans les collections à Stunyhurst College (ms. XLV).

ciborium ouvragé de l'édicule monumental la surplombant enfin, atteignait vraisemblablement là l'acmé d'une monstration à même de frapper les esprits et les cœurs.



Figure 174 Ostensio reliquiarum Louis IX élevant la Vraie Croix Chronica Major Matthew Paris, vers 1250, Cambridge Corpus Christi Coll ms 16 fol. 141v. Conway Librairy Courtauld Institute of Art

Cette dernière miniature représentant saint Louis élevant le reliquaire de Vraie Croix[1] permet enfin de redire combien l'édification de la Sainte-Chapelle cristallise la spiritualité de l'époque. Les dispositifs de monstration élaborés dans ce sanctuaire du Palais, le jeu complexe et sans doute fascinant de mise en visibilité des reliques sont profondéments liés à la dévotion du XIIIe siècle à l'humanité souffrante du Sauveur. Les effets visuels examinés doivent constamment être rapportés à l'intention sous-jacente d'édifier à travers ces moyens terrestres et autour des reliques sacrosaintes du sacrifice du Christ le *mémorial perpétuel de la Passion* dont parle Roland Recht[2]. L'injonction si puissamment incarnée par les ordres mendiants d'expérimenter l'humilité, l'abaissement, l'abnégation du Fils se retrouvent dans la pieuse ostension du reliquaire de la Vraie-Croix[3] que saint Louis offre ici à la vénération collective.

[1] Au sujet duquel il convient de préciser (comme y enjoint Christine Descatoire) que la forme de croix à double traverse est d'origine byzantine.
[2] S'appuyant sur Bonaventure et Damascène, on l'a rappelé plus haut.
[3] Rappelant le geste par lequel les deux rois capétiens aînés, Louis IX et Robert d'Artois, portèrent en procession la Sainte Couronne à son arrivée de Constantinople, voir Charansonnet and Morenzoni.



Figure 175 La Vie et miracles de saint Louis ms 5716, par Guillaume de Saint-Pathus[1], entre 1330 et 1340 fol. 67, BNF

La dévotion dolente du souverain à genoux face aux *arma christi* de la grande châsse, rendue ici transparente sur le fond or traduisant sa dimension orfévrée, souligne la centralité de la méditation sur mystères douloureux de la Passion. Cette dernière peut être enfin rapprochée d'une autre manifestation de la profonde humanisation du lien au divin découlant de l'expansion franciscaine à partir de la seconde moitié du XIIIe siècle.

Tout en gardant à l'esprit la prudence nécessaire au moment d'évoquer des célébrations sortant du cadre quotidien de la liturgie des jours[2], on propose de considérer la progression de l'expression dramatique de la religiosité de cette époque, tel qu'on l'a déjà suggéré plus haut. Il semble en effet que le XIIIe siècle ait ressenti avec une force particulièrement aigue la nécessité, dans cette religion de l'Incarnation, du rejeu de ses mystères fondamentaux. L'élan donné par saint François à la représentation vivante de la naissance de l'Enfant Jésus après le célèbre épisode de la nuit de Noël dans une grotte de Greccio semble en témoigner. Grâce au récit qu'en fit son premier biographe, seulement trois ans après la mort de saint François, Tommaso da Celano, nous pouvons saisir en quoi cet épisode intéresse notre analyse attachée à la mise en visibilité du sacré. On peut en effet y lire que le saint voulut alors *représenter l'Enfant né à Bethléem et en quelque sorte voir avec les yeux du corps les difficultés où il s'est trouvé par le manque de tant de choses nécessaires à un nouveau-né. Comment il était couché*

[1] Enluminé par Mahiet (Mathieu Le Vavasseur), disciple de Jean Pucelle.

[2] Grâce notamment Alain Rawel mettant en garde contre la focalisation excessive sur des phénomènes tels que le drame liturgique ou le célébrations paraliturgiques car ces dernières constituent, selon son expression, l'opposé du rite dans ce qu'il a de constant et de répétitif. L'occurrence très exceptionnelle de ces expressions devrait, à son invitation, n'être considérée qu'en proportion de la place qu'elles occupaient véritablement dans le courant de l'année liturgique. Propos tenu en ouverture des journées de colloque sur « L'espace sacré au sein de l'Eglise médiévale », déjà mentionné à plusieurs reprises.

dans une crèche et comment il gisait sur la paille entre le bœuf et l'âne[1]. Débarrassant la scène de tout son pittoresque, de la grotte comme de la présence vivante des animaux, la traduction qu'en laisse la fresque d'Assise permet essentiellement de noter l'importance que prit alors la représentation concrète de la Nativité « inventée » par saint François dans sa biographie et l'écho qu'elle connut.

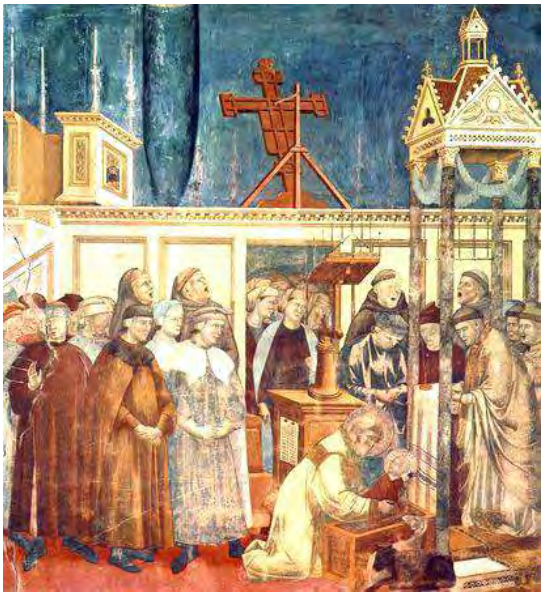


Figure 176 Giotto, légende de la vie de saint François, Institution de la crèche à Greccio, 1297-1300

Le récit de Bonaventure, contemporain de la première biographie du saint, précise que François s'enquit de l'autorisation papale préalablement à l'installation de sa Nativité vivante dans le creux de la montagne[2]. On comprend dès lors que, non seulement, il n'y eut pas là invention, mais encore que l'Eglise, au temps de François, tâchait déjà d'encadrer au plus près les expressions périphériques à l'orthodoxie du rite[3]. Savoir qu'en 1207 Innocent III interdit les *ludi theatrales* souligne l'importance des jeux, connus aussi sous le nom « Libertés de décembre » qui se donnaient alors dans les Eglises autour de la Nativité. Ces reconstitutions vivantes des épisodes majeurs entourant la naissance (l'Office des Bergers, *officium pastorum* et l'Office de l'Etoile, *officium stellae* par exemple) s'inséraient dans la liturgie de Noël. Les dialogues et les annotations concernant les décors de ces tropes conservés dès le XIe siècle permettent à Gougaud d'affirmer que ces drames liturgiques de la Nativité et de l'Epiphanie, impliquant des acteurs vivants, sont attestés dans l'histoire de l'Eglise au moins deux cent ans

[1] Tommaso da Celano, *Vita Prima*, 1230 (Boll. Act. SS, oct. II, 706).
[2] Voir Bonaventure, *Vita Francisci*, (Boll. Act. SS., 770).
[3] On a découvert une riche vision de l'histoire de la crèche antérieurement au XIIIe siècle, permettant de corriger l'attribution abusive de cette tradition au saint et démontrant combien celle-ci s'enracine loin dans l'histoire du christianisme. Voir L. Gougaud, "La crèche de Noël avant saint François d'Assise," *Revue des Sciences Religieuses* tome 2, fascicule 1 (1922). C'est de texte ancien mais très intéressant qu'on tire les lignes suivantes.

avant la crèche de Greccio[1]. Dans la perspective où se place notre troisième chapitre, on comprend ainsi combien les traits d'expressivité et d'humanisation qui s'accentuèrent peut-être au cours du XIIIe siècle correspondent à un élan plus profond et plus ancien du christianisme. Le propos qui suit le souligne on ne peut plus justement et offre une transition idéale sur l'évocation des mystères du cycle pascal. *En vertu de la force d'expansion dramatique que renferme la liturgie, la crèche devait sortir des textex évangéliques adoptés par la liturgie de Noël, comme de l'office de la Résurrection sortirent le sepulchrum Domini et le drame de Pâques (Officium sepulchri), comme de l'office du dimanche des Rameaux sortit la procession des rameaux, dans laquelle on vit parfois figurer un personnage monté sur une ânesse, image de Notre-Seigneur entrant triomphalement dans Jérusalem, comme des simples mots « Lumen ad revelationem gentium » prononcés par le vieillard Siméon, serait sortie la procession aux lumières de la Chandeleur*[2].

La logique subtile d'occultation/apparition alternée de l'hostie et des reliquaires, notamment de la Passion, dans l'écrin des sanctuaires, au-devant des autels ou aux tribunes au XIIIe siècle a vraisemblablement partie liée avec l'importance du rejeu des mystères évangéliques par les fidèles, dès la fin du XIe siècle et s'accroissant en intensité au cours des siècles suivants. L'importance progressivement prise par les *sacre reprensentazioni* du cycle pascal[3] en témoigne. Un lien ne peut qu'exister entre les célébrations paraliturgiques entourant la montée au calvaire, l'*Elevatio,* l'adoration de la Croix (*Adoratio crucis*[4]*),* la crucifixion, la mise au tombeau au soir du Vendredi Saint (*Depositio crucis)*[5] enfin, et l'apparition, pour l'essentiel au-delà de 1200, de grands groupes sculptés en bois représentant le Christ, Nicodème, saint Joseph d'Arimathie, Jean et Marie[6]. On conserve de fort nombreux exemples

[1] Voir ibid., p. 28. La conservation de protestations contre les libertés prises dans l'Office de l'Etoile et celui des Rois Mages en 1170 en témoigne. La présence d'une crèche est attestée, dès 1169 en Autriche, à Reichersberg.
[2] Ibid., p. 34.
[3] Pour Jean-René Gaborit, elles semblent importées d'Allemagne méridionale. Xavier Dectot dit de même en identifiant les premières exemples de célébrations du dimanche des Rameaux dans l'Allemagne du XIe siècle et leur essor entre XIIe et XIIIe siècles. Il fait cependant, quant à lui, remonter cette tradition à Jérusalem même. Voir Xavier Dectot, "La procession du dimanche des Rameaux à Augsbourg au temps de l'évêque Ulrich, sources et postérité " *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France* 2007 (2009). Une référence majeure sur le sujet étant Karl Young, *The Drama of medieval Church*, Oxford, 1933.
[4] Directement importée d'Orient.
[5] La *depositio crucis* pouvait aussi être une *depositio hositae,* soulignant la proximité entre le corps du Christ et l'hostie. Jean-René Gaborit décrit comme suit son déroulement : *véritable ensevelissement symbolique d'un crucifix ou d'une hostie dans un linge blanc que l'on déposait* [alors] *dans un autel secondaire, Jean-René Gaborit, "Un groupe de la Descente de Croix au Musée du Louvre," Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot n°62 (1979): p. 175.*
[6] Voir ibid., pp. 175-179. Au sujet de ce lien entre ces groupes sculptés et les cérémonies paraliturgiques, Jean-René Gaborit renvoie à un passage de l'ouvrage d'Enzo Carli, *La scultura lignea italiana,* Milan, Electa, 1960, note 47, p. 29 et plus généralement à Karl Young cité précédemment.

italiens, espagnols et bourgignons notamment, de ces groupes dits de la *Descente de Croix*[1], auxquels le *Christ Courajod* et le groupe ombrien du Louvre ci-dessous se rattachent[2].



Figure 177 Christ dit Courajod du Musée du Louvre, descente de Croix, vers 1125, Bourgogne (R.F. 1082 © RMN)



Figure 178 Groupe de la descente de croix, Musée du Louvre, 2nd ¼ du XIIIe siècle, Ombrie (R.F. 2966, R.F. 2967, R.F. 2968, R.F. 2969 © RMN) [3]

S'il n'est pas évident d'établir dans quelle mesure ces groupes sculptés fragiles et complexes[4] étaient réellement manipulés[5] au cours du *Triduum* pascal, leur position élevée, très en vue des fidèles, au-dessus de la clôture du chœur[6] sougligne leur centralité dans la vénération du XIIIe siècle et invite à considérer la puissance d'effets de leur apparition lors des célébrations du cycle pascal. La théâtralité de la liturgie de la *Depositio Crucis* du Vendredi Saint, après les Vêpres est soulignée, ci-après, par Recht. *Croix et crucifix sont élevés, couverts d'un linge jusqu'au sépulcre dans lequel on les dépose. L'« Elevatio » suit au cours de la nuit de Pâques. Dans la*

[1] Jean-René Gaborit en dénombre plus de vingt, complets ou fragmentaires, présentant de menues variantes au sein d'une continuité iconographique forte, (voir ibid., p. 157.)

[2] On renvoie vers l'annexe n°59 un illustration complémentaire (provenant de la cathédrale de Tivoli) permettant de visualiser une variante de la disposition proposée ici dans le département des sculptures.

[3] Groupe acquis par le Département des Sculptures en 1967, auquel l'iconographie permet d'affirmer que manque la Vierge faisant pendant à saint Jean ainsi que des accessoires de la scène dont l'échelle de Joseph d'Arimathie, voir Gaborit, p. 150.

[4] Moins bien documentés que celle des grands crucifix de bois.

[5] Comme l'a souligné Jean-René Gaborit, l'absence de texte ancien publié empêche de connaître précisément la fonction originelle de ces groupes. Au sujet du caractère mobile des bras de certaines de ces figures du Christ, le conservateur du Louvre écrit que ce n'est qu'à une date relativement avancée du Moyen Âge que *certains Christ furent transformés, voire même munis de bras articulés afin de pouvoir être portés en procession.* En note *infra,* il mentionne le Christ du Musée de l'Opera del Duomo de Florence (milieu XIVe) qui était *fait pour servir aux cérémonies paraliturgiques* [et que] *les fidèles eux-mêmes descendaient de la croix*, voir Gaborit. p. 175. On en donne une photographie en annexe n° 59.

[6] Ou selon les lieux, au-dessus d'un jubé, d'un chancel surmonté de colonnes ou d'une poutre de gloire comme l'illustre l'exemple du groupe de la *Descente de Croix* de l'église des cisterciennes de Las Huelgas (Burgos) en annexe n°59, voir ibid., p. 178.

« Depositio », des diacres enveloppent le crucifix qu'ils ont apporté pour l'« Adoratio » dans un tissu et le placent dans un réduit aménagé dans l'autel, le « sepulcrum », en chantant des antiennes. La Croix y est laissée jusqu'à la nuit de la Résurrection[1].

La thématique de l'alternance entre rites « négatifs » et « positifs » qui a guidé notre exploration au cours de ce troisième chapitre trouve dans ces formes de la vénération pascale une autre traduction spectaculaire de la quête médiévale consistant à manifester « la part d'invisible dans le visible » inscrite au tréfonds du christianisme. *L'effet intense que produisait sur le public cette Déposition de Croix et cette Mise au tombeau, à la lumière d'innombrables chandelles et accompagnées de chants*[2] fait ainsi écho à la puissance d'effets de l'apparition de l'hostie, au-delà du jeu complexe entourant sa mise au secret avant la prononciation des paroles « *hoc est corpus meum* » ou encore des reliquaires après que la grande châsse de la Sainte-Chapelle de Paris ait pivoté sur son axe. Elle se retrouve également, à l'intérieur de la chapelle-reliquaire de l'église Saint-Lazare d'Autun évoquée plus haut[3].



Figure 179 Statues de Pierre, Marthe et Marie provenant du tombeau de saint Lazare à Autun, vers 1140, Musée Rolin d'Autun

En effet, le pèlerin entrant, courbé, vers l'intérieur du mausolée monumental s'y trouvait face au gisant de Lazare enveloppé dans un linceul, sur le couvercle d'un cercueil soutenu par les représentations de quatre hommes à ses pieds[4]. On reproduit, ci-après, la description des autres figures par Pierre Quarré. *Le Christ, debout au pied du sépulcre, étendait le bras droit et ordonnait à Lazare de sortir*[5] […] *A droite, se tenait saint Pierre, à sa gauche saint André. En*

[1] Recht, p. 275. précise qu'en sus des groupes sculptés, des acteurs en chair et en os complétaient ces célébrations, Dectot. mentionne également l'exemple des costumes portés par Zachée.
[2] Recht, p. 275.
[3] Le mausolée fut achevé et les statues furent disposées à l'intérieur après la translation des reliques en 1147.
[4] Voir Devoucoux. et Salet.
[5] *Lazari veni foras,* paroles inscrites sur les parois du tombeau.

face, du côté est de la tête de Lazare, Marie-Madeleine et Marthe manifestaient leur étonnement, expression qui s'accompagnait, chez Marthe d'un geste de protection contre l'odeur cadavérique[1]. Cette véritable *scénographie de pierre,* comme l'a décrite Francis Salet dont les figures *indépendantes du mur et tournées vers le corps de Lazare rend*[aient] *sensible le miracle dans le recueillement et la pénombre de cet étroit caveau*[2] peut être rapprochée de l'effet des grandes Dépositions en bois d'Espagne et d'Italie. Là encore, un lien peut être établie entre ce théâtre sculpté et la tradition locale entourant la vénération des vestiges de Lazare. En effet, Devoucoux rappelle que la fête du saint, en septembre[3], s'accompagnait, là aussi, de « jeux » paraliturgiques populaires mimant les scènes de la Résurrection de l'ami du Christ[4].

Si une dimension dramaturgique s'attache indéniablement à pareilles manifestations, autant qu'au jeu des apparitions des *realia* au cœur des cultes eucharistiques et des reliques, il importe de clairement distinguer cette dernière de la seule théâtralité. La performance théâtrale en elle-même se caractérise par sa relative innocuité[5]. Les ressorts et l'intensité dramatiques évoqués dans ce chapitre et poussés à leur paroxysme dans l'expérience multisensorielle de ces célébrations paraliturgiques tendent à produire une vision suffisamment frappante pour déstabiliser celui qui la reçoit au point de devenir support d'une méditation le guidant vers l'ordre de vérités supérieures[6]. Le reliquaire de Pampelune, ci-dessous, permettra d'observer l'efficacité de ces ressorts expressifs autant que leur finalité d'ouverture sur des réalités imperceptibles à l'œil. A l'image des autres monstrances examinées précédemment, ce dernier publicise son contenu sacré. *Mais, cette exposition est transitive. Elle crée un effet d'illusion, elle met en présence*[7]. Qu'est-ce qui permet de constater que le reliquaire-monstrance du trésor de la cathédrale de Pampelune ménage avant tout une ouverture sur la transcendance ?

---

[1] Pierre Quarré, "Les sculptures du tombeau de saint Lazare à Autun et leur place dans l'art roman," *Cahiers de civilisation médiévale* 5e année (n°18), Avril-juin (1962): p. 170. Les statues des deux saintes femmes en pierre, ainsi que celle de saint André sont conservées au Musée d'Autun (cf. ill. ci-dessus). La tête de la statue de saint Pierre se trouve au Musée du Louvre.
[2] Ibid., p. 174.
[3] Dite fête de la *Relevace*, voir p. 70.
[4] Joués sur un théâtre élevé au Champ Saint-Ladre ou sur le Terreau, *Les gestes de Monsieur Saint-Ladre ou la Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ* connurent naturellement leur apogée autour du XVe siècle.
[5] Voir Richard Schechner, *Performance Theory*, (édition revue et amplifiée, New York/Londres, 1988), p. 120, cité par Muessig, p. 6.
[6] On retrouve là la distinction entre une théâtralité qui resterait du côté de l'image, d'une simple réception dans l'ordre de l'optique et une manifestation qui, si elle se déploie si puissamment dans l'ordre du visuel ne le fait que pour atteindre au-delà, mettre en mouvement le corps et l'âme qui l'habite.
[7] On reprend ici les mots par lesquels ce dernier concluait son intervention à l'Ecole du Louvre, au printemps 2014, consacré à l'introduction à l'histoire du *display* au Moyen Âge.

Figurées sous les arcades redentées d'une cathédrale parfaitement miniaturisée, les saintes



Figure 180 Reliquaire du St Sépulcre du trésor de la cathédrale de Pampelune, 1255[1]



Figure 181 Reliquaire du St Sépulcre du trésor de la cathédrale de Pampelune, 1255, détail

femmes au tombeau peuvent sembler là sorties du drame liturgique, inclinant leurs têtes délicates vers l'ange impassible et échangeant avec lui à travers tout un jeu lié la position de leurs mains faisant presque entendre le dialogue de l'échange au sépulcre. La proximité avec une simple représentation théâtrale n'est pourtant qu'extérieure.



Figure 182 Reliquaire du St Sépulcre de la cathédrale de Pampelune, 1255, ange de la flèche tenant la couronne



Figure 183 Reliquaire du St Sépulcre de la cathédrale de Pampelune, 1255, Marie-Madeleine et l'ange

[1] Photographié par Clara Fernandez-Ladrera.

La dynamique de révélation latente a pris ici une forme différente de celle déployée à travers les jeux d'ouvertures multiples de certaines monstrances. Tendant davantage vers le registre imagé, elle demeure pourtant fondamentale. Rappelant, une dernière fois ici, la centralité des ressorts déictiques, c'est vers bien le geste de l'ange que conduit l'ensemble du dialogue avec les saintes femmes au Saint Sépulcre. Tout le sens de cette représentation orfévrée tient dans ce geste. La flèche de cet édicule s'étirant jusqu'à la couronne élevée par l'ange, le triforium de ce baldaquin gothique, la grâce des figures en ronde-bosse et les moindres détails de cette scène saisissante encadrent et soulignent ce doigt. Un doigt tendu pour désigner une figure absente qui ne saurait se réduire à la réalité physique du tombeau vide, mais, comme l'écrit Recht, *ce dont il porte témoignage*[1]. Ainsi, s'il y a « mise en scène », c'est pour faire advenir le profond mystère de la Résurrection et permettre au regardant d'être un peu brûlé au feu de la contemplation du *carbo ignitus* « charbon ardent » voulu par Jean Damascène pour quiconque approche l'expérience de la Passion.

Un tel reliquaire s'impose en clôture de ce long chapitre dans la mesure où il semble créé pour résoudre le défi constitutif du christianisme consistant à montrer la face visible de l'invisible pointé par saint Augustin. C'est-à-dire à faire de l'image un signe sur la voie de la vraie connaissance. Si l'ensemble des dispositifs examinés au cours de ce chapitre placent en leur centre des mises en visibilité et confinent à la performance visuelle, c'est toujours la mise en présence qui constitue leur finalité. Le « désir de voir » dépasse déjà son seul objet terrestre pour tendre au-delà des *visibilia* que constituent l'hostie comme les corps saints. Au-delà des apparences sensibles de ces images-objets, images-corps, images-lieux et des formes prises par leur exposition médiévale dans l'espace des sanctuaires, l'Eglise vise à ménager l'espace et les conditions d'une transformation, d'une profonde transmutation de l'œil, de la chair, de l'âme de qui en reçoit la vision. Les reliquaires sont ainsi apparus, au fil de la première partie de ce travail comme des objets sacrés, parmi d'autres dont les Saintes Espèces eucharistiques, opérant eux-mêmes en tant que dispositifs de mise en visibilité du sacré et n'agissant qu'inscrits à l'intérieur d'autres dispositifs symboliques et concrets complexes qui activent, à travers eux, la Présence Réelle du divin dans l'espace liturgique et par nature performatif du rituel chrétien médiéval.

[1] Recht, p. 308.

TRANSITION ENTRE PREMIERE ET DEUXIEME PARTIE

I. ENJEUX D'UNE EXPLORATION AU PASSAGE DES RELIQUAIRES AU MOYEN-AGE VERS LES RELIQUAIRES REEXPOSES

Le premier chapitre de ce travail doctoral s'est attaché à examiner les modes de visibilité enclosant et révélant le sacré à l'intérieur et autour du reliquaire dans le courant du Moyen Âge. Après l'exploration des matières et des symboliques agglomérées au sein de cet objet liminal, le chapitre suivant a cherché à comprendre ce que ce dernier donnait à voir à travers les dynamiques d'occultation et de monstration[1] le qualifiant dans le contexte de l'Eglise et de l'expérience dévotionnelle médiévales. Au chapitre III, les espaces de l'église, du sanctuaire et plus précisément de l'autel ont été interrogés autour des conditions d'apparition du reliquaire permettant, dans le contexte spécifique du XIIIe siècle, d'ouvrir sur l'espace et le temps « autres » de l'apparition épiphanique de la présence du saint vénéré. Chaque fois que possible, on a tâché d'esquisser des liens entre ce qu'on pouvait observer dans l'ordre des objets et les logiques sous-jacentes à la fois de reconnaissance et d'élaboration de leur valeur ainsi que d'appropriation par les communautés détentrices des trésors de reliques et par les fidèles cherchant à s'en approcher pour en expérimenter les vertus. La curiosité qui nous a guidé à la rencontre du reliquaire médiéval et de la façon dont l'homme médiéval pouvait s'y lier - avec toutes les précautions qui entourent le recours à ces termes au singulier – nous conduit à présent à la découverte des réapparitions de cette catégorie d'objets dans le contexte muséal.

On parvient ainsi au second pan de ce travail consistant à chercher dans la re-représentation des reliquaires dans le contexte du musée un pendant à l'apparition médiévale décrite jusqu'ici. Considérant les objets, les espaces, les agencements ou encore les discours associés à cette réapparition en « décontexte », on visera moins la production d'une chronologie des expositions successives des reliquaires médiévaux dans les institutions européennes depuis la naissance des musées ou encore l'établissement d'une cartographie du champ de ces mises en expositions que l'esquisse d'une description compréhensive des formes et des enjeux de ces réapparitions. Il s'agira d'observer à la fois les déploiements reconstitués par la description ou documentés par l'image et les univers de représentations et de hiérarchies de valeurs à

[1] Se fondant sur le verbe latin *monstro, monstrare*, « indiquer, faire voir » qui était utilisé au XIIIe siècle pour désigner sous le vocable de « monstrances » les réceptacles eucharistiques et les reliquaires munis de dispositifs donnant à apercevoir leurs contenus, comme précisé au chapitre III, la notion de « monstration » (tirée de la *monstratio* latine) sera utilisée dans ces derniers chapitres, hors du contexte médiéval, dans le but d'évoquer des situations de mise en visibilité prolongeant des dynamiques identifiées dans le contexte antérieur.

l'intérieur desquels les reliquaires prennent ponctuellement place au cœur de réseaux complexes d'interactions sociales et symboliques. Tracer le canevas des univers de réinscription de ces derniers sur de nouvelles scènes en suivant le fil rouge du transfert culturel invite à la curiosité pour les propriétés, les tendances et particularités des différents lieux d'accueil de ces objets devenant *musealia.* Un projet qui conduira à côtoyer autant des institutions que des individus, collectionneurs, amateurs, conservateurs, etc. entre les mains desquels le passage des reliquaires issus du Moyen Âge correspond nécessairement à une transformation dans la mesure où, par définition, tout processus de passage s'accompagne au moins de frottements voire de déchirure des liens qui avaient fait autrefois la valeur et la signification des objets. Ces phénomènes de réinterprétation au cœur du processus d'appropriation sont essentiels. A travers eux, l'objet existe dans le continuum de sa pérennité matérielle en même temps qu'il devient un signe intégré à d'autres grammaires, d'autres systèmes linguistiques à chaque nouvelle interprétation. L'infinité de ces variations possibles invite à l'humilité aussi se bornera-t-on dans ce second volet qui s'ouvre ci-après à tâcher d'identifier quelques-unes des grandes variations les plus couramment rencontrées comme on l'explique plus bas.

Avant cela, précisons, comme annoncé dans la présentation du corpus en introduction, dans quelle perspective on a fait le choix de considérer dans le second volet de ce travail un champ plus ouvert qu'un corpus strictement restreint à la seule réexposition de reliquaires. Décloisonner légèrement la perspective pour embrasser des situations périphériques permet de faire du passage du reliquaire du Moyen Âge au reliquaire au musée le point de départ de l'exploration de problématiques plus vastes ayant trait aux phénomènes de la patrimonialisation, de la muséalisation, ainsi que de l'exposition en tant que langage et instrument de négociation avec la mémoire notamment avec la mémoire du sacré. Ainsi, avec le quatrième chapitre qui s'ouvre à l'instant questionne-t-on également la thématique du devenir du « sacré des autres »[1] représentés ici par la figure de l'homme médiéval et du système de pratiques, de valeurs et d'espérances qu'il associait à ces créations. La question de la place du sacré des autres dans les musées dépasse naturellement le cas particulier des reliquaires. Ce dernier invite cependant à la penser à partir de la question du futur de cet héritage médiéval conservé par l'institution muséale. Au cœur des processus impliqués dans les phénomènes d'appropriation et d'éventuels transferts de sacralité observés, des tensions entre conservation

[1] Selon une formule qu'on trouve notamment dans l'article de Benoît De L'Estoile, *Le Goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers* (Paris: Flammarion, 2007).

et destruction, entre transmission et réinterprétation, entre valeur anthropologique et valeur esthétique et enfin entre souvenir et oubli ne manqueront pas d'affleurer[1].

II. LA PISTE DES « VARIATIONS EXPOGRAPHIQUES AUTOUR D'UN *DESPLOI* ORIGINAL »[2]

Aborder les glissements depuis les contextes de monstration médiévale vers les formes d'exposition muséales sous l'angle de la « digestion patrimoniale », c'est croiser les approches propres à une discipline désignée comme la « génétique littéraire » et parfois appliquée à d'autres domaines tels que l'histoire de l'art. Lors d'une journée d'étude consacré à la rencontre entre étude de genèse des textes et des arts organisée à Paris VIII en juin 2019 par l'Institut des textes et manuscrits modernes (ITRM/ENS) et l'unité de recherche Histoire des arts et des représentations de l'Université de Nanterre (HAR), on a eu l'opportunité de souligner les apports du passage par ces disciplines pour notre démarche.

La piste des « variations sur un desploi original » proposée en titre de ce IVe chapitre découle de cette démarche d'investigation des pérégrinations de formes empruntées, déplacées, variées et incluses à l'intérieur de nouvelles solutions iconographiques rencontrées, au départ, dans le domaine de la peinture italienne de la Renaissance. Les liens existants entre des compositions antérieures et de nouvelles dispositions inventées par des artistes interrogent la thématique des circulations et des reprises. Ils inscrivent toute représentation dans une histoire dispositionnelle des formes constitutives d'une iconographie donnée. La recherche, par exemple d'Eric Pagliano, des indices de variantes d'un modèle sous-jacent, plus ou moins aisément reconnaissable anticipe nos propres questionnements autour de la « traduction » des déploiements médiévaux entourant les reliquaires. Examiner de quelle façon des éléments préparatoires (modèles, jeux de cadres, d'ombres ou de lumières, etc.) s'inscrivent à l'intérieur de nouveaux dispositifs et les informent rejoint assez précisément la quête qui motive notre recherche. Les deux volets clés de la « génétique graphique » s'avèrent en adéquation avec la démarche proposée en socle conceptuel. En effet, il s'agit essentiellement d'une part d'identifier des éléments ou des traces d'éléments dérivant de matrices originelles et, d'autre part, de se rendre attentif à la façon dont ces éléments sont intégrés à l'intérieur de nouveaux dispositifs

[1] Il s'agit de tensions particulièrement mises en avant au cours d'un échange que nous avons pu avoir, en fin d'année 2018, avec le professeur d'anthropologie Octave Debary de l'Université Paris Descartes.

[2] Le développement qui suit a fait l'objet d'une communication dans le cadre d'une journée d'étude sur « La Génétique des textes et des arts : regards croisés sur l'œuvre comme processus » organisée par l'ITEM (ENS) et par Université Paris VIII (HAR), le vendredi 7 juin. Texte à paraître à la rentrée 2019.

ou sont cités et variés de manière plus ou moins déformante. Transposer une telle approche à notre travail encourage à entrouvrir les « boîtes noires » de l'exposition, pour reprendre le vocabulaire de Bruno Latour, suivant la voie de ce qu'on pourrait alors envisager comme une possible « génétique expographique ». Il faudra alors se pencher sur les processus de métamorphose des compositions scéniques entourant les reliquaires. On tâchera d'observer le déplacement de certains motifs, plus ou moins centraux des déploiements antérieurs, extraits et transposés avant d'être intégrés dans de nouvelles mises en scène. Comme on le souligne dans le texte issu de l'intervention à Paris VIII mentionnée plus haut, s'intéresser à la logique de la citation de fragments de dispositifs anciens revient à souligner le caractère construit de leur combinaison. Il s'agit bien, comme le constate Pagliano, de mettre en lumière les espaces de l'appropriation en tant qu'*endroit*[s] *critique*[s] *où se croisent la tradition et l'expression de son renouvellement.*

Ces seuils mettent en scène des « variations » par rapport à une « matrice originelle ». Les doutes pouvant entourer l'existence d'un modèle stable, unique et identifié faisant figure d'invariant à partir duquel seraient mises en place des « variantes » ont ici toute leur importance. Dans les sources des dessins italiens comme dans les dispositifs entourant les reliquaires dans les siècles centraux du Moyen Âge, les motifs/les dispositifs identifiés comme structurants constituent déjà des variantes par rapport à des dispositifs plus anciens. On ne pouvait songer à appréhender les déploiements contemporains des reliquaires médiévaux et y reconnaître d'éventuelles citations de dispositifs plus anciens, sinon tout à fait « premiers », en ignorant tout du reliquaire en tant que représentation matérielle, symbole imagé et des manifestations phénoménales et épiphaniques à l'intérieur desquelles il apparaissait (investigations auxquelles s'est attachée la première partie).

Au sujet du déplacement des objets culturels d'un contexte A vers un contexte B, Pascal Griener avait attiré l'attention sur les phénomènes de « frottements » irréductibles à tout processus de symbolisation. Il soulignait en effet que *dans l'étymologie du symbole se niche le déchirement, la rupture.* [Conséquence de quoi] *l'arrachement est nécessairement au début du processus de toute symbolisation puisqu'il faut qu'il y ait un temps de déchirement pour qu'il y ait ensuite rapprochement*. Dans les glissements qu'il observe, Pagliano identifie quant à lui à la fois des transferts formels et des transferts de sens. Notera-t-on comme lui que la forme variée reconnue ne demeure pas rigoureusement identique à celle du modèle d'origine ? Conclura-t-on à son instar que les nouvelles fonctions qui leur sont assignées et les nouveaux

agencements auxquels ils prennent part font également changer le sens des fragments du dispositif ancien transposés au-delà du contexte médiéval ?

La muséalisation du patrimoine religieux soulève des questionnements complexes en lien avec la nature du sacré, avec les dynamiques de sacralisation des objets dans leur contexte premier autant qu'avec celles de resacralisation sous la forme ecclésiale ou muséale au-delà de cet espace-temps. Si nous avons abordé certaines de ces questions aux toutes premières pages de cette recherche (en revue de littérature), c'est à un autre travail que s'attachent les chapitres qui la closent à présent, suivant les lignes de fuite également tracées par Pagliano. Abordons alors les espaces d'exposition retenus en nous demandant, à sa suite : *est-il possible d'observer* [là], *comme un astronome regarde dans sa lunette la métamorphose d'un phénomène céleste, un processus de mutation de formes* […] *déjà constituées, héritées et empruntées en cours de désarticulation et de modification aboutissant à d'autres formes ?* Une telle injonction place l'observation au cœur de la démarche et assigne aux chapitres qui s'ouvrent à l'instant un objectif double. D'un côté, se mettre en quête de traces de formes antérieures des principaux dispositifs entourant les reliquaires au Moyen Âge, citées à l'état plus ou moins fragmentaire ou résiduel. De l'autre, identifier des libertés prises à travers la mise en place de nouvelles solutions dispositionnelles dans ces re-représentations. La création expographique s'offre ainsi comme un procédé vivant et mouvant à observer et décrire comme une reprise d'*invenzione* constamment nouvelle.

Quoique le terme de « décontexte » ne soit pas totalement satisfaisant et ne fera pas l'objet d'un investissement particulier, il est commode ici pour désigner les situations d'expositions de reliquaires – étendu sciemment, nous l'avons dit, à d'autres catégories d'objets proches - rencontrés en dehors du cadre de l'église occidentale du milieu du Moyen Âge. Le projet d'un « panorama de variations expographiques en décontexte » prépare à la possibilité que cette rencontre ait lieu dans des installations précédant des musées telles que les expositions universelles, dans des collections permanentes ou temporaires d'institutions proprement muséales ou encore à l'intérieur de certains trésors d'églises dans lesquels les objets présents jouissent d'une existence essentiellement patrimoniale à de nombreux égards comparable à celle des *musealia*. S'inspirant encore de la démarche de l'exégétique littéraire consistant à chercher les hypertextes qui opèrent dans la fabrique des textes, Eric Pagliano invite à se mettre en quête des éléments d'« intericonocité » à l'œuvre dans la genèse des créations artistiques. Dans cette perspective, l'examen du transfert des reliquaires vers la sphère muséale pourra aussi être lu comme une recherche de motifs « intericoniques » issus du déploiement médiévo-

ecclésial initial des reliquaires. Le premier versant de ce travail nous conduira - avec la figure de la suspension muséale - vers des espaces dans lesquels la référence au contexte d'origine des œuvres tend plutôt à être évacuée par l'écriture expographique de la même façon que les hypertextes peuvent disparaître dans la dialectique de la création littéraire. Les pages qui suivront cette première grande configuration nous conduiront, au chapitre V, à examiner d'autres configurations d'exposition à l'intérieur desquelles il sera possible d'observer des traces, des résurgences et autres formes de réinterprétations d'éléments structurants ou ponctuels du système de monstration des reliquaires à l'époque médiévale. Fragments qui pourront se trouver cités, évoqués, variés pour composer autour de ces artefacts de nouvelles scènes d'apparition. Le mérite du passage par les méthodes de la génétique littéraire et artistique consiste à faire de la création expographique ce seuil critique où se croisent la tradition et l'expression de son renouvellement dont parlait Pagliano et qu'on rencontre sous la forme des variations par rapport à une matrice originelle, que nous allons à présent décrire dans ces deux derniers chapitres.

DEUXIEME PARTIE

REDEPLOIEMENTS EXPOGRAPHIQUES

Considérant la problématique du transfert du patrimoine sacré chrétien du point de vue théorique, on avait évoqué, bien des pages plus haut, la question de la dissociation, parfois brutale, entre ce patrimoine et le cadre premier de son existence entre les murs du trésor ou de la sacristie. On avait alors souligné combien les conditions historiques de cette rupture avec le système d'origine des objets transférés pouvaient générer des processus de dissolution voire de neutralisation du sens premier et d'appropriation susceptible de se traduire par une forme de négation du contexte d'origine. Transplantés au sein de milieux étrangers, le plus souvent de collections d'œuvres comparables de provenances variées, les objets médiévaux perdent alors tout contact avec les intentions et les usages pour lesquels ils avaient été produits[1]. En effet, si au cours des XVIe et XVIIe siècle, la plupart d'entre eux demeuraient encore à l'intérieur des trésors des institutions religieuses, d'autres étaient devenus obsolètes en lien avec les évolutions liturgiques et étaient alors passés entre des mains nouvelles (par le biais d'achats, de legs ou de dons). Des créations médiévales issues de l'univers ecclésial, dont des reliquaires, trouvèrent alors place au sein d'un marché de l'art dont des villes telles que Paris, Londres, Venise et Amsterdam devinrent des têtes de pont. Leur réapparition dans la logique de la collection, ponctuellement à partir des XVIe et XVIIe siècles et plus fréquemment à partir du XVIIIe siècle, remplace *de facto* leur valeur d'usage par d'autres régimes de valeurs, qu'il s'agisse de valeur ornementale, historique ou didactique. Juchés sur des piédestaux, sertis derrière des esquisses de vitrines, les reliquaires ont rompu avec l'existence liturgique comme avec la perspective dévotionnelle médiévale dans toutes ses manifestations examinées aux chapitres précédents. Ils sont arborés par les collectionneurs, à l'instar des instruments eucharistiques, des encensoirs, des pyxides, etc. pour être admirés en tant que fragments de nouveaux assemblages dont la nature varie profondément selon la conjoncture intellectuelle de l'époque, les intentions et le goûts des collectionneurs. Pour l'essentiel, on fait commencer ici le tour d'horizon des situations expositionnelles dans lesquelles les pièces des trésors médiévaux apparaissent en situation de « suspension » au milieu du XIXe siècle, avec la naissance des expositions universelles. Néanmoins, il nous a semblé impossible d'entrer d'emblée de plain-pied au contact de la mentalité de cette époque sans évoquer d'abord, au moins brièvement, trois étapes essentielles du changement de paradigme s'étant fait jour auparavant. C'est

[1] Faisant écho aux derniers éléments proposés en socle conceptuel, parler de « suspension muséale » renvoie alors à un processus de cadrage en tant qu'*opération créatrice par soustraction,* pour reprendre les mots de Richard Phélan sur le sujet, voir .

pourquoi on ouvre le point sur « l'appropriation comme revalorisation » en prenant appui sur le travail de Krzysztof Pomian à travers l'exemple du cabinet Loredan[1] afin de rappeler quelques éléments liés à l'émergence, dans le courant de l'époque Renaissance, d'un regard érigeant l'art en valeur supérieure. On utilise, ensuite, de la même façon sa description de la collection des vases Médicis - qui furent aussi des reliquaires - comme un archétype de l'évolution du regard sur les œuvres à laquelle était parvenu le XVIIIe siècle[2]. La même intention de prendre en compte des temporalités structurantes dans l'histoire du transfert du patrimoine mobilier chrétien de l'Eglise vers le musée nous conduit à clore le propos liminaire sur l'appropriation comme revalorisation par le cas – tout aussi édifiant quant aux dynamiques qui le sous-tendent - de l'épisode révolutionnaire français. Pour aborder les évolutions à l'œuvre au sein de ces différentes temporalités, on se propose de s'appuyer ici sur l'analyse que Nancy Netzer proposa de la situation des objets sacrés médiévaux au sein des collections privées dès la fin du XVIe siècle dans un point explicitement intitulé « Fragmented interest in the Medieval Word : early modern collections »[3]. Dès les chambres d'art ou de merveilles où ils firent leur apparition alors, cette dernière rappelle que *les objets médiévaux étaient valorisés non pas en tant que trésors mais pour leurs propriétés didactiques. Ces objets devinrent alors parts d'une explication ordonnée du monde comme microcosme à l'intérieur duquel la même valeur était reconnue à toutes les œuvres assemblées.* […] *L'objet médiéval, qu'il s'agisse d'un textile, d'une peinture, d'une arme, d'un ivoire sculpté, d'une ferronnerie ou d'un joyau, gagna sa place à l'intérieur des collections modernes car il était vu comme un document historique ou comme une manifestation de virtuosité technique, de rareté, de curiosité, de préciosité ou plusieurs de ces traits à la fois.* […] *Les premières collections modernes soumirent les objets médiévaux à des classifications systématiques fondées le plus souvent sur des ressemblances ésotériques entre les objets.* […] *Ainsi, dans le contexte de la modernité naissante, c'est en tant que parties d'un arrangement rationnel plus large que les objets médiévaux acquirent une signification spirituelle*[4]*.*

[1] Krzysztof Pomian, *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago XIIIe-XXe siècle* (Paris: NRF Gallimard, 2003), pp. 58-60.
[2] Ibid., pp. 147-161. On se réfère ici au chapitre II de l'ouvrage "A propos des vases des Médicis"
[3] Nancy Netzer, "Collecting, re-collecting, contextualizing and recontextualising: devotion to fragments of the Middle Ages," in *Fragmented devotion. Medieval objects from the Schnütgen Museum Cologne*, ed. Nancy Netzer and Virginia Reinburg (McMullen Museum of Art, in conjonction with the exhibition "Fragmented devotion", February 7 to May 22, 2000: The University of Chicago Press, 2000), pp. 17-30. Ce point se situe à la page 20 de l'ouvrage.
[4] Ibid. Les termes dans le texte original sont les suivants. *In this context, medieval works were prized primarily not as treasures, but for their didactic function. The objects became part of an assembled orderly explanation of the world in microcosm, in which all the assembled works were accorded equal value.* […] *The medieval object, be it a textile, painting, weapon, seal, carved ivory, metalwork or jewelry, often won its place in the early modern*

Le rappel de ces éléments et l'évocation qu'on en fait ci-dessous sont indispensables pour se représenter, parallèlement aux évolutions internes à l'histoire religieuse qui expliquent également pour une grande part le destin des objets de la foi[1], les évolutions structurelles dans la relation de plus en plus nettement culturelle nouée avec les *realia* qui opéraient avant tout en tant qu'objets transitionnels au cours du Moyen Âge. Ces dernières tendirent progressivement à n'être plus perçues qu'à travers leur dimension formelle à mesure que progressa l'évolution de la conscience quant à la place de l'homme dans l'univers en lien avec la pensée rationaliste.

I. L'APPROPRIATION COMME SEPARATION ET REVALORISATION DES ŒUVRES

1. PREAMBULE : DEUX ETAPES CLES VERS L'EMERGENCE D'UN REGARD SUSPENSIF

Pour comprendre la transformation progressive du regard porté sur les œuvres que nous avions vues chargées de sacralité au Moyen Âge et les aborder dans l'espace muséal, il faut préalablement se rendre attentif aux dynamiques d'appréciations de l'art émergeant dans le contexte de la Renaissance italienne. Le passage par les « chambre d'art », *Kunstkammern* qui rassemblèrent[2], à partir de la fin du XVIe siècle, suivant les inclinaisons des collectionneurs, des spécimens issus du monde naturel, des antiquités, des objets importés d'Asie et d'Amérique autant que des peintures et des sculptures contemporaines est à ce titre indispensable. On choisit ici le cabinet Loredan comme observatoire des nouveaux espaces ainsi apparus esquissant les contours d'émergence de nouvelles formes de sacralité et d'une fascination croissante pour la valeur, le pouvoir, le rayonnement de l'Art en tant que tel. Le glissement dans la perception de la sacralité, entamé avec la Renaissance et prolongé au-delà, ne pouvait que bouleverser l'approche des œuvres jadis valorisées comme objets transitifs vers le sacré. C'est pourquoi il importe à présent d'examiner ce changement de paradigme au contact des dynamiques sous-tendant l'appréciation d'un de ces cabinets d'art.

A. LA COLLECTION COMME NOUVEL ESPACE DE LA SACRALITE (FIN XVIE)

Avant de développer ce point soulevant la question du devenir de la sacralité au-delà du Moyen Âge, on renvoie au court essai définition du sacré proposé dans ce travail au début du chapitre

collection because it was viewed as a historical document, or because it displayed technical virtuosity, rarity, curiosity, or preciousness or both. […] *Early modern collections subjected medieval objects to systematic classification (albeit often based on esoteric resemblances among objects).* […] *Thus, within the early-modern context, it was only as part of the larger rational arrangement that medieval objects acquired spiritual meanings.* Voir p. 20.

[1] Dont on ne fait pas mention dans cette thèse car il s'agirait d'un tout autre travail.

[2] Parallèlement aux *Wunderkammern*, cabinets destinés à des collections de curiosités.

II[1]. Parvenu au stade où la sacralité se transmute, il implique en effet d'avoir à l'esprit les éléments abordés alors du côté de l'analyse étymologique ainsi que les principaux traits attachés au processus de sacralisation et entourant l'irruption épiphanique précédemment décrits[2]. En effet, ces derniers fondent les parallèles qu'on trace, ci-après, entre les ressorts structurant l'émergence historique de l'expérience sacrale et ceux qui vont être mis en œuvre, progressivement, dans la dynamique de valorisation spatio-temporelle autant que rituelle de la collection Renaissance. On se propose de le montrer immédiatement en examinant les termes de la lettre adressée par l'érudit Paulo Manuzio à Andrea Loredan après avoir eu le privilège de visiter son cabinet d'antiques.

Vous ne laisserez jamais [à vos fils] *aucune propriété, aucun palais, aucun trésor qui puisse égaler la valeur et l'excellence de vos antiquités. Ce ne sont ni des biens matériels qu'on acquiert avec un simple effort ni des gemmes qu'on obtient par l'achat ; ce sont des richesses vertueuses qui n'intéressent pas le vulgaire, mais qu'on réunit seulement grâce au jugement, à l'intelligence, à une science infinie pendant un long espace de temps. Elles donneront aux siècles futurs un clair témoignage de la beauté de votre âme et de la noblesse de vos pensées, et, grâce à elles votre maison sera visitée et honorée par les étrangers désireux de voir les choses rares et parfaites*[3].

On émet ici l'hypothèse que l'essentiel de ce qui fondera, plus tard, le référentiel de valeurs et de représentations constitutif de l'institution muséale est contenu en germe entre ces quelques lignes. Quoiqu'il ne s'agisse pas ici de reliquaires ni de mobilier médiéval mais d'un cabinet d'antiques fondé dans le sillage des découvertes de bas-reliefs et de statues exhumées dans le sol romain[4], on retient tout de même cet exemple pour la spontanéité avec laquelle il exprime la nouveauté d'une relation aux objets naissant avec la sensibilité du XVIe siècle. L'investigation étymologique conduite autour de la notion du sacré[5] permet-elle de reconnaître

[1] Les lignes qui suivent reprennent le fil et la plupart des mots d'une réflexion soumise (alors autour des retables) dans la proposition d'article « Le sacré affleure-t-il aussi au musée ? » parue dans la revue *Icofom Study Series* dans le prolongement du symposium international de Téhéran organisé au mois d'octobre 2018 par l'ICOFOM, pp. 105-122.
[2] Voir chapitre II.
[3] Paulo Manuzio, *Lettere volgari*, Venise, 1560, p. 73, cité par Pomian *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago XIIIe-XXe siècle*, 59.
[4] La découverte du groupe du Laocoon dans la cour du Belvédère, en 1506 donne en effet un vif élan à la constitution de collections particulières d'antiquités en Italie (fragments d'architecture, bronzes et marbres antiques) jouant un rôle important dans le développement du collectionnisme humaniste.
[5] Voir point liminaire du chapitre II.

dans cette missive la présence de mécanismes relevant de l'élaboration sacrale à travers l'évocation des effets attribués à cette collection ?

Bien que collectés en tant que vestiges concrets rescapés de l'époque romaine, les objets évoqués sont avant tout décrits ici par leur immatérialité. La dichotomie pointée entre *biens matériels* et *richesses vertueuses* met sur la voie d'un processus de transmutation à travers lequel ces artefacts manifestent autre chose qu'eux-mêmes. Le collectionnisme transforme des réalités terrestres issues d'un chaos indéterminé en manifestations d'un ordre supérieur déterminé par l'intellection. Les gestes qui le fondent ne rappellent-ils pas la gestuelle sacrale de circonscription, au sein d'un univers amorphe, d'un espace à l'intérieur duquel tout signifie ? La mention du cabinet d'antiques comme lieu de ce *qui n'intéresse pas le vulgaire* lui confère un statut à part attirant à lui le désir de ceux qui en sont écartés. Dans cette dynamique d'élaboration spatiale, l'existence d'une marge informe joue également un rôle actif. Autant, si ce n'est plus encore que la présence des érudits, c'est l'exclusion des profanes, cristallisée ici dans la figure du vulgaire, qui rend possible le rayonnement de cet espace en tant que « centre du monde »[1].

[1] L'examen du concept de « sacré » conduit au débit du chapitre II s'appuie notamment sur le texte de Eliade. comme l'atteste le recours à cette notion de "centre du monde".

La perspective de la curiosité est consubstantielle à la reconnaissance de la valeur de la collection et des mythes dont elle est porteuse.

Sans doute est-ce parce qu'elle rassemble moins des objets que des reflets de réalités impalpables que la collection peut devenir espace de projection et être investie d'une pulsion pouvant rappeler la pulsion sacrale éprouvée dans l'expérience originelle du sacré. Que dévoile en tout premier lieu le microcosme composé par le goût du collectionneur ? Glorifiant l'esprit humain comme siège du *jugement*, de *l'intelligence* et de la *science infinie*, la collection opère avant tout autre chose comme miroir de l'image de son propre créateur[1]. Comme le faisait le trésor de reliques, la collection ouvre sur une dimension invisible en second lieu à travers sa capacité de négociation avec le temps. Que Paulo Manuzio se projette dès le seuil du cabinet *dans le forum de Rome* signifie-t-il pour autant que la collection agit comme conservatoire du passé en tant que réalité objective ? Certainement non. Au jaillissement désordonné du cours du temps, le filtre de l'érudition humaniste oppose avec autorité une recréation savamment ordonnée[2] susceptible de faire saillir les grands jalons de la création[3]. Mais les œuvres sont-elles réellement les premières choses que l'écrin de la collection fait échapper au péril de l'inéluctable disparition ? Avant elles, le geste du collectionnisme célèbre et immortalise les sources de son savoir comme on l'entrevoyait à l'instant. Construction mémorielle, il affirme également l'autorité de ses propres représentations. A travers tout cela, il est indubitable que c'est d'abord la figure même du collectionneur, démiurge réordonnant le monde selon ce que lui dictent son savoir et la sûreté de son goût, qui échappe au drame de la finitude humaine[4].

Ainsi ce fragment de texte permet-il d'entrevoir, au-delà des réalités physiques de la seule sélection d'œuvres antiques, les mondes invisibles sur lesquels ouvre l'espace de la collection. Un espace façonné par l'œil d'un humanisme dont la principale invention fut sans doute celle du génie humain. L'utilisation de cet échange épistolaire autour du célèbre cabinet vénitien du

[1] Ce que Pomian exprime clairement dans les termes suivants : *Dans ce cadre, un lien fort commence à unir le collectionneur à sa collection, qui devient pour lui, une partie et un prolongement de lui-même, et pour les autres, son autoportrait composé d'objets qu'il a choisis et exposés, l'expression tant de son statut et de sa richesse que de son intériorité : de son savoir, de sa sensibilité, de ses aspirations, ses intérêts et ses goûts.Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago XIIIe-XXe siècle*, p. 11.

[2] Traduite dans le début de la lettre par la description de l*'ordre beau et réfléchi* en vertu duquel sont classés les portraits grecs et romains.

[3] En abandonnant à la poussière du forum les brisures dont s'étaient déjà détournées les sources de son érudition (Tite-Live et Polybe en tête dans le texte de la lettre de Paulo Manuzio).

[4] Pomian l'analyse comme suit (prolongeant lui-même l'efficacité performative de cette construction) : *Aussi, une collection d'antiquités, tout comme une œuvre d'art, exprime-t-elle de son auteur, non le caractère superficiel et la position sociale, mais ce qui tient à son âme même et à sa pensée. Autant dire qu'elle le dévoile dans sa vérité intime, qu'elle lui permet de passer à la postérité tel qu'il fût en lui-même et de garder à ce titre précisément une place durable dans la mémoire.Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago XIIIe-XXe siècle*, p. 60.

milieu du XVIe siècle comme un archétype du changement crucial de perception des œuvres apparu avec l'œil de la Renaissance trouve sa place dans le développement qui nous préoccupe car il est indéniable que, loin de n'hériter que des objets du collectionnisme de la Renaissance, le musée reçoit en partage tout ce qui fonde son système de représentation. Or un tel système s'enracine bien plus puissamment dans les croyances qu'il traduit que dans l'ordre des seuls objets qui les actualisent.

L'ambition de disposer quelques jalons essentiels sur le passage des reliquaires du contexte cultuel vers un contexte davantage culturel nous fait cheminer du milieu de l'érudition de l'Italie Renaissance vers l'appréciation des œuvres propre à la sensibilité du XVIIIe siècle. L'évocation de ces différentes étapes tend à permettre d'apprécier combien le glissement des objets se joue autant à l'intérieur d'espaces de représentations qu'au sein d'espaces physiques. On rejoint ici les injonctions relevées dans le socle conceptuel à être attentif aux changements épistémologiques[1] qui sous-tendent le maillage des connaissances, les schémas cognitifs ainsi que les paradigmes et représentations d'une époque[2]. Ces configurations de la pensée favorisent la production, la circulation et la transformation des savoirs et tissent ainsi l'arrière-plan duquel les créations muséales émergent. Epiphénomène issu d'un changement de paradigme plus vaste, le destin mouvementé des vases des Médicis offre[3], ci-après, un observatoire pour un ensemble d'évolutions qui, sur le temps long, indiquent les changements d'orientation attachés ici à la fois à des objets ayant été des reliquaires, à leur réappropriation esthétique et muséale et au passage, au-delà de la seconde moitié du XVIIe siècle, vers une nouvelle configuration épistémologique essentielle à considérer dans ce travail[4]. La même ambition d'inclure dans ce travail l'indication de basculements constituant des moments pivots dans l'histoire d'appropriation examinée, nous fait mentionner à présent ici, au risque d'un saut audacieux dans la chronologie, passant de la fin du XVIe siècle à la fin du XVIIIe siècle, les enjeux qui se

[1] La notion d'*épistémè* emprunte au terme grec *épistémaï* signifiant « *connaissance, science* ».
[2] Grilles de lecture, socles de concepts, réseaux discursifs complexes ou encore formes du savoir propre à chaque époque constituant ce que Foucault désigne par la notion *d'a priori historique,* voir Foucault, *L'archéologie du savoir*, p. 173 et suivantes.
[3] D'après le récit reconstitué par Krzysztof Pomian.
[4] On se propose ici de reporter vers les documents d'annexe (n°2) un certain nombre d'éléments rassemblés pour tâcher de cerner les caractéristiques de l'entrée dans l'*épistémè* classique constituant l'arrière-plan sur lequel apparaissent les fondements des musées dits « modernes » dont la Galerie des Offices évoquée ci-après constitue un exemple. Ces éléments forment un développement long, d'une trentaine de pages, auxquelles s'associent des illustrations principales et des illustrations secondaires. On en marque les limites, à l'aide de bordures, dans le volume d'annexe au chapitre IV afin de laisser ces informations accessibles sans qu'elles ne perturbent la consultation des annexes.

nouent autour du passage des vases des Médicis de la chapelle San Lorenzo à Florence vers la Galerie des Offices.

B. Le passage des vases mediceens vers la Galerie des Offices (fin XVIIIe)

Le destin d'une collection de vases de pierres dures commencée à la fin du Moyen Âge, devenus reliquaires au XVIe siècle, puis rebasculant vers le statut d'objets d'art à travers leur entrée à la Galerie des Offices offre, en concentré, un archétype de la possibilité d'investissements concurrents d'artefacts dont les interprétations se succèdent par strates.

L'évocation du nom des Médicis nous maintient dans le contexte de l'Italie septentrionale de l'époque Renaissance où Pierre I[er] de Médicis poursuit la constitution d'une collection commencée par son père Cosme l'Ancien[1]. Après la rencontre avec Andrea Loredan à Venise, le *studio*[2] de cet amateur emblématique du dilettantisme florentin[3] nous intéresse ici par le regard que ce dernier portait aux précieux récipients issus de l'héritage paternel. La façon dont Filarete[4] décrit ces *vases d'or, d'argent et de diverses matières* nous met sur la voie de l'appréciation dont ces réceptacles étaient l'objet pour Pierre de Médicis dont Filarete dit encore qu'il se plaisait à faire *l'éloge de la dignité* [et] *de la maîtrise de ceux qui les ont fabriqués*[5]. Le regard porté sur ces précieux réceptacles, dont le noyau primitif fut ensuite encore augmenté par Laurent le Magnifique dont ils portent le nom[6], doit être considéré ici pour appréhender les fluctuations possibles de la considération de cette catégorie particulière d'objets somptuaires.

---

[1] Fondateur de la dynastie politique des Médicis, il en fut aussi le premier grand mécène (1389-1464). La galerie des Offices conserve son célèbre portrait peint vers 1520 par Jacopo da Pontormo. Voir annexe n°3.

[2] *Scrittoio* commandité par Cosme l'Ancien, autour de 1450 à Michelozzo et Luca della Robbia à l'étage du Palazzo Medici, via Larga.

[3] On reporte en annexe n°4 les lignes de ce portrait tiré du *Traité d'architecture* (1463-1464) que donnait Pomian, déjà de seconde main puisque ce texte était primitivement cité par Detlef Heikamp et Andreas Grote, dans l'ouvrage qu'ils faisaient paraître en 1974, *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico, Vol. II, I vasi*, auteurs cités par, Pomian, *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago XIIIe-XXe siècle*, p. 148.

[4] Antonio Averlino dit Le Filarete, né à Florence en 1400, mort à Rome en 1469, un des théoriciens les plus importants de la Renaissance architecturale.

[5] En annexe n°5, les dessins aquarellés de ces vases, tirés de l'album conservé à la Bibliothèque nationale de Florence étaient présentés dans l'exposition *Michelangelo architetto a San Lorenzo* qui se tint à Florence, à la Casa Buonarroti entre le 20 juillet et le 12 novembre 2007. Les dessins en annexe constituent des reproductions des illustrations fournies par l'article de Mauro Mussolin, "La Tribuna delle Reliquie (Sezione IV) Florence, 2007, ," in *Michelangelo architetto a San Lorenzo. Quatro problemi aperti. Catalogue de l'exposition Florence, 20 juillet-12 novembre 2007*, ed. Pietro Ruschi (Florence : Mandragora, 2007), pp. 182-226.

[6] Hérités de Pierre Ier de Médicis ou acquis à sa suite, 27 de ces vases portent la célèbre apposition du sceau *lav(rentius) Med(ices)* toujours lisible à la surface de ceux qui nous sont parvenus (comme on peut l'observer sur la photographie de l'un deux en annexe n°6). Ce sceau a fait l'objet d'une réinterprétation par Pomian (voir p. 155). Notons ici que cette démarche d'inscription sigillaire relève également de la dynamique d'appropriation (par « marquage » ici, cf. socle conceptuel) qui nous intéresse dans cette recherche autour des circulations successives des objets somptuaires dans différents contextes.

Ce sont précisément ces contenants en cristal de roche Fatimide ou en pierres métamorphiques[1], dont il hérita à son tour de son père, que Jean de Médicis, cardinal élevé à la dignité pontificale sous le nom de Léon X[2], éleva à la qualité de reliquaires. Ce pape reconnut en effet à ces récipients les qualités esthétiques et les matériaux dignes de contenir les reliques qu'il avait acquises en Grèce et à Constantinople - notamment une épine de la Sainte Couronne et un fragment de la Vraie Croix- et dont il destinait une partie à la basilique San Lorenzo de Florence.

Le don de ces trésors en qualité de reliquaires s'inscrit dans le prolongement d'une longue tradition en vertu de laquelle papes et empereurs offraient des vases sacrés en l'honneur du martyr saint Laurent à qui était dédiée cette basilique[3]. Au-delà de l'élection de ces beaux vases montés d'orfèvrerie au rang de reliquaires, il nous faut décrire, au paragraphe qui suit, les éléments précis qui entouraient leur monstration de façon à mesurer combien les dynamiques d'investissement sacral spatio-temporel examinées précédemment dans la sphère médiévale se poursuivirent bien au-delà. C'est en effet en l'honneur de ces reliques et des vases, devenus sacrés, s'y associant que Clément VII, un autre Médicis devenu pape[4], fit appel[5] à Michel-Ange pour fournir les plans d'une tribune à édifier dans la basilique San Lorenzo en l'honneur des reliques constantinopolitaines offertes par Léon X[6]. Installées en décembre 1530 dans la tribune laurentienne par Clément VII en personne, les quarante-cinq lipsanothèques ayant quitté Rome pour rejoindre Florence arrivèrent accompagnées de deux bulles papales[7] affirmant l'indissolubilité du lien à leurs contenants[8] et réglant la garde des trois clés du trésor exactement comme on l'avait vu faire au contact des trésors dans le courant du Moyen Âge central. Reprendre ici, grâce à Pomian, les éléments édictés par la bulle papale autour des conditions de monstration des reliques est indispensable à la fois pour éprouver une fois encore la puissance

[1] Qu'on se souvienne ce qui a été rappelé, à la fin du chapitre I, au sujet de ces matériaux (dans le point abordant les propriétés symboliques du cristal de roche comme des pierres telles que l'albâtre ou le marbre).
[2] Pape que nous avions rencontré dans l'exploration de la chapelle du Latran (au début du chapitre II) et qui exerça la charge pontificale entre 1513 et 1521.
[3] Evoquant cette tradition, Mauro Mussolin la fait remonter au récit contenu dans *La Légende dorée* de Jacques de Voragine du don par Henri II de Saxe, au seuil du trépas, d'un vase sacré en l'honneur de saint Laurent martyr en vue de racheter ses pêchés (*Légende dorée*, édition Vitale Brovaronen 1995, pp. 620-622, cité par l'auteur p. 224).
[4] Giulio di Giuliano de' Medici, cousin et conseiller de Léon X, est pape de 1523 à 1534.
[5] Le 14 octobre 1525, voir Karl Frey (éd.), *Sammlung ausgewählter Briefe an Michelagniolo Buonarroti*, Berlin 1899 ; une source citée par James S. Ackerman, *L'architecture de Michel-Ange. Avec un catalogue des œuvres de Michel-Ange par James S. Ackerman et John Newman*, 1986 (2è édition revue et augmentée de la parution originale en 1961, trad. par Mark K. Deming.
[6] Voir l'annexe n°7 pour consulter le dessin de Michel-Ange conservé dans les collections de l'Ashmoleum Museum d'Oxford et la photographie de la tribune exécutée finalement en l'absence du sculpteur.
[7] Deux bulles émises par la chancellerie pontificale le 16 décembre 1532. Voir Pomian, *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago XIIIe-XXe siècle*, p. 150.
[8] Interdiction formelle d'extraire les reliques de leurs vases, de les échanger contre d'autres ou de les aliéner de quelque manière que ce fût.

des mécanismes de sacralisation dans l'espace ecclésial et pour saisir de quelle façon ces derniers seront déconstruits deux siècles et demi plus tard quand les ressorts de cette vénération seront rendus caducs. La première condition concernait la périodicité de la monstration qui ne devait avoir lieu qu'une fois l'an lors de la célébration des vêpres du dimanche de Pâques. La deuxième exigeait que les vases contenant les restes sacrés soient montrés séparément, un à un dans des conditions précisées jusque dans le port des gants blancs par le prêtre offrant les reliques à la vénération des fidèles depuis le balcon de la tribune laurentienne. Le caractère populaire de cette adoration qui devait être collective[1] et entraîner systématiquement l'accord de l'indulgence plénière à ceux qui en étaient témoins constitue la dernière disposition pontificale réglant le déroulement liturgique précis de ce rituel d'ostension.

Sans doute la définition scrupuleuse des modalités de cette ostension et les garanties entourant la protection de l'intégrité du trésor ont-elles contribué à assurer la continuité de cette célébration annuelle à la tribune de la basilique San Lorenzo, entre 1533 et la suspension du rituel en 1782. Comme annoncé plus haut, la mise en avant par Krzyztof Pomian[2] de l'échange qui se noua cette année-là entre le Grand-duc de Florence Pierre Leopold de Habsbourg-Lorraine et le nouveau directeur de la Galerie des Offices, Giuseppe Pelli Bencivenni[3], permet d'assister au revirement de perspective évoqué plus haut quant au regard porté sur les vases-reliquaires médicéens. Pour apprécier l'attitude de Giuseppe Pelli dans cet échange, il faut avoir à l'esprit le contexte plus large de la fin du XVIIIe siècle constituant l'arrière-plan entourant le transfert des vases médicéens. Pour le versant ecclésial, notons qu'alors bien des églises italiennes s'attachaient à se délester des monuments anciens qu'elles abritaient encore. Du côté muséal, il faut se souvenir que dès son arrivée à Florence, le grand-duc, poussé par un esprit rationaliste et réformateur, caressait le projet de réaménager la Galerie des Offices comme s'y était employé son frère Joseph II d'Autriche au Belvédère[4].

L'échange épistolaire de 1782 auquel on s'intéresse ici est en effet contemporain de la réorganisation des collections (évoquée dans le développement placé au début des annexes de

[1] A ce titre, comme le précise Pomian, le récit de l'ostension privée accordée à l'ambassadeur de Philippe II, roi d'Espagne par l'entremise du Grand-Duc de Toscane Ferdinand I[er] à la demande de Charles Quint en 1588 constitue une exception liée aux enjeux complexes de la politique internationale florentine à la fin du XVIe siècle.
[2] A la suite des auteurs Andreas Grote et Detlef Heikamp qui la faisaient déjà figurer dans le second volume de leur ouvrage cité plus haut, *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico, Vol. II, I vasi*, en document n°XXX, p. 194, cités par Pomian p. 152.
[3] Entré en fonction en 1775, en même temps que Luigi Lanzi. On évoque la figure de Pelli dans le développement placé en tête des annexes de ce chapitre.
[4] Voir Chiara Savettieri, "La Galerie de Florence de Jean-Baptiste Wicar et Antoine Mongez : tradition et originalité à l'époque de la Révolution," in *Jean-Baptiste Wicar et son temps, 1762-1834*, ed. Gennaro Toscano and Carraciolo Maria Teresa (Villeneuve-D'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2007).

ce chapitre) de la galerie impériale de Vienne - classées par école et suivant la chronologie - entre 1779 et 1784, sous la houlette de Christian Von Mechel. Aussi faut-il également considérer l'influence exercée par la mise en œuvre, dans la capitale autrichienne, de cette muséographie qui détonna à son époque par sa modernité[1]. Sans doute saisira-t-on immédiatement les progrès des principes de rationalité et d'encyclopédisme qui nous intéressent dans le changement de paradigme qu'on cherche à esquisser en soulignant ici que les déploiements viennois et florentin étaient alors tous deux comparés explicitement à des « bibliothèques »[2]. Parcourons les lignes par lesquelles Von Mechel décrit en effet clairement ses intentions en ce sens, dans la préface de son catalogue pour la galerie du Belvédère. « *La finalité de tous mes efforts a été d'utiliser la disposition de ce beau bâtiment, divisé en pièces nombreuses, en sorte que l'arrangement de l'ensemble comme des parties soit instructif et puisse devenir, dans la mesure du possible, une histoire visible de l'art. Une grande collection publique, comme celle-ci, destinée davantage à l'enseignement qu'au plaisir passager, paraît ressembler à une riche bibliothèque, dans laquelle l'homme désireux d'apprendre est heureux de trouver des œuvres de tous les genres et de tous les temps, et pas seulement ce qui plaît et ce qui est parfait, mais aussi des contrastes variés, par l'étude et la comparaison desquels (l'unique moyen de parvenir au savoir) il pourra devenir un connaisseur dans le domaine de l'art.*[3] » Dans la parution intitulée *La Real Galleria di Firenze , riordinata e accresciuta*, en 1882, Lugi Lanzi, dont il est question immédiatement après, recourt lui aussi à ce même terme expliquant combien l'institution « *a été organisée selon le système des bibliothèques »*[4].

[1] On renvoie à ce sujet aux mentions de ce graveur suisse, éditeur et marchand d'art employé par Joseph II de Habsbourg dans le développement placé en annexe n° 2. On reprend en outre également quelques éléments, tirés pour l'essentiel de l'article d'Edouard Pommier en document d'annexe n° 7 (bis). "Vienne 1780- Paris 1793 ou le plus révolutionnaire des deux musées n'est peut-être pas celui auquel on pense d'abord " *Revue germanique internationale* 13 (2000).

[2] Edouard Pommier signale pour ce terme les occurrences suivantes. D'abord au sujet du Musée du Luxembourg à son ouverture en 1750, un article du *Mercure de France* (de décembre 1750, p. 146-151) se félicitait de ce que « *les artistes et les amateurs disposent maintenant « d'un établissement pareil à celui des bibliothèques publiques pour les sciences »*. En 1762, à Dresde, le manuel de Christian L. von Hagedorn préconisait également de « *s'occuper de chaque école de peinture comme dans une bibliothèque de chaque domaine des sciences »*. De même, quelques années plus tard, rappelle toujours Pommier, Johann Georg Sulzer, dans son *Encyclopédie des beaux-arts* (*Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Leipzig, 1771-1774, éd. consultée, Leipzig, 1792, art. « Galerie » p. 286-287, précisions données dans la deuxième note de l'article de Pommier, p. 70), dont la première édition paraît en 1771, observe que *« les galeries sont pour les arts plastiques ce que les bibliothèques publiques sont pour le savant »*.

[3] Il s'agit ici d'une citation célèbre que Pommier (qui la donne p. 70 de l'article cité à l'instant .) emprunte lui-même à la page 8 de l'ouvrage de Debora J. Meijers, *Kunst als Natuur. De Habsburge schïlderijen galerij in Wenen omstreeks 1780*, Amsterdam, 1991 dont l'édition allemande est parue sous le titre *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780, Vienne*, 1995.

[4] C'est encore à Pommier qu'on emprunte cette précision (p. 71) avec cette citation traduite dans le texte sans mention de l'original, tirée de la page 9 de *La Real Galleria.* L'ouvrage est également cité par Chiara Savettieri,*op. cit.*, Savettieri, p. 128.

Le nouvel aménagement de la Galerie des Offices, sous la cotutelle de l'ecclésiaste et archéologue italien Luigi Lanzi[1] et de Giuseppe Pelli, ayant commencé par l'élimination hors du musée de toutes les œuvres ne relevant pas strictement du domaine des Beaux-Arts puis continué par leur répartition par classes, est proche de la mouvance initiée à Vienne à travers le parti de Von Mechel. Bien que là, ni la chronologie ni les écoles n'aient été retenues comme principes directeurs. Le regard rationaliste et scientifique alors porté sur les œuvres dans la lignée du redéploiement des collections du palais impérial qui constitua en effet alors un modèle d'avant-garde en Europe se retrouve tout à fait dans l'attitude de Giuseppe Pelli à l'égard des vases conservés dans la tribune de la basilique de San Lorenzo depuis le premier tiers du XVIe siècle[2]. On retrouve dans son courrier à Pierre Leopold de Habsbourg-Lorraine une appréciation des vases proche du regard porté sur ces derniers par Pierre Ier de Médicis[3]. La qualification par la valeur matérielle, esthétique et d'ancienneté est limpide dans la description ici faite des vases : *Il en est deux d'améthyste et deux de pâte de verre, ceux d'améthyste en particulier sont assez beaux. Il en est un de cornaline, qui a quelque prix. Et certains aussi de diverses sortes d'agate. Parmi celles-ci, deux sont de grande valeur et rareté tant à cause de la qualité de l'agate que du fait de leur grandeur et exécution et on a quelque raison de les croire anciens*[4]. Ce sont ces critères, tels qu'on les retrouvera plus bas dans la Galerie d'Apollon du Louvre dans un tout autre contexte, qui justifient les deux démarches concomitantes engagées par Giuseppe Pelli : abolir le rituel de leur ostension[5] (notamment en extrayant les reliques des vases) et mettre en œuvre leur acquisition par la Galerie des Offices. Plus que l'appui pris par Pelli dans l'assentiment du prieur de San Lorenzo ou le dénigrement des menaces d'excommunication liées aux préconisations de la bulle de Clément VII[6], c'est le processus par lequel est envisagée la retransformation du statut des vases-reliquaires en seuls objets d'arts qui doit retenir ici l'attention. Les ressorts qu'on a observés précédemment structurant la dynamique de

[1] Cet érudit italien fut nommé antiquaire et vice-directeur de la Galerie des Offices par le Grand-duc de Toscane, Pierre Léopold, la même année que Pelli.

[2] Regard qui accéléra sans doute également la transformation par Luigi Lanzi et Giuseppe Pelli (entamée sous le prédécesseur de Pelli, Raimondo Cocchi) de la galerie dont on peut lire qu'elle était encore avant cela *conçue comme une Wunderkammer, voire l'une de ces chambres des merveilles qui conservaient raretés naturelles, tableaux, médailles, sculptures, armes, curiosités et autres objets hétérogènes,* Savettieri, p. 125. On peut noter dès ici que l'installation qui a été alors mise en place aux Offices résulte d'une forme de compromis entre Lanzi et Pelli. Le premier étant moins entièrement favorable que le second à l'ordonnancement sériel et davantage partisan d'une présentation évocatrice. Le modèle des Offices ainsi que les conceptions contrastées de Pelli et Lanzi seront à nouveau évoqués dans notre recherche au chapitre suivant.

[3] On place en annexe n°8 cet échange, tiré de Pomian.

[4] Extrait de la note citée, voir annexe n°8.

[5] Rituel décrit, non sans disqualification, comme *la petite fête peu édifiante de la monstration* [des reliques].

[6] Déni exprimé en ces mots : *Il est à croire que si l'on dérogeait à la bulle de Clément VII, qui fulmine de nombreuses excommunications contre quiconque les aurait transportés ailleurs…*

sacralisation[1] se retrouvent ici rigoureusement à l'identique, mais employés à rebours dans le but de produire l'effet inverse. La première dimension concerne la séparation d'avec les contenants[2] dont on a vu, depuis le premier chapitre de ce travail, combien ils spécifiaient autant qu'ils protégeaient les restes sacrés. C'est ensuite l'extraction de la tribune des reliques, ce lieu qui marquait l'hyper-signification des reliques dans l'espace de la basilique San Lorenzo : déplacées *ailleurs dans quelque chapelle* (dit l'échange), les reliques tombent dans le chaos du « non-lieu »[3]. Troisième et dernière étape : l'abolition de la temporalité qui faisait l'exceptionnel d'une ostension attendue et investie – en partie à travers la privation visuelle la précédant – d'une espérance accrue. La préconisation d'indétermination spatiale s'accompagne donc de l'indétermination temporelle puisque les reliques chutent de l'ostension pascale annuelle à la banalité d'une vision perpétuellement possible : *n'importe quel jour de l'année*, comme le stipule le texte. En vertu de l'efficacité d'un tel arrangement dénouant définitivement le lien associant les reliques et leurs contenants, dès 1785, environ trente vases médicéens en pierre dure et montures orfévrées, qui avaient été reliquaires, purent aboutir dans le Cabinet des Gemmes des Offices[4] tandis que huit autres parvinrent, dépourvus de montures, au Musée d'histoire naturelle de l'Université florentine.

Le cas du transfert des vases de la collections médicéenne vers la basilique San Lorenzo puis vers le Palais des Offices aura permis d'appréhender avec davantage de recul le processus complexe de qualification/ déqualification/ requalification entourant des œuvres dont le statut et la valeur sont remis en question au cours des déplacements d'univers qui les affectent au fil du temps. Voyons à présent la manière dont ce même processus peut être revisité avec profit en abordant, immédiatement, une toute autre histoire d'appropriation.

[1] Voir le début du chapitre II sur le concept de sacré ainsi que le courant du chapitre suivant sur les formes d'élaboration de la sacralité examinées au Moyen Âge.
[2] A l'exclusion de seize vases en cristal de roche, sur les quarante-cinq qui composaient le trésor original, qui continuèrent d'être utilisés comme reliquaires, voir Mussolin.
[3] C'est le principe de cette disqualification performative qui nous intéresse en premier lieu. Secondairement, le « non-lieu » n'existant pas réellement, mentionnons ici que les reliques furent alors placées dans une armoire de la chapelle qui était dédiée aux saints Cosme et Damien et qu'on rebaptisa alors chapelle des reliques.
[4] Ils formèrent rapidement le noyau le plus ancien des collections du *Museo degli Argenti* de Florence installé dans l'aile gauche du Palazzo Pitti, devenu *Tesoro dei Granduchi* (on donne en annexe n° 9 une vue actuelle de certains de ces vases dans une vitrine de ce Trésor des Grands-ducs).

2. L'EPISODE REVOLUTIONNAIRE : PLUSIEURS ETAPES DANS LE CHANGEMENT DE VALEUR DES ARTEFACTS

A. DECHIRURE AU COURS DE LA DESTRUCTION/APPROPRIATION REVOLUTIONNAIRE DES TRESORS DES GRANDES ABBAYES[1]

Instrument de l'esthétique muséale d'ambition encyclopédiste enfanté par les Lumières et leur grande œuvre révolutionnaire, le palais du Louvre, devenant Muséum central des Arts par un décret du 27 juillet 1793[2], constitue certes un cas particulier. L'histoire de l'appropriation par confiscation des propriétés de l'Eglise par l'Etat français n'en constitue pas moins une page importante[3] pour approcher le processus anthropologique de réinvention de l'objet d'art par déni de sa dimension sacrée. Une page où mettre en perspective l'assertion d'Octave Debary selon lequel *le musée est un espace qui accueille un temps dont on ne peut se débarrasser autrement qu'en le conservant* […Dès lors il importe que nous examinions comment se mit en œuvre le processus décrit ci-après.] *A côté d'une politique de l'oubli de l'Ancien Régime conduisant à la destruction et au recyclage de ses monuments ou lieux de pouvoir, le musée s'impose comme un instrument de conservation de ce qu'on ne peut détruire* [4].

Tâchons d'examiner dans quelle mesure cette appropriation s'enracine d'abord dans un processus de négation de la valeur des objets alors détruits par une instance se voulant plus éclairée[5] et dans sa mise en scène prolongée par l'interprétation picturale, comme on va le voir immédiatement.

---

[1] La plupart des points et du texte des pages composant ce sous-point correspondent au contenu d'un article intitulé « Le musée appropriateur » qui doit être repris pour être soumis à nouveau au comité de lecture de la revue en ligne *Les Cahiers de l'Ecole du Louvre.*

[2] Le Muséum fut ouvert le 10 Août 1793 essentiellement dans les espaces de la Grande Galerie et du Salon carré.

[3] Que nous abordons ici essentiellement en nous référant au travail de synthèse proposé par Danielle Gaborit-Chopin à la cinquième section – « Le trésor pendant la Révolution » de l'ouvrage accompagnant l'exposition de 1991 (qui sera évoquée plus bas). Cette synthèse s'appuie sur les trois volumes, auxquels contribua Danielle Gaborit-Chopin, de la somme écrite par Blaise de Montesquiou-Fezensac, *Le trésor de Saint-Denis,* parue entre 1973 et 1977.

[4] Debary, p. 111.

[5] On retrouve le même processus de séparation d'avec les peuples qui ont matérialisé et façonné les objets extra-occidentaux au moment où les premiers exemplaires sont rapportés avec les premières grandes explorations maritimes. Il y a bien là mutation de leur statut à l'instant où, ceux-ci deviennent « exotiques » sous le regard occidental. L'incorporation au sein des collections et du patrimoine européen commence dès l'intégration de ces collections de « curiosités » dans les institutions patrimoniales de la fin du XIXe siècle.



Figure 184 La violation des caveaux des Rois dans la basilique de Saint-Denis en octobre 1793, Hubert Robert, vers 1793, Musée Carnavalet - Histoire de Paris, n°inv. P 1477

Jouant de l'effet spectaculaire du contre-jour crée par la tombée d'un éclairage latéral sur la scène plongée dans le noir et bistre au premier plan, Hubert Robert scelle par sa peinture le lien entre l'avènement d'une ère nouvelle et la destruction des symboles de l'Ancien Régime. Symbole aussi essentiel que la « destruction des tombes des ci-devant rois » ordonnée par la Convention en 1793. Comme le souligne l'analyse du tableau par le musée Carnavalet, l'ambiguïté du *sentiment des ruines* joue vraisemblablement un rôle essentiel dans la relation duelle entre vandalisme et conservation[1]. Les destructions et dispersions de collections comme de bibliothèques perpétrées au cours du saccage des églises comme des châteaux témoignent d'une indéniable négation initiale de la valeur non seulement spirituelle (niée d'emblée par les Lumières) mais également de toute valeur historique ou matérielle à ces symboles de la noblesse, de la royauté et de l'Eglise. La complexité de l'émergence d'une conscience patrimoniale dans ce contexte implique d'être particulièrement attentif à ce processus et à ce

[1] Autour de cette toile à l'huile, on reporte ici, ci-après, l'évocation de l'importance du motif des ruines proposé en ligne par l'institution. *Le sentiment des ruines est une mode bien antérieure au vandalisme révolutionnaire. On en construit dans les parcs, on en imagine dans les tableaux. Mais cette poésie de l'effacement sacrifie parfois à l'esthétique du « sublime », de " l'horreur agréable " qui triomphe dans les romans gothiques, dans les cauchemars picturaux de Füssli ou sur la scène de l'Histoire. Les âmes sensibles y goûtent le frisson du " plaisir noir ", comme ce profanateur qui rêve devant un sarcophage éventré, le coude sur une pierre. Au plus profond de la crypte, deux silhouettes se perdent dans les ténèbres, cet envers fascinant de la raison…*

qu'on peut percevoir du traitement des objets d'art détruits ou saisis après l'arrestation du roi à Varennes. Les tendances observables au cœur de cet épisode contiennent en effet les germes de ce qui prendra rapidement, la forme de la « suspension muséale ».

Le 30 septembre 1791, les commissaires révolutionnaires, nommés par le Directoire du département de Paris, entrèrent à Saint-Denis, puis que les membres de la députation en sortirent clamant haut et fort apporter aux *citoyens législateurs, toutes les pourritures dorées*[1] [sic] *qui existaient à Franciade, ci-devant Saint-Denis.* [Et déplorant qu'] *Il ne reste qu'un autel d'or qu*['ils] *n'av*[aient] *pu transporter.* […priant] *de donner l'ordre de* [les] *en débarrasser sans délai pour que le faste catholique n'offusque plus les yeux républicains*[2]. S'il s'était agi alors d'une destruction pure et simple, aucune histoire d'appropriation n'aurait été à écrire. Or elle s'accompagne aussitôt d'un processus, presque simultané, de prélèvement et donc de la mise en place d'une certaine sélection. Après examen parmi les centaines de pièces que comptait encore alors le trésor de l'abbaye[3], quels objets trouvèrent grâce aux yeux des commissaires Leblond et Mongez[4] ? Seuls quatorze des chefs-d'œuvre de l'art médiéval rassemblés à Saint-Denis furent épargnés alors[5]. S'intéresser aux critères de sélection des objets ainsi graciés mettra sur la voie de la compréhension du renversement des valeurs à l'œuvre. La lecture du premier inventaire[6] du prélèvement révèle qu'ils échappèrent alors de justesse à la destruction

[1] Le terme dit assez explicitement la négation de toute valeur qu'elle soit spirituelle, esthétique, patrimoniale ou même marchande. On le cite précisément pour souligner la nécessité de la mise en place, postérieure, d'un processus de reconstruction de la valeur qui rappellera, sur un autre mode cependant, ce qui a été évoqué au passage des vases des Médicis vers les Offices. La dépréciation outrancière des trésors de Saint-Denis rappelle également l'arrogance de David projetant de réaliser, en 1793, le piédestal de sa statue colossale à la figure du peuple souverain : *Les effigies des rois et les débris de leurs vils attributs seront entassés confusément et serviront de piédestal à l'emblème du peuple français,* proclame-t-il, Etienne Jean Delécluze, *Louis David, son école et son temps*, [1855], nouvelle éd. Annotée par J-P. Mouilleseaux, Paris, Macula, 1983, p. 157, cité par Roland Recht, "La naissance du musée et le statut de l'oeuvre d'art," in *Penser le patrimoine - 2*, ed. Roland Recht (Paris: Hazan, 2016), p. 36.

[2] Extrait du *Moniteur* cité par Montesquiou-Fezensac, p. 39-40.

[3] Six mois plus tôt, en mars 1791, les objets les plus importants du trésor de la Sainte-Chapelle de Paris avaient été emportés entraînant le dépôt des camées et des manuscrits au Cabinet des Antiques et à la bibliothèque du Roi (future Bibliothèque nationale), tandis que les autres œuvres avaient été portées à Saint-Denis. La fonte de l'orfèvrerie de la Sainte-Chapelle avait commencé dès le début du printemps.

[4] Antoine Mongez et Gaspard Michel Leblond sont connus sous leurs seuls patronymes de « citoyens » révolutionnaires. Ils prirent part aux différentes commissions qui se succédèrent après la nationalisation des biens du clergé : Commission des monuments (octobre 1792 - décembre 1793), Commission temporaire des arts (décembre 1793 - décembre 1795), Conseil de conservation des objets de sciences et d'arts (décembre 1795 - septembre 1800).

[5] On reporte au document annexe n°10 le destin comparable des trésors de la cathédrale de Troyes, de la collégiale Saint -Etienne et de l'abbaye Saint-Loup rassemblés et transférés par arrêté départemental dans le trésors de la cathédrale à partir de l'automne 1791. On se réfère pour cela à Hany-Longuespé.

[6] « Monuments des Arts et des Sciences » prélevés au trésor de Saint-Denis pour le Cabinet des médailles et Antiques de la Bibliothèque nationale par Leblond et Mongez, 1789, publié par Babelon en 1897 (*Le Cabinet des Antiques à la Bibliothèque nationale*, Paris), repris *in-extenso*, p. 352 du catalogue *Le trésor de Saint-Denis*, op. cit.

essentiellement car ils passaient pour « antiques » (et l'étaient effectivement en partie) dans l'appréciation de ces hommes de la fin du XVIIIe siècle. On se situe ici relativement proche de la situation décrite par Octave Debary dans son *Anthropologie des restes* où les objets *en instance de requalification* [se voient] *sommés à la fois de disparaître et de (re)devenir autre chose*[1]. Le changement de désignation en constitue un aspect important. Outre deux manuscrits et quatre camées, les commissaires révolutionnaires conservèrent ce qu'ils consignaient comme[2] *une cuve de porphyre*[3], *le fauteuil de Dagobert*[4], *un vase représentant des Bacchanales*[5], *une aigue-marine représentant la tête de Julia, fille de Titus*[6], *la coupe de sardonyx ou calice de Suger*[7], *une petite cuvette de jade vert*[8] et *une navette à godrons en sardonyx*[9]. Deux ans plus tard, à ces premiers artefacts reconnus dignes de considération en tant que « Monuments des Arts et des Sciences », une seconde sélection vint ajouter et destiner au Museum une liste plus étendue d'œuvres à préserver[10]. Il s'agissait alors entre autres, là aussi d'après les termes de l'inventaire attestant de la mentalité de l'époque[11] d'*une patène de serpentine, un vase de porphyre*[12], *une aiguière en sardoine, une aiguière en cristal montée en vermeil et une autre aiguière en cristal*[13], *un coffret d'ivoire sculpté, une petite châsse antique en cuivre émaillé*[14], *un manuscrit grec en ivoire sculpté* [15], *un calice et deux burettes de cristal de roche*[16], *un anneau en or et pierre large rose*[17], *un sceptre en or dit de Charlemagne*[18], *un*

[1] Debary, p. 145.
[2] La requalification des objets passe aussi ici par un processus de changement de dénomination témoignant de la modification du regard porté sur les artefacts.
[3] Baignoire de porphyre de Saint-Denis, Louvre.
[4] Paris, Bibliothèque nationale.
[5] La coupe des Ptolémée, Paris, Bibliothèque nationale.
[6] Célèbre sommet de l'escrain de Charlemagne, dite intaille de Julie, Bibliothèque nationale.
[7] Washington, National Gallery.
[8] Navette de saint Eloi, Paris, Bibliothèque nationale.
[9] Paris, Bibliothèque nationale.
[10] Ici la liste à laquelle on s'intéresse également dans cette recherche revêt son statut d'instrument d'institutionnalisation. Ce que Roland Recht exprime comme suit au sujet des Monuments : *Le classement administratif d'un monument historique n'est que l'aboutissement d'une reconnaissance collective qui signale le passage décisif dans le cadre institutionnel d'une œuvre d'art,* Recht, "Introduction : de l'histoire de l'art au patrimoine " p. 13.
[11] Liste datée du 5 décembre 1793, *Objets réservés pour le Museum et remis en présence du citoyen Masson, nommé par la Commission des Monuments pour le triage des objets à conserver aux citoyens Jollain, peintre et Regnault, peintre, commissaires du Museum,* original aux Archives du Musée du Louvre, publié par Montesquiou-Fezensac, *op. cit.* et repris *in-extenso,* pp. 352-354 du catalogue *Le trésor de Saint-Denis,* op. cit.
[12] Aigle de Suger, Musée du Louvre.
[13] Les vases de Suger, Musée du Louvre.
[14] Châsse limousine du premier quart du XIIIe siècle, Musée du Louvre.
[15] Manuscrit de Denis d'Aréopagite, réalisé à Constantinople autour de 1400 avant d'être envoyé à Saint-Denis, Louvre.
[16] Calice de Saint-Denis et burettes de Suger, disparus en 1798.
[17] L'anneau de Saint-Denis qui fut ensuite monté sur la Main de justice de Napoléon Ier (en 1804), Musée du Louvre.
[18] Musée du Louvre.

bâton dit consulaire de vermeil et d'or[1], et enfin, sans songer à citer la cinquantaine d'œuvres listées alors, *une vierge de vermeil*[2]. Cette liste - qui n'est pas sans rappeler le thème du « vertige de l'énumération » et ses significations symboliques abordés au chapitre I - suffit à observer combien c'est en très grande partie le goût pour les pierres dures, les pierres précieuses et « l'antique »[3] qui marqua le divorce entre, d'un côté les trésors confondus de Saint-Denis et de la Sainte-Chapelle qui furent mis en caisses, entassés sur six chariots, puis emportés, le 22 brumaire selon le calendrier révolutionnaire[4], à l'Hôtel de la Monnaie[5] et, de l'autre ces rescapés *in-extremis,* futurs fleurons des collections du Louvre. Ainsi, destructions et prélèvements marchent main dans la main[6] dès les prémices de l'histoire révolutionnaire annonçant ce qui constituera un paradoxe majeur du projet muséal comme de la notion de patrimoine[7].



Figure 185 Mascarade anticléricale, Béricourt, Est. Coll. Hennin 11701, Bibliothèque Nationale



Figure 186 Homme chargé d'une statue de sainte et d'un bâton de confrérie Blércourt Est. Coll. Hennin 11703 Bibliothèque Nationale[8]

[1] Le sceptre de Dagobert, volé en 1795.
[2] Vierge reliquaire de Jeanne d'Evreux (argent doré et émaux translucides), Musée du Louvre.
[3] Ici les critères de valorisation sont naturellement les mêmes que ceux mis en avant dans le discours de Giuseppe Pelli convoitant les vases issus des collections des premiers Médicis pour sa Galerie des Offices.
[4] Le 12 novembre 1793.
[5] Pour souligner la circularité historique des processus de valorisation/dévalorisation rappelons combien cette fonte fait écho aux épisodes au cours desquels les huguenots s'emparèrent des reliquaires pour en détacher tout ce qui était précieux et monnayable. Alain Jobin évoque à ce sujet les lames d'or et d'argent ôtées de reliquaires du trésor de Saint-Denis en 1562, la fonte de la châsse d'or des reliques du saint patron de l'abbaye de Saint-Benoît-sur-Loire et celle des reliques de saint Martin à Tours. Voir Alain Joblin, "L'attitude des protestants face aux reliques," in *Les reliques. Objets, cultes, symboles*, ed. Edina Bozoky and Anne-Marie Helvétius (Boulogne-sur-Mer: 1997). Lui-même renvoie sur le sujet à Luis Réau, *Les monuments détruits de l'art français. Histoire du vandalisme,* Paris, Hachette, 1959. Pour rester dans la chronologie des épisodes révolutionnaires, on renvoie à l'annexe n°11 ce qu'il advint alors du trésor de la cathédrale de Troyes dont on avait déjà suivi le destin dans ce même document d'annexe peu auparavant (n°10).
[6] Idée que Dominique Poulot formulait comme suit dans *Musée, nation, patrimoine,* Gallimard, 1997, *le geste conservateur et le geste destructeur peuvent se renforcer mutuellement,* voir p. 139, cité par Debary, p. 111.
[7] Lire Jean-Michel Leniaud, *Les archipels du passé : le patrimoine et son histoire*, Fayard, Paris, 2002.
[8] Reproduite dans Gaborit-Chopin. op. cit., p. 349.

Quoique la mascarade croquée par Béricourt[1] ne permette pas d'y reconnaître l'envoi du trésor de Saint-Denis à la Monnaie[2], elle ouvre sur un second élément de cette histoire d'appropriation également susceptible d'enrichir notre examen. Ne retrouve-t-on pas en effet à l'œuvre dans les images ci-dessus les dynamiques que nous avions évoquées théoriquement au sujet du transfert culturel entourant l'objet sacré[3] ? N'a-t-on pas sous les yeux l'instant du déchirement au cours duquel les œuvres de foi, les instruments du culte comme de son faste arrachés de l'édifice ecclésial sont immédiatement tournés en dérision précisément par simulacre de ce qui constituait le langage de la procession catholique[4] ? Retrouver dans la liesse révolutionnaire jusqu'au brancard processionnel, couvert d'un textile, pour soutenir tabernacle et statue-reliquaire, n'est-ce pas assister, par le ressort profond du charivari[5], à une autre ostension en négatif de la première ? Revenir ici à la notion de « parodie » esquissée en socle conceptuel via Agamben, évocant Scaliger, permet de considérer ce qu'il advient dans la rupture du lien premier entre l'objet de culte et les formes de sa vénération. Dans *l'espace à côté, « parà »* ménagé par cette rupture du lien[6], ce sont précisément les dispositifs de monstration qui sont tournés en dérision, les objets tendant quant à eux à demeurer dans la même position que dans la procession orthodoxe. Le geste bravache par lequel un sans-culotte, affublé d'une chape ecclésiastique, emporte sous son bras la statue sainte pourrait même rappeler celui pouvant conduire l'homme médiéval à emporter avec lui un fragment de reliquaire voire à emporter une statue entière s'il estimait avoir à se plaindre de la protection attendue du Ciel. Tout se passe effectivement[7] comme si une rupture avait bien lieu mais qu'elle ne pouvait advenir précisément qu'entre deux fragments - ces tessons de poterie enclos dans l'étymologie grecque

[1] Dessinateur, aquarelliste pendant la révolution dont les estampes furent publiées dans le recueil de la Collection Michel Hennin, *Estampes relatives à l'Histoire de France,* collection d'estampes léguée en 1863 à la Bibliothèque nationale par M. Michel Hennin et dont le catalogue fut rédigé par Georges Duplessis et publié à Paris, (A. Picard) en 1881.

[2] L'extrait du *Moniteur,* cité plus haut dans le texte, permet en effet de reconnaître la proximité entre les mots prononcés au sujet du trésor de Saint-Denis et ces processions sacrilèges montrant les commissaires de la République affublés de vêtements liturgiques pour conduire les fragments du trésor vers la Convention nationale.

[3] Dans les pages consacrées à l'exposé du socle conceptuel.

[4] On retrouve là aussi la parenté avec ce qui se déroula dans le cadre de la révolte protestante contre le culte rendu aux reliques en lisant le texte de Joblin. cité plus haut, Evoquant l'importance des processions de reliques en tant que manifestation du pouvoir de l'autorité catholique, l'auteur explique combien ce rituel attira à lui les foudres iconoclastes de Réformés. Mentionnant la multiplication des *contre-processions à caractère carnavalesque* en donnant l'exemple de Mâcon en 1562, il décrit autour un climat de fête et de dérision.

[5] Suivant le principe du renversement satirique qu'Agamben décrit comme suit à propos de la comédie grecque : *la parodie est ainsi une rhapsodie inversée qui transpose le sens de manière ridicule en changeant les mots,* Agamben, "Parodie," p. 41.

[6] Voir la page 43 du point « Parodie » de *Profanations, traduit de l'italien par Martin Rueff,* Petite Bibliothèque (Paris: Payot & Rivages poches 2005 [2019]). On retrouve ici l'importance de ce qui se déroule dans les espaces environnant immédiatement les objets mais aussi dans les interstices de leurs différents transferts.

[7] Toujours en écho à la réflexion de Pascal Griener sur ce thème.

du *symbolon* - n'ayant de cesse de renvoyer l'un à l'autre[1]. Réalité que confirment encore ces mots collectés par le *Moniteur* au cœur de l'orage révolutionnaire. « *La commune de Saint-Denis vient de déposer sur l'autel de la patrie l'argenterie de son église* », lit-on. Ainsi, le geste sacrilège de déprédation du trésor d'église prend immédiatement la forme d'un dépôt tout aussi pieux fait à une nouvelle autorité devant laquelle on s'incline à genoux face à ce qui se donne, en pleine visibilité, comme un nouvel « autel ». Amputant les chefs-d'œuvre du Moyen Âge chrétien de leur référence au divin comme de leur efficacité sacrale pour ne leur reconnaître que des qualités esthétiques, plastiques, voire historiques, les membres de la Commission des monuments procédaient à une profonde transmutation anthropologique des pièces qu'ils épargnaient par ailleurs. Une pratique en parfaite cohérence avec le projet révolutionnaire érigeant le musée en organe clé de la « régénération des arts » prônée par le Conservatoire nommé en pluviôse an II[2]. Il s'agissait en effet simultanément de *détruire les monuments propres à rappeler les souvenirs du despotisme,* [et de] *conserver honorablement les chefs-d'œuvre des arts dignes d'occuper les loisirs et d'embellir le territoire d'un peuple libre*[3]. C'est donc au prix d'un travestissement par sélection et resémantisation, suivant un processus de castration symbolique complexe (mais comparable à plusieurs titres à celui perpétré contre les créations africaines, américaines ou océaniennes évoquées en filigrane) que les objets rescapés du culte chrétien trouvent un asile, pour le moins incertain d'ailleurs, derrière le seuil du Museum[4]. Retenir qu'il s'agissait déjà, aux prémices de cette histoire muséale, *d'occuper les loisirs et d'embellir le territoire d'un peuple libre* permet de saisir qu'il ne pouvait plus être question de conserver autour de ces objets la moindre trace d'une relation entre Ciel et Terre dont ils auraient pu avoir été les vecteurs. Il s'agissait là d'une véritable entreprise de requalification des œuvres convoitées et collectées par l'institution naissante. Evaporation de

[1] Analyse que confirment les mots suivants de Stanley J. Idzerda, rapportés et traduits par Roland Recht : *l'iconoclasme ou la consécration muséale, celle-ci n'étant en fin de compte que l'exact symétrique de celui-là,* « Iconoclasm during the French Revolution », *American Historical Review*, LX, 1956, p. 13, cité dans Recht, "La naissance du musée et le statut de l'oeuvre d'art," p. 37.

[2] Janvier 1794.

[3] Décret du 16 septembre 1792.

[4] Ce propos de Courajod le dit de façon explicite « *Certainement l'art du Moyen Âge et de la Renaissance aurait difficilement trouvé des ennemis plus dangereux que les fonctionnaires chargés par le gouvernement d'être ses tuteurs officiels*, Louis Courajod, *Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des monuments français*, vol. 1 et 2 (Paris: H. Champion, 1878-1887). A la 150ème page de la cinquième partie de son introduction. Relire sur ce thème les écrits de Courajod mentionnant les *reliques de la vieille superstition à abolir* dont le Museum Central se détournait avec répugnance, loin d'être prêt à leur accorder la moindre place surtout aux dépens des privilèges acquis par les artistes au sein du palais*… En ne voulant rien laisser entrer au Louvre autre que leurs propres créations, les artistes, David le premier, condamnèrent une seconde fois ce que la vandalisme avait épargné !* Voir Louis Courajod, *Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des monuments français,* entre 1878 et 1887, chez H. Champion, Paris. Voir ses critiques virulentes aux pages XLVII et XLVIII contre le Musée du Louvre qui ne fut qu'une piètre *arche de Noé organisée par la République pour nos arts naufragés.*

la transcendance par cristallisation d'une matérialité et d'une virtuosité qui seules avaient droit de cité dans l'espace prétendument neutre du musée. L'ambition affichée du Museum Central des Arts, autoproclamé enfant civilisateur des Lumières, d'abdiquer toute forme de pouvoir symbolique encore attaché aux objets franchissant son seuil n'est pas sans conséquences pour l'institution qui grandira entre ses murs après l'heure révolutionnaire et plus largement pour le cours de l'histoire muséale. Aussi, s'arrêter un instant sur cet épisode a permis d'entrevoir l'existence de phénomènes de collusion entre des dehors de monstration esthétique et leurs fondements ayant bien souvent trait à des formes de purification anthropologique[1] liées à l'ablation de l'opérativité symbolique des objets mus en expôts[2]. On comprendra encore plus précisément les enjeux du transfert à l'œuvre en lisant, ci-après, l'analyse qu'en propose Roland Recht. *Lorsque fut arrêtée la date du 10 Août 1793 pour l'ouverture du Museum, on décida de procéder le même jour à la destruction des tombeaux de l'abbatiale de Saint-Denis. Ce n'était pas, nous semble-t-il, l'effet d'un double discours mais plus exactement celui d'un même discours : la seconde mort rituelle des souverains devait obligatoirement s'accompagner de la naissance symbolique d'un monde nouveau incarné par le musée. Le passage de l'ordre ancien à l'ordre nouveau se manifeste d'une façon plus lisible à travers la concordance des deux évènements*[3]. Comme on peut encore le lit plus loin, *c'est bien sur les ruines identifiables de l'Ancien Régime que s'édifie un monde nouveau*[4].

[1] Permettant d'appuyer ce point, on peut également citer le constat équivalent émis dans le domaine de l'invention ethnologique des objets issus des populations extra-européennes : *Désinsectisé, en quelque sorte « purgé » des éléments indésirables de son lointain passé, il est mesuré, déclaré à l'inventaire comme un nouveau-né,* Fabrice Grognet, "Objets de musée, n'avez-vous donc qu'une vie ?," *Gradhiva* 2 (2005): p. 49.

[2] Une telle assertion mérite d'être approfondie, mais elle ouvre sur une possible remise en question du bien-fondé du principe muséal lui-même. Les réflexions de Daniel Hermant dans son article, "Destructions et vandalisme pendant la révolution française," *Annales. Economie, société, civilisation, P. 706.* 33, n°4, (1978). vont en ce sens. La peinture qu'il fait, ci-après, des paradoxes révolutionnaires à l'endroit du patrimoine chrétien (et monarchique) soutient en effet la possibilité de relire la geste muséale comme une entreprise d'oubli sélectif savamment organisé : *Revanche d'un peuple sur les valeurs d'une culture et d'un pouvoir dont il a toujours été exclu, pis dont il fut la victime, l'iconoclasme bafoue, conteste, détruit ou même conserve pour mieux abhorrer*, ibid., p. 712. On peut enfin prolonger la réflexion sur le cadre esquissée en socle conceptuel en insérant ici la proposition d'analyse qui suit par Richard Phélan, qui met particulièrement bien en lumière, dans un contexte tout autre cependant, les enjeux sous-jacents de cet épisode de la muséalisation évoqués ici. *Que cache le bord ? Pour Bertrand Rougé, le bord est le « lieu de violence et de mort » que le cadre a pour rôle de masquer. Cette affirmation reçoit deux preuves : l'une mythologique (le cadrage de Rome qui est lié à un fratricide fondateur), l'autre iconographique (le plafond peint en 1474 par Mantegna dans la Chambre des Epoux à Mantoue* […]). L'interprétation qu'il en retient est particulièrement importante : *le cadre est lié à l'origine qu'il ne faut pas trop voir mais qui fonde la vision.* Et Phélan d'ajouter encore, citant Rougé « *le cadre doré masque la plaie nue du bord, ses feux et sa lumière contrent l'obscurité qui fonde »*, Voir Bertrand Rougé, « En-visager l'absence ou la circonstance du vis-à-vis dans un tableau de Vermeer », *Cadres et Marges,* Actes du IVe colloque du C.IC.A.D.A, Pau, Presses Universitaires de Pau, 1995, p. 35, cité par Phélan, p. 24.

[3] Recht, "La naissance du musée et le statut de l'oeuvre d'art," p. 36.

[4] Ibid., p. 37.

La présentation des trésors des grandes abbayes et des rois dans la Galerie d'Apollon restaurée par la IIe République[1], telle qu'en témoignent les peintures ci-après, permet de poursuivre l'examen des reversements symboliques découlant directement des enjeux au cœur de cette histoire de transfert culturel.

B. De l'inventaire du tresor de Saint-Denis par la Commission des monuments a l'entree au Louvre : revirement symbolique



Figure 187 Galerie d'Apollon peinte par Victor Duval, 1866, département des peintures, Musée du Louvre (n° R.F. 1993-15, © RMN)



Figure 188 La Galerie d'Apollon vers 1880, Musée du Louvre (RF 2003-2 © RMN)

Quel espace « neutre »[2] fut choisi pour la réapparition des calices, patènes, aiguières, burettes et autres reliquaires quittés à Saint-Denis et traduits en *coquilles, vases, coupes et autres flacons de cristal de roche, d'agate, de jade, d'améthyste, ou de de sardoine* sous la plume des commissaires révolutionnaires ? Quel fut alors cet « autel de la Nation » dont se dotèrent les membres de la Commission du mobilier, successeurs de Bréquigny[3] et Roland[4] pour présenter les trésors d'objets prélevés dans les grandes abbayes, les demeures royales et les châteaux des

[1] Galerie qui avait été laissée, depuis 1692, aux académies de peinture et de sculpture qui y entreposaient les moulages des artistes et en avaient fait un espace de restauration. Elle avait ensuite accueilli l'exposition des dessins de 1797 alors que son état laissait grandement à désirer et qu'elle n'avait pas encore de destination arrêtée au sein du nouveau Museum constituant un lieu de passage depuis le Salon carré mais sans débouché au nord. Elle ne devint vraiment salle de musée que dix après sa restauration commencée en 1851. Le 12 décembre 1852 la IIe République naissante alloue par décret dix-huit millions de francs pour sa restauration menée sous la conduite de Félix Duban.

[2] Cette mention de « neutralité » peut se lire, par exemple, entre les lignes suivantes de Roland Schaer, dans *L'invention des musées,* Gallimard, 1993, au sujet de la Révolution dont ce dernier écrit que *pour assurer la sauvegarde de ces richesses, elle devra créer un espace neutre, qui fasse oublier leur signification religieuse, monarchique ou féodale :* […] *le musée*, voir p. 51.

[3] Président de la Commission des Monuments créée en 1790, dès la décision des Etats généraux de faire du Louvre un musée (ne faisant que prolonger en cela les engagements pris sous Louis XVI avec le Comte de d'Angervilliers et Hubert Robert dès les années 1770-1780), il avait affirmé l'appartenance des monuments confisqués à la Nation et défendu la liberté de tous les individus de se trouver à la portée d'en jouir (idée qui allait également ouvrir sur la logique des dépôts vers les départements).

[4] Roland fut notamment à l'origine du décret de 1793 ordonnant le transport au Louvre des tableaux et monuments relatifs aux Beaux-Arts se trouvant dans toutes les maisons royales et des Emigrés.

émigrés ? Rien moins que les cieux magistraux de la Galerie d'Apollon, prodigieux manifeste à la gloire d'un roi devenu Soleil à travers le programme conçu par Le Brun pour déployer dans l'espace de la galerie, avant les glaces versaillaises, les heures de l'astre régnant. Après avoir renversé les autels des églises et le trône des rois de France, les inventeurs de la patrie et du patrimoine national, n'optèrent pas pour une pièce nue où écrire *ex nihilo* l'histoire muséale ni pour les planches et les tréteaux des barricades des sans-culottes en guise d'autel. Comme on peut le voir ici, au centre de la Galerie d'Apollon, ils leur préférèrent ces plateaux en marbre sur consoles de bois sculpté et doré style Louis XIV[1], plateau que la confiscation révolutionnaire avait arraché, autour de 1800 au château de Richelieu pour celui en mosaïques de pierres dures au premier plan[2].



Figure 189 Galerie d'Apollon, huile sur toile de Jean Grégorian présentée au Salon de 1901, détail[3]

Ci-dessus, à l'aplomb du *Réveil des eaux* de Le Brun, on peut discerner les vases de Suger trônant sur une console de style Louis XIV adossée à l'embrasure sud. Ainsi la réapparition des œuvres tirées des trésors joue-t-elle explicitement du langage du butin ou du trophée de guerre - célébrant le triomphe de l'œuvre révolutionnaire sur l'hégémonie de l'Eglise au cœur de l'Ancien Régime. Sur les plateaux précieux, tel qu'on peut l'observer ci-dessous, encadrés par des vitrines aux montants dorés, les vestiges des trésors apparaissant sous la forme d'étalages pyramidaux d'objets somptueux devenus *musealia*.

[1] Piétement en bois doré sculpté par Philippe Caffiéri en 1669.
[2] C'est sur le modèle de cette table que fut copié le piètement de celle provenant des Gobelins.
[3] Reproduction correspondant à la figure n°292 de la contribution de Daniel Alcouffe à laquelle il sera fait référence ci-après.



Figure 190 Une vitrine de la Galerie d'Apollon peinture à l'huile de Frédéric Grasset, 1848, Musée du Louvre, (RF 169/8 © RMN)

Au sujet de cette galerie, Pierre Verlet parlera d'un « inégalable écrin »[1] pour ces créations. Réussite d'une spoliation si magistralement exécutée que la Galerie d'Apollon, un des lieux les plus prestigieux du palais à avoir survécu à 1789, apparaît aujourd'hui encore à l'œil informé par un récit national toujours à la gloire de la Révolution, comme l'écrin le plus naturel qui soit pour le trésor des rois de France comme le clament avec autorité guides et documentation du musée. Raccourci historique plus intéressant encore lorsqu'il va jusqu'à englober dans sa définition le trésor d'église lui-même comme en témoignent les propos suivants de Daniel Alcouffe : *En confiant à la galerie les gemmes, l'orfèvrerie et les émaux, soit les objets qui sont par leur matériau les plus précieux du musée, on donna* [à la galerie][2] *une vocation de « Schatzkammer »*[3]. Ainsi la réconciliation est-elle complète ! L'art de l'appropriation muséale tend ainsi à faire glisser dans les trappes de l'histoire les aspérités susceptibles de nuire au récit mythique de son épopée. Bien qu'il faille considérer, avec Pascal Griener, la spécificité du

[1] Pierre Verlet, *Le mobilier royal français. Meubles de la Couronne conservés en France,* Paris, 1945, p. 3 cité, p. 210, par Daniel Alcouffe, "Les collections d'objets d'art dans la galerie d'Apollon, 1861-2004," in *La Galerie d'Apollon au Palais du Louvre*, ed. Geneviève Bresc-Bautier (Paris: Gallimard, Ed. du Musée du Louvre).
[2] *On lui donna* dans le texte.
[3] Alcouffe, p. 210. Notons encore avec intérêt ici le prolongement de cette assertion. S'étonnant de ce *qu'on ait adopté pour un tel usage une galerie munie de treize fenêtres,* Daniel Alcouffe, réitère l'idée communément admise selon laquelle *les Schatzkammer étaient généralement des lieux obscurs et souterrains* dont on n'a pu voir en première partie qu'elle ne correspondait que partiellement à la réalité historique.

Palais du Louvre qui, jusqu'à la fin du Second Empire fut à la fois musée et palais des souverains[1] induisant une relation particulière à ces trésors[2], on n'assiste pas moins là à un épisode d'appropriation singulier[3].

Lisser l'épisode révolutionnaire permet en effet d'écrire le récit continu d'un palais des rois devenu palais des arts et de faire de Duban et Delacroix les exécuteurs testamentaires naturels de Le Brun réalisant, sous l'autorité d'une IIe République éclairée, la restauration de la galerie[4]. Une galerie qui devenait alors, avec ce XIXe siècle réinventant le musée mieux encore que les neuf muses de l'Olympe, lieu de la célébration, non plus de Louis XIV mais des Grands hommes magnifiés par les tapisseries des Gobelins encadrées aux parois[5], Goujon, Romanelli, Le Nôtre, etc., en tant que génies de l'histoire du Louvre. A travers ce processus de réécriture mémorielle passant sous silence les affres de la révolution française, les paradoxes de sa relation à la notion de patrimoine, le peu de cas des dangers encourus par les collections confisquées même après leur entrée au Museum sous la troisième république[6] comme pendant la

[1] Pascal Griener, *Pour une histoire du regard. L'expérience du musée au XIXe siècle*, Louvre éditions La Chaire du Louvre (Paris: Hazan, 2017), p. 126. Contraints, dès Louis XVI, de se réinstaller à Paris, les souverains des régimes qui se succédèrent au lendemain de la Révolution et jusqu'au grand incendie de 1870 résidèrent au Palais des Tuileries.

[2] Le développement amené par Pascal Griener, évoquant le règne de Napoléon III dont la résidence était aux Tuileries tandis que son ministre d'Etat occupait les appartements dits « Napoléon » du palais, est le suivant. *Le Louvre, musée et palais du souverain tout à la fois, tient à s'emplir de joyaux uniques, brillant de tous leurs feux : les collections ont naturellement pour mission de contribuer à la splendeur d'un prince qui réside au palais.* En effet, sous le Second Empire, les collections *relèvent des Biens de la Couronne : à ce titre, ils affermissent, par leur splendeur la légitimité de l'empire.* La description suivante correspond à l'époque dont datent les peintures reproduites ci-dessous aussi importe-t-il de la prendre en compte. *L'exposition des trésors royaux dans la galerie d'Apollon du Louvre, à cet égard, constitue un paradigme de la vision « monarchique » des arts décoratifs*, p. 126.

[3] On peut citer ici le travail d'un autre étudiant de l'Ecole du Louvre allant dans le même sens quant à l'importance de la dynamique appropriative. *Le prélèvement des œuvres d'art de la part des commissaires s'accompagne effectivement de l'inscription de celles-ci au sein d'un discours politique et idéologique : il ne s'agit pas d'un simple transfert d'un objet d'un lieu à un autre, mais d'un véritable changement de statut attribué à l'objet lui-même. Si la signification intrinsèque des œuvres n'est pas altérée – une Sainte Famille demeure une Sainte Famille –, on assiste toutefois à la mise en place d'une nouvelle rhétorique dont les œuvres elles-mêmes deviennent les porte-parole : la volonté des députés qui, au début des années 1790, travaillent dans l'objectif de fonder et d'ouvrir le premier musée national n'est pas seulement d'assurer la pérennité des trésors artistiques menacés par le vandalisme, mais également de faire en sorte que ces derniers deviennent les porteurs des idéaux de la Révolution,* voir Gianmarco Raffaelli, "La constitution des collections du Muséum par l'appropriation : du rassemblement du mobilier de la Couronne dans la Grande Galerie aux saisies en Europe, à travers les actions d'Henri Reboul (1763-1839)," *Les Cahiers de l'École du Louvre [En ligne]* 11 (2017), http://journals.openedition.org/cel/695 , § 9.

[4] A partir des années 1850.

[5] Par un décret du 22 novembre 1851, le prince président (futur Napoléon III) avait en effet ordonné l'exécution de 28 tapisseries de la manufacture des Gobelins, destinées à la Galerie d'Apollon du palais du Louvre.

[6] Voulant rompre avec ce passé monarchique, la troisième République vendit les joyaux aux enchères en 1887 dispersant ainsi ce patrimoine national. En dix jours, plus de 77.000 pierres précieuses et perles furent vendues et dispersées. Force est de constater ici la fragilité relative de *la chose patrimonialisée « en sursis de destruction »*, comme la désigne Octave Debary (*Anthropologie des restes, op. cit.*, p. 114) citant ici Marc Guillaume, « Invention et stratégies du patrimoine », dans Henri-Pierre Jeudy (dir.), *Patrimoines en folie*, MSH, 1990, p. 39.

Révolution[1], c'est bien un procédé d'invisibilisation de la violence historique de l'épisode révolutionnaire qui est à l'œuvre et l'ordre muséal en constitue un instrument clé laissant dans l'ombre les rouages souterrains et historiques de sa brillante machinerie monumentale et idéologique[2]. Pour s'en convaincre, il n'est pas inintéressant de déplacer très légèrement le spectre de notre observation. On remarquera alors une incontestable similitude entre le processus décrit à l'instant et le rôle joué par l'installation, entre les années 1827 et l'ouverture du Muséum Ethnographique des missions scientifique au Trocadéro (en 1878), de certaines *« antiquités et objets fabriqués par divers peuples sauvages »*[3] au Musée de la Marine du Louvre dans la célébration de la grandeur de l'entreprise coloniale[4].

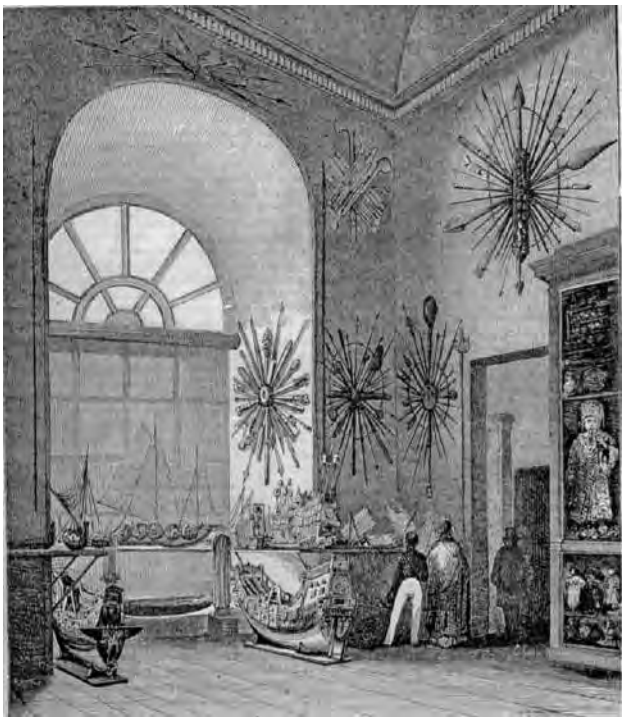


Figure 191 Le musée de la Marine, gravure du Magasin Pittoresque, 1847[5]

[1] Danielle Gaborit-Chopin rappelle à ce titre l'improbable vente aux enchères de l'année 1798 au cours de laquelle, *sur ordre du Ministère des Finances, seize objets si difficilement sauvés par les commissaires révolutionnaires, furent vendus aux enchères au Louvre même.* […alors], *deux aigles d'or et d'argent de Saint-Denis, le porte-chappe d'Anne de Bretagne, le fermail du sacre de Charles V, le calice de cristal de Saint-Denis et le grand plat d'argent avec l'histoire de Joseph furent vendus car jugés « inutiles à l'art et à l'instruction »,* Gaborit-Chopin, p. 350.

[2] C'est à Octave Debary qu'on doit l'idée de « domestication de la violence historique » amenée ici.

[3] Acquises en 1827 à la vente de la collection Vivant Denon. Voir Geneviève Bresc-Bautier, « Les musées du Louvre au XIXe siècle : les collections archéologiques et ethnologiques dans le conservatoire de l'art classique », in *Le Musée et les collections du monde,* Actes de la table ronde organisée par l'Ecole Nationale du Patrimoine, Paris, 1999, citation entre guillemets, page 58.

[4] Fabrice Grognet souligne en effet combien ce musée, puis celui du Musée Ethnographique du Trocadéro, *étaient en fait* [des institutions] *vouées à commémorer l'exploration française, et implicitement, la Nation française*, Grognet. Première note infrapaginale.

[5] On emprunte cette illustration à l'article L. Cassandra Hamrick, "Entre barbare et civilisé ou Pour aller en Chine avec Gautier," *Études littéraires*, no. 42 (3) (2011).

Les dernières évocations qui suivent, ci-dessous, des évolutions expographiques de la Galerie d'Apollon anticipent déjà le développement du sous-point à venir et font basculer vers un autre paradigme quant au regard porté sur les œuvres comme le préciseront les pages du point suivant.



Figure 192 Vues de deux vitrines de la Galerie d'Apollon, autour de 1900

C'est essentiellement dans l'écrin de la galerie d'Apollon, qu'on rencontre étalées sur ces précieuses tables entre le XIXe siècle finissant et régulièrement au long du XXe siècle[1] à la fois les gemmes de la Couronne[2], les collections de vases de pierres dures issues des spoliations révolutionnaires et les pièces provenant de Saint-Denis et de la Sainte-Chapelle. Le modèle des tables horizontales qui occupaient le centre des cabinets de curiosité réapparaît autour de la châsse de saint Potentin transformée en vitrine simplement par l'ajout d'une cloche de verre. Les vases dionysiens prenaient place là aux côtés des collections d'objets d'Edme-Antoine Durand et du peintre Pierre Révoil, respectivement achetés en 1825 et 1828[3] ainsi que des objets provenant du trésor de l'ordre du Saint-Esprit supprimé en 1830. Comme on peut le voir sur ces clichés datés des toutes premières années du XXe siècle, on retrouve là des œuvres de l'orfèvrerie, notamment limousine, qui constituent aujourd'hui encore le cœur des collections médiévales, et Renaissance, du département des Objets d'Arts du musée. On perçoit mieux ici la forme prise par les vingt vitrines en bois doré conçues au XIXe siècle, et tendues de satin bleu clair[4], selon le goût du Second Empire pour constituer un mobilier de style louis-quatorzien à fleurs de lys dorées en harmonie avec les emblèmes du décor. Il s'agissait de trois grandes

[1] En 1935, Henri Verne, directeur des Musées nationaux, entreprit le redéploiement des collections du Moyen Âge et de la Renaissance provoquant le déplacement des objets orfévrés et de l'émaillerie vers les salles de l'aile de la colonnade inaugurées en juin 1938. On les retrouve cependant dans la Galerie d'Apollon au cours des années 1960 comme en témoignent les clichés conservés dans les archives du département des Objets d'art du musée.
[2] Collection de pierreries versée au Louvre en 1796 et qui avait été exposée dans la salle Duchâtel autour de 1852.
[3] Acquisitions et collections que nous évoquerons brièvement au chapitre suivant.
[4] Jusqu'en 1867 où la soie cramoisie remplaça le bleu précise Daniel Alcouffe.

vitrines au centre, dont l'une sculptée d'atlantes et de caryatides, répartissant les œuvres en une organisation pyramidale sur trois étages, d'une douzaine de vitrines plus petites placées dans l'embrasure des fenêtres et de cinq autres dans les renfoncements aveugles de la galerie. Commandées avant 1861[1], ces vitrines à fins montants de fer modernes soutenant les cages de verre surplombent le piètement Louis XIV des consoles en cohérence avec la galerie de Le Brun. Vraisemblablement y avait-il là aussi une forme d'harmonie visuelle entre l'environnement de dorures de la Galerie et celles appliquées à la surface des objets issus des trésors. Domestiqués après avoir été extirpés des trésors d'églises où ils avaient été incorporés à une logique patrimoniale dont la vénération constituait la dimension première, les vases sacrés de la Sainte-Chapelle et de Saint-Denis prirent ainsi progressivement place à l'intérieur d'un discours fondé sur la valorisation des qualités matérielles et formelles et sur un principe de soumission de l'objet à la discipline et à la science dont on avait vu les prémices dans les galeries de peinture du Belvédère réordonnées par Von Mechel à la fin des années 1780. Un principe qui allait prendre une importance bien plus grande encore avec une autre forme de monstration incarnée par l'avènement des expositions universelles. Ces dernières constituèrent également une étape dans le transfert des objets sacrés médiévaux vers la sphère muséale qui nous préoccupe ici. Observons à présent sur quels principes repose l'ordre qu'elles mirent au goût du jour à partir du milieu du XIXe siècle.

II. Emergence d'un nouveau regard sur les creations du passe a partir des expositions universelles

La présentation sérielle rassemblant les œuvres orfévrées à l'intérieur des vitrines du Louvre au-delà des années 1860, vues à l'instant, renvoie à l'impact des premières expositions universelles notamment celle inaugurant la série à Londres dont les lendemains devaient donner

[1] Dès 1858, l'administrateur du Mobilier de la Couronne avait demandé au Comte de Nieuwerkerke de faire réaliser « deux grandes consoles » pour la galerie. Le projet se précisa en 1861 lorsque la sculpture de ces vitrines fut confiée à l'ornemaniste Charles Gasc, sur les dessins de l'architecte Charles-François Rossigneux. Voir la contribution de Blaise Duclos à la publication collective parue au lendemain de la dernière restauration en date de la galerie, "Les vitrines de la galerie d'Apollon," in *La Galerie d'Apollon au Palais du Louvre*, ed. Geneviève Bresc-Bautier (Paris: Galimard, Ed. du Musée du Louvre, 2004). « Les vitrines de la galerie d'Apollon », pp. 206-208. L'auteur de ces pages cite au sujet de ces vitrines Barbet de Jouy, « *les tables* (…) *sur lesquelles sont étagés et protégés par des cages de glaces, les vases et objets précieux (…), ont été dessinées par M. Rossigneux et sculptées par les soins de M. Gasc* », Barbet de Jouy, *Le guide populaire dans les musées du Louvre*, 1876, p. XX, cité ici p. 207.

naissance à la fois au Sydenham Museum[1] et au South Kensington Museum[2]. Jusqu'alors l'apanage des sphères aristocratiques[3], l'intérêt pour le Moyen Âge et la collecte d'objets médiévaux allaient s'accélérer dans la seconde moitié du XIXe siècle et simultanément changer, en partie, de coloration à travers l'apparition d'un regard sur les œuvres transformé par les Expositions universelles. Profondément marquées par l'entrée dans l'ère du capitalisme industriel, ces dernières inaugurent également un nouvel âge muséal. Manifestes hégémoniques à la gloire des empires[4] mettant en spectacle leur suprématie territoriale et industrielle, ces vitrines internationales du progrès et du savoir-faire traditionnel reçurent un accueil sensationnel. Elles connurent une fréquentation colossale. La première, la *Great Exhibition* qui ouvre ses portes le 1er mai 1851, accueille sous l'immense nef de verre du Crystal Palace conçue par Joseph Paxton[5], une centaine de milliers d'objets et pas moins de six millions de visiteurs, soit près d'un tiers de la population anglaise de l'époque, en cinq mois d'ouverture. Bourgeois et classes populaires, dont la fréquentation alterne en fonction des jours de gratuité ou non, affluent sous cette immense architecture emblématique du siècle industriel.

[1] Musée privé créé à partir du démontage et du remontage du bâtiment initial de l'exposition universelle d'Hide Park et ouvert en 1854. A son sujet, on se réfère ici aux pages intitulées « Le modèle anglais à son comble : le Crystal Palace de Sydenham » de Griener. pp. 103-118.
[2] Inauguré par la reine Victoria le 22 juin 1857.
[3] Comme nous y reviendrons au chapitre suivant.
[4] La Grande exposition industrielle de Berlin (*Berliner Gewerbeausstellung*) constitue, en 1896, un autre exemple de démonstration de la richesse et de la puissance de l'Empire allemand proclamé vingt-cinq ans plus tôt. L'affirmation des savoir-faire industriels renforce et accélère là aussi le processus d'unification de l'Allemagne.
[5] Reproduction placée pour mémoire en annexe n°12.

1. Elaboration d'une histoire des formes et d'une histoire de l'art en objets : le Crystal Palace et le South Kensington Museum



Figure 193 The First Room at Marlborough House, William Linnaeus Cassey, 1856. Museum no. 7279. © Victoria and Albert Museum, London

Comme on peut l'observer ci-dessus, parmi les pièces d'art décoratif présentées au Crystal Palace en 1851 et transférés par l'Etat britannique, à la fin de l'Exposition universelle vers le *Museum of Manufacturers* installé à Marlborough House, puis vers le South Kensington Museum figurait une magnifique collection d'œuvres d'art originales du Moyen Âge et de la Renaissance. Le retable sculpté monumental de bois provenant des Pays Bas méridionaux aquarellé à l'arrière-plan en constitue un exemple auquel s'ajoute quantité de chef-d'œuvres d'ivoire et d'orfèvrerie (dont par exemple le célèbre tabernacle de la collection Soltykoff, de la fin du XIIe s.). La correspondance de Jacob Burckhardt, consigne à ce titre l'émerveillement de l'historien devant *le chœur voûté d'une sacristie par Brunelleschi dans son intégralité !*[1] L'histoire de l'acquisition, du démantèlement et du remontage pierre à pierre de la Chapelle Santa Chiara entre les murs du South Kensington Museum en 1857 par le conservateur John Charles Robinson renvoie à la problématique particulière de la transplantation monumentale d'un édifice *in situ* et des implications de sa traduction muséale. Ce point n'entre pas

[1] Jacob Burckhardt, lettre à Max Alioth, Londres, 31 juillet 1879, dans *Briefe, vollständige und kritische Ausgabe,* Max Burckhardt (éd.) vol. 7, doc. 815, p. 39, traduit et cité par Pascal Griener dans , p. 35.

directement dans le propos conduit ici[1]. Ce qui nous intéresse davantage dans l'immédiat concerne le fait que ces œuvres issues du Moyen Âge mentionnées à l'instant avaient d'abord été présentés sous les voûtes gigantesques du Crystal Palace. C'est-à-dire qu'elles doivent avant toute chose être examinées ici en lien avec leur apparition au milieu de cette extraordinaire démonstration visuelle de puissance, embrassant un large spectre d'objets allant de la machine à vapeur aux productions venues des territoires de l'Empire. Elles prenaient ainsi part à un *display* fondé sur un fort potentiel d'éblouissement d'une part, sur une manifestation de force des ressources de l'industrie d'autre part, et sur une forme d'horizontalisation entre l'ensemble des productions enfin.

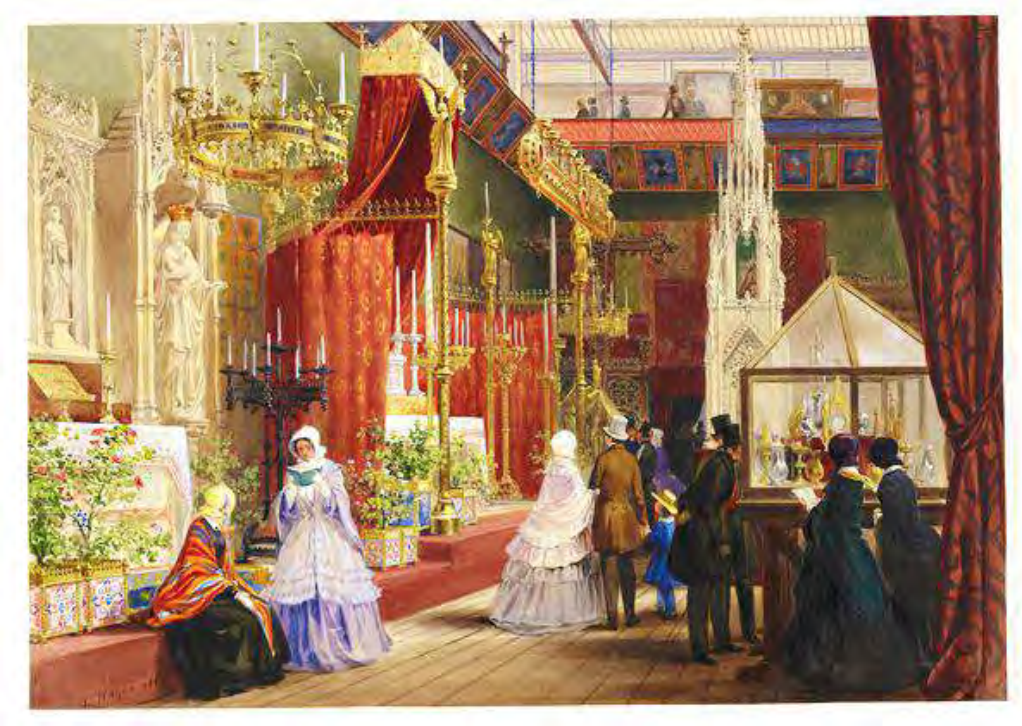


Figure 194 « Cour médiévale » à l'intérieur du Crystal Palace en 1851, Aquarelle par Louis Hage (© Royal Collection Trust n° inventaire : RCIN 919976)

Cette aquarelle compte parmi la production commandée par le Prince Albert et la Reine Victoria et reproduite par Dickinson, grâce au nouveau procédé mécanique de la chromolithographie, afin de fixer pour la postérité les *displays* spectaculaires apparus sous l'arche de Paxton. Inventée de toutes pièces par Augustus Welby Pugin, la « Medieval Court » illustre l'importance croissante au XIXe siècle d'un intérêt nostalgique pour le Moyen Âge, essentiellement pour l'architecture, la sculpture et le mobilier gothique[2]. Cette curiosité

[1] Mentionnons cependant immédiatement à ce sujet l'article « Sacred Space in the Modern Museum: Researching and Redisplaying the Santa Chiara Chapel in the V&A's Medieval & Renaissance Galleries" écrit par Meghan Callahan et Donald Cooper pour le *V&A Online Journal*, issue n°5, à l'automne 2013.
[2] Ce sont également des éléments sur lesquels revient le prochain et dernier chapitre de cette recherche.

nouvelle allait jouer un rôle important dans la collecte d'objets médiévaux de la part des institutions muséales naissantes autour des années 1850, comme les initiatives de Robinson évoquées à l'instant en constituent un exemple. L'aquarelle met subtilement en scène l'émergence d'une curiosité se tournant vers ces installations destinées à évoquer les créations du passé. Les attitudes des visiteurs, livrets de format poche en main, souligne aussi la naissance d'un regard trouvant appui sur des instruments de vulgarisation textuels accompagnant les déploiements visuels[1]. L'aquarelle suivante, appuyée par une analyse empruntée à Pascal Griener permettra peut-être mieux encore de s'approcher de l'état d'esprit dans lequel ces élégants visiteurs appréhendaient ces présentations de ferronneries, de sculptures et de mobiliers néo-gothiques agencés dans cette *Medieval Court.*



Figure 195 Déploiement d'exemples de mobilier d'église de style gothique et médiéval arrangés par Augustus Welby Pugin au Crystal Palace

Toujours sous les hauteurs vertigineuses des verreries, que contemplait exactement le visiteur, croqué ici littéralement assis canne et chapeau à la main au-devant d'un enfeu, entre une reproduction d'autel, d'armoire médiévale, de chaire et d'autres fins édicules et baldaquins

[1] Lire à ce sujet le dernier chapitre de l'ouvrage de Griener abondamment évoqué dans cette sous partie, que l'auteur dédie, entre les pages 158 et 189, à la naissance du livre d'histoire de l'art pour le grand public en Europe.

peuplés de sculptures ? Pascal Griener souligne combien ce type de présentation *traduit d'abord l'impact d'une vision de l'histoire des civilisations radicalement nouvelle, qui considère tous les siècles du passé d'un point de vue résolument moderne : celui de la production de biens, dans leur matérialité, dûment transformée par l'application de la technique*[1]. La dimension proprement « rétrospective » de cette approche se retrouve également dans l'Exposition universelle parisienne de 1878 où le Palais du Trocadéro avait été édifié explicitement pour accueillir « l'exposition des arts rétrospectifs ». Si « l'exposition ethnographique des peuples étrangers » en faisait partie, elle avait pour pendant, dans l'aile Ouest, « l'exposition historique de l'art ancien » juxtaposant des séries d'objets échelonnés de la préhistoire à l'époque moderne. Pour saisir la portée de tels déploiements, reportons ici l'analyse qu'en propose l*'histoire du regard : Au terme d'une démarche rétrospective, les reliquats de toutes les civilisations passés sont donc saisis comme des produits de « l'industrie humaine ». Ces objets, ces monuments, dans leur matérialité, assument un rôle particulier dans l'histoire de la culture : dessiner le progrès spirituel des peuples dans les temps*[2]. L'expression de ce matérialisme historique consiste également dans l'invention d'une histoire des formes mettant sur le même plan l'ensemble des productions ou « manufactures » humaines, qu'il s'agisse de meubles, de céramiques, de verre, de textile ou de ferronneries.

Au service de l'écriture d'une telle histoire de la création artisanale et artistique, l'authenticité des objets perd de son importance. L'ouverture, en 1854, du second Crystal Palace à Sydenham l'atteste[3] dans la mesure où ses collections se composent presque exclusivement de plâtres. Le plâtre blanc prend également une part importante dans les premiers temps du South Kensington Museum. Cette intention didactique s'illustre également très clairement, un peu plus tard (en 1882), dans la transformation du Palais du Trocadéro élevé à l'occasion de l'Exposition universelle parisienne de 1878, en musée de la Sculpture comparée, à l'initiative de Viollet-le-Duc. Le fossé existant entre la composition d'atmosphères immersives dans une part des expographies de la fin des années 1880 et l'intention de mettre au jour une histoire exclusivement esthétique des formes est limpide à travers le *display* conçu pour ce lapidaire.

[1] Griener, pp. 98-99.
[2] Ibid., p. 99.
[3] Quoiqu'elle participe également d'une autre dynamique expositionnelle sur laquelle il serait bon de revenir en chapitre V.



Figure 196 Gravure représentant le musée de la Sculpture comparé à son ouverture en 1882 © Cité de l'Architecture et du patrimoine

Sous cette autre verrière zénithale soutenue par une charpente de fonte moulée, les mêmes visiteurs qu'à Londres, évoluent entre des collections uniquement constituées de moulages reproduisant en grandeur réelle le Christ en majesté du portail de la Pentecôte de Vézelay, celui de l'Apocalypse de Moissac (à gauche) ou encore celui de la basilique Notre-Dame-du-Port de Clermont-Ferrand (à droite). On ne peut dissocier l'apparition des rapprochements saisissants de fragments d'édifices romans moulés que les spectateurs sont invités à embrasser d'un seul regard de l'inauguration, en 1887, de la première chaire de l'histoire de l'architecture française des XIe au XVIe siècles au Trocadéro. On assiste bien là à la naissance d'une certaine histoire de l'art. Dès les présentations inventées par les premières expositions universelles, l'ambition de stimuler la création contemporaine va de pair l'élaboration d'une histoire évolutionniste du processus de création artistique. Dans cette perspective, destinant les produits des arts autant à la contemplation qu'à l'étude, la constitution de séries, présentées suivant un ordonnancement typologique, historique et géographique est essentielle. Cette dernière est indissociable de la fonction éducative du musée. Ainsi, en 1862, l'organisation d'une exposition de prêt d'œuvres d'art médiévales et de la Renaissance restée dans les annales du South Kensington Museum permit-elle à la fois leur découverte par le public et la réalisation de reproductions recourant aux moulages ou au procédé d'électrotype[1] à destination des étudiants. Une telle approche, qui

[1] Le recours aux techniques de reproduction joue un rôle clé en faveur de la mise en circulation des modèles stimulant la production britannique contemporaine, témoignant de la combinaison des intentions pédagogiques et du grand pragmatisme d'Henri Cole. Au sujet précis de l'électrotype, on peut consulter par exemple la rubrique

n'est pas sans ouvrir sur une possible *désincarnation de l'objet d'art*[1] à travers sa réduction à des types et des motifs et leur reproduction, définit un ordonnancement fondé sur la mise en place de *séquences formelles* [au sein desquelles] *les œuvres viennent s'insérer*[2]. Elle s'inscrit également dans l'invention d'un certain *display* qu'on s'attache à décrire, ci-après, à travers l'exemple des espaces du South Kensington Museum.

En effet, se pencher – ci-dessous- sur la façon dont les œuvres transférées depuis le *Museum of Manufacturers* de Malborough House créé par l'état britannique à la fin de la première exposition universelle londonienne prirent place, par exemple, à l'intérieur de la cour sud de la Galerie du Prince Consort ajoutée au début des années 1860 au South Kensington Museum en lien avec l'accroissement des collections de la nouvelle institution, peut aider à mieux appréhender l'avènement d'un nouveau type de présentation et son influence sur les muséographies contemporaines comme futures.



Figure 197 South Kensington Museum, Galerie du Prince Consort, cour sud, gravée par Watkins autour de 1876, archives du Victoria and Albert Museum

« Galvanoplastie » de l'ouvrage *Encyclopédie technologique. Dictionnaire des arts et manufactures. Descriptions des procédés de l'industrie française et étrangère,* IIe vol., par Charles-Pierre Lefebvre de Laboulay (1847, Paris, Librairie scientifique-industrielle, L. Mathias, précisément à la page 4801) qui évoque à la fois le procédé et l'appareil vendu par Spencer, dans le courant des années 1830, sous le nom d'*électrotype breveté.*

[1] Griener, p. 44.

[2] Recht, "Introduction : de l'histoire de l'art au patrimoine " p. 14.

Dans ce siècle correspondant à l'épopée de l'architecture métallique triomphant dans les nefs des expositions universelles et les monumentales hauteurs sous plafond des grands magasins, quelles sont les caractéristiques générales de l'espace au sein de cette Galerie du Prince Consort ? Accueillant la circulation pressée du flux des visiteurs issus des classes laborieuses des jours fériés ou la contemplation silencieuse des bourgeois et érudits le reste du temps – tels que les croquent les gravures de Watkins-, les galeries se déploient sur deux niveaux superposés ménageant des corridors latéraux séparés de la cour centrale par des files d'arcades. La construction en fer apparent déporte le poids des verrières du toit sur de fines arcades en fer forgé arborant de façon très novatrice tout le langage décoratif de la ferronnerie[1] avant de retomber sur des colonnettes torses engagées au-devant des piles des arcades du niveau inférieur. L'ample élévation permise par les capacités techniques de l'architecture métallique et la lumière abondant dans la zone d'exposition à travers la toiture de verre produisent-elles seules les singuliers effets de monumentalité et de solennité émanant d'un tel espace ?



Figure 198 South Court autour de 1886, © Victoria and Albert Museum, Londres, no. E.1103-1989.

Sans doute y sont-elles déjà pour beaucoup de même que le langage autoritaire produit par l'orthogonalité, presque militaire, de ces allées de vitrines alignées sous l'immense espace voûté en berceau[2]. Ici, la présence d'étagères de verre dans les vitrines file la perspective ouverte au

[1] Le nécrologue de l'architecte, Sykes, aurait salué là le premier artiste à oser utiliser les formes structurelles de simples nervures et boutons de ferronnerie pour en faire des surfaces à proprement parler décoratives. Voir "Victoria and Albert Museum," in Survey of London: Volume 38, South Kensington Museums Area, ed. F H W Sheppard (London: London County Council, 1975), 97-123. British History Online, accessed November 27, 2018, http://www.british-history.ac.uk/survey-london/vol38/pp97-123.

[2] Notons ici combien la figure du musée comme lieu de la connaissance, du discours d'autorité se construit aussi à travers le langage de ces formes architectoniques et ce qu'elles édifient symboliquement.

Crystal Palace d'une objectivité matérialisée dans la transparence du matériau renforçant le sentiment d'un dispositif offrant directement les œuvres à la contemplation. Cependant, peut-être que les choix retenus là en matière d'esthétique sont encore plus déterminants dans l'élaboration d'un lieu propre à célébrer le culte de l'art et de l'industrie tel que le concevaient les capitales européennes de la fin du XIXe siècle. Comme on le voit clairement sur la gravure de Watkins ci-dessus, au néo-gothique remis au goût du jour par Pugin et Ruskin[1], les architectes ont préféré là, comme pour les peintures installées dans la Sheepshanks Gallery[2], l'ordonnancement architectural classique de la Renaissance italienne. Ainsi, pour expliciter encore la référence, est-ce directement sous le regard de l'Ecole d'Athènes d'après Raphaël - occupant la lunette à l'extrémité de la South Court - que prennent place les œuvres sélectionnées. Enfin, le niveau supérieur des arcades présentait, dans le renfoncement des murs latéraux, une série de niches relevant rigoureusement de la même dynamique que l'installation des portraits de maîtres réalisés sur les métiers à tisser des Gobelins à partir de 1858 pour orner la Galerie d'Apollon. En effet, la transposition en mosaïque[3] ici des portraits en pied de Lorenzo Ghiberti, Benozzo Gonzzoli, Hans Holbein, Giorgione, Joshua Reynolds, Fra Giacomo da Ulma, Nicola Pisano ou encore Albrecht Dürer contribuait à faire du musée de la fin du XIXe siècle un temple de l'histoire de l'art autant qu'à affirmer là l'égalité de statut reconnue aux peintres, aux marbriers, aux bronziers, aux ornemanistes et aux architectes[4]. Savoir enfin qu'on désignait du nom de Valhalla - d'après le lieu de repos des héros de la mythologie nordique - ce cortège d'artistes fournit l'indice le plus clair du processus d'invention d'un nouveau panthéon à l'œuvre dans l'enceinte muséale, invention qui n'est naturellement pas sans conséquence sur l'histoire de l'institution.

[1] Dont l'influence se mesure aisément par exemple dans la construction néo-gothique du Muséum d'Histoire Naturelle de l'Université d'Oxford, érigé dans les années 1850 sous la conduite des architectes irlandais Thomas Newenham Deane et Benjamin Woodward.
[2] Voir illustration en annexe n°13.
[3] Mosaïques réalisées entre 1865 et 1870.
[4] Illustrations en annexe n°14.



Figure 199 Vitrines et arcades de la Galerie du Prince Consort, photo de Cowper, 1875, archives du Victoria and Albert Museum



Figure 200 Cour sud de la Galerie du Prince Consort, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection 1882[1]



Figure 201 Galerie du Prince Consort gravée par Watkins, archives du Victoria & Albert Museum

Interrogé sur l'organisation du complexe du South Kensington Museum par l'un des principaux organisateurs de la grande exposition londonienne de 1851, Henri Cole, l'architecte allemand Gottfried Semper décrit l'intérêt d'une « collection complète et universelle » à même d'embrasser et d'ordonnancer l'ensemble des industries humaines. Une collection qui *mettrait en évidence des phénomènes de transfert et d'hybridation, d'une technique à l'autre, d'un matériau à l'autre, d'un usage à l'autre.* [C'est-à-dire] *l'instrument d'une compréhension nouvelle des processus d'évolution des formes architectoniques.* [Semper] *en souligne la fécondité pour la création contemporaine dès lors qu'on envisage l'interprétation de motifs originaires comme ferments de l'invention artistique*[2]. Ces préceptes énoncés au début de la seconde partie de l'ouvrage consacré à la gestion des collections à la demande de Cole[3], « Des collections, leur histoire et situation » en font un manifeste des principes muséologiques en vogue à l'époque. Ce qu'on désigne parfois comme « le musée idéal » de Semper prône ainsi une combinaison des collections favorisant l'émergence de comparaisons par la recherche de filiations et de dialogues formels[4]. En décembre 1867, ce manuscrit de Semper, demeuré alors inédit, fut offert au musée autrichien d'Art et d'Industrie[5] fondé en 1863 et ouvert l'année

[1] Moncure Daniel Conway, *Travels in South Kensington. Notes on Decorative Art and Architecture in England,* Londres, Trübner & Co., Ludgate Hill, 1882, p. 45.
[2] Estelle Thibault, "La science du style face au marché du monde : Les leçons de l'Exposition universelle de 1851," in *Science, Industrie et Art* (Infolio coll. Archigraphy, 2012), p. 24.
[3] En 1852, Gottfried Semper écrit *Practical Arts in metal and hard materials, it's Technology, History and Style.*
[4] Voir Céline Trautmann-Waller, « Le Style de Gottfried Semper. Une esthétique globale ? », *Gradhiva*, 25, 2017, pp. 124-151.
[5] Le *Museum für Angewandte Kunst* (MAK) de Vienne.

suivante. Le lien entre le South Kensington de Londres et ce deuxième musée d'Europe consacré exclusivement aux arts décoratifs est ainsi important.

Il faut à présent souligner également ici combien les développements expographiques des grandes galeries d'art industriel des capitales européennes sont contemporains de l'émergence de l'histoire de l'art médiéval en tant que discipline académique, autour des années 1875 et de l'apparition d'importantes figures d'historiens dont Aloïs Riegl et Heinrich Wölfflin qui effectuèrent, en Allemagne notamment, des investigations parallèles à celles que conduisait alors Aby Warburg pour l'art de la Renaissance[1]. Les créations médiévales, majoritairement orfévrées, qui retiennent notre attention dans cette recherche commencèrent alors à apparaître sous la catégorie des « arts précieux ». Et c'est bien au contact direct d'un de ces « arts mineurs », les collections textiles du Musée des arts décoratifs de Vienne, que Riegl élabora les fondements de la pensée formaliste qui allait dominer le discours de l'histoire de l'art de l'époque sur « les arts appliqués »[2].

On se représente peut-être mieux l'impact visuel et émotionnel de ces colossaux rassemblements de productions artistiques, tendus vers l'exhaustivité, en considérant l'apparence prise par un autre déploiement contemporain issu du South Kensington Museum. On songe, ci-après, à la façon dont l'immense collection ethnographique de Sir Augustus Henri Lane Fox Pitt Rivers[3] fut installée, entre 1887 et 1892, sous une monumentale verrière sur piliers de fonte[4], couvrant l'aile adjacente du musée de l'Université d'Oxford destinée à devenir le Pitt Rivers Museum[5].

[1] On songe notamment à Wilhelm Voge et Adolph Goldschmidt, au sujet des débuts de cette discipline, Nancy Netzer, déjà citée, renvoie à l'ouvrage de Kathryn Brush, *The Shaping of Art History: Wilhelm Voge, Adolph Goldschmidt, and the Study of Medieval Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 1-15, cité p. 27 par Netzer.

[2] Sur *Questions de style : fondements d'une histoire de l'ornementation* (*Stilfragen grundlegungen zu einer geschichte der ornamentik*) consacré à l'évolution des motifs végétaux dans l'ornementation depuis l'Antiquité, paru à Berlin (chez G. Siemens) en 1893, voir la brève recension de François-René Martin, « Aloïs Riegl. Questions de style : fondements d'une histoire de l'ornementation », *Critique d'art* [En ligne], 21 | Printemps 2003, mis en ligne le 27 février 2012.

[3] Commencée dans les années 1850, sa collection fut exposée dès le début des années 1870 dans une branche du South Kensington Museum nommée *The Bethnal Green Museum*, avant que le savant en fasse don, en 1884, au musée de l'Université d'Oxford.

[4] Dont la construction fut supervisée par Thomas Manly Deane à partir de 1885.

[5] Voir Alison Petch, "Notes on the opening of the Pitt Rivers Museum," *Journal of Museum Ethnography* 19, no. Feeling the Vibes: Dealing with Intangible Heritage: Papers from the Annual Conference of the Museum Ethnographers Group Held at Birmingham Museum & Art Gallery, 18-19 May 2006 (2007).



Figure 202 Vue de la cour centrale du Pitt Rivers Museum de l'Université d'Oxford entre l'extrême fin du XIXe et les premières années du XXe siècle (1898-1910) © Pitt Rivers Museum University of Oxford

Dérivée en partie des effets immersifs expérimentés par les spectateurs à travers la mode des dioramas et des panoramas à Londres comme à Paris, la logique de présentation des expositions universelles et coloniales dépasse, on le constate aisément ci-dessus, la simple exposition d'une histoire formelle suivant la complexification croissante des techniques. La « jungle des objets »[1] qu'on retrouve dans l'immense nef centrale du Pitt Rivers Museum relève autant de la démonstration de la puissance hégémonique des empires européens du début du XXe siècle[2] (évoqué plus haut) que de la seule leçon d'histoire de l'art ou des civilisations qu'elle met en scène.

Quelles interactions pouvaient naître entre de telles présentations des collections dans les galeries des grandes capitales et la recherche érudite de l'époque ? Pascal Griener permet d'évoquer ici le questionnement produit par l'immensité des collections réunies au South Kensington Museum et par la surabondance d'objets exposés qui en résulte pour l'historien

[1] Selon une expression de François Mairesse formulée en colloque de thèse. « Jungle » sur laquelle on ne peut qu'observer l'effet de « civilisation » produit par l'aspect saillant des encadrements noirs des vitrines.

[2] Cette manifestation de puissance se lit de manière plus explicite encore dans les choix expographiques des expositions coloniales dans lesquelles nombre de présentations se référaient explicitement à l'iconographie des trophées afin de traduire visuellement la nette hiérarchisation établie entre les cultures. Voir en annexe 14 (bis) une photographie tirée de l'exposition industrielle de Berlin en 1896. Il serait fort intéressant de parvenir à souligner combien la même logique d'expression du faste et de la puissance des Empire se traduit simultanément dans l'esthétique du trophée (dont témoignent clairement également les présentations des œuvres extra-européennes dans les salles du musée d'Ethnographie du Trocadéro en 1895), dans la présentations des objets et objets d'art des expositions universelles et dans la tradition d'accrochage des peintures des musées de Beaux-Arts presque jusque sous les plafonds, bien souvent au moins jusque dans les années 1920.

d'art Jacob Burckhardt. *Qu'advient-il de notre discipline de l'histoire de l'art quand on collectionne de cette manière ? Et que personne ne propose de véritable synthèse de tout cela ?*[1] La richesse infinie de ces accumulations sérielles et leur caractère surdimensionné, surhumain font conclure à l'historien d'art bâlois[2] qu'*on peut seulement aller, au South Kensington, de vitrine en vitrine et de paroi en paroi, et, chaque fois, supplier les dieux par une courte oraison jaculatoire, afin de ne pas manquer ce qui est le plus important. Puis un coup d'œil, et on en a fini avec l'objet passé en revue ; ainsi peut-on capter ce qui est incontournable et le noter*[3].

2. Une approche formaliste tendant a serier la creation medievale orfevree et a souligner son caractere de chef-d'œuvre

Il importe de saisir progressivement combien les traits qui caractérisent l'histoire de l'art médiéval naissante et qui se manifestent avec éclat dans l'espace des expositions universelles se traduisent dans des schèmes de monstration qu'on doit s'attendre à rencontrer en divers lieux. On peut les retrouver, pour cette même fin du XIXe siècle, à l'intérieur des trésors d'églises. Evoquons brièvement un cas permettant de l'illustrer avant de revenir à la présentation de l'orfèvrerie médiévale lors des expositions universelles de Paris de 1867 et 1900. L'histoire du trésor de la cathédrale de Troyes, retracée par Nicole Hany-Longuespé, permet en effet d'avoir à l'esprit une « vie expositionnelle » des trésors d'églises parallèle à celle de l'histoire muséale tout en observant le lien entre expositions et développement des disciplines académiques. En effet, peu après le milieu du XIX siècle, le trésor de la cathédrale de Troyes en partie reconstitué un siècle après les ravages révolutionnaires, va sortir de ses murs et s'exposer dans un contexte particulièrement intéressant. Nous sommes alors en 1864 et la XXXI[e] session du Congrès scientifique de France[4] réunit à Troyes les Académies et les sociétés savantes. En plus de la découverte des collections du musée départemental, des monuments de la ville et des environs, les objets du trésor de la cathédrale font partie du patrimoine sur lesquels la ville attire

[1] Jacob Burckhardt, lettre à Max Alioth, Londres, 1[er] et 2 mars 1879, dans *Briefe, vollständige und kritische Ausgabe, op. cit.* Max Burckhardt (éd.) vol. 7, doc. 815, pp. 42-43, traduit et cité par Pascal Griener dans *Pour une histoire du regard, op. cit.* , p. 36.

[2] Dont Griener nous apprend qu'il est le seul à rédiger des notes au musée, voir *Ibid,* p. 39 : *Moi, dans les trois collections colossales (British Museum, National Gallery, Kensington), je suis le seul être humain qui prend des notes.* […] *Et pourtant ici, la grande libéralité anglaise, proprement royale, invite tant à étudier, au South Kensington Museum ! Là, je me sens vraiment sous la protection du sens puissant, qui, d'un point de vue grandement élevé, a créé cette collection unique au monde, la maintient et l'accroît chaque heure davantage,* Jacob Burckhardt, lettre à Max Alioth, Londres, 17 Août 1879, dans *Briefe, op. cit.* vol. 7, doc. 826, pp. 80 et suivantes, traduit et cité par Pascal Griener dans *Pour une histoire du regard, op. cit.* p. 40.

[3] Jacob Burckhardt, lettre à Robert Grüniger, 19 Août 1879, vol. 7, doc. 827, pp. 82-83, traduit et cité par Pascal Griener, *Ibid,* p. 36.

[4] Au sujet de ce Congrès, on renvoie en annexe n°15 les éléments concernant le contexte comme l'attention accordée au trésor par ces sociétés savantes.

l'attention des membres du Congrès. Ainsi, la salle synodale du Palais épiscopal réunit-elle à cette occasion les plus belles pièces d'art sacré du département parmi lesquelles figure la majeure partie des pièces du trésor[1]. Cette exposition n'est pas étrangère à l'établissement, une année plus tard, d'un nouvel inventaire exhaustif du mobilier de la cathédrale réalisé simultanément à la prise en charge par l'Etat d'une importante campagne de travaux dans le sanctuaire. Pour saisir dans quel contexte idéel parvient à Troyes la demande adressée en 1867 par la Commission impériale de l'Exposition universelle[2], il faut avoir à l'esprit la définition que donna Napoléon III de ces manifestations, lors du discours du 25 janvier 1863. Il s'agit non pas *de simples bazars mais d'éclatantes manifestations de la force et du génie des peuples.* Une telle perspective suffit à comprendre la demande de la Commission impériale à l'endroit du chapitre de la cathédrale. Elle sollicitait le prêt d'*œuvres caractéristiques des diverses époques de l'histoire du travail*[3]. Les autres dimensions également attachées historiquement à la valorisation des objets devenaient caduques dans un tel horizon d'attente. La fabrique, acquise au principe du prêt et engagée par l'ampleur du chantier conduit par l'Etat dans la cathédrale, tire de l'inventaire dressé une liste d'œuvres à soumettre à la Commission. Le chapitre et l'évêque s'accordent sur cinquante-six articles correspondant à la totalité des pièces anciennes du trésor[4]. C'est ainsi que les châsses, les vases sacrés, les coffrets, les émaux et les manuscrits les plus précieux demeurant au sein du trésor de la cathédrale de Troyes furent invités à prendre part à la célébration générale, essentiellement à la gloire du Second Empire. Sans doute la participation à cette exposition n'est-elle pas pour rien dans la reconnaissance de la valeur du trésor de la cathédrale de Troyes qui se traduisit, en septembre 1894, par l'élévation, de soixante-quinze objets au rang de Monuments Historiques par le ministre des Beaux-Arts [5]. Ces objets phares seront également ceux à nouveau envoyés à Paris représenter le trésor au sein de l'Exposition universelle de 1900 dont il est question ci-après.

Avant d'évoquer cette exposition parisienne, soulignons combien la tendance à la classification par séries, types et matériaux observée dès les vitrines du South Kensington Museum se retrouve, entre la toute fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle, dans d'autres contextes que ceux des expositions universelles et des musées qui leur succèdent

[1] Auprès du mobilier funéraire des évêques, voir Hany-Longuespé, p. 14.
[2] L'Exposition universelle qui s'ouvre alors à Paris a lieu du 1er avril au 31 octobre 1867.
[3] Discours cité par Hany-Longuespé, p. 14.
[4] Archives diocésaines de la ville de Troyes, document 9L6, « Chapitre de la cathédrale », registre II, 3 Août 1867, pp. 141-143, cité par ibid.
[5] En référence à la loi de 1887 pour la conservation des monuments et objets ayant un intérêt historique et artistique, voir ibid., p. 15.

immédiatement. Cette approche fondée sur l'histoire des formes constitua un instrument majeur de documentation, de diffusion et d'étude de la civilisation médiévale à l'ère où l'industrialisation en faisait disparaître les vestiges à la vitesse de l'apparition des nouvelles voies de communication. Une collection privée en témoigne.





Figure 203 Deux vues de la pièce des métaux, appartement d'Alexander Schnütgen, Margarethenkloster 7, vers 1910[1]

Le chanoine Alexander Schnütgen - dont il sera brièvement question plus loin – compte parmi les grands collectionneurs de l'extrême fin du XIXe siècle[2] à avoir concentré leur attention sur les objets d'art du Moyen Âge et de la Renaissance. Comme le fit Basilewsky, le grand collectionneur de l'aristocratie russe en ces divers appartements parisiens successifs[3], Alexander Schnütgen amassa et disposa entre ses murs l'intégralité de sa grande collection d'œuvres médiévales. Il s'agissait pour le chanoine de *rassembler, conserver et présenter des objets religieux comme moyen de documenter l'histoire de leurs formes et de leurs fonctions pour un monde dont la culture matérielle serait bientôt composée uniquement d'objets produits en série de l'ère industrielle*[4]. Le moteur du rassemblement s'éloigne donc de l'ambition

[1] Ces images, correspondant à des documents d'archives du Museum Schnütgen, sont présentées au public dans partie basse du musée, sous la tribune, où l'institution présente des éléments de son histoire aux visiteurs.
[2] Tels que Alexander Petrovitch Basilewsky, le prince Soltykoff, ou Frédéric Spitzer par exemple.
[3] Au sujet duquel on pourra lire avec profit Frédéric Tixier, "Sur les traces parisiennes d'Alexander Petrovich Basilewsky : ses réseaux, ses hôtels particuliers, sa collection," in *Palazzo Madama. Studi e Notizie, Anno IV, 2014-2015, Rivista annuale del Museo Civico d'Arte Antica di Torino* (Turin: SilvanaEditoriale, 2016).
[4] Hiltrud Westermann-Angerhausen, "Alexander Schnütgen's devotion to the Middle Ages," in *Fragmented Devotion. Medieval Objects from the Schnütgen Museum Cologne*, ed. Nancy Netzer and Virginia Reinburg (Boston, Mc Mullen Museum of Art, Boston College: The University of Chicago Press, 2000). Citation dans le texte : *Schnütgen sought always to gather, preserve and present religious objects as a way of documenting the*

pédagogique et expansionniste de l'étalage des collections du South Kensington Museum. Néanmoins une part de l'attention d'Alexander Schnütgen, traduite dans sa collecte matérielle, alla, de la même manière que dans la galerie anglaise, au suivi des développements dans le temps de certaines catégories d'objets sacrés (entre autres les calices, les baisers de paix, les reliquaires ou encore les candélabres) ainsi que de certains thèmes iconographiques (dont la figure du Christ et celle de la Vierge à l'Enfant). Aussi retrouve-t-on dans l'ordonnancement d'une pièce telle que celle que le chanoine consacrait essentiellement aux objets liturgiques métalliques, ci-dessus, à la fois le principe de mise en valeur des pièces exceptionnelles, dont des châsses-reliquaires dont on distingue le faitage, installées dans une table horizontale formant vitrine et un principe de regroupement des œuvres par types d'objets poussé jusqu'à la saturation de l'ensemble des murs (jusqu'aux bustes-reliquaires au sommet des étagères). Autour d'un panneau, nettement visible sur la photographie de droite, où était rassemblée une ample série de crucifix permettant d'en suivre les développements chronologiques, s'alignent sur des étagères couvrant la totalité des murs, du sol au plafond, quantités de monstrances, de pieds de candélabres, de calices, d'encensoirs, etc. Cette présentation, qu'on rencontrait également dans la pièce dévolue aux vêtements liturgiques de ce même appartement de la demeure de MargarethenKloster peut ainsi être rapprochée du traitement des objets promu, schématiquement à la même époque, par les musées d'art décoratif contemporains[1]. Elle coïncide avec une autre démarche consistant à faire saillir simultanément les qualités plastiques et le caractère de préciosité pour l'histoire de l'art des créations médiévales. Dans le cas du musée du Louvre, ce ne fut également qu'en 1893 que fut créé un Département des objets d'art indépendant accueillant ses créations qui jusqu'alors étaient fusionnées avec le département des Sculptures. Le traitement réservé à l'orfèvrerie religieuse dans l'Exposition Universelle de Paris en 1900 témoigne d'un même regard porté sur les œuvres.

La dynamique, évoquée plus haut, liant expositions universelles et musées dans la coécriture une histoire nationale de la création artistique fondée sur les progressions des qualités plastiques, formelles et techniques des réalisations se retrouve avec l'exposition parisienne de 1900. La présentation qui accueillit alors au Petit Palais les collections médiévales dans la

histories of their forms and functions for a world whose material culture would soon consist solely of the mass-produced objects of the industrial age, p. 60.

[1] Voir illustration n° 14 (ter). On s'est appuyé ici sur la contribution, déjà citée, de Nancy Netzer au catalogue de l'exposition *Fragmented devotion. Medieval objects from the Schnütgen Museum Cologne,* voir Netzer, pp. 24-25.

perspective d'une rétrospective de l'art français depuis ses origines[1] peut ainsi prendre place dans le panorama qu'on tâche d'esquisser ici de la genèse d'une esthétique de la suspension expographique autour des œuvres issues des croyances et des pratiques dévotionnelles du Moyen Âge. Elle permet de mettre en lumière ce moment important du processus de sécularisation des trésors ecclésiastiques accéléré à travers les rassemblements colossaux d'objets réunis notamment dans les expositions internationales. Au sujet de l'apparition qui s'ensuit immédiatement d'un *nouveau regard, esthétique et historique* [qui] *arrache des objets à leur fonction liturgique pour les livrer à l'œil des passants, dans des vitrines soigneusement alignées* [où] *ils deviennent des signes « retournés »*[2], on se reporte directement ici aux termes choisis par le catalogue ayant accompagné alors l'ouverture de l'exposition. Ce faisant, notre but est de s'approcher autant que possible du regard alors porté sur les œuvres et de l'esprit sous-tendant leur présentation. L'ambition guidant cette *kermesse internationale* est double : permettre l'étude de l'art national à travers ses développements historiques tout en visant à *procurer au visiteur une pure jouissance artistique*[3].

Comme la vue ci-dessous permet de le deviner, l'art religieux est alors présenté essentiellement dans la perspective de témoigner - comme au South Kensington Museum - de la fécondité de la création nationale dès l'époque médiévale, d'où la profusion des objets rassemblés dans les vitrines[4].

[1] Illustré en annexe 16, le plan général de l'exposition tiré du catalogue permet de mieux se figurer dans quel contexte plus général de discours sur les œuvres et de scansions entre elles l'orfèvrerie religieuse était présentée alors au Petit Palais.

[2] Griener, p. 41. La notion de *signes « retournés »* est empruntée au philosophe Jacques Maritain, « Signe et symbole », *Quatre essais sur l'esprit dans sa condition charnelle,* Paris, Desclée de Brouwer, 1939, pp. 59-124.

[3] Les deux termes en italiques ici correspondent aux propos de M. l'abbé A. Bouillet, *L'art religieux au Petit Palais en 1900*, Extrait des Notes d'Art et d'Archéologie (Ducloz, F., 1900).

[4] Profusion soulignée dès la page d'introduction de ce catalogue reprochant la présence d'objets trop nombreux (*trop de petites châsses émaillées de Limoges,* par exemple) et mesurant les conséquences négatives de cette abondance sur la muséographie : *de menus objets sont noyés au milieu d'autres de moindre importance dans des vitrines sur lesquelles on ne peut se pencher sans faire ombre à la manière d'un écran,* ibid., p. 8.



Figure 204 Vue d'ensemble de l'orfèvrerie religieuse exposée au Petit Palais, photographie tirée du catalogue de l'exposition de l'art français, 1900, imprimerie Lemercier. Archives du Petit Palais, musée des Beaux-arts de la Ville de Paris

L'écriture de l'histoire nationale de la création orfévrée, déployée ici à travers trois salles de l'exposition, consiste essentiellement à évoquer le moment où les artistes du Moyen Âge se sont affranchis des influences étrangères (dixit les textes de l'époque), orientale notamment, pour tendre vers l'esthétique - plus valorisée alors - des arts majeurs, sculpture et architecture[1]. Ainsi l'impression première qui doit naître de la visite est-elle, d'après l'auteur de *L'art religieux au Petit Palais en 1900, que l'art de l'orfèvre a de tout temps suivi et reflété les progrès de l'architecture et de la sculpture monumentale.* En France en 1900, c'est donc en tant que miroir, reflet miniature, mineur, des arts majeurs que les objets du culte chrétien médiéval sont considérés alors, en tant qu'indicateurs, jalons dans la réception d'arts plus dignes de considération. Néanmoins l'intérêt aux techniques des artisans du Moyen Âge demeure bien réel[2] et l'œil du XXe siècle naissant apprécie dans cette production la conformité des objets à leur destination sans sacrifice aux caprices de l'ornementation comme en témoigne l'admiration devant la crosse du trésor de Maubeuge : *Est-il possible de rêver une entente plus séduisante par l'orfèvre de ce qui donnait à l'art du Moyen Âge toute sa beauté et son*

[1] Vision dont témoigne l'assertion suivante, qu'on peut lire p. 21 (du catalogue), selon laquelle *nous trouvons au XIIIe et au XIVe siècle une floraison d'œuvres qui n'ont rien à envier pour la beauté de la forme et l'expression du caractère aux admirables statues qui ornent les portails de nos cathédrales.*

[2] Lisons par exemple, p. 16, *Les artisans du Moyen Âge ont eu plus d'une fois à travailler le fer, le plomb et le bronze. Les objets qu'ils ont façonnés ou forgés attestent encore avec quelle habileté ingénieuse ils savaient* […] *leur imprimer un incontestable caractère artistique.*

harmonie ?[1] L'œuvre d'art en tant qu'*unicum* est également valorisée dans une telle présentation - comme en témoigne la vitrine au premier plan à gauche de la photographie - isolant la « Sainte-Coupe » du XIIe siècle provenant de la cathédrale de Sens soulignée dans le catalogue parmi les pièces les plus dignes d'intérêt : *le fameux scyphus de Sens, du XIIIe, est une pièce hors ligne, d'une conception harmonieuse et d'une élégante simplicité.* Archives photographiques et textes indiquent également la mise en avant d'un autre trésor de l'orfèvrerie puisqu'on peut lire qu'*au milieu de la salle principale de l'Exposition, trône la statue d'or de sainte Foy, venue de Conques,* présence qui aura des conséquences sur lesquelles nous revenons dans un instant. Pour s'approcher autant que possible de l'esprit des expositions universelles qui allait en partie devenir celui des musées des arts appliqués et décoratifs et justifier leur place dans ce panorama sur la thématique de la suspension muséale, reportons ici ces derniers mots extraits du catalogue de 1900. Les mots de conclusion de ce livret expriment des regrets tout à fait éclairants quant à la perspective dans laquelle les créations médiévales prenaient alors place au sein de ces expositions[2] : *Je désirerais qu'on eût pensé à ranger par série et dans leur ordre chronologique les nombreux spécimens de l'œuvre de Limoges que renferme le Petit Palais des Champs-Elysées.* […] *Nous aurions eu, avec le meilleur commentaire de l'histoire de l'émaillerie de Limoges pendant les XIIe et XIIIe siècles, la leçon de choses la plus intelligible relativement aux problèmes de sa technique, nous aurions vu en particulier comment la décoration polychrome des châsses, produite d'abord uniquement par le champlevage, s'est successivement compliquée par l'admission de motifs en relief, d'abord simplement des têtes, puis des personnages entiers*[3]. L'intérêt de tels mots, peignant l'idéal d'un espace expositionnel comme lieu d'une « leçon de choses » et peut-être plus encore comme histoire de l'art rendue visible, se mesure d'autant plus pleinement si on examine, immédiatement après les avoir lus, la façon dont fut déployé à Conques, dès les années 1910, le trésor de l'abbaye Sainte-Foy en lien avec le succès qu'avait eu sa présentation lors de l'exposition universelle parisienne.

[1] Crosse illustrée en annexe 17, Bouillet, p. 20.
[2] Non sans faire écho aux débats suscités à l'époque de l'installation par Von Mechel d'un nouvel ordre pour la présentation des collections impériales viennoises et de l'avènement de ce type de présentation jugée favorable aux progrès de l'histoire de l'art.
[3] Pp. 26-27.



Figure 205 Conques aménagement du trésor après 1910[1], Louis Balsan, Médiathèque du patrimoine RMN

Considérant rapidement ces vitrines aux montants métalliques noirs formant des cages de verre à hauteur idéale pour l'appréciation esthétique, d'aucuns pourraient s'imaginer face à une salle de musée comparable à celles que nous avons vues plus haut[2]. On retrouve en effet ici à la fois les valeurs d'*unicum* amenant à souligner l'importance de la statue-reliquaire de sainte Foy comme de la croix de procession venant à sa suite. De même voit-on les autres objets célèbres du trésor, telle que la lanterne de Bégon au premier plan, disposés sur deux registres dans une vitrine relativement étroite mais découlant, quant à sa forme, de celles examinées plus haut depuis les expositions universelles. S'il s'agit bien d'un musée, il ne relève pas des Arts décoratifs, mais de la mise en place d'une forme muséale considérée adaptée au tourisme pour le trésor de l'abbaye Sainte-Foy de Conques pour lequel fut érigé alors un nouveau bâtiment sur le côté sud du cloître disparu. La simplicité du volume architectural créé, l'affluence de la lumière pénétrant par de très larges baies comme l'espacement entre les vitrines permettant la circulation aisée entre elles d'amateurs et de curieux composent les conditions de monstration conformes à ce que nous avons vu plus haut concernant le regard porté sur les créations passées. Même ici, dans cette situation proche de l'*in-situ*, quoiqu'à l'extérieur de l'église abbatiale elle-

[1] La photographie fut prise tardivement sans doute peu avant la destruction de cette présentation avec les travaux envisagés au début des années 1950 sur lesquels nous reviendrons plus bas.
[2] Une remarque qui pourrait s'appliquer également à la vitrine présentant les collections orfévrées au sein du Musée de l'archidiocèse de Cologne ouvert en 1853 dont on renvoie une photographie prise en 1907 en annexe n° 17 (bis).

même, on retrouve les préceptes expographiques mis en œuvre dans le prolongement de l'esthétique propre aux expositions universelles. En effet, hors du recours à un type de pierre dont l'appareil et la couleur apparentent la construction de cet espace de monstration permanent au reste de l'abbaye, le dialogue avec le Moyen Âge est anecdotique. Il se manifeste uniquement dans l'ajout, en haut du piètement des vitrines, de plaques dessinant des sortes d'arcs outrepassés[1] d'autant plus médiévalisants qu'ils sont perforés de trilobes aux « écoinçons ». Le bref passage par Conques, où nous reviendrons plus bas, invite ainsi à substituer à l'idée de « suspension muséale » le terme de « suspension expositionnelle » pour être plus proche de la diversité des situations dans lesquelles on peut rencontrer, en musée aussi bien qu'en trésor d'église, des configurations relevant de cette dynamique. La découverte de cette muséographie jouant d'éléments néo-médiévaux pour ce trésor à l'intérieur de l'enceinte de l'abbaye de Conques - qui n'a réellement cessé depuis le Moyen Âge d'être un haut lieu de pèlerinage sur la route de Saint-Jacques de Compostelle - invite à s'interroger sur ce que pouvait être l'expérience vécue au contact d'une telle présentation au début du XXe siècle. Nonobstant la question complexe de l'évolution des mentalités, des formes de la religiosité ou des progrès de l'athéisme, demandons-nous simplement si les éléments essentiels à la rencontre avec la sainte tels qu'on les a longuement décrits en nous appuyant sur le *Livre des miracles* pouvaient d'une quelconque manière demeurer opérants ici ? La forme antérieure de la rencontre, avant tout vécue au Moyen Âge sur le registre de l'épiphanie et liée à l'espérance de la présence ou de la puissance miraculeuse de la sainte demeure-t-elle activable à travers une telle présentation (sans qu'il s'agisse, encore une fois, de questionner la perspective religieuse ou non des destinataires, en examinant la question du seul point de vue du déploiement lui-même) ? Sans doute faiblement. Notamment parce que les ressorts - spatiaux, temporels et dispositionnels - nécessaires à l'apparition étaient là sciemment évacués ici au profit d'une tout autre forme de démonstration faisant de la réalité matérielle des objets le seul horizon d'attente. Sans doute l'élaboration d'une telle présentation en cages de verres et en pleine lumière relève-t-elle précisément d'une intention de mettre à distance ce qui aurait pu être des traces résiduelles de l'expérience dévotionnelle traditionnellement attachée à ce trésor. Il est probable que le recours à ce langage expographique traduisant si explicitement une approche fondée sur la dimension formelle des artefacts ait correspondu à une mise en avant de la valeur patrimoniale et touristique des objets du trésor. Une telle perspective nous permet de noter, au passage, de quelle façon la référence au muséal joue symboliquement simultanément sur le registre de la

[1] Arcs qu'on trouvait déjà, plus simples et sans trilobes, sur les vitrines de la Galerie du Prince Consort du South Kensington Museum vues plus haut.

labellisation et d'une forme d'objectivation de la valeur patrimoniale du trésor. Le détour par Conques dans la considération de l'impact des expositions universelles et des musées d'arts décoratifs ne doit pas détourner de l'évocation d'une autre création institutionnelle directement enfantée par la logique de ces expositions : le Musée des arts décoratifs de Paris. On aborde avec d'autant plus d'intérêt cette création muséale qu'elle permettra d'observer comment une collection conçue aux antipodes de la monstration aseptisée, la collection Peyre, a pu prendre place entre ses murs.

3. Approfondissement de l'analyse du passage d'une collection privee vers un musee d'art decoratif au tournant du XXe siecle : le cas de la musealisation de la collection Peyre[1]

La progression d'un regard fonctionnaliste sur les œuvres depuis la fin du XIXe siècle se traduisit par l'ouverture en 1863, à Paris, de la première Exposition de Beaux-Arts appliqués à l'industrie et par la création, par la commission d'organisation de cette exposition, d'une société d'initiative privée qui prit le nom d'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie. Cette création née dans le sillage des expositions universelles permet de revenir, ci-après, sur les ressorts à l'origine de ces dernières. *Le rôle fécond de ces exhibitions consistait surtout à exciter la curiosité de tous, à permettre des comparaisons entre les œuvres du passé et celles du présent, à réveiller chez les artisans le souci du métier, le sens de certaines techniques abolies, à ramener enfin l'intérêt général vers ces produits, si méprisés jadis, de l'art industriel et décoratif de tous les temps, à rompre les barrières étroites dressées par l'esthétique classique et à élargir le goût général*[2]. Aussi, est-ce dans cette perspective générale qu'on peut aborder, brièvement, le projet qui conduisit à l'ouverture du musée par l'Union Centrale des Arts Décoratifs, en 1877. De cette façon, on saisira mieux la place que purent y prendre les créations médiévales dont l'institution fut gratifiée notamment par le legs Peyre à la veille de l'ouverture du Pavillon de Marsan du Louvre en 1905.

Sans doute n'y a-t-il pas de meilleur interprète des intentions d'une institution que les voix qui s'en firent porte-parole à l'époque. Parmi elles, faisant paraître une invitation à l'inauguration du Pavillon de Marsan, en mai 1905, Maurice Demaison, décrit dans les termes

[1] Les éléments rassemblés ci-dessous doivent beaucoup à l'accueil bienveillant, à la disponibilité et à l'aide apportée par les documentalistes Elise Barzun et Laure Haberschill (courant 2016) dans la navigation parmi les archives patrimoniales de la Bibliothèque du Musée des Arts décoratifs que nous remercions chaleureusement.
[2] Paul Vitry, « Le nouveau musée des Arts Décoratifs », *Art et Décoration. Revue mensuelle d'Art Moderne*, éditée par la Librairie Centrale des Beaux-Arts, n°9, IXe année, septembre 1905, p. 68.

suivants le projet de l'institution tout en la situant parmi ses contemporaines : *Il ne faut chercher ici ni les pièces historiques dont la place est au Louvre ou à Cluny, ni les formidables entassements du South Kensington ou du musée industriel de Berlin.* […] *Le but que se propose l'Union n'est pas tant d'acquérir à grand prix des pièces rarissimes que de mettre sous les yeux des fabricants et des ouvriers des spécimens, des types, des modèles choisis et de constituer des séries qui ne sont pas représentées dans les autres musées français,* écrit-il[1]. La comparaison avec l'avance prise par le South Kensington Museum par la richesse de ces collections se retrouve dans cet autre passage de l'article de Paul Vitry alors enseignant à l'Ecole des Arts décoratifs de Paris. Le nouveau musée *ne prétend certes pas égaler le prodigieux entassement de richesses du South Kensington Museum, mais clair, bien ordonné, il est infiniment instructif, soit pour les renseignements qu'il fournit sur les arts peu représentés par ailleurs, soit par les séries historiques dont il montre le développement à l'aide d'échantillons caractéristiques, tapisseries, étoffes, bois, etc.*[2]



Figure 206 Photographie de la salle consacrée à la création médiévale espagnole parue dans la revue l'Art en 1905, archives du Musée des Arts Décoratifs

[1] Maurice Demaison, *Les débats* du 29 mai 1905 ici p. 66. Une coupure de presse nous avait été aimablement communiquée par Pauline Juppin, documentaliste au Musée des Arts Décoratifs, au début de notre recherche sur le fonds Peyre, en février 2016.

[2] Paul Vitry, "Le nouveau musée des Arts Décoratifs » " *Art et Décoration. Revue mensuelle d'Art Moderne* n°9, IXe année, septembre 1905 (1905): p. 71.

Fondé par des artistes, des industriels et des amateurs soucieux d'encourager la production artistique et d'orienter vers elle le goût du public, le Musée des Arts décoratifs se conçoit, dès son ouverture comme un musée de modèles anciens et contemporains destiné à féconder la création, comme en témoigne cette photographie. Les objets qui entrent dans ses collections, essentiellement par le biais de dons, prennent immédiatement place à l'intérieur de séries dont la richesse vise à favoriser l'étude d'après la mise à disposition des meilleurs exemplaires pour tous les types de techniques artistiques représentées. Pour être féconde et vivifiante, l'étude du matériau proposé par le musée est également conçue en vue d'un examen *rationnel et désintéressé*[1] des âges de la création. Le passage par les voix des témoins de l'époque et, pour finir par celle de Gaston Migeon[2] décrivant le musée comme *un asile où rêver sur de belles formes, de beaux motifs ou de belles couleurs*[3], corrobore l'idée de lieu suspendu. Il permet également d'affiner la compréhension d'un des effets possibles de ce qu'on a décrit comme la « suspension muséale ». Détachés des liens qui constituaient leurs amarres dans leurs énonciations premières, les objets devenant *musealia* voient certes réhaussées leurs qualités plastiques, formelles et esthétiques, mais deviennent également ainsi plus aisément supports de projection onirique autant que motifs d'inspiration créatrice. Ces possibilités sont en tout cas assumées par le Musée des Arts décoratifs de Paris qui s'attela la mise en place de ses collections, dès le tout début du XXe siècle avec une sensibilité, une finesse et un goût si particulier pour l'ordonnancement des œuvres dans des formes de dialogue spécifiques avec leurs milieux d'origine qu'il ne peut réellement prendre davantage place dans ce panorama consacré à la question de la suspension. A l'exception près du regard qu'un grand amateur de la collection amoureusement réunie par Emile Peyre porta sur le destin de ce fonds dès lors qu'il tomba entre les mains du musée de longue date désigné comme son héritier. De toutes les coupures de presses contemporaines louant à l'unanimité le transfert du fonds Peyre de l'avenue Malakoff vers le Pavillon de Marsan, celle-ci seule détonne. On la retient pourtant ici car il est indéniable qu'elle entre particulièrement en résonnance à la fois avec ce qu'on vient de lire quant à l'orientation portant le Musée des Arts décoratifs et avec les réflexions qu'on tâche d'échafauder au fil de ce chapitre.

[1] Deux mots qu'on trouve encore sous la plume de Paul Vitry, *op. cit.*, p. 71.
[2] Entre les années 1903 et 1930, il fut à la fois conservateur en chef du département des Objets d'art du Louvre et membre du conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.
[3] Propos de Gaston Migeon cités par Paul Vitry, *op. cit.*, mais sans mention de référence textuelle, peut-être un propos oral (?).

Quoiqu'on ne projette d'aborder qu'au chapitre suivant la spécificité de l'espace entourant la collection d'objets mobiliers médiévaux et Renaissance en partie issus de contexte ecclésial réunis par Emile Peyre dans sa demeure avenue Malakoff, il faut au moins évoquer *avec quel art prodigieux* [ce dernier] *savait trouver le fond qui devait mettre en valeur le document qu'il venait d'acheter, le rendre harmonieux, lui créer une ambiance spéciale, personnelle et si savoureuse,* pour saisir le contraste qu'allait produire le passage du seuil muséal pour cette collection donnée par legs au Musée des arts décoratifs parisien naissant en 1905. La façon dont l'auteur de l'étude critique de l'installation du fonds Peyre décrit l'espace du musée fait habilement saillir la distance entre l'écrin expositionnel et les œuvres qu'il doit accueillir : *il y a d'abord un joli parquet poli, clair et brillant dont la tonalité ne s'harmonise nullement avec les meubles qu'il est chargé de supporter. Sur ce parquet, se font vis-à-vis de jolies chaises modern-style qui semblent toutes confuses de se trouver dans le voisinage rébarbatif de meubles gothiques. Le plafond est rose. Sur les murs, imaginez-vous une délicate étoffe bleu-azur agrémentée d'un coquet semis de fleurettes. L'aspect frais au possible de cette tenture proteste contre les bois vermoulus dont le contact l'eût souillée. Et certes, les tapisseries aux tons fumés, les meubles vénérables eussent produit l'effet de parents pauvres et déguenillés dans un brillant salon*[1]. Comment mieux peindre le hiatus qui ne pouvait que naître entre la préciosité de cette enveloppe et les pièces vieilles de plusieurs siècles destinées à y prendre place ? Pointer ainsi l'évidence de la disharmonie à laquelle s'attendre permet à l'auteur d'introduire ici finement au problème du traitement qui fut réservé aux œuvres que l'institution reçut en partage comme on va le lire immédiatement après. Face au contraste trop fort, quel parti prend l'institution ? *On décrasse les meubles, on les lessive avec une brosse solide et de la potasse, on les arrose de brou de noix, on les enduit d'encaustique et on frotte jusqu'à ce qu'ils brillent. Bon gré mal gré, il faut bien qu'ils deviennent présentables*[2]. Pour cerner tout à fait le processus à l'œuvre dans cette opération de nettoyage, ses effets pratiques comme sa portée symbolique, il faut aller jusqu'au passage suivant de l'article examiné. *N'y a-t-il pas lieu de s'évanouir devant de pareils faits, d'élever la voix en faveur de ces reliques qui, recueillies par les mains pieuses d'Emile Peyre, après avoir, durant quatre siècle, échappé à toutes les*

[1] Gaston Bideaux, "La collection Emile Peyre. Etude critique sur son installation au Musée des Arts Décoratifs," *New York Herald* Paris, dimanche 26 novembre 1905, no. Supplément Art, section "France" (1905). Cet article nous avait également été communiqué directement par Pauline Juppin, qu'on remercie chaleureusement.

[2] Idem. De façon très instructive, on peut noter combien ce traitement produit sur les critiques – celle que nous étudions ici exceptée – exactement l'effet escompté puisqu'on peut voir entre les colonnes du *Figaro* l'auteur de la section « Bulletin des musées et des expositions artistiques, actualités d'art » se flatter de dépeindre sans s'en étonner, salle 201, *des coffres en bois à ferrures du XIIIe siècle, des devants de coffres du même temps, des stalles qu'on dirait neuves à les voir si luisantes.* Journal du 9 août 1906.

causes de destruction sont aujourd'hui compromises par un remaniement périlleux. Plusieurs dimensions sont à l'œuvre simultanément ici. On reconnaît d'une part la figure, déjà esquissée auparavant dans cette recherche, du musée canibale, faisant passer les objets absorbés dans ses entrailles par un rituel pouvant s'apparenter à une purification formelle destinée à favoriser avant tout ce qui est perçu comme la lisibilité des créations présentés. D'autre part, on peut observer ici le mouvement par lequel la figure du collectionneur, spécifiquement dans la relation qu'il entretenait avec ses trésors, est valorisée au même titre que les pièces elles-mêmes. L'auteur souligne combien il avait su se montrer garant de la patine d'ancienneté accumulée à la surface des œuvres - non sans rappeler le rôle clé des patines autour des objets ethnographiques dans leur transfert vers le marché comme vers le musée (par exemple entourant quelque statuette rituelle du pays Dogon)[1]. Lui encore dont le geste de sélection est décrit comme « pieux » et dont les objets, non pas seulement collectionnés mais bien « recueillis », deviennent à travers ce processus des « reliques », c'est-à-dire précisément quelque chose d'autre que leur seule matérialité. Constatons ici, comme on a pu le faire plus haut au contact de la relation paradoxale échafaudée par la Révolution française avec le patrimoine, combien c'est le constat de leur disparition partielle et de leur dispersion à l'intérieur d'une logique muséale séparatrice qui fait éclore le terme de « reliques » pour qualifier les objets de la collection tels qu'ils se trouvaient inscrits dans l'écrin que leur avait façonné Peyre (non sans évoquer alors la fonction du reliquaire elle-même). L'idée d'*aura* menacée ou persistante qu'on voyait attachée aux corps saints dans le christianisme médiéval joue ici autour des vestiges du passé parvenus au-delà des âges. C'est qu'en effet, le traitement muséal, dépeint à l'instant à travers le sort réservé aux œuvres une à une dans leur « nettoyage » radical, va de pair avec un important processus de dispersion. Bien que compréhensible, l'éparpillement de la collection à son entrée dans le musée n'en va pas moins à l'encontre du principe d'unité qui la fondait dans la collection particulière. Ici, Gaston Bideaux rappelle qu'*il y avait dans la collection telle qu'elle se trouvait aménagée avenue Malakoff un ensemble merveilleux de meubles gothiques provenant tous du château de Villeneuve en Auvergne.* […] *Rien n'était plus facile que de composer, à l'aide de ces éléments, une salle gothique comme aucun musée en France n'en*

[1] Sur le rôle de la patine parmi les critères essentiels du canevas de valorisation des objets ethnographiques, africains notamment, lire le chapitre V de la thèse récemment soutenue par Audrey Doyen. On pense notamment à un des extraits de son entretien avec Lucas Ratton expliquant que *La base d'un bel objet c'est son ancienneté* […ensuite] *il faut qu'il ait une qualité graphique supérieure, il faut qu'il ait une patine qui accompagne. Si la patine est belle, c'est une petite originalité…* ou encore que *s'il n'y a pas de patine, il y a faiblesse quelque part.* Ces deux extraits de l'entretien du 24 novembre 2015 à Paris sont cités p. 363 et p. 365. Audrey Doyen, "Les relations entre les musées d'ethnographie et les marchands de l'art africain et océanien en France, en Suisse et en Belgique. Construire la valeur et s'approprier l'altérité.," (Neuchâtel: Université de Neuchâtel, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 2018).

possède. Au lieu de cela, que voyons-nous ? A part deux lits, tout a été dispersé. Les portes cintrées, privées nous ne savons pourquoi de leur mouluration qui existe cependant s'isolent dans un couloir éloigné, à un autre étage que le reste de l'ensemble. La crédence est d'un côté, les chaires de l'autre. Quant à la stalle d'angle, son sort a été particulièrement malheureux[1]. L'importance comme la fragilité de l'unité première de la collection[2] sont telles qu'elles font écho à ce qu'on a entrevu, très en amont, au contact des trésors de reliques médiévaux dont une part de la puissance d'effets résidait également dans leur existence en tant que tout manifesté par la liste, l'inventaire liant symboliquement le destin des objets scellés à l'intérieur d'un même ensemble. L'exemple de cette appropriation d'une collection particulière par le Musée des arts décoratifs[3] montre qu'en privilégiant la logique de la série sur le tout, le musée renonce à une autre dimension attachée aux objets à la condition qu'ils fonctionnent en tant que partie d'un tout organique. En citant encore ces derniers mots de l'article critique de Gaston Bideaux, on va vers une autre dichotomie entre deux lectures possibles des artefacts : *un objet d'art ne présente pas qu'un intérêt d'utilisation pratique, il a en même temps une valeur que l'on peut appeler une valeur de sentiment et qui dépend entièrement de son authenticité.* Cette mention du conflit entre plusieurs systèmes de valeur est absolument structurante dans la réflexion qui doit naître sur les questions de transfert qui naissent avec la re-représentation des objets médiévaux sacrés vers les socles et les cimaises muséales et cet examen critique ponctuel a permis d'en entrevoir certains aspects. L'ordre premier des objets dans le contexte ecclésial et sa réinvention romantique dans l'espace de la collection particulière (thème sur lequel on reviendra au chapitre suivant) sont fondés sur l'organicité du lien entre les artefacts et le système d'objets au sein duquel ces derniers prenaient place. Dans le cadre de la présentation *in-situ,* sans doute est-ce de cette même dimension unitaire que naît *l'émotion qui nous domine lorsque nous entrons dans un vieil édifice,* [où] *tout nous y rappelle les évènements dont il fut le théâtre, les scènes historiques auxquelles il fut mêlé*[4]. Or c'est précisément cette organicité qui se trouve évacuée dans la perspective du classement et de la répartition sérielle des objets par école ou par technique.

Ainsi, la description du régime de visibilité systématisé par les expositions universelles, a-t-elle permis de nourrir ce qu'on pouvait entendre par l'idée de *displays* fondés sur le principe

[1] Bideaux.
[2] Une unité nécessairement conjoncturelle, conçue au fil des acquisitions et susceptible d'évolutions au sein même de la collection particulière.
[3] Dont on a tâché de retracer les intentions didactiques.
[4] Bideaux.

de la suspension. Deux ressorts majeurs sont apparus autour de l'émergence de ce mode d'exposition, d'un côté l'affirmation de la supériorité d'une création nationale, de l'autre, la volonté d'ordonnancement des œuvres en tant que spécimens d'une histoire de l'art conçue comme le progrès d'un perfectionnement formel croissant. Dans la plupart des cas de figure considérés, ce processus expositionnel est profondément lié à une « *économie de la perte* » à travers laquelle les *parerga* initiaux de l'objet[1] se voient éliminés par le processus de leur muséification[2], pour y être remplacés par d'autres[3]. La re-représentation suspensive du trésor médiéval, reliquaire, retable, statue d'autel ou autre, qu'elle ait lieu en contexte muséal ou en trésor, comme on a pu le voir à Conques, fait de l'exposition avant tout un lieu de promotion et d'homologation de séries d'artefacts valorisés pour leurs qualités formelles. L'exposition en apparaît plus évidemment comme un espace à la fois de négociation avec l'univers liturgique dont proviennent les objets et d'affirmation d'un certain nombre de valeurs portées par l'institution s'appropriant ses artefacts et réécrivant pour eux de nouvelles conditions de monstration. Les pages suivantes montrent combien, au-delà du début du siècle que nous décrivions plus haut, la même dynamique continue d'être à l'œuvre et façonne autour des créations qui nous intéressent de riches contextes d'exposition constituant des formes variées sur le thème de la suspension muséale.

III. L'ART DU MOYEN ÂGE A L'HEURE DE LA TRANSFORMATION MUSEALE

Pour limiter l'écueil consistant à aborder les déploiements expographiques d'une catégorie d'objets en faisant abstraction des dynamiques caractérisant plus largement les formes d'apparitions propres à la période, on souhaite évoquer, en introduction à cette scansion chronologique (schématiquement entre les années 1930 et les années 1970), le changement de mentalité à l'œuvre dans l'univers muséal. Le travail de ce IVe chapitre n'examinant que des exemples très ponctuels, à la manière d'un sondage au sein d'une histoire bien plus vaste, il

[1] Grave et al.
[2] Sur ce terme, on peut renvoyer à la note associée à la première occurrence du terme, en revue de littérature.
[3] Cette dimension profondément constructiviste des éléments environnant immédiatement les objets et les qualifiant par là de manière très efficace est soulignée par les auteurs de *The agency of display* cités à l'instant, comme on peut le lire ci-après : *Parerga reliably clarify what belongs to the thing or to the work.* […] *parerga participate in the construction and protection of the object* […] *they may suggest certain evaluations and semantizations or particular understanding of the object concerned. The accessory therefore not only ensures that the object can be clearly addressed, but already brings connotations to it,* Grave et al., p. 12.

s'agit d'esquisser au moins quelques éléments constitutifs de la toile constituant l'arrière-plan de ses réalisations.

1. Entre avant-gardes et continuite au cours du premier XXe siecle

A. L'elan moderniste au sein des musees allemands

A l'issue du premier conflit mondial, le contexte est à l'apathie dans le domaine culturel. A genoux, les économies européennes sont durablement grevées par les efforts imposés par la reconstruction. La situation est bien plus florissante aux Etats-Unis où la nouvelle puissance, renforcée au sortir de la Grande Guerre, fait montre d'un dynamisme dont témoigne la création de près de deux mille nouveaux musées entre la fin des années 1910 et les années 1950. C'est de ce contexte propice à l'évergétisme que se dessine, à partir de la deuxième décennie du XXe siècle, une des évolutions parmi les plus importantes : « l'invention » de la prise en compte du public. Sous l'impulsion américaine, cette tendance en faveur de la popularisation de l'institution et du développement de l'éducation muséale[1] entraîne, à l'échelle internationale, le début d'un mouvement de démocratisation muséale et une conscience nouvelle de l'importance du public. Cependant, les deux seuls exemples retenus dans le point qui s'ouvre à l'instant et l'attention spécifique qu'on attache dans ce travail à la question de l'écriture muséographique autour des fragments de l'art médiéval ne permettent de rendre directement compte de cette évolution. Par ailleurs, les congrès sur l'éducation artistique s'avèrent tout aussi considérables sur la scène allemande et ce dès les toutes premières années du XXe siècle[2]. Les observations que nous conduisons, ci-après, au sujet du Schnütgen Museum des années trente nous encouragent à remonter brièvement le fil du rôle fondamental joué par l'élan modernisateur porté, très précocement en amont même de la Grande Guerre, par la muséographie allemande. La rupture diplomatique consommée dès le début de la IIIe République entrava durablement les échanges culturels franco-allemands, limitant la réception des innovations d'outre-Rhin[3]. Pourtant on doit faire remonter aux années 1880 le mouvement de réforme des musées

[1] Dont témoigne par exemple la création pionnière de l'*American Association of Museums* en 1925.

[2] L'élan germanique en faveur de la démocratisation des œuvres et de la sensibilisation du public, notamment face à l'art moderne, se manifeste en effet dès le début du siècle : *Plusieurs congrès consacrés à l'éducation artistique eurent lieu en Allemagne alors notamment en 1901, la première Journée de réflexion sur l'éducation à l'art, et en 1903, une importante manifestation organisée à Mannheim par le « Comité central des aménagements pour le bien-être des travailleurs », intitulée « Museen als Volksbildungsstätten » (« Les Musées, lieux d'éducation du peuple »), laquelle permit une rencontre historique ainsi que des échanges fructueux entre les représentants du très actif « Mouvement d'éducation du peuple », et les conservateurs ou directeurs de musées,* (les termes entre guillemets ici sont en italique dans le texte), voir Marylin Molinet, "Le premier musée d'art moderne, un monument englouti. Kronprinzenpalais, Berlin (1919-1933) " *Le Portique* 31 (2013). § 24.

[3] Jusqu'à une réception notoirement tardive en France tant que l'expressionnisme allemand que du Bauhaus.

germaniques (ou *Museumsreformbewegung*)[1] et il faut au moins évoquer ici l'inauguration berlinoise de l'Exposition Centennale de l'art allemand en 1906 à la Nationalgalerie, sous la direction d'Hugo von Tschudi, pour sa participation à la remise en cause des préceptes expographiques traditionnels[2].



Figure 207 Photographie d'une des salles de l'Exposition centennale de l'Art allemand, Nationalgalerie, 1906[3]

L'architecte et designer allemand, Peter Behrens y introduit notamment avec éclat la blancheur des cimaises, non sans répercussions pour l'art d'exposer par la suite[4]. Au sortir de la première guerre mondiale toute une jeune génération de conservateurs[5] contribua activement au renouvellement muséal en explora, essentiellement autour de l'art moderne, des voies très

[1] A ce sujet, voir Alexis Joachimides, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940*, Dresden, Verlag der Kunst, 2001, cité par Molinet.

[2] A son sujet, Françoise Forster-Hahn (de l'University of California, Riverside) a prononcé, le 10 juin 2013, au Centre allemand d'histoire de l'art de Paris, une conférence intitulée « La « Centennale de l'art allemand » de Berlin (1906) et sa réception critique ».

[3] On emprunte la reproduction de cette photographie à l'article de Katja Schöppe-Carstensen, « Die Alte Nationalgalerie. Der Umbau Des Ersten Ausstellungsgeschosses Von 1911 Bis 1914. Vorbilder Und Auswirkungen », *ahrbuch Der Berliner Museen*, vol. 47, 2005, pp. 107–116. *JSTOR*, JSTOR, www.jstor.org/stable/4423771.

[4] Cette « invention » muséographique, préfigurant le fameux « white cube » devrait être cependant liée précédemment avec des expérimentations antérieures, notamment aux Sécessions viennoises des années 1902, 1903 et 1904 qui marquèrent l'avènement des cimaises monochromes dans les musées de la sphère germanique. De même, il faudrait pouvoir considérer l'importance des innovations mises en place, six ans plus tard, par l'exposition connue sous le nom de *Sonderbund* accueillant l'avant-garde de la peinture de la modernité à Cologne (dont la ville célébrait le centenaire en 2012, et dont le titre était originellement *Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler*. Littéralement, "exposition artistique internationale de l'association exceptionnelle *(Sonderbund)* des amis de l'art et des artistes d'Allemagne occidentale". Les innovations majeures résidaient là dans le choix en faveur des murs blancs, l'éclairage zénithal et dans la simplicité de l'accrochage. Parmi les premiers musées allemands à opter en faveur de ces muséographies modernes, dès les années vingt, il faut mentionner le rôle de Karl Koetschau à Düsseldorf, et d'Hans Posse à Dresde.

[5] Parmi eux, Max Sauerlandt (directeur du musée de Hambourg), Hugo von Tschudi actif à la Nationalgalerie de Berlin puis à Munich ou encore Ludwig Justi à Francfort puis à Berlin.

novatrices annonçant et devançant les évolutions du musée de la seconde moitié du XXe siècle[1]. Pour tâcher d'approcher les sentiments dans lesquels s'enracine la mutation radicale après la première guerre mondiale, on se permet d'insérer, exceptionnellement ici, un long développement particulièrement éclairant[2]. Partant du lien métaphorique établi entre *musées* et *cimetières* par Marinetti, en 1909, dans le premier manifeste du futurisme et de la condamnation du musée par Kandinsky l'année suivante[3], Marylin Molinet décrit, comme suit, la situation de rupture atteinte alors. *Les murs surchargés de « milliers de toiles », les catalogues n'indiquant que le titre des tableaux et le nom des artistes, les accrochages désastreux, mêlant peinture d'histoire, scènes de nature, nus et portraits dans une écœurante accumulation, ne pouvaient que tuer les quelques œuvres authentiques, prophétiques, dont la vue aurait pu « parler » aux visiteurs. Cette vision du musée, présentant un fouillis dont la vue neutralisait les œuvres, n'était plus supportable. « Les âmes affamées s'en retournent affamées », écrivait Kandinsky, liant cette situation consternante, cet « état de l'art », à ce que l'on nommait à cette époque « l'art pour l'art »[4]. Après la première guerre mondiale, les dadaïstes reprirent la critique des musées avec virulence. Les millions de morts et de blessés, le désastre humain et la monstruosité froide du progrès technique, dont les avancées avaient rendu possible, précisément, une telle tuerie, pouvaient-ils laisser intacte, dans sa splendeur isolée, l'idée d'un art portant un idéal de beauté et d'humanité ? L'idée même d'humanité avait sombré. Reniant ce monde de l'art créé de toutes pièces avec les valeurs illusoires d'un autre siècle, et totalement coupé de la réalité, les constructivistes, de même, poursuivirent cette fronde dans les années 1920, contre l'esthétisme des musées („'Ästhetismus' der Museen„), lequel agissait sur l'humanité comme un narcotique sirupeux* […] *Il se produisit de ce fait non pas une évolution, mais un changement radical de la conception de la Bildung : l'art, et les institutions montrant de l'art, ne pouvaient plus prétendre promouvoir, valeurs jusque-là considérées comme immuables, le Beau et le Bien. Ces valeurs avaient sombré avec la première guerre mondiale. Les musées s'engagèrent, à partir des années 1920, dans une actualisation de la Bildung, qui, des traditions usées de l'Aufklärung et de l'idéalisme, ouvrit une voie vers la réception d'un art nihiliste, anti-bourgeois et profondément critique*[5]. Ludwig

[1] Voir Christina Kott, "« Un Locarno des musées »? Les relations franco-allemandes en matière de muséographie dans l'entre-deux-guerres," in *Actes du colloque « L'art allemand en France, 1919-1939. Diffusion, réception, transferts », organisé les 30 et 31 octobre 2008 par l'HiCSA, Equipe d'accueil Histoire culturelle et sociale de l'art (EA 4100), Université Paris 1* (2008).

[2] Eclairant plus largement pour les considérations muséales qu'on doit garder en vue dans ce travail

[3] Dans *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier.*

[4] Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, 1989, p. 57. Première édition en 1912. Description d'un musée : pp. 55-56.

[5] Molinet. Ici § 29, 30 et 32.

Justi occupe une place centrale parmi les directeurs de musées tout entiers engagés dans cette volonté de faire éclater les anciens modèles de présentations, et de relier davantage l'art avec la possibilité de son appréhension sensible. L'expographie entourant le déploiement de la collection du chanoine Alexander Schnütgen au début des années 1930 (sous la houlette de Fritz Witte), telle qu'on l'examine plus bas, ne peut se comprendre sans avoir évoqué au moins brièvement les chemins empruntés par la muséographie allemande qui la précède immédiatement et notamment les avancées considérables introduites par Justi[1]. Succédant dès 1909 à Hugo von Tschudi comme conservateur à la Nationalgalerie de Berlin, il y poursuivit le combat de ce dernier en faveur de l'art moderne avant de le conduire avec plus d'ampleur encore à la tête de ce qui devait devenir le premier musée d'art moderne du XXe siècle : le Palais du Prince héritier (*Kronprinzepalais)* de Berlin[2].



Figure 208 Photographie d'une des salles du Kronprinzepalais pendant la première exposition rétrospective consacrée à Paul Klee en 1923

Justi réinventa l'art d'exposer et le rythme consacré à cette activité pour qu'elle devienne l'instrument de la naissance d'un regard fécond et stimulant sur les œuvres pour le public convié à les expérimenter. La créativité de ses inventions en matière de didactisme firent de l'institution non seulement un *« lieu central d'intégration » des collections expressionnistes, et aussi, en quelque sorte, un espace canonique concernant les évolutions caractéristiques, dans*

[1] Quoique nous ignorions absolument si des liens existèrent entre Ludwig Justi et Fritz Witte qui fut à la tâte du Museum Schnütgen dans les années qui nous intéressent ci-après.

[2] Au sujet de cette institution, on s'est seulement référé ici à la lecture de l'article de Molinet. Voir également, à partir de la publication des mémoires de Justi l'ouvrage de Thomas W. Gaehtgens et Kurt Winckler, *Ludwig Justi. Werden – Wirken – Wissen*, Textband I, Berlin, Nicolai, 2000 (cité par Molinet).

le champ de la muséographie, telles qu'elles furent (âprement) débattues en Allemagne[1]. L'importance essentielle des visites d'Alfred Barr dans plusieurs institutions allemandes et surtout au Kronprinzepalais dès 1927 ainsi que la conservation de sa riche correspondance avec Ludwig Justi ne laissent aucun doute quant à l'influence du musée d'art moderne berlinois sur la genèse du Museum of Modern Art en 1929. La première exposition consacrée à Cézanne, Gauguin, Seurat et Van Gogh entre novembre et décembre 1929 permet de retrouver, ci-dessous, la mise en avant de postimpressionnistes et une forme de limpidité muséographique sans équivoque.



Figure 209 Une des vues de l'exposition "Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh", (7 nov. -7 déc. 1929), archives photographiques du musée, IN1.3 © The Museum of Modern Art, New York[2]

Il est évident que la présentation du Schnütgen ci-après ne peut être séparée de la profondeur d'un tel renouvellement muséal[3]. Concernant la balance qui nous préoccupe spécifiquement dans le deuxième volet de ce travail doctoral, très schématiquement entre esthétisation ou contextualisation des œuvres, Ludwig Justi s'avérait absolument averse à l'endroit de toute tentative d'ornementation cherchant à accompagner ces créations dans l'esprit d'une quelconque « reconstitution de leur environnement initial ». Ses mémoires soulignent clairement[4]. On y lit en effet que *c'est une erreur de vouloir faciliter l'accès, pour le visiteur,*

[1] Ibid., § 66.
[2] Photographie par A. Juley.
[3] Quoiqu'en détail l'article de Molinet montre qu'à l'endroit des œuvres d'art anciennes, Justi n'avait pas quant à lui préconisé recours à la blancheur épurée de ses installations dévolues à l'art moderne et contemporain.
[4] Publiées en 2000 par Thomas W. Gaehtgens & Kurt Winckler, sous le titre *Ludwig Justi. Werden – Wirken – Wissen*, Textband I, Berlin, Nicolai, ouvrage sur lequel se fonde l'article de Marylin Molinet cité à l'instant.

à un art de haut niveau par la disposition, à proximité, de meubles et de vaisselle de la même époque, au contraire : ce qui est fondamental dans les œuvres majeures de la peinture et de la sculpture, c'est l'esprit, et on ne peut que s'en détourner, si l'on attire l'attention sur les ressemblances formelles avec des meubles ou des poteries[1]. Informé de cet arrière-plan, abordons à présent l'apparence donnée, en 1932, à la collection du chanoine Schnütgen dans le musée éponyme accueilli au sein du monastère Saint-Heribert de Deutz, près de Cologne[2].



Figure 210 Collection Schnütgen au monastère Saint-Heribert de Cologne-Deutz en 1932[3]

Nancy Netzer a décrit comme suit la présentation que nous avons ici sous les yeux. *Disposés, suivant la mode de l'époque, sur des piédestaux individuels ou à l'intérieur de vitrines,* […] *les objets étaient émancipés là de la référence au contexte original de dévotion et d'approfondissement de la foi chrétienne dont ils relevaient initialement. Le décor blanc type Bauhaus chargeait ainsi ces fragments de nouvelles significations. Ils devenaient objets de dévotion esthétique et, à travers leurs agencements et les cartels identificatoires associés (ne comportant vraisemblablement que le nom de l'œuvre, ses matériaux, sa provenance présumée*

[1] *Es ist verfehlt, dem Galerie-Besucher den Zugang zu hoher Kunst durch daneben-Stellen von Möbeln und Geschirr gleicher Zeit erleichtern zu wollen, im Gegenteil : das Wesentliche in Meisterwerken der Malerei und Bildhauerei ist das Geistige, und von ihm lenkt man nur ab, wenn mann auf Ähnlichkeiten der Formgestaltung mit Tischlerei und Topferei hinweist, Ludwig Justi. Werden – Wirken – Wissen, op. cit.*, p. 170, cité par Molinet, *op. cit.*

[2] L'histoire de l'organisation et de la présentation de cette collection avant cette date est également connue (depuis sa constitution et autour du don qu'en fit le chanoine à la municipalité de Cologne en 1906) et il y sera fait référence plus loin.

[3] Image d'archive du fonds du Schnütgen Museum accessible sur le site du musée.

et sa datation[1]*), communiquaient au visiteur le discours de l'histoire de l'art de l'époque suivant les époques et les différentes régions*[2]. Il est évident que la plasticité des œuvres est soulignée ici par le traitement spatial de l'espace de présentation. Un traitement suspendant peut-être plus que jamais cette sculpture de la Vierge[3], au premier plan de la photographie, magistralement déliée de ses attaches antérieures à une poutre de gloire, à l'espace d'une abside, à un plafond voûté ou à caissons de bois sculpté. On peut donc légitimement inclure cette unité d'exposition à l'intérieur du survol de la thématique de la suspension. Pourtant, une observation attentive à la photographie de 1932 invite à apporter quelques nuances. Elle permet en effet de discerner à la verticale des socles centraux la naissance de piliers montant presque jusqu'au plafond constituant une rémanence d'arcades délimitant l'espace central d'une « nef » vis-à-vis de « bas-côtés » qu'il n'est pas tout à fait exclu de reconnaître si on peut se figurer également, avec le grand crucifix en ligne de fuite, un « chevet plat » synthétisant de façon ultra-minimaliste une référence à l'espace ecclésial originel de telles sculptures. Les degrés de l'escalier vont également dans le même sens d'un rejeu, sous la forme de l'ascension, du cheminement au sein de l'espace ecclésial décrit comme une itinérance dans les analyses du chapitre III[4]. Ainsi ne peut-on pas purement et simplement affirmer qu'on se situe ici dans la perspective strictement fonctionnaliste du Bauhaus architectural[5] contemporain de cette installation. Une forme de machinisme qui se serait dispensé de toute suggestion référentielle, suivant l'idéal fonctionnel de sa « machine à exposer »[6]. On reconnaît pourtant bien quelque

[1] Ce que confirme parfaitement - pour le cas de la présentation parisienne dans les salles de la Colonnade - le détail de la figure plus haut dont le texte des cartels identificatoires délivre à peu de choses près le type d'informations listées là entre parenthèses. « Vase de cristal de roche montée en burette, France, 2ème ¼ du XIIIe siècle, don de Louis VII à Suger, abbé de Saint-Denis », « Vase de porphyre monté en forme d'aigle, France, 2ème ¼ du XIIIe siècle, monture offerte par Suger à l'abbaye de Saint-Denis » et enfin « Vase de sardoine monté en aiguière, 2ème ¼ du XIIIe siècle, monture offerte par Suger à l'abbaye de Saint-Denis », montrant l'importance première des matériaux et secondaire de l'histoire des collections dans la perception de l'époque.

[2] Netzer, p. 28. Notre traduction, citation dans le texte : *Displayed, according to current fashion, on individual pedestals or in cases* […] *the objects were emancipated from reference to their original Christian devotional context, orchestrated to deepen faith* […]. *The white Bauhaus style setting thus endowed the fragments with new meanings. The became objects of esthetic devotion and, through their placement and adjacent identifying labels (presumably with only title, material, assumed place of origin and date) communicated to the viewer the current art historical construct of the development of medieval style overt time and within different regions.*

[3] Les œuvres de la présentation documentées par cette photographie sont en bois sculpté et n'appartiennent donc pas à la catégorie des objets d'art comme celles considérées précédemment, mais relèvent de la même problématique.

[4] Cf. la notion d'*iter* telle qu'elle a été empruntée entre ces pages au travail de Baschet (Baschet.

[5] Du nom de l'école-laboratoire de Weimar autour de Van de Velde, Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe et Wright, école d'architecture moderne déplacée à Dessau en 1925 et arrêtée en 1933 par le régime nazi. On s'est appuyé ici rapidement sur la relecture du passage que Michel Ragon consacrait, en 1986, à ces architectes et au Bauhaus dans l'*Histoire de l'architecture et de l'urbanisme moderne* qu'il publiait aux Points, dans la collection « Essais », (t. II), autour des pages 108-152.

[6] Dérivée de la « machine à habiter » conçue par Alfred Loos dès avant 1914.

chose procédant du Bauhaus[1] dans cette présentation formidablement épurée la relation qui se noue ici entre les œuvres, l'immatérialité des murs, l'espace et la lumière. Il est en effet visible qu'ici, l'épaisseur architecturale s'est retirée, réduite à une fine enveloppe laissant toute la place à l'espace et plus encore à la lumière. Ce recours à des formes cubiques, cette rupture marquée avec la lourdeur des matériaux en même temps qu'avec l'exubérance ornementale ancienne ou Art Nouveau relèvent bien de la mise en application des principes du *Deutscher Werkbund*[2]. La gestion architecturale de cet espace ne constitue qu'un indice destiné à nous mettre sur la voie d'une autre interprétation saisissante du principe de lutte contre l'inertie des perceptions que nous avions rencontré au cœur des déploiements scénographiés des *realia* examinés au XIIIe siècle. Cette expression plastique particulière, manifestée entre autres par ce jeu de la lumière et de l'espace ou encore de la suprématie des vides sur les pleins, relève de l'ambition de produire, par le traitement spatial notamment, un art total[3] susceptible justement *d'arracher le public à son indolence intellectuelle, de le bouleverser et de le forcer à prendre une part effective à l'action*[4]. Cette intention à l'endroit du public, cherchant à soutenir et stimuler son appréhension sensible des œuvres renvoie également à une autre expérimentation audacieuse antérieure proposée par ce qui constitue, avant même le Kronprinzenpalais, le premier musée d'art moderne allemand d'initiative privée[5] : le *Folkwang Museum* d'Essen en 1925.

[1] Et notamment de l'influence qu'exerça sur ses chantres le mouvement néo-cubiste du « purisme ».
[2] Et tels qu'on peut également les apprécier alors en architecture à la Cité de la Cour blanche de Stuttgart. Au sujet de cette esthétique, consulter les vues (reproduites en annexe n° 23) des réalisations architecturales du Weißenhof, ensemble urbanistique construit dans le cadre de l'exposition « Die Wohnung », *l'appartement allemand* de 1927, sous la tutelle de Mies Van der Rohe.
[3] Qu'on peut immédiatement rapprocher du rêve de « théâtre total » caressé alors par Walter Gropius. Voir annexe n° 23 bis à ce sujet.
[4] Walter Gropius, cité par Michel Ragon, *op. cit.*, p. 126 (mais l'auteur ne donne pas de détail quant à l'origine précise de cette célèbre citation qu'on trouve ailleurs pareillement sans sa référence).
[5] Ouvert dès 1902.

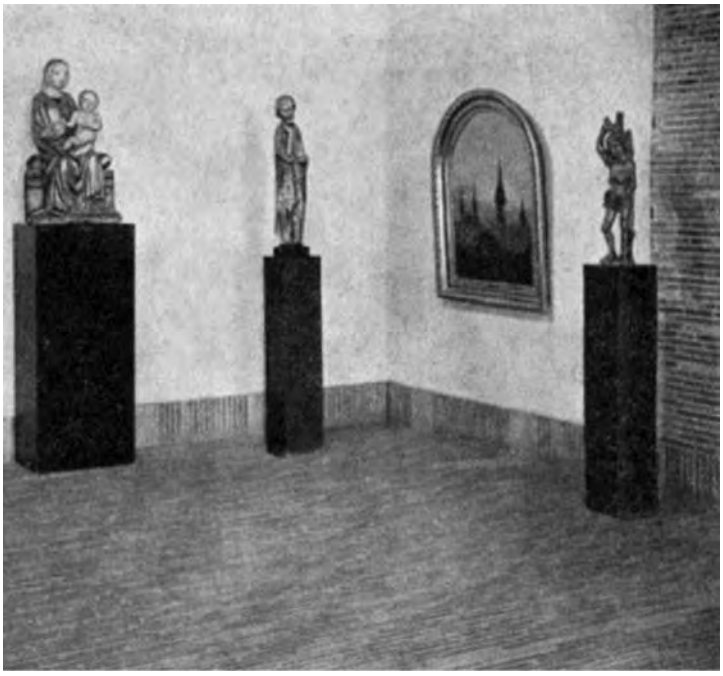


Figure 211 Présentation au sein du Folkwang Museum d'Essen en 1929[1]



Figure 212 Frühläuten, par Carl Gustav Carus, 1840, Inv.-Nr. G 21, © Museum Folkwang, Essen

Jouant sur la confrontation entre cette « vue d'une vieille ville allemande à l'aube » étirant verticalement, dans la lumière, les tourelles d'une cathédrale gothique et la présentation de ces saint Jean-Baptiste, saint George et de cette Vierge à l'Enfant, cette installation prenait appui sur le regard nostalgique porté par la peinture du romantisme allemand sur les œuvres médiévales pour en enrichir la réception par les visiteurs, sur le mode d'un dialogue sensible et stimulant.

Jouant de la lumière, de l'équilibre entre les formes autant que de la théâtralité, la présentation des sculptures choisie pour la présentation de la collection d'Alexander Schnütgen à Deutz-Heribert inaugure une forme éminemment esthétique de « suspension » du patrimoine médiéval qu'elle met en scène. Pour comprendre l'émergence des éléments sous-jacents à la forme décrite comme une « suspension esthétisante » il importait donc d'évoquer d'autres étapes annonciatrices de ce type de *display* entourant des œuvres médiévales jadis numineuses. Ces dernières relèvent d'un nouveau langage d'exposition combinant neutralité du cadre et isolement des œuvres dans l'écrin d'un espace achromatique. Le caractère novateur de l'apparition de ces fragments de sculpture médiévale ecclésiale arborés sur fond blanc dans

[1] Image publiée à la page 282 du manuel *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art.* Conférence internationale d'étude, vol. 1, Madrid, Académie des Beaux-Arts, 1934, également redonnée en illustration (fig. n°11) par François Poncelet, "Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres," *CeROArt [Online]* 2 (2008), http://journals.openedition.org/ceroart/565.

l'espace du Schnütgen de 1932 gagnait à être nuancé et réinséré préalablement dans un contexte élargi.

Comment situer la modernité des riches explorations muséographiques apparues dans la sphère germanique du début des années 1930 par rapport à d'autres présentations contemporaines en France autour de l'art médiéval ? Répondre, avant de considérer brièvement le cas clunisien, implique au préalable un bref temps d'arrêt sur les évolutions internationales en matière de muséographie après les années 1920.

B. Regard de la museographie sur les œuvres en France a partir des annees 1930

La première influence germanique à rayonner dans le monde muséal au lendemain de la première guerre mondiale ne découla pas directement du zèle moderniste des expériences issues de la première réforme de musées allemands mais des innovations essentielles introduites, autour de 1900, par Wilhelm von Bode au Kaiser Friedrich Museum, après leur transfert par les Etats-Unis[1]. Si on peut voir ci-dessous le recul progressif du goût pour les accrochages surabondants chers au XIXe siècle déjà dans la présentation du Salon Carré en 1909[2], l'invention de la « Tribuna » au centre de la Grande Galerie en 1920[3] pour accueillir et sanctuariser sept chef-d'œuvres de l'école italienne, dont la Joconde, relève directement de la transcription du principe de « présentation intégrée » de von Bode[4] comme en témoigne la photographie ci-dessous[5].

[1] Sujet très clairement exposé par Kott.
[2] Comparé à l'accrochage très serré qui caractérisait le Salon Carré à la fin du XIXe siècle, la présentation répartie ici sur deux rangs est considérablement allégée.
[3] Au sujet de ce dispositif inauguré le 16 janvier 1920, on pourra lire l'article de Gaston Brière « La métamorphose du Louvre » paru le lendemain dans le journal *L'Illustration* et commentant le nouveau parcourt des chefs-d'œuvre et l'invention de cette « Tribune » marquée par la séparation par d'avec le reste de la Grande Galerie au moyen de grandes tentures.
[4] L'influence du conservateur se traduit ici clairement dans le choix d'encadrer la Joconde par le saint George et le saint Michel de Raphaël, et par l'intégration d'un coffre Renaissance au-devant d'une présentation encadrée par deux bustes Renaissance dont *La belle florentine.*
[5] On emprunte ces deux images d'archives à un dossier du Louvre en ligne appartenant à la série « Exposer une œuvre au musée » et intitulé « Les accrochages de la Joconde de 1797 à nos jours » par le conservateur en chef du département des peintures, Vincent Delieuvin.



Figure 213 Vue du Salon Carré en 1909 © Musée du Louvre



Figure 214 La "Tribune" de la Grande Galerie en 1920 © Musée du Louvre

Jetant un regard sur la muséographie française de la fin des années 1920, le conservateur allemand Max Sauerlandt, cité par Christina Kott, considère la présentation des collections *totalement figée et désuette.* Au sujet de celle du musée de Cluny, Sauerlandt parle en juin 1927 littéralement d'*Erstarrung*, c'est-à-dire de « paralysie »[1]. C'est la conscience progressive de la gravité du « problème des musées » pour reprendre le titre de Valéry symptomatiquement paru en 1923 et de l'importance du retard pratique autant que théorique pris sur le développement de la discipline muséographique allemande (*musuemskunde)* que la France cherche à une voie d'évolution muséale. La création de l'Office International des Musées (OIM) encouragée par Focillon tâchera de remplir cet objectif. C'est dans ce contexte que les années trente allaient correspondre à l'apparition d'une réflexion sur la présentation muséale destinée donner naissance au vocable de « muséographie » dans la langue française. C'est seulement dans le courant des années 1930 que l'accrochage pléthorique typique du XIXe siècle commença à disparaître en lien avec la recherche d'une meilleure présentation des œuvres en faveur des visiteurs. En témoigne par exemple la célèbre transformation de la salle des Sept mètres du Musée du Louvre épurant radicalement la présentation des retables des primitifs italiens[2] et réduisant drastiquement des œuvres exposées tout en supprimant les décors architecturaux[3].

[1] Kott.

[2] Photographies appartenant au fonds des archives documentaires du Musée du Louvre, éditées des 1934 dans les actes du colloque *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art,* Conférence internationale d'études, vol. 1, Madrid, Académie des Beaux-Arts, 1934, p. 243. Elles figurent également dans le tome II de la somme *Histoire du Louvre,* parue en 2016 sous la direction scientifique de Geneviève (éd. scientifique) Bresc-Bautier et al., *Histoire du Louvre* ed. Louvre éditions, vol. 3 tomes (Paris : Fayard, 2016).

[3] Sur la question de la relation au décor dans la muséographie dans une approche diachronique, on peut renvoyer à l'article de Yannick Le Pape, "La querelle du décor : aspects et évolutions de l'architecture intérieur des musées," *Livraisons d'architecture* Varia, n° 30, 2è semestre, no. Le dessin d'architecture : œuvre/outil des architectes (2015). On a proposé une brève recension de cet article dans la chronique du *Bulletin Monumental,* sous le titre « Décoration muséale et histoire du goût », 174-3, 2016, pp. 399-400.



Figure 215 La salle des Sept mètres du Musée du Louvre avant restauration, archives documentaires du Musée



Figure 216 La salle de Sept Mètres du Louvre, après 1934, , archives documentaires du Musée

L'apparition de la revue *Mouseion. Bulletin de l'Office international des Musées*[1] qui consacre, son septième numéro à la thématique muséographique soutint cette dynamique de renouvellement[2]. Reporter ici les premiers mots ouvrant cette édition du printemps 1929 permettra d'embrasser très rapidement les changements de mentalité à l'œuvre tels que peut en rendre compte cette revue qui se veut organe de « l'institut international de coopération intellectuelle de la société des nations » dévolu aux musées. Voilà en effet ce qu'on peut lire au point explicitement intitulé « Changement dans le sens et le but des musées »[3]. *Tous les musées destinés à représenter d'une manière objective l'histoire de la civilisation sont entrés, au cours des quarante dernières années, en ce qui regarde leur organisation intérieure, dans une nouvelle période d'existence. Le changement s'est produit aussi bien pour les musées d'histoire et d'histoire de l'art que pour les collections d'ethnographie ou enfin pour les collections techniques.* […] Après avoir décrit le principe au fondement des premières collections[4], l'auteur

[1] A partir de 1927.

[2] Illustration de la couverture de ce numéro en annexe n°18. C'est spécifiquement la nouvelle section « Technique des musées », commençant ici p. 44, qui inaugure cet intérêt. Ainsi lit-on qu'*on trouvera désormais sous cette rubrique les informations que les conservateurs, ou d'une façon générale les personnes qui s'intéressent aux collections publiques, nous adressent sur toutes les questions relatives à l'organisation intérieure des musées. Nous souhaitons que cette libre tribune ouverte dans le Mouseion* [permette de] *faire progresser, par la coopération internationale* […] *la science muséographique et la technique de la conservation.*

[3] Point commençant p. 2 et correspondant à la deuxième page de l'article, plus général, écrit par Léo Frobenius, « La signification et la tâche des musées ethnographiques », pp. 1-14.

[4] Dans le texte : *Si l'on remonte à l'origine, on peut considérer que les collections sont nées du plaisir que certains objets procurent à certains individus. Dans les anciens « cabinets de curiosité » se manifeste l'esprit d'une époque qui avait besoin de matérialiser ses goûts et qui appréciait tout à la fois les œuvres d'art, les curiosités et les pièces rares ; c'est ainsi que de véritables trouvailles préhistoriques furent rapprochées dans un pêle-mêle pour nous surprenant, d'une parcelle de la vraie croix, d'un tableau de valeur, d'objets pétrifiés et d'une rose de Jéricho. Ces « cabinets de curiosité » reflétaient la joie de vivre et les jouissances intellectuelles de quelques individus favorisés du sort de leur éducation et de leur fortune.* Il n'est pas inintéressant de retrouver ici à la fois la logique de l'énumération propre à l'univers des trésors, un objet au cœur des listes de reliques vues en tout début de travail, ainsi que l'expression d'un jugement pétri de l'idéal démocratique des Lumières dénonçant l'érudition de privilégiés au profit de la promotion d'une accessibilité pour tous. Notons au passage comment la joie et la

caractérise les principaux changements advenus récemment. L'énoncé qui va suivre des positionnements doctrinaux clés de l'époque et de leur traduction dans l'espace muséal apporte un éclairage très utile dans la compréhension de l'horizon d'attente et des pratiques muséographiques de la période qu'on évoque ici. Ainsi lit-on qu'*A l'heure actuelle* [contrairement à ce qui était de mise auparavant[1]], *les musés sont divisés : d'une part d'après le classement des sciences, c'est-à-dire selon l'histoire, l'histoire naturelle, l'art, l'ethnographie, la technique, d'autre part d'après la recherche de la plus grande perfection. Ils se proposent de fournir des spécimens de toutes les spécialités qui font partie de leur domaine propre. Les musées sont devenus des trésors de la science et de la recherche. L'importance des pièces rares et exotiques au point de vue du simple plaisir qu'on éprouve à les regarder a disparu pour les musées, sous l'influence d'une froide objectivité. Les musées et les collections doivent se mettre au niveau de la pensée « scientifique »*[2]. Cet énoncé constituant presque un manifeste de la pensée du musée moderne concentre l'essentiel de ses ambitions. Marquée du sceau du positivisme, la quête de l'objectivité y tient une part essentielle et s'y décline sous la forme de la catégorisation, du classement et de la spécialisation des collections à même de refléter l'organisation du champ des connaissances scientifiques de l'époque[3]. Animé par de tels préceptes qui prolongent naturellement le mouvement engagé en amont des expositions universelles et se répercutent immédiatement sur les formes de la monstration, le musée se conçoit comme un outil en grande partie pensé pour traduire visuellement et dans l'ordre des objets les nomenclatures des spécimens et les typologies établies entre les différentes productions abordées dans une perspective globalement évolutionniste[4]. Le tout dans une nette perspective de vulgarisation. *On s'oriente à l'heure actuelle vers une méthode qui consiste à* […] *présenter au public d'une manière claire et simple ce qu'il peut comprendre et apprécier ; cette méthode a pour avantage d'éviter l'encombrement et d'éliminer tout ce qui est inaccessible aux visiteurs d'instruction moyenne et ne sert qu'aux recherches scientifiques. Dans ces conditions, la tâche du musée n'est plus la même que dans le passé.* […] *Dans le nouvel état de choses, ce qui importe avant tout, c'est l'étude approfondie des richesses*

jouissance intellectuelle sont d'emblée situées du côté de la forme anté-muséale d'appréciation des objets. Point contre lequel se dresse la voix d'Auguste Perret dans l'introduction de sa propre contribution à ce 7ème numéro.

[1] *Au contraire* dans le texte.

[2] Entre guillemets dans le texte. Les typographies sont toujours respectées dans les citations.

[3] Le texte mentionne ainsi que *l'essor remarquable des connaissances scientifiques conduit à la division du travail et détermine une distinction entre les disciplines et entre les diverses spécialités,* p. 3.

[4] Il faudrait être capable d'aller plus loin ici en cherchant, par exemple dans le texte de la thèse d'Audrey Doyen récemment soutenue et déjà citée, l'analyse qu'elle fait des liens entre l'émergence de l'ethnologie comme discipline et la forme prise par les premiers dispositifs expographiques dans les musées d'ethnographie. L'impact des préceptes muséographiques mis en place par Georges Henri Rivière gagnerait également à être mobilisé ici.

accumulées, le souci de compléter objectivement les collections, de combler les lacunes, [etc.][1] Cette distinction établie entre les domaines relevant de la recherche érudite au musée et la considération des besoins des visiteurs doit être rattaché à l'émergence plus marquée, dans le courant des années 1930, d'une recherche d'ouverture et de démocratisation muséale à un public élargi dont l'impulsion première continuait alors de venir d'outre-Atlantique. Le dialogue international initié par l'OIM allait aboutir, en 1934 à la célèbre conférence internationale connue sous le nom de « Congrès de Madrid » passée à la postérité pour la publication de ses actes[2] sous la forme d'un véritable manuel de muséographie[3]. La réorganisation du musée du Jeu de Paume et le déploiement du « plan Verne » de réorganisation des collections du Musée du Louvre s'inscrivent dans cette mouvance. Peut-on en lire la traduction pour l'art médiéval ?



Figure 217 Colonnade du Louvre, salle 1, vitrine 6, 1938, archives du département des Objets d'art, documentation du Musée du Louvre



Figure 218 Colonnade du Louvre, salle 1, vitrine 7, 1938, archives du département des Objets d'art, documentation du Musée du Louvre

La mise en œuvre des orientations théoriques citées dans le *Bulletin* ci-dessus et de l'encouragement aux perfectionnements expographiques modernes se retrouve tout à fait dans la présentation qui fut choisie au Louvre, au tournant des années 1930, lorsque le directeur des musées nationaux, Henri Verne, opta pour un redéploiement des collections médiévales jusqu'alors présentées dans la Galerie d'Apollon, comme nous l'avons vu plus haut, vers les salles de l'aile de la colonnade inaugurées en juin 1938. Les photographies de ces vitrines[4] témoignent clairement de ce même souci de lisibilité, de mise en avant des trésors les plus

[1] Léo Frobenius, « La signification et la tâche des musées ethnographiques », p. 4.
[2] Actes, *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence internationale d'études*, 2 vol., Madrid, Académie des Beaux-Arts, 1934.
[3] Dont Christina Kott précise qu'il contient de nombreux exemples d'expographies allemandes, quoique l'Allemagne ait quitté la SDN dès 1933, voir Kott.
[4] La vitrine n° 8 (illustrée en annexe n°19) présente les ivoires et s'inscrit dans la même logique de présentation typologique ici fondée sur le matériau. Images provenant des archives du département des Objets d'art du Musée du Louvre et aimablement communiquées par la documentaliste des collections Christine Chabot.

remarquables des collections et d'accessibilité maximale aux caractéristiques formelles et plastiques des objets. Les injonctions de désencombrement dans la présentation et de refus de toute forme d'ornementation susceptible d'interférer avec l'observation des œuvres dominent une telle présentation, comme d'autres de cette même époque[1] préoccupée par l'invention du « musée moderne » comme en témoignent à la fois l'article éponyme proposée par Auguste Perret entre les pages de ce septième opus de *Mouseion*[2] et l'aménagement, sous la houlette de René Huygues et George-Henri Rivière d'une Section muséographique au sein de l'Exposition Internationale parisienne de 1937.

Ces préceptes muséographiques impactèrent-ils immédiatement la présentation de la magnifique collection médiévale et Renaissance constituée par Alexandre Du Sommerard[3] et acquise par l'Etat en 1843 ? Dans quelle mesure ?

Par rapport aux deux mille cent cinquante-cinq numéros que comportait l'inventaire du Musée en 1832 et à l'occupation initiale de cinq salles du rez-de-chaussée et des galeries du premier étage de l'hôtel de Cluny, l'importance progressivement prise par les collections après la mort du fondateur doit d'abord être signalée. En effet, comme en témoigne un rapport au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts sur l'état des collections, l'inventaire du musée dénombre plus de dix mille objets d'art en 1881. L'enrichissement des collections sous la tutelle d'Edmond du Sommerard s'avère considérable. Outre les célèbres apôtres de la Sainte-Chapelle et l'Adam de Notre-Dame ou encore le corpus des tapisseries destinés à faire la célébrité de l'institution[4], mentionnons ici l'acquisition, en 1854, de l'*antependium* d'Henri II daté du XIe siècle, chef-d'œuvre d'orfèvrerie provenant du trésor de la cathédrale de Bâle. Juste avant les acquisitions des trésors en métal précieux issus de la dispersion de la collection Soltikoff en 1861 (dont les grands reliquaires du même trésor de la cathédrale de Bâle ou encore de grandes

[1] L'article de François Poncelet, . permet en effet de constater une forme de normalisation dans la présentation des collections allant dans le sens des préceptes évoqués à l'instant. La vue du Magyar Nemzeti Múzeum de Budapest (présentée en annexe n°20) permet en effet d'observer la mise en œuvre d'une présentation aérée fonctionnelle favorisant la visibilité des œuvres sur un seul niveau, grâce à l'ajout d'épis perpendiculaires (image tirée des actes de *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art, op. cit.,* p. 35 et figurant également dans l'article en ligne cité à l'instant)

[2] Auguste Perret, « Le musée moderne », *Mouseion,* n° 7, avril 1929, pp. 225-236. On renvoie à l'annexe n°21 ce célèbre croquis tracé par l'architecte entre ces pages car il synthétise à lui-seul bien des caractéristiques majeures de la pensée de l'époque sur le musée idéal notamment l'idée d'accessibilité d'un espace dévolu à la contemplation centrale des chefs-d'œuvre sur le thème de la promenade ainsi que le principe de double-parcours développé ici sous la forme de galeries d'études toutes reliées à l'espace central de contemplation.
Esquisse figurant p. 227 et rendue accessible grâce à Gallica comme mentionné plus haut en note infra.

[3] On ne s'attarde pas ici sur l'individu ni sur les intentions ayant présidé à la formation de sa collection. Nous le ferons en revanche dans le premier tiers du chapitre suivant.

[4] Dont les tapisseries de la Vie seigneuriale qu'on reconnaît à l'arrière de la photographie noir et blanc ci-dessous.

croix processionnelles[1]), il faut mentionner l'achat, non moins importante, quatre ans plus tard, des couronnes d'or provenant du formidable ensemble, daté du VIIe siècle et découvert près de Tolède (à La Fuente de Guarrazar) qui entraîna, en 1859 la commande à Eugène Viollet-le-Duc, par l'intermédiaire de Prosper Mérimée, d'une vitrine métallique, manifeste de l'esthétique néo-gothique destinée à protéger autant qu'à magnifier les œuvres. Entourée (ci-dessus) par deux amples vitrines encadrées de montants noirs suivant une esthétique rappelant celle examinée précédemment pour le début du XXe siècle (à Conques par exemple), l'armoire viollet-le-ducienne traduit la recherche d'évocation archéologique par ses ferrures et l'historicisme de ses volets[2].



Figure 219 Vue de la salle du trésor du Musée de Cluny (photographie, avant 1940) présentant les armoires de Viollet-le-Duc

Ainsi, pour le Musée des Thermes et du Moyen Âge de Cluny[3], l'évolution suivant laquelle « *le savant pren*[d] *le pas sur le collectionneur* [4]» dont nous avons parlé plus haut avait en un sens commencé avec l'arrivée d'Edmond Du Sommerard en 1843. Sous sa gouvernance la physionomie du musée changea considérablement, au-delà du seul accroissement des collections. Œuvrant à la clarification de la présentation des collections, celui-ci esquissa en

[1] Dont celle st attribuée à l'orfèvre italien Pietro Vannini, dont on distingue la silhouette dans la vitrine la plus à droite, ci-dessous.
[2] Voir Clarisse Duclos, "La vitrine des couronnes de Guarrazar, un meuble oublié de Viollet-le-Duc " *Revue du Louvre* n° 1, février (1998). Nous reviendrons très brièvement sur ce meuble à la fin du chapitre suivant.
[3] Au sujet du musée de Cluny, on reprend et développe un peu ici une matière qui a déjà fait l'objet d'une publication en 2013. *Fanny Fouché, "Exposer le patrimoine religieux : un défi muséographique ? Le cas du "trésor d'orfèvrerie" du musée de Cluny," Histoire de l'Art 73, no. Objets sacrés (2013).* Ici, les pages 88 et 89.
[4] Alain Erlande-Brandenburg, "Le Musée des Monuments français et les origines du Musée de Cluny," *Das Kunst – und Kulturgeschichlitche Musuem im 19. Jahrhundert* (1977): p. 57.

effet la première ébauche de classification et de publication fondée sur la technique de mise en œuvre et la provenance géographique du noyau de la collection rassemblée par son père. L'évolution vers la modernité continua sous la tutelle du successeur de Du Sommerard, Alfred Darcel[1] dont Jean-Jospeh Marquet de Vasselot écrira que *la longue expérience qu'il avait acquise au Louvre[2] et aux Gobelins[3] avait fait de lui un connaisseur très averti* [et qu'il] *en donna la preuve en supprimant à Cluny une partie des arrangements par trop romantiques du fondateur[4]*. Faisant écho au mouvement observé au passage du fonds Peyre de Malakoff à l'aile du Palais du Louvre dévolu aux arts décoratifs, le critique d'art et conservateur Alfred Darcel témoigne lui-même du changement d'orientation dont il a été question plus haut. Dans la *Revue des arts décoratifs,* il écrit en effet au sujet de Cluny qu'*il ne faut point oublier que le musée a été créé jadis par le goût individuel d'un amateur qui ne pouvait avoir les mêmes préoccupations d'application utiles qui nous tiennent aujourd'hui*[5]. Des préoccupations qui - chez cet homme de formation scientifique, marqué par l'empreinte du positivisme - se traduisirent par une activité d'ordonnancement, de spécialisation et de classement des œuvres du musée suivant une approche techniciste[6]. Malgré la condamnation prononcée plus haut par Sauerlandt à l'encontre de la muséographie de mêmes années, à partir de 1926, le rattachement de Cluny au Département des Objets d'art du Louvre[7] fit du conservateur du palais, Marquet de Vasselot[8], le maître d'œuvre d'une vaste entreprise de réorganisation du musée dont témoignent les vues qui accompagnent la publication du catalogue datée de l'année 1935[9]. La nouvelle présentation des boiseries du château de Gaillon, en annexe, relève bien de cette volonté de lisibilité accrue des œuvres. Mais pour la spécialisation muséale et les effets de « suspension » qui peuvent s'en suivre, il semble qu'il fallut attendre les lendemains de la seconde guerre

[1] A partir de 1885.
[2] En tant que conservateur en charge des objets d'art et des sculptures du Moyen Âge et de la Renaissance.
[3] Ce conservateur du Louvre était également directeur de la manufacture des Gobelins.
[4] Jean-Joseph Marquet de Vasselot, *Musée de Cluny. Guide officiel. Description du monument et historique du musée*, Guide établi par F. de Montremy et Mlle Elisa Maillard (Paris: Musée national du Moyen âge-Thermes et Hôtel de Cluny (éditeur scientifique), 1935), p. 24.
[5] Alfred Darcel, cité par Dominique Poulot, "Alexandre Lenoir et le Musée des Monuments français " in *Les lieux de mémoire, vol II : la Nation* ed. Pierre Nora (Paris: Gallimard, 1997 (1984)), p. 1538.
[6] A son sujet, on pourra consulter un mémoire de M1 de l'Ecole du Louvre écrit par Dominique Chambounaud-Werbier et Camille Horent, *Le Rôle des hommes de musée : Alfred Darcel*, mémoire de muséographie de l'École du Louvre, dactylographié, Paris, 1992.
[7] Conséquence d'un projet d'économies en germe depuis la fin de la première guerre mondiale, la loi de finance de 1926 rattacha, par un décret du 16 février, le musée de Cluny au Département du Louvre alors dirigé par Marquet de Vasselot (l'institution demeura sous cette tutelle et sans directeur propre jusqu'en 1957).
[8] Bien plus que sous la tutelle d'Edmond Saglio ou Edmond Haraucourt qui ne jouèrent pas un rôle essentiel au chapitre, ici strictement muséographique, qui nous intéresse.
[9] Ce catalogue, cité à l'instant en note, ne présente hélas pas de photographie de la salle 16 qui rassemblait alors « Emaux, et orfèvrerie, tapisseries de la Dame à la Licorne, boiseries, meubles, cheminée monumentale, vitraux ». On reproduit tout de même - en annexe n° 22 - d'autres vues de la salle 5 afin qu'elles donnent une idée de l'apparence qui pouvait résulter du redéploiement.

mondiale pour que les préceptes expographiques liés à la quête idéaliste du « musée moderne » rencontrent un écho plus sonore dans un lieu qui y demeura longtemps étanche. *Sacrifié à une vue d'ensemble fort approximative, pittoresque et désordonnée que l'on aimait ou que l'on redoutait selon sa compétence ou son humeur, c'était en fait le plus extravagant, le plus passionnant aussi des cabinets d'amateur du siècle dernier*[1]. En effet, après 1945, Pierre Verlet et Henri Salet héritèrent de la gestion d'une institution encore marquée par *l'esprit du musée du XIXe siècle dont la vie s'était prolongée pendant près d'un siècle*[2] et qui souffrait cruellement à leurs yeux de ce qu'ils décrivirent comme un *invraisemblable encombrement*[3]. Pour y remédier et tendre à déployer à l'ensemble du musée des principes de présentation fondés sur une lecture sérielle et techniciste des objets ces conservateurs cherchèrent à transformer l'institution en une « maison du Moyen Âge »[4] illustrant le *Livre des métiers* d'Étienne Boileau[5].

[1] Yann Christ, "Le nouveau Cluny est maintenant le musée du Moyen Âge," *Arts* 17 octobre 1956 (1956). Cet article qu'on citait déjà p. 89 était au départ mentionné, p. 7, par Sybille Du Plessis and Aude-Bérangère Sillié, "Le musée de Cluny de Pierre Verlet et Francis Salet, 1950-1970," in *Mémoire de 1ère année de muséologie sous la dir. de Geneviève Bresc* (Paris: Ecole du Louvre, 1999).
[2] Alain Erlande-Brandenburg, Pierre-Yves Le Pogam, and Dany Sandron, *Musée National du Moyen Age, Thermes de Cluny* (Paris: RMN, 1993), p. 13.
[3] Pierre Verlet, "La réouverture du Musée de Cluny," *Musées de France* n° 6 juillet-août 1949 (1949): p. 137.
[4] Ibid.
[5] Étienne Boileau, *Les Métiers et les corporations de la ville de Paris : XIIIe siècle. Le Livre des métiers d'Étienne Boileau* (édité par René Lespinasse et François Bonnardot), Paris, Imprimerie Nationale, 1879 (1268).



Figure 14 Photographies des salles du musée de Cluny en 1949, Paris, musée de Cluny

Ces photographies, extraites des archives de l'institution, gardent une trace précieuse du nouveau parcours alors instauré parmi les collections visant à illustrer les savoir-faire des différentes corporations françaises médiévales telles que les présentait l'ouvrage de Boileau. Le duo des conservateurs Pierre Verlet et Francis Salet répartit ainsi les objets du culte, dont les reliquaires figurant dans les collections, entre les salles XII, XIII et XIV, respectivement des émailleurs, des bijoutiers et des orfèvres[1]. Le discours de l'histoire de l'art entendu comme une leçon de choses à la fois technologique et typologique en vue depuis l'ère des expositions universelles se décline ici en sections illustrant des artisanats et maîtrises croissantes de techniques et de matériaux. De ce parti pris singulier résulte, d'après Chantal Lafontant-Vallotton que, *le caractère domestique des salles se vit alors compromis par l'aménagement de vitrines renfermant des séries d'objets classés par techniques et matières sur le modèle des musées des arts décoratifs. En l'espace de quelques décennies, l'Hôtel de Cluny a ainsi perdu*

[1] P. Verlet et F. Salet, *Le Musée de Cluny*, Paris, RMN, 1965.

son aspect désordonné. Le désir d'éveiller chez le visiteur le sentiment de la vie intérieure a fait place au souci de privilégier l'étude de l'objet[1].

L'arrêt sur la présentation du Schnütgen Musuem de 1932, plutôt atypique dans sa propre histoire expographique, aura permis de mieux appréhender cet espace préfigurant à certains titres celui du *White Cube* à venir et d'enrichir la compréhension de la richesse des mondes enclos derrière la notion de « suspension muséale ». Cette suspension dont on rencontrait une autre forme à travers les grandes vitrines du déploiement inventé par Verlet et Salet à Cluny constitue une tendance majeure pour la présentation du patrimoine médiéval au sein de l'institution muséale et peut-être plus fortement encore entourant la présentation des œuvres empruntes de sacralité. Elle se traduit entre autres par la rupture des attaches liant précédemment les objets avec des formes d'opérativités symboliques étrangères à celles reconnues et mises en avant par la logique muséale. Sous quelles modalités cette tendance à la suspension se traduisit-elle, au-delà des années 1950, en lien avec le déroulement plus général de l'histoire muséale et expositionnelle ? Examinant cette question ci-après, tâchons de demeurer attentif à établir combien les tendances expographiques d'une époque ne se traduisent pas seulement dans la sphère du musée à proprement parler.

2. La creation medievale a la lumiere de la remise en cause museale des annees 1960-1970

On ne saurait saisir les éléments saillants des deux « prélèvements expographiques » que nous retenons, ci-après, à titre d'expositions majeures d'art médiéval pour la période concernée dans ce sous-point, sans les lier au moins modestement avec une histoire muséale élargie. A bien des égards, on peut considérer que les décennies suivant la fin du second conflit mondial voient l'avènement tardif d'une révolution muséale entamée dès le début du XXe siècle. Concernant la conception du dessin architectural de l'institution, le projet conçu par Le Corbusier entre les années 1930 et 1939 en faveur du *musée à croissance illimité,* comme les conceptions portées par Mies van der Rohe allaient voir éclore, dans le courant des années soixante, l'idée d'un musée neutre, flexible, fonctionnel, épuré, au seul service des œuvres et de leur réception. La conception sous-jacente de la destinée de l'institution muséale s'affirmait également après la douloureuse expérience de la guerre et des destructions qui s'en suivirent. Il s'agissait alors de reconnaître pleinement la vocation culturelle de l'institution et de la destiner, plus entièrement,

[1] Chantal Lafontant-Vallotton, *Entre le musée et le marché. Heinrhich Angst : collectionneur, marchand et premier directeur du Musée national suisse*, L'atelier Travaux d'Histoire de l'art et de Muséologie (Bern: Peter Lang, 2007), p. 302.

à une réception élargie au-delà du cercle étroit des élites[1]. De la même façon, bien qu'initiées nettement avant la guerre, les réflexions et les réalisations de Georges-Henri Rivière d'abord au musée d'Ethnographie du Trocadéro, au contact de l'ethnologie naissante, connurent un rayonnement croissant avec l'essor de la Nouvelle muséologie et des écomusées entre les années soixante et soixante-dix. En retracer ici, à très grands traits, quelques-unes des orientations majeures permettra peut-être de reconnaître la postérité de ces conceptions muséographiques dans la confrontation avec les photographies et les descriptions des *displays* ci-dessous.

A. Fonction de l'instrument museal et physionomie de l'exposition selon Georges-Henri Riviere

Georges-Henri Rivière allait contribuer à impulser une dynamique collective de redéfinition du musée, de ses fins comme de ses moyens, notamment à travers son implication au sein du Conseil International des Musées, dès sa création en 1946. La portée de ses innovations ne peut être dissociée de leur premier ancrage disciplinaire ; c'est-à-dire de l'influence essentielle à la fois des nomenclatures mises en place par le préhistorien André Leroi-Gourhan et des travaux structuralistes de Claude Lévi-Strauss. De même, la nouvelle définition de l'objet ethnographique émergeant graduellement au sein de l'aile du Palais de Chaillot accueillant originellement le musée Ethnographique du Trocadéro[2] n'aurait pu voir le jour en dehors de la réception des travaux anthropologiques de Marcel Mauss. L'emblématique mission Dakar-Djibouti de 1931 est à ce titre incontournable pour évoquer la mise en œuvre d'une perspective d'étude culturelle des peuples fondée sur la collecte et l'observation directe. La mutation dans l'approche des objets qui s'ensuit est clairement décrite ci-après. *Dès lors que l'ethnographie devient l'étude des cultures « vivantes » avec comme principe méthodologique l'observation, le scientifique ne peut plus se contenter d'étudier et de classer les productions matérielles lointaines dans le cadre du musée*[3]. Destiné à devenir un manifeste du renouvellement de la discipline muséologique, celui des Arts et Traditions Populaires naît en 1937. Dès la conception du nouveau bâtiment au Jardin d'Acclimatation[4], les avancées technologiques les plus récentes et innovantes en matière d'architecture, d'aménagement intérieur, comme de design y sont mobilisées au service de l'invention d'un édifice au

[1] La parution, en 1966, de la première étude de publics de Bourdieu et Darbel en 1966, *L'amour de l'art. Les musées et leurs publics* ne fit qu'accélérer les prises de conscience.
[2] A la direction duquel Rivière rejoignit Paul Rivet dès 1928.
[3] Grognet.
[4] En étroite collaboration avec l'architecte Jean Dubuisson.

graphisme épuré et au perfectionnement technique et ergonomique inédit[1]. L'avènement du « musée-laboratoire » devait en faire un haut lieu de la recherche pluridisciplinaire - impliquant l'invention (en France) des principes de la conservation préventive[2] - de la promotion de la recherche scientifique et de la réflexion sur les possibilités de la communication aux visiteurs des apports des nouvelles études menées sur les corpus, les objets et les territoires investigués. Néanmoins, c'est vraisemblablement la conception inédite de l'expographie comme art de l'espace, de la narration et de la mise en résonnance des objets qui demeure la signature accolée au titre de « magicien des vitrines » pour le chef d'orchestre des ATP.



Figure 220 Vue de la galerie scientifique à l'étage inférieur du musée des ATP, avec l'orthogonalité de ses « rues » et de ses « avenues » @ FA/CAPA[3]

La galerie d'étude, réserves visitables et organisées suivant les principes de classification de Leroi-Gourhan, se distingue immédiatement par la sobriété de l'écriture expographique, l'élimination de toute distraction au profit de la seule mise en lumière des objets se détachant, en séries, sur les parois sombres des vitrines. Au sujet des *arrangements, au sens musical du terme, avec ses silences, des pianissimi et des fortissimi* constituant le langage d'exposition mis

[1] Au sujet des techniques architecturales et des matériaux de construction mis en œuvre, voir par exemple l'article d'Elise Guillerm, "Le musée des Arts et Traditions Populaires par Jean Dubuisson," *Le Moniteur Architecture, AMC* (2017).

[2] Elise Guillerm, citée à l'instant, liste, ci-après, la conception intégrée attachée à la mise en œuvre et à la réalisation des ambitions muséologiques du musée des ATP : *Les pièces de la tour sont truffées de matériel technologique au service de la préservation du corpus : une cinémathèque, une photothèque, une phonothèque (avec une régie son et un magasin de bandes magnétiques), un centre informatique (avec son propre terminal) sont complétés par différents ateliers techniques (mécanique, menuiserie, métaux, textiles). En 1966, la convention associant l'institution au CNRS voit l'élaboration d'un nouveau programme établi avec des experts de l'ORTF, de l'Unesco, ou du CNRS.*

[3] Il s'agit d'une illustration accompagnant l'article « Le musée des Arts et Traditions Populaire par Jean Dubuisson ». La galerie scientifique, réserves visitables, est inaugurée en 1972.

en œuvre sous la houlette de Georges-Henri Rivière, laissons la parole, justement à la célèbre silhouette de l'unité écologique de la transhumance puis à Laurent Bon dans les pages du catalogue *Voir c'est comprendre,* de l'exposition que le Mucem consacrait au père fondateur en 2018[1].



Figure 221 Vitrine "élevage" de la section "L'univers : ses techniques" avec l'ordre de marche d'un grand troupeau de transhumants entre le site d'hivernage et le site d'estivage, dans la galerie culturelle du MNATP, 2010, © Mucem/RMN[2]

Evoquant là une réminiscence de l'expérience visuelle des dioramas, Laurent Bon insiste ici sur l'*alliance fulgurante de la litote et de l'ellipse* produite par la fameuse muséographie des fils de nylon qui, *accentuant l'absence produit une forte présence, une poétique du vide et du plein…*[3] Si les expositions parisienne et colonnaise qu'on a rapprochées ci-après n'ont peut-être pas exactement le sens de la synthèse énonciative des unités écologiques restées emblématiques du MNATP[4], elles n'en sont témoignent pas moins d'une forme de renouveau muséographique.

Une autre dimension essentielle des ambitions de la muséologie conceptualisée par Georges-Henri consistait dans la mise en œuvre d'une démarche ethnographique de terrain érigeant les objets au rang de témoins scientifiques. Cette perspective insufflait la dynamique des grandes enquêtes multidisciplinaires vers la Sologne, le Berry, la Bretagne, etc.[5] destinées au repérage et à la description de faits culturels et dans lesquelles les instruments, les costumes, les meubles

[1] Germain Viatte and Marie-Charlotte Calafat, "Georges Henri Rivière : voir, c'est comprendre : [exposition, Mucem, Marseille, 14 novembre 2018-4 mars 2019] / [commissaire général, Germain Viatte] ; [commissaire adjointe, Marie-Charlotte Calafat]," ed. Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (Marseille) (Marseille/Paris: Mucem/RMN, 2018).
[2] Photographie par Christophe Fouin.
[3] Laurent Bon, "Le buron, la tour et l'horizon perdu," in *Georges Henri Rivière : voir, c'est comprendre : [exposition, Mucem, Marseille, 14 novembre 2018-4 mars 2019] /* ed. Germain Viatte and Marie-Charlotte Calafat (Marseille/Paris: Mucem/RMN, 2018), p. 262.
[4] *« Du blé au pain », « De la vigne au vin », « Du berceau à la tombe »,* au sujet desquelles Laurent Bon écrit encore, à la même page, que *chaque vitrine est un énoncé, un récit, une séquence à décrypter, mais chaque fois offre une force de l'évidence.*
[5] Voir Isac Chiva, "Georges-Henri Rivière un demi-siècle d'ethnologie de la France," *Terrain* n° 5 (1985).

et les outils, devenaient *la clé qui permet d'atteindre les fondements matériels d'une culture étrangère*[1].

Dans la re-représentation du type de patrimoine qui intéresse cette recherche, les années 1960-1970 sont justement marquées par deux grandes expositions temporaires qui ont en commun de constituer l'aboutissement d'une dizaine d'années de recherches préparatoires. Non sans rappeler le lien étroit tissé entre le musée et recherche ethnologique évoqué à l'instant, elles furent rapidement reconnues comme des jalons importants dans les progrès de la connaissance sur les corpus d'œuvres qu'elles présentaient et sur leur contexte de production. L'exposition *Trésors des églises de France* qui occupa le Musée des Arts décoratifs de Paris dans le courant du printemps 1965[2] comme la cocréation de l'incroyablement riche exposition *Rhin-Meuse* organisée entre mai et octobre 1972 par les conservateurs du Schnütgen Museum de Cologne[3] et des Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles[4] constituent deux redéploiements de trésors médiévaux impliquant, entre autres, des reliquaires. Leur esthétique peut être rattachée à la logique expositionnelle qu'on a décrite depuis le début de ce chapitre consacré à la « suspension ». Elle rappelle également une influence possible de la muséographie du MNATP.

B. Des expositions-bilans d'ambitieux projets de recherche

L'exposition *Trésors des églises de France* au Musée des Arts décoratifs est le fruit d'années de travail de la part des conservateurs des antiquités et des objets d'art adonnés à d'importantes campagnes de prospection auprès des trésors des cathédrales, des abbayes et des communes à travers tout le territoire réparti en sept zones géographiques à partir des années 1955[5]. Ainsi l'exposition est-elle intrinsèquement liée à cette campagne d'identification, d'inventaire et de restauration du mobilier des trésors en région. Quelle était l'ambition à l'origine du projet d'exposition que le discours journalistique annonça en 1965 comme la présentation d'un trésor inédit de 884 objets rassemblés en seize ensembles régionaux ? Comme l'indiquent les expositions temporaires qui ont jalonné la période de gestation de l'exposition parisienne[6], il s'agissait prioritairement de *faire connaître les objets,* [de] *les étudier de façon*

[1] Grognet, § 13.
[2] Du 5 février 1965 au 25 mai 1965.
[3] Du 14 mai au 23 juillet 1972, à la Joseph-Haubrich Kunsthalle de Cologne.
[4] Du 19 septembre au 31 octobre 1972 au Musée du Cinquantenaire de Bruxelles.
[5] Au sujet de la campagne préparatrice à cette exposition, lire Jacqueline.
[6] Outre l'exposition au Musée Fabre de Montpellier dont il est question ci-après, citons encore à titre d'exemple celle qui se tint en mai 1960 à Angers présentant les « Trésors des églises angevines ».

critique, [de] *favoriser et préciser les rapprochements* [et d'] *analyser les poinçons*[1]. Ainsi, le désir de *faire admirer les plus beaux chefs-d'œuvre*[2] ponctuellement extraits de leurs trésors en une présentation centralisée se doublait-il d'une importante ambition scientifique et cette dernière s'inscrivait clairement dans le prolongement de l'étude matérielle et formelle de la création somptuaire médiévale.

Cette présentation consistant à *group*[er] *et class*[er] *scientifiquement les œuvres d'art prestigieuses qui sont les richesses de nos églises*[3] s'inscrit dans la droite ligne de la conception, abordée plus haut, de l'espace d'exposition comme lieu de l'édification à la connaissance formelle de l'histoire de l'art - ici de l'orfèvrerie. Avant d'évoquer, plus loin, la forme prise par la présentation découlant des principes fondés sur la mise en avant de la dimension typologique des artefacts sélectionnés, considérons un instant quel était le projet à l'origine de l'autre exposition majeure de la période, sur la frange septentrionale.

Comme le rappellent les premières pages du catalogue, le projet à l'origine des présentations allemande et belge de 1972 *d'organiser pour la première fois dans l'histoire des deux pays une exposition importante sur le plan artistique et scientifique* dans le but de *refléter la communauté de civilisation et les relations réciproques des pays du Rhin et de la Meuse*[4] avait également été envisagé très en amont de la conception de l'exposition. Différent en cela du projet parisien, le choix des objets issus des deux aires géographiques rapprochées consistait moins en un rassemblement de trésors dispersés qu'en une confrontation destinée à souligner l'interpénétration des styles à l'intérieur de la société rhéno-mosane. Notons donc immédiatement que la visée du projet dépasse la seule histoire de l'art et s'inscrit pour cela même moins nettement du côté de la tendance suspensive qu'on examine dans le mouvement de ce chapitre. En effet, au-delà de la seule création artistique, c'est bien *l'art et la civilisation entre le Rhin et la Meuse dans leurs rapports réciproques, dans l'enchevêtrement de leurs*

[1] Jacques Dupont (commissaire général de l'exposition de 1965 et l'inspecteur général des Monuments Historiques), Introduction du catalogue de l'exposition antérieure *Trésors d'orfèvrerie des églises du Roussillon et du Languedoc méditerranéen,* Montpellier, Musée Fabre, mai-juin 1954, Montpellier, 1954, cité par Tomasi.
[2] Taralon.Ici, avant-propos, daté du 25 janvier 1965, par Jacques Dupont, page IX.
[3] Paris, Bibliothèque des Arts décoratifs, dossier sur l'exposition, lettre de J. Guérin à H. Seyrig, 6 juin 1961, échange épistolaire cité par Tomasi, p. 313.
[4] Jacques Stiennon and Rita Lejeune, "Rhin-Meuse : art et civilisation 800-1400," in *Une exposition des Ministères belges de la culture française et de la culture néerlandaise, du Schnütgen-Museum de la ville de Cologne, du 14 mai au 23 juillet 1972 à la Kunsthalle de Cologne, du 19 septembre au 31 octobre 1972 aux Musées royaux d'art et d'histoire à Bruxelles, éditeurs scientifiques Jacques Stiennon et Rita Lejeune*, ed. Begique) Musées royaux d'art et d'histoire (Bruxelles, Allemagne) Schnütgen-Museum (Cologne, and Allemagne) Josef-Haubrich-Kunsthalle (Cologne (1972), p. 17.

styles, dans leurs aspects communs, leurs réciprocités, leurs identités, leurs contrastes et leurs contrepoints[1] qui sont au centre de l'attention.

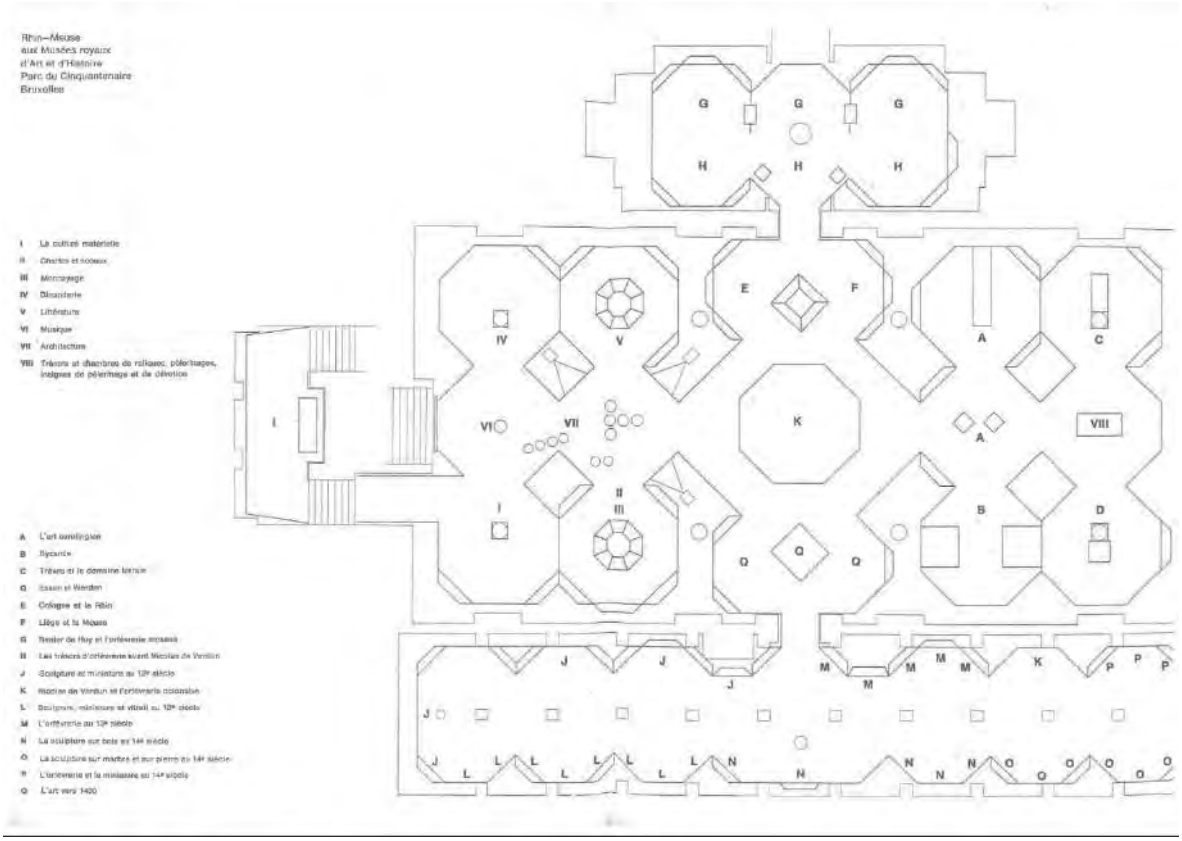


Figure 222 Plan d'occupation au sol de l'exposition Rhin-Meuse aux Musées d'Art et d'Histoire du Parc du Cinquantenaire, Bruxelles[2]*, automne 1972*

Pour analyser et décrire les phénomènes d'échanges, d'influences, de circulations, de transferts et d'appropriations entre les deux pôles, l'exposition *Rhin-Meuse* recourrait à la présentation d'objets orfévrés ou encore ayant trait aux pèlerinages et à la dévotion entre l'époque carolingienne et l'éclosion du style international. Comme en témoigne le plan d'occupation du Musée du Cinquantenaire[3] (ci-dessus), différent de celui de la Kunsthalle, l'exposition présentait également de nombreux éléments d'enluminure, de statuaire, d'architecture, à des retables, des sceaux, des chartres, des monnaies ainsi qu'à des œuvres aussi bien littéraires que musicales de la longue période de temps considérée.

[1] Ibid. Egalement p. 17.
[2] Ce plan est donné aux pages 18 et 19 du catalogue cité à l'instant.
[3] Les Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles étant situés dans le Parc du Cinquantenaire, on peut aussi rencontrer cette appellation plus courte.

Qu'est-ce qui permet alors de rattacher tout de même ces deux expositions temporaires à la dynamique de présentation des œuvres fondée explicitement sur la recherche manifeste d'objectivité, de mise à distance historique et de scientificité examinée dans ce chapitre ?

C. Une recherche manifeste de rigueur et de scientificite dans la presentation de la creation medievale[1]

Bien que la notion d'objectivité soit aussi discutable que celle de neutralité pour qualifier les jeux de l'exposition[2], il est indéniable que - pour une part[3] - les choix de présentation retenus au sein des expositions *Trésors des églises de France* et *Rhin-Meuse* tendaient à manifester une forme de distanciation et de scientificité explicite.

C'est de toute évidence l'exposition parisienne, inscrite au sein du Musée des Arts décoratifs dont on a encore le projet didactique à l'esprit, qui présente le plus clairement un ordonnancement fondé sur une présentation sérielle des techniques d'exécution. Le projet de cartographie des trésors existants au cours des années de recherches préparatoires et la volonté de mettre en avant la valeur des groupes régionaux se retrouve dans l'organisation de toute la première partie de l'exposition classée en fonction des ensembles géographiques. Le déploiement des œuvres repose ainsi avant tout sur l'identification de caractères formels communs aux objets provenant des mêmes provinces et rapprochés à la faveur de l'exposition parisienne. Six îlots échappent à ce classement topographique car il s'agit de *vitrines précieuses* [conçues] *en faveur des œuvres les plus rares*[4]. Dans la mesure où ces dernières rassemblent par exemple les ivoires des VIIe-XIIe siècle autour du trésor de Sens, l'orfèvrerie archaïque autour du trésor de Nancy, le cristal de roche autour de celui d'Amiens ou encore les émaux limousins et rhénans autour de la présentation d'éléments des trésors de Troyes et Grandmont, il s'agit bien encore là d'une répartition technico-géographique reposant sur un classement typologique lié aux matériaux mis en œuvre. Quoique la seconde partie de l'exposition nous conduise très au-delà de la présentation d'objets qui retiennent notre attention puisqu'elle rassemblait les créations ultérieures à la période Renaissance, on en fait tout de même mention

[1] L'exposition parisienne considérait la création orfévrée jusqu'au XIXe siècle mais on l'inclut ici car la période médiévale y était abondamment représentée.
[2] Quel que soit le degré de scientificité et de rigueur de l'approche choisie, ils ne suffisent à atteindre ce qu'on pourrait certifier comme une présentation « objective » ou « neutre ». Martin Schärer le rappelle très clairement ci-après. *Aucune réalité passée ou actuelle ne peut être représentée de manière objective ou neutre dans un musée. La vie ne peut en aucune manière être reconstituée et transférée au musée. En ce sens, chaque présentation est toujours une création, Schärer, Exposer la muséologie.*
[3] Une partie des effets retenus visaient au contraire des effets symboliques ou théâtraux marqués aussi ne les aborde-t-on qu'en dernier chapitre.
[4] Taralon. Parties introductives du catalogue.

car c'est la seule réellement couverte par la campagne photographique de l'époque[1] et car ces clichés témoignent - mieux que tout commentaire - de l'esthétique choisie pour le *display* de cette exposition. Les vues ci-dessous des chapelles épiscopales tardives montrent bien la façon dont les vitrines mettent en valeur l'évolution des formes et des types à travers la sélection des plus belles pièces possibles.



Figure 223 Vitrine de la deuxième partie de l'exposition "Trésors des églises de France" extraite des archives de la Bibliothèque du Musée des Arts décoratifs de Paris



Figure 224 Autre photographie de la même partie de l'exposition présentant sur ces gradins la chapelle épiscopale Colbert de Villacerf, XVIIIe siècle[2]

Cette volonté d'ordonnancement sériel des calices, patènes, ostensoirs, burettes, des plats, des bassins ou encore des pieds de candélabres se retrouve dans la photographie ci-dessous de la présentation de la partie XIXe siècle des pièces du trésor de Reims[3]. Le parti pris esthétisant, autant que techniciste, est, pour finir, encore plus apparent à travers cette célèbre reproduction d'une photographie d'ensemble correspondant encore à la seconde section de l'exposition.

[1] Qu'on ait pu trouver du moins (à l'exclusion de deux photographies intéressantes qui seront utilisées au chapitre suivant).

[2] Cette photographie correspond à la planche 239 du catalogue et à la notice n°177, p. 88. Voir Taralon.

[3] Gradins de la vitrine de la 2ème partie de l'exposition *Trésors des églises de France*, présentant le reliquaire de la Sainte-Ampoule, la croix archiépiscopale, deux plats d'évangéliaire, calice et burettes du trésor de Reims, XIXe siècle. Archives de la Bibliothèque du Musée des Arts décoratifs, Album Maciet n°309 (Une photographie que Laure Halbershill avait bien voulu nous adresser pendant les travaux de restauration de la bibliothèque du Musée des Arts décoratifs (en septembre 2018). Illustration reportée en annexe n°25.



Figure 225 Vue d'ensemble d'une des grandes vitrines de la seconde partie de l'exposition Trésors des églises de France, archives de la bibliothèque du Musée des Arts Décoratifs

Qu'est-ce qui caractérise ce parti pris dans lequel il est aisé de reconnaître la marque des expérimentations expographiques de Rivière ? Tout d'abord, la sérialité absolue de la présentation dans ces vitrines sur fond sombre favorisant le détachement des objets. Ensuite, l'effacement presque total des dispositifs de présentation, au profit de la mise en lumière de jeux de rapprochements formels autant que de symétries visuelles et l'abondance d'œuvres emplissant jusqu'à quatre niveaux superposés d'étagères ces longues vitrines murales dans lesquelles rien, pas même les montants verticaux[1], n'est susceptible de distraire, ou entraver la contemplation des œuvres ainsi arborées. Sans doute a-t-on là ce qui était alors considéré comme les conditions idéales de l'étude fondée sur l'appréciation formelle des œuvres contemplées à l'intérieur de leurs séries.

La capacité de ce modèle expographique à affirmer la préciosité des instruments du culte catholique et à en rehausser les qualités esthétiques d'objets d'art explique sa postérité. On en reconnaît en effet aujourd'hui encore les traits essentiels dans la présentation réservée aux pièces d'orfèvrerie XIXe s. du Musée d'art sacré de Dijon. Dans ce musée, rattaché au musée de la vie bourguignonne et marqué, depuis sa fondation, par de forts partis pris d'explicitations socio-historiques du sens des collections, la mise en scène de l'orfèvrerie recourt toujours à ce langage d'exposition. L'orfèvrerie du *decorum* catholique se voit sertie à l'intérieur de vitrines

[1] Suivant une conception technique des vitrines qui avait été mise au point au trésor de Conques dans le courant des années 1950 sous la direction de Jean Taralon mais ce redéploiement n'entre pas dans le chapitre sous la suspension et nous reviendrons au suivant.

étincelantes, épurées de tout fond coloré, faisant paraître les ciboires, burettes plateaux, calices et patènes en argent et laiton doré comme des objets somptueux, comme suspendus dans l'espace des vitrines.



Figure 226 Vue d'ensemble de la présentation actuelle des vitrines d'orfèvrerie (XIXe s.) du musée d'art sacré de Dijon



Figure 227 Vue actuelle, rapprochée, d'une des vitrines présentant les instruments eucharistiques (XIXe s.) au musée d'art sacré de Dijon

Retrouvait-on, dans les années 1970, ce modèle expographique avec l'exposition *Rhin-Meuse* ?

Visant, on l'a vu plus haut, à rendre intelligibles les interférences des styles dans la région Rhin-Meuse, le dispositif de cette exposition traduisait la volonté d'inscrire la lecture stylistique des si nombreuses œuvres rassemblées là à l'intérieur d'une compréhension plus vaste et plus anthropologique du contexte géographique et historique de leur apparition. Dans les deux lieux d'exposition de la *Kunsthalle* de Cologne et des Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles[1], s'éloignant de l'ostension de classements typologiques observée à l'instant à Paris, un premier parcours possible mettait en avant la chronologie (en abordant

[1] Comme l'indique l'avant-propos du catalogue, le matériel muséographique de Cologne a servi au montage de l'exposition à Bruxelles. L'agencement des salles a été aussi suivi dans la mesure du possible comme en témoignent les mots suivants : *un esprit identique a animé les réalisations de Cologne et de Bruxelles.* Dans le détail, l'exposition se déployait sur deux étages à la Kunsthalle de Cologne tandis qu'elle était répartie entre trois locaux d'un même étage à Bruxelles, voir Stiennon and Lejeune. Pages "A propos de l'introduction et du catalogue" (pp. 17-22)

l'espace linéairement), tandis que l'autre soulignait la dimension géographique des interactions (parcours transversal).



Figure 228 Vue de l'exposition Rhin-Meuse dans la présentation de Cologne à la Kunsthalle, printemps 1972

L'équilibre savamment ménagé entre les vides et les pleins, le dialogue entre la blancheur du plafond et les parois modulaires noires à la circonférence de la pièce ou encore les dispositifs de mise à distance des châsses rehaussées sur leurs vastes podiums octogonaux et sous la claire lumière filtrée par une sorte de *velum* constituent autant d'éléments tout à fait typiques de la rupture avec les distributions traditionnelles, type beaux-arts, des œuvres simplement alignées sur de leurs socles dans un voisinage monotone. On ne peut nier qu'une telle présentation dynamise la réception de ces reliquaires monumentaux[1]. Ainsi tirés hors d'un habitus visuel facilement soporifique, ces trésors de l'orfèvrerie et de la spiritualité du Moyen Âge occidental peuvent peut-être davantage atteindre, questionner, interpeller ou émouvoir les visiteurs qui leur font face, tel celui dont on voit, ci-dessus, le profil. Force est d'admettre, ci-dessous, grâce à des images d'archives qui nous ont été communiquées par la Bibliothèque Royale de Belgique[2], l'engagement enthousiaste dont témoigne l'attitude du roi Baudoin et de la reine Fabiola de Mora y Aragon face à l'installation à Bruxelles. Notons combien le « dialogue » avec les châsses monumentales semble en un sens encouragé par l'absence de vitrines.

[1] Notons, grâce au catalogue, qu'il s'agit respectivement, de gauche à droite, au premier plan, de la châsse de Notre-Dame de Tournais (attribuée à Nicolas de Verdun, datée de 1205, notice p. 323), de la châsse de saint Albin dont on voit bien le pignon évidé et les longs côtés scandés d'arcatures à doubles colonnettes (Cologne vers 1186, cat. p.320) derrière la première, masquée par celle-ci, plus à gauche encore, la châsse de saint Annon dont la structure est comparable à la précédente (Cologne vers 1183, p. 321 cat.), vient ensuite, tout à fait au centre, à l'arrière-plan, la châsse de saint Maurin (Cologne, vers 1170, catalogue p. 279), et enfin, sur la droite celle de saint Servais de Maastricht (vers 1160-1170, p. 245).

[2] En la personne d'André Vanderbeck que nous remercions ici.



Figure 229 Photographies de la réception de l'exposition Rhin-Meuse lors de son inauguration en présence du couple régnant, Bruxelles, printemps 1972 © Bibiliothèque Royale de Belgique

Le caractère abouti de la réflexion expographique se mesure encore à la façon dont les commissaires et conservateurs Anton Legner et René de Roo interprètent, entre les pages du catalogue ce qui pourrait passer comme un élément de socle laissé au hasard. Il s'agit, bien au contraire, mettre l'accent à travers le soclage sur la richesse et la complexité des rapports mutuels entre les créations des régions du Rhin et de la Meuse. *Lothar Henning a donné une forme architectonique à cette conception et à ce système complexe de relations en choisissant le module de l'octogone. A l'exposition de Bruxelles, la formule de l'octogone a été conservée* [également][1]. Quoiqu'on ne puisse être certain de la réception de la signification du motif octogonal pour le néophyte, sa simple efficacité ne peut être exclue. Comme on l'a vu en passant, un peu abruptement peut-être du *display* allemand au *display* belge entre les différentes photographies ci-dessus, les mêmes préceptes expographiques dominaient les deux déploiements. On retrouve en effet, ci-dessous, le choix en faveur d'un contexte essentiellement achromatique, présence des panneaux modulaires noirs ou gris, éclairage directionnel efficace[2].

[1] Stiennon and Lejeune, p. 21.

[2] Les photographies ci-dessous ont pu être obtenues grâce à l'entremise de Monique de Ruette, archiviste des Musées Royaux d'Art et d'Histoire et à l'intervention de Marc-Henri Williot-Parmentier, responsable de la photothèque du Musée. Ces clichés ont finalement été acquis auprès de l'Institut Royal du Patrimoine artistique (IRPA) au sein de la Bibliothèque Royale de Belgique, en la personne de Julie Mauro du département de la Documentation.



Figure 230 Vues de l'exposition Rhin-Meuse dans les salles des Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles, automne 1972

On remarque en effet, les mêmes panneaux noirs verticaux articulés déployant une présentation modulable, des socles noirs très sobres, des vitrines également encadrées d'importants rectangles noirs ainsi que de fins montants d'aluminium et dont la lumière émane directement des plafonds. L'utilisation de la galerie du cloître néo-gothique sous les chapiteaux à crochets des colonnes soutenant sa voûte d'ogive[1] offre un cadre seyant naturellement bien à la présentation de la statuaire, notamment des gisants comme en témoigne la vue ci-dessus.

[1] Selon un dessin donné par l'architecte Gédéon Bordiau et réalisé, entre 1905 et 1921 par son principal collaborateur Léopold Piron. Précisions données par l'Inventaire du patrimoine architectural en ligne pour la région de Bruxelles (dossier 9, 10-10a, 13 « Musées royaux d'Art et d'Histoire, Parc du Cinquantenaire »).



Figure 231 Vue de la section de l'exposition Rhin-Meuse présentant la création orfévrée mosane du XIIe siècle au Musée du Cinquantenaire, Bruxelles, automne 1972

Les éléments expographiques listés à l'instant vont dans le sens d'une recherche de sobriété excluant rigoureusement toute évocation contextuelle par le décor. Evocation rendue peut-être moins utile du reste face à la richesse du dialogue entre les œuvres dont témoigne encore la photographie ci-dessus présentant dans un même espace consacré aux débuts du style roman dans l'art mosan à la fois les fonds baptismaux de Renier de Huy au centre, le chef-reliquaire du pape saint Alexandre à droite, l'autel portatif de Stavelot dans la vitrine centrale, le triptyque-reliquaire de la Sainte Croix de Liège, légèrement sur la droite et enfin tout à fait à l'arrière-plan le retable de la Pentecôte. Ainsi le rapprochement d'objets faits à partir de matériaux et selon des techniques si variées permet de faire émerger immédiatement une image des débuts de l'art roman dans la région rhéno-mosane. L'éclairage de la cuve d'airain ici et celui tombant sur la statuaire aux clichés précédents va quant à lui davantage dans le sens d'une forme de théâtralité qui détonne avec ce qu'on avait observé au sujet de l'ambiance de la salle colonaise. On en trouve une explication savoureuse dans un entretien que le décorateur belge de l'exposition bruxelloise, récemment promu alors à l'exercice de l'art muséographique, avait accordé au quotidien *Le Soir*. Ce dernier partage en effet au journaliste dans les mots suivants son appréciation de la nécessité d'un traitement expographique distinct entre les deux contextes prévus pour le *display Rhin-Meuse :* « *Nous avons tenu compte d'un autre facteur, psychologique celui-là. Il nous est apparu que l'approche des musées est différente pour l'Allemand et pour le Belge. Le premier admet aisément les classements scientifiques et systématiques, le second est davantage sensible à un équilibre visuel, plus spectaculaire. C'est pourquoi, sans bouleverser complètement l'ordonnance prévue par les réalisateurs de*

l'exposition, nous avons été moins stricts sur cet aspect et nous avons joué plus librement avec les volumes et les couleurs »[1]. C'est ainsi que ce spécialiste des décors de théâtre explique avoir opté, non pour un éclairage diffus qui aurait facilité l'appréciation de toute la circonférence du baptistère, mais pour *un petit jet de spots attirant l'attention tout en donnant un peu plus de mystère à l'objet qui n'en serait que mieux examiné dès lors*[2]. Nous évoquerons encore, au chapitre suivant, un dernier élément relevant de ces choix expographiques belges contrastant avec ceux dominant le reste de l'exposition *Rhin-Meuse*, mais quittons à présent le détail de cette observation pour ouvrir sur les apports cognitifs des deux expositions examinées ensemble au cours de ce point.

Annonçant la parution, en 1974, de la somme d'Hans Swarzenski sur l'art roman démontrant la valeur essentielle des « arts mineurs » au Moyen Âge[3], ces deux expositions[4] ont contribué à la reconnaissance de la place de la création médiévale, notamment orfévrée, depuis le Moyen Âge dans la perspective de l'histoire de l'art. La première exposition continue de se rattacher assez directement à l'héritage des expositions universelles évoquées plus haut comme en témoigne la synthèse ci-après de son contenu se voulant présentation exceptionnelle de « *dix siècles d'orfèvrerie religieuse avec un assemblage de pièces qui n'a pas été vu après la rétrospective de la grande exposition universelle de Paris en 1900*[5]. La seconde, en revanche, dépasse l'esprit dont témoignait encore en 1965 le catalogue de l'exposition *Trésors des églises de France* qui reproduisait, par zones géographiques, les notices des pièces des trésors établies par les inspecteurs des monuments historiques, aboutissant à un classement par ordre alphabétique ouvrant sur une seconde partie composée de toutes les planches reproduisant les œuvres une à une rigoureusement dans la même perspective de lisibilité formelle que celle adoptée dans les vitrines. En effet, le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, présentait au contraire la spécificité d'adopter et de suivre exactement les sections thématiques successives de l'exposition incluant chaque fois un riche article introductif, l'ensemble des œuvres présentées dans la section accompagnées de leur notice développée au point de constituer, pris

[1] Albert Burnet, "Décorateur de "Rhin-Meuse" - Manfred Hürrig passe sans effort du théâtre au musée," *Le Soir* Numéro du samedi 30 septembre 1972 (1972). Nous sommes redevables à l'aide très aimable de Maud Henry, responsable de la section « Journaux et médias contemporains » de la Bibliothèque Royale de Belgique, à Bruxelles, qui a bien voulu, fin décembre 2017, effectuer pour nous la recherche dans une sélection de périodiques susceptibles de contenir des éléments de revue de presse en lien avec cette exposition, notamment auprès du journal *Le Soir*, à l'origine de la découverte de cet article.
[2] Ibid. On le voit à l'œuvre dans sa réflexion sur le sujet dans cet encart du *Soir* en annexe n°26.
[3] Swarzenski.
[4] Dont on a dit combien elles s'étaient appuyées sur un important travail de recherche préparatoire et une entreprise titanesque de sélection d'œuvres et d'obtention de prêts, surtout pour la seconde.
[5] Mots du communiqué de presse, rédigé en français et en anglais, dossier documentaire de la Bibliothèque du Musée des Arts décoratifs, cité par Tomasi, p. 326.

dans son ensemble, un véritable traité d'histoire et de civilisation du Moyen Âge entre le Rhin et la Meuse.

Ainsi, il est possible de noter, à l'issue de l'exploration de ces deux expositions temporaires, combien la forme prise par le déploiement expositionnel choisi pour les artefacts sélectionnés constitue bien un discours sur les objets non seulement dans l'espace de la seule monstration mais également dans la production de connaissances qui en découle. On a également vu au fil de ces pages combien la tendance à la suspension dans la re-représentation des objets issus du culte chrétien médiéval n'était pas uniquement le propre d'une tradition nationale ou institutionnelle mais constituait bien une des formes possibles de la réinterprétation de ce patrimoine tendant avant tout en une mise à distance objectivante accentuée tout de même en lien avec l'histoire du transfert au cours duquel les éléments de ce patrimoine sont devenus *musealia*. La même problématique s'observe, naturellement, concernant le destin de la grande peinture religieuse entrée dans les collections publiques françaises suite aux confiscations révolutionnaires des biens du clergé. La présentation des panneaux de retables devenus ornements des cimaises républicaines suit, comme celle des objets d'art, les variations liées aux modes architecturales, aux fluctuations du goût et à la sensibilité esthétique de chaque époque. Aussi n'est-il pas inintéressant d'observer, à titre d'exemple muséographique parallèle, combien une autre présentation dans le contexte d'un musée de Beaux-Arts de province, Rennes ici, manifeste son entrée dans la modernité par la sobriété et le caractère minimaliste de l'installation suspendant par exemple, au premier plan, la grande *Crucifixion* de Jacques Jordaens.



Figure 232 Vue de la grande galerie du musée des Beaux-Arts de Rennes, vers 1960, archives du musée des Beaux-Arts de Rennes[1]



Figure 233 Présentation du trésor de la cathédrale de Reims, avant 1972, cliché RMN[2]

On se convaincra de la porosité des conceptions expographiques entre les espaces muséaux et le déploiement des trésors d'églises en considérant un instant, ci-dessus, cette présentation épurée et formaliste du trésor de la cathédrale de Reims pour la même époque dans cette vitrine toute de verre et d'acier noir qui rappelle évidemment également l'esthétique examinée plus haut au trésor de Conques, autant que celle des expositions universelles.

[1] Il s'agit d'une photographie publiée dans la section historique du site en ligne de l'institution.
[2] Photo par Jack Dumont.

Cette remarque nous permet d'ouvrir enfin sur les variations expographiques inscrites au moins à un titre dans la perspective de la « suspension » qu'on tâche de caractériser au fil de ce IVe chapitre pour la période ouverte, schématiquement, à partir des années 1980 en rencontrant à nouveau les collections du Louvre qui ont accompagné de loin en loin la progression au fil des pages et en considérant également encore quelques expositions contemporaines relevant aussi bien de trésors d'églises que de musées.

3. Triomphe de l'Art (et triomphe de la suspension) dans les presentations contemporaines de l'orfevrerie medievale ?

A. Aparte. Comment « les « arts premiers » entr[erent-ils] au Louvre » ?

Croyant qu'on aborde parfois mieux un objet de recherche en le considérant par un angle dérobé, on se propose d'ouvrir ce dernier point du chapitre IV sur l'atmosphère ayant entouré la création du département des « Arts Premiers » au musée du Louvre au printemps de l'année 2000[1]. Les éléments avant-coureurs de cette ouverture sont bien connus aussi se contentera-t-on de rappeler ici trois étapes emblématiques[2]. Chacune d'elles nous semble en effet révéler des enjeux susceptibles de mettre en relief des phénomènes souterrains dans l'histoire de la patrimonialisation et la muséalisation du patrimoine issu de la spiritualité occidentale.

La première se situe en 1990 lorsque le collectionneur et marchand Jacques Kercharche fait paraître dans *Libération* un texte érigé depuis au rang de manifeste : *Pour que les chefs-d'œuvre du monde entier naissent libres et égaux*[3]. Difficile d'imaginer un titre davantage chargé d'intentions sotériologiques[4]. L'enjeu est donc immédiatement situé dans la perspective d'une énumération des libertés et des droits fondamentaux. Qui sont les intéressés dont la dignité se

[1] Toute création muséale ponctuelle ne saurait se comprendre sans connaissance de l'arrière-plan national comme international l'ayant précédé aussi faudrait-il donner ici des éléments indispensables à une meilleure appréhension. Nous ne pouvons cependant insérer que quelques indications complémentaires dans les notes ci-dessous.

[2] A l'échelle internationale, comme le rappelle Maureen Murphy, le mouvement de valorisation de la création africaine commence en 1982 lorsque le *Metropolitan Museum* de New York dédiant l'aile Rockefeller aux arts « primitifs » initie leur entrée dans un musée de Beaux-Arts, mouvement suivi en 1984 par la création du *Center for African Art* à New York puis par la création du musée Dapper à Paris en 1986. La décision de la très conservatrice Académie Royale des Arts de Londres de consacrer une exposition à l'art africain dans le courant des années 1980, *Africa : The Art of a Continent* va dans le même sens. Voir Maureen Murphy, "L'art de la polémique " *Cahiers d'études africaines [En ligne]* 223 (2016), http://journals.openedition.org/.

[3] *Libération*, le 15 mars 1990.

[4] Pour reprendre et signaliser immédiatement la richesse des pistes d'interprétations proposées lors du colloque iranien de l'Icofom à Téhéran en 2018 par Klas Grinell, "Preliminary Notes towards a Soteriological Analysis of Museums " *ICOFOM Study Series [Online]* 47(1-2) | 2019 (2019), http://journals.openedition.org/iss/1666 ; .

voit ainsi défendue[1] ? Non pas directement des hommes, mais bien des chefs-d'œuvre. Et explicitement au titre de ce qui en eux relève de « la part d'universel »[2] et de la « singularité irréductible »[3]. 1996 marque l'annonce par le président Jacques Chirac de la création d'un musée des Arts primitifs regroupant les collections du musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie et celles du laboratoire d'ethnologie du Museum National d'Histoire Naturelle. Kercharche est élevé au titre de conseiller scientifique de l'établissement public voué à devenir le futur Musée du quai Branly et invité à sélectionner les œuvres destinées à l'antenne installée au Pavillon des Sessions[4]. L'année 2000 constitue la dernière marche d'une ascension tout à fait symptomatique et formidablement médiatisée pour la petite centaine d'œuvres élues au milieu des productions pluriséculaires d'au moins quatre continents[5].

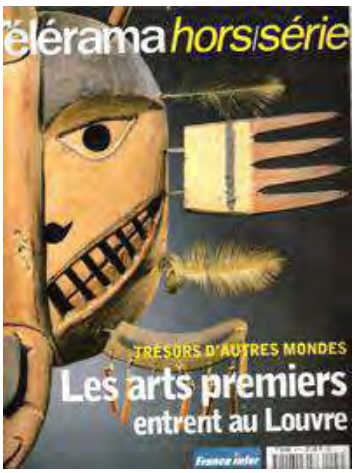


Figure 234 Couverture du numéro hors-série du magazine Télérama paru en avril 2000 à l'ouverture du Pavillon des Sessions

[1] Par l'appui d'une centaine de signataires du monde artistique et politique.
[2] La question, complexe, de l'universalité de l'art est centrale dans les discours en faveur de la reconnaissance du statut artistique des objets ethnographiques.
[3] S'appuyant sur *La fabrique du patrimoine* de Nathalie Heinich (2009) au sujet de la « valorisation par le régime de singularité » Audrey Doyen met en avant les critères suivant : *l'unicité, l'étrangeté, la rareté,* voir Doyen, p. 362.
[4] La décision de confier cette responsabilité à un galeriste passionné d'art africain grand voyageur versé dans la connaissance des collections d'art primitif de par le monde, plutôt qu'aux représentants scientifiques de l'institution historiquement détentrice des collections dans lesquels ce dernier était invité à puiser (le musée de l'Homme) n'est pas sans rappeler la façon dont l'artiste et collectionneur Tom Phillips fut finalement choisi, à Londres, pour remplacer Susan Vogel dans la conception de l'exposition de la *Royal Academy* quelques années plus tôt, voir Murphy.
[5] Qu'une sélection de 108 sculptures puisse représenter de tels ensembles renvoie naturellement à la question posée par le critique Jeff Sawtell en 1996 dans le *Morning star* face aux ambitions de l'exposition *Africa : Art of a continent* et reportée, ci-après, par Maureen Murphy. *Comment expose-t-on l'art d'un continent dans une seule exposition, en particulier l'art d'un continent aussi vaste que l'Afrique avec ses nombreuses et diverses cultures et son histoire* [...] *? La réponse est que cela n'est pas possible. Il suffit simplement d'accumuler autant de belles choses que vous le pouvez en espérant que les visiteurs ne remarqueront pas, ou qu'ils seront tellement impressionnés par l'accumulation de trésors qu'ils ne poseront pas cette question stupide* [...]. ». Voir ibid.

Thermomètre relativement fiable de l'état d'esprit de l'*intelligentsia* française, sinon parisienne, la couverture de *Télérama* conçue pour l'occasion énonce à elle-seule à la fois l'évènement célébré en haut lieu : la « naissance » des arts premiers à travers leur entrée au Louvre, leur valorisation par le vocable magique du « trésor »[1] et la renaissance - pour la frange de l'Occident concernée - de la problématique de définition du « soi » posé en regard des « autres » et de leurs « mondes »[2].



Figure 235 « D'un regard l'autre », exposition présentée au musée du quai Branly du 19 septembre 2006 au 21 janvier 2007[3]

Comme l'a montré par la suite le choix de titrer *D'un regard l'autre* sa première grande exposition, l'institution s'est d'emblée positionnée au carrefour d'un croisement très intriqué de regards tantôt sur « l'Autre », tantôt sur « les Autres ». Dans cette perspective, la création du Pavillon des Session au sein de l'*un des plus grands musées des Beaux-arts classiques* - tel que se définit lui-même le Louvre sur la page institutionnelle consacrée au département[4]- constitue une fort intéressante étape d'adoubement. Les mots célèbres prononcés par Jacques

[1] On l'aura vu en première partie de cette recherche.
[2] La complexité du jeu de regards se traduit ici tant dans le choix des mots que dans celui de l'illustration surtout si, grâce à André Delpuech, on se souvient que l'objet jugé ici le plus représentatif des « mondes des autres » n'est autre qu'un un masque yup'ik de l'Alaska ayant appartenu à André Breton.
[3] Cette affiche constitue la 6ème illustration de l'article d'André Delpuech cité à l'instant.
[4] Voir https://www.louvre.fr/departments/le-pavillon-des-sessions. On notera avec intérêt qu'en revanche ce département ne figure simplement pas sur la liste des départements du musée dans la base de données en ligne de l'institution (http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=col_frame). Ce contraste entre deux interfaces du même établissement reflète à la fois une ambiguïté de discours et une vérité de fait qu'explique, ci-après Audrey Doyen. *Ouvert en 1997, le Département des arts d'Afrique, d'Océanie, d'Asie et d'Amérique ne fut pas envisagé comme un département du Louvre à part entière, l'institution s'étant opposée à l'entrée de ces objets en son sein, le conservateur du département est d'ailleurs un conservateur du Musée du quai Branly-Jacques Chirac et non du Louvre et les objets présentés appartiennent au Musée du quai Branly-Jacques Chirac et non au Louvre*, voir Doyen, p. 170.

Chirac, rapportés ci-après, n'évoquent-ils pas un parallèle possible à la fois avec la figure du prince, reconnaissant solennellement l'achèvement d'une forme de jeunesse (ici des œuvres), avec le rite de passage, mais aussi avec l'idée d'un asservissement pour les œuvres adoubées promettant fidélité au service de l'Etat[1] ? Quoiqu'il conviendrait de s'interroger plus avant sur ce qu'un tel investissement protège[2] et quelle paix il s'agit exactement ici[3], on ne peut que noter la sacralité donnée à l'évènement[4], la réaffirmation de l'honneur qu'il confère[5] et l'existence de devoirs qu'il engage en retour et qui, quant à eux, demeurent tus[6]. *A l'issue de près d'un siècle de controverses et de débats passionnés* […] *un art qualifié tour à tour de « primitif », de « premier », de « primordial », selon les époques ou les exégètes, sans qu'aucun de ces termes approche sa vérité, rejoint enfin, et pour toujours, les cimaises de notre plus prestigieux musée*[7]. Près de vingt ans plus tard, le récit demeure identique entre les lèvres d'Yves Le Fur[8] et la réaffirmation de l'importance du franchissement du seuil du musée fait écho ici aux pages mobilisant, plus tôt dans ce travail, les analyses de Mircea Eliade. *On a parlé d'art des naturels, d'art des sauvages, d'art des primitifs, des nègres, etc. jusqu'à ce que la reconnaissance, tel*

[1] Le chevalier étant celui reconnu apte à coopérer loyalement à la défense du peuple et au maintien de la paix, (cf. Duby, Encyclopédie Universalis).

[2] Un certain récit de l'histoire de l'art, du mythe du Grand musée universaliste, de l'histoire des civilisations et du rôle protecteur et légitimant de l'Occident, et de la France ?

[3] Paix avec les populations autochtones descendant des peuples colonisés à divers époques ? Paix avec l'histoire de l'impérialisme européen, avec le passé colonial plus récent ? Ou plus simplement maintien de la « paix » par le maintien de la suprématie culturelle ? Quoi qu'il en soit, le discours s'achève bien sur l'affirmation suivante : *un chapitre est en train de s'écrire dans les relations de la France avec les pays non occidentaux.*

[4] Les premiers mots du discours sont à ce titre limpides : *Ce 13 avril est un jour-symbole d'ouverture au monde et de reconnaissance. Aujourd'hui, plus de cent chefs-d'œuvre venus d'Afrique, d'Insulinde, d'Océanie, des Amériques et d'Arctique font leur entrée au Louvre*.

[5] Là aussi le discours est explicite. *Pourquoi cette entrée ou ce retour au Louvre ? Parce que le Louvre n'est pas simplement l'un des plus grands musées du monde, pour ne pas dire le plus grand. Il est aussi, qu'on le veuille ou non, dispensateur d'un prestige, d'une renommée dont il serait injuste d'écarter des civilisations entières.*

[6] Ce dont témoigne le propos d'Yves Le Fur suivant selon lequel ces œuvres *sont difficiles à prêter parce que chaque objet a sa place* [dans la muséographie de Kerchache et Wilmotte] *et que l'œuvre a été conçue comme une représentation et elle joue particulièrement le rôle de représentation, d'ambassadeur, comme les voix d'Afrique, d'Océanie ou des Amériques qui sont installées dans ce saint des saints de l'art occidental et qui représentent ces peuples,* (à la fin de l'entretien, écouter https://www.youtube.com/watch?v=qq1GydIjetQ). Vidéo mise en ligne le 14/12/2017.

[7] Déclaration de M. Jacques Chirac, Président de la République, sur l'ouverture d'un nouvel espace du Musée du Louvre consacré aux arts premiers d'Afrique, des Amériques, d'Arctique et d'Océanie, sur le futur musée des arts et civilisations premiers du Quai Branly et sur la reconnaissance des arts premiers, Paris, le 13 avril 2000.

[8] Directeur du patrimoine et des collections du Musée du Musée du Quai Branly.

qu'on peut le voir ici, au Pavillon des Sessions, soit établie avec l'entrée de ces arts au Louvre[1] *qui est le saint des saints de l'art universel*[2].

A l'époque, pour que ce fragile bricolage institutionnel obéissant aux volontés présidentielles[3] opère en tant que reconnaissance officielle du prestige des arts extra-européens, un habile maniement du discours visuel et verbal s'imposait. La campagne de communication du printemps 2000 s'en chargea.



Figure 236 Affiche de la 1ère campagne d'annonce de l'ouverture du Pavillon des Sessions au musée du Louvre, avril 2000

Perdant sa majuscule[4] au départ de la proposition déclarative d'une nouvelle localisation, à défaut d'une nouvelle propriété, le célèbre « Homme bleu » du Vanuatu fut nommé parmi les émissaires du renouveau annoncé[5]. Une forme de portrait donc plutôt que la monumentalité malcommode des trois mètres de haut de la sculpture de grade de l'île de Malo ou que l'étrangeté de ses attributs. Comme si l'art était d'autant plus « universel » qu'il rejoignait tout de même, d'une façon ou d'une autre, des canons acceptables (grâce à la mise hors cadre[6]) tels que le beau contraste bleuté de cette apparition sur fond noir. Un arrière-plan de néant tout à fait bienvenu au service de la maïeutique recherchée ici. Faisant fi de toute histoire du

[1] Ici le discours singularise un évènement plus qu'il ne souligne le paradoxe du retour au Louvre pour certaines des œuvres entrées dans les collections dès la fin des années 1820 (telle statuette Taïno acquise de la collection Vivant Denon en 1826 par exemple) comme la sculpture aztèque du dieu Quetzalcoalt acquise par le Louvre en 1849 et installée dans ce qui fut alors désigné comme le « musée mexicain » (parmi ses nombreuses appellations).
[2] Propos tiré de la vidéo de présentation montée par le Musée du quai Branly (entre 0 :27 secondes et la première minute, écouter https://www.youtube.com/watch?v=qq1GydIjetQ). Vidéo mise en ligne le 14/12/2017.
[3] Sans rencontrer l'adhésion de Pierre Rosenberg, président-directeur de l'époque.
[4] Ambiguïté liée au fait de donner la parole à un objet et non à un homme ou de reconnaître ici des objets et non des cultures susceptibles de formuler, peut-être après une majuscule, qui elles sont ?
[5] Au même titre que la figurine féminine précolombienne de la culture Chupicuaro du Mexique (sur une autre affiche), restée l'icône du Musée du quai Branly-Jacques Chirac.
[6] On retrouve ici la thématique de l'efficacité des jeux de cadrage renvoyant vers les potentiels heuristiques du travail de Phélan sur le cadre (exposé dans ce travail depuis le socle conceptuel).

collectionnisme[1] et muséographique antérieure[2], pour ne pas dire de toute histoire tout court[3], l'affiche semble effectivement faire venir au monde[4] cette statue pourtant significativement nommée dans sa langue originelle *turu kuru* ; « celui qui est dressé et vous regarde ».



Figure 237 Affiche du second slogan d'annonce de l'ouverture du Pavillon des Session, au musée du Louvre, avril 2000

L'affirmation programmatique d'équivalence entre tous les arts au cœur du discours inaugural prononcé par Jacques Chirac[5] réitérait l'annonce communicationnelle. Le « passage à l'art »,

[1] Histoire renvoyant en l'occurrence à la vogue de l'ethnographie des voyages des années 1930 et plus précisément à l'expédition de la Korrigane, pour le compte du musée d'Ethnographie du Trocadéro à l'origine de l'entrée de quelques 2 500 objets dans les collections du musée de l'Homme. Plus généralement, l'histoire des relations entre ces productions et l'Occident remonte au XVIe siècle avec la découverte des mondes nouveaux et l'entrée des premiers objets dans les cours européennes, avant l'âge des premières expéditions scientigiques maritimes de Cook, Lapérouse ou encore Bougainville. Au-delà, elle se constitue, d'une succession ininterrompue de mutations quant à la désignation, au statut et au regard dont ces objets ont été affublés suivants qu'ils étaient étiquetés comme « curiosités », « pièces exotiques », « spécimens ethnographiques », « documents ethnologiques » ou « monuments artistiques » et suivant les institutions muséales missionnées pour leur sauvegarde et leur mise en valeur. A titre d'exemple, on peut renvoyer à la lecture du travail de Maureen Murphy dont la synthèse monographique suivant constitue une passionnante illustration, Maureen Murphy, "*Du champ de bataille au musée : les tribulations d'une sculpture fon*. Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac [En ligne]," ed. Musée du quai Branly Jacques Chirac (2009 (mis en ligne le 28 juillet 2009)).

[2] Depuis la correspondance entre le couple De Ganay et Rivière, jusqu'au dépôt du Musée du quai Branly à celui du Louvre en passant par les années au musée de l'Homme ou encore par le *Volkerkunde* de Bâle où elle fut présentée de façon temporaire en 1997.

[3] Voir à ce sujet Christian Coiffier and Kirk Huffman, "Historique d'un chef-d'œuvre, ambassadeur de l'art ni-vanuatu en France " *Journal de la Société des Océanistes* 133 (2011).

[4] Acte de naissance non dénué d'enjeux de pouvoirs comme en témoigne le titre « La revanche des primitifs » choisi par le quotidien *L'Express,* le 14 avril 2000 pour commémorer l'avènement de cette sculpture du Pacifique. Quoiqu'il s'agisse en réalité (sans mentionner l'immense profitabilité née de la collusion d'intérêts à peine dissimulée entre musée et marché de l'art) essentiellement d'un jeu de positionnement de la France sur un échiquier international d'ouverture à l'altérité et de reconnaissance de l'existence de la dignité d'autres cultures que celles issues du berceau européen, les conflits ouverts entre les différentes institutions artistiques et ethnographiques au tourant des années 2000 en France sont également au cœur des enjeux politiques de cette mise en scène. L'*Express* s'en fait tout naturellement le répétiteur auprès des lecteurs. La rhétorique d'une délivrance salutaire est parfaitement rodée puisque justement *cette statue impressionnante* […] *dormait dans les réserves du musée de l'Homme.* [attendant - on appréciera également le poids de chaque mot dans cette dernière citation de l'article -] *la volonté de Chirac de faire sortir les fétiches des réserves poussiéreuses du Palais du Trocadéro.* Article signé par Françoise Monier et encore accessible dans les archives en ligne du journal : https://www.lexpress.fr/informations/la-revanche-des-primitifs_637499.html.

[5] *Il n'y a pas de hiérarchie entre les arts, exactement comme il n'y a pas de hiérarchie entre les peuples.*

l'imparable comparaison avec les chefs-d'œuvre établis vaut reconnaissance des civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques. André Delpuech évoque comme suit la rhétorique déployée, toujours sans majuscule (nivellement oblige sans doute), par la campagne d'affichage. *Un second slogan « ensemble au Louvre », mariait sur une même image une œuvre « exotique » du musée du quai Branly nouvellement créé avec un chef-d'œuvre « classique » du Louvre : telle statue du dieu Gou du Bénin uni à une Vénus hellénistique, tel dignitaire huastèque du Mexique aux côtés d'une princesse pharaonique égyptienne*[1]. Ou encore, ci-dessus, de façon tout à fait saisissante en regard des investigations conduites en première partie de ce travail sur l'investissement sacral historique entourant les reliquaires du Moyen Âge occidental : *une figure de reliquaire fang africaine observée par l'ange médiéval de quelque cathédrale gothique*[2].

Les mots de Jacques Kerchache dans le texte *« Un parcours initiatique »*[3] ne peuvent que nous faire réentendre ici les réflexions exposées en revue de littérature sur le bâillonnement des créations artistiques sous le diktat de l'esthétisme universel. Les chefs-d'œuvre des arts africains, océaniens et d'Amérique destinés à être intronisés à travers leur exposition au Louvre sont *assez riches pour exprimer cet alphabet de signes-mères, de matrices auxquelles l'homme d'aujourd'hui peut et doit puiser*[4]. Aussi ne leur manquait-il que l'élaboration d'un espace « autre », atemporel, utopique et susceptible d'être vécu comme espace sacré[5] pour apparaître. *Devant les vastes fenêtres qui ponctuent l'espace sont fixés des écrans de maille de bronze argenté.* […] *Une harmonie réduite de matériaux (bronze, pierre et verre) contribue à l'unité, à la pureté et à la clarté du lieu*[6]. La scénographie inventée là et la rhétorique conçue pour la décrire disent assez la conviction que de tels objets n'attendaient pas d'autre écrin que celui que le cabinet Wilmotte pouvait concevoir pour leur avènement, proprement épiphanique

[1] André Delpuech, " "Il est des situations acquises dont il faut s'accommoder». A propos de frontières dans les musées français," *Les nouvelles de l'archéologie*, 147, no. Musées d'archéologie au début du XXIe siècle (2017): p. 61.
[2] Fin de la citation.
[3] Paru dans le Citadelle et Mazenot, *L'art africain,* 1998.
[4] Cité par Audrey Doyen dans son doctorat auquel il vient d'être fait allusion, p. 42. C'est également à elle qu'on emprunte l'analyse faite par Benoît de l'Estoile du présupposé du marchand-collectionneur. Ce dernier estime en effet qu'une telle affirmation renvoie *aux utopies de certains linguistes au XIXe siècle cherchant à reconstituer une langue originelle, prébabelienne de l'Humanité,* (2007b, p. 374).
[5] Tel qu'on l'a examiné au chapitre II.
[6] Présentation de la conception architecturale et muséographique par le cabinet Wilmotte sur son site institutionnel.



Figure 238 Salle Afrique du pavillon des Sessions, musée du Louvre, 2000. Reliquaires fang du XIXe siècle, Gabon et Guinée, © musée du quai Branly, photographie par Didier Boy de la Tour

La déclaration d'intention du président-souverain de cette création, relayée par le site de l'Institution, est édifiante et se passe de commentaire. *Chaque œuvre fut choisie en fonction de son exemplarité et non pour son histoire, son pays d'origine, sa patine, son ancienneté, la rareté de sa matière ou sa monumentalité, mais pour l'intégrité de l'artiste, son projet, son geste et ses propositions plastiques. Chaque œuvre témoigne du meilleur qu'une culture peut offrir. Le Pavillon des Sessions ne se veut pas un « musée idéal » ou un condensé de l'histoire culturelle de quatre continents, mais plutôt une anthologie éclairée, subtile et inspirée qui donne à voir, à sentir et à comprendre une centaine de chefs-d'œuvre.*[1] Le rêve de l'*anthologie* révèle l'ombre portée de Malraux dont le *Musée imaginaire* aspirait si fort à *délivrer les œuvres d'art de leur fonction* et à offrir la *pure vie des formes* à la jouissance esthétique. Espace par excellence où se manifesterait l'universalité transcendante d'un Art délesté du poids de l'humain conjoncturel pour atteindre au grand Homme et au mythe de son génie artistique transhistorique. Un lieu épuré jusqu'à la tentation du vide pour laisser toute la place *aux métamorphoses, aux filiations, aux rapports insoupçonnés, à toutes ces « voix » qui, dans le monde des formes, s'interpellent,*

[1] Voir https://www.louvre.fr/departments/le-pavillon-des-sessions.

se répondent, échangent leurs promesses [et font] *écouter la leçon de l'art et comprendre qu'à ce niveau la grandeur de l'art nous renvoie à la grandeur de l'homme*[1].

Les débats passionnés nés à la suite de ces propositions et d'un tel positionnement expographique, prélude à ceux entraînés par l'ouverture du bâtiment conçu le duo Jean Nouvel-Germain Viatte, rappellent le temps où il s'agissait d'établir si les créations des églises et des rois devaient disparaître de la vue des hommes éclairés, être démantelées, brûlées, envoyées à la fonte ou s'il fallait qu'une conscience s'interpose en faveur de la sauvegarde et de la reconnaissance d'une partie d'entre elles. A la toute fin du XXe siècle, nombreux sont ceux qui ont oublié qu'existât un temps où les œuvres entachées d'histoire aristocratique, royale ou ecclésiale n'avaient pas droit de cité dans le temple des Lumières. 1993 correspond à l'achèvement de la deuxième phase des travaux du Grand Louvre, sous la maîtrise d'œuvre d'Ieoh Ming Pei et au redéploiement des collections d'objets d'art du Haut Moyen Âge au XVIIe siècle jusqu'alors exposées dans l'aile de la Colonnade. Comment, précisément en cette année anniversaire du bicentenaire du musée du Louvre, les œuvres médiévales que nous avions quittées dans les années trente dans les salles de la Colonnade ou dans la Galerie d'Apollon aux côtés des trésors des souverains depuis l'époque carolingienne furent-elles redéployées[2], sous la conduite du cabinet Wilmotte et sous la tutelle d'Elisabeth Taburet-Delahaye ?

B. L'heritage du Museum Central des Arts dans le Louvre contemporain

a. Redeploiement des œuvres medievales a l'inauguration du Grand Louvre

A l'automne 1993, à la livraison du Grand Louvre, en dehors des gemmes et des joyaux qui demeurent dans la galerie d'Apollon où elles se trouvent toujours, les objets d'art occupent désormais tout le premier étage de l'aile Richelieu[3]. Si la transformation du musée en établissement public répond avant tout aux exigences d'accueil de visiteurs toujours plus nombreux depuis le début des années 1980[4] et de modernisation d'une institution cherchant à

[1] André Brincourt, *Malraux. Le malentendu*, Paris, Grasset,1987, dans le point « Saisir l'insaisissable ».
[2] A la faveur d'une importante libération d'espace due au départ du ministère des Finances en 1988, les collections purent être redéployées dans l'aile Richelieu.
[3] Tandis que les œuvres du XVIIIe siècle occupent la fin du parcours, dans l'aile nord de la Cour Carrée.
[4] Ce qu'on peut lire entre les lignes d'un article de l'*Express* du mois de novembre 1993 intitulé « Le Louvre toutes ailes déployées », *Depuis vingt-cinq ans, le public des musées a des besoins nouveaux, naguère insoupçonnés. Ce mouvement est né dans les établissements anglo-saxons. Aujourd'hui, les visiteurs ne réclament pas seulement de meilleures conditions de confort : des vestiaires, des toilettes décentes, mais aussi des restaurants d'une autre qualité que la sinistre cafétéria de l'ancien Louvre, des salles de repos, des librairies. Ils demandent aussi un environnement culturel plus développé : une documentation immédiatement accessible, des expositions temporaires, des salles de conférences. Le Louvre est devenu une sorte de centre culturel où ont lieu des concerts, des projections de films, où l'on peut écouter des conférences, participer à des colloques*.

s'aligner sur les standards internationaux en matière d'accueil et de gestion des flux[1], que traduit-elle en matière de vision d'ensemble des collections ? Découlant d'une longue histoire amorcée avec la naissance des musées européens, la logique de répartition par techniques des départements du Louvre[2] justifiant l'insertion des différents types de créations dans les parcours de l'histoire de la peinture, de la sculpture, du dessin ou des objets d'art demeure et n'est pas remise en question par la réorganisation des collections. Cette répartition traditionnelle met en œuvre dans l'espace la conception de la muséographie comme discours d'histoire de l'art, spécialisé par techniques. Fondé sur les évolutions formelles et la maîtrise technique des artefacts, ce type de déploiement s'attache avant tout à offrir un certain nombre de spécimens considérés comme des jalons essentiels sélectionnés en vue de l'étude et de la contemplation esthétique.

Depuis l'inauguration de l'aile Richelieu, les objets issus des trésors des abbayes et des églises médiévales ont pris place dans le parcours des collections permanentes où ils constituent l'*incipit* du Département des Objets d'art. Sept ans avant qu'il ne signe la création muséographique du Pavillon des Sessions évoqué *supra*, quel espace Wilmotte fut-il amené à concevoir pour la présentation des collections incluant les reliquaires issus du Moyen Âge ?



Figure 239 Musée du Louvre, département des Objets d'Art, aile Richelieu, salles médiévales n° 501, 502 et 503 articulées autour des figures successivement de Charlemagne, Suger et Jeanne d'Evreux (photo auteur)

[1] Dédoublement des surfaces d'exposition, décuplement des espaces d'accueil, apparition d'escaliers mécaniques...
[2] A laquelle échappe seulement l'Antiquité traitée par aires géographiques.

L'abondance de la lumière naturelle destinée à favoriser l'appréciation plastique des œuvres, constitue une spécificité du type de monstration hérité des immenses verrières d'abord du Crystal Palace de Londres puis des expositions universelles. Cette composante essentielle dans l'espace épuré du Pavillon des Sessions est déjà présente ici, dès le début des années quatre-vingt-dix donc, dans l'afflux, tamisé de blanc, de flots de lumière pénétrant par les vastes croisées donnant sur les cours intérieures[1]. Cette lumière naturelle est relayée par des systèmes d'éclairages très sophistiqués unifiant des ensembles distincts. Elle joue un rôle essentiel dans la mise en œuvre d'une écriture muséographique basée sur la linéarité et sur un jeu de soulignement très sobre.



Figure 240 Musée du Louvre, département des Objets d'Art, aile Richelieu, autres vues des salles médiévales (photo auteur)

La simplification architecturale du bâti procède par une réduction considérable de l'épaisseur des murs porteurs. Rappelant l'esthétique traditionnelle des habitations japonaises, les séparations murales s'affinent, sur de grandes hauteurs, jusqu'à ne constituer que de minces panneaux moins destinés à clore des espaces qu'à réfléchir la lumière descendant sur les œuvres. Des volumes formidablement aérés autour des œuvres s'offrent aux visiteurs.

[1] La restauration des cours Marly et Puget constitue une avancée essentielle de la restauration du palais du Louvre orchestrée par I.M Pei. Ces grandes fenêtres ainsi reconquises permettent ainsi un premier exemple de dialogue spatial au-delà de la seule unité d'exposition considérée, ici à travers le jeu des aperçus sur « l'extérieur ». Voir illustration d'annexe n°27.

Dans cette scénographie, les cimaises discrètement grisées et le lustre des parquets[1] -contrastant avec l'anthracite de la base des vitrines- qualifient ces espaces presque autant que les objets eux-mêmes. Ces derniers quant à eux apparaissent très visiblement encadrés, réhaussés par les montants noirs entourant la transparence des volumes constitués par des vitrines[2] qui ne se distinguent que faiblement de celles observées dès les allées de la Galerie du Prince Consort au South Kensington Museum, mettant sur la piste d'une communauté de discours.



Figure 241 Vitrine de la statuette dite de Charlemagne (bronze, Bas Empire ou IXe siècle), 1ère du département Objets d'art[3]

Suivant le principe, déjà rencontré, de l'ostension d'une œuvre pointée comme un *unicum,* une vitrine-écrin fait de la statuette équestre « de Charlemagne » le marqueur de l'entrée dans le département[4]. Elle constitue le premier jalon d'un alignement des œuvres les plus célèbres de la collection : des vases de Suger à la statuette-reliquaire de Jeanne d'Evreux en passant par l'épée du sacre de Saint-Denis et la Vierge d'ivoire du trésor de la Sainte-Chapelle permettant

[1] Non sans rappeler au passage *le joli parquet poli* des Arts Décoratifs que peignait, avec quelque amertume Gaston Bideaux au sujet du transfert du fonds Peyre.
[2] Ces dernières s'affineront considérablement, sept ans plus tard, au Pavillon des Sessions aux vitrines encore nettement plus minimalistes. Les archives du cabinet Wilmotte parlent même pour cette réalisation ultérieure du recours occasionnels à *de simples lames de verre suspendues* en guise de protection de certaines sculptures.
[3] Photos auteur.
[4] La recherche d'un emblème attractif, susceptible d'inviter les visiteurs à entrer dans le circuit des Objets d'art, mobilisant ici la figure de Charlemagne, se retrouvera dans le soin donné à l'invention d'une transition entre les départements existants du musée et les espaces du Pavillon des Sessions. Le choix portera là une sculpture de Nagada (civilisation prédynastique) ménageant une transition avec les célèbres collections égyptiennes.

au visiteur de parcourir à grandes enjambées une histoire du Moyen Âge composée par les emblèmes de l'histoire et de l'histoire de l'art. Ainsi perçoit-on la traduction d'une réflexion sur la proposition muséographique faite ici à un public néophyte guidé dans un parcours progressant chronologiquement et s'appuyant sur des repères historiques supposés connus. La mise en avant d'une épine dorsale des chefs-d'œuvre au centre n'est pas sans rappeler la hiérarchie établie entre plusieurs niveaux de lecture depuis le « musée moderne » (ou « musée idéal ») d'Auguste Perret. Sur les bas-côtés de cette dernière, l'enfilade des sous-sections[1] invite à la fois à la découverte d'autres œuvres majeures également isolées en vue d'être appréciables sous tous leurs angles[2] et d'ensembles composant successivement une image de l'art carolingien, du trésor de Saint-Denis, de la création émaillée romane puis du XIIIe siècle, et enfin de l'art gothique de ses débuts jusqu'au XIVe siècle. Comme c'était le cas dans l'exposition *Trésors des églises de France,* et dans une moindre mesure dans *Rhin-Meuse,* dans ce parcours les reliquaires se rencontrent à l'intérieur d'ensembles exceptionnels présentés chronologiquement pour illustrer les foyers géographiques de création artistique qualifiés par la technique mise en œuvre tels que les émaux limousins ou rhéno-mosans.

[1] Quoique chacune soit désignée par de petits panneaux comme « salle » (le premier indique par exemple « Suger », et en plus petits caractères « Art ottonien. Art roman. Premier art gothique » et indique la période suivante « Xe-XIIe siècle), leur très faible cloisonnement ne les identifie pas nécessairement comme des unités distinctes pour un visiteur inattentif. Cette tendance à la suggestion d'un parcours plutôt qu'à son affirmation constituera un parti pris très fortement mis en avant dans la scénographie du Pavillon des Sessions. Bien qu'une répartition par aires géographique préside à la répartition des sculptures, cette dernière est presque rendue imperceptible comme le souligne le propos suivant. *Le passage d'une aire géographique à l'autre n'est signalé que par des variations naturelles de la volumétrie,* précise le site du cabinet Wilmotte. *Exit* le didactisme on l'aura compris. Il s'agit dont d'une tendance expographique possible dont il importe de mesurer les conséquences comme s'y sont employés, plus tard, Octave Debary et Mélanie Roustan dans leur .

[2] Comme on peut le voir (illustration en annexe n°28) avec la présentation de ce tabernacle limousin du début du XIIIe siècle.



Figure 242 Salle présentant l'œuvre de Limoges au XIIIe siècle (photo auteur)

Dans la lignée des expositions abordées depuis le début de ce chapitre, par leur rapprochement à l'intérieur de ces scansions, les châsses reliquaires des XIIe et XIIIe siècles apparaissent avant tout en tant qu'illustrations d'innovations techniques : du cloisonné métallique[1], de l'émaillerie sur cuivre champlevé[2] ou encore de la gravure vermiculée[3]. L'émaillerie romane méridionale peut ainsi être aisément comparée formellement à l'émaillerie mosane et aux caractéristiques des premiers émaux champlevés, avant de l'être aux particularités de l'orfèvrerie du premier âge gothique[4] trouvant son aboutissement dans un polyptyque comme celui de Floreffe.

[1] Par exemple à travers un médaillon de coffret pour l'abbé Boniface provenant du trésor de Conques.
[2] Dont la châsse de saint Thomas Becket constitue l'exemple le plus célèbre.
[3] La châsse de saint Martial en étant donnée comme modèle. Là, le cartel allongé, récemment apposé à la suite de sa nouvelle restauration développe exclusivement la ligne du cartel antérieur concernant le volet technique « émail champlevé sur cuivre doré ». Ainsi peut-on lire le développement suivant : *la grande production limousine d'émaux sur cuivre champlevé commence à la fin du XIIe siècle avec les fonds vermiculés ornés de motifs de rinceaux végétaux gravés sur cuivre puis dorés. Sur ce fond très richement décoré se détachent les personnages en émail.*
[4] Notamment à travers les progrès du travail du cuivre traité au repoussé tel qu'on peut l'observer appliqué au saint Mathieu de la plaque provenant de l'autel majeur de Grandmont.



Figure 243 Vitrine du triptyque-reliquaire de la Vraie Croix provenant de l'abbaye de Floreffe, Ile de France, après 1254 (n° inv. OA 5552 © RMN/Musée du Louvre)

Comment cet objet[1] apparaît-il à l'œil du visiteur qui le découvre inscrit dans le parcours muséographique esquissé dans ces salles de l'aile Richelieu ? Vraisemblablement comme un chef-d'œuvre d'orfèvrerie, un brillant parangon de l'épanouissement des arts précieux dans le milieu de l'art parisien de la seconde moitié du XIIIe siècle, contemporain enfin de l'essor du gothique monumental comme en témoigne sa forme de cathédrale miniature intégrant tous les éléments structurels et décoratifs de l'édifice gothique (colonnettes, archivoltes couronnées de crochets, pinacles, tourelles et lancettes, gables aigus). La virtuosité du traitement des statuettes en ronde-bosse, avec hanchement en *contraposto*, finesse des visages et souplesse des drapés le situe en outre dans le contexte de l'art de cour dont relève également la Vierge d'ivoire de la Sainte-Chapelle qui lui fait face dans sa vitrine. Enfin, dans ce dernier tiers du parcours des salles consacrées au Moyen Âge, la rencontre avec ce polyptyque aux volets mobiles, après celle des coffrets byzantins, des châsses romanes, des tableaux-reliquaires antérieurs et enfin de staurothèques comme celle de Jaucourt[2] inscrit également cet objet dans une histoire de l'évolution formelle des reliquaires orfévrés annonçant les développements ultérieurs du retable-tabernacle à volets articulés et du retable monumental que le visiteur entrevoit au terme de cette galerie avec celui de l'atelier des Embriachi provenant de l'abbaye de Poissy.

[1] Qui constitue la toute première illustration de la revue de littérature et que nous avons déjà rencontré au cours du chapitre précédent au moment d'analyser les processus d'occultation/monstration alternés au sein d'un même objet.
[2] Mentionnée dans les annexes du chapitre III également.

Sans atteindre naturellement la suspension esthétique menée à son terme par l'ambition de Kerchache d'imposer une vision de l'histoire de l'art comme une suite de variations stylistiques, la présentation proposée dans les salles redéployées de l'aile Richelieu n'en réalise pas moins déjà, en trois dimensions, l'idéal de la collection de manuels d'histoire de l'art *L'Univers des formes* imaginée par Malraux. Jouissant de la maturité disciplinaire de l'histoire de l'art médiévale, de l'érudition de générations de conservateurs et de la longue reconnaissance de la qualité de chef-d'œuvre des productions le constituant, le département a dépassé les problématiques liées à la légitimité et s'attache à remplir scrupuleusement les fonctions assignées à l'institution muséale. Sa présentation expose et transmet le patrimoine qu'elle conserve et étudie et le destine ainsi tant à l'étude et à l'éducation qu'à la délectation des visiteurs[1]. Dans l'exemple considéré, ci-dessus, la présentation permet ainsi de situer ce fleuron de l'orfèvrerie médiévale à l'intérieur d'une histoire d'évolution typologique et de maîtrise technologique croissante. Cette muséographie - typique de l'institution parisienne revendiquant son aversion radicale à l'encontre de toute forme de pastiche et sa répugnance envers la reconstitution[2] - peut sans doute contribuer à une potentielle intégration du discours de l'histoire de l'art par le visiteur. Favorise-t-elle pour autant l'intelligence de ce polyptyque ?[3] Dit-elle quelque chose de l'apparition des reliques de la Vraie Croix en Occident au lendemain du sac de Constantinople en 1204 ? Evoque-t-elle le comte de Namur[4] recevant de son frère Baudouin, devenu le premier empereur latin de Constantinople, une relique de la Vraie Croix aussitôt offerte au monastère des Prémontrés de Floreffe ? Il faut se tourner vers la fiche de salle[5] pour lire que l'objet *fut exécuté à la suite d'un miracle survenu en 1254, évoqué par l'inscription niellée de la partie centrale*[6]. Mais l'inscription en question n'y est pas donnée[7]. Aussi, même

[1] On retrouve ici les termes composant la dernière définition du musée par l'ICOM, formulée en 2017 (dans l'attente de sa révision à l'issue des débats de Kyoto en septembre 2019).
[2] On s'en convainc aisément en parcourant, par exemple, les prises de position des conservateurs du Louvre lors de la table ronde que l'Ecole Nationale du Patrimoine consacrait à la thématique suivante, .
[3] La réponse qu'on propose, ci-dessous, a été intégrée dans le cadre d'une réflexion esquissant un parallèle avec la recherche des variations successives du sens des écrits littéraires au fil des manuscrits et des variations éditoriales. Elle devrait paraître, avant septembre 2020, sous le titre « L'écriture d'exposition comme variation. Transposition de l'approche de la génétique des lettres et des arts à la muséologie ».
[4] Philippe le Noble.
[5] Intitulée « L'orfèvrerie gothique de la seconde moitié du XIIIe siècle à la première moitié du XIVe siècle ».
[6] Une inscription qu'on trouve d'ailleurs également le long de l'intrados de l'arc central.
[7] Évidemment les fiches de salles ne peuvent intégrer le contexte de création de toutes les œuvres présentées dans les salles, cependant la mise en avant magistrale d'une œuvre de cette importance pourrait se fonder sur d'autres critères que ces qualités formelles et prendre le parti d'évoquer explicitement la *Chronique de Floreffe* (de l'Ordre des Prémontrés, composée en 1463. Ms : Bibl. royale, Bruxelles) et le récit du miracle qu'elle contient. Le visiteur aurait ainsi l'opportunité de relier la création orfévrée à ce qui constitue son origine et sa raison d'être en lisant par exemple, les mots de Jannic Durand, *La relique à peine arrivée à l'abbaye, plusieurs gouttes de sang auraient coulé durant l'office de la fête de l'Invention de la Croix. Cinquante ans plus tard, lors du jubilé de 1254, sous l'abbatiat de Pierre de la Chapelle, le miracle se renouvela. C'est à la suite de ce second miracle qu'évoque*

en s'appuyant sur la médiation proposée sur place, le visiteur passe-t-il simplement à côté de l'évènement fondateur de la vénération due à l'objet permettant de l'apprécier en sa qualité de staurothèque et en lien avec ce qui devait être sa vénération sur l'autel de l'abbatiale, à la manière d'un retable, lors des ostensions, notamment à l'occasion de la fête de l'Invention de la Croix. Le réseau humain de circulation et de don, la densité historique de l'objet échangé, l'histoire du miracle, la commémoration de la Passion par les Prémontrés et sa cristallisation autour du sertissage d'un fragment de la Vraie Croix à l'intérieur d'une croix-reliquaire tenue par deux anges, l'espérance de la Parousie associée à cette relique enfin, tous ces éléments demeurent ainsi absents[1] de cette vitrine-ostensoir dévolue à la promotion de la beauté formelle d'un tel objet[2].

Ce reliquaire demeure, non sans paradoxe, érigé au rang de « relique » précieuse (d'idole ?) renvoyant à une dimension, vraisemblablement à cette « transcendance de la création » dépassant sa réalité matérielle. Celle-ci se situe du côté du culte de l'Art et de l'Homme tel que nous l'avons abordé au premier tiers de ce chapitre et tout dans sa présentation contribue à renforcer cette interprétation en un sens conforme à la croyance malrucienne dans l'art comme *une valeur nouvelle, le plus noble héritage du monde et l'expression de la permanence de l'homme,* [… comme] *le premier humanisme universel*[3]. La déclaration de l'anthropologue Benoît de l'Estoile selon laquelle *le bâtiment du quai Branly en dit plus sur la cosmologie occidentale que sur les civilisations qu'il est censé représenter*[4] pourrait-elle ne s'appliquer qu'à cette création muséale ? La mise entre parenthèse des fonctions symboliques, l'omission des croyances et des significations associées aux objets, le passage sous silence des heurts éventuels de l'histoire appropriative, comme du regard porté aujourd'hui sur l'homme médiéval pourraient-ils n'interagir en rien dans le déploiement d'un reliquaire chrétien dans ce qui fut le

précisément l'inscription « cette Croix qu'Il a désiré pour nous a fait deux fois couler du sang, cette Croix, je le sais, le sang du Christ l'a teintée et l'a bénie », que fut exécuté le polyptyque.

[1] Carence qui renvoie à l'important passage manquant de la définition du musée par l'ICOM évoquée plus haut : la nécessité de transmettre *le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement.*

[2] A l'occasion des travaux de redéploiement des collections du Musée National du Moyen Âge et des Thermes de Cluny, le dépôt ponctuel dans les salles de l'aile Richelieu d'une série d'objets provenant des salles de Cluny a entraîné l'apparition de cartels temporaires allongés accompagnant les œuvres et donnant quant à eux davantage d'éléments de compréhension historique. En témoigne le texte du reliquaire polylobé des Flandres daté de 1230 (donné en exemple dans le chapitre III) qui, certes donne avant tout une analyse de la réalisation technique : *argent repoussé, estampé, ajouré, gravé, ciselé, niellé et doré, cuivre gravé et doré, filigranes et gemmes,* mais qui est assorti du texte suivant : *Ce reliquaire, provenant de la collégiale Notre-Dame de Termonde (Flandres) abritait, sous la plaque ajourée et filigranée de l'avers, des reliques du bois de la Croix, de sainte Marie-Madeleine et des saints Etienne, Jacques, Philippe et Barthélémy.* Développement daté de l'année 2018 laissant augurer des évolutions à venir mais ne remettant pas fondamentalement en question les lignes de description muséographique proposées ci-dessus.

[3] André Brincourt, *Malraux. Le malentendu*, Grasset, Paris, 1987, « Saisir l'insaisissable ».

[4] Benoît de L'Estoile, *Le goût des Autres de l'Exposition coloniale aux Arts premiers* (Paris: Flammarion, 2007).

Museum Central des Arts ? Ne constituent-ils pas des conditions préalables à la somptueuse présentation du profil ci-dessous ? L'aboutissement de la suspension atteinte là ne justifie-t-il pas à lui seul de rejeter, aussi loin que possible du chef-d'œuvre l'injure que représente le particularisme mesquin d'un cartel ?



Figure 244 Portrait de prêtre ou de roi, Mexique, culture Maya, période classique récente (600-900 ap. J.-C.), Musée du quai Branly, dépôt au Pavillon des Sessions, photographie par le cabinet Wilmotte

Pourquoi rappeler au visiteur lambda son ignorance des précolombiens, de la Méso-Amérique et des classifications entre ses productions ? A quoi bon l'entretenir des ruines de Palenque ou du nord du Chiapas mexicain ? Qu'est-ce que la contemplation de cet angle de vue parfait gagnerait à considérer les expéditions archéologiques d'un Désiré Charnay ? Le dilettante n'en serait-il pas inutilement entravé dans la libre éclosion des comparaisons favorisées ici, le portant à déclarer cet objet post-cycladique ou pré-modiglianien (pourquoi pas ?) selon son humeur et les images mentales à sa disposition ?



Figure 245 Une vue d'ensemble de sculptures du Pavillon des Sessions, photographie provenant du cabinet Wilmotte

Quoi qu'il en soit, en l'état, les salles médiévales de l'aile Richelieu n'ont succombé ni à la tentation du vide ni au culte de ces jeux de l'esprit supposés combler les sens et l'intelligence par le seul exercice d'un œil superficiel et décomplexé. Elles mettent en œuvre non seulement une progression chronologique simple, mais également des découpages géographiques immédiatement compréhensibles et appuyés d'éléments didactiques clairs. La disposition des œuvres fait en outre naître des dialogues féconds et sensés historiquement entre les créations rapprochées, permettant à un regard attentif d'au moins d'inférer certains éléments quant aux conditions d'exécution ou au contexte artistique entourant les chefs-d'œuvre présentés.





Figure 246 Vues d'ensemble de travées des salles médiévales autour du coffret reliquaire du bras de Charlemagne et de la châsse monumentale de saint Potentin (photos auteur)

On peut le voir, ci-dessus, à travers la vitrine du coffret-reliquaire du bras de Charlemagne laissant entrevoir les créations byzantines de l'époque carolingienne ou encore, à droite, la châsse de saint Potentin[1] mise au premier plan de vitraux provenant de la cathédrale de Soisson et datés du 1er quart du XIIIe siècle. Dans le contexte du département des Objets d'art du

[1] Vers 1220-1240. Une châsse monumentale que nous avions rencontrée précédemment sous la vitrine de la Galerie d'Apollon autour de 1900.

Louvre, les rapprochements restent établis entre les arts précieux et il n'est pas possible, dans l'exposition permanente telle qu'elle est conçue dans son strict cloisonnement entre départements et entre techniques, d'enrichir la compréhension du polyptyque-reliquaire de Floreffe (par exemple) par la présentation de fragments de sculpture du gothique parisien ou encore d'éléments d'architecture tels que des vestiges architecturaux de la Sainte-Chapelle de Paris ou de la cathédrale de Cologne conservées dans les collections françaises et européennes. Basculer vers l'exposition temporaire, ici entre les mêmes murs de l'établissement Louvre quelques années avant que la scénographie de Wilmotte ait été mise en place, permet d'observer que si la présentation esthétisante des œuvres constituait là une composante essentielle, le contexte de l'exposition temporaire permettait l'enrichissement de la lecture à travers la diversité des catégories d'objets ponctuellement rassemblés comme c'était le cas dans l'exposition-dossier *Rhin-Meuse*. Ceci s'observe aisément, ci-après, à travers ces photographies tirées des archives de l'exposition « Le trésor de Saint-Denis au Louvre » en 1991[1].

b. Entre suspension et dialogue contextuel, l'exposition « Le tresor de Saint-Denis au Louvre »

Au service d'une ambitieuse présentation du trésor de l'abbaye Saint-Denis, sous le commissariat de la conservatrice en chef du département des objets d'art du Louvre à l'époque, Danielle Gaborit-Chopin, l'exposition temporaire dont il va être brièvement question ci-après, bénéficiait de l'étroite collaboration entre les deux institutions majeures héritières des vestiges dyonisiens, la Bibliothèque Nationale et le musée du Louvre. La mise en regard de deux présentations d'objets d'art médiévaux au sein de la même institution permet de souligner combien la notion de « suspension » ou son pendant caractérisé par une approche plus inclusive ne peut être totalement détachée d'une réflexion sur la marge de manœuvre plus ou moins grande laissée par le contexte expositionnel et de se souvenir des contraintes particulières propres à l'exposition permanente et de la liberté, toute relative, parfois expérimentée dans le cadre de présentations temporaires[2].

---

[1] Entre le 12 mars et le 17 juin 1991, Hall Napoléon. Nous avons pu accéder à ces dossiers d'archives grâce à la disponibilité et à l'attention bienveillante de Mme Christine Chabod, documentaliste scientifique du Département des Objets d'Art du musée du Louvre.

[2] On se permet d'au moins introduire dans ce travail une piste de réflexion quant aux distinctions séparant la logique des expositions permanentes et celle des expositions temporaires. Il n'est en effet pas inutile de garder à l'esprit, grâce à Geneviève Bresc-Bautier (Conservateur général en charge du Département des sculptures du musée du Louvre depuis 2004), qu'*un musée permanent n'est ni un livre ni une exposition temporaire, mais subit des contraintes imposées. Elles dépendent de différents facteurs. Le premier est constitué par la collection elle-même, qui a été réunie dans des circonstances historiques variées et qui s'étoffe à la fois en fonction des occasions et d'une politique volontariste. La liste des œuvres destinées aux salles est fluctuante selon que l'on choisit d'exposer ou de laisser en réserve. Ce choix est dicté par une appréciation subjective, parfois en raison de l'état*

Comme il a été fait précédemment, se référer aux intentions exprimées en propos d'ouverture permet d'approcher la coloration donnée à un rassemblement d'œuvres et le discours muséographique l'environnant. Ici, la réinterprétation donnée par Jack Lang au sens historique du trésor de l'abbaye de Saint-Denis[1] et sa manière de caractériser ces créations permet de saisir l'inscription de ce point dans le cadre d'une analyse des formes de la suspension expographique.



Figure 247 Jack Lang photographié dans la section consacrée à L'apogée gothique, observant la Vierge à l'Enfant d'ivoire conservée au Cincinnati Taft Museum, photographie présente dans le dossier d'archives de l'exposition au Département des Objets d'art du Louvre

La vocation première des trésors d'église fut de s'offrir à la vénération religieuse mais, très tôt, est venue s'y associer une autre fonction qui préfigurait déjà celle des musées : préserver des œuvres rares et belles, chargées d'une signification historique ou symbolique, souvent légendaire et poétique. Si l'histoire du trésor de Saint-Denis, de ses dispersions et de ses regroupements, reflète celle de bien d'autres trésors sacrés, c'est pourtant un exemple unique par la magnificence et la beauté des œuvres qu'il réunit[2]. Si la célébration de la beauté et l'ancrage dans l'histoire de l'art demeurent essentiels également dans l'introduction par Danielle Gaborit-Chopin, comme on peut le lire ci-après, les premières lignes témoignent d'une vision élargie dont entend rendre compte son ambitieux projet d'exposition. *Intimement liée à*

physique ou du jugement critique ou du peu de relation avec les autres œuvres exposées. Voir Geneviève Bresc-Bautier, "Exposer la sculpture au temps de Rodin 1860-1914," *Cahiers de l'École du Louvre. Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie [en ligne]* 8 (2016).

[1] Réaffirmant la continuité entre trésor d'église et institution muséale évoquée en revue de littérature.

[2] Jack Lang, propos d'ouverture au catalogue d'exposition *Le trésor de Saint-Denis,* déjà cité, Gaborit-Chopin.

l'histoire de France, l'abbaye fut aussi l'un des hauts lieux de l'histoire de l'art. L'architecture gothique y prit son essor[1]*. Les vitraux qui illuminaient ses verrières, les sculptures qui ornaient ses murs et ses portails, les gisants même qui dormaient sous ses voûtes suscitent toujours l'admiration, et les études approfondies contribuent encore à perpétuer son renom et celui des princes et des abbés qui œuvrèrent à son embellissement. De son trésor innombrable et fastueux, cœur et raison d'être du monastère, source de sa puissance et de sa richesse, il n'est que bien rarement question : le temps, la cupidité, les guerres et les famines l'ont largement entamé, les destructions révolutionnaires l'ont fait disparaître. Pas totalement cependant puisqu'une centaine d'objets fut épargnée à la Révolution*[2]. Sur le plan imaginé, les œuvres les plus célèbres forment un alignement central semblable à la *spina* d'un cirque antique. La volonté de mettre en avant la gloire d'un des trésors les plus prestigieux de l'Europe médiévale conduit ainsi à la préfiguration de la colonne vertébrale des chefs-d'œuvre qui allait trôner, également autour des vases de l'abbé Suger, au centre de l'espace des collections permanentes du Département des Objets d'art deux années plus tard.



Figure 248 Salle correspondant à la partie « L'abbatiat de Suger » dans l'exposition temporaire Le Trésor de Saint-Denis au Louvre, 1991, archives du département des Objets d'art, musée du Louvre

[1] On retrouve là une légitimation des arts mineurs par leur lien aux arts majeurs plusieurs fois évoquée dans ce travail.
[2] Gaborit-Chopin. Introduction, p. 11.

Le raffinement muséographique caractérisé par les teintes grisées des cimaises, la sobriété de la présentation et le maniement d'éclairages ponctuels sur les œuvres ont été salués unanimement par la presse de l'époque[1]. La vision ci-dessous suffit à comprendre que *L'amateur d'art* ait titré son compte-rendu d'exposition « Lumière sur les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie médiévale[2]. Et ce constat corrobore l'intention de Mme Gaborit-Chopin de montrer des œuvres *représentant le meilleur des arts précieux au Moyen Âge,* non sans souligner une dimension de « spécimens » en tant que *prototypes qui inspiraient tout le travail qui se faisait alors dans ce domaine*[3].



Figure 249 Vue rapprochée d'une vitrine de la section II "L'abbatiat de Suger" présentant de gauche à droite le Vase d'Aliénor (n°inv. MR 340), le Calice de Suger (de la National Gallery of Art de Washington, Widener coll. C-I) et l'Aiguière de sardoine (n° inv.MR127), photographie extraite des archives de l'exposition, musée du Louvre, Dep. Objets d'art

L'efficacité de la présentation et la grande lisibilité des œuvres bénéficiant d'éclairages modernes sont également pointées comme un très net contraste avec les présentations des

[1] Une consultation de la revue de presse le confirme aisément. Il est en outre intéressant de survoler les manières dont les différents organes ont rebaptisé cette exposition temporaire, en fonction de leurs orientations propres, certes, mais aussi de l'éventail des lectures proposées par la présentation elle-même. Ainsi, *Beaux-Arts* titrait sobrement (en mai 1991) « Le trésor des saints abbés », proche de *Connaissance des Arts,* choisissant en mars 1991, « De l'or pour Denis ». La dimension royale apparaissait dans *Libération,* 19 avril : « Le trésor de St Denis trône au Louvre », dans *La vie* « Un trésor royal ! » (le 28 mars), ou encore dans *Le Nouvel Observateur* (14 mars) « L'or des rois ». L'accumulation paraissait dans le choix du « Syndrome Toutankhamon » pour *Le Monde* (10 avril), avec une connotation plus ou moins positive d'après le regard porté par *L'humanité* « Saint-Denis exhibe des trésors au Louvre, derniers feux d'un trésor » (17 avril) et pour *Le Figaro,* « Les pots cassés de la légende » (12 mars). *L'Express* et *La croix* mettaient respectivement l'accent sur « Les clés du Royaume » (pour le premier le 28 mars) et sur « L'art chrétien au sommet » (pour le second le 30 mars).

[2] Numéro de mars 1991.

[3] Mots d'une interview accordée par Danielle Gaborit-Chopin au magazine *La Croix,* le 30 mars 1991.

collections permanentes où s'accumulaient les objets avant le redéploiement des années quatre-vingt-dix[1]. Cette qualité a sans doute joué un rôle important dans la « fascination » pour le trésor de Saint-Denis[2] attestée par l'accueil de près de 130 000 visiteurs payant au cours des quatre-vingt-dix jours d'ouverture[3].



Figure 250 Autre photographie prise en interne par les services du musée du Louvre au cours de la soirée d'inauguration, archives du Département des Objets d'art, musée du Louvre

Un public visiblement séduit également par *les explications limpides décrivant en détail les heurts et malheurs du Trésor*[4]. Comme on peut l'observer sur la première photographie d'ensemble plus haut, l'appareil didactique, déporté latéralement vis-à-vis des vitrines occupait une place très importante dans le dispositif, notamment à travers le recours à de nombreuses reproductions de la documentation graphique historique conservée documentant les pièces disparues et par des agrandissements des célèbres gravures de Félibien.

Pour évoquer le plus important trésor ecclésiastique français par sa richesse et par son ancienneté, la présentation rassemblait des camés, des ivoires, des manuscrits, des instruments du sacre en plus des instruments de *l'ornamentum* et du *ministerium* visibles ici. *Les* vues suivantes correspondant à la section que l'exposition consacrait au trésor de Saint-Denis durant le Haut Moyen Âge[5] montrent en effet combien le rapprochement entre les institutions permet de dépasser la logique de la collection et du cloisonnement par techniques. Quoiqu'on se situe

[1] On s'appuie ici sur une remarque formulée en ce sens dans la rubrique *Arts* du *Quotidien* du 19 mars 1991.
[2] D'après les termes choisis par *France Soir,* le 16 mars 1991 (« Une fascination : le trésor de Saint-Denis).
[3] Soit un peu plus de 1 400 visiteurs par jour.
[4] Agnès Cazenave dans l'article « Un trésor royal ! » paru dans le journal *La vie,* le 28 mars 1991.
[5] Essentiellement sous les règnes de Dagobert et de Charles le Chauve.

avec ces objets dans la sphère des arts précieux, on retrouve ici par exemple la célèbre patène de serpentine du département des Objets d'art réunie à la Coupe des Ptolémées du Cabinet des médailles avec laquelle elle formait un ensemble liturgique eucharistique et dont elle ne fut séparée qu'au lendemain de la Révolution.[1] Celle-ci pouvait en outre être appréhendée face à la célèbre Intaille de Julie[2], autre pièce éminemment célèbre du trésor de Saint-Denis et qui surmontait l'escrain dit de Charlemagne[3].



Figure 251 Autres vues de l'exposition Le Trésor de Saint-Denis au Louvre, 1991, correspondant à la partie consacrée au trésor pendant le Haut Moyen Âge. Photos extraites des archives du département des Objets d'art du Louvre.

La présence de la baignoire de porphyre du Louvre élargit la dimension du dialogue inter-techniques puisque cette dernière avait dû quitter la galerie des mosaïques de l'aile Denon pour recomposer - par fragments accolés avec le trône de Dagobert, la croix et le vase de saint Eloi et enfin les évangéliaires et missels de l'Ecole du Palais de Charlemagne aux plats de reliure d'ivoire montés d'orfèvrerie - les vestiges d'un trésor épargnés par la révolution et partagés entre la Bibliothèque nationale et le Muséum.

Presque rigoureusement deux cents ans après qu'une part infime des pièces du trésor de Saint-Denis aient pu franchissement du seuil du *Muséum Central des Arts* à travers les fourches caudines des comités de sélection révolutionnaires abordés au début du chapitre, c'est quasiment le même « trésor » réinterprété par les Lumières, purifié alors de tous ses liens avec les reliques, les pratiques et la foi qui en constituaient le sens qui se trouve ici à nouveau réuni et glorifié dans l'espace du musée[4]. L'ambition pédagogique consistait comme l'expose le

[1] Les deux objets, calice et patène, dont l'analogie de facture s'observe dans la monture, ne furent séparés pour entrer l'un à la Bibliothèque Nationale, l'autre au Muséum qu'en 1791.
[2] Bibliothèque nationale, Rome, 90 après J-C.
[3] Pièces dont on avait justement suivi le destin au cœur des affres de la Révolution et de ses opérations de sélection patrimoniale.
[4] Les lacunes dans la documentation graphique des pièces dénombrées et décrites par le colossal inventaire de 1634 ont en effet fait choisir aux organisateurs de *mettre l'accent sur les œuvres réservées en 1791-1794 par la Commission des Monuments* (voir la première page d'introduction du catalogue, *op. cit.)*

projet d'exposition, à faire apparaître les différentes « couches » de dons qui ont formé le trésor et de mettre en relief les grandes périodes d'expansion (Charles le Chauve, Suger, Charles V…) autant qu'à documenter les périodes de destructions. L'évocation des richesses de Saint-Denis était également perçue comme une opportunité d'expliquer le mécanisme général qui a régi la vie de tous les grands trésors (réserve monétaire gelée susceptible d'être remployée pour la survie de la communauté ou pour les charités, périodes de dévotion particulières entraînant des dons, catastrophes nationales entraînant des destructions, passage au cours des siècles de l'idée de trésor et de réserve à la préfiguration d'un musée, etc.). Ainsi le simple rassemblement des œuvres épargnées par la vindicte révolutionnaire ne constitue-t-il pas à lui seule le signe d'une célébration anniversaire du bien-fondé de la pensée de l'an II à l'endroit du patrimoine.

Quittant le Louvre des années 1990 pour le musée de Cluny actuel, on se propose de considérer brièvement à présent combien, suivant le contexte entourant l'apparition d'un accrochage, temporaire ou permanent, conçu comme un développement thématique, monographique ou transversal particulier ou dans un contexte de communication sur un éventail donné des collections en guise de *teasing* vers une ouverture ou un redéploiement institutionnel à venir, les réalisations ne sont pas les mêmes. Et la tentation de la « suspension », en tant que langage privilégié de la manifestation des chefs-d'œuvre reparaît au galop.

c. Une exposition temporaire intitulee « Tresors » au musee du Moyen Âge, chef-d'œuvre de suspension[1] ?

Au mois de juillet 2018, le musée du Moyen Âge et des Thermes de Cluny est engagé depuis une année dans une considérable campagne de travaux liés au chantier de refonte de son parcours muséographique. En prélude à sa réouverture partielle, l'institution invite son public à renouer avec une sélection de quelques-unes des œuvres les plus remarquables de ses collections à travers une proposition muséographique temporaire intitulée « Trésors »[2]. Destinée à mettre en avant la variété des matériaux mis en œuvre dans les arts précieux au Moyen Âge, elle donne à voir des tapisseries, des ivoires et des pièces d'orfèvrerie.

[1] Il aurait également été possible d'aborder dans ce dernier sous-point les choix scénographiques ayant accompagné, en 2014, la présentation du trésor de l'abbaye Saint-Maurice d'Agaune au Louvre car on aurait retrouvé là à la fois des éléments typiques de la présentation propre à l'institution parisienne en faisant un déploiement plutôt suspensif et le caractère de complexité et de richesse du *display* dû à la très grande variété des catégories d'objets et de documents rassemblés dans le cadre de cette exposition temporaire (à l'image de ce qu'on avait évoqué dans l'exposition du Trésor de Saint-Denis dans les années 1990). A l'appui de cette idée et pour mémoire de cette exposition, on place en annexe n°43 quelques vues de cette dernière.

[2] Celle-ci prenait place dans l'espace nouvellement aménagé pour accueillir des expositions temporaires, en parallèle à l'ouverture d'une exposition temporaire plus ample sur le thème « Magiques licornes » (du 14 juillet 2018 au 25 février 2019).



Figure 252 Panneau d'introduction de l'exposition temporaire « Trésors », Musée de Cluny, juillet 2018

Sur le fond sombre de l'affiche, apparaissent, de part et d'autre du titre « Trésors », le coffret d'ivoire, la Rose d'or de Bâle, les émaux de plique, ou encore de la nouvelle acquisition de ce Christ en croix émaillé du XIIIe siècle. Ainsi, quoique la traduction anglaise redonne ici la double signification du terme désignant à la fois ces merveilles « trésors » et leur existence en tant que partie d'un tout « trésor », anciennement ecclésial (ici muséal)[1], c'est bien le sens premier : une sélection réduite de chefs-d'œuvre représentatifs de la richesse des collections du musée, qu'est invité à contempler le visiteur. Un tel parti pris n'est dès lors pas si étranger que cela à celui ayant présidé, initialement, à la conception du Pavillon des Sessions - pour rester dans le prolongement des analyses conduites plus haut, en prélude au déploiement à venir des collections au quai Branly.



Figure 253 Première vitrine de la présentation temporaire « Trésors », musée de Cluny, 2018 (photo auteur)

La sélection des pièces orfévrées parmi les plus célèbres des collections constituant la première vitrine donne un aperçu synthétique de la diversité des savoir-faire techniques et artistiques

[1] Faut-il y voir un reflet de la difficulté de la langue française à considérer la nuance entre les deux significations ?

médiévaux. La qualité des objets est soulignée ici grâce à un jeu de miroir donnant à contempler les œuvres sous plusieurs angles de vue et accentuant ainsi leur somptuosité comme on peut le voir ci-dessous.



Figure 254 Vue rapprochée des pièces présentées dans la 1ère vitrine de l'exposition "Trésors", musée de Cluny, juillet 2018



Figure 255 Vue rapprochée du Christ en croix émaillé, début du XIIIe siècle nouvellement acquis, 1ère vitrine de l'exposition "Trésors", juillet 2018

L'ambition d'une telle présentation temporaire semble ainsi avant tout consister à offrir, au sein de l'institution majoritairement inaccessible pendant les travaux, un entr'aperçu du prestige des collections. La richesse des matériaux, la diversité et le raffinement des techniques soulignent la grandeur des arts précieux dans le prolongement de la dynamique de valorisation des « arts mineurs » dont on a suivi la genèse bien des années plus tôt.

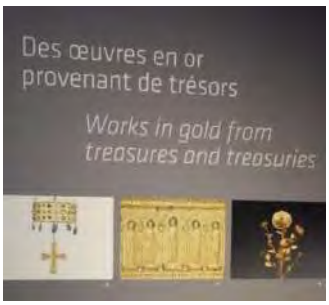


Figure 256 Un des cartels d'ensemble de l'exposition "Trésors"

Après ce que nous avons lu, plus haut, au sujet des critères de sélection parmi les fragments arrachés aux trésors par la Révolution française ou quant à l'importance des matières précieuses dont étaient faits les vases médicéens dans les termes choisis par Pelli, directeur des Offices, il n'est pas inintéressant de rencontrer le cartel allongé évoquant, ci-dessus, prioritairement cette fascinante matérialité en guise de commentaire général : *Des œuvres en or provenant de trésors*.



Figure 257 Vitrine présentant trois fragments majeurs des trésors de Guarrazar et Bâle, exposition « Trésors », juillet 2018 (photo auteur)

La photographie ci-dessus montre le parti muséographique retenu pour la présentation des couronnes de Guarrazar et de la Rose d'or du trésor encadrant ici l'autel de Bâle[1]. Une telle présentation opte pour un langage expographique sans rapport avec l'ambition reconstitutive qui avait entouré la mise en avant de ces mêmes pièces dans l'agencement la salle du trésor qu'avait conçu Alain Erlande-Brandenburg dans les années 1980[2]. Le choix d'une esthétique très sobre, sur fond blanc, ménageant un espace ample entre les œuvres rejoindrait davantage les recherches expographiques, très modernes à l'époque, retenues par Pierre Verlet et Francis Salet lorsque ces derniers optèrent pour une présentation séparant les collections par techniques. Ici le résultat est cependant bien plus radicalement graphique et minimaliste et ne peut à ce titre être comparé à la structure du mobilier de présentation trônant dans les vastes salles de la « Maison du Moyen Âge » des années cinquante. En effet, le cadre des vitrines évoquait à l'époque, très sobrement, des toitures à double pans ou une forme d'arcade étendue au-dessus des couronnes votives. Ici, la scénographie a retenu le dessin épuré d'une vitrine réalisant pleinement l'idéal du *white cube* évoqué plus haut pour magnifier ces chefs-d'œuvre du Moyen Âge. Ce qui pourrait ressembler à un élément de contexte dans cette présentation se réduit à sa plus simple expression si on peut considérer que le socle allongé soutenant l'antependium d'or

[1] Pour faciliter les rapprochements entre les différentes expographies autour de ce retable au fil du temps, voir annexe n°44.

[2] Muséographie détruite alors dans le cadre du renouvellement du parcours de l'institution et sur laquelle nous reviendrons dans le second mouvement du chapitre V.

ne sert pas uniquement à ériger l'œuvre à hauteur d'yeux mais évoque quelque chose de cette table sacrificielle faisant tout le sens anthropologique d'une telle œuvre[1]. Il faut mentionner ici que des éléments civilisationnels en lien avec la christianisation des Wisigoths d'un côté, avec la cour d'Avignon et la cathédrale de Bâle de l'autre étaient proposés dans un cartel allongé. Il n'aurait pourtant pas été impossible de tirer parti de la richesse des archives encore conservées pour le trésor de la cathédrale de Bâle et d'évoquer le diagramme de Burkhardt[2] dont il a été question plus tôt présentant l'ordre en vertu duquel étaient sortis les objets du trésor de la cathédrale de Bâle aux jours de leurs ostensions. De la sorte, un bref commentaire historique aurait suffi à placer les visiteurs placés face à deux de ces plus célèbres objets d'un trésor dont ils auraient ainsi découvert une dimension essentielle : celle ayant trait au régime de visibilité propre au temps de leurs ostensions médiévales. Quelque chose de la densité historique de ces œuvres leur serait ainsi apparu en même temps que leur perfection technique.



Figure 258 Présentation du retable de Stavelot dans la présentation temporaire "Trésors", juillet 2018 (photo auteur)

[1] Allant dans le sens de cette interprétation, on peut évoquer la mention des réflexions muséographiques ayant entouré, dans le courant de l'année 2015, la présentation des retables du XVIIe siècle conservés dans le musée des Beaux-arts de Rennes. La solution apportée à la question « à quelle hauteur exposer les tableaux d'autel au musée ? » a été résolue en écartant l'hypothèse qui aurait consisté *à respecter la hauteur initiale conditionnée par la présence d'un autel.* Là, *le choix s'est porté sur une présentation assez basse, avec des socles sur lesquels reposent des cadres. Cette solution a semblé la plus judicieuse pour permettre une appréciation privilégiée de la qualité des œuvres tout en évoquant discrètement les structures qui les portaient jadis,* Guillaume Kazerouni, "De l'église au musée, du musée à l'église : musée des Beaux-Arts de Rennes," in *Du lieu de culte à la salle de musée. Muséologie des édifices religieux*, ed. Claire Merleau-Ponty (Paris: L'Harmattan, 2017).

[2] On ne replace pas ici ce diagramme qu'on présentait au chapitre précédent (au point intitulé « De la nécessité d'orienter la dévotion »), assorti de ses sources.

Le même constat peut être étendu à la présentation que l'écrin scintillant de blanc de cette exposition offrait au Retable de la Pentecôte qu'on reconnaît ci-dessus. Remontons rapidement, comme nous l'avons fait à l'instant, le fil diachronique de ses présentations successives[1]. On ne peut que constater alors que la technique traditionnellement utilisée tendant à magnifier le chef-d'œuvre par l'installation d'une draperie de velours à l'arrière-plan qui avait été retenue dans la présentation dans les années 1950, avait déjà été abandonnée dans la présentation dans les collections permanentes. Ce dernier apparaissait, en effet, avant cet accrochage ponctuel, dans le cadre d'une vitrine formant une sorte de boîte vitrée sur fond blanc. Ici la présentation gagne en lisibilité et en potentiel d'interprétation à travers la forme de son support éventuellement susceptible d'évoquer discrètement l'épaisseur d'une table rituelle, quoique cette suggestion ne soit nullement explicitée dans les textes de l'exposition.



Figure 259 Retable disparu de Stavelot d'après un dessin sur papier daté de 1661, coll des archives de l'Etat à Liège[2]

La possibilité d'enrichir le matériel interprétatif mis à disposition à travers une reconstitution archéologique ou la communication d'un des nombreux documents historiques des XVe ou XVIe siècle permettant de restituer quelques dimensions entourant la situation de ce type d'œuvre sur les autels aurait pu être mise en œuvre[3]. On aurait pu songer, par exemple, à esquisser un parallèle avec le célèbre dessin du retable de saint Remacle provenant également de l'abbaye de Stavelot (à travers le dessin tardif conservé dans les archives de Liège, voir

[1] On renvoie là aussi ces rapprochements expographiques aux illustrations annexes n°45.
[2] Cette reproduction scannée nous a été adressée, en début d'année 2019, par la conservatrice responsable des collections médiévales du Musée du Grand Curtius de Liège, Christelle Schoonbroodt que nous remercions ici chaleureusement.
[3] Suivant un parti pris qui était celui de l'exposition du Trésor de Saint-Denis au Louvre en 1991 par exemple.

chapitre précédent). Nous croyons que ceci aurait pu contribuer à enrichir la compréhension du retable présenté en ouvrant sur le foyer de civilisation mosan du XIIe siècle comme le faisait, à très grande échelle, l'exposition *Rhin-Meuse* de 1972[1].



Figure 260 Autre vue de la vitrine des trésors de Bâle et Guarrazar et peinture à l'huile du Maître de Moulins, exposition "Trésors" juillet 2018 (photo auteur)

Cette dernière vue synthétisant certains traits majeurs cet accrochage temporaire montre combien le rapprochement des œuvres d'après leur provenance historique - le trésor de la cathédrale de Bâle ici - passe après l'intention de rendre palpable le caractère de perfection technique des œuvres. L'ambition dirigeant les options expographiques est bien ici de proposer un aperçu de la richesse des collections, jouant sur la réalité comme sur l'imaginaire collectif du « trésor » pour souligner la maîtrise des arts précieux au Moyen Âge dont ces œuvres témoignent à titre de jalons. On peut apprécier ci-dessous, l'intéressant contraste visuel entre les techniques mises en œuvre à travers le rapprochement entre le traitement de l'or au repoussé à la surface du devant d'autel de la cathédrale de Bâle sous le règne d'Henri II (1ère moitié du XIe siècle) et le rendu naturaliste de l'or de la branche de rosier sans épine conçue à la cour papale en Avignon au milieu du XIVe siècle

[1] Précisons ici les nuances apportées à cette vision, peut-être naïve, à l'issue du colloque de thèse par Madame Descatoire attirant notre attention sur le fait qu'ajouter de tels éléments ne faciliterait pas la compréhension des œuvres comme nous l'imaginons mais pourrait au contraire en compliquer encore l'approche pour les visiteurs.



Figure 261 Vue rapprochée de la rose d'or du trésor de Bâle et du devant d'autel du trésor dans la vitrine de l'exposition "Trésors", juillet 2018[1]

Quant au choix de présenter vis-à-vis de ces deux œuvres et des couronnes de l'époque wisigothique le panneau peint à l'huile daté de 1495 représentant la Vierge allaitant par le Maître de Moulins, ce dernier ne s'explique vraisemblablement que par la volonté de rendre hommage à une nouvelle acquisition. Dans le prolongement des réflexions évoquées précédemment sur la délectation susceptible de naître du voisinage et de la confrontation entre styles, on peut se représenter qu'un tel rapprochement puisse flatter l'œil de l'amateur reconnaissant ce chef-d'œuvre et se plaisant au contraste entre les formats, les matériaux, et appréciant peut-être jusqu'à l'échos plastique entre l'épais cadre noir entourant le panneau à l'huile et le lourd contour noir de la vitrine. Un œil averti, disposant des capacités d'identifier les différentes époques, factures et codifications iconographiques rapprochées ici (l'ornementation stylisée des couronnes votives, le traitement en bas-relief au repoussé du Christ au centre du retable et l'iconographie de la Vierge allaitante[2]) tirera vraisemblablement une jouissance esthétique de cet instantané de l'art orfévré médiéval. Ainsi à l'ambition qui aurait pu consister à partager plus largement des clés de lecture associées à l'existence liturgique des œuvres présentées permettant de redonner un peu d'épaisseur historique à ces fragments échappés d'un Moyen Âge mal connu du public est préférée ici la mise en avant de chefs-d'œuvre magnifiés dans l'espace expositionnel avant tout esthétisant de cet accrochage temporaire à juste titre nommé « Trésors ».

[1] Photographie présentée sur le site de l'institution.
[2] Inimaginable avant la fin d'un Moyen Âge qui se représentait davantage la Vierge comme trône de sagesse pour le Christ Enfant.

Avant de clore le long parcours suivi entre ces pages sur le thème de la suspension expositionnelle telle que nous l'avons observé, de loin en loin et sous des formes variées, depuis le XIXe siècle, nous voudrions achever en considérant enfin, ci-dessous quelques lieux contemporains où ce type d'écriture expographique se rencontre entourant les trésors d'objets médiévaux.

C. Sens de l'ecriture « suspensive » autour des collections d'œuvres medievales orfevrees dans les tresors des eglises ?

Comme nous l'avons vu, dès les années 1910, avec la création de l'espace muséographique dévolu à la présentation du trésor de l'abbaye de Conques, le recours au langage suspensif mettant en avant l'ensemble des critères dont on suit les développements depuis le début de cette sous-partie peut se rencontrer aussi bien en contexte proprement muséal qu'à l'intérieur de trésors d'églises[1]. Le choix de montrer les œuvres en leur qualité d'*unicum* ou au contraire en tant qu'éléments de séries avant tout caractérisées par la mise en œuvre technique n'est propre ni au musée d'art ni au musée d'art décoratif. On le rencontre en effet dans la présentation de biens des trésors de sanctuaires contemporains, mais cette tendance à l'ostension du caractère exceptionnel des objets nous a semblé particulièrement intéressante à observer au contact de la muséographie déployée dans des trésors situés en Allemagne aussi quatre d'entre eux seront évoqués ici[2]. Le cas français choisi pour ce sous-point, le trésor de Troyes, se distingue quant à lui, des tendances qu'on peut observer dans la plupart des trésors français aussi l'a-t-on jugé plus intéressant à présenter ici.

Dans la présentation du trésor de la cathédrale d'Aix-la Chapelle, ci-dessous, les œuvres se trouvent-elles dans une situation expographique très éloignée de celle observée plus haut, dans les vitrines donnant à voir l'orfèvrerie médiévale au Louvre dans les collections permanentes ou telles que rencontrée dans l'exposition temporaire de 1991 ? Ne se trouve-t-on pas, autour des reliquaires associés à la figure de Charlemagne ; ces reliquaires monstrances de la fin du XIVe siècle, la présentation la plus sobre, épurée et esthétisante qui soit ?

[1] Tel qu'on peut le voir par exemple dans la seconde salle du trésor de la cathédrale Sainte-Cécile d'Albi dont on reporte quelques vues en annexe n°29.
[2] Les trésors d'Essen et d'Hildesheim pourraient très légitimement entrer dans cette même perspective.



Figure 262 Première salle du musée du trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle (photo auteur)

Le rendu général d'une telle salle diffère quelque peu de la chaleur liée à l'afflux de la lumière du jour du Louvre. Le parquet de chêne ciré et la douceur du jeu chromatique en nuances de gris qu'on côtoyait un instant auparavant dans les premières salles à l'étage de l'aile Richelieu, sont remplacés ici par le choix plus austère d'un carrelage et de socles noir. Mais peut-être ces derniers renforcent-ils plus encore la dimension puissamment esthétique du rayonnement des œuvres émergeant comme seules sources de lumière à l'intérieur d'une pièce sombre, suivant un jeu qui – bien que nous ne l'ayons pas encore évoqué – était déjà à l'œuvre dès la refonte du trésor de Conques en 1955, dans certains effets théâtraux de l'exposition *Trésors* de 1965, comme dans le jeu scénique d'un Manfred Hurrig à Bruxelles pour *Rhin-Meuse.* On peut dès lors supposer qu'une telle présentation élaborée autour d'un des plus importants trésors européens de la fin du Moyen Âge conservé *in situ* joue bien sûr diffusément de la référence à la représentation collective archétypale de l'espace du « trésor » en tant que bâtiment clos, conservant les œuvres dans la pénombre pour les protéger autant que pour signifier leur préciosité comme on l'a longuement examiné au chapitre II. Pour autant, une telle présentation - comme on va le voir en entrevoyant ci-après les salles de l'étage supérieur - peut tout de même être rattachée au discours de la suspension expographique dans la mesure où, prise en tant que telle[1], l'unité expositionnelle de cette salle des premiers reliquaires majeurs fonctionne

[1] La présence dans la salle précédant l'entrée celle photographie ici de la célèbre estampe d'Abraham Hogenberg (vers 1632) représentant le trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle avec ses reliques constitue l'élément de contextualisation le plus explicite et le plus édifiant autour des œuvres de ce trésor. Elle permet en effet de

à la fois sur le principe de la sublimation des chefs-d'œuvre et de la mise en retrait de ce qui n'a pas directement trait à leur splendeur matérielle et la virtuosité de leur exécution[1].





Figure 263 Vues de l'étage supérieur du Trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, salle présentant les reliquaires-monstrances du trésor (photos auteur)

Un regard à la photographie de gauche confirme combien ce qu'on a essentiellement décrit au court de ce quatrième chapitre comme « suspension muséale » est bien en vérité une « suspension expositionnelle » qui n'est pas l'exclusivité de l'institution musée. La valorisation patrimoniale des œuvres recourt ici au langage de la suspension à travers la sélection drastique des œuvres présentées, par la stricte froideur des traits du *display*[2], ainsi qu'à travers un choix de vitrines là aussi conformes à l'esthétique qu'on pouvait rencontrer dès les premières expositions universelles[3]. La photographie de droite laisse deviner, par la fenêtre à l'arrière-plan du Reliquaire de la Présentation au temple, l'architecture de la cour des bâtiments du trésor

comprendre la signification et l'usage des pièces de ce trésor dans le contexte des pèlerinages septennaux vers les reliques de Charlemagne et de la Vierge. Une pièce qui figurait également, aux côté de celles de Cologne notamment, dans l'exposition *Rhin-Meuse* de 1972. Voir annexe n° 29 (bis).

[1] La même observation peut être faite en observant, dans la salle suivante, à droite, la vitrine consacrée à la Croix de Lothaire dont on reporte la photographie en annexe n°30.

[2] Et du lieu lui-même étrangement maintenu à 13°C pour des raisons de conservation.

[3] Un regard à la vitrine exposant les trois monstrances-reliquaires associées aux reliques de la Vierge dans cette même salle, reportée en annexe n°31, confirme cette qualité esthétisante d'une présentation destinée en premier lieu à favoriser la contemplation formelle des œuvres.

constituant le prolongement organique de la cathédrale[1]. Cette passerelle visuelle vers l'extérieur permet d'envisager que - dans la cas du trésor *in-situ* - la suspension pourrait s'interpréter comme une conséquence naturelle de la proximité avec le lieu de culte lui-même[2] évacuant toute nécessité de « rapatrier le contexte » dans l'espace expositionnel. Une telle hypothèse serait alors confirmée également à travers la muséographie des si vastes salles superposées sur trois niveaux constituant le trésor de la cathédrale de Cologne, constitué historiquement autour de la célèbre Châsse des Rois Mages. Découvrons rapidement ce trésor niché dans les soubassements solidement maçonnés de la cathédrale gothique.



Figure 264 Vues du trésor dans le sous-terrain de la cathédrale de Cologne, ici consacré à l'orfèvrerie (photos auteur)

Pour vraisemblable que puisse sembler cette hypothèse, elle ne doit pas conduire à écarter tout à fait celle émise bien des pages plus haut au moment de contempler, non sans quelque étonnement, les formes prises par le déploiement du trésor de Conques dans sa muséographie héritée de l'exposition universelle de 1900. C'est-à-dire l'idée que le recours à l'archétype du langage muséal suspensif, magistralement caractérisé ici par la finesse des montants encadrant les plots de lumière que constituent les écrins des vitrines du trésor de Cologne, opère symboliquement comme une affirmation de sa valeur patrimoniale, artistique, culturelle et par là-même touristique plaçant les œuvres au-delà de tout débat sur ce qui pourrait avoir trait à

[1] On donne également en annexe n°32 une autre vue permettant de mieux discerner la cour des bâtiments du trésor dans la continuité architecturale avec le flanc de la cathédrale elle-même.
[2] Comme en témoignent les deux vues (reportées en illustration annexe n°33) du chœur de la cathédrale et de l'entrée du trésor séparés par le seul espace des pas à franchir sur le parvis.

leur dimension cultuelle. Quoi qu'il en soit, on ne peut que constater la récurrence d'une telle esthétique d'épuration et d'ostension du caractère exceptionnel des objets par différents jeux plastiques à l'intérieur de nombreux trésors allemands notamment. Les salles rouges du trésor de Cologne ou de celui de la cathédrale d'Essen constituent des configurations comparables[1]. Dans ces deux exemples, l'absence de solution de continuité avec le cadre architectural ecclésial permet également aux créations liturgiques médiévales présentées d'être immédiatement en relation d'intimité, ou du moins de relative proximité, avec leur milieu d'origine, nuançant en ceci la suspension expographique observée. Les exemples s'approchant de ce traitement sont nombreux dans l'ensemble des trésors contemporains. On s'arrête, ci-après sur la forme prise par ce déploiement de deux cas intéressants : d'abord le trésor haut de la cathédrale Saint-Pierre de Trêves puis le trésor de la cathédrale de Troyes.

Bien qu'attestée par les sources uniquement à partir du XIe siècle, c'est autour de la Tunique sans couture du Christ offerte par Hélène que Constantin fit élever la basilique Saint-Pierre de Trêves. Edifié vers 1200, le trésor historique qui – comme celui d'Aix-la-Chapelle, de Cologne et de Limbourg - comptait parmi les plus célèbres de la chrétienté prenait place entre les piles latérales nord du chœur comme on l'a vu au cours du chapitre II[2]. Le trésor actuel, situé également à l'arrière du maître-autel mais dans le prolongement du bas-côté opposé[3], est niché à l'étage d'un bâtiment soudé à l'abside orientale et surplombant le cloître[4]. On y accède par un escalier conduisant également à la plateforme de l'ostension de la Sainte Robe du Christ. Dès avant l'entrée, la dimension patrimoniale du trésor actuel est ici clairement établie, comme dans celui d'Albi, par la présence d'une billetterie en contrôlant l'accès.

[1] On se contente de reporter ici en annexe n°34 la photographie de seconde main dont on dispose du trésor d'Essen et une photographie peu lisible qu'on avait prise dans une autre salle du trésor de la cathédrale de Cologne.
[2] En se référant aux indications données par Ronig.
[3] On place ici en annexe n°35 deux vues depuis l'avant-chœur permettant de situer ces deux emplacements du trésor au fil du temps.
[4] Voir photographie en annexe n°36.



Figure 265 Vue d'ensemble de la salle du trésor de la cathédrale Saint-Pierre de Trêves (photo auteur)

Comme on peut le voir sur la photographie ci-dessus[1], le trésor occupe une salle voûtée d'ogives retombant sur un pilier unique et dont le plan unifié comprend un accès unique. La salle, éclairée par trois vastes baies en anses de panier (à hautes lancettes trilobées et grillagées) qu'on voit depuis le cloître de la cathédrale, présente une organisation faite de trois blocs de vitrines le long des murs, des vitrines horizontales à l'aplomb des fenêtres pour la présentation des manuscrits du trésor, et de deux plots de vitrines encadrant le pilier central. Dans cet espace, la circulation est simple et, en l'absence de tout matériel informatif, se fait essentiellement sous la forme d'une circumambulation relativement rapide dans la plupart des cas, avec un temps d'arrêt le plus souvent face à la vitrine des célèbres reliquaires ottoniens de la sandale de saint André et du Saint Clou.

[1] Ainsi que sur le croquis d'implantation reporté en annexe n°37 et accompagné de deux autres vues permettant de se représenter l'espace de ce trésor.



Figure 266 Vitrine de la sandale reliquaire de saint André et de l'étui du Saint Clou (Xe), trésor de Trêves (photo auteur)

La présentation de ces pièces maîtresses du trésor au plan artistique comme archéologique est traduite ici par leur sertissage, à proximité de la lumière provenant des baies, dans cette vitrine isolée des autres objets, adoptant la présentation traditionnelle du chef-d'œuvre magnifiée ici par le soclage noir sur blanc. En plus de l'installation des manuscrits dans des vitrines horizontales et isolées pour des raisons d'hygrométrie, le dispositif d'exposition fait ainsi coexister les deux logiques principales que nous n'avons eu de cesse de rencontrer dans les configurations expositionnelles jusqu'alors. A savoir la logique de l'*unicum* et la logique de la série, telle qu'on l'aperçoit avec les crosses, par transparence à l'arrière-plan ci-dessus.



Figure 267 Première vitrine murale d'organisation typologique du trésor de la cathédrale de Trêves (photo auteur)

Des trois blocs de vitrines présentant des séries d'objets classés de manière clairement typologique[1], on retient celle-ci pour la présence de reliquaires parmi ses étagères de verre dont on se souvient qu'elles descendent en droite ligne d'une tradition inaugurée dès la Galerie du Prince Consort au South Kensington Museum. Dans chacun de ces blocs de vitrines, le bandeau massif d'encadrement supérieur accueille un éclairage type néon tombant de manière diffuse sur les œuvres. La teinte froide du verre ainsi que cet éclairage uniforme, ne jouant d'aucune mise en lumière précise sur un objet plutôt qu'un autre, renforcent la dimension sérielle de cette présentation typologique. On se situe bien ici dans la lignée de l'écriture expographique fondée sur la suspension des objets rangés par catégories sur leurs étagères de verre préférant à toute suggestion d'écrin le clair ordonnancement d'une présentation patrimoniale destinée à la contemplation et à l'étude. Dispositif dont témoigne également le système médiatique réduit à sa plus simple expression par la seule présence de cartels identificatoires blancs déclinant l'identité, les matériaux, la datation et la localisation d'origine de chaque objet un à un, respectant en cela dans ce trésor le canon de présentation muséale le plus élémentaire. Les choses se présentent de manière sensiblement différente dans la façon dont a été redéployé le trésor de la cathédrale Saint-Pierre-Saint-Paul de Troyes entre 2013 et 2015.

[1] On place en annexe n°38 à titre documentaire et de comparaison la vitrine faisant face à celle-ci sur le mur opposé.

L'évocation de l'aménagement du trésor de la cathédrale de Troyes permet d'aborder une question qui n'a pas été soulevée auparavant concernant la spécificité liée au statut juridique des œuvres présentées dans les sanctuaires en France[1]. En effet, bien que maintenues dans le cadre architectural auquel ils sont historiquement et cultuellement liés et destinées à y être accessibles à la visite culturelle, les œuvres antérieures à 1905 présentent un statut particulier. En vertu la nationalisation révolutionnaire et de la loi de séparation entre l'Eglise et l'Etat français, elles relèvent de la propriété étatique[2]. Inaliénable et imprescriptible[3] comme les autres objets de musée, le mobilier composant les trésors demeure légalement affecté au culte[4]. Une affectation permanente et prééminente, prioritaire sur tout autre usage et conditionnant la nature des aménagements entourant les œuvres afin que celles-ci demeurent accessibles. Bien qu'on n'ait pas directement abordé cette dimension dans ce travail, il importe d'au moins évoquer le caractère vivant des trésors évoqués dans la mesure où tous demeurent liés à des lieux de culte en activité. Les ostensions septennales des reliques de la Vierge à Aix-la-Chapelle (photographiées ci-dessous aux côtés de celles de Cornelimünster dans les années 1930[5]) et les pèlerinages vers l'*aura* attachée à celles des Rois mages à Cologne demeurent d'actualité.



Figure 268 Ostension septennale de la tunique de la Vierge en 1930, photographie appartenant au Trésor du Val-Dieu



Figure 269 Ostension septennale de Cornelimünster en 1930, photographie appartenant au Trésor du Val-Dieu

[1] Ce très bref développement a été nourri par la lecture de Judith Kagan, "Monuments historiques et affectation légale au culte," in *Du lieu de culte à la salle de musée. Muséologie des édifices religieux*, ed. Claire Merleau-Ponty (Paris: L'Harmattan, 2017).

[2] Les églises et cathédrales édifiées avant 1905 sont propriétés de l'Etat. Leur tutelle relève du ministère de la Culture et de la Communication, de même que l'ensemble des mobiliers les composant.

[3] Voir le Code général de la propriété des personnes publiques (définition du domaine public mobilier d'intérêt culturel, article 13 de la loi du 9 décembre 1905 concernant « les édifices servant à l'exercice public du culte, ainsi que les objets mobiliers les garnissant ».

[4] Article 5 de la loi du 2 janvier 1907 : « Les édifices affectés à l'exercice du culte, ainsi que les meubles les garnissant, continueront à être laissés à la disposition des fidèles et des ministres du culte pour la pratique de leur religion.

[5] On emprunte ces deux photographies en noir et blanc l'ouvrage de Philippe George intitulé *Reliques et arts précieux en pays mosan : du Haut Moyen Âge à l'époque contemporaine,* éditions du Céfal, Liège, 2002 p. 92.

En dehors de l'existence muséographique que nous évoquons pour les œuvres des trésors dans ce travail, spécifiquement dans ce chapitre soulignant le caractère épuré de bien des présentations, il convient de ne pas oublier l'importance de leurs usages cultuels, notamment du déplacement des reliquaires. L'inscription par l'UNESCO, en 2013, des ostensions septennales limousines au Patrimoine Culturel et Immatériel de l'Humanité constitue un exemple majeur de reconnaissance et d'attachement à la conservation de l'important répertoire de coutumes, musiques, chants, costumes, danses, accessoires et rituels composant à la fois une actualité cultuelle et un folklore précieux attaché aux châsses limousines dont les plus anciennes remontent au début du Moyen Âge.



Figure 270 Fête de la sainte Foy, le 11 octobre 2020 (photographies de gauche[1]) et départ de la procession des châsses de l'abbaye Saint-Maurice d'Agaune, le 22 septembre 2019 (photo de droite)[2]

Restant dans l'étroit corpus des trésors que nous avons pu considérer, on ne saurait oublier – en pendant à l'existence strictement patrimoniale - d'au moins mentionner la sortie, annuelle suivie de centaines de fidèles[3] de la sainte Foy de Conques et des châsses de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune portées en procession accompagnées d'autres pièces de ces trésors. Les célébrations liées aux différentes formes de vénération, exceptionnelles par rapport au temps ordinaire de la vie ecclésiale, que constituent les ostensions, les processions et autres élévations aux tribunes ou aux autels constituent un prolongement de l'existence rituelle entourant ces objets depuis l'époque médiévale. Il était impossible d'absolument occulter ces aspects dans ce travail, à défaut de pouvoir les considérer plus avant.

[1] Photographie de l'Office de tourisme de Conques (par J. Tordjman).
[2] Photographie publiée sur le site en ligne de l'Abbaye de Saint-Maurice (https://abbaye-stmaurice.ch/page.php?label=agenda_detail&nid=286).
[3] Tous les 11 octobre pour Conques et le 22 septembre pour Agaune.

La vocation patrimoniale, en même temps que cultuelle, de ces œuvres permet de revenir à la question de leur présentation au public, avec comme annoncé plus haut, le cas du trésor de Troyes.

Comme dans les trésors de Cologne ou de Trêves évoqués à l'instant, mais plus étroitement encore, la spécificité du trésor de la cathédrale troyenne est d'être implanté directement dans le déambulatoire sud, à proximité immédiate du chœur, juste au-delà du transept[1]. On a évoqué au chapitre II l'intensité du culte développé dans les années 1200 autour des reliques rapportées de Constantinople au moment de la IVe Croisade par l'évêque Garnier de Traînel et son successeur Hervée et son implication dans l'érection, dès 1208, d'une nouvelle cathédrale amenée à remplacer la cathédrale romane et accueillant, dès son plan, ce trésor niché dans son flanc sud, entre la sacristie et la première chapelle. Dans ce trésor double, du même type que celui de Sens, notons l'inversion qui fait se trouver à présent au niveau du sanctuaire le trésor qui prenait historiquement place au niveau haut tandis que n'étaient accessibles que les objets liturgiques d'usage courant et les évangéliaires (reliques et reliquaires étant alors gardés, au côté des autres objets de valeur et de la réserve monétaire, à l'étage). A part ce changement notable, dans la cathédrale ouverte tous les jours à la vénération comme à la visite, le trésor de Troyes demeure présenté aujourd'hui dans l'écrin de la salle qui l'abritait dès le XIIIe siècle. Une continuité qui n'est naturellement pas sans incidence sur la perception du patrimoine qu'il renferme pour le visiteur contemporain.





[1] Importance de l'enveloppement architectural de ce trésor dont témoigne également le carnet de visite, cf. croquis en annexe n°39.

Figure 271 Entrée du trésor de la cathédrale Saint-Pierre-Saint-Paul de Troyes, réinterprétée au XIXe siècle (photos auteur)

La valeur du trésor qu'il s'apprête à découvrir lui est par ailleurs immédiatement signalée par le langage explicite inventé par l'interprétation proposée par le XIXe siècle ayant réinterprété cette travée et modifié profondément l'entrée historique du trésor[1]. Le visiteur retrouve là tous les signes extérieurs de la protection comme de la préciosité typique de l'ornementation des portes et des armoires de trésor. La lourde porte de bois rouge tout d'abord. Rappelant la couleur ornant le fond du tombeau de saint Pierre dans la basilique de Rome, cette couleur se retrouve fréquemment associée à la présentation des reliques des martyrs aussi énonce-t-elle symboliquement d'emblée la sainteté du lieu. La présence marquée des ferrures noires à sa surface rappelle celle que nous avons pu voir entourant les reliquaires, les coffres et les portes d'accès aux bâtiments des trésors médiévaux. Signalons encore ici le fait qu'en dehors des offices religieux, de l'espace du chœur s'élèvent des chants grégoriens enregistrés qui contribuent également à inscrire la rencontre avec ce trésor dans l'enveloppement d'une expérience, sinon tout à fait religieuse, du moins liée à la vie ecclésiale de ce patrimoine mobilier à travers les siècles. On mentionne ces éléments pour souligner le contraste qui est susceptible d'être éprouvé par le visiteur face aux choix retenus pour le redéploiement expographique de ce trésor comme on va le voir immédiatement. Grâce à la communication qu'en fit Philippe Maffre, l'architecte en charge du redéploiement muséographique du trésor, on aborde immédiatement ces choix en regard du projet de présentation précis élaboré par la DRAC Champagne-Ardenne en vue de l'aménagement[2]. On reporte ci-après les lignes de force du programme que le projet muséographique devait traduire pour leur remarquable clarté. La continuité historique d'abord *puisque la collection actuelle est le résultat d'une histoire longue qui a vu le trésor de la cathédrale se constituer, s'agrandir, puis se refonder après la Révolution mais toujours précisément au même endroit.* L'idée de *fascination, consubstantielle de la notion de trésor liturgique* ensuite. La notion d'espace fermé encore, *puisque par définition les trésors religieux étaient la plupart du temps cachés aux yeux des fidèles. La muséographie tâchera d'exprimer au mieux cette dialectique espace ouvert/collections cachées.* La notion de l'usage liturgique contemporain enfin, *puisque certains objets sont encore utilisés régulièrement par le clergé*[3]. La lecture des objectifs muséographiques est tout aussi édifiante pour apprécier à la

[1] Cf. Chapitre II.
[2] Philippe Maffre, "L'aménagement du trésor de la cathédrale de Troyes. Travailler avec un architecte muséographe," in *Du lieu de culte à la salle de musée. Muséologie des édifices religieux*, ed. Claire Merleau-Ponty (Paris: L'Harmattan, 2017).
[3] Eléments exposés pages 137 et 138 par Philippe Maffre, *op. cit.*

fois la qualité de la réalisation et la justesse du programme élaboré en amont. C'est pourquoi on reporte également ici la manière d'exprimer les attentes : tout d'abord *un présentation aérée et hiérarchisée mettant en valeur un certain nombre d'objets « phares » signalés comme tels dans le projet de présentation des collections. Un principe de simplicité et de modularité dans le dessin des mobiliers* ensuite. *Le respect de la spécificité des modes de présentation des trésors de cathédrale, qui ne peuvent être totalement similaires aux choix réalisés pour des musées. La mise en place d'une signalétique homogène, en harmonie avec l'esthétique globale de la muséographie. La création d'un mobilier aux lignes sobres et modernes.* Et pour finir, *la création de vitrines sécurisées permettant une ouverture aisée par les agents du ministère de la Culture et les membres du clergé*[1].

Dans cette salle basse du XIIIe siècle[2], chef-d'œuvre délicat du gothique florissant, aux murs appareillés de pierre claire, et dans la lumière entrant par de hautes croisées, sous quelle forme le trésor fut-il déployé à l'intention des visiteurs, touristes ou pratiquants[3]?



Figure 272 Vue des premières vitrines du trésor de la cathédrale de Troyes depuis l'entrée (photo auteur)

Comme on le perçoit dès cette première vue, c'est un matériel expographique en tout point conforme à ce qu'on a rencontré par exemple dans les salles actuelles du Musée du Louvre

[1] Idem, pp. 138 et 139.
[2] Ayant quant à elle conservé quasiment toutes ses dispositions d'origine.
[3] On a évoqué cette salle au chapitre II mais redonnons ici en annexe n°40 une photographie de son voûtement à l'appui de cette description.

décrites plus haut qui a été choisi ici. On retrouve en effet, à la fois l'élégante sobriété des vitrines et la palette gris sombre des éléments supports et cadres de ces dernières. Plus encore que dans la présentation aérée des salles Suger ou Jeanne d'Evreux de l'aile Richelieu, on découvre ici une version qu'on pourrait – paradoxalement - décrire comme encore plus explicitement muséographique par l'ample déploiement accordé au soclage formant plateau pour ce bloc de vitrines occupant le centre de la pièce. Ce bandeau permet en outre d'accueillir à la fois des cartels identificatoires numérotés très exhaustifs et des cartels allongés éclairant l'usage de certains objets. C'est le cas par exemple pour les reliquaires-bourses qu'un texte rattache au caractère portatif des reliques utilisées comme talismans dans la perspective d'une dévotion et d'une protection individuelle du XIIe au XIVe siècle. Autour de cet élément central composé de vitrines de tailles et formes composites, des vitrines murales s'allongent sur trois des quatre parois de la pièce peuplant densément l'espace étroit de cette salle du XIIIe siècle[1] sans atteindre toutefois sa saturation.



Figure 273 Vues des autres blocs de vitrines du trésor de la cathédrale de Troyes (photo auteur)

Le langage d'exposition choisi ici traduit ainsi quelque chose de l'esprit du trésor médiéval entendu comme profusion merveilleuse mais en remplaçant toutefois l'idée d'accumulation par celle d'ordonnancement. Ce dernier trait permet de situer ce trésor dans le groupe d'unités d'expositions caractérisées par la suspension. Cette présentation contemporaine caractérisée par sa sobre efficacité, son confort de lecture et sa très grande lisibilité spatiale, s'y rattache également par le recours à des formes de présentations classées par technique et catégories d'objets suivant une esthétique Beaux-arts qu'on a rencontrée à de nombreuses reprises aux pages précédentes et sur laquelle on ne s'étend donc pas à nouveau.

[1] Sa surface au sol représente une quarantaine de mètres carrés, pour exposer plus de cent soixante objets.



Figure 274 Vitrines rattachables à l'esthétique de la présentation Beaux-Arts dans le trésor de la cathédrale de Troyes

Plusieurs logiques de présentation au sein des vitrines cohabitent dans cet espace d'exposition. Se rattachant à l'archétype de la présentation typologique, on trouve la vitrine de gauche ci-dessus, consacrée aux plaques d'émaux champlevés mosans du XIIIe siècle qui sont de surcroît réparties par formes (rectangulaires, losangiques ou rondes), la vitrine des monstrances du XVe siècle au centre et enfin, à droite, celle regroupant la grande châsse dorée, les petites châsses limousines et les croix-reliquaires contemporaines des châsses[1]. Les reliquaires-bourses occupent, quant à eux, une vitrine isolée, mais ceci est également imputable aux exigences hygrométriques liées à la conservation des textiles. Il faut encore signaler, dès l'entrée, le regroupement d'un plat de reliure daté des premiers siècles du christianisme et d'un coffret d'ivoire pourpré byzantin du XIe siècle ; pièces rassemblées en raison de leur ancienneté, de leur statut de chefs-d'œuvre comme de leur célébrité dans l'histoire de ce trésor. Si on s'en tient à cette description, il serait aisé de conclure qu'on est face à une exposition reposant sur des regroupements formels, technicistes, historiques et typologiques typique de l'ordonnancement muséal destiné à promouvoir les qualités artistiques et la dimension patrimoniale des artefacts rassemblés. Ce serait cependant faire abstraction de l'importance du travail d'organisation de la présentation par thèmes[2] et d'accompagnement du discours expographique par le matériel

[1] Le type de présentation choisi dans ces vitrines n'est pas foncièrement différent de celui qu'on rencontre dans les quatre vitrines occupant le bas-côté gauche de l'église Sainte-Cécile de Cologne accueillant des collections d'artefacts comparables au sein du Schnütgen Museum tel qu'on peut l'observer sur la photographie présentée en annexe n° 41.

[2] Successivement : le trésor sous l'Ancien Régime, la renaissance du trésor au début du XIXe siècle et l'esprit antiquaire autour des découvertes archéologiques.

didactique déployé dans cet espace[1]. Six grands panneaux puissamment matérialisés documentent en effet cette présentation donnant accès, dans un langage aussi rigoureux que clair, à toute l'histoire du trésor de sa constitution en 1204 à son rayonnement, jusque dans son état actuel sans omettre aucune de ses vicissitudes. En dehors de l'évocation historique précise des étapes à l'origine de la constitution du trésor, autour d'Innocent III et de Garnier de Trainel mentionnant le pillage de Constantinople pour l'acquisition de reliques et renvoyant aux célèbres verrières de la cathédrale traduisant ces épisodes dans le verre, l'essentiel de l'information contenue dans ses panneaux se situe du côté de l'histoire des collections et secondairement de l'histoire de l'art et des techniques[2]. De tels éléments sont de nature à contrebalancer efficacement les traits de suspension qu'on a pu décrire plus haut. La forme prise par le parcours va dans le même sens[3].

Si les éléments textuels sélectionnés, l'organisation interne des vitrines et le langage scénographique du mobilier de présentation choisi s'inscrivent dans la perspective d'appréciation Beaux-arts traditionnelle des œuvres du trésor, les qualités plastiques et formelles de l'inscription de ce dernier dans cet espace d'exposition historique contrebalancent ce constat. A quoi tiennent le sentiment d'unité de cette présentation et d'harmonie avec son enveloppe architecturale ? Observons tout d'abord combien l'absence de numérotation ou de hiérarchie établie entre les vitrines comme entre les thèmes va dans le sens de la perception du trésor comme un tout. Unité que traduit spatialement la continuité du bandeau informatif horizontal accueillant les cartels. L'ample plot central opère ainsi simultanément en tant que support didactique, en tant que liant et enfin en tant qu'outil réglant discrètement la mise à distance vis-à-vis des œuvres contemplées. Ensuite, comme on le distingue peut-être sur le croquis de circulation déporté en annexes, l'unité centrale et les îlots muraux créent un parcours d'une grande fluidité, fonctionnant de façon tout à fait intéressante sur le schéma de la circumambulation. Le visiteur se trouve ainsi inclus, entraîné, dans une déambulation unifiée au sein d'un espace dont l'exiguïté et l'accès unique finissent d'induire l'appréhension

[1] On renvoie en annexe n°42 la vue de ces amples panneaux dans l'espace de cette salle du trésor.
[2] La dimension anthropologique relevant de la vénération rendue aux reliques ou de l'usage cultuel et liturgique des objets n'est quasiment pas abordée à l'inverse des inventaires qui sont mentionnés avec la plus grande précision et des acquisitions qui sont resituées dans l'histoire culturelle et du collectionnisme également avec beaucoup de rigueur.
[3] On reporte en annexe n°40 un rapide croquis d'implantation des modules d'exposition et de circulation dans le trésor de la cathédrale de Troyes.

giratoire[1]. Le dernier élément, ci-après, a directement trait à la qualité de l'inscription des modules d'exposition à l'intérieur de l'écrin architectural accueillant ce trésor redéployé.



Figure 275 Vue du faux plancher ajouté par les scénographes dans la salle du trésor de la cathédrale de Troyes (photo auteur)

Le dialogue entre le monument historique et le matériel muséographique passe par l'harmonie chromatique qui se dégage de l'ensemble et par la finesse du choix scénographique visant à mettre en valeur l'architecture[2]. Il s'est agi ici de rehausser le niveau originel du sol[3] pour installer un plancher dont la surélévation permet l'isolation climatique des vitrines et la mise en place d'un système de rétroéclairage des parois et des voûtes. *Ce sol* […] *s'offre comme un plateau délimitant l'espace du trésor dans la cathédrale assurant une ambiance spécifique tant*

[1] L'unité chromatique grise des éléments de soclage et documentaires et l'inclusion continue des cartels dans le bandeau de soutien des vitrines horizontales vont également dans le sens de la création d'un continuum guidant le fil d'une exploration (matérielle, historique, technique, artistique…) certes orientée vers l'histoire des acquisitions plus que vers l'histoire culturelle ou anthropologique mais profondément cohérente et efficace.

[2] Citons le positionnement de l'architecte au sujet de l'aménagement de cette salle protégée au titre des Monuments historiques. *L'intervention de l'architecte-muséographe doit s'adapter aux spécificités des lieux et des collections. Son intervention, loin d'une affirmation de son propre travail, doit se fondre dans l'architecture et offrir aux objets l'écrin dont ils ont besoin. Le projet s'incruste dans un continuum de temps et d'espace qu'est le trésor. Il n'ajoute qu'une strate composée entre 2011 et 2014, dont la durée de vie encore inconnue sera moindre que celle du trésor,* Maffre, p. 142.

[3] Voir chapitre II sur les dispositions architecturales précises du trésor de Troyes.

esthétique qu'acoustique propice à la contemplation lit-on dans l'analyse de l'architecte[1]. Le subtil contournement des bases des fûts des colonnettes, ci-dessus, illustre parfaitement la capacité de magnifier l'écrin de ce trésor présenté dans sa salle d'origine[2]. A cette fin, *l'éclairage générale de la salle* quant à lui, *est incorporé dans les faces supérieures des mobiliers afin d'éclairer la voûte de la salle sans vision des sources et* [de souligner] *la magie et la pureté du lieu*[3]. Ainsi, ce redéploiement du trésor de Troyes peut-il être à la fois rapproché de l'esthétique muséale Beaux-arts de présentation avant tout patrimoniale, artistique et axée sur l'histoire du collectionnisme et être considéré comme une variation particulièrement riche et ambitieuse sur le thème de l'implantation *in situ* actuelle d'un trésor issu du Moyen Âge.

Avant de clore la thématique sur la suspension expositionnelle longuement examinée dans ce chapitre IV, on se propose de faire encore un dernier passage auprès d'un ultime *display* contemporain rencontré dans le contexte du trésor d'église pour la solution plutôt originale qu'il met en œuvre, bien qu'elle ne soit en rien comparable au traitement quasi-muséal observé à l'instant au sein du trésor de la cathédrale de Troyes.



Figure 276 Vues du dispositif de présentation du trésor de l'église Saint-Kunibert de Cologne (photo auteur)

La rencontre avec le dispositif-trésor épousant la forme d'un cube de verre aux facettes multicolores dans le narthex de l'église romane de Saint-Kunibert de Cologne constitue une forme originale de déploiement lié à la dynamique de la suspension. Le caractère clos de ce

[1] Maffre. p. 144.
[2] Aux nuances près bien sûr de l'implantation originelle dans la salle haute et du fait que le trésor issu des Croisades, qu'on peut qualifier de trésor originel périt au cours de l'épisode révolutionnaire.
[3] Maffre. p. 146.

cube, inaccessible au quotidien et en même temps poreux aux regard par les liaisons de verres entre ces parois chromatiques rappelle la logique du reliquaire-monstrance autant que les ressorts fondant le jeu de la sacralité comme manifestation d'un espace « autre ». L'alignement sur des étagères des bustes-reliquaires rappelle davantage leur caractère de série que les conditions de la vénération qui leur était rendue au temps de leur création. De la même façon les vitrines présentant d'autres formes de reliquaires ont tout du langage muséal et il serait bien difficile d'y projeter des éléments relevant d'une histoire anthropologique à travers leur seule contemplation distanciée dans le mystère intriguant de ce cube au contenu entre-aperçu.



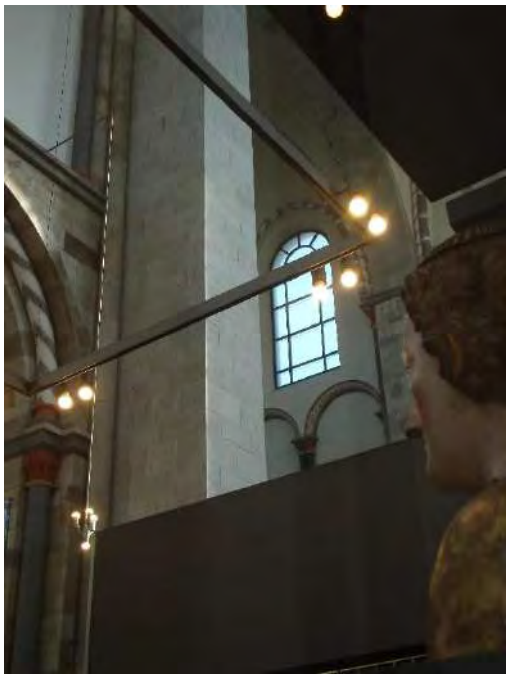


Figure 277 Autres vues du dispositif de présentation du trésor dans l'église Saint-Kunibert de Cologne en 2018, vues sur l'architecture environnante (photos auteur)

Comme le laissent deviner ces deux dernières photographies ci-dessus, la richesse de l'écriture expographique consiste ici à ménager des lectures plurielles. Mentionnons à ce titre l'impact du jeu d'ouvertures visuelles créant là, par le recours à la transparence vitrée, un dialogue possible entre l'espace architectural de l'église et les œuvres exposées dans l'écrin clos du cube. Jeu d'emboîtement et d'écho permettant ici peut-être l'inférence de quelque relation entre ce trésor patrimonial, l'église qui l'abrite et le culte dont il fut autrefois l'objet entre ses murs.

CHAPITRE 5 AUTRES VARIATIONS A PARTIR D'UN *DESPLOI* ORIGINAL

Sous des formes infiniment variées au fil du temps et en fonction des contextes géographiques comme institutionnels considérés, les éléments issus des trésors d'églises médiévaux sont apparus, dès le milieu du XVIIIe siècle, réagencés à l'intérieur de solutions muséographiques, privilégiant, à des titres divers, une forme de « suspension expographique ». Le chapitre précédent a tâché d'en rendre compte. L'intérêt à la relation nouée entre la réexposition des reliquaires médiévaux et ce qu'on a pu caractériser, au cours des trois premiers chapitres de ce travail, comme les formes « originales » de leur déploiement dans et immédiatement autour de l'espace ecclésial médiéval conduit à observer l'existence de différents degrés de proximité avec le contexte original des œuvres. A ce titre, la notion, un peu sommaire, de « suspension » suggère à elle seule qu'il existe des expressions correspondant à d'autres degrés de relation à ce *desploi* original. Ce sont ces dernières qui intéressent le cinquième et dernier chapitre de cette recherche. Avant d'y parvenir, une réflexion est nécessaire, en ouverture, établissant l'esquisse et la coexistence, dans le paysage européen d'après les Lumières, de deux manières de s'approprier le patrimoine médiéval conduisant à des formes distinctes de muséalisation de cet héritage. Au-delà de ce préambule, les exemples expographiques retenus s'échelonneront entre la seconde moitié du XIXe siècle et nos jours et consistent, pour certains, dans la reprise d'exemples antérieurs, pour d'autres dans des configurations d'expositions non abordées encore, qu'elles soient temporaires ou permanentes, apparues en contexte muséal ou, plus rarement, en trésors d'églises.

I. PLUSIEURS TYPES DE RELATIONS AU MOYEN ÂGE APRES LES LUMIERES, PROPOS LIMINAIRE

Il n'est pas rare, lorsqu'on envisage des formes de présentations d'œuvres du Moyen Âge susceptibles de relever d'une autre tendance que celle de la suspension, de songer à l'exemple célèbre du Musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir. Pourtant, les fragments arrachés aux destructions révolutionnaires n'y relevaient pas exclusivement du Moyen Âge et la relation de Lenoir à cette période n'était pas sans équivoque. L'historiographie française a tendu à ériger cet exemple en précurseur de la muséographie immersive attachée à

la mise en scène de l'époque médiévale. Il est indispensable de questionner ce modèle et de comprendre sa genèse pour appréhender les remises en scène du patrimoine sacré médiéval.



Figure 278 La salle du XIVe siècle au Musée des Monuments français, Charles-Marie Bouton, 1821, Musée Carnavalet

La transformation en musée de ce qui fut d'abord un dépôt révolutionnaire, dramatisée par la puissance évocatrice des peintures[1], fit du couvent désaffecté des Petits Augustins un jalon important de l'histoire autant que de l'imaginaire muséal. Les agencements muséographiques spectaculaires mis en œuvre par Alexandre Lenoir, autour de 1800, peuvent figurer dans ce dernier chapitre attaché à examiner la traduction du contexte passé des objets du Moyen Âge en contexte muséal[2]. Il semble néanmoins qu'ils y occuperont une place plus juste quand on sera en mesure de sonder la part réelle d'invention de ce dispositif en le replaçant au préalable dans la lignée des généalogies qui l'ont précédé. En ouverture de ce cinquième et denier chapitre, nous voudrions en effet souligner l'existence au XIXe siècle de deux veines majeures d'appropriation et de traduction divergentes des vestiges médiévaux, montrer que ces dernières s'enracinent en amont du XIXe siècle et continuent d'avoir une longue postérité dans le paysage muséal contemporain. Découvrir[3] combien l'interprétation des œuvres proposée par Lenoir

[1] La question de l'apparition de ce genre pictural - dont la chronologie croise et précède parfois les réalisations architecturales néo-gothiques effectives du début du XIXe siècle - serait passionnante à prendre également ici en compte dans la mesure où elle relève strictement de la même dynamique d'appropriation du passé médiéval dans la mouvance du romantisme. On lira à ce sujet précis le riche article de François Pupil, "Peinture troubadour et Moyen Âge gothique," *Sociétés et représentations* 2, n° 20 (2005).

[2] Le terme pourrait être ici « expographique » de façon à inclure dès à présent des exemples pouvant être issus de trésors d'églises, mais il alourdit encore l'écriture aussi faut-il entendre ici « muséal » de façon inclusive par opposition aux déploiements décrits au cours des trois premiers chapitres.

[3] A la suite de Stephen Bann, "Historical Text and Historical Object: the Poetics of the Musée de Cluny," *History and Theory* vol. 17, n°3, (oct. 1978) (1978).

relève profondément encore de l'*épistémè* classique[1] permettra d'envisager le passage à l'*épistémè* romantique qui constitue la toile de fond des premiers redéploiements se détachant du modèle de la suspension muséale. On pourra ainsi aborder les redéploiements expographiques destinés à former un pendant aux présentations suspensives décrites au chapitre précédent en discernant plus clairement dans quel système épistémologique chacune de ces deux traditions d'appropriation s'enracine.

1. UNE TENDANCE MUSEOGRAPHIQUE ISSUE DE LA PENSEE CLASSIQUE ET DE SES SYSTEMES DE CLASSEMENT[2]



Figure 279 Tribuna delle Uffici, Johan Joseph Zoffany, 1772-1777, Royal Collection, Windsor[3]

La peinture représentant, ci-dessus, la célèbre tribune des Offices abritant les joyaux de la collection Médicis fournit le point de départ à l'ambition d'introduire à l'existence de deux systèmes d'appropriation et de représentation patrimoniale distincts, en commençant par la veine suspensive[4]. L'évocation de cette tribune invite à se replonger dans le XVIIIe siècle finissant qui avait vu la naissance glorieuse du musée moderne comme lieu de la mise en ordre des collections reflétant les principes de clarté et de lisibilité propices à souligner la succession

[1] Système dont on a tâché de résumer quelques aspects majeurs dans le développement proposé en annexes au chapitre IV. On y évoquait notamment des éléments ayant trait aux formes prises par l'élaboration de la pensée classique au lendemain de la seconde moitié du XVIIe siècle sur lesquels on ne peut revenir en détail ici.
[2] Ce premier sous-point s'appuie, à plusieurs endroits, sur les pages d'annexes du chapitre précédent évoquées à l'instant, s'y référer pour plus de clarté.
[3] Tableau cité dans le texte d'Edouard Pommier, "Images du musée dans la 2ème moitié du XVIIIe siècle " in *Jean-Baptiste Wicar et son temps, 1762-1834*, ed. Maria-Teresa Caracciolo and Gennaro Toscano (Villeneuve-D'ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2007).
[4] Pour le dire simplement.

des formes et l'évolution des arts dans le temps. Elle invite également à resituer les Offices dans le panorama des institutions ayant fait triompher ce modèle muséal. Le Belvédère de Vienne y occupe une place centrale, à laquelle s'attache de près le groupe formé par la galerie de Düsseldorf et des musées italiens tels que le Musée lapidaire de Vérone, le musée du Capitole ou encore le *Museo Pio Clementino*[1]. Elle resitue sous l'autorité du grand-duc de Florence Pierre Leopold de Habsbourg-Lorraine, la Galerie des Offices rapidement rattachée à ce même modèle muséographique comme on a pu l'évoquer brièvement au chapitre précédent. Cette *veduta*[2] rappelle enfin la tradition - en plein essor dans le courant du XVIIIe siècle - consistant dans la diffusion des vues de salles de musées, relayant à travers l'Europe les trésors des nouvelles institutions dont s'enorgueillissaient les grandes capitales, vantant le génie de leurs présentations. Les Offices peuvent par ailleurs légitimement être évoqués ici dans la mesure où ils constituent un observatoire très intéressant quant à la problématique des agencements possibles, dans l'espace muséal en gestation alors, des œuvres héritées pour une large part du contexte de l'Eglise médiévale. Destinée à accueillir des icônes byzantines, des retables toscans du Moyen Âge et des *pale* allant de Cimabue et Giotto jusqu'à Botticelli, la *Sala di pitture antiche* avait fait l'objet de vifs débats entre les deux directeurs Giuseppe Bencivenni Pelli et Luigi Lanzi alors en charge du déploiement des collections[3]. Ces débats conduisent précisément sur la ligne de partage entre les deux tendances muséographiques s'esquissant à l'époque et qui nous intéressent ici. Giuseppe Bencivenni Pelli avait été l'instigateur, on l'a vu plus haut, de l'extraction des reliquaires du trésor de la basilique San Lorenzo de Florence en vue de leur faire franchir le seuil des Offices. Il plaida, suivant la même logique, en faveur du modèle mis en œuvre par Von Mechel à Vienne et dans les autres grandes institutions évoquées à l'instant pour l'organisation des peintures de cette galerie. On peut rapprocher cette prédilection pour la traduction muséale d'une histoire de l'art procédant de la conception rationaliste de l'influence des avancées de la science naturaliste et de ses systèmes de classement[4]. En effet, parmi les instruments clés de cette science née des Lumières figurent en tête l'approche comparatiste et l'élaboration de taxinomies[5]. L'aspiration à la classification, à la production de nomenclatures selon *les principes d'un ordre satisfaisant pour l'esprit*[6] chers à la nouvelle science muséale

[1] Au sujet de ces institutions, on renvoie au développement proposé au début des annexes au chapitre IV. Sur le dernier de la liste, on pourra lire G. Morello « Il museo « cristiano » di Benedetto XIV", *Bollettino. Monumenti, Musei e Gallerie pontificie*, II, 1981, pp. 53-89.
[2] Ce dont il a été notamment question entre ces lignes d'annexes au chapitre IV au sujet du *Museo Pio Clementino* et du musée construit autour des vestiges d'Herculanum.
[3] Voir, là aussi, les annexes sus-mentionnées.
[4] On songe prioritairement aux histoires naturelles de Linné et de Buffon évoquées dans ce développement annexe.
[5] Voir sur ce même point des annexes du chapitre IV pour des éléments bibliographiques afférant à ces questions.
[6] Pomian, *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago XIIIe-XXe siècle*, p. 342.

conduisit ainsi à présenter les peintures anciennes issues du contexte médiévo-ecclésial de façon à refléter la chronologie de leur création. La décision en faveur de cette perspective historiciste[1] consistant à montrer le développement de l'art toscan depuis ses « balbutiements »[2] occulte l'hésitation préalable en faveur d'un autre modèle muséographique concurrent qui s'était traduit dans l'organisation de certaines collections notamment en Allemagne et en Italie, dès la fin du XVIIIe siècle. Or précisément, tel que le rappelle Chiara Savettieri, Luigi Lanzi s'était explicitement référé à ces réalisations en soutenant que la salle devait être organisée *selon le modèle du « Musée chrétien » inauguré par Benoît XIV au Vatican (1757)*[3]*, qui contenait des objets provenant des catacombes, mais aussi des peintures devant témoigner de l'histoire de l'iconographie du culte chrétien,* [selon le modèle des collections] *du cardinal Francesco Saverie De Zelada, de l'avocat Agostino Mariotti, ou encore du « Musée chrétien » du cardinal Stefano Borgia à Velletri qui faisait partie d'une collection plus vaste et très variée*[4]. On assiste ainsi à l'opposition entre deux conceptions possibles du déploiement muséal. La première défendue par Pelli se rattache à une conception de l'histoire de l'art fondée sur la collecte et l'organisation - normative et historiciste - de spécimens. La seconde, soutenue ici par Lanzi, fait coexister non seulement des techniques de mise en œuvre diverses des créations mais surtout conçoit l'ordonnancement des fragments rassemblés autour d'une thématique, celle d'une histoire du christianisme dans les modèles énoncés, susceptible de donner sens au rapprochement des créations exposées. La conception historiciste l'emporta aux Offices et, suivant l'influence de Winckelmann[5], les conservateurs choisirent de scinder les techniques entre elles, disposant les tableaux de la Galerie par ordre chronologique et suivant les écoles d'appartenance. Examiner, ci-après, que le portrait de la tribune commandé au peintre allemand Johann Zoffany[6] par la reine d'Angleterre ne rend pas un compte tout à fait exact de cette

[1] Non sans lien sans doute avec la proximité entre les commanditaires de la Galerie des Offices et de celle du Belvédère ainsi qu'avec le succès retentissant connu par la création viennoise.

[2] Notons du reste qu'une telle conception se retrouve également dans l'ouvrage *La Storia pittorica dell'Italia* que fit paraître Lanzi peu après, (première édition partielle dès 1792 (compète en 1795-1796)). Ouvrage cité par Savettieri.)

[3] Voir G. Morello « Il museo « cristiano » di Benedetto XIV", *Bollettino. Monumenti, Musei e Gallerie pontificie,* II, 1981, pp. 53-89.

[4] Savettieri, p. 129. Pomian détaille clairement au chapitre « Une collection au crépuscule des Lumières » dans quelle mesure la création muséographique de Stefano Borgia prolonge autant qu'elle s'éloigne du modèle de ses prédécesseurs ouvrant une autre voie de compréhension de l'histoire de l'art. Pomian, *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago XIIIe-XXe siècle,* pp. 249-269.

[5] Ainsi que celle d'Anton Maria Zanetti au sujet duquel on renvoie également vers la lecture de *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago XIIIe-XXe siècle.*

[6] Né à Francfort en 1735, formé auprès de Mengs, il bénéficia des faveurs de Georges III et de la famille royale dont il peignit de nombreux portraits avant de devenir membre de la *Royal Academy* en 1769. Notons ici l'inspiration que trouva, outre-Manche, ce peintre d'origine allemande dans un genre pictural inspiré du théâtre dont il se fit, par la suite, un important promoteur. L'importance des leviers dramatiques demeure ainsi présente en filigrane de l'ensemble de ce travail (en tant que piste secondaire cependant car il faudrait prolonger ces

décision en matière de muséographie offre une voie très stimulante de réflexion sur les réactions possibles à ces deux systèmes de traduction des œuvres anciennes au sein de l'espace muséal.

2. UNE AUTRE TENDANCE MUSEOGRAPHIQUE RECOMPOSANT DES IMAGES DE CIVILISATIONS A PARTIR DE FRAGMENTS

Comprendre dans quelle mesure cette toile recompose l'espace historique de la tribune et nie ainsi la répartition des collections réellement en place nous conduira à mieux cerner, par contraste, les effets du choix en faveur du rationalisme expositionnel. La part d'imaginaire entrant dans la composition entourant les portraits minutieux de l'élite des lords et *dilettanti* florentins tient d'abord dans l'ajout d'œuvres telles que la *Madona della Sedia* ou encore la *Venus d'Urbino* qui ne figuraient pas dans la Tribune. Leur présence renforce la dimension « trésor » de l'octogone des Médicis. Par ailleurs, dans ce célèbre espace à pans coupés, Zoffany a rapatrié par le pinceau des œuvres antiques telles que la *Chimère d'Arezzo,* le *Faune dansant, Les lutteurs* ou encore la *Vénus des Médicis* que la répartition des collections par époques avait déjà envoyées dans d'autres espaces des Offices. Le peintre crée ainsi les conditions d'*un dialogue de l'Antiquité et de la Renaissance qui ne pouvait déjà plus se développer par une confrontation directe*[1]. Or la suggestion de ce dialogue est essentielle. Elle cristallise en effet la possibilité d'une résistance à la conception de la collection d'art comme juxtaposition de spécimens uniques ou de séries savamment ordonnées précisément telle que l'avait façonné l'*épistémè* classique. La recréation imaginaire d'un espace où le bras replié de la *Venus d'Urbino,* le *contrapposto* de sa posture et le détournement de son visage jouent en miroir avec le mouvement des membres et du visage de la *Venus des Médicis* transforme l'espace de la collection en lieu de dialogue décloisonné. Emerge ainsi un espace ouvrant sur la fécondité des relations nouées entre le monde Antique et l'univers Renaissance. Un tel élargissement de l'horizon spatial et temporel permet de rapprocher le *Faune dansant* de la *Venus d'Urbino* resserrant ainsi les liens entre la peinture et la sculpture, entre l'Antiquité et l'époque moderne[2].

suggestions), occupant une place essentielle dans l'église médiévale comme lieu de performances (pour reprendre le titre cité au chapitre III), dans les ressorts de la monstration muséale autant que dans la re-représentation, tout aussi performative à son tour, produite par les transpositions des présentations muséales en traductions picturales. La théâtralité de ces dernières est sensible ne serait-ce qu'à travers les exemples de Charles-Marie Bouton aux Petits Augustins ou dans l'écho des « *conversation pieces* » dans la peinture que Zoffany donne de sa *Tribune*.

[1] Pommier, "Images du musée dans la 2ème moitié du XVIIIe siècle " p. 49.

[2] Voir Marie-Madeleine Martinet, "Espaces des « palais de la pensée » dans la culture anglaise : métaphore du cadrage en abyme ou lumière au musée de l'esprit »," in *L'espace littéraire dans la littérature et la culture anglo-saxonne*, ed. Bernard Brugières (Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 1995).

Cette toile ouvre ainsi sur un espace poétique qui déborde celui de la seule érudition classificatrice. Ce faisant, elle fait plus nettement apparaître la confrontation entre deux modèles de relations au patrimoine lentement édifiés qu'on peut à présent enfin caractériser comme suit. Le premier relève du *goût pour les œuvres d'art détachées de leur cadre d'origine et insérées dans la composition décorative de la collection*. Le second découle, au contraire, du développement d'un *l'intérêt inverse pour la reconstitution, en imagination sinon en réalité, d'une civilisation autour d'un vestige*[1].

Le rejet que suscite, dans certains milieux, la présentation de la galerie impériale dans le nouveau musée du Belvédère, met sur la voie d'un désamour possible des principes du classement ordonné conçu pour guider vers la connaissance des arts et de leur évolution vers la perfection esthétique. Ainsi découvre-t-on, dans une correspondance publiée dans la revue *Deutsches Museum* de septembre 1782, d'un côté, une nette désapprobation du traitement réservé par Von Mechel aux salles du Belvédère : « *J'ai vu, avec une vraie tristesse, que, je ne sais si par cupidité ou recherche de la nouveauté, on a privé cette magnifique collection du caractère d'une galerie et on l'a réduite à un échantillonnage »*[2]. De l'autre, un élan enthousiaste pour celle des peintures de Dresde qui, par contraste, apparaît comme un « *régal pour les yeux, car elle est faite pour les habitants du pays comme pour les étrangers, pour les connaisseurs, comme pour les non-connaisseurs »* [3]. Sans doute s'agit-il là du même clivage qui opposera Roland à la commission du Museum Central des Arts, lorsqu'en 1792, toujours mentionné par Pommier, ce dernier refusera *tout discours didactique* dans la présentation des toiles, rejettera le principe des classements par école et chronologique, *jugés inutiles pour les artistes et ennuyeux pour les « curieux »* [et recommandera qu'] *au contraire, le musée se présente comme « un parterre qu'il faut émailler des plus belles couleurs »*[4]. L'idée du parterre émaillé de couleurs laisse apercevoir la vision du musée conçu, non pour la seule érudition, mais également au service d'une approche sensible comme l'explicite ci-après Pommier qu'on quitte après cette citation. Sous ces derniers traits, l'espace muséal peut être envisagé comme l'instrument *d'un spectacle qui instruit, divertit, délasse, étonne. Le musée rejoint* [alors] *le jardin à fabriques, son contemporain, dans sa vocation à distraire, à émerveiller par le*

[1] Ibid., p. 282.
[2] *Deutsches Museum* de septembre 1782, pp. 253-254, cité par Pommier, "Vienne 1780- Paris 1793 ou le plus révolutionnaire des deux musées n'est peut-être pas celui auquel on pense d'abord " p. 73.
[3] Aux pages 253-254, citées par ibid.
[4] Voir Louis Courajod, *Alexandre Lenoir, Son Journal et le Musée des monuments français*, Paris, 1878, intro p. CLXXII, cité p. 78.

spectacle changeant des styles et des édifices, des écoles et des motifs[1]. Or, cette composante si puissamment attachée au pittoresque caractérise une tendance qui, loin de ne s'attacher qu'à la considération des galeries de peintures, s'est incarnée avec force dans premiers foyers de redécouverte du Moyen Âge sous les traits que devait leur donner le milieu de l'aristocratie anglaise dès la seconde moitié du XVIIIe siècle, notamment avec les figures aristocratiques d'Horace Walpole ou encore de William Thomas Beckford.



Figure 280 Horace Walpole in his Library, Johann Heinrich Muntz (British Museum, Department of Prints and Drawings), 1755 -1759

Les nombreux voyages du premier[2], son dilettantisme artistique et sa fantaisie nous conduisent au seuil d'une première forme de réinterprétation émotionnelle du Moyen Âge, ici sous les traits du manoir que le Lord se fit édifier dans le Middlesex, sur les berges de la Tamise, à Strawberry Hill[3] dont les gravures de l'époque[4] rendent témoignage. La même quête d'une forme de vraisemblance historique se manifeste dans l'écriture du *Château d'Otrante* et dans un souci d'authenticité poussant Walpole à vouloir distinguer son manoir d'une pure fantaisie gothique,

[1] Pommier, "Vienne 1780- Paris 1793 ou le plus révolutionnaire des deux musées n'est peut-être pas celui auquel on pense d'abord " p. 79.
[2] (1717-1797). IVe comte d'Oxford, plus jeune fils du ministre britannique Robert Walpole, homme politique, écrivain et esthète, il également auteur, en 1764, du *Château d'Otrante (The Castle of Otranto a Gothic Story),* qui inaugure le genre du roman gothique (*gothic tale).* Ses voyages dans toute l'Europe le conduisaient à la recherche des vestiges médiévaux qui occupaient ses recherches l'amenant progressivement au statut de connaisseur attaché à la fois à la collecte de pièces historiques et, sans doute plus encore à diriger la création d'œuvres néogothiques adoptant le langage de l'art qui naissait alors sous la catégorie de « gothic ».
[3] L'ambition de se faire ériger une réplique de château gothique occupa Horace Walpole pendant près d'un quart de siècle, autour de 1750.
[4] Dont on renvoie des illustrations en annexe n°1 de ce chapitre.

par une recherche passionnée pour un passé originel traduite en partie dans la copie et la recherche de vestiges historiques[1].

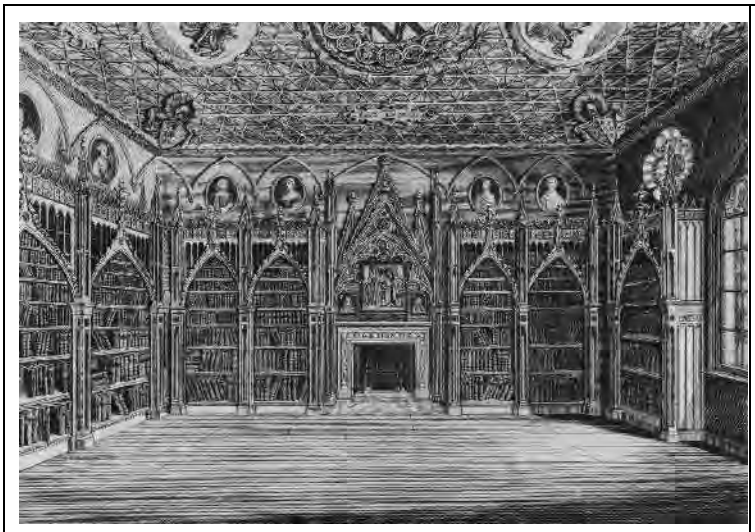


Figure 281 Bibliothèque néo-gothique de Strawberry Hill



Figure 282 Passage de Strawberry Hill avec vitraux et rampe gothique

Parcourir du regard, ci-dessus, les espaces d'invention à la fois architecturale et mobilière du style néo-gothique (à travers le décor en fausses portes terminées d'ogives de la bibliothèque comme par la guipure sculptée de la rampe d'escalier) permettra de situer l'invention du *gothic revival* dans un des écrins où ce dernier vit le jour, dès les alentours de l'an 1750.

[1] Dans l'Europe de la fin du XVIIIe siècle, la curiosité envers le passé ne va pas sans une profonde méditation sur la mort et l'au-delà dont la traduction littéraire serait capitale à considérer également dans ce travail. En guise d'introduction à ce sujet, on reporte ici les lignes suivantes de Pascal Griener. *La célébrité européenne de « The Complaint:or, Nights Thoughts on Life, Death and Immortality" (1743) s'explique dans ce context.* […] *Cette poésie lance la mode des méditations nocturnes, à la clarté blafarde de la lune. Dans cette pénombre habitent des figures diaphanes – des être cueillis dans la fleur de l'âge et que seule la mémoire passionnée d'un ami, d'une amante, d'une famille éplorée sauve de l'oubli. Cette poésie célèbre la fragilité d'une existence, et de la mémoire des hommes face à l'Eternité.* […] *Le roman gothique, en Angleterre puis sur le Continent, ne fera qu'étendre cet empire des ruines et des fantômes médiévaux.* Griener, p. 79.



Figure 283 Horace Walopole's cabinet peint par Edward Edwards Horace, dans Walpole's description of Strawberry house

La vision de ces espaces au sein desquels l'architecture médiévale est érigée au rang de modèle d'inspiration pour la création des meubles, des dessus de cheminées[1], de nouveaux bijoux, de céramiques, autant que d'ouvrages illustrés conduit également à mentionner la relative primauté des antiquaires anglais dans la consécration d'un goût pour le Moyen Âge qui n'était que ponctuel avant eux[2]. Un goût que traduisent leurs belles collections[3] comprenant des manuscrits, des peintures, gravures, dessins, meubles, armes, céramiques, et des objets d'art, notamment des reliquaires ornés d'émaux limousins. Le dessin aquarellé ci-dessus[4] peut spécifiquement retenir notre attention dans la mesure où il donne à voir, dans l'axe central de la contemplation de ce qui dut être le somptueux cabinet d'Horace Walpole, la présence d'un petit édicule de bois surmonté d'un gâble dont les volets mobiles sont visibles.

[1] En guise d'illustration de la forme prise par les transferts effectués depuis les modèles architecturaux et sculptés du Moyen Âge finissant vers leur réinterprétation néo-gothique, reportons à titre d'exemple, en annexe n°2, les illustrations indiquant l'inspiration prise directement dans le dessin gothique du tracé de tombeaux provenant de l'abbaye de Westminster qu'on devine, illustré à l'instant dans le texte, pour la réalisation de l'ornementation du dessus de cheminée au centre de la perspective de la bibliothèque.

[2] Visant à brosser un arrière-plan historique formant les racines des muséographies qu'on souhaite examiner plus bas, notre travail ne peut ici rendre un compte exhaustif de cette autre question afférant directement à l'histoire de la constitution des collections médiévales ayant précédé l'époque muséale. C'est pourquoi nous renvoyons à l'annexe n°3 les éléments ponctuels qu'on doit au moins mentionner afin de clarifier le repérage chronologique.

[3] Au sujet de la connaissance des collections, pour l'essentiel dispersées, d'Horace Walpole, voir annexe n°4.

[4] Voir précision en annexe n°1 quant à l'origine des illustrations choisies ici.



Figure 284 Aquarelle représentant l'avers de la châsse de st Thomas, dans Description of the vila at Strawberry Hill, The Lewis Walpole Library Yale University



Figure 285 Châsse de Saint Thomas Becket 1200-1220 (précedemment à Stawberry Hill), Collection Burrell, Glasgow, n°inv. 26.6

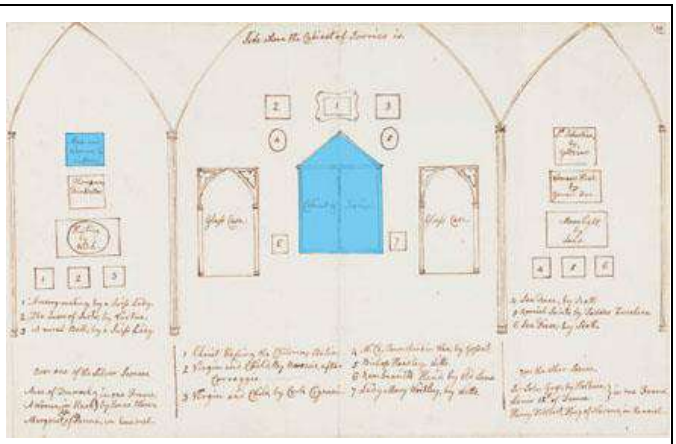


Figure 286 Second view of the cabinet, dans A Description of the Villa (1774) Strawberry Hill Press

D'après les aquarelles et croquis qu'en conserve, ci-dessus, la *Lewis Walpole Library Yale University,* ce dernier était destiné à accueillir des objets précieux. Tandis que la célèbre châsse de saint Thomas Becket (du début du XIIIe siècle) passée jadis par la collection de *Strawberry Hill*[1] pouvait prendre place sur une des étagères des niches ménagées des deux côtés de ce meuble, sous des arcades trilobées. Quoi qu'il en soit, une telle présentation n'entretiendrait pas de rapport direct avec celle qu'avait pu connaître un tel objet dans le cadre de la vénération du saint archevêque martyr de Canterbury. Sertie dans l'écrin savamment composé du cabinet de ce néo-Windsor, elle n'en participe pas moins activement à la fois d'une reconnaissance du statut artistique de ce type de création, à sa valorisation, ainsi qu'à une dimension de promotion patrimoniale et patriotique soutenant également le *gothic revival.*

[1] Sir William Burrel qui en fit don en 1944 au musée de la ville de Glasgow l'avait acquis auprès de Leopold Hirsch, qui le tenait lui-même de Walter Sneyd, après Horace Walpole.



Figure 287 Gravure représentant Fonthill avant sa destruction, dans Illustrations of Fonthill Abbey, John Britton, 1823

Avec Lord Thomas Beckford, précurseur du romantisme[1], le mouvement prit une tournure plus fantasmagorique et mystique qui doit également être évoquée dans la perspective de l'intérêt aux formes de réappropriation du patrimoine sacré médiéval puisque, ici précisément inscrite dans la mouvance du *Strum und Drang,* ce n'est pas un château que se fit édifier[2] sur les vestiges d'une propriété antérieure cet autre héritier d'une des plus grandes fortunes d'Angleterre du siècle, mais une « folie » architecturale empruntant autant à l'abbaye qu'à la cathédrale : *Fonthill Abbey.*

[1] William Thomas Beckford (1759-1844), aristocrate héritier d'une ancienne famille anglaise, fils d'un grand lord de Londres et lui-même membre du Parlement et pair d'Angleterre.

[2] Par l'architecte James Wyatt, mentionnée par Nigel Aston, dans *Art and religion in Eighteenth Century Europe*, Londres, 2009, Reaktion Books, page 173 (et suivantes), la commande architecturale stipulait le désir *d': « un bâtiment ornemental qui pourrait avoir l'apparence d'un couvent, être en partie en ruine et contenir quelques appartements à l'abri des intempéries »* (*an ornamental building which sould have the apparence of a covent, be partly in ruins and yet contain some weather proof appartements »).*

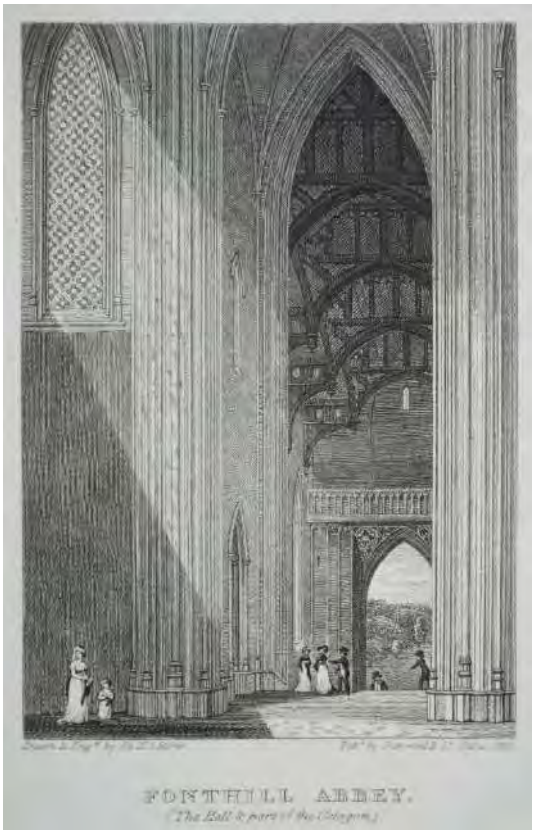


Figure 288 Fonthill Abbey Hall and part of the Octagon 1822

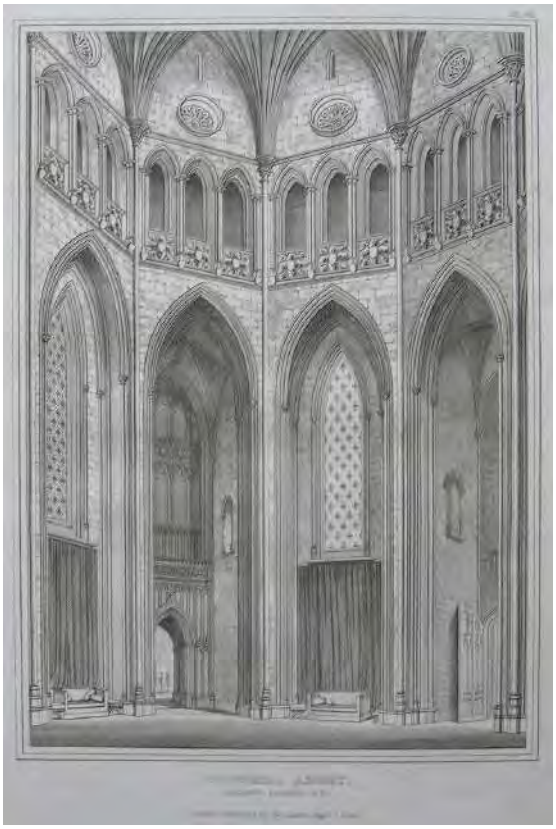


Figure 289 Fonthill Abbey Octagon Britton 1823

Comme pour *Strawberry Hill*, on ne pourrait appréhender les appropriations du Moyen Âge qui se sont succédées, en Allemagne comme en France, sans avoir l'existence d'une telle réalisation à l'esprit[1]. Là encore cependant, il faut compter avec l'effet de théâtralisation d'un tel espace accentué par la gravure. Effet manifesté tant par la suggestion, plus haut, de la présence tourbillonnante des éléments jetant ombres et lumière sur « l'abbaye », que par l'extrême minutie du dessin traduisant ici et exagérant encore les formidables élévations[2] par l'échelle infinitésimale des personnages représentés, l'élancement vertical des colonnes engagées dépassant le cadre du dessin à gauche et la naissance des voûtes de l'*Octogone* figurées également au-delà du cadre, à droite. Il n'en demeure pas moins qu'une telle interprétation manifeste la portée du fantasme néo-gothique projeté sur le monde médiéval redécouvert et

[1] On place en volume d'annexe, au n°5, d'autres gravures représentant *Fonthill Abbey*.
[2] Elévations qu'il convient de rapprocher d'éléments du récit intitulé *Vathek* que William Beckford publie en 1787 et dans lequel le calife éponyme se fait édifier une tour haute de onze mille marches digne de défier le ciel. Avant son effondrement, qui ne manqua pas d'être rapide, la plus haute tour de *Fonthill Abbey* culmina à plus de quatre-vingts mètres de hauteur. Deux fois effondrée, elle fut deux fois reconstruite au péril de la fortune du lord.

matérialise ici dans la pierre l'invention de cette atmosphère empreinte de rêve et de sublime qui ne manquera de renaître ailleurs notamment dans les réalisations de Pugin[1].

Acquises pour beaucoup à la faveur des ventes issues des saisies révolutionnaires et de la liquidation du mobilier de Versailles dans les années 1790, les collections de Lord Beckfort comptent parmi les plus riches de l'époque mais sont moins spécifiquement tournées que celles de Walpole vers Moyen Âge, bien qu'on puisse mentionner la présence, parmi les faux néo-gothiques dans l'abbaye, d'objets authentiquement médiévaux, dont plusieurs manuscrits enluminés et d'un reliquaire datés du règne de saint Louis[2].

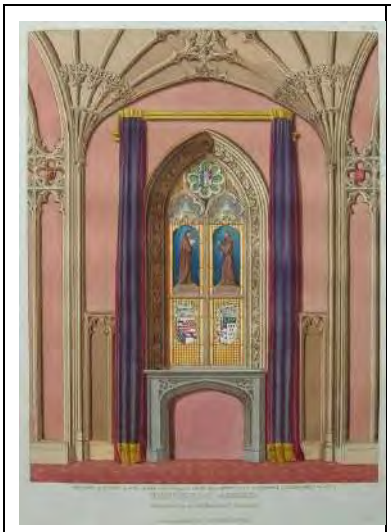


Figure 290 Fonthill dessus de cheminée de la galerie St-Michel, Robert Havell Senior, 1823



Figure 291 Châsse-reliquaire, La Crucifixion et le Christ en Majesté, Limoges 1100-1350, coll. Beckford du Metropolitan Museum of Art, NY, n°inv. 17.190.514



Figure 292 Galerie St-Michel de Fonthill Abbey, Robert Havell Senior, 1823

A l'image de celui représenté ci-dessus, ornant l'un des dessus de cheminée, à droite, la châsse-reliquaire de la Crucifixion[3] – au centre - est spécifiquement mentionnée dans la description de *Fonthill* donnée par John Britton comme l'un des ornements importants de la Galerie Saint-Michel et directement rattachée à une provenance du sanctuaire de Saint-Denis[4]. La présence

[1] (1762-1832). On songe bien sûr ici tant aux *Specimens of gothic architecture*, (1821-1823) qu' à la « *Medieval Court* » de l'Exposition Universelle de 1851, évoquée au chapitre précédent, voir annexe n°6 pour l'illustration.
[2] Voir Nigel Aston, *Art and religion in Eighteenth Century Europe, op. cit.*, p. 174.
[3] Entrée dans les collections du Metropolitan Museum of Art suite au don de John Pierpont Morgan en 1917 après que ce dernier l'ait acquis en 1912, cette châsse avait quitté Fonthill en 1823.
[4] *Fonthill Abbey*, John Britton, 1823, voir Albert Ten Eyck Gardner, « Beckford's Gothic Wests", *The Metropolitan Art Bulletin*, vol. 13, n°2, oct. 1954, pp. 41-49. On peut ainsi lire, p. 49, la mention par Britton d'*« un ancien reliquaire* […] *un spécimen de grande curiosité, antiquité et rareté à être entré dans les collections avec une brève notice mentionnant seulement : « un reliquaire grec en métal contenant des reliques ramenées de Palestine par saint Louis. » Lequel avait été « déposé à Saint-Denis d'où il fut sorti par la Révolution française. Il était en possession de M. Astle en 1789 et aurait ensuite appartenu à l'Abbaye de Malmsburry ».* Dans les collections de William Beckford à Fonthill jusqu'à sa vente en 1823, à Anne, comtesse de Newburg le reliquaire limousin fut acheté en 1912 par J. Pierpont Morgan qui l'offrit au Metropolitan Museum of Art en 1917. On peut lire à son sujet la notice proposée à la page 128 du catalogue dans *Enamels of Limoges 1100-1350. The*

des lourds rideaux ouverts devant ces ornements mêlant faux et pièces authentiques suggère un jeu de mise en visibilité discontinue qui n'est pas sans rappeler, transposé à ce prestigieux intérieur domestique, celui produit par les baldaquins, *ciboria* et autres courtines conditionnant l'apparition d'autres reliquaires sur les autels médiévaux.

Dans cette sous-partie attachée à faire émerger une relation au patrimoine s'éloignant de l'ordonnancement systématique des galeries de peinture dont Vienne est venue à constituer l'archétype, la mention de ces antiquaires anglais avait sa place par la façon dont ils traduisirent un goût nouveau pour le Moyen Âge dans la constitution de noyaux de collections médiévales comme par les folies architecturales pénétrées des rêveries mystiques et sublimes projetées sur cette période alors encore méconnue. Cependant, le caractère privé de telles constructions, bien qu'il n'exclue nullement la pratique de visites, dont on sait qu'elles avaient lieu aux flambeaux sous les voûtes de *Fonthill* autour de 1800, les situe très légèrement à la marge d'une histoire strictement muséale des formes prises par l'appropriation du patrimoine médiéval. Y prennent plus directement place les exemples allemands rassemblés par Wolfgang Brückle dans un texte intéressant directement les considérations qui nous occupent ici puisqu'il s'intitule « Aux racines de la mise en scène historiciste : observations sur les premières décennies de l'art médiéval dans un contexte muséal »[1].

Metropolitan Museum of Art, de l'exposition du même nom co-organisée par le MET et le Musée du Louvre, à Paris du 23 oct 1995 au 22 février 1996 et à NY du 5 mars au 6 juin 1996.

[1] Wolfgang Brückle, "Aux racines de la mise en scène historiciste : observations sur les premières décennies de l'art médiéval dans un contexte muséal," in *Un musée révolutionnaire : le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir* ed. Geneviève Bresc-Bautier and Béatrice Chancel-Bardelot (Paris: 2016). Nous remercions cet auteur d'avoir eu la très grande amabilité de nous communiquer ce texte dans l'incapacité où nous sommes toujours à lire ses écrits en allemand.

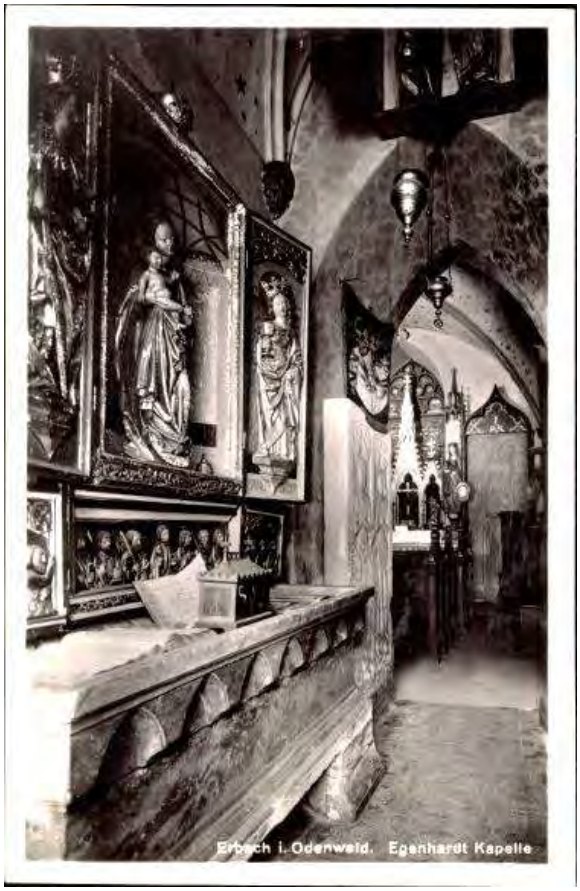


Figure 293 Vue intérieure de la chapelle d'Erbach-Odenwald

Les exemples, datés des alentours de 1800, sur lesquels ce dernier attire l'attention concernent les collections médiévales rassemblées à Cologne par Jakob Johann Lyvesberg et Franz Ferdinand Wallraf, celles du chanoine Franz Pick ou encore l'installation des pièces médiévales rassemblées par le prince Franz von Erbach-Erbach à l'intérieur d'une chapelle néo-gothique édifiée, voir ci-dessus, dans une aile de son château, afin d'offrir, ce que Wolfgang Brückle décrit comme un cadre susceptible d'évoquer *la vie des objets*[1]. L'ordre des créations médiévales disposées immédiatement au-dessus de cet autel de pierre ne devait vraisemblablement pas traduire la temporalité des apparitions entourant l'ouverture ponctuelle des retables au temps de leur usage ou les conditions ecclésiales de monstration de la châsse. Il installe du moins le retable à la position que lui dicte son étymologie, qui plus est sur les hauteurs d'une prédelle qui occupe elle aussi la juste position anthropologique liée à son usage. Une telle présentation hisse également la petite châsse au-devant du retable, au contact immédiat à la fois d'un linge et d'un livre ouvert en cohérence avec les usages rituels s'attachant à ses objets.

[1] Ibid.

Le choix fait ici visiblement en faveur de la vie des objets, plus que de la vie des formes est au cœur des tensions qui entourent la patrimonialisation, la muséalisation et plus généralement la transmission d'un patrimoine dont la numinosité constituait la première détermination historique. Evoquée plus haut par Luigi Lanzi, la partie de ses vastes collections que Stefano Borgia désignait lui-même comme son « musée sacré » constitue un exemple important de regroupement intégrant, autour des années 1770, à la fois la considération pour la création médiévale et plus encore la mise en avant de la spécificité d'un art chrétien. Les productions médiévales[1] rassemblées au titre de monuments chrétiens par Borgia se constituaient d'anneaux, de crucifix, de sceaux, d'émaux, d'ivoires, de tableaux et de divers objets de culte. Pomian précise au sujet de ce regroupement que le choix du terme « musée sacré » indique que *l'accent tombait non pas sur l'origine médiévale des objets réunis, mais sur leur caractère chrétien*[2]. On ignore cependant de quelle façon le cardinal Borgia avait disposé les œuvres composant cette section de sa collection et si un cadre spécifique avait été jugé nécessaire à leur transmission. Le cas du projet de Rudolf Erich Raspe en faveur d'un musée destiné au Moyen Âge à Cassel, peu avant 1770, constitue l'exemple inverse n'ayant pas vu le jour mais au sujet duquel le projet muséographique est au contraire connu et explicitement inscrit dans la lignée de ceux qui intéressent ici notre recherche. C'est pourquoi au sujet de la conception très claire que Raspe se faisait de la forme qui devait dicter la disposition des collections médiévales qu'il avait identifiées à l'intention du landgrave, on se permet de reporter directement, ci-après, l'évocation qu'en fit Brückle. Expressément distinct de l'apparence d'une galerie d'art classique[3], le musée devait se caractériser par la mise en œuvre d'un décor historique dans les salles consacrées aux monuments anciens. Faisant ici écho aux inventions scénographiques des cabinets et galeries des lords anglais quittés à l'instant, Raspe estimait en effet que *l'aspect des armoires servant de présentoirs devait refléter le goût du Moyen Âge, et les murs devaient être peints d'une « architecture gothique en détrempe »*. C'est-à-dire plus explicitement encore qu'il *envisageait un cadre, un contexte parlant pour les vestiges d'une civilisation disparue*[4]. Une

[1] Pomian, *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago XIIIe-XXe siècle*, p. 264. Dont une trentaine de pièces d'orfèvrerie : 23 pièces datant du XIe au XIIIe siècle, 9 du XIVe siècle et 5 du XVe siècle. Lire pour plus de détails, Vitalino Tiberia, *Il « museo sacro » del cardinal Borgia e Capodimonte*, Naples, 1982, cité par Pomian, *op. cit.*

[2] Ibid., p. 265. La suite de la citation fait écho à la mention de Séroux d'Agincourt faite, plus haut, en annexe, aussi la reporte-t-on ici : *A la différence des chanoines modernisateurs qui détruisaient tant d'objets de culte venus du Moyen Âge, Borgia s'appliquait à les préserver dans un esprit proche de celui qui animait son ami Séroux d'Agincourt. Autant dire que le Moyen Âge n'est pas pour lui un trou noir artistique. S'il ne fournit pas encore de modèles à imiter, les vestiges qu'il a laissés sont désormais dignes d'étude.*

[3] Distinction en partie fondée sur l'esthétique médiévale qui n'était pas alors jugée apte à rivaliser avec les œuvres antiques et modernes du landgrave d'Hesse.

[4] Brückle, p. 274.

telle mention prolonge rigoureusement la différentiation pointée plus haut traçant une ligne de partage entre le *goût pour les œuvres d'art détachées de leur cadre d'origine et insérées dans la composition décorative de la collection* et *l'intérêt inverse pour la reconstitution, en imagination sinon en réalité, d'une civilisation autour d'un vestige*[1]. Dans cette perspective, comme le montre encore, ci-après Brückle, le projet de Raspe pour le musée de Cassel, contenu dans un mémoire présenté en 1768 au landgrave, a une importance tout aussi décisive que ce qu'on a pu observer, plus haut, autour des tendances décoratives du *gothic revival* à l'origine des écrins poétiques érigés autour des rêveries néo-médiévales des lords anglais. *On peut voir en Raspe le premier conservateur à avoir envisagé de mettre à profit l'architecture intérieure d'un musée pour une mise en scène évocatrice d'une période du passé.* […] *Raspe avait compris le potentiel d'un cadre significatif créé autour des objets : un cadre parlant soit à travers l'ambiance engendrée par un aspect pseudo-authentique, soit par l'aspect unificateur déterminé par la similarité stylistique de toutes les formes représentées*[2]. Ainsi saisit-on à présent bien plus précisément ce que recouvre cette seconde tendance muséographique qu'on a cherché à esquisser dans cette sous-partie en pendant à l'appropriation suspensive des collections issue du rationalisme des Lumières. On mesurera plus avant ce qui sépare les deux systèmes de représentations ayant abouti d'un côté à une forme de traduction « suspensive » du patrimoine médiéval, de l'autre à une muséographie plus attachée à une évocation inclusive du contexte d'origine des œuvres, en confrontant[3] les deux modèles mis en place respectivement par Lenoir et par Du Sommerard.

3. Lenoir versus Du Sommerard. Reflets de deux univers epistemologiques distincts ?

Avant de quitter dans cette recherche les rives des paysages muséographiques antérieurs à la seconde moitié du XIXe siècle, on ambitionne de découvrir dans quelle mesure un examen rapproché du fonctionnement muséographique d'une part du Musée des Petits Augustins d'Alexandre Lenoir, d'autre part de l'installation des collections d'Alexandre Du Sommerard dans l'Hôtel de Cluny est susceptible d'éclairer notre compréhension du problème général de la muséalisation du patrimoine médiéval avec ses particularités. On considère comme connues les conditions historiques à l'origine de la constitution de ces deux institutions célèbres et proposons de nous attacher ici plus spécifiquement à mettre en lumière les apports les plus

[1] Martinet, p. 282.
[2] Brückle, p. 274.
[3] En marchant dans les pas de Bann, comme annoncé plus haut.

saillants des analyses proposées à leur sujet tant par Stephen Bann, Cécilia Hurley que par Wolfgang Brückle.

Le contexte immédiatement post-révolutionnaire dans lequel s'inscrit la création de Lenoir place aussitôt au contact du paradoxe consistant à conserver des sculptures soit monarchiques soit religieuses constituant les symboles mêmes du passé dont les révolutionnaires avaient voulu faire table rase. Pour cet homme parfaitement de son temps, plaçant le néo-classicisme et les leçons de Winckelmann au sommet de l'échelle des valeurs, dédaignant les productions médiévales jugées enfantées par des temps barbares, un tel contexte dicta la conduite à suivre. Dans l'écrin architectural idéal offert par les espaces désaffectés du couvent des Petits Augustins, il s'agissait d'élaborer un principe de présentation dont l'ambition première tenait dans la neutralisation du pouvoir historique, de l'ancien ancrage topographique et enfin de la portée symbolique des œuvres présentées[1]. Le premier élément y aidant tenait dans le principe même de la fragmentation. Les œuvres ne parvenaient au dépôt qu'à l'état de fragments dans la plupart des cas, sans même mentionner la tradition ayant voulu que Lenoir distribuât d'autres de ces « brisures de marbre » aux artistes intervenant dans son musée[2]. Comment œuvra-t-il, dès lors, pour effacer ce qui avait été *leur véritable identité, leur rôle dans l'histoire*[3] ? Les révolutionnaires, reprenant à leur compte le geste ancestral de la *damnatio memoriae*, s'étaient chargé d'ôter les blasons, de marteler les fleurs de lys, de briser les insignes royaux et les portraits[4]. Pour les fragments sculptés collectés et réagencés par ses soins, il restait à Lenoir à inventer une mise en scène susceptible de plonger dans l'ombre les traces que ces derniers portaient encore de leur appartenance féodale, monarchique ou chrétienne. Il y parvient en s'inspirant de la lecture winckelmannienne des progrès de l'art au fil du temps et de la traduction qu'en donna Mechel à travers une mise en exposition conçue selon une perspective historiciste traduisant le perfectionnement des arts. Lenoir transforma ainsi l'espace qui lui était alloué en

[1] Idée que Cécilia Hurley exprime dans les mots suivants : *L'idée de neutraliser ces objets, de les détacher non pas seulement physiquement, mais aussi intellectuellement et émotionnellement de leurs contextes antérieurs revêtait une importance primordiale,* Cécilia Hurley, "Lenoir's Middle Ages. A textual exhibition," in *Musealisierung mittelalterlicher Kunst. Anlässe, Ansätze, Ansprüche*, ed. Wolfgang Brückle, Pierre-Alain Mariaux, and Daniela Mondini (Berlin: Deutscher Kunstverlag GmbH 2015). (Notre traduction).

[2] Une seconde voie imaginée dans cette perspective, qu'on ne mentionne qu'ici en bas de page, consista à présenter le Musée comme ne une suite de documents susceptibles de constituer des témoins d'une histoire du costume français (on retrouve la formulation de ce projet par Lenoir dans sa *Notice* paru dès 1793, p. X). Présenter les sculptures conservées comme de simples mannequins arborant des costumes du passé aurait constitué effectivement une voie de neutralisation très efficace.

[3] Hurley, "Lenoir's Middle Ages. A textual exhibition," p. 71. (notre traduction).

[4] Voir Gilbert Romme, « Rapport sur les abus qui se commettent dans l'exécution du décret […] relatif aux emblèmes de la féodalité et de la royauté », 1793, dans Bernard Deloche et Jean-Michel Leniau, *La culture des sans-culotte : le premier dossier du patrimoine, 1789-1798*, Paris, Ed. de Paris & Montpellier : Presses du Languedoc, 1989, pp. 92-99, cité par Hurley, *ibid.*

un agencement faisant correspondre à chacune des pièces disponibles la peinture d'un siècle s'échelonnant des Francs au règne de Louis XIV. A ses yeux, la nécessité de traduire dans chaque salle « la physionomie exacte du siècle »[1] était d'autant plus grande que les époques représentées étaient éloignées. Non sans rappeler les propos de Raspe rencontrés plus haut, Lenoir insistait sur l'importance pour les productions médiévales d'une *décoration toute particulière, analogue au goût qui caractérise les premiers essais de l'art*[2]. Les effets de la création résultant de ce geste muséographique ne sont pas sans évoquer l'inventivité et la théâtralité du néo-gothique des lords d'Angleterre[3]. Certains témoignages de l'époque vont en ce sens. Parmi les plus souvent cités, Victor Hugo et Châteaubriand en tête, figure la célèbre réminiscence évoquée par Jules Michelet, au Collège de France de la visite de son enfance au Musée de la rue des Petits-Augustins évoquant combien là, *se trouvant entre elles, dans une société de leur temps et selon leur cœur, ayant un jour doux de vitraux, toutes ces figures parlaient, elles vous parlaient et elles se parlaient les unes aux autres, entre chaque groupe et d'un groupe à l'autre. L'harmonie augmentait par l'harmonie*[4]. Ce récit pittoresque du jeune Michelet s'attendant à voir s'animer à tout instant les sculptures exposées[5] au musée gagne à être mentionné aux côtés d'un autre témoignage contemporain, celui du baron Lord John Campbell faisant, ci-après, une lecture plus factuelle de l'installation lors de son passage par Paris. *Nous nous sommes rendus au ci-devant Couvent des Augustins dans lequel ont été déposées toutes les tombes et les monuments ayant échappé à la fureur des révolutionnaires (ces derniers sont arrangés en différents cloîtres et appartements) chacun contenant les spécimens de la statuaire et de la sculpture au cours d'un siècle depuis les périodes les plus reculées de l'art et recevant l'éclairage de vitraux de verres colorés autant que possible de la même ancienneté. On trouve parmi eux quelques très beaux et curieux spécimens…*[6]

[1] Mentionnée par ses écrits.
[2] Alexandre Lenoir, *Essai sur le Museum de peinture*, 1793, p. 13, cité par Brückle, p. 272.
[3] Ici, il serait très profitable de prendre en considération précisément l'impact joué par d'autres formes éminemment suggestives et créant des apparitions scénographiques spectaculaires mises en œuvre notamment autour de l'apparition des musées de cire de Curtius (dès les années 1770) à Mme Tussaud (autour des années 1840). Voir « L'évocation du passé par la prothèse : le musée de cire », dans Griener, 64-72.
[4] Jules Michelet, *Cours au Collège de France, 1838-1851*, Paris, Gallimard, 1995, p. 524.
[5] Pour voir soulignée finement cette dimension, on lira, du même auteur, entre les pages 72 et 85, la sous-partie intitulée « La magie par l'immersion dans un espace – de Westminster au musée des Monuments français ».
[6] *Journal of Lord John Campbell* (Inventary Castle Archives), p. 12, 24 février 1803, cite par Bann, p. 256. (Notre traduction encore).



Figure 294 Musée des Monuments Français, salle du XIIIe siècle, album Alexandre Lenoir, folio 18, dessin par Jean Lubin Vauzelle, musée du Louvre, département des Arts graphiques, RMN @ RMN Grand Palais

Ces témoignages présentent déjà une réception légèrement contrastée. Il semble qu'on ne peut pourtant saisir tout à fait la portée exacte des installations ci-dessus qu'en accolant à la traduction qu'en donna la peinture de Vauzelle ci-dessus, le commentaire que Lenoir en fit lui-même explicitant ses intentions au sujet de la première salle dédiée au XIIIe siècle. *Entrant dans la salle qui renferme les monuments de ce siècle, on voit les voûtes surbaissées en arrêtes et parsemées d'étoiles se détachant sur un fond bleu portées par de simples piliers grossièrement décorés. Ces voûtes se terminent par des rosaces* […] *des lampes sépulcrales en descendent. Les portes et les croisées de formes ogivales, construites avec les débris d'un monument du même âge qui a été ruiné par les malveillants, dont j'ai recueilli les restes à Saint-Denis, ont été dirigés selon le goût de l'architecture renouvelée des Arabes* […] *Les vitraux portent aussi l'empreinte de ce style, je les ai tirés d'un monument qui avait été bâti en 1250,* [...] *La lumière sombre qui éclaire ce lieu est encore une imitation du temps, magie par laquelle on maintenait perpétuellement dans un état de faiblesse des êtres que la superstition avait frappés d'effroi*[1]. Ainsi, pour *présenter aux amateurs des arts et de leur histoire la vue de ce*

[1]Alexandre Lenoir, *Description historique et chronologique des monuments de sculpture réunis au Musée des Monuments français*, 4ème édition ed. (Paris1798). p. 81, cité, traduit en anglais, par Hurley, "Lenoir's Middle Ages. A textual exhibition," p. 69. On s'est ici directement reporté au texte en français par Lenoir grâce aux numérisations modernes. Ces mots forment l'ouverture de la section consacrée aux « Monuments du XIIIe siècle ».

siècle aussi éloigné, n'est-ce pas une simple transposition de chapelle médiévale que met en place cette salle du XIIIe siècle. Bien que Lenoir se flatte d'avoir peint ce siècle de tous les détails et des *couleurs les plus vraies*[1], cette peinture n'est pas neutre et l'apparence de chapelle n'y est que très externe[2]. Le comprendre implique de se souvenir en premier lieu du mépris de son concepteur pour « l'obscurantisme médiéval » et de sa volonté d'en donner une traduction visuelle. La pénombre évoque ainsi moins le recueillement d'un espace ecclésial qu'elle n'obéit à cette logique d'appréciation historique que les mots de Lenoir, commentant sa propre écriture muséographique, explicitent ci-après. *Plus on remonte vers les siècles qui se rapprochent du nôtre, plus la lumière s'agrandit dans les monuments publics, comme si la vue du soleil ne pouvait convenir qu'à l'homme instruit*[3]. Comprenons ainsi qu'une telle présentation s'occupait moins du sens des œuvres qu'elle rassemble[4] que du sens de l'histoire selon son concepteur[5]. De quelle façon Lenoir composa-t-il sa narration historiciste appuyée sur une succession de salles et d'œuvres ? Suivant quelle logique compila-t-il les fragments rassemblés à l'intérieur des scansions chronologiques choisies, de manière à en faire des reflets de l'état d'une époque et d'une société ? Pour répondre, Stephen Bann s'appuie sur un parallèle avec la linguistique et revient au terme de « *spécimen* » choisi, plus haut, par Lord John Campbell pour caractériser les œuvres exposées. Un parallèle qui se justifie d'autant plus que l'écriture expositionnelle, comme toute écriture historique est avant tout un récit, récit dans lequel les objets et leur agencement sont le cœur du langage. Stephen Bann écrit ainsi qu'*à l'intérieur de chaque unité correspondant à un « siècle », les fragments ou « spécimens » étaient censés représenter de façon métonymique le grand tout duquel ils avaient été détachés, l'abbaye ou le château correspondant à leur localisation originelle*[6]. La stratégie rhétorique choisie par Lenoir consiste ainsi en une réduction dans laquelle la partie renvoie au tout de manière mécanique, mais sans référence à une totalité conçue comme organique[7]. La métonymie sert le dessein de faire tenir

[1] Alexandre Lenoir, *Description historique et chronologique des monuments de sculpture réunis au Musée des Monuments français, op. cit*, p. 82, même remarque que plus haut (citation choisie et traduite en anglais par "Lenoir's Middle Ages. A textual exhibition," p. 70.)
[2] Il manquerait à cette dernière à la fois la distribution d'espaces propres à constituer une *ecclesia* et la polarisation vers un autel dont il n'est bien entendu nullement question.
[3] Lenoir, cette phrase constitue la suite de la citation indiquée plus haut, terminée par « effroi ».
[4] Ce dont témoigne l'absence de mention ou commentaire précis pour ces dernières – à la différence des époques très postérieures – dans la *Description historique et chronologique* fournie par Lenoir des monuments de sculpture rassemblés dans cette salle.
[5] Ce que Cécilia Hurley exprime comme suit (du moins après traduction), *Les « siècles obscurs » au cours desquels la peur et la superstition viciaient les cœurs des populations étaient recréés dans des pièces dont la décoration et la lumière étaient faites pour faire naître ces mêmes sentiments dans l'esprit des visiteurs,* Hurley, "Lenoir's Middle Ages. A textual exhibition," p. 75.
[6] Bann, p. 257.
[7] Ibid., p. 258.

le plus d'objets de la même période dans un même espace selon une *traduction directe, plane et syntaxique du réel* typique de l'*épistémè* classique et de sa tendance à appréhender le monde selon en déploiement qui obéit avant tout *à la mise en tableau et à la concaténation*[1]. L'ambition propre à la science naturelle[2] de faire tenir ensemble tout le divers de la nature, de donner de ses différents règnes une vision logique, exhaustive et synchronique sous la forme de panoramas se retrouve tout à fait dans les tableaux reconstitués par Lenoir à partir de spécimens juxtaposés[3]. C'est ainsi que les œuvres acquièrent un caractère d'extériorité à elles-mêmes qui renvoie directement à la négation des « *harmonies intellectuelles* » qui les rendaient susceptibles d'agir véritablement sur les hommes qui en faisaient jadis l'expérience[4].



Figure 295 Musée des monuments français, passage vers le cloître, gravure du Musée Carnavalet

Le même ressort métonymique gouverne également l'invention des décors dramatiques du Musée des Monuments français. L'idée d'une mise en scène tirée du style des œuvres avait des antécédents dans les intérieurs de *Strawberry Hill* et *Fonthill* et dans les propos de Raspe[5].

[1] La citation commence avec les premiers termes en italique de la phrase, Denis Bonnecase, *S. T. Coleridge Poèmes de l'expérience vive*, Elluge, Grenoble,1992, pp. 111 et 112.
[2] Dès la seconde moitié du XVIIe siècle.
[3] Ce qui prend sous la plume de Bann la forme du *metonymic order as a part-object contiguous to other part-objects*, Bann, p. 258.
[4] Voir Antoine Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art,* réédité en 1989 chez Fayard, dans le « Corpus des œuvres de philosophie en langue française ».
[5] Elle connaîtra en outre de très lointains prolongements muséographiques. Qu'on songe aux exemples célèbres du portique ionique de la Glyptothèque de Munich par von Klenze pour accueillir les sculptures grecques et romaines de Louis I er de Bavière en 1830, au musée égyptien de Charles X en 1827, à la salle d'égyptologie de Stüler avec ses colonnes papyriformes et son somptueux décor de fresques bariolées pour le *Neues Museum* de Berlin vers 1850 ou enfin aux antiquités égyptiennes de Vienne muséographiées par Semper et von Hasenaueur.

Décrire ici la logique qui la sous-tend rend plus attentif à ses effets. Sous le schème structurant de la notion de « siècle », quelle dimension du dispositif initial constituant l'enveloppe « première »[1] des créations médiévales les rapprochements ordonnés par Lenoir peuvent-ils traduire ? En fondant les éléments du décor chargés de restituer une ambiance sur la similarité stylistique avec les œuvres choisies, le geste expographique traduit la focalisation de son concepteur sur l'esthétique des œuvres, c'est-à-dire sur leur enveloppe formelle. Wolfgang Brückle montre de manière limpide les conséquences de la profonde « disjonction »[2] induite par cette mise en scène fondée sur la relation métonymique nouée entre les œuvres et leur contexte d'origine. Dans la mouvance propre au XVIIIe siècle finissant considérant le musée comme la patrie des arts et leur destination naturelle, la création de l'ambiance historiciste de Lenoir ne visait nullement à *simuler un contexte authentique* [des œuvres, pas plus qu'à signaler quoi que ce soit ayant trait à] *une fonction spécifique des objets exposés.* [Il en résulte que] *le musée de Lenoir n'offrait pas de cadre de référence aidant à imaginer au sein du passé retrouvé la vie antérieure des objets*[3]. Dans une telle perspective il devient possible de prendre un pas de recul vis-à-vis du mythe historiographique du Musée des Petits Augustins, des effets sensationnels produits par les peintures qui en prolongèrent la dramaturgie et d'intégrer des témoignages moins envoûtés par ses effets. Le problème va en effet, au-delà de la seule incohérence de cette présentation formaliste telle que la traduit la réprobation face à l'exposition des œuvres dépouillées de leur contexte original dans la visite de Friedrich Johann Lorenz Meyer. Ce dernier déplore *un mélange d'objets composite et ridicule : des monuments grossiers à côté d'œuvres d'une beauté idéale, des moines et des religieuses en compagnie de héros et d'érudits, un Christ mourant auprès d'un Bacchus*[4]. L'impératif d'éradiquer toute connotation sensible au lendemain de la Révolution conduisit Lenoir à inventer un *display* neutralisant radicalement la destination initiale des œuvres au profit d'un récit, moralisant, sur le cours de l'histoire et l'élévation progressive des mœurs et des arts.

Un tel déni des ancrages et des significations historiques constituant l'épaisseur des *parerga* jadis attachées aux créations présentées auquel s'ajoute encore l'invention paradoxale de

[1] On ne peut constamment répéter les nuances qui entourent nécessairement la désignation au singulier de déploiements qui, tant sur l'étirement séculaire du Moyen Âge que dans la diversité des rites, des traductions géographiques et des particularisme avaient dans la réalité, tous les traits de la pluralité.
[2] Pour reprendre le terme employé par Bann dans le schéma d'interprétation linguistique qu'il propose des deux modèles muséographiques examinés, voir p. 262. Dans son texte le terme apparaît dans la phrase suivante. *It is surely clear that Lenoir's museum is characterized by the measure of "disjunction", which intervenes at every stage in the chain,* (même page).
[3] Brückle, p. 278.
[4] F. J. L. Meyer, *Fragmente aus Paris im IVten Jahr der Französischen Republik*, Hambourg, 1797, 2 t., p. 207, cité et traduit par ibid., p. 277.

nouvelles enveloppes pseudo-authentiques fondées sur le seul jeu stylistique fait du musée un instrument inapte à communiquer l'intelligence des œuvres. Ce dont témoigne encore Meyer pour qui *cet amas d'objets accumulés à un endroit si triste, comme dans un grenier, et rien à sa vraie place, génère un effet repoussant*[1]. Il ne s'agit naturellement pas de statuer si une telle écriture expositionnelle est ou non condamnable. L'important est de saisir, qu'en dépit de ce que les apparences ou une appréciation rapide pourraient laisser accroire, sa logique procède encore du prisme de lecture propre à l'épistémè classique qui la rattache ainsi au groupe des créations muséales marquées par le *goût pour les œuvres d'art détachées de leur cadre d'origine et insérées dans la composition décorative de la collection*[2]. La synthèse enfin, qu'en propose – ci-après – Roland Recht dans « La naissance du musée » constitue un prolongement à l'hypothèse retenue dans ce travail d'une dimension à proprement parler machinique de la gestuelle expositionnelle. Pour ériger ce musée des Petits-Augustins comme *un panthéon des gloires nationales* […] *élaboré à partir des restes d'un monde révolu,* Recht écrit en effet que *Lenoir procède à une véritable redistribution des signes et des objets esthétiques ruinés et à leur montage.* Le choix du dernier terme est ici capital dans la mesure où il désigne littéralement une *opération constructive*[3] comme le précise l'auteur en note de bas de page allant tout à fait dans le sens de l'attention accordée dans ce travail à des choix de cadrage aux effets résolument performatifs. Cette idée est complétée également plus loin par l'idée du « collage » qui contient à elle seule les notions d'extériorité des œuvres, de détachement les rendant interchangeables et de manipulations génératrices de sens successifs. *Lenoir considère ces restes comme des matériaux utilisables dans les collages qu'il conçoit conformément à sa propre vision de l'histoire.* Là encore, c'est de la note de fin qu'il faut attendre les précisions les plus précieuses pour notre propre perspective attachée aux réécritures expositionnelles : *le collage diffère du montage dans la mesure où il permet de s'approprier des matériaux ou des signes hétérogènes dans le but de constituer une œuvre homogène.*

[1] F. J. L. Meyer, *Fragmente aus Paris im IVten Jahr der Französischen Republik, op. cit,* suite de la citation donnée par ibid., p. 278.
[2] Roland Recht estime également que la muséographie ainsi conçue par Lenoir fait *ressembler les Petits-Augustins à un recueil de planches* [tel qu'évoqué en annexe du chap. IV] *mais avec des objets réels, Recht, "La naissance du musée et le statut de l'oeuvre d'art," p. 35.*
[3] Nous reportons ici les éléments essentiels de la note dont Recht associe là la notion de « montage » : le terme, *on le sait, sert à désigner, au XIXe siècle, la mise en place d'une machine (voir* A. Jürgens-Kirchhoff, *Technik und Tendenz der Montage in der bilden Kunst des 20. Jahrhunderts,* Giessen, Anabas, 1978) *et son emploi pour désigner la phase décisive du travail cinématographique devrait nous inciter à réserver ce terme à ce qui relève des techniques ou des arts « mécaniques ».* Roland Recht abonde ensuite en faveur de cette lecture : *il me semble cependant que placer une statue grecque sur un socle romain qui ne lui était pas destiné et dont la fonction initiale n'était peut-être pas d'être un socle- se rapporte à une opération « constructive »*, ibid. p. 233.



Figure 296 Hôtel de Cluny, rue Du Sommerard, 1829, Dessin à la plume et lavis à l'encre brune, rehauts d'aquarelle, en provenance de la collection Hippolyte Destailleur © BNF



Figure 297 Vestibule intérieur de l'Hôtel de Cluny, aquarelle, non datée d'Henri-Laurent Mouren, Musée Carnavalet, n°inv. D 3728

Voyons à présent, plus rapidement, si l'installation de la collection amassée par Alexandre Du Sommerard entre les murs de plusieurs pièces de l'ancien Hôtel des abbés de Cluny a pu quant à elle suggérer autre chose que la seule dimension formelle des œuvres déployées ? Commençons par remarquer combien Alexandre Du Sommerard appartient à la lignée de passionnés du Moyen Âge qu'on peut faire remonter[1] à Bernard de Montfaucon, Roger de Gaignière, Jean-Baptiste-Louis Séroux d'Agincourt, Jakob Johann Lyvesberg, Franz Pick, Franz Ferdinand Wallraf, Stefano Borgia, ou encore, plus proches de lui chronologiquement d'Edme-Antoine Durand et Pierre-Henri Revoil[2]. Comme nombre d'entre eux, Alexandre Du Sommerard – évoqué ici par Proposer Mérimée - employa, dès les alentours de 1800, *tous ses loisirs et la plus grande partie d'une modeste fortune à réunir, classer et publier une collection d'objets d'art du Moyen Âge et de la Renaissance. Chaque jour son cabinet s'enrichissait de meubles, de vases, d'ustensiles de toute espèce qu'il arrachait aux destructeurs*[3]. On retrouve certes dans le choix d'un des derniers monuments civils du Moyen Âge ayant résisté aux assauts de la Révolution[4], le désir *d'ajouter à l'effet de sa collection par*

[1] Voir pour quelques éléments ponctuels, l'annexe n°3 à ce chapitre.
[2] On redonne, en annexe n°7, quelques éléments liés à ces deux derniers collectionneurs.
[3] P. Mérimée, « Notice sur la vie et les travaux d'Alexandre Du Sommerard. Fondateur des collections de l'Hôtel de Cluny », dans (E. Du Sommerard dir.), *Catalogue et description des objets d'art de l'Antiquité, du Moyen Âge et de la Renaissance exposés au musée*, Paris, Hôtel de Cluny, 1881, p. 682.
[4] *Il est une des trois demeures médiévales parisiennes encore sur pied en 1841*, écrit Michel Huynh, " Quelques éléments sur l'évolution de l'hôtel de Cluny au cours des 2e et 3e quarts du XIXe siècle " *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, (2015): p. 199.

l'harmonie du cadre[1] tel qu'on l'a plusieurs fois rencontré plus haut. Et, les mêmes causes produisant les mêmes effets, peut-on encore citer ici le célèbre témoignage de Jules Janin saluant la sauvegarde miraculeuse d'*ameublements, tentures, vitraux, vaisselle, armures, ustensiles et joyaux* [dont la réunion procurait à des contemporains l'impression de] « *march*[er] *au milieu d'une civilisation disparue ; et* [d'être] *comme enveloppés là de bons vieux temps chevaleresques*[2]. Peut-être plus encore qu'avec la chapelle d'Erbach-Odenwald qui ne présentait pas l'authenticité de la chapelle de Jacques d'Amboise édifiée au XVe siècle, la découverte de l'harmonie entre contenu et contenant était poussée à son paroxysme dans l'installation des centaines de pièces de la collection de Du Sommerard provenant d'édifices religieux.



Figure 298 Vue de la chapelle haute des abbés de Cluny, lithographie réalisée par Nicolas Chapuis et extraite de l'ouvrage Les arts au Moyen Âge @ Musée de Cluny

[1] Alexandre Du Sommerard, *Notice sur l'hôtel de Cluny et sur le palais des Thermes avec notes sur la culture des arts, principalement dans les XVe et XVIe siècles* (Paris: Ducollet,, 1834). Voir ici surtout la partie « État actuel de l'hôtel de Cluny », p. 35-37.
[2] Jules Janin, *Journal des débats,* 22 août 1842.

Sous les nervures de la voûte, en dessous d'un niveau peuplé par des dais richement sculptés accueillant des figures en ronde-bosse, se trouvaient effectivement rassemblés, non sans quelque net effet d'accumulation tout de même, des meubles en bois sculptés tels que des lutrins, des stalles, des chaires à prêcher, des panneaux peints et des groupes sculptés. Au-delà des descriptions de l'époque soulignant la poésie de l'agencement laissant les livres d'heures sciemment *épars sur les lutrins de la chapelle*[1] qu'observe-t-on à travers une telle lithographie ? Outre le groupe présenté sur un meuble haut au premier plan, à l'avant d'un polyptyque ouvert, les groupes sculptés apparaissent majoritairement juchés sur les hauteurs de corniches sans lien avec leur provenance vraisemblablement de devant d'autel ou de retables. Les stalles sont disposées, comme la chaire à prêcher ou encore le lutrin au premier plan, le long des murs, ainsi ne semble-t-il pas qu'il ait été question de recréer dans l'espace de cette chapelle dont l'autel médiéval prenait place entre les embrasures des baies surplombant le jardin des abbés, des dispositions susceptibles d'évoquer en elles-mêmes l'agencement d'un oratoire. A part une petite cassette au premier plan, disposée sous la tablette du lutrin sculpté accueillant les manuscrits, les autres éléments d'orfèvrerie religieuse qu'on puisse apercevoir apparaissent au fond à droite dans le renfoncement d'un meuble de bois surplombé d'un haut ciborium nervuré dans le goût du gothique flamboyant. Autour d'une croix, on ne distingue qu'à peine la disposition en symétrie de plaques de reliure ou de reliquaires formant un ensemble mettant en valeur à la fois l'importance des objets et leurs formes mais il est difficile d'en dire davantage. Pierre-Yves Le Pogam dit de la disposition générale de cette chapelle qu'elle offrait *une recomposition dramatique de l'histoire*, [à même de créer] *une ambiance qui devait frapper la sensibilité des visiteurs*[2]. La tentation du néo-médiéval commune au XIXe siècle n'était pas absente de cette mise en scène[3]. Aussi n'est-ce pas l'élément distinctif vis-à-vis de la présentation élaborée par Alexandre Lenoir. L'appréciation de l'écart entre les deux

[1] On se réfère ici à une recension dont l'auteur n'apparaît qu'à travers les initiales J. D. parue dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de France*, 1835, tome II, n°1, à la p. 203, de l'ouvrage *L'Hôtel de Cluny au Moyen Âge par madame de Saint-Surnin*, Paris, 1835.

[2] Voir, A. Erlande-Brandenburg, P-Y. Le Pogam, D. Sandron, *Musée national du Moyen Âge, Thermes de Cluny*, RMN, Paris, 1993, p. 11.

[3] Fabienne Joubert souligne, en effet, que pour parvenir à cet accord subtil entre l'architecture, l'aménagement des salles et les créations médiévales, Alexandre Du Sommerard, ne ménageait pas ses moyens puisque, selon elle « près de la moitié du mobilier qu'il y présenta était fabriqué à partir de pièces disparates qu'il utilisait suivant ses besoins », Voir "Alexandre Du Sommerard et les origines du Musée de Cluny," in *Le gothique retrouvé, catalogue de l'exposition à l'Hôtel de Sully, Paris, du 31 octobre 1979 au 17 février 1980* (Paris: Caisse des Monuments et des sites Historiques de Paris, 1979). Un constat confirmé par l'ancienne directrice de l'institution, Viviane Huchard qui soulignait également la propension de Du Sommerard à redonner vie au passé en *le recompos*[ant], voir Viviane Huchard, « Du Sommerard Alexandre », *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre Mondiale*, sous la dir. de Philippe Sénéchal et Claire Barbillon, [base de donnée en ligne], http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/du-sommerard-alexandre.html (Notice publiée le 4 février 2009, consultée le 11 juin 2014).

muséographies peut être éclairée par le retour aux parallèles esquissés par Stephen Bann à la fois à la linguistique et à la conception foucaldienne des ruptures épistémologiques[1]. Opposant la synecdoque à la métonymie[2] ce dernier souligne dans le geste de Du Sommerard l'établissement d'une relation à travers laquelle les objets demeurent des parties mais dont la propriété première est justement d'ouvrir sur des contextes totalisants qui les englobent et auxquels ils sont liés de façon organique[3]. Une organicité effectivement fort éloignée du rattachement mécanique au cadre d'un siècle donné. Le sentiment du lien organique entre contenant et contenu poussa Du Sommerard à l'élection des pièces de présentation du musée ménageant le lien entre la fonction d'origine du bâti et la destination historique initiale des objets répartis notamment entre « la chapelle » et « la chambre de François Ier »[4] pour pointer les épicentres d'une telle logique. Une dimension d'ouverture inclusive des objets sur les contextes élargis dont ils proviennent que Stephen Bann détaille comme suit. *Chaque objet détenait une charge synecdotique : chacun donnait accès au milieu et aux personnages historiques auxquels il avait été identifié, à travers un procédé qui était de surcroît fondé sur le mythe de la résurrection du passé*[5]. Remarquant encore, de façon tout à fait significative pour l'examen qu'on tâche de conduire dans ce travail que les derniers mots de Bann concernant l'opposition entre les deux systèmes d'appropriation du passé médiéval opposent à la notion de « spécimens » issue de Campbell celle de « reliques » tirée d'un autre témoignage[6]. La richesse sémantique d'une telle opposition ouvre une voie toute tracée pour faire remonter l'opposition entre la métonymie et la synecdoque aux sensibilités de pensées, et par là-même, des systèmes épistémologiques qui les fondent. Contrastant avec la pensée classique, dont découle l'installation de Lenoir comme un essai de réduction taxinomique du réel, l'auteur auquel on s'était référé définit la pensée romantique qui caractérise le XIXe siècle par une conception d'un ordre du réel dont la profondeur et la structure demeurent cachées. Une telle idée introduit à la nécessité à la fois d'en rechercher *les fondements enfouis* et à une dimension plus essentielle encore pour qui s'intéresse à la question de la re-représentation patrimoniale. Elle suggère la centralité de *l'effort problématique de* [l]*a représentation* [du réel]. L'angoisse de la disparition

[1] A la suite du travail conduit précédemment par Hayden White, « Foucauld Decoded : notes from Underground », *History and Theory,* 12 (1973), pp. 23-54, cité dès la page 258 par Bann.
[2] Bien que la synecdoque soit répertoriée comme une variante de la métonymie dans les manuels de rhétorique, la nuance entre les deux demeure justement intéressante.
[3] Voir Bann, p. 259.
[4] Dont on renvoie l'illustration en annexe n°8.
[5] Bann, p. 259. Notre traduction.
[6] L'auteur cite Prosper de Barante, dans ses *Etudes littéraires et historiques,* Paris, 1858, t. II, p. 421, cité p. 259 : *L'épée d'un grand guerrier, les insignes d'un souverain célèbre, les joyaux d'une reine grande ou malheureuse, les livres où un écrivain traça quelques notes, sont autant de reliques qu'on aime à voir, et qui font un autre impression que la lettre morte du volume où nous lisons leur histoire.*

éprouvée dans la sensibilité romantique, autant que manifestée dans l'élan de la collecte des fragments du passé se confronte alors non plus à un système stable qu'il s'agit uniquement d'ordonnancer mais à un réel envisagé *comme hiéroglyphique, comme opaque.* L'idée par laquelle le même auteur poursuit sa phrase est plus riche encore puisqu'il parle aussitôt d'un réel que cette pensée *donne comme absent pour mieux le « présentifier »,* […] *surmont*[ant l'absence] *par l'exercice d'un travail de reconstruction*[1]. Dans le référentiel littéraire de l'auteur de cette citation, c'est à l'imagination qu'est confiée la tâche de *« présentification »* dont il est question ici. On ignore encore si c'est effectivement l'imagination qui sera mobilisée dans la conception des muséographies qu'on décrira en second et dernier volet de ce chapitre V mais elle n'est pas sans faire écho, dès à présent, à l'idée d'une nécessaire poétique indispensable pour assumer ce subtil travail de mise en présence d'un passé disparu entourant les fragments du monde médiéval parvenus au musée.

II. VARIATIONS AUTRES : NOUVELLES VISIBILITES ENTOURANT L'APPARITION DE L'OBJET SACRE MEDIEVAL[2]

1. DE LA NECESSITE D'UN ECRIN OU D'UN LANGAGE EXPOGRAPHIQUE SUSCEPTIBLE DE TRADUIRE LA SACRALITE JADIS ATTACHEE AUX CREATIONS MEDIEVALES

A. DE L'IMPORTANCE D'ECRINS ARCHITECTURAUX APTES A REMETTRE EN SCENE LES REALIA EXAMINEES PRECEDEMMENT DANS LEUR DEPLOIEMENT MEDIEVAL

Au cours des pages précédentes, nous avions déjà rencontré la possibilité d'une recherche de concordance entre des écrins architecturaux et les créations issues de la spiritualité du Moyen Âge occidental. Ces derniers avaient pris la forme de l'invention dans le cas des édifications néo-gothiques des aristocrates anglais comme dans celui de certaines reconstitutions allemandes. Les exemples de l'installation des vestiges rassemblés par Alexandre Lenoir au couvent des Petits Augustins ou des collections d'Alexandre Du Sommerard dans l'Hôtel des abbés de Cluny correspondaient quant à eux, pour une part du moins, à une recherche de cohérence entre le cadre authentiquement historique du déploiement et les œuvres à présenter.

[1] Denis Bonnecase, *S. T. Coleridge Poèmes de l'expérience vive*, Elluge, Grenoble,1992, pp. 111 et 112.
[2] Dans cette fin de chapitre, parmi d'autres manquements qui pourront nous être reprochés, nous avons conscience du caractère problématique de l'absence injustifiable de la création des premiers Cloisters autour de la figure de George Grey Barnard. Il faut hélas trop de temps pour parvenir à ordonner les unités d'exposition déjà connues pour intégrer ce dossier supplémentaire que nous n'avions pas encore défriché.

Non sans que quelques nuances entourent, nous l'avons vu, les ressorts à l'origine de ces deux dernières présentations. Cette dynamique de remise en scène architecturale spécifique du patrimoine mobilier d'origine médiévale se retrouve dans d'autres exemples célèbres[1] tels que l'installation du retable d'Issenheim dans l'écrin du couvent des dominicaines de Colmar, celle des collections du chanoine Alexander Schnütgen dans l'église Sainte-Cécile de Cologne, l'occupation de la Maison de l'Œuvre Notre-Dame à Strasbourg pour le déploiement du musée associé à la cathédrale ou encore le redéploiement de trésors médiévaux présentés dans des situations d'*in-situ* (plus ou moins précis) vis-à-vis de leur situation initiale dans le cas des trésors de Troyes, de Saint-Maurice d'Agaune ou encore de Sainte-Cécile d'Albi par exemple. Le vivier de ces exemples offre pour ce dernier chapitre un ample observatoire à l'examen des mécanismes de concordance entre la datation du bâti architectural et celle des œuvres présentées. Il permet également, ci-après, de s'interroger sur les effets d'harmonie susceptibles d'en découler.

a. Recherches historiques de concordance entre l'écrin architectural et les œuvres a presenter



[1] Il faut mentionner qu'en l'état, on a ici totalement éludé à tord la mention nécessaire de la création du *Germanisches Nationalmuseum* de Nuremberg. En effet, à l'initiative du baron Hans Philipp Werner Freiherr von und zu Aufseß, c'est bien dans un couvent de chartreux que naquit, entre 1852 et 1853 l'initiative de rassembler les éléments du patrimoine allemand en vue de rendre compte d'un espace culturel national unifié. Le souci de replacer les objets anciens dans un cadre architectural (de la fin du Moyen Âge) conforme à l'époque de leur création se manifeste très tôt dans ce qui allait devenir, dès 1871, le Musée national de l'art et de la culture allemande.





Figure 299 Vues extérieures de la chapelle et de l'intérieur du cloître du couvent d'Unterlinden, Colmar

Le premier exemple retenu nous renvoie à la seconde moitié du XIXe siècle avec le sauvetage des œuvres issues pour une large part du séquestre révolutionnaire, acquises et installées par la société Schongauer[1] entre les murs du couvent des dominicaines d'Unterlinden laissé à l'abandon[2]. Erigé au XIIIe siècle selon le style austère propre aux ordres mendiants[3] et développé ensuite en architecture gothique[4] au cours de l'essor de la communauté, l'espace de la chapelle[5] offrait un cadre idéal à la présentation des deux célèbres retables des dominicains par Martin Schongauer provenant de l'église du couvent des dominicains de Colmar (vers1480) d'une part, et du célèbre retable du maître-autel de l'église du couvent de la commanderie des Antonins d'Issenheim[6] (vers 1515)[7] d'autre part. Tandis que la partie sculptée du retable prenait place au fond du chœur dès 1869[8], les peintures de Grünewald n'y prirent place qu'en 1884[9].

[1] Une société fondée en 1847 par Charles Joseph Chappuis, sous le patronage du bibliothécaire-archiviste Louis Hugot (1805-1864). Elle acquit notamment une collection remarquable de tableaux de l'école de Martin Schongauer.

[2] La communauté des dominicaines avait été dissolue en 1792 par la Révolution (les religieuses quittent le couvent, devenu propriété de la ville, l'année suivante). Transformés en caserne, les bâtiments conventuels menacés de destruction, après avoir servi notamment d'hôpital militaire, durent leur sauvetage à l'archiviste de la ville (Louis Hugot). Les collections acquises par la société Schongauer sont transférées dans l'ancienne église conventuelle en 1852. Le Musée d'Unterlinden, est inauguré le 3 avril 1853 dans l'église rénovée. La transformation, dès 1831, de l'église du couvent des Augustins de Toulouse (nationalisée en 1789) en « Temple des arts » (sous la tutelle de l'architecte Urbain Vitry) pourrait tout à fait légitimement être évoquée ici en parallèle à celle d'Unterlinden.

[3] Le chœur l'église des dominicaines n'est consacré qu'en 1371 et la nef achevée en 1436.

[4] Comme en témoigne notamment le cloître.

[5] Qui fut primitivement le seul lieu où furent installées les collections.

[6] Eglise aujourd'hui disparue.

[7] Ce retable à transformation fut démembré (séparant les sculptures du coffre et les neuf panneaux peints sur bois) par la Révolution pour être transporté à Colmar où il fut ensuite acquis puis déplacé vers la chapelle du couvent des dominicaines d'Unterlinden en 1794 par la société Schongauer.

[8] Elle y demeurèra ainsi jusqu'en 1889. Sur une image de qualité basse qu'on renvoie en annexe n°9, on discerne tout de même clairement le choix de présenter alors, encadrant les sculptures du coffre par Nicolas de Haguenau, les panneaux représentant (à sa droite) *saint Sébastien* et de l'autre côté *saint Antoine* (qui encadrent aujourd'hui la Crucifixion peinte et non plus les sculptures représentant saint Antoine au centre).

[9] On renvoie en annexe n°10 une lithographie présentant l'apparence de la chapelle presque contemporaine de l'inauguration du musée et parue dans *L'illustration* du 14 janvier 1860. On pourra ainsi constater que les panneaux religieux s'y voient reportés sur les murs et que le retable d'Issenheim en est absent.

C’est dans le contexte de cette installation (documentée, ci-dessous par des photographies antérieures au premier conflit mondial), qu’il faut situer les effets attribués par cette localisation au commentaire qu’en fit, ci-après, Joris Carl Huysmans.





Figure 300 Vues intérieures de la chapelle du couvent d’Unterlinden avant 1914, archives du Haut Rhin.

Ce dernier insiste en effet sur le caractère religieux de l’écrin des Unterlinden écrivant en 1905 que *Jésus est encore chez lui dans ce musée* à travers une réhabilitation faisant que *plus heureuse que tant de basiliques désaffectées et contaminées par de malpropres industries, l'église des Unterlinden a conservé son caractère religieux*[1]. Cet auteur corrèle immédiatement ensuite l’impact visuel produit par les peintures du retable au cadre qui leur sert d’écrin, comme on peut le lire ci-après. *Là, dans l’ancien couvent des Unterlinden, il surgit dès qu’on entre, farouche, il vous abasourdit aussitôt avec l’effroyable cauchemar d’un calvaire* […] *avec ses buccins de couleurs et ses cris tragiques, avec ses violences d’apothéose et ses frénésies de charnier, il vous accapare et vous subjugue*[2]. De tels effets furent du reste sans doute plus accentués à mesure que l’espace tendit à se libérer autour du retable comme nous le verrons plus loin[3]. Passant, sans doute un peu trop abruptement d’un espace à l’autre, tournons-nous

[1] Joris Carl Huysmans, *Trois primitifs*, Paris, [1905], 1964, pp 13 et 43 pour chacun des extraits cités ici.
[2] Idid. L’auteur est cité également par Joanne Bascher, "La muséographie du musée d'Unterlinden," ed. Michel (dir.) Collardelle (Ecole du Louvre, 2009), p. 12.
[3] En effet, on observe clairement ici la disposition des panneaux de retables en épis le long des murs extérieurs de l’édifice, saturant ici l’espace de la chapelle de peintures mélangeant qui plus est les époques.

vers l'Allemagne pour considérer la situation expographique des collections du chanoine Schnütgen à la même époque.



Figure 301 Vue de la disposition des groupes sculptés en bois d'Alexander Schnütgen dans l'appartement de Margarethenkloster, Archives photographiques du Museum Schnütgen

La toute fin du XIXe siècle invite, en effet, à revenir sur le soin entourant les collections rassemblées par Alexander Schnütgen à Cologne. Nous avions évoqué au chapitre précédent comment les immenses rassemblements de pièces d'orfèvrerie, de chasubles ou encore de sculptures en bois polychrome distribuées entre les différentes pièces de la maison de Margarethenkloster 7, entre les dernières années du XIXe siècle et 1910, étaient apparues disposées sous la bannière de la série et de la confrontation formelle. Or, cette mention serait très incomplète si elle allait sans sa contrepartie. Il faut en effet se souvenir qu'au-delà de l'intérêt typologique, l'ambition sous-tendant l'organisation des riches collections dans les appartements alloués au chanoine par le diocèse consistait à *créer un nouveau contexte pour ses objets bien-aimés, offrant un nouvel environnement à des artefacts qui avaient perdu leurs fonctions dans la vie religieuse*[1]. On le perçoit en partie ici dans l'installation, à l'arrière d'un meuble de bois, d'une Vierge à l'Enfant sous un baldaquin richement sculpté encadrée par des volets peints présentés en position ouverte devant d'autres éléments de retable que la photographie fait paraître à l'arrière-plan. Dans une telle disposition[2] cependant, les groupes sculptés demeurent à touche-touche dans l'espace entièrement saturé des étagères et les bustes reliquaires célèbres à Cologne sont juchés au sommet des meubles qui disparaissent sous l'accumulation des œuvres collectées. Les mêmes effets conjugués de saturation (qui n'est pas sans rappeler le lien unissant ontologiquement le trésor et la logique de l'accumulation) et de reconstitution se retrouvent également dans le vue ci-après.

[1] Netzer, p. 62. Notre traduction, dans le texte : … *motivated him to create a new context for his beloved objects, supplying a new environment for articles that had lost their functions in religious life.*
[2] Tronquée ici par le découpage de la photographie.



Figure 302 Hall de la demeure d'Alexander Schnütgen[1]

En effet, comme on peut le lire immédiatement, *les sculptures détachées de leur contexte se voyaient pour ainsi dire « rapatriées » à l'intérieur de tabernacles d'autels vides conçus à cette fin*[2]. *Les retables peints étaient juchés sur les hauteurs d'autels et sous des croix de façon à donner l'impression d'apparaître en contexte fonctionnel*[3]. A cet effort de recréation s'ajoutait du reste, comme chez Du Sommerard[4], le souci du chanoine d'ouvrir ses collections à des visiteurs qu'il instruisait encore à cette occasion sur leurs usages[5].

[1] On emprunte ici à l'article « Alexander Schnütgen's devotion for the Middle Ages » abondamment cité, cette photographie appartenant aux archives de l'institution et constituant la première illustration choisie par l'auteur.
[2] Selon une habitude déjà rencontrée notamment dans les agencements de Du Sommerard, sans parler des demeures anglaises où les recréations néo-gothiques l'emportaient sur la présence de pièces authentiquement médiévales. La thématique de la recomposition, de l'invention de faux destinés à compléter les présentations est naturellement centrale dans le débat sur l'environnement des pièces redéployées en contexte expositionnel.
[3] Westermann-Angerhausen, p. 61. Notre traduction. Dans le texte, *Sculptures out of context would be "repatiated", as it were, in empty altar-shrines made to fit the purpose. Painted altarpieces were mounted over altar hangings and under crosses to give an impression of functioning context.*
[4] Et à certains égards également avec Lenoir avant lui.
[5] Voir encore sur ce point Westermann-Angerhausen, p. 61. *His assistant and successor as first director* […] *saw Schnütgen never happier than when sorting his treasures, finding new space for new acquisitions and arranging them so that he could readily explain them to many admirers from all over Europe.* Au sujet des visites, on lit encore, plus loin, *Schnütgen received visitors as early as seven o'clock in the morning, ready to show and explain his collection…,* p. 63.



Figure 303 Autre vue de l'intérieur de la présentation d'Alexander Schnütgen à Margarethenkloster, archives photographiques du Museum Schnütgen

Dans la vue ci-dessus, si le rapprochement entre les types de sculptures dans les étagères de bois correspond à la présentation typologique évoquée plus haut[1], en revanche la présentation du Christ des rameaux sur son âne encadré par des porte-luminaires, dégagé, restitue immédiatement quelque chose de la démarche processionnelle attachée originellement à la mise en mouvement de ce type de groupe sculpté au cours des célébrations paraliturgiques pascales telle qu'on a pu la croiser à la fin du chapitre III[2]. Cette recherche dispositionnelle en dialogue avec les formes originelles du déploiement médiéval des œuvres constitue une constante de la relation du chanoine à ses collections comme en témoigne la disposition de la Vierge à l'Enfant du milieu du Moyen Âge sous son baldaquin vue un instant auparavant. Il faut ajouter à cette manière de disposer les collections, la narration rapportée par l'ancienne directrice de l'institution, Hiltrud Westermann-Angerhausen, non seulement de l'érection dirigée par le chanoine d'églises paroissiales autour de Cologne dans les années 1880, mais également son choix d'orner ces dernières de trésors tirés directement de ses collections médiévales. Ces pièces étaient destinées à être réemployées au service du culte et l'intention du chanoine était alors clairement *d'offrir à ses semblables catholiques l'opportunité d'expérimenter la vie de*

[1] Dont celle réservée aux croix présentées fixées sur le panneau central, sous les bustes-reliquaires, à l'arrière du groupe sculpté occupant le premier plan.
[2] On renvoie en annexe n°11 une autre vue montrant ce même groupe sculpté, ainsi que de nombreux autres présentant une autre disposition.

ces objets[1]. La notion d'« expérimenter la vie des objets » fait immédiatement écho à la dichotomie que nous avons observée plus haut, dans le discours de Raspe notamment, en faveur de la dimension anthropologique des créations issues du passé médiéval. Cependant, ici le remploi ecclésial des objets collectés constitue un autre cas de figure que celui de la seule destinée expositionnelle des artefacts rassemblés par les soins d'un collectionneur. Prolongeant cette attitude, un autre geste d'Alexander Schnütgen doit encore figurer ici dans le panorama qu'on tâche d'esquisser des attitudes à l'endroit du patrimoine sacré médiéval. Dans le cadre d'un ample programme de restauration néo-gothique[2] de la cathédrale de Cologne aux alentours de 1890, le chanoine prit une part active, en tant que membre du chapitre et du conseil de l'Association pour l'art chrétien du diocèse, à la direction d'une modification profonde de la chapelle des Trois Rois et tout à fait intéressante pour les perspectives qui nous occupent.



Figure 304 Vue actuelle de la Chapelle axiale de la cathédrale de Cologne (dédiée aux Trois Rois) abritant la "Madone Schnütgen" (fin XIIIe) dans son écrin néo-gothique

On retrouve en effet immédiatement l'inspiration, haute en couleurs et en dorures des revêtements appliqués aux parois du niveau inférieur de la Sainte-Chapelle de Paris, chère au XIXe siècle, pour modèle de cette réinterprétation de la chapelle axiale de la cathédrale[3]. Outre

[1] Westermann-Angerhausen, p. 64. Notre traduction, dans le texte *to let his fellows catholics experiment the life of these objects*.
[2] Ou *Entbarockisierung*.
[3] Peintures réalisées alors par Friedrich Stummel.

une campagne de restauration des peintures médiévales de la chapelle[1], la niche murale qui avait abrité les reliques à l'époque de la construction de la cathédrale fut également reprise en style néo-gothique[2]. La destruction du mausolée et des ornements baroques de la chapelle[3] permit à Alexander Schnütgen de commanditer à Wilhelm Mengelberg d'Utrecht la réalisation de l'autel néo-gothique des Mages. Cette réalisation était avant tout destinée à composer un écrin sur mesure pour accueillir une des plus belles Vierges à l'Enfant Rhénane de la collection Schnütgen[4]. Cette dernière, datée de la toute fin du XIIIe siècle, se trouva ainsi élevée sous le ciborium architecturé dominant le nouvel autel[5] et entourée par des reconstitution des bustes-reliquaires typiques de la fin de l'époque gothique dans la région avec leurs fameuses poitrines ajourées pour accueillir des reliques. A travers ce parti pris de la reconstitution, on assiste ainsi au volte-face entourant la présentation d'une création médiévale découverte une vingtaine d'années plus tôt[6] de l'espace de la collection vers une destination à nouveau ecclésiale. La tendance très originale caractérisée par un tel choix a été parfaitement éclairée par l'ancienne directrice du Schnütgen Museum explicitant la démarche du collectionneur. *Les reliques qu'il collectait pour son musée aussi bien que pour être réemployées dans les églises, étaient conçues pour servir de passerelles permettant de ramener le passé dans le présent*[7]. Cette intention manifestée dans l'ordre de la vie ecclésiale de son époque se traduit également dans le don de sa collection, en 1906, à la ville de Cologne et dans les formes prises par son premier déploiement dans un nouveau bâtiment greffé sur le flanc du Musée des Arts Appliqués d'Hansarig quelques années plus tard.

[1] Il s'agissait des armoiries et des deux personnages de donateurs ornant le mur à l'arrière de l'autel.
[2] Par Wilhelm Mengelberg d'Utrecht.
[3] En 1892.
[4] Hiltrud Westermann-Angerhausen parle à ce sujet d'une disposition *fitting a background for the Gothic Madonna Schnütgen had donated,* Westermann-Angerhausen, p. 64. Voir annexe n° 12 pour une vue rapprochée de cette belle statue également connue sous le nom de « Madone Füssicher » dans son écrin néo-gothique.
[5] Tandis que les autres sculptures en pied comme en buste de l'autel datent du XIXe siècle.
[6] Provenant vraisemblablement d'une église de la région.
[7] Westermann-Angerhausen, p. 65. Notre traduction. Dans le texte : *the relics he collected for his museum, as well as for re-use in churches, were meant to function as conduits to bring the past into the present*.



Figure 305 Ier Schnütgen Museum dans l'annexe bâtie pour l'accueillir au sein du Kunstgewerbemuseum d'Hansarig, 1910

Le choix de l'édification[1] d'un bâtiment adoptant les formes d'une église romane et intégrant des éléments architecturaux romans et gothiques authentiques constitue un pendant très clair de cette volonté de rapatrier l'écrin architectural médiéval susceptible de traduire la vie passée des objets qu'il s'apprêtait à accueillir. Les photographies d'archives ci-dessous en témoignent.





Figure 306 Vue intérieures du premier déploiement du Schnütgen Museum dans l'annexe du Musée des Arts Appliqués d'Hansarig, 1910, archives photographiques de l'institution

On trouve là, dans l'invention ici plus néo-romane que néo-gothique de cet espace architectural, des éléments annonciateurs des effets scénographiques qui allaient devenir si caractéristiques de l'espace du Museum Schnütgen[2] à partir de son installation définitive à l'intérieur de l'écrin de l'église romane Sainte-Cécile[3]. On voit clairement en effet ici l'étirement d'une nef offrant

[1] Par l'architecte Franz Brantzky (1871-1945).
[2] Du nom inversé que prit l'institution à partir des années 2000.
[3] Le Musée de Deutz-Heribert que nous avions évoqué au chapitre IV ayant été détruit par les bombardements de la Seconde Guerre Mondiale (destin que ne partagèrent pas les collections), une troisième localisation fut proposée, en 1959, par l'architecte Karl Band en faveur de l'église Sainte-Cécile dont il prit en charge la restauration (l'édifice qui était devenu un hôpital public de la ville avait également été bombardée) et l'agrandissement.

l'espace idéal à la présentation des stalles de noyer, l'efficacité du chevet plat pour la présentation, sur un autel d'un retable ouvert en bonne place ainsi que la présentation sérielle de croix signalant par leur simple multiplication la nature muséale et non ecclésiale de la présentation[1]. On retrouve également le groupe du Christ des rameaux au centre d'un espace ménageant la place pour imaginer, autour, l'univers processionnel médiéval. Pour achever cette réflexion, observons très brièvement, ci-dessous, l'apparence de l'actuel Museum Schnütgen dans l'église Sainte-Cécile avec murs de bel appareil, ses vastes arcades retombant sur des piliers massifs dessinant clairement l'espace des bas-côtés, son plafond de bois ou encore sa vaste abside semi-circulaire terminant l'ample volume de la nef,



Figure 307 Vue extérieure de l'actuel Schnütgen Museum depuis le chevet de l'église romane Sainte-Cécile

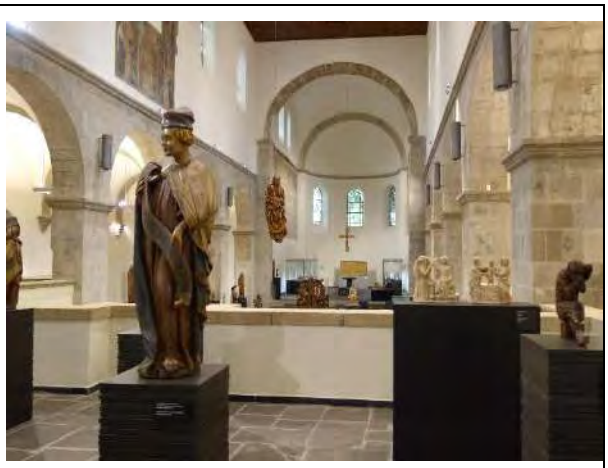


Figure 308 Vue actuelle de l'espace intérieur du Schnütgen Museum (photo auteur)

On ne s'arrête pas ici sur la présentation actuelle de l'institution qui constituera un des exemples détaillés au cours des pages à venir, mais reculons dans le temps et dans l'espace vers Colmar, dans les années 1930.

b. Amenagements ulterieurs œuvrant dans le sens du rehaut de l'ecrin historique mettant les œuvres en concordance avec leur enveloppe

Le dialogue continua de s'approfondir entre l'espace de la chapelle d'Unterlinden et les œuvres peintes destinées originellement à d'autres espaces conventuels. Dès le courant des années 1930, les panneaux de saint Sébastien et de saint Antoine qui entouraient les sculptures du coffre du retable d'Issenheim adossées au chevet de la chapelle de l'ancien couvent furent regroupés des deux côtés de la crucifixion peinte[2] au centre de la nef. A leur place, Jean-Jacques Waltz fait alors installer, au fond de la nef, des pierres tombales, un Christ en croix du XVe s.,

[1] Ce que signale également clairement la présence de la vitrine aux montants blancs enserrant les ostensoirs et les calices. Bien que deux objets (châsses ?) soient présentés sur le dessus de cette même vitrine.
[2] En 1933 saint Antoine se trouvait ainsi placé à gauche, saint Sébastien à droite.

des fonds baptismaux et le gisant d'un chevalier du XIVe s. provenant d'Issenheim. Il œuvra également en faveur d'une meilleure présentation permettant d'évoquer la disposition originelle des statues du groupe sculpté de la prédelle. Ce travail de réflexion entourant ce qui semblait être alors la disposition originelle de cette œuvre majeure en cohésion avec l'espace de la chapelle se poursuivit, plus tard, par un travail s'étendant au-delà par le déplacement hors du cloître du musée lapidaire dans le but de redonner à voir la perspective des ogives[1]. La citation commentant les effets de cette phase des travaux est essentielle ici car elle pointe précisément la réflexion entourant la remise en visibilité d'œuvres originellement ecclésiales. *C'est ainsi que le cloître a pu retrouver sa grandeur austère comme une station aux rives du ciel*[2]*. Une halte où le visiteur se prépare avant de pénétrer dans la chapelle pour y découvrir les pièces maîtresses du musée d'Unterlinden*[3]. L'attention aux lignes architecturales gothiques du bâtiment, à l'idée de seuil et à la préservation des effets spectaculaires produits par l'harmonie entre l'enveloppe et les créations redéployées est au cœur de la problématique et trouve à Colmar un terrain d'expression privilégié. On le retrouve en effet dans la réflexion des années 1980[4] autour de la question de l'accès des visiteurs à la chapelle qui fut modifié[5] de façon à ce que ces derniers puissent *avancer progressivement et chronologiquement dans l'église, avant d'être confrontés au retable lui-même*[6]. Cet effet de « retard » n'est pas sans rappeler les éléments mis en lumière en première partie de ce travail en lien avec le travail sur la latence préalable à l'apparition.

[1] Sous la direction de Jean-Jacques Waltz, entre les années 1930 et 1945, peu de temps après que le retable ait reprit sa place suite à l'épisode de la guerre.
[2] Réflexion faisant à écho à la vision du cloître comme « paradis » dans les sources médiévales.
[3] Pierre Schmitt, *Bulletin de la Société Schongauer*, 1947-1960, p. 70, cité par Bascher., p. 27. Elle peut être complétée par cette autre citation de Pierre Schmitt décrivant la troisième phase des travaux du musée (dans les années 1960), parue dans le compte-rendu du journal : *L'Alsace* (du 27 avril 1963), *De tout cet ensemble constituant un vaste déambulatoire se dégage une intimité double et paisiblement chaude. Cette ambiance d'authentique poésie monastique ne variera point lorsque les collections et les objets d'art auront été placés dans de discrètes vitrines judicieusement éclairées et placées de façon à ne pas couper ou fausser les magnifiques lignes architecturales reconstituées avec autant de science que d'art, Bulletin de la Société Schongauer*, 1963-1967, p. 30, puis par ibid. p. 32.
[4] Sous la direction de Christian Heck.
[5] Comme l'indique Bascher. (p. 41) jusqu'alors, *l'entrée des visiteurs dans la chapelle s'effectuait encore récemment par une porte centrale* […] *mettant le visiteur dès l'entrée en contact immédiat, beaucoup trop proche avec l'œuvre elle-même.*
[6] Voir le catalogue des peintures du Musée d'Unterlinden paru sous la direction de Christian Heck en 1982.



Figure 309 Vue de la chapelle du couvent des dominicaines d'Unterlinden, avant 1965, archives départementales Haut Rhin

Cet effet de confrontation n'était possible qu'au terme d'une importante réorganisation des collections au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale ayant conduit, comme on peut le voir, ci-dessus, à alléger considérablement la sélection des œuvres autour du retable d'Issenheim trônant plus nettement au centre de la nef dégagée[1], au-delà d'un espace effectivement constitué en préambule[2]. Unterlinden offre ainsi un exemple remarquable de la continuité, jusqu'à nos jours à travers la finesse de l'intervention conduite par Hezog et de Meuron, des recherches en faveur de ce que le directeur du musée de l'époque – pour qui *un musée idéal n'est jamais qu'une ambiance en harmonie avec les œuvres*[3] - caractérisait comme *l'éloquence naturelle des*

[1] Les peintures modernes cohabitent avec les peintures de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance jusqu'à ce redéploiement des collections. C'est alors également, en 1965, qu'on découvrit l'interversion des deux panneaux entourant la Crucifixion et, qu'après étude et décision du comité de la Société Schongauer ils prirent la position qu'ils occupent encore aujourd'hui. C'est alors aussi que la mosaïque de Bergheim, originaire de Trèves, du IIIe s., est installée de façon à former un tapis précieux au pied du retable.

[2] Où Pierre Schmitt fit installer cinq nouveaux panneaux du retable de Stauffenberg. Ces modifications muséographiques s'accompagnèrent de la découverte fortuite sous un crépis mural d'une fresque du XIIIe siècle en grande partie conservée, comme on peut le lire, ci-après dans les propos de Pierre Schmitt. *Quelle ne fut pas notre surprise de découvrir une fresque de belle facture de la fin du XIIIe s. conservée aux deux tiers représentant sainte Catherine, une Crucifixion et l'effigie d'un donateur*, Pierre Schmitt, *Bulletin de la Société Schongauer*, 1947-1960, p. 70, cité par Bascher., p. 26-29.

[3] Propos de René Huygues cité par Pierre Schmitt qui conclue une phrase quelque peu grinçante sur le courant de l'expographie empruntant aux codes du langage scientifique propre aux années 1960 (évoquée au chapitre IV) : *Un musée est une création continue* […] *qu'il se garde bien d'entrer de plain-pied dans cette science nouvelle qu'on appelle la muséographie moderne. Son application intégrale dans certains musées me paraît déjà bien monotone. Il n'y a pas de musée type, disait René Huygues, le musée idéal n'est jamais qu'une ambiance en harmonie avec les oeuvres.*", BSS, 1947-1960, pp. 27-28, cité par ibid., p. 37

œuvres[1]. Une dernière citation du même Pierre Schmitt lors de la ré-inauguration du musée sous le patronage de Malraux nous intéresse ici dans la mesure où elle permet de corréler étroitement la loquacité des œuvres avec la rigueur du travail sur l'écrin monumental susceptible d'opérer autour de ces dernières comme *un grand livre largement ouvert et merveilleusement illustré qu'on parcourt en s'instruisant*[2].

Comme annoncé plus haut, examinons à présent de quelle manière s'était tissée la relation entre le patrimoine déposé de la cathédrale de Strasbourg et le musée de l'Œuvre Notre-Dame, présentant une autre variation sur la recherche d'une forme, artificielle, de réinvention de l'*in situ.*



Figure 310 Vue extérieure actuelle des bâtiments du Musée de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg

Dès le XIXe siècle, sous la tutelle de l'architecte Gustave Klotz[3], la Maison de l'Œuvre Notre-Dame avait accueilli un dépôt lapidaire de fragments architecturaux et sculptés provenant de la cathédrale et l'organisation de l'embryon du musée de la cathédrale actuel. La dépose des grandes statues des portails de la cathédrale, au rez-de-chaussée de la maison de l'Œuvre Notre-Dame[4], va dans le même sens d'une recherche de cohérence entre écrin et œuvres présentées. Cette attention se retrouve dans l'installation des collections acquises, à Strasbourg, par la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame. Formées par les fragments de statuaire déposée de la cathédrale, des tableaux de primitifs rhénans, de l'orfèvrerie de la fin du Moyen Âge, ainsi que

[1] *Laissez aux œuvres d'art leur éloquence naturelle et le plus grand nombre les comprendra, cette méthode sera plus efficace que tous les guides, toutes les conférences et tous les discours*., P. Schmitt, *Bulletin de la Société Schongauer*, 1968-1972, p. 82, cité par ibid., p. 29

[2] *Bulletin de la Société Schongauer*, 1947-1960, p. 68, encore cité par ibid., p. 37.

[3] Dès 1837, Klotz envisage de transformer le lieu en musée. En 1850, il organise « le musée de la cathédrale », embryon du musée actuel.

[4] Voir illustrations en annexe n° 13.

du mobilier et des vitraux rassemblés par la Société pour la conservation des Monuments Historiques d'Alsace, ces riches collections prirent en effet place dans l'écrin architectural des ailes gothique et Renaissance du bâtiment de l'Œuvre (commencé au XIIIe siècle), ainsi qu'à l'intérieur de l'hôtel du Cerf, mitoyen, datant du XIVe s. Hans Haug ajouta encore à ce dernier l'acquisition une maison à colombages du XVIIe s inaugurée en 1923. Le souci de cohésion dictant l'inscription des collections à l'intérieur de ces édifices traduit une préoccupation particulièrement marquée de *remodeler l'existant afin de mettre toujours davantage en harmonie les œuvres, leur contexte de présentation et le caractère propre des édifices exceptionnels qui les abritent*[1].

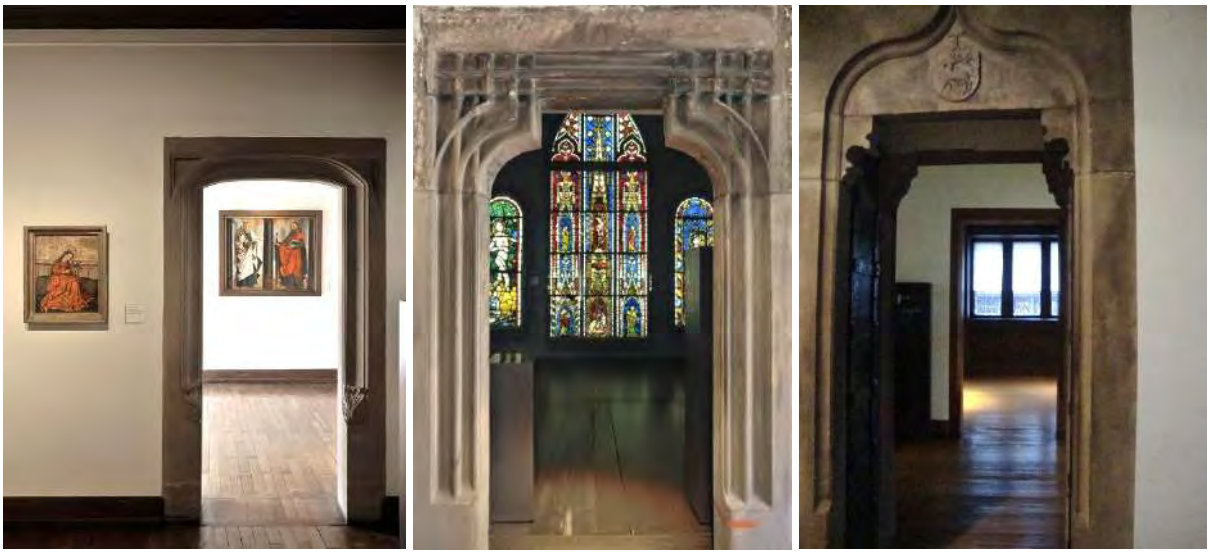


Figure 311 Encadrements de portes gothiques sculptés insérés dans les maçonneries des salles du Musée de l'Œuvre Notre-Dame, vues actuelles (photos auteur)

Là, l'attention à la coïncidence contenant/contenu se prolonge à l'intérieur de l'édifice. Elle se manifeste par une forme de « collages » à travers l'insertion de fragments architecturaux, de grilles de fer forgé ou encore d'éléments complets de boiseries[2] destinés à enrichir encore les effets de la contextualisation architecturale[3]. Les éléments ainsi insérés se situent là sur la

[1] Anne-Doris Meyer and Bernadette Schnitzler, "Hans Haug, hommes de musées. Une passion à l'oeuvre," ed. Musées de la Ville de Strasbourg (Strasbourg: Les Editions des Musées de la Ville de Strasbourg, 2009), p. 51. Un souci parallèle qu'on retrouve également exprimé par Haug au sujet de l'installation des œuvres au-delà de la Renaissance entre les murs du Palais Roland : *Ces locaux, cadre rêvé pour les objets qui les emplissent, ont retrouvé par l'exposition de ceux-ci leur aspect original et rendent aux meubles l'ambiance qui fait valoir leurs matières et leurs proportions*, Hans Haug, « Le Musée des Arts Décoratifs », Musées de la Ville de Strasbourg. Compte-rendu 1919-1921, présenté par les conservateurs Haug, et Riff, Strasbourg, Musées Municipaux, 1922, pp. 14-15, cité par ibid. p. 53.

[2] Suivant une tradition bien établie notamment dès le Musée Carnavalet qui avait recueilli les boiseries XVIIe et XVIIIe ou encore au Musée de Bâle, créé en 1894 et où les boiseries anciennes servent de décors aux collections, les salles du dernier étage de l'hôtel du Cerf furent habillées également de décors de boiseries anciennes.

[3] L'effet produit étant décrit comme suit par Anne-Doris Meyer : *chaque section de la collection est exposée dans un écrin particulier qui lui correspond de façon chronologique*, Meyer and Schnitzler, p. 35.

frontière entre expôts et instruments muséographiques. On ne poursuit pas ici l'évocation car cette institution constitue également un des exemples retenus pour l'analyse expographique annoncée.

Après avoir sondé - au cours des pages précédentes - ces quelques recherches confrontées à la problématique de la relation entre les collections médiévales et leur contexte d'origine, il s'agit à présent d'envisager l'examen expographique transversal d'une série d'unités d'expositions en vue d'éclairer, systématiquement, les moyens employés au service de cette problématique. Avant cela cependant, on se propose, ci-après, de faire entendre les fragments de quelques discours de responsables de ces redéploiements mettant leurs propres mots sur l'épineuse question de la traduction muséale du sacré médiéval.

B. Explicitation du caractere de sacralite entourant les œuvres a transmettre ou du contexte a rapatrier autour d'apres les discours des conservateurs

a. De la necessite d'indiquer « le sens premier » et la nature des œuvres issues de l'Eglise medievale

Quoique l'idée même de « sens premier » ne puisse apparaître qu'entre guillemets comme on l'a indiqué au fil des chapitres de ce travail, il n'en demeure pas moins vrai que les œuvres issues de l'Eglise médiévale se caractérisent à la fois par le faste, la beauté de leur enveloppe, de leur réalisation matérielle et par leur implication dans un culte, au service d'une élévation. Ces caractéristiques en lien avec un investissement sacral chrétien en ayant fait des objets profondément transitifs se trouve, de façon très intéressante, explicitement mise en avant par plusieurs des responsables des unités d'exposition qu'on se propose d'étudier dans ce dernier chapitre. Au moment de mettre en œuvre une nouvelle installation pour l'orfèvrerie du Musée de Cluny, au début des années 1980, Alain Erlande-Brandenburg avait l'intention claire de *redonner un sens à ces objets.* Il affirmait ainsi : *Je voulais de longue date redonner une signification sacrée à ces objets extraordinaires. Il ne faut pas oublier que même pour ce qui est des objets antiques qui peuvent sembler profanes, dans les civilisations les plus anciennes, la dimension sacrée était très présente et se nichait dans tous les domaines de la création. Il s'agissait donc avant tout pour moi de resacraliser les objets.* On retrouve dans le propos qui suit le clivage entre la coloration muséologique d'une époque et les intentions individuelles d'un conservateur. *Ensuite, je voulais faire des vitrines aimables à l'œil. On me l'a d'ailleurs beaucoup reproché à l'époque car le mot d'ordre d'alors était de faire des vitrines scientifiques. Mais pour moi, il importait bien plus que chacune soit un évènement, un dialogue,*

une rencontre. L'essentiel était de montrer que ce patrimoine était exceptionnel : un miracle à préserver et à signifier[1].

Au moment de concevoir la fameuse exposition de la fin des années 1980 à la Walters Art Gallery de Baltimore, « Holy images, holy spaces, windows to Heaven. Icons and frescoes from Grece », Gary Vikan était également limpide au sujet de la nature des œuvres qu'il s'apprêtait à présenter. *Une icône est une image sacrée.* […] *Les gens croyaient en la sacralité de l'image et la traitaient pour cela même de manière particulière. Ainsi peut-on reconnaître les icônes à partir de ce que les gens font pour elles (et de ce qu'elles-mêmes font aussi). Une icône est un objet devant lequel on pose des bougies, devant laquelle on brûle de l'encens, pour laquelle on chante. C'est ainsi, dans ces formes de vénération qu'on sait ce qu'est une icône.* De ces caractéristiques intrinsèques des œuvres autant que liées à leur investissement sacral passé, découlaient les ambitions porteuses de l'exposition « Holy images, holy spaces, windows to Heaven » alliant dimension formelle et dimension anthropologique. *L'exposition avait deux objectifs à atteindre : tout d'abord, montrer la beauté de l'art byzantin.* […] *L'autre but était que les visiteurs sentent que l'art byzantin est spécifique, que les icônes étaient emplies de pouvoir spirituel.* Les propos (que nous traduisons ici) du conservateur anticipent ensuite jusqu'à l'écho potentiel de telles intentions sur la réception par les visiteurs comme on le lit ci-après. *S'ils peuvent vivre cela, ils en retireront un souvenir qui sera plus qu'intellectuel, ils emporteront un souvenir spirituel et celui-là, ils ne l'oublieront pas, il ne s'effacera jamais*[2].

Les mêmes mises en avant du versant anthropologique de ces créations nées au contact de la dévotion chrétienne se retrouvent dans les panneaux introductifs ouvrant tant aux espaces actuels du Museum Schnütgen qu'aux salles consacrées à la peinture médiévale au sein du Wallraf Museum que nous examinerons également plus bas. Dans l'espace introductif à la découverte des grands triptyques du second musée, le propos est sans la moindre ambiguïté quant au caractère des œuvres à découvrir qui sont présentées comme *plus anciennes que le concept d'art.* Le visiteur apprend immédiatement qu'il s'agit de *peintures qui n'ont jamais été conçues comme des œuvres d'art*[3] *mais étaient fermement ancrées dans la vie religieuse en tant*

[1] C'est en ces mots qu'il nous fit part des intentions ayant présidé à sa création lors d'un entretien accordé à son domicile le 23 avril 2007. Les citations suivantes de ce conservateur et directeur de musée seront tirées de ce même entretien.

[2] Notre traduction d'une interview disponible en ligne à la date de l'inauguration de cette exposition de 1988.

[3] Ce qui est sans doute un peu forcer le trait (par souci de didactisme) dans la mesure où la dimension puissamment artistique, la préciosité, le prestige lui-même de la commande faisaient également part intégrante de la nature de ces œuvres dès leur conception. Leur beauté n'étant en rien une qualité surajoutée ou qui n'aurait pas eu de valeur symbolique.

qu'objets de culte. […] Il lit encore, comme on l'entendait à l'instant dans les rappels de Gary Vikan, qu'*elles recevaient des prières, des actions de grâce pour la guérison des corps, des esprits, des âmes.* L'évocation des réalités pratiques de leur vénération se poursuit ensuite. *Elles étaient portées en procession à travers les rues. Elles représentaient les saints quasi en personne. En retour des prières et des confessions, ces peintures d'indulgence promettaient d'amoindrir les péchés et le temps du purgatoire*[1].

A peine franchi le seuil du Museum Schnütgen le visiteur est, lui aussi, mis d'une façon pareillement limpide, face au fondement de l'apparition des trésors collectés par le fondateur de l'institution éponyme. La clé de leur interprétation est donnée sans ambages. *Les artistes du Moyen Âge ont créé et développé des formes et des images pour représenter la foi chrétienne. L'art du Moyen Âge était gouverné par la croyance en Dieu et en la Résurrection. Au cœur de cette foi était la divine Incarnation de Jésus-Christ, sa souffrance, sa mort sacrificielle, sa Résurrection, sa venue pour juger le monde. Les gens vivaient alors à la fois dans l'espoir de la Rédemption et de la vie Eternelle et dans la crainte du jugement de Dieu et de la damnation*[2].

La présence d'un cartel allongé situé, non pas à l'entrée, mais dans le déroulé de la découverte de l'agencement qui fut celui de la salle, aujourd'hui détruire, intitulée « La dévotion » au Musée de Cluny tendrait à prouver qu'une telle clarification anthropologique est également possible en France. Rappelant les éléments cultuels examinés au cours du IIIe chapitre, une fiche de salle intitulée « L'évolution des sensibilités religieuses au XIVe siècle », introduisait le visiteur à l'essor de la dévotion à la Passion du Christ, à l'apparition de l'iconographie des *Arma christi* et du voile de Véronique, ainsi qu'à l'approfondissement de la piété mariale et à la vénération au Christ de douleur au-delà du XIIIe siècle. Il était même question du *besoin d'un monde divin peuplé.* Dans cet espace muséal conçu peu avant 2014, la présentation des objets se voyait immédiatement reliée à leurs fondements dans les représentations médiévales comme dans les pratiques dévotionnelles, puisqu'il est même question du besoin des fidèles de *voir et de toucher l'objet de leur dévotion.* Ainsi des monstrances s'accompagnaient-elles de la mention suivante : *Le désir de voir l'hostie entraîne l'apparition des ostensoirs et le succès du thème de la messe de saint Grégoire*. La référence à la transsubstantiation était expliquée simplement à travers l'introduction à *la présence réelle de Dieu dans l'hostie consacrée* ou encore par l'idée que l'apparition des monstrances ajourées constitue une autre *manifestation de l'essor de la dévotion eucharistique.* On pourrait encore multiplier les exemples dans cette

[1] Notre traduction du cartel allongé d'introduction qui, dans le détail, est plus long encore.
[2] Idem.

salle[1] signalons immédiatement qu'il s'agit du seul cas que nous ayons rencontré, en France, d'accompagnement textuel d'une telle clarté quant aux fondements anthropologiques des œuvres présentées. Or, la lecture des dernières lignes qu'on rapporte ci-après concernant l'apparition de livres d'heures, de tableaux d'autels familiaux, ou encore de reliquaires issus de pratiques dévotionnelles individuelles montrent à elles seules qu'il est possible que le musée, faisant passer au premier plan l'intérêt pour les œuvres entre ses mains, se positionne en tant qu'espace de diffusion des acquis de la science historique et de la connaissance avancée des civilisations. On s'en convaincra en lisant que *ces précieux objets répondent au besoin grandissant d'un rapport visuel et tactile à l'objet de la foi attestant l'évolution aux XIVe et XVe siècles vers une piété plus intériorisée appuyée sur des représentations qui suscitent l'empathie avec les souffrances du Christ de la Vierge et des saints.* Un tel constat ne doit pas conduire à faire l'économie de l'étude de la façon dont ce discours limpide d'accompagnement pouvait être traduit, en pratique, dans l'espace muséal. Au contraire. La même remarque s'applique également à l'exposition « Premiers retables. Une mise en scène du sacré » qui se tenait au Louvre, en 2009. En effet, la préface du catalogue ne déparait pas de la clarté des positionnements évoqués à l'instant. On y lit qu'*au travers de ces représentations, on peut approcher, sinon appréhender les préoccupations religieuses, esthétiques et pédagogiques de l'homme médiéval, si différent et pourtant tellement proche des légataires d'aujourd'hui, même si ces derniers ont parfois tendance à oublier d'où ils viennent*[2]. Les mots choisis, dans une seconde préface à cette même exposition, par l'ancien directeur du Louvre, Henri Loyrette, allaient dans le même sens. *Les œuvres présentées appartiennent bien sûr au patrimoine de l'Occident chrétien. On sait bien que l'art médiéval dans sa totalité est d'un caractère profondément religieux, et a fortiori, on ne peut pas s'attendre à autre chose pour des objets, les retables, qui étaient placés précisément au-dessus de l'autel, donc au centre du lieu de culte chrétien*[3]. Gage à nous ensuite d'observer justement comment ces « évidences » dont on a déjà suggéré le lien sous-jacent aux questions de visibilité, se manifestent précisément, dans la réalité matérielle de l'espace muséal.

Dans le contexte du trésor d'église, il faut concevoir que le curseur puisse naturellement être positionné légèrement différemment (bien que nombre de trésors aient montré l'inverse au

[1] On songe par exemple à la présentation de la thématique du pèlerinage reliant les médailles de dévotion au fait de *conserver une part du sacré propre au lieu que le pèlerin quittait.* La procession était elle-même présentée, selon une formule parfaitement efficace, comme *une piété en mouvement.*
[2] Préface rédigée par Christian Giacomotto.
[3] Henri Loyrette, Préface à Le Pogam and Vivet-Peclet., p. 9.

cours du dernier chapitre). On pourrait en effet s'attendre là à ce que le redéploiement expographique soit guidé, comme dans le cas du trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, par l'exigence[1] d'*ignorer en premier lieu les enveloppes, car ce sont assurément les reliques, supports de la vénération et objets de toutes les dévotions, qui se tiennent au cœur du propos muséographique.* Dans une telle perspective, bien différente en cela de celle du musée entendu au sens traditionnel de musée d'art et d'histoire, *penser le dispositif impose donc de s'attacher au sort des reliques*[2]. Reste à se montrer curieux de la façon dont cette pensée se traduit dans les formes expographiques. Elle devra, quoi qu'il en soit, être envisagée nichée au cœur de la tension entre la dimension sacrale et muséale telle qu'elle se manifestait déjà dans l'ambition double qui animait Jean Taralon, dans la réédification du trésor de l'abbaye de Conques dans le courant des années 1950, à la fois de rehausser la qualité esthétique des objets tout en révélant aux visiteurs la primauté de leur caractère sacré. Les derniers mots de Pierre-Alain Mariaux sur la voie d'une possible résorption de la tension entre ce qui relève du muséal et ce qui relève du sacral invitent à découvrir les moyens mis en œuvre en vue de garder *l'équilibre discret qu'il s'agit de préserver entre la contemplation conçue comme prélude à la méditation et à la prière, et la contemplation esthétique qui ne saurait se substituer à la précédente*[3]. Avant cela, considérons également la façon dont s'exprime dans les discours la question de la suggestion de l'ancrage topographique premier des œuvres de l'Eglise médiévale.

b. De la necessite de suggerer l'ancrage topographique premier de ces creations : du choix de suggerer l'eglise medievale, d'evoquer l'autel

Au-delà de la nature d'objets transitifs caractérisant les œuvres issues du christianisme médiéval, c'est ensuite le lieu de leur premier enracinement historique, l'espace de l'église, qui apparaît dans les discours comme la seconde composante majeure que le langage de l'exposition peut s'attacher à traduire. Pour le mécène de l'exposition *Premiers retables* du Louvre dans la préface déjà citée, franchir le seuil de ce rassemblement de retables du XIIe au XVe siècle, correspond à *rien de moins que pénétrer au sein même des sanctuaires chrétiens, là où, au contact du sacré, s'est forgée l'âme des hommes de ce temps*[4]. Pour Gary Vikan cette idée constituait le fil rouge de l'exposition « Holy images, holy spaces, windows to Heaven »

[1] Etrangère par essence à la logique muséale comme on a tâché de l'expliciter au cours de ce travail.
[2] Mariaux, vol. II Le trésor, p. 399.
[3] Ibid., p. 391.
[4] Christian Giacomotto, en préface du catalogue, Le Pogam and Vivet-Peclet. p. 8

comme on le lit ci-après. *Nous voulions que les gens expérimentent la peinture byzantine un peu comme s'ils se trouvaient dans une église byzantine des XIIe-XIIIe siècle.* Quoique davantage attaché à recomposer l'espace d'un trésor d'église que d'un sanctuaire lorsqu'il concevait la « chambre du trésor » du Musée de Cluny, Alain Erlande-Brandenburg était tout aussi intransigeant quant à ce qu'on a décrit au cours du chapitre précédent comme la situation de « suspension » des œuvres sacrées médiévales dans nombre de présentations (les reliquaires faisant plus rarement encore l'objet d'expérimentations dispositionnelles quant à leurs effets d'origine que les retables). *Dans la plupart des musées, il y a une perte totale du sens des reliquaires.* […] *Il fallait qu'en les voyant le public soit frappé. Il fallait avant tout redonner aux œuvres toute leur puissance de suggestion.* [A travers sa proposition muséographique], *leur vrai sens est rendu mais sans trop y insister non plus.* Ses propos soulignent en effet, ci-après, un positionnement dont les nuances sont plus marquées que ce qu'on lira, immédiatement après, en revenant aux termes de Gary Vikan. L'ancien directeur du Musée de Cluny invite en effet à voir en la muséographie un délicat art du dialogue. A ses yeux, *le conservateur a pour devoir de créer un dialogue visuel qui ne doit pas être un terrorisme intellectuel ! Il ne faut pas imposer sa vision de l'objet mais suggérer en créant un peu de musique, en inventant un dialogue musical avec les œuvres*[1].

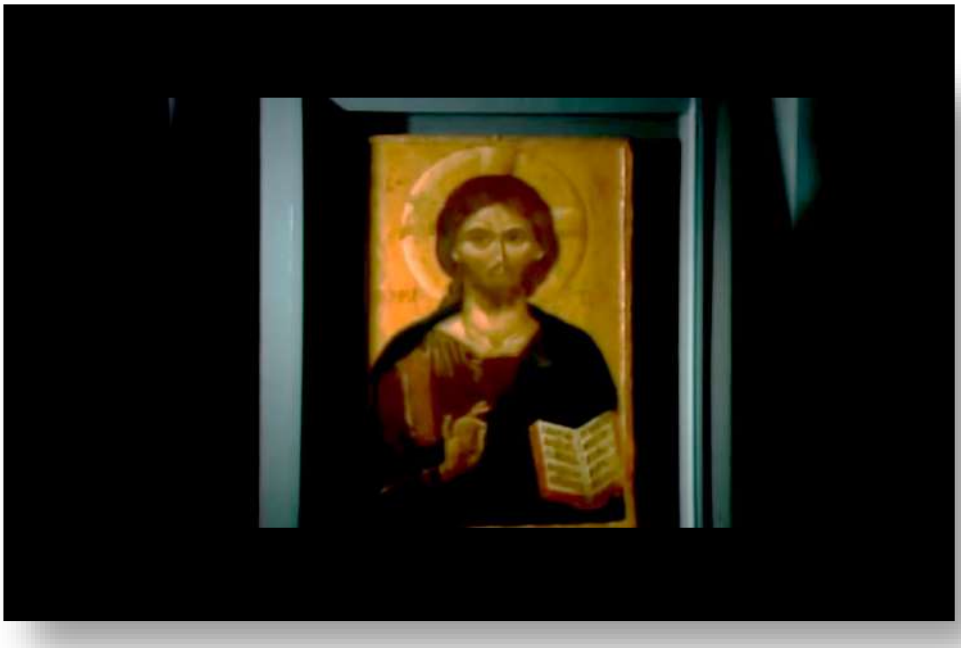


Figure 312 Christ Pantocrator, dans le premier espace de l'exposition "Holy image, holy spaces, windows to Heanven, icons and frescoes from Grece", Walters Art Gallery de Baltimore, 1988

[1] Entretien de 2007 déjà évoqué plus haut en notes.

L'ambition de Gary Vikan, citée plus haut, justifiait quant à elle de faire du plus grand panneau peint byzantin parvenu jusqu'à nous représentant le *Christ Pantocrator* la toute première œuvre constituant l'*incipit* de l'exposition de la Walters Art Gallery. Le choix de cette confrontation d'emblée avec une œuvre saisissante par son format, son fond or comme la solennité de son expression visait expressément une forme de déstabilisation du visiteur tel qu'on peut le lire dans les mots du conservateur. *Nous voulions que les gens comprennent immédiatement qu'il ne s'agit pas d'une exposition d'art normale. Nous voulions qu'ils réalisent qu'autrement ces œuvres seraient dans des églises ou des monastères. Nous voulions forcer un certain sens de la révérence au moment de les approcher*[1]. On ne peut être plus explicite quant au placement du *Christ Pantocrator* au seuil de l'exposition et la dimension épiphanique de l'apparition ne manque pas d'affleurer dans l'intention présidant à cette mise en scène. *Nous avons placé ici cette image au tout début afin qu'au moment où* [les visiteurs] *considèrent tout juste leur entrée dans l'exposition, ils soient confrontés à cette figure. Je veux qu'ils se sentent intimidés, révérencieux et silencieux. Je veux qu'ils réalisent que ces œuvres sont des morceaux de spiritualité avant et au-delà le fait d'être de belles œuvres d'art*[2]. La formulation de telles intentions peut servir d'aiguillon à la curiosité envers la façon dont, à Baltimore et ailleurs, des solutions peuvent et ont pu être mises en œuvre plastiquement pour exprimer ces qualités dans l'espace entourant les œuvres.

Faisant écho à la conviction sans équivoque de l'importance de faire franchir à ses visiteurs le seuil d'un espace sacré dans les propos de Gary Vikan, la nécessité de suggérer cet espace en évoquant son épicentre sacral apparaît ensuite. On la trouve par exemple dans les mots prononcés par l'ancienne conservatrice en chef des collections Médiévales et Renaissance du Musée des Arts Décoratifs interrogée sur ses choix expographiques pour la Galerie des retables du musée. Faisant référence à une critique ancienne lui ayant précisément reproché le parti pris d'une évocation ecclésiale, elle rétorquait ainsi : *c'est que des retables du Moyen Âge je ne veux pas les mettre dans un contexte ultra-contemporain, ça ne m'intéresse pas ! Le public serait encore plus perdu dans la compréhension des retables. Alors que mis en situation au moins il y a une ambition pédagogique pour les nouvelles générations qui n'auraient reçu aucune instruction religieuse ou qui n'auraient jamais mis les pieds dans une église. C'est de ce point de vue là que je me suis positionnée en tous cas.* Comme nous le verrons plus bas, la

[1] Non sans rappeler l'attention placée à Colmar sur le ménagement de perspectives pour favoriser une certaine confrontation avec le retable d'Issenheim.
[2] Ces propos, comme indiqué plus haut, constituent notre traduction d'une interview donnée par Gary Vikan en 1988, à l'occasion de l'inauguration de l'exposition.

présentation alors choisie constitue une évocation d'église dans laquelle le choix central est tout aussi clair : *j'ai mis une table d'autel moderne sous le retable de Borrassa, il n'y a là aucune ambiguïté, je l'ai placé ainsi au-dessus d'un très bel antependium espagnol qui date du XVe siècle*[1]. Le texte d'introduction transmet ces partis pris de façon synthétique. Le visiteur lit ainsi qu'il pénètre *dans* [une] *galerie évoquant une nef d'église,* la nature des œuvres lui est ensuite également précisée, rapidement orientée vers la question de leur appréciation formelle. *Il s'agit de mobilier liturgique et plus spécifiquement de retables dont on peut suivre l'évolution du panneau unique jusqu'aux polyptyques.* Toujours dans le domaine de la remise en exposition de retables, ici au Wallraf Museum, la complexité anthropologique des œuvres présentées est signalée dès le choix du titre du panneau de salle, formulée selon l'équivalence suivante : « *Altarpieces:ways to solve a task* ». Les lignes qui suivent mentionnent aussitôt la centralité ontologique de la table d'autel en tant que *point focal de la Sainte Communion* [et] *endroit où le pain et le vin se transforment en corps et en sang du Christ*[2]. Suit une explication étymologique et structurelle tout aussi efficace du terme retable ainsi que l'explicitation de son lien intrinsèque à l'autel. L'évocation enfin de l'objet retable lui-même et de la mobilité des volets à partir de la fin du XIIIe siècle s'engage également sans détour sur la voie liant usages et représentations symboliques, allant même jusqu'à souligner le divorce opéré par la présentation muséale. *L'ouverture des volets du triptyque suivait le rythme de l'année ecclésiale. Les retables étaient généralement gardés fermés et révélaient simplement ces peintures de tous les jours peintes en grisé, à l'inverse de ce qu'on peut voir ici dans le musée*[3]. *Les retables étaient ouverts pour donner à voir leur splendeur dorée*[4] *uniquement à l'occasion des jours de fête de l'Eglise et des grandes solennités.* Forçant naturellement la curiosité de quiconque n'aurait eu la chance de passer le seuil du département médiéval des peintures du Wallraf, le cartel mentionne enfin une dernière caractéristique cultuelle majeure attachée à la complétude de l'objet retable dans son épaisseur anthropologique en soulignant leur caractère tronqué en contexte muséal privés qu'ils y sont de *la croix d'autel qui, jadis, se trouvait devant eux.*

Ainsi discerne-t-on déjà un éventail possible des situations de remises en exposition incluant, à des degrés divers, la prise en compte de l'ancrage topographique premier des œuvres

[1] Propos recueillis lors d'un entretien avec Monique Blanc, aux Arts Décoratifs, printemps 2007.
[2] La transsubstantiation apparaît ici dès le texte introductif à la salle des triptyques dont nous détaillerons certains éléments plus bas. Le terme *transsubstantied* est en effet utilisé ici dans le texte du cartel.
[3] *Unlike here in the museum*, dit le texte d'origine.
[4] Littéralement les mots étaient : *It was only open to display its golden glory…*

sacrées médiévales. Insertion dans un écrin architectural authentiquement médiéval ou recomposé dans le goût néogothique, reconstitutions en musée d'églises ou d'espaces du trésor, avec toutes les nuances possibles sur la palette allant de l'évocation discrète à l'insertion d'éléments anciens ou de simulacres destinés à soutenir la présentation, choix éventuel enfin en faveur (ou contre) le « rapatriement » au sein d'un espace muséal de certains marqueurs spatiaux de la sacralité ecclésiale pouvant avoir trait, par exemple, à la notion de seuil, aux circulations ou encore au pôle sacré constitué par l'autel. Ce dernier pôle offre enfin de clore ce sous-point par une brève remarque concernant une spécificité de la réapparition des reliquaires (et des objets qu'on s'est permis de rapprocher dans ce travail de cette catégorie) dans le contexte du trésor d'église. L'équation de visibilité - chère à Deleuze - pourrait alors se formuler ainsi. Inscrites dans le périmètre immédiat, si ce n'est à l'intérieur même d'un sanctuaire, les œuvres vécues comme numineuses par la foi médiévale n'auraient besoin du secours d'aucun élément supplémentaire pour dire une sacralité qu'explicitent les murs qui les enserrent que la faible distance qui les sépare de l'exercice d'un culte dont elles constituent un moment de l'histoire[1]. Depuis 2014, le trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune a été réinstallé à une distance plus grande que précédemment de l'autel des martyrs qui justifiait la dévotion première à ses objets. Là, quoique la nouvelle disposition replace les reliquaires au cœur de l'abbaye et du parcours de visite, elle achève néanmoins *le lent processus de « muséalisation » initié à la période baroque et enrichi dans la première moitié du XXe siècle.* […] *le trésor n'est plus relié à un autel – comme si son redéploiement, compris dans la longue durée, devait inexorablement le priver du lien organique qui justifiait jusqu'ici son existence*[2]. On touche ici à une dimension sensible ayant trait à la forme d'investissement symbolique attaché à l'objet dans le périmètre même du trésor d'église. La dissociation entre l'espace sacré des autels et le redéploiement patrimonial des trésors d'églises[3] accentue inéluctablement la rupture entre l'expérience dévotionnelle et la destinée muséale des créations ré-exposées. Ce constat n'interdit nullement d'imaginer que des formes de créativité puissent éclore pour suggérer autrement l'ombre portée de l'Eglise et de la dévotion médiévale sur des créations nées de son giron.

[1] Situation qu'illustre très clairement le parti adopté à la cathédrale de Troyes, voir chapitre IV.
[2] Mariaux, vol. II Le trésor, p. 401.
[3] Qu'on songe également aux exemples d'Aix-la-Chapelle ou de Sens qui sont situés hors de l'espace du sanctuaire lui-même. Mais le même constat peut s'étendre au trésor des cathédrales de Cologne, de Trêves, ou encore d'Albi dans la mesure où des escaliers marquent une nette différenciation spatiale entre le pôle cultuel et muséal, différenciation symptomatiquement soulignée dans les trois cas par l'entrée payante du trésor.

2. QUELLES NOUVELLES SCENES POUR L'APPARITION DES *REALIA* MEDIEVALES ?

Parvenu au seuil de l'exploration annoncée de situations expographiques incluant autour des œuvres médiévales un regard vers le système complexe dont ces dernières proviennent, on émet l'hypothèse que l'inspiration de Deleuze[1] parlant d'une « visibilité inséparable de processus machiniques » puisse s'avérer pertinente[2]. Après s'être longuement penché sur des modes différenciés d'appropriations propre au XIXe siècle et être déjà entré, avec les exemples du Couvent d'Unterlinden, de la maison de l'Œuvre Notre-Dame et du Schnütgen Museum au contact de redéploiements du XXe siècle, on se propose d'achever ce travail en conviant le lecteur à un parcours diagonal du début du XXe siècle à nos jours, empruntant à l'image des dioramas ou des panoramas du passé, pour plonger dans des univers distincts mais témoignant tous de recherches intéressantes face à l'énigme du redéploiement de l'art médiéval. Parmi la prolifération des exemples disponibles et laissant une foule d'autres déploiements passionnants de côté, notamment l'entièreté des présentations permanentes inventées outre-Atlantique, on retient ici une dizaine d'unités d'exposition de taille et de statut variables. Certaines sont considérées au temps T, d'autres sur des temporalités plus étendues. Conformément au choix posé en introduction et précisé dans la transition entre les deux parties de ce travail d'inclure des éléments outrepassant la seule catégorie des reliquaires, un peu moins de la moitié des unités retenues remettent en scène ces écrins, tandis que les autres présentent, toujours pour la période médiévale généralement comprise entre XIIe et XVe siècle, des retables, des icônes ou encore d'autres créations dans des matériaux variés mais relevant pour leur très grande majorité des trésors des sanctuaires. On se propose de conduire l'exploration terminale des langages expographiques répondant à la réinterprétation de ce patrimoine en naviguant très librement entre l'installation du retable d'Issenheim dans le Musée d'Unterlinden, les espaces du Musée de l'Œuvre Notre-Dame de la cathédrale de Strasbourg, l'entrée du fond Peyre à Malakoff puis au Musée des Arts Décoratifs de Paris, le trésor de Conques autour de 1955, l'exposition « Trésors des églises de France » du Musée des Arts Décoratifs en 1965, l'exposition Rhin-Meuse de 1971[3], la Galerie des retables du Musée des Arts Décoratifs, la *Schatzkammer* du Musée de Cluny de 1981, l'exposition « Hoy Image, holly space » de 1988 à la Walters Art Gallery de Baltimore, de l'exposition « Treasures of Heaven » de 2011[4], la salle « La

[1] Commentant Raymond Roussel.
[2] Voir mention de cet auteur dans le socle conceptuel.
[3] Egalement déjà abordée au chapitre précédent.
[4] Co-produite par et dans les institutions du Walters Art Museum de Baltimore, du Cleveland Museum of Art et du British Museum.

Dévotion » du Musée de Cluny entre 2014 et 2017, et enfin de l'espace actuel du Museum Schnütgen et des premières salles de peinture médiévale du Wallraf Museum également à Cologne.

On fait ici le choix d'aborder les espaces d'exposition colligés en prenant pour fil conducteur l'idée deleuzienne des « mystérieuses machines optiques »[1]. Un tel pari consiste à pénétrer le fonctionnement de ces mécaniques visuelles, en usant du même ressort qu'elles. C'est-à-dire à entrer dans la logique d'un jeu de cadrage, observer tous les endroits où ce jeu se manifeste et tâcher de se rendre sensible à ses effets. Ce faisant, on retrouve un élément introduit en socle conceptuel et placé au cœur de l'impulsion donnée par la chercheuse Mieke Bal invitant à remplacer dans la démarche des sciences sociales la notion de « contexte » par celle plus opérationnelle de *framing*[2]. Si *frame* provient de *framen* qui signifie « construire », *framing* va au-delà de l'effet de cadre ou d'encadrement et implique, à travers sa forme verbale, les gestes d'un acteur optant pour un cadre donné. Le parallèle avec la recherche photographique est à ce titre éclairant : *le cadrage est le moment de la composition où l'œil du photographe prévoit les limites matérielles de l'image et s'en sert comme principe structurant.* […] *Le cadrage est fondateur, il construit l'image à venir*[3]. On conçoit ici nettement ce qui sépare cette opération, dans sa désignation en anglais où le gérondif souligne encore le déroulement d'un processus, de l'idée close de contexte qui archive plus arbitrairement un état donné comme suspendu. L'approche dynamique intéressée aux choix des « cadres » appropriés pour l'apparition des reliquaires invite encore une fois à dépasser la confrontation artificiellement figée entre les deux contextes imaginés en diptyque : médiéval d'un côté, moderne de l'autre (à la fois en musées et en trésors). Encourageant à affiner l'approche, l'idée de *framing* invite à sonder la possibilité de mettre en lumière des processus actifs de cadrage qui pourraient être rapprochés les uns des autres. L'insistance d'Alphonse Dupront en faveur de l'intelligence de la dévotion pèlerine conçue comme une construction dynamique a, en un sens, déjà engagé la démarche d'observation dans cette direction. Elle a encouragé l'examen de différents processus concourant à la sacralisation des lieux et des supports de l'apparition épiphanique et à décrire

[1] On peut également songer aux célèbres boîtes d'optiques du XVIIe siècle dont les différentes ouvertures donnaient à entrevoir des scènes peintes différentes sur toutes les faces intérieures. Un peu comme avec les « boîtes-reliquaires » et les « boîtes-d'expositions », les effets produits par ces dernières reposaient sur une tension entre désir de voir et dévoilement attisant la curiosité et la propension au voyeurisme de tout œil collé contre un verrou. Voir élément n° 14 des annexes du chapitre V pour un exemple célèbre d'une de ces boîtes.

[2] Un texte qui nous a été communiqué par Pierre-Alain Mariaux, Mieke Bal, "Lexicon for Cultural Analysis", in Anna Babka et alii, éd., *Die Lust an der Kultur/Theorie. Transdisziplinäre Interventionen. Für Wolfgang Müller-Funk*, Vienne-Berlin : Velag Tura + Kant, 2013, p. 54-55.

[3] Phélan, p. 16.

des procédés très concrets permettant un resserrement, une focalisation de l'attention sur ces derniers en certains points et temps précis de l'expérience ecclésiale médiévale. Certes, tel ou tel cadrage n'est possible que parce qu'une séquence chronologique précise l'appelle, « en fonction de ses visibilités et de ses énoncés propres », dirait *L'archéologie du savoir,* disons plus simplement en fonction de ses représentations et de ses besoins[1]. Pourtant, comme on a commencé de le faire au cours des pages ci-dessus, on s'attachera moins que précédemment aux liens entre des séquences chronologiques identifiables et la façon dont la coloration épistémologique particulière de chaque époque influe sur la manière dont chaque âge « cerne » les objets qu'il manipule et donne à voir[2].

Les opérations de cadrage dont use le langage expographique[3] redéployant les reliquaires (et d'autres objets pouvant relever originellement des mêmes dynamiques de mise en présence tels que les retables) ont-elles quoi que ce soit de commun avec d'autres décrites précédemment dans le temps de leur existence médiévale ? Un examen détaillé de quelques-uns des ressorts de la présentation muséale[4] de ces objets mettra-t-il en lumière des éléments de continuité entourant leur « monstration » d'une énonciation à l'autre ? On lisse ici la composante temporelle au profit d'une observation transversale visant à décrire le jeu des dispositifs façonnant les nouvelles formes d'apparaître des *realia* de l'Eglise médiévale. Ces observations conduiront-elles à percevoir des échos, des formes de rémanences, plus ou moins superficielles, de certains mécanismes contribuant à l'opérativité des reliquaires dans l'église médiévale ? Telles sont en tous cas les questions qui guident la plongée expographique très concrète qu'on s'apprête enfin à engager au contact des unités d'exposition déjà présentées, pour la plupart, au cours des pages de ce travail.

[1] La notion de temporalité attachée aux dispositifs est présente en creux dans la définition foucaldienne, voir les pages du socle conceptuel analysant les présupposés temporels de la notion de « dispositif » dans la définition qu'en donne Michel Foucault.
[2] Le fil chronologique ne dominera pas ici et on abordera les unités expographiques retenues dans certaines temporalités, plus ou moins élastiques sans s'appesantir sur les effets de contexte historique.
[3] On renvoie en annexe n° 15 une précision sur ce qu'on entend par ce langage.
[4] Employé ici au sens d'expographique pour être précis puisqu'on évoquera encore quelques rares présentations dans le cadre de trésors d'églises. Le terme muséal est choisi ici pour alléger l'écriture.

A. Reinterpretations des motifs spatiaux entourant les conditions d'apparition ou de conservation de ces œuvres au Moyen Âge

a. Divers echos de la logique pelerine de l'itinerance vers le sacre[1]

L'importance du chemin vers le sacré au Moyen Âge, pouvant parfois prendre la forme de la pérégrination contemplative au cours du pèlerinage ou au sein même de l'église, se retrouve en un sens dans une partie des redéploiements des catégories d'œuvres qui nous intéressent. Avant d'aborder des espaces à proprement parler muséaux, on ouvre ici sur un exemple légèrement à la marge puisqu'il s'agit de la façon dont les œuvres collectionnées par Emile Peyre, déjà évoqué brièvement au chapitre précédent[2], étaient agencées dans l'espace de son intérieur domestique avant le transfert de ses collections vers le pavillon de Marsan. Les photographies ci-dessous traduisent l'ouverture de cette demeure de l'avenue Malakoff aux amis et amateurs par un Emile Peyre[3] décrit *trottant à travers ses salons, grimpant ses nombreux escaliers,* […] *au milieu de l'extraordinaire réunion de choses d'art que sa manie passionnée avait su rassembler*[4]. L'enchaînement des pièces, le passage des seuils, des escaliers et des portes gardées pourrait rappeler ici une réminiscence lointaine de la figure du *skevophylax* dont Lenoir, Du Sommerard ou encore Schnütgen s'étaient également faits des échos[5]. Il y a également dans ces expériences privilégiées de visite de cet intérieur privé quelque chose du privilège accordé aux hôtes de marques et aux souverains invités à découvrir l'intérieur des trésors d'églises.

[1] Voir chapitre III, première partie au sujet des dynamiques de sacralisation de l'espace au Moyen Âge.
[2] On se permet d'ajouter à son sujet, dans le volume annexe n° 16 de ce chapitre, des extraits de portraits parus dans les journaux à sa disparition.
[3] A ce sujet, on peut lire le récit qu'en livrait Georges Berger, dans le *Journal des débats politiques et littéraires*, le 3 octobre 1904 (conservé à la Bibliothèque nationale de France). Section « Nouvelles du jour », *La maison qu'il a longuement habitée rue Malakoff, et qui restera légendaire, était ouverte à tous les fervents adorateurs des choses qui inspirent la foi artistique. Ceux-ci venaient de partout rendre à Peyre l'hommage qu'il méritait. Sa demeure était leur lieu de rendez-vous, et parmi les affiliés au Conseil et aux Comités de la Société de l'Union centrale qui y fréquentaient le plus assidûment, il convient de citer les Aynard, Georges Berger, Léon Dru, Jules Maciet, Martin-Leroy, Gustave Dreyfus, Metman et Raymond Kœchlin.*
[4] *La chronique des arts et de la curiosité* de décembre 1904, « La collection Peyre » par Gaston Migeon, pp. 334.
[5] Quoique le commentateur qu'on cite immédiatement après se réfère plutôt à la figure littéraire balzacienne du cousin Pons pour décrire Emile Peyre.






Figure 313 Plusieurs vues du déploiement des collections d'Emile Peyre à Malakoff, avant 1905, Archives photographiques du Musée des Arts Décoratifs

Là, l'espace domestique est entièrement occupé, avec de nets effets d'accumulation, rappelant un ressort clé du trésor, quoique l'impression qui s'en dégage soit davantage celle d'ensembles destinés à envelopper le visiteur, à susciter son émerveillement également. Le « désordre » particulier de cette collection d'amateur rejoue également quelque chose du labyrinthe, comme on peut le lire ci-après. *Aux prétentieux,* [Peyre] *préférait les naïfs curieux qu'il avait la malice d'égarer, lorsqu'ils pénétraient chez lui à travers un dédale de salles, de corridors, de cabinets bourrés de mirifiques objets*. *Il s'amusait de les voir prendre pour un désordre un rangement très voulu qui lui permettait de combiner des ensembles donnant l'impression qu'on se trouvait*

dans la maison d'un magicien évocateur des sublimités artistiques du passé[1]. La mention est intéressante car l'idée de magie a immédiatement trait à la fois au mystère, aux ressorts scéniques sous-jacents de la prestidigitation[2] et à l'attention accordée à ce que « quelque chose apparaisse » dans l'espace et le temps de la monstration, logiques qu'on sait à l'œuvre dans l'espace ecclésial du XIIIe siècle comme dans l'espace muséal. L'évocation des « sublimités artistiques du passé » renvoie également à la distinction soulignée au début de ce chapitre entre deux tendances expographiques opposées consistant pour la première à déployer un ordonnancement de spécimens en vue de produire un discours classificatoire et, pour la seconde, à recomposer à partir de fragments l'évocation d'univers plus vastes les ayant jadis environnés. On ne peut être surpris que les dispositions penchent ici du côté du second modèle si on se souvient de la peinture qui a été faite d'Emile Peyre par son contemporain Migeon comme *la dernière figure vraiment originale du monde de la curiosité*[3] nous ramenant en amont de l'idéal de l'indexation scientifique. Encourageant la démarche d'analyse expographique à laquelle s'apprête à s'atteler ce dernier chapitre, on lit ainsi que c'est bien à travers la recherche de *la disposition,* [du] *fond,* [de] *l'éclairage propres à révéler la splendeur particulière de l'œuvre et à la faire concourir à l'harmonie de l'ensemble* [qu'] *il obtenait, par ces moyens, des effets saisissants dont le souvenir reste impérissable chez celui qui les a contemplés.* [Et qu'à] *l'aide d'une miraculeuse symphonie de couleurs, ce prodigieux évocateur ressuscitait toute une époque évanouie, tout un art disparu*[4]. Le spectre de la disparition, la marge laissée par l'interstice de la « désapparition[5] », la question de la résurrection des formes du passé sont ainsi bien au cœur de la problématique ainsi que celles plus pragmatique des voies empruntées par ces dynamiques complexes dans les espaces de la réexposition.

L'ordonnancement spatial global de l'hôtel particulier de l'avenue Malakoff consiste en une succession d'étroites pièces commençant dès la cave, se prolongeant vers les vastes salons des étages nobles, puis jusqu'au grenier qui accueille, sous charpente, une magnifique loggia occupée également par des œuvres médiévales. La disposition du mobilier créé des sous-espaces nombreux entre lesquels l'ouverture des différentes pièces les unes sur les autres dessine, à travers des arcades, des rideaux entrouverts et des miroitements, des jeux de

[1] Georges Berger, *Journal des débats politiques et littéraires*, le 3 octobre 1904, conservé à la Bibliothèque nationale de France, Section « Nouvelles du jour ».
[2] Voir chapitre III le point évoquant les ressorts théâtraux entourant certains récits d'apparition épiphaniques dans l'Eglise au-delà du XIVe siècle.
[3] Gaston Migeon, *La chronique des arts et de la curiosité* de décembre 1904, « La collection Peyre », p. 334 (cité en annexe n° 16)
[4] Gaston Bideaux, déjà cité.
[5] Cf. chapitre II.

perspectives contribuant à faire dominer l'expérience d'un *iter* au sein de cet espace[1]. La saturation n'y est pas étrangère. En effet, les murs sont couverts de tapisseries, des œuvres sont juchées au sommet de corniches de bois qui courent sous les plafonds. Des chaires et des stalles servent de présentoirs, autant que les autres éléments mobiliers tels que les manteaux de cheminées. Des tableaux sont suspendus aux murs et parfois superposés avec des retables et des groupes sculptés. Enfin des statues s'admirent hissées sur socles à tous les emplacements disponibles. L'occupation de cette demeure, littéralement de fonds en combles, par des œuvres sans vitrines tend à éloigner encore cet intérieur du modèle d'une galerie clairement ordonnée pour le rapprocher d'un lieu du fantastique, faisant écho au *topos* du trésor comme caverne merveilleuse où l'intimité avec les œuvres, l'étrangeté, la surprise et l'émerveillement sont savamment ménagés par l'agencement de la présentation[2].

Rencontrée ici sous la forme particulière qu'elle revêt dans l'espace de cette collection personnelle, la typologie générale de l'itinérance sur une voie tracée, pouvant comporter des paliers et des effets de focalisation particuliers parmi les œuvres se retrouve également dans d'autres unités d'exposition. En un sens, le *display* du Musée du Louvre décrit au chapitre IV peut également constituer une variante du modèle de l'itinérance[3].

[1] Voir, chapitre III, l'emprunt de cette notion d'*iter* à Jérôme Baschet.

[2] La qualité de cet agencement y est cependant reconnue comme proprement muséale par le commentateur de l'époque que nous avions déjà cité au chapitre IV. Gaston Bideaux décrivait en effet comme suit le déploiement d'œuvres imaginé par Emile Peyre. *Ceux qui, comme nous, ont eu la précieuse joie de visiter souvent sa maison de l'avenue Malakoff se souviennent de l'impression qui les a saisis dès l'entrée pour aller s'accentuant à mesure qu'ils découvraient de nouveaux sujets d'admiration. C'était un prodigieux musée d'œuvres d'art, de statues, de bois sculpté, de tableaux et de tapisseries. Tout était disposé selon le goût le plus rare, le plus exquis en sorte que chaque objet apparaissait dans toute sa perfection,* dans *The New York Herald*, supplément d'Art, « La collection Emile Peyre. Etude critique sur son installation au Musée des Arts Décoratifs, Paris, dimanche 26 novembre 1905)

[3] Voir chapitre IV. Exemple qui se caractérisait pour mémoire par la primauté donnée à la clarté des espaces de présentation, par l'axe central des chefs-d'œuvre (sous la forme de « l'épine dorsale » alors décrite) traçant le chemin d'une visite express de contemplation fondée sur la reconnaissance du connu, et enfin par le déploiement, autour, de scansions secondaires ouvrant vers arrêts possibles dans un parcours moins rapide avec les présentations sériées d'ensembles exceptionnellement riches et cohérents (les émaux Limousins, les ivoires gothiques parisiens par exemple). Les regroupements adoptant également un ordonnancement guidé par la topographie (comme dans l'exposition de 1965, *Trésors des églises de France*) autour de la production de centres artistiques, comme Byzance, le Saint Empire, ou l'Italie.





Figure 314 Vues des salles médiévales du Musée des Arts Décoratifs, parues dans les revue Les Arts, décembre 1905[1]

Faisant écho au récit du transfert du fonds Peyre vers le pavillon de Marsan en 1905[2], le lutrin de l'église de Subligny[3] qu'on redécouvre ici au cœur d'un espace infiniment plus dégagé que plus haut a changé de référentiel expographique en intégrant les vastes salles, très éclairées du premier étage des Arts Décoratifs où la Galerie de pierre et les salles avoisinantes accueillent alors les nouvelles collections Moyen Âge et Renaissance comme en témoigne un article daté de l'inauguration ci-après. *Au premier étage, de nombreuses salles sont occupées à peu près entièrement par le magnifique legs de Monsieur Peyre qui a laissé au musée sa merveilleuse collection, riche de 2 500 pièces, peintures et sculptures*[4]. Quoique des indications muséographiques eussent été données par Emile Peyre autour de sa donation, on a déjà mentionné, au chapitre précédent, qu'elles n'avaient pas été scrupuleusement suivies[5].

[1] Numéro consulté aux archives du Centre de Documentation du Musée des Arts Décoratifs de Paris, de la même façon que les autres coupures de presse évoquées dans ce travail en lien avec cette institution.
[2] Voir chapitre IV.
[3] Remarqué par les amateurs lors de cette installation historique comme en témoigne l'extrait suivant (également utilisé dans le texte après) *: Je signalerai surtout pour l'époque gothique un grand lutrin en bois en forme d'aigle (XVe siècle), une tenture composée de cinq tapis*…, *La liberté* du 30 mai 1905, « Inauguration du musée des Arts Décoratifs », (auteur non précisé).
[4] Dans *La liberté* du 30 mai 1905, « Inauguration du musée des Arts Décoratifs », (auteur non précisé)
[5] Comme on peut le lire dans le *Journal des débats politiques*, de 1904 : *Emile Peyre avait exprimé le désir de procéder lui-même à l'installation de ses collections dans les salles du pavillon de Marsan, où il avait indiqué certaines dispositions à prendre qui ont été réalisées*. Ceci nous renvoie aux regrets exprimés (et déjà évoqués précédemment par Gaston Bideaux qui écrivait à ce sujet dans le *New Herald : S'inspirant pieusement de ses idées, de ses théories et de son exemple, les héritiers d'Emile Peyre avaient un programme tout tracé : conserver intact*

L'époque se félicita, au contraire, du *goût parfait avec lequel M. Metman, à la conservation du Musée, a dirigé l'installation des collections avec toute l'intelligence et le goût dont il est capable*[1]. Rien ne rappelle ici l'univers fantasmé du trésor médiéval et empli de mystère qui caractérisait le formidable amoncellement de merveilles de la demeure d'Emile Peyre. Le dialogue visuel tissé entre les tentures à l'arrière des stalles disposées le long du mur, le livre ostensiblement ouvert sur le lutrin et la Vierge à l'enfant se détachant au-devant d'un pilier pourraient vaguement rappeler quelque chose des dispositions ecclésiales[2]. En réalité, un tel déploiement découle directement de la perspective, évoquée au chapitre IV, de la création du l'Union Centrale des Arts Décoratifs et de son désir d'offrir un répertoire des formes destiné à féconder la production artistique[3]. La présentation des œuvres est dictée, dans les vitrines, par la dimension typologique soulignée dans le traitement des *séries formées par le legs de Peyre et Maciet* et accueillies pour la possibilité qu'elles offraient d'*étudier d'excellents exemplaires*. La muséographie des Arts Décoratifs au début du XXe siècle célèbre les *spécimens* qu'elle conserve comme des reflets de l'art majeur selon la perception de l'époque[4]. On peut mesurer l'écart ainsi produit avec la lecture qu'en faisait Gaston Migeon tandis qu'elles apparaissaient encore dans l'écrin fabuleux de l'avenue Malakoff. La dimension proprement documentaire reconnue aux œuvres issues de la spiritualité médiévale est ici intéressante. *Je dis « documents » à dessein, car si les beaux meubles, en bon état, et de premier ordre n'y sont pas rares, les fragments, presque tous d'un extrême intérêt archéologique ou artistique y sont si nombreux*

chacun des documents volontairement respectés par lui et chercher à leur faire produire de nouveau l'impression que lui-même en avait dégagée.

[1] La citation se poursuit comme suit : *Nous ne saurions omettre ici les noms des hommes comme MM. Jules Maciet et Raymond Koechlin dont la collaboration morale et matérielle a été si précieuse et dont l'esprit, le goût, le sens artistique clairvoyant et délicat a laissé sa trace en tant d'endroits du Musée, qu'il s'agisse de la présentation des objets, ou qu'il s'agisse de leur choix…, La revue Art et Décoration.* Revue mensuelle d'Art Moderne, éditée par la Librairie Centrale des Beaux-Arts, Paris, thème « Le nouveau musée des Arts Décoratifs » n° 9, 9ème année septembre 1905 par P. Vitry, p. 71.

[2] Installé dans la galerie de pierre du musée, cet agencement préfigure certains éléments qu'on rencontrera plus bas dans la « Galerie des retables » (créée par Monique Blanc à la fin des années 1990). Nous reviendrons alors sur la nature de la citation de l'élément médiéval, plus ou moins superficielle, fondée sur un rapprochement formel ou fonctionnel ou pourrait-on encore dire, ce référant à la « génétique », endogène ou exogène.

[3] Redonnons ici, pour mémoire la définition qu'en donnait, le 29 mai 1905, Maurice Demaison dans *Les débats : Le but que se propose l'Union n'est pas tant d'acquérir à grand prix des pièces rarissimes que de mettre sous les yeux des fabricants et des ouvriers des spécimens, des types, des modèles choisis, et accessoirement de constituer des séries qui ne sont pas représentées dans les autres musées français. Il ne faut donc chercher ici ni les pièces historiques dont la place est au Louvre ou à Cluny, ni les formidables entassements du South Kensington ou du musée industriel de Berlin. Cette infériorité ne va pas sans agrément.*

[4] La citation suivante (dont sont extraits les termes en italique de la phrase dans le texte) concentre en effet ces appréciations de l'époque : *Ces deux séries formées presque entièrement par le legs de M. Peyre et par les dons de Jules Maciet sont d'une richesse incomparable. On peut y étudier d'après d'excellents exemplaires, tous les types de meubles et de boiseries. Parmi les figures, il en est comme l'ange de Saint Germer ou le saint Jean de la collection Peyre que l'on peut comparer aux plus belles statues de cathédrales…*" *Le siècle industriel* du 4 juin 1905, « Le musée des Arts Décoratifs », (auteur non précisé).

que leur masse finit par impressionner. Bien classés, ils fourniront pour l'étude du bois sculpté au Moyen Âge, à la Renaissance et au XVIIIe siècle une mine de documents inestimables[1]. Ainsi, quoiqu'en laisse accroire l'apparence des photographies ci-dessus une telle présentation se situe très clairement, quant à sa finalité du côté de l'étude formelle et donc de ce qu'on a désigné comme la logique de la suspension.



Figure 315 Musée de l'Œuvre Notre-Dame ouverture vers la salle de présentation des éléments sculptés de l'époque romane[2]



Figure 316 Musée de l'Œuvre Notre-Dame, vue sur la cathédrale dans le dos du Buste d'homme accoudé[3] *(photos auteur pour l'ensemble des vues actuelles l'institution)*



Figure 317 Musée de l'Œuvre Notre-Dame, autre effet de perspective à travers un encadrement architecturé gothique ouvrant sur les salles hautes

Né de l'intense travail préparatoire conduit sous la houlette d'Hans Haug[4] avant 1930, le Musée de l'Œuvre Notre-Dame présente quant à lui depuis son inauguration, – au sein de l'écrin architectural évoqué plus haut – également cette caractéristique de promenade engageant à la contemplation face aux œuvres médiévales et Renaissance. Le parcours se déploie à travers de nombreux siècles d'art et d'histoire à Strasbourg[5] répartis sur plusieurs étages, entre des bâtiments d'époques différentes reliés par des cours intérieures et des coursives. L'expérience muséale s'y déroule pourtant sous le signe de la continuité notamment grâce à des successions de perspectives architecturales tantôt spectaculaires, tantôt poétiques qui amplifient de façon remarquable les partis pris muséographiques. L'impression d'unité découle du soin particulier avec lequel Hans Haug a traité là les espaces de transition à l'intérieur du musée : cours,

[1] *La chronique des arts et de la curiosité*, décembre 1904, « La collection Peyre », p. 335.
[2] Le dispositif intègre ici les chapiteaux et les fragments de futs à colonnettes provenant de l'abbatiale des Bénédictines d'Eschau dans une reconstitution de cloître, avec un plafond en bois produisant cet effet expographique d'une "allée de cloître" spectaculaire autant qu'immédiatement didactique.
[3] Strasbourg, vers 1465, attribué à Nicolas Gerhaert de Leyde.
[4] Qui avait également collaboré aux ajustements muséographiques du couvent d'Unterlinden.
[5] A travers 4 scansions chronologiques et thématiques majeures : Du roman au gothique, Objets d'art, La fin du Moyen Âge, De la Renaissance à la fin du XVIIe s.

escaliers, passages et galeries ne doivent jamais donner au visiteur le sentiment même momentané de changer de lieu. Les illustrations ci-dessus reflètent les jeux d'entraperçu faisant s'emboîter les espaces entre eux ou encore faisant de la silhouette de la cathédrale à l'arrière-plan le protagoniste principal autour duquel s'organise la temporalité dont proviennent les œuvres présentées. Les habillages de boiseries, les éléments architecturaux insérés comme l'absence de signalétique invasive achèvent de situer la découverte des œuvres du côté de la rencontre intime et d'une pérégrination amateuriste savamment muséographiée pour favoriser une découverte recueillie. L'esthétique résultant de l'érudition autant que de la *sensibilité artistique omniprésente*[1] d'Hans Haug continue de marquer de son empreinte l'espace actuel où domine l'harmonie chromatique, l'équilibre entre les formes, la finesse des transitions comme la lisibilité des œuvres permettant leur claire appréciation en même temps que l'entretien d'un constant dialogue entre elles et entre elles et leur environnement. Autant d'éléments qui contribuent à redéployer les créations médiévales dans un espace et un temps « autre »[2], hétérotopie et hétérochronie pour reprendre le vocabulaire foucaldien, qui n'est plus celui de l'espace sacré ecclésial mais ne s'en caractérise pas moins par la position légèrement hors du fil quotidien du temps et à distance également de tout heurt spatial propre au réel. On continuera d'examiner plus loin les éléments mobilisés en faveur de ces effets.

[1] Citation entière : *une intuition au service d'une vive intelligence et d'une grande érudition, elles-mêmes soutenues par une sensibilité artistique omniprésente*, Meyer and Schnitzler, p. 47.

[2] Ce dont témoigne également l'interprétation qu'Anne-Dors ibid. donnaient de cet espace en insistant sur l'importance *que le visiteur, passant du site originel aux nouveaux bâtiments, poursuive son voyage dans le temps, sans qu'aucune intrusion contemporaine ne vienne l'interrompre,* p. 71.



Figure 318 Espace d'introduction avec le chef-reliquaire de saint Baudime dans l'exposition Treasures of Heaven de Cleveland, 2011



Figure 319 Vue de la salle 1 « From tomb to Altar », avec l'abside ménagée au fond et le reliquaire du Latran 1er plan

La même nature d'espaces clairs, vastes[1] et lumineux – marqués ici à la fois par des séparations visibles entre différentes parties d'une exposition répartie entre sections thématiques[2] traduites par les changements de couleurs des murs enveloppant chaque unité et par les passages ménagés entre elles - se retrouve également dans un espace tel que celui qui était dévolu à la découverte des 140 œuvres participant à l'exposition *Treasures of Heaven, saints, relics and devotion in medieval Europe* de 2011 dans le *display* de Cleveland.



Figure 320 Vue de la salle 2 « Gathering the Saints » avec le passage sous arcade évoqué et l'ostensoir d'Hildesheim (1350) au 1er plan

Le percement de passages en forme d'arcades d'une pièce à l'autre, ainsi que le ménagement d'absidioles dans une des sections destinée à accueillir un sarcophage-reliquaire en pierre

[1] La distribution des modules de présentation ménageant d'amples espaces entre les œuvres permettait en outre une appréhension physique permettant d'en faire le tour et renforçant la lisibilité.

[2] "*From the Tomb to Altar*", "*Gathering the Saints*", "*Ritual and Performance*", "*Matter of Faith*", "*Beyond the Middle Ages*".

constituent des éléments rappelant le langage architectural ecclésial permettant de situer cette ambulation parmi les œuvres du côté de leur provenance fonctionnelle. De la même façon, le choix de placer dès l'espace introductif ce fac-similé du tableau du passage sous la châsse de saint Nicolas[1] situe immédiatement le discours d'exposition du côté d'une approche anthropologique des œuvres présentées corrélées aux formes de la vénération dont elles étaient le support. Remarquons également, plus haut, la présence du coffret-reliquaire du trésor du Latran qui fut parmi les premiers évoqués de cette recherche inscrit ici au sein de l'écrin thématique d'une salle intitulée « De la tombe à l'autel ». Se souvenant de la complexité du système d'enveloppement qui enchâssait ce coffret dans le secret de l'Arche de cyprès elle-même nichée dans les entrailles bien gardées de l'autel de l'oratoire des papes[2], son apparition, en pleine visibilité, sous la lumière traversant la vitrine transparente qui le donne à voir, on ne peut que se rappeler les propos de Bourty et Julia rapportés en ouverture de la revue de littérature au sujet de la barrière d'incommunicabilité qui s'élève entre pleine visibilité de la réalité matérielle de l'objet et illisibilité de son référentiel d'apparition/occultation premier.

Si la réminiscence de ces dynamiques semble délicate dans l'espace muséal, le rappel de l'enveloppe ecclésiale « primitive » fonctionne en revanche autour des objets dans le cas de la réinscription dans un écrin ecclésial et opère de façon plus nuancée dans le cas de son évocation comme on va le voir ci-après.

[1] On retrouve ici en contexte expositionnel, du côté du discours imagé d'accompagnement, une œuvre que nous prenions également comme support de re-représentation des évolutions dévotionnelles au-delà du XIIIe siècle vers la fin du chapitre III.
[2] Tel que l'avait si minutieusement décrit son inventeur Lauer.

b. REALITE OU SUGGESTIONS DE FORMES D'ENVELOPPES ECCLESIALES



Figure 321 Vue intérieure actuelle du Museum Schnütgen, depuis l'abside (photo auteur)

La mention faite plus haut de l'installation des collections du chanoine Alexander Schnütgen dans l'ensemble de l'église romane Sainte-Cécile met face au cas particulier de la réapparition d'œuvres médiévales pour la plupart issues de la région rhéno-mosane directement dans l'écrin d'un bâtiment ecclésial lui-même médiéval. L'espace ample de l'église Sainte-Cécile constitue un lieu-écrin très lumineux à la fois esthétique et poétique invitant, lui aussi davantage à une promenade sur le mode de l'*iter* qu'à un enseignement scientifique contraint. La distribution des éléments de présentation invite à la découverte, à la confrontation, à un mouvement libre encourageant des allers-retours pour observer, comparer et comprendre au sein d'un écrin servant si efficacement d'encadrement que l'énonciation muséographique peut s'effacer presque tout à fait pour laisser place à l'appréciation sensible des œuvres[1].

[1] D'autant mieux que le visiteur a été informé de l'essentiel dès le premier cartel d'introduction dont il a été question plus haut.



Figure 322 Vue de l'abside de l'église Sainte-Cécile, Museum Schnütgen, (photo auteur)

Dans la muséographie actuelle, quoique des scansions soient marquées entre les différentes parties de l'église, le parcours muséal est essentiellement conçu selon la logique d'une progression sous la forme d'une itinérance à travers les œuvres conduisant sensiblement de l'avant-nef vers l'abside[1]. Une abside dont le centre est occupé par une table noire figurant un autel et présentant - à l'arrière d'un crucifix monumental suspendu au plafond de bois - un devant d'autel orfévré contemporain du bâtiment mais provenant de l'église Sainte-Ursule. Les reliquaires qui nous intéressent spécifiquement se rencontrent là d'une part dans les vitrines du côté gauche de la tribune évoquées au chapitre IV, par exemple pour les petites châsses et le reliquaire-bourse qui apparaissent confrontés à des crosses et à des plaques émaillées provenant de reliquaires.

[1] Voir le schéma proposé en annexe n° 17.



Figure 323 Vue du reliquaire-monstrance en cristal de roche, région du Rhin, autour de 1200 dans l'espace de la sacristie de l'église Sainte-Cécile, Museum Schnütgen, (photo auteur)

D'autre part, des reliquaires-monstrances sont présentés sous la forme de séries ou dans des vitrines unitaires à la fois dans certaines vitrines de l'abside et dans l'espace qui dut être celui d'une sacristie, comme on peut le voir ci-dessous pour le reliquaire-monstrance dont on a évoqué l'apparition au cours du chapitre III. Les bustes-reliquaires en bois polychrome célèbres à Cologne prennent place là directement hissés sur des socles, hors vitrines, en surplomb de l'espace abaissé de la nef selon une disposition similaire à celle qu'on peut également observer dans le sanctuaire Saint-Ursule de la même ville de Cologne[1].

[1] Voir annexe n° 18.



Figure 324 Vue de la présentation des bustes-reliquaires des compagnes d'Ursule dans la sacristie de l'église Sainte-Cécile, Museum Schnütgen, (photo auteur)

D'autres se retrouvent également dans la salle à gauche du chœur, échelonnés sur les hauteurs d'un des murs, suivant des jeux de symétrie formelle dans la présentation qui ne sont pas sans faire écho à ceux rencontrés dans les archives de la présentation médiévale du trésor sur l'autel de la cathédrale de Bâle par exemple[1].

Comme on l'a évoqué plus haut, dans d'autres espaces plus simplement muséaux, l'évocation de l'écrin ecclésial originel peut, spécifiquement autour de la présentation de retables, revêtir des formes de reconstitutions plus ou moins suggestives. Il est alors intéressant de faire se rencontrer les intentions manifestées par les conservateurs ou affichées par des responsables de l'institution et le langage expographique effectivement mis en œuvre. Dans le cas des prolongements du redéploiement du legs d'Emile Peyre et de Jules Maciet en lien avec une très importante campagne de restauration des retables des collections du Musée des Arts Décoratifs en 1997, la conservatrice en charge des collections est explicite quant à son impulsion muséographique première. *C'est d'abord une nef d'église, c'est ça que je voulais montrer pour rappeler - je sais que ce n'est pas politiquement correct mais tout de même - que*

[1] Suivant la traduction qu'en donne le diagramme de Burckhardt. On pourrait confronter la présentation choisie là à celle que des bustes comparables dans la « Chambre d'or » du trésor de l'église Sainte-Ursule de Cologne.

l'Europe est chrétienne, qu'on plonge dans le département médiéval ainsi et que les gens l'apprécient comme ça dès le XIIIe siècle puisque j'ai un panneau de retable de 1275 ![1]



Figure 325 Vue de la galerie des retables du Musée des Arts Décoratits de Paris, photo auteur, vers 2017

L'espace qui en résulte, dans la galerie de pierre de l'institution que nous visitions précédemment au début du XXe siècle, fonctionne effectivement comme un large vaisseau, ample et aveugle aboutissant sur ce qui constitue l'évocation d'une sorte de chevet plat terminé par la représentation d'un autel, tel qu'évoqué plus haut dans les intentions de « rapatrier » la sacralité entourant les œuvres de la fin du Moyen Âge. Guidé par les propos du cartel d'introduction, le visiteur reconnaît vraisemblablement l'espace d'une avant-nef[2] où se tiennent les Vierges à l'Enfant et le saint Jean-Baptiste ainsi que les bannières d'église suspendues aux cimaises. A partir des éléments de clôture de chœur[3] utilisés perpendiculairement aux murs comme des claustra, on peut également présumer qu'il reconnaît le schème structurel de ce qui correspondrait aux « bas-côtés » de cette nef se prolongeant jusqu'à l'autel. Dans cet espace unifié immédiatement reconnaissable comme une citation d'intérieur d'église, le parcours prend spontanément la forme d'une boucle depuis l'avant-nef vers la paroi gauche accueillant l'œuvre

[1] Entretien avec Monique Blanc, déjà cité.
[2] La question de la réception présumée ou réelle de la part des visiteurs demanderait naturellement des investigations de terrain comme on avait pu en conduire à micro-échelle autour de la salle du trésor d'orfèvrerie du Musée de Cluny par exemple au cours du Master II de l'Ecole du Louvre en 2007. On y renverra peut-être en annexes. Il s'agirait d'un autre travail complémentaire à celui conduit ici.
[3] Il s'agit d'éléments d'une clôture de chapelle provenant du château de Villeneuve-Lembron (XVe siècle).

la plus ancienne de la galerie[1], et se poursuit suivant la présentation des retables[2] puis aboutit au Retable de saint Jean-Baptiste de Borrassa (début XVe) disposé sur l'autel et constituant la focale de l'exposition comme en témoigne la présence d'un banc prévu pour sa contemplation avant de se finir par la paroi latérale droite[3]. Cette répartition chronologique des œuvres souligne à elle seule combien la logique de démonstration propre aux Arts Décoratifs continue de prévaloir ici – le *display* donnant ainsi clairement à observer la variété typologique des retables du *dossale* aux polyptyques gothiques - simultanément à l'intention d'une restitution contextuelle dont on doit encore examiner, là aussi, les ressorts et l'efficacité plus loin.

Dans le cas de l'exposition *Premiers retables* du Musée du Louvre en 2009, la préface du catalogue déjà citée affichait le désir de traduire la rhétorique de l'accumulation dont nous avions parlé au début du chapitre I. On peut en effet lire que *l'exposition cherche à montrer, dans sa présentation physique, que le Moyen Âge n'hésitait pas à accumuler les œuvres et à les juxtaposer*. Ce désir de sensibiliser les visiteurs à cette dimension de l'esthétique médiévale[4] se traduit-il dans le *display* choisi ?



Figure 326 Vue de la première salle de l'entresol de l'aile Richelieu dévolu à l'exposition Premiers retables, 2009, Musée du Louvre, archives du Département des Sculptures

[1] Le *Retable du Maître de Vicchio di Rimaggio*, Florence, début XIVe siècle. On peut observer la façon dont ce même élément prenait place dans l'aménagement d'Emile Peyre, voir photographie d'annexe n° 19.
[2] Dont le *Polyptyque de la Vierge à l'Enfant* d'Antonio di Caro, 1398.
[3] Par la contemplation du retable en pierre de Vicino da Ferrara vers 1470 illustrant le type de la *pala* puis un polyptyque complexe à plusieurs niveaux combinant sculpture et peinture : *Le retable de la Passion du Christ* vers 1490.
[4] Qui se voyait encore précisée comme suit toujours entre les lignes de cette préface : *Ce caractère additif et surabondant des œuvres dans les églises médiévales nous déconcerterait sûrement si nous avions la possibilité d'un voyage dans le temps. Car nous croyons encore trop souvent que tous les édifices religieux du Moyen Âge ressemblaient à des églises cisterciennes, vides, austères, dépourvues de décor et de couleur, alors que ces dernières n'étaient que l'exception à la règle !* Loyrette, p.8.

Dans cette exposition explicitement sous-titrée « Une mise en scène du sacré », les visiteurs découvraient le retable-tabernacle de la Vierge de la première moitié du XIIIe siècle provenant d'Angoustrine[1], comptant parmi les plus anciens retables peints et sculptés conservés, présenté trônant sur une reconstitution de table d'autel au-dessus d'un panneau de bois polychrome formant un devant d'autel contemporain[2]. Ainsi percevaient-ils immédiatement ce qu'avait pu être la disposition originelle de ces créations dans une petite église de la Catalogne romane du début de la période gothique[3]. Comme on peut le voir, ici sous les éléments de retables en pierre à gauche de la photographie, tous les fragments majeurs de retables étaient présentés dans l'exposition rehaussés par des socles hauts[4] dont on peut à bon droit estimer qu'ils figuraient des autels stylisés. Cependant, le choix de leur donner un dessin biseauté et non celui orthogonal qu'aurait eu une table d'autel atténue considérablement ce simple élément de contextualisation. Le parcours chronologique, des débuts du roman au gothique, dans cet espace d'exposition ne comprenant qu'une entrée et impliquant une visite sous la forme d'une boucle correspondant à une marche dans le temps invitait quoi qu'il en soit prioritairement à une appréciation des évolutions formelles des œuvres sélectionnées. On peut enfin nuancer l'effectivité de la traduction annoncée - dans les mots de la préface - de la logique d'accumulation. En effet, celle-ci aurait par exemple pu être évoquée de façon très intéressante au niveau des images, autour de l'exemple du mobilier d'Angoustrine, en convoquant visuellement[5] la coexistence, dans la même église Saint-André, des fresques exécutées dans l'abside rigoureusement à la même époque et vraisemblablement par les mêmes ateliers et suggérer ainsi la superposition des peintures murales, des figurations sur les retables et les panneaux peints dans l'espace de ce sanctuaire juchée sur un promontoire rocheux[6]. Au lieu de cela, les modules de présentation se répétaient de façon sérielle dans l'enveloppe uniforme d'une présentation strictement esthétique dont, là encore, on pourra examiner plus bas, certains partis pris muséographiques.

Comme on a pu l'évoquer au cours du chapitre II attaché à décrire les formes d'enveloppement des reliques dans le contexte de la dévotion médiévale aux corps saints,

[1] D'Angoustrine-Villeneuve-des Escalades dans les Pyrénées pour être précis, œuvre célèbre dont la Vierge à l'Enfant en bois polychrome a été volée en 1976

[2] Quoique provenant d'une autre église d'Angoustrine que le célèbre retable-tabernacle de la Vierge.

[3] En effet le retable de la Vierge en majesté provenait, avant son déplacement révolutionnaire, de l'église Saint-Martin-d'En-Vals (Angoustrine), avant d'être placé dans l'église Saint-André d'Angoustrine également dont provient le retable. Ainsi, la reconstitution proposée ici du retable ornant le même autel que le devant d'autel ci-dessus n'est-elle pas absolument fondée historiquement comme le précisent clairement les conservateurs. Voir Le Pogam and Vivet-Peclet, p. 62.

[4] Voir annexe n° 20

[5] Nécessairement sous la forme du fac-similé puisqu'on parle ici de fresques murales du XIIIe siècle conservées du reste en partie seulement.

[6] On rapproche ces trois éléments dans l'annexe n° 21.

l'environnement immédiat de l'autel ou celui, plus ample, du développement de la nef ne sont nullement les seuls espaces référentiels historiquement attachés aux reliquaires. Avant eux, on songe notamment à l'espace souterrain des cryptes dans lesquelles s'élevaient les premières confessions martyriales mais également les premiers dispositifs œuvrant à ménager là un accès visuel aux corps saints[1]. Aussi le choix posé, dans le courant des années 2010, de déployer les objets du trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune au sein d'une crypte formant le soubassement de la salle des archives et du dortoir des chanoines renoue-t-il, sur le site de la vénération des corps des martyrs thébains, avec cet archétype historique. Il fait également écho à ce qui fut pour Jean Taralon, au début des années 1950, une réflexion volontaire sur le nécessaire réaménagement de l'espace du trésor de l'abbaye tel que nous l'avions décrit au chapitre consacré à la suspension muséale. Celui-ci écrit en effet explicitement que *la volonté de créer une « ambiance trésor » propice à la réception spirituelle* [des objets présentés] *nécessita la restructuration de l'espace. On abaissa le sol afin de permettre la pose de degrés, créant l'illusion de s'enfoncer dans une crypte, de plonger dans l'obscurité, projetant le visiteur dans l'esprit du pèlerin de Compostelle*[2].



Figure 327 Vue d'ensemble du trésor de l'église de Sainte-Foy après 1956 Emmanuel-Louis Mas RMN Médiathèque de l'architecture et du patrimoine



Figure 328 Une vue d'ensemble du trésor de Saint-Maurice d'Agaune

Ainsi, là où l'espace de Saint-Maurice épouse « naturellement » l'enfilade de deux étroites salles voûtées d'arrêtes entre murs de pierres gris foncé, fallut-il à l'époque de la transformation du trésor de Conques, remodeler l'espace né au lendemain des expositions universelles[3] pour lui imprimer la forme d'une salle étirée en longueur, ne présentant qu'une seule ouverture et terminée par une rotonde terminale, un espace entièrement plongé alors dans la pénombre par

[1] Voir le premier mouvement du chapitre II.
[2] Jean Taralon, cité par Jacqueline.
[3] Décrit au cours du chapitre IV.

l'occultation des fenêtres du sud et la pose de claustra au-devant de celles laissées au nord. La présentation par leurs concepteurs des aménagements choisis pour les objets ainsi remis en scène dans les deux contextes ici rapprochés montre la pluralité des interprétations possibles de la nécessité de traduire quelque chose du déploiement initial de ces créations. Pour Jean Taralon, *les objets du trésor, rejetés contre les murs, formaient une sorte de cortège accompagnant le pèlerin vers la sainte en pleine lumière*[1], tandis que Pierre-Alain Mariaux décrit comme suit la variation retenue à Saint-Maurice. *Les reliques de saint Maurice et de ses compagnons, de même que celles du roi Sigismond et de ses enfants, sont ainsi disposées au centre de la salle. Leur présence commande donc, en filigrane, un dispositif à dominante sacrée qui n'empêche pas la vision muséale des « expôts ». En effet, la mise en œuvre bien comprise du reliquaire dans sa matérialité sert le double but de marquer la présence des reliques et de les authentifier, sans obérer la visite historienne*[2]. Nous reviendrons sur ce dispositif.



Figure 329 Abside créée pour la statue reliquaire de sainte Foy après 1956 Emmanuel-Louis Mas RMN Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

Les deux intentionnalités rejettent ainsi l'ordonnancement simplement chronologique au profit d'une approche thématique mettant en valeur les reliquaires majeurs du trésor à Agaune, et selon une disposition très clairement dévolue à la création d'un écrin pour la Majesté de Sainte

[1] Idem.
[2] Mariaux, vol. II Le trésor. p. 401.

Foy dans le trésor de l'abbaye éponyme comme en témoignent tant l'image ci-dessus que le propos ci-après. *Le but ultime de ce cheminement se trouvait révélé dans l'installation surélevée de la Majesté à l'extrémité de la salle, dans une rotonde qui permettait de tourner autour de la vitrine. Cet aménagement facilitait la lisibilité de l'œuvre, mais il rappelait surtout le rite de déambulation qu'avait connu la Majesté de sainte Foy fans le chœur de l'abbatiale où jadis elle était présentée*[1]. Nous continuerons d'examiner, plus bas, le détail du langage expographique mis en œuvre pour parvenir aux effets escomptés dans ces deux sortes de cryptes, mais proposons avant cela d'évoquer l'existence d'une ultime catégorie (ainsi que d'une dernière variante) de réinterprétation d'un espace ecclésial médiéval.

On songe à la chambre du trésor elle-même dont il a également longuement été question au cours du chapitre II. Avec l'espace dont le Musée de Cluny se dota au début des années 1980 pour accueillir les joyeux de son orfèvrerie[2], la réminiscence de ce motif architectural est immédiatement fonctionnelle, comme on le constate en relisant comment Alain Erlande-Brandenburg décrit sa genèse avant même qu'il s'agisse d'évoquer la façon dont cette création se traduisit plastiquement.

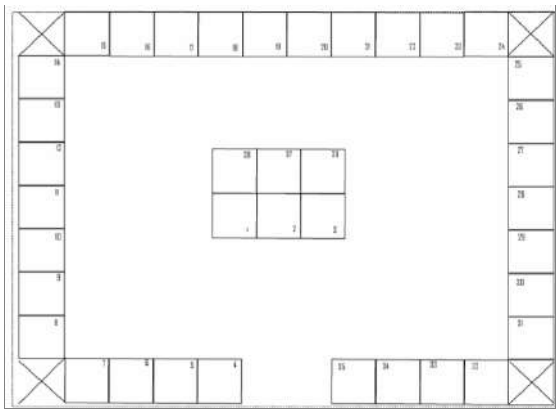


Figure 330 Plan reconstitué de l'ancienne salle "du trésor d'orfèvrerie" du Musée de Cluny à partir de 1981

Il me fallait demander à l'architecte[3] *de construire une salle forte entièrement en béton qui ne risque surtout pas l'incendie avec un système de fermeture en faisant un véritable coffre-fort et comportant toutes les mesures de sécurité existant à l'époque. Ainsi fut avant tout créée une salle forte protégeant véritablement les œuvres du vol, des incendies et toute sorte de menace*[4]. La référence pratique, avant même d'être symbolique au type d'espace « trésorerie » est

[1] Jean Taralon cité là encore par Jacqueline.
[2] Jusqu'à sa récente destruction.
[3] La salle fut en effet réalisée en association avec l'architecte Yves Boiret.
[4] Présent et barricadé à l'intérieur du Musée pendant les terribles évènements des journées de l'insurrection populaire du mai 68 parisien, Alain Erlande-Brandenburg se dit lui-même fortement marqué par cette expérience de proximité du danger pour les œuvres sauvegardées par l'institution.

immédiatement perceptible dans la forme générale de la pièce dont l'organisation est très simple. Située à l'étage du musée, elle constitue une pièce à part dans le parcours, ne comportant qu'une seule porte d'accès qui sert également pour la sortie et aucune fenêtre. Dans ce coffre-fort architectural formant un parallélépipède rectangle d'environ 50 m², les modules de présentation occupaient les quatre murs sans espacement entre eux ainsi qu'un plot d'armoires au centre de la pièce[1]. Peu de temps après sa mise en place, la présence de ce plot central induisant un mouvement giratoire d'appréhension physique de la salle avait été interprétée symboliquement par la directrice de l'institution de l'époque, Viviane Huchard qui, rappelant les propos de Jean Taralon lus plus haut au sujet de Conques, comparait ce mouvement à une déambulation dans le chœur d'une église évoquant le « *tour des corps saints* »[2]. Dans la sous-partie à venir qui s'attachera aux propriétés plastiques des agencements et des matériaux expographiques des unités retenues, on reviendra à cette salle pour évoquer l'importance des armoires de chêne qui en constituaient l'élément majeur. Avant cela, il a semblé possible de rapprocher de cette reconstitution de *Schatzkammer* deux autres espaces muséaux qui constituent des variantes certes moins aisément rapprochables de cette traduction presque archéologique d'un espace du trésor ecclésial en musée. On songe premièrement à la salle accueillant les polyptyques gothiques du Wallraf Museum ainsi qu'à celle qui avait été intitulée, autour de 2014 et là aussi jusqu'à sa récente destruction, « La dévotion », au musée de Cluny.

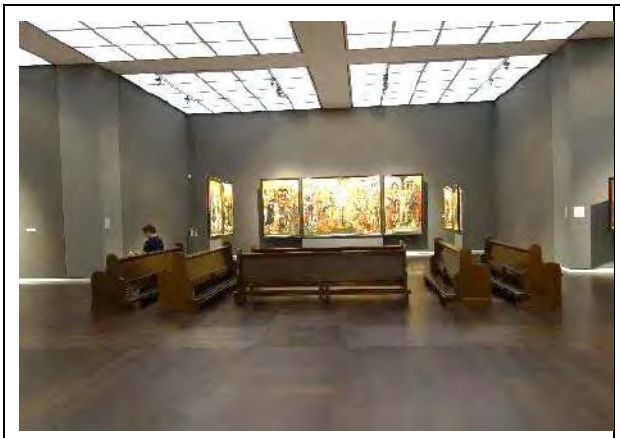


Figure 331 Vue partielle de la salle des polyptyques du Wallraf Museum, (photo auteur)

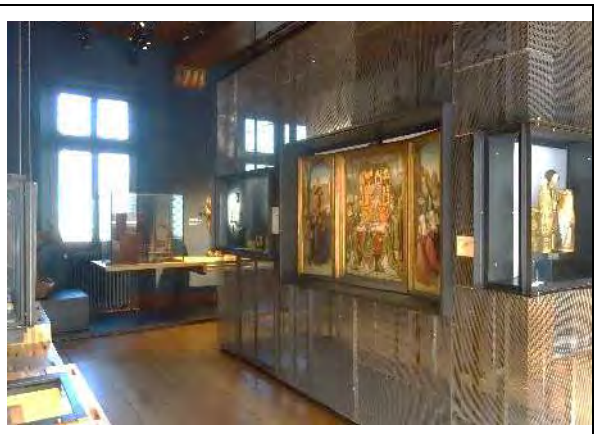


Figure 332 Vue également partielle de la salle "La Dévotion", Musée de Cluny, (photo auteur)

La première unité d'exposition partage avec celle évoquée à l'instant le fait de constituer un espace également clos, ne comportant qu'une porte unique, sans aucune autre ouverture et

[1] On renvoie vers l'annexe n'° 22 un croquis de ce que pouvaient être, schématiquement les orientations majeures quant aux manières d'appréhender cet espace qui ne présentait, dans sa conception originelle, aucun élément médiatique susceptible d'orienter la décision du visiteur quant à la direction à prendre.

[2] Viviane Huchard « Le Trésor d'orfèvrerie » au Musée National du Moyen Âge », in Trésor d'église, musée d'art religieux, quelle présentation ? pp. 119-121.

adoptant quant à elle au sol le plan d'une croix potentée ou en tau[1] marquant symboliquement de ce signe cette salle au centre du département des peintures médiévales de l'institution. Dans cet espace clairement articulé et spacieux, la circulation se fait aisément d'un des « bras de la croix » à l'autre chacun présentant, dans son renfoncement plusieurs triptyques présentés ouverts, elle peut spontanément prendre la forme d'une boucle en raison de la disposition même de la pièce. Pour la seconde, le même principe de circumambulation autour d'un plot central avec des œuvres également disposées en périphérie le long des murs, entraîne[2] une découverte des œuvres susceptibles de se faire simultanément dans plusieurs directions. Cet espace ne présente pas l'absence de lumière naturelle qui caractérise les deux autres et il est en outre possible de traverser le corridor qui le précède sans pénétrer dans cet espace d'exposition.



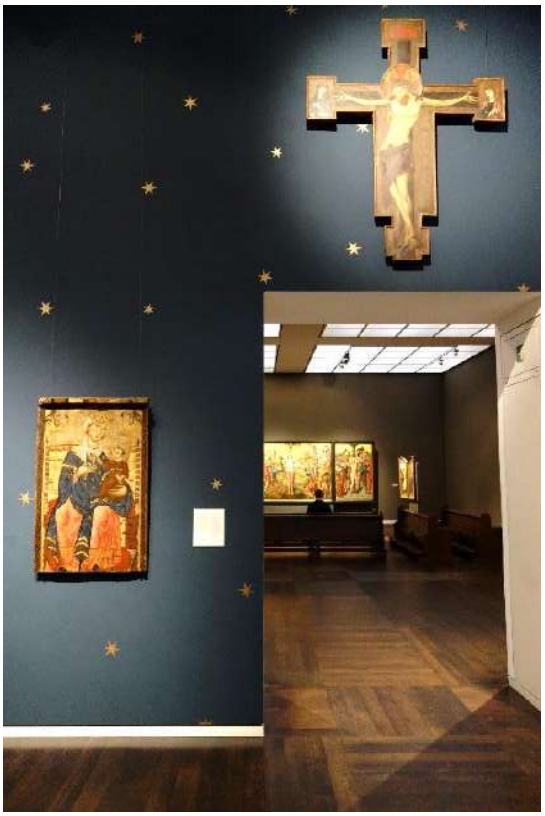


Figure 333 Croquis et photographie de l'espace liminaire précédant l'entrée dans l'unité d'exposition du Wallraf Museum présentant les polyptyques de la fin du Moyen Âge (photo auteur)

Comme on peut le voir ci-dessus, au Wallraf Museum l'entrée dans l'unité d'exposition close présentant les polyptyques s'effectue en passant sous une croix monumentale rapprochable – quoiqu'à moindre échelle – du crucifix de Giotto suspendu à la clé de voûte de la travée en

[1] Aux quatre bras égaux.

[2] Comme dans ce qu'on désigne ici comme l'ancien « trésor » du musée de Cluny (ancienne salle 16). Ici les visiteurs peuvent se tourner vers le module disposé au centre ou le long des murs présentant eux-mêmes deux niveaux d'exposition des œuvres.

amont du chœur où trône l'autel-majeur de l'église Santa Maria Novella. Une telle disposition rejoue donc subtilement dans l'espace muséal le franchissement d'un seuil faisant passer le visiteur d'un espace qui apparaît d'autant plus comme liminaire vers un espace différencié qui, par sa simple situation de l'autre côté de cette croix surélevée, pourrait être celui d'un sanctuaire.

Avoir décrit au cours de ces quelques pages les traits les plus saillants de l'ordonnancement spatial global des unités d'exposition et en avoir tiré certaines conjectures quant à des rapprochements possibles avec des réminiscences plus ou moins précises de motifs architecturaux en lien avec l'existence médiévale des œuvres présentées ne saurait suffire. Il est indispensable de prendre plus précisément en compte à présent, au-delà de la disposition générale des espaces et des effets de parcours qui en résultent, comment ces remises en exposition opèrent au plan plastique. Quels sont les choix chromatiques retenus pour ces réexpositions ? Quel rôle est confié à la lumière ou à l'absence de lumière ? Quels supports sont chargés de remettre en scène des œuvres que nous avons rencontrées précédemment dans le secret de chambres du trésor, serrées dans des armoires du pourtour du chœur des édifices ou encore élevés en ostensions sur des autels ou des hauteurs de tribunes ? Autant de questions qui vont guider la sous-partie suivante.

B. De quelles teintes, a l'aide de quels luminaires eclairer le redeploiement des objets issus des tresors du Moyen Âge occidental ?

a. « Il ne faut pas oublier la couleur : le Moyen Âge aime la couleur » (Alain Erlande-Brandenburg)

Cette incise extraite d'un entretien avec l'historien de l'architecture, conservateur autant que directeur de musées, nous met sur la voie de la considération accordée dans la muséographie à la dimension puissamment chromatique des œuvres du Moyen Âge – qu'on songe à la place des pierreries ou encore des émaux dans l'orfèvrerie mosane pour ne prendre que cet exemple emblématique - mais aussi aux choix de couleurs effectués par les institutions au moment de concevoir les formes destinées à soutenir la réapparition de ces créations. Précédant l'analyse proprement dite, on peut citer, ci-après, l'évocation par Gaston Bideaux de la riche relation qu'Emile Peyre entretenait avec la question du chromatisme. Plusieurs choses apparaîtront alors. La question de la couleur originelle de l'œuvre naturellement ainsi que le défi que pose

la manière de l'« accommoder [1]» dans l'exposition – ici domestique, mais également une réflexion ouvrant sur l'idée d'une stratification de « patine » à la surface des créations au fil de leur histoire d'objets mobiles.



Figure 334 Reconstitution schématique[2], sous l'angle des rapprochements chromatiques, dans un des agencements d'œuvres de l'avenue Malakoff avant 1905

Emile Peyre, et là sans doute réside son originalité maîtresse, n'était pas seulement un collectionneur avisé, mais un des coloristes les mieux doués, les plus puissants de notre époque. Partant du principe qu'un ton n'existe pas pour lui-même, il laissait toujours au document qu'il venait d'acheter la couleur imprévue, bizarre, choquante même parfois au premier abord, acquise au cours des siècles. Avec quel art prodigieux il savait trouver le fond qui devait le mettre en valeur, le rendre harmonieux, lui créer une ambiance spéciale, personnelle et si savoureuse[3]. Avant d'examiner la conception de ces fonds susceptibles de mettre en valeur les œuvres à travers quelques exemples, notons immédiatement, la façon dont, après leur transfert dans les vastes salles du pavillon de Marsan, la charge colorée des créations médiévales et

[1] On place le terme entre guillemets, car ce dernier n'est peut-être pas absolument juste. Encore que se tourner vers l'étymologie *accommodare* fondée sur le latin classique *commodus,* signifiant « approprié » pourrait offrir un écho intéressant au sous-titre de l'ouvrage collectif consacré à l'Eglise en tant que lieu de performance (*In locis competentibus)* évoqué en première partie. Ainsi la question de ce *locus* approprié à ce que quelque chose y éclose apparaît-elle en filigrane des deux énonciations (ecclésio-médiévale d'un côté, expositionnelle depuis l'époque contemporaine de l'autre) rapprochées.

[2] Visant à restituer ici quelque chose de la juxtaposition chromatique que ne permet pas de percevoir immédiatement la traduction photographique de cet agencement entre *La tapisserie des bûcherons* (du début du XVIe siècle), le *coffres aux armes de la famille Malvezzi* (noyer, Bologne, XVIe siècle) et *La Vierge* provenant d'un monument funéraire (par Giovani Buora, Venise, début du XVIe s.).

[3] *The New York Herald*, supplément d'Art, « La collection Emile Peyre. Etude critique sur son installation au Musée des Arts Décoratifs, Paris, dimanche 26 novembre 1905, pour la France.

Renaissance léguées par Peyre continue d'être perçue par les commentateurs qui mentionnent l'équilibre visuel qui doit y faire pendant. On lit ainsi que *les yeux des visiteurs éblouis par les colorations variées de l'art précieux se reposeront sur la douce et verdoyante vision du jardin français des Tuileries qui, des fenêtres des nouvelles galeries, dessine avec grâce les lignes pures de ses pelouses et de ses charmilles taillées et découpées dans un beau sentiment architectural*[1]. On retrouve là l'importance, évoquée au cours du chapitre IV, de l'extension, vers l'extérieur, de l'enveloppe expositionnelle qui compose l'écrin réenchâssant les créations médiévales et façonne les conditions de leur réception.

On pourrait collecter ici les lieux où, comme dans une partie de l'exposition *Trésors des églises de France* ou encore dans les actuelles vitrines latérales des séries d'œuvres orfévrées du Schnütgen, le fond des vitrines a pu et peut encore être tendu de gris-bleu destiné à produire un contraste léger avec les ors, argent, cuivre et autres matériaux précieux composant les œuvres. L'évocation orale du souvenir d'Alain Erlande-Brandenburg associé au choix de la soie jaune, du velours côtelé blanc ou encore de cette fameuse soie bleutée pour l'orfèvrerie dans la présentation choisie par Francis Verlet au Musée de Cluny sera plus édifiante que bien des photographies[2]. *L'ancienne présentation à l'égard des couleurs était horrible. Les émaux limousins étaient présentés sur un fond jaune, les autres pièces étaient sur fond blanc. Le blanc pour commencer n'est pas une couleur, puis c'est affreux, c'était abominable. Ni le blanc ni le noir ne sont des couleurs. Ça ne pouvait pas être ça. Il fallait lier les couleurs avec les objets*[3]. Ce désir de « lier la couleur » avec les objets ne domine pourtant pas systématiquement dans les présentations comme en témoigne, en annexe, le recours successivement à une teinte aubergine et à un gris anthracite, respectivement derrière la lanterne de Bégon du trésor de Conques et dans certaines vitrines de l'exposition *Premiers retables*[4]. Le contraste entre ces dernières vitrines et ce qui avait été avancé en préface du catalogue au sujet de la gaieté et du foisonnement des couleurs médiévales, soulignant alors l'exception constituée par l'espace achromatique cistercien, est notable. On observe en effet là combien la décision expographique se détourne finalement de ce qui avait été identifié comme effet premier pour lui préférer, dans l'entresol des expositions temporaires du Musée du Louvre, l'efficacité du noir rehaussant la valeur plastique et la préciosité des œuvres sculptées. Placer, ci-dessous, deux photographies -

[1] Dans *Le siècle industriel* du 4 juin 1905, « Le musée des Arts Décoratifs », (auteur non précisé).
[2] On se contente de placer pour mémoire une photographie de ces nuances de bleu ciel associées aux créations orfévrées médiévales en annexe n° 23.
[3] Entretien de 2007 déjà cité.
[4] Photographies également placées dans l'annexe n° 23.

des années 1950 pour la première et actuelle pour la seconde[1] - de l'intérieur du trésor de Conques permet d'introduire à la possibilité paradoxale que blanc et noir – ces non-couleurs évoquées à l'instant par Erlande-Brandenburg- puissent être choisies dans les mêmes intentions et produire des effets relativement semblables se rangeant du côté de la suspension muséographique évoquée au chapitre précédent.



Figure 335 Vue d'ensemble des vitrines occupant le mur gauche du trésor de Sainte-Foy de Conques après 1956[2] et à l'été 2018 (photo auteur)

Comme on a pu l'observer au contact des vitrines conçues pour les expositions universelles, dans les déploiements qui les ont suivis immédiatement – on peut songer aussi bien à la création de l'armoire de Viollet-le-Duc pour les couronnes de Guarrazar en 1859[3] qu'aux vitrines du trésor de Conques dans les années 1910 -, dans le langage expographique des années cinquante à soixante-dix, dans des trésors (Essen, Aix-la-Chapelle) aussi bien que dans la muséographie actuelle du Louvre, le noir opère comme un marqueur d'autorité, d'objectivité de scientificité. Le contour noir des vitrines souligne la valeur des œuvres en même temps qu'il établit une distance vis-à-vis de celui qui les regarde[4]. Une distance dont il est intéressant d'observer ici qu'elle n'est pas sans rappeler ce qu'on a décrit autour de l'apparition des monstrances-reliquaires comme un passage de l'haptique à l'optique[5]. On le comprend en transposant légèrement notre objet et en notant combien *le cadre expose le tableau au regard, mais le*

[1] Laissées toutes deux en noir et blanc ici pour faciliter la comparaison.
[2] Par Emmanuel-Louis Mas, RMN, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.
[3] Voir chapitre IV et également plus bas au point consacré au matériel expographique réinterprétant l'armoire médiévale.
[4] Un regard attentif aux photographies de la présentation choisie pour *La Dévotion* permettra également de voir cette dimension à l'œuvre, très concrètement (au sol de la pièce en l'occurrence) lorsque nous y reviendrons. On peut également revenir ici aux analyses de Richard Phélan écrivant que *les diverses actions du cadre ajoutent à la toile de la valeur : l'inclusion dans la catégorie de tableau, le signalement à l'attention et à la concentration de celle-ci, la mise en scène, la protection et le détachement, la convention du cadre d'or enfin est une surdétermination de valeur. Visuellement et culturellement, le cadre conserve la valeur de l'objet encadré* [nous aurions plutôt écrit « consacre »], voir Phélan, p. 36.
[5] Voir chapitre III.

protège du corps, [il] *met le corps entre parenthèses : avec le tableau encadré, le corps du spectateur ne rencontre pas le corps du tableau*[1]. Dans l'espace strictement muséal, ce cadre revêt couramment cette forme du cerne noir également observé dans l'exposition temporaire *Trésors* au musée de Cluny à l'été 2018[2]. A Conques, le passage de cet encadrement par le noir en 1956 à l'extension de cette teinte au fond des mêmes vitrines dans la présentation actuelle fait apparaître ce choix expographique comme une constante. Cette dernière pourrait constituer une réponse possible, une forme de distanciation, face à l'importance historique de la vénération rituelle attachée aux reliquaires du trésor de l'abbaye de sainte Foy depuis le Moyen Âge[3]. Faisant écho au fragile équilibre entre sacral et muséal pointé plus haut par Mariaux, cette nécessité d'établir une distance patrimoniale dans la présentation des œuvres jouxtant de si près l'appréhension dévotionnelle pourrait également éclairer le choix muséographique tout aussi fort du soclage noir des œuvres du Museum Schnütgen qu'on décrira également plus bas sous l'angle de l'absence de vitrine les entourant[4].

[1] Phélan. On précisera cette idée plus bas en citant Germano Celant.
[2] Voir fin du chapitre IV. On en reporte l'image en annexe n° 24 afin de faciliter la lecture sans exiger la navigation entre les annexes des différents chapitres. Le noir était également très présent dans les choix expographiques de la salle intitulée « La dévotion » à Cluny dont nous présenterons l'analyse expographique à part, plus loin.
[3] On peut argumenter en ce sens en continuant le dialogue avec *Le questionnement du cadre*, soulignant bien ci-après combien le cadre, le rehaut au noir des bords ou du fond d'une vitrine dans le cas évoqué, affirment le statut d'objet d'art, disent aussi la muséalité. *Le cadre signifie et manifeste la précédence du regard esthétique* […] *autrement dit, le tableau encadré tient la place des objets déjà regardés,* voir Phélan.
[4] Notons, en annexe n° 25, qu'on retrouve le même choix (les mêmes causes entraînant les mêmes effets de contre-balancement possible de la suggestion ecclésiale) dans le choix du soclage des œuvres sculptées présentées dans la forme d'avant-nef proposée par Monique Blanc dans l'espace de la Galerie des retables du Musée des Arts Décoratifs.

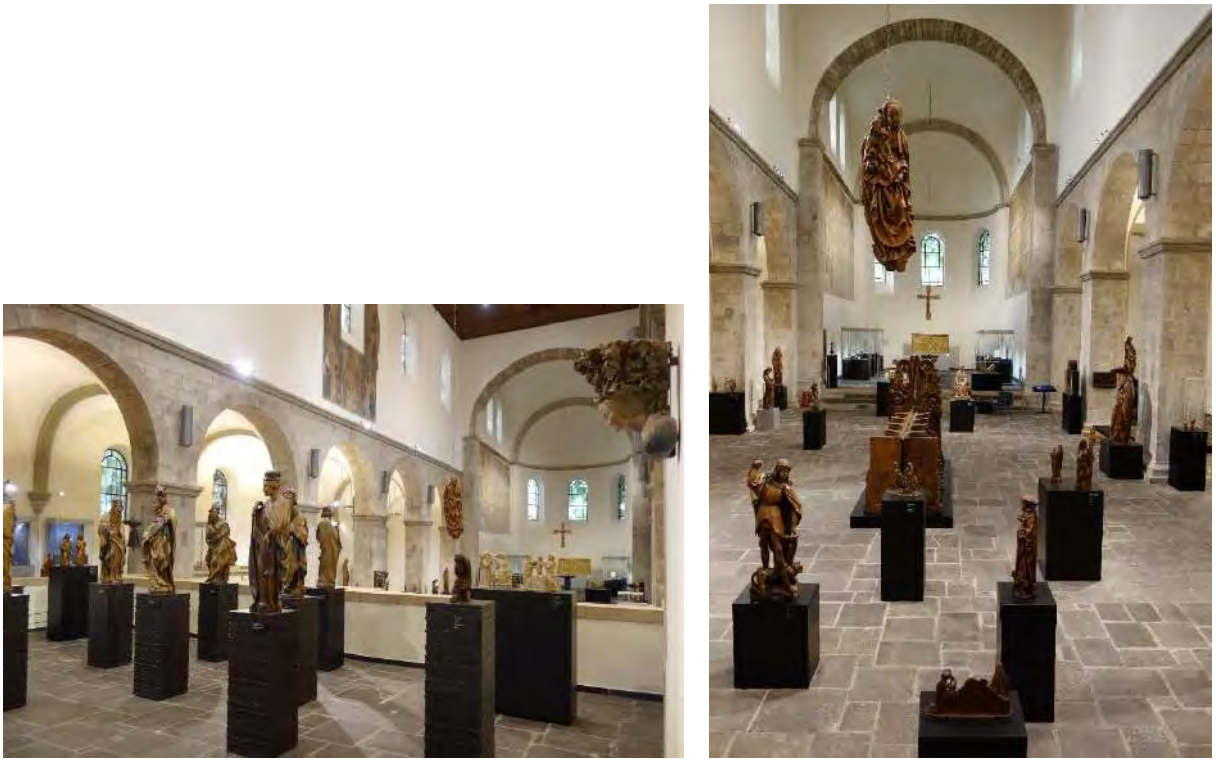


Figure 336 Deux vues de l'importance du soclage noir rehaussant les œuvres en bois polychrome exposées au Museum Schnütgen (été 2017 photos auteur)

Cette capacité immédiate de ces socles noirs à dire le statut élevé, la fragilité et la préciosité des œuvres en contrepoint de leur accessibilité ainsi que le caractère muséal de la présentation dans cet écrin de Sainte-Cécile - dont on n'a pas fini d'apprécier les qualités de dialogue avec les œuvres issues de la foi médiévale - se retrouve en strict pendant dans le choix du soclage tout aussi puissamment blanc des œuvres issues de la vénération des martyrs thébains à Agaune, comme on peut le constater ci-dessous. Dans les deux cas, ils opèrent comme les cadres examinés par Phélan : ils *instaur* [ent] *une distance qui protège* [mais peut-être plus encore] *qui érige* [ces socles] *en « appareil*[s] *de séparation* [1]».

[1] Gérard Wajcman, *Fenêtre,* Verdier, Paris, 2004, p. 318, cité par Phélan., p. 30. Séparation qui continue de mettre sur la voie de l'élaboration d'une altérité en lien avec les dynamiques décrites autour des processus de sacralisation au chapitre II.



Figure 337 Vue d'ensemble de la présentation actuelle du trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, socles aussi blancs que sont noirs ceux du Museum Schnütgen[1]

Ainsi le balancier entre fonds blancs et fonds noirs observé quelques instants plus tôt à Conques[2] se retrouve-t-il à l'échelle d'autres institutions où ce choix expographique ne doit pas être interprété à la hâte. Il semble fondé de croire qu'il traduit une dimension patrimoniale et culturelle des œuvres tempérant tantôt l'histoire cultuelle des œuvres tantôt l'écrin architectural qui les entoure. Cette lecture fait du marquage au noir ou au blanc un élément de neutralisation relevant de la suspension muséale. Cette surélévation ne se contente en effet pas de mettre à hauteur de regard, elle intensifie l'œuvre rehaussée, la soumet plus directement au désir d'être approchée et touchée, surtout en l'absence de vitrine. On retrouve là encore un effet du cadre *programmé pour attirer, voire attiser la pulsion scopique, il capte de regard comme une proie et dans un jeu de séduction se signale comme telle*[3].

Il n'est cependant pas absolument certain que ce soit là son seul effet. Sa dissociation d'avec le langage chromatique propre aux œuvres elles-mêmes, son élection en faveur de l'esthétique ne pourraient-elles pas en effet être interprétées à l'inverse comme des traductions, certes modernes, précisément du caractère spectaculaire, éblouissant de l'apparition de ces œuvres, qu'on songe ci-dessus à la châsse de saint Sigismond et ses enfants dans le *display* d'Agaune par exemple ? Par-là, n'est-ce alors pas un peu de l'apparition épiphanique qu'on traque dans cette recherche qui resurgit dans cette forme de redéploiement expositionnel ? Il semble que l'interprétation puisse, dans l'absolu, s'envisager simultanément dans deux directions pouvant

[1 Essayer d'accéder à une meilleure image que celle-ci en très basse définition].
[2] Voir en annexe n° 26 cet effet à l'échelle de deux vitrines du trésor vues de manière rapprochée.
[3] Phélan, p. 34. La suite de l'analyse de cet auteur rejoint, en les poussant un degrés plus loin cependant, les suggestions émises en socle conceptuel quant à l'exercice de rapports de forces sous-jacents au jeu des dispositifs. Citant Degas selon qui le cadre serait le *« proxénète du tableau »* (Degas cité par Lebensztejn, « A partir du cadre », in *Annexes,* 1999, p. 187), Phélan explicite l'idée de violence domestiquée mais néanmoins à l'œuvre sous les apparences lisses de certains *displays. Le proxénète doit rester dans l'ombre, organiser ou superviser la situation signalétique, mais non se mettre en avant,* ibid.

sembler antagonistes[1]. Etablir que ce tracé noir ou blanc constitue un archétype de l'écriture muséale ne suffit pas à trancher à quelle fin cet archétype est mobilisé. Traduit-il l'aura de sacralité que la spiritualité du Moyen Âge occidental attachait à ces œuvres et qui rayonnait lors de leurs apparitions ? Faut-il y voir, au contraire, un instrument plastique majeur d'une opération de sacralisation muséale de la création pour elle-même rayonnant en sa seule qualité de chef-d'œuvre ? Constituerait-il enfin un indice d'un dépassement possible de la dialectique en manifestant dans l'espace la persévérance du caractère exceptionnel de ces œuvres, au-delà des ruptures historiques ? Les offrirait-il dès lors à la vue comme des créations à la fois puissamment esthétiques et patrimoniales dès leur origine en même temps qu'ontologiquement transitives et vouées à ouvrir sur un au-delà que chaque époque et chaque regardeur investit de sa sensibilité propre[2] ?

Laissant ces différentes lectures possibles en suspens, revenons à présent aux derniers mots du propos d'Alain Erlande-Brandenburg par lequel commençait ce développement sur la couleur. Au sujet de sa création muséographique pour la « salle du trésor » du Musée de Cluny en 1981, ce dernier disait ainsi, en toute simplicité, avoir *mis de la couleur de manière ludique,* tout en reconnaissant tout de même combien *chaque détail correspond à beaucoup de travail.* Qu'il s'agisse de recherches poussées ou de tâtonnements colorés, quelles autres expérimentations chromatiques rencontre-t-on au fil de l'étroit corpus d'expositions retenues entre ces pages ? Comment se manifeste ce lien à la couleur médiévale dans l'espace d'exposition ? Est-il susceptible de transcrire quelque chose du déploiement originel des œuvres dans l'espace-temps de leur existence première ?

[1] Renvoyant à la complexité telle que la conçoit Edgar Morin évoqué en ouverture du socle conceptuel.

[2] Une interprétation que Phélan propose lui aussi dans son propre travail sur les effets du cadre rejoint de façon très intéressante cette intuition, allant jusqu'à faire résonner ici ce que nous savons quant aux effets symboliques du recours à l'or. Quoiqu'il n'y ait, dans notre corpus étroit, aucun cas de recours muséographique à l'or en tant que tel, la réflexion n'en fait pas moins écho aux éléments que nous avançons. *L'image encadrée se présente de manière plus solennelle. Le cadre est un protocole de cérémonie que la prévalence de l'or relie au sacré. La consécration sort l'objet de l'espace quotidien et invite à la contempler, c'est-à-dire à se livrer à une transcendance par le regard*, Phélan, p. 34. Une telle assertion regroupe en elle les différentes propositions interprétatives proposées plus haut.



Figure 338 Deux vues du vestibule de l'exposition Trésors des églises de France, 1965, Musée des Arts Décoratifs de Paris, archives de l'institution

On avait déjà observé chez Emile Peyre le contraste saisissant entre la teinte sombre du noyer du coffre aux armes de la famille Malvezzi tranchant avec la gaieté polychrome du fond vert et des vêtements bleus et rouges des personnages de la tapisserie *Les bûcherons* tendue à l'arrière, rehaussant enfin la blancheur du buste de la Vierge de Giovani Buora[1]. Nous avions également aperçu, dans le mouvement du chapitre IV, l'occupation des murs de la salle du trésor à l'époque de Carle Dreyfus par les pièces les plus célèbres de tapisseries de *La vie seigneuriale* formant un arrière-plan Renaissance[2] à la présentation des trésors médiévaux[3]. Le recours à de grandes tapisseries était également de mise dans la présentation retenue tout au long du parcours des *Trésors des églises de France.* On le voit, ci-dessus, à travers la présentation des pièces de tentures brodées représentant la vie publique du Christ[4] dans le dos de la Vierge à l'Enfant et du Buste de saint Baudime dans le vestibule de l'exposition. Au-delà de la création d'une atmosphère feutrée participant de l'esthétique « trésor » recherchée par Jean Taralon ou encore

[1] Renvoyons en annexe n° 27 une autre reconstitution schématique d'un agencement d'œuvres avenue Malakoff destiné à souligner les contrastes chromatiques entre les œuvres juxtaposées dans l'intérieur d'Emile Peyre.
[2] Tapisserie créée dans le premier quart du XVIe siècle. Il s'agissait de tentures profanes ayant trait à la vie de cour. De gauche à droite : *Scènes galantes, Départ pour la chasse, La broderie* et enfin *La promenade*.
[3] Voir chapitre IV. Nous revenons sur les vitrines aux traits modernes de cette salle plus bas.
[4] Voir annexe n° 28. Comme l'indique le catalogue, l'exposition présentait quatre tapisseries représentant les scènes de la Passion provenant de la cathédrale d'Angers du XVe siècle attribuées à Van Romm de Brussels (Crucifixion, Condamnation, Résurrection et Montée au Calvaire) ainsi que quatre broderies, exécutées d'après les mêmes cartons et présentant donc les mêmes compositions pour l'église collégiale de Saint-Barnard (les quatre pièces alors présentées étaient *Jardin des Oliviers, Jésus devant Hérode, Le Portement de Croix et la Crucifixion)* , voir Taralon.

de cette valeur colorée destinée à avantager les œuvres, la présence de ces pièces renvoie également à l'histoire de la commande de la tenture de l'Apocalypse, c'est-à-dire au choix d'une suite de tapisseries pour rehausser la dignité du fragment de la Vraie Croix conservée et honorée par le duc d'Anjou Louis I[er] dans sa chapelle du château d'Angers. Une telle présentation peut ainsi rappeler ce premier lien historique entre des tentures brodées elles-mêmes tirées des trésors lors des plus grandes solennités[1] et les objets du culte, notamment les reliquaires qu'elles contribuaient activement à magnifier[2].



Figure 339 Vue de la salle XII "Les émailleurs" de l'exposition permanente des collections du Musée de Cluny dans les années 1950, photo tirée des archives de l'institution



Figure 340 Vue de la salle XIV "Les orfèvres" de l'exposition permanente des collections du Musée de Cluny dans les années 1950, photo tirée des archives de l'institution

Bien qu'on ne s'y soit pas arrêté alors, on avait également rencontré ce parti pris, peu de temps avant cette exposition aux Arts Décoratifs, dans les choix expographiques retenus par Verlet et Salet pour la présentation des salles d'orfèvrerie religieuse de Cluny[3]. Dès lors, l'apparition des reliquaires et des ostensoirs des collections sous la tapisserie du *Départ de l'Enfant prodigue*, ci-dessus à droite, participe de la même dynamique dans la mesure où cette parabole de Jésus évoque un voyage initiatique qui est aussi par excellence celui de tout pèlerin au Moyen Âge[4]. A gauche, l'apparition céleste de la Vierge en buste tenant l'Enfant dans ses bras au-dessus du

[1] On a évoqué au chapitre III l'apparition de certaines tapisseries suspendues au-devant de jubés lors des célébrations pascales.
[2] On renvoie à l'annexe n° 28 pour quelques brefs éléments au sujet de la tenture de l'Apocalypse et des conditions historiques de son apparition.
[3] Voir annexe n° 29.
[4] C'est également en ce sens que cette tapisserie des alentours 1520 (exceptionnellement prêtée par le Musée de Cluny) est présentée dans le cadre d'une exposition commencée cet été 2019 et s'achevant en novembre prochain, explicitement intitulée « Chemins d'étoiles, reliques et pèlerinages au Moyen Âge » au Musée de Saint-Antoine l'Abbaye.

Retable de la Pentecôte, à travers l'accrochage de la tapisserie d'*Auguste et la sibylle* va dans le même sens que le choix, présenté en annexe, de disposer à la fois dans la chapelle de l'Hôtel des abbés et dans la salle intitulée « Trésors », des scènes retraçant la vie de saint Etienne. La rencontre entre cette tenture du chœur de la cathédrale d'Auxerre[1] et le devant d'autel de celle de Bâle renforce, à travers ce cycle hagiographique, le lien qui unissait ce retable orfévré au trésor de reliques et de reliquaires de sa cathédrale d'origine[2]. Le récit, minutieusement doublé textuellement par les cartouches, du songe merveilleux, de la recherche, de l'invention puis de la translation du corps de saint Etienne rejoue ainsi, en écho celui qui accompagne la vénération médiévale des corps saints et convie avec lui tout l'univers des chroniques d'abbayes véhiculant les mêmes légendes dorées[3].



Figure 341 Présentation actuelle de la statue-reliquaire de sainte Foy de Conques, trésor de l'abbaye (photo auteur)

Sans le puissant renfort de ces précieuses tentures faisant parvenir jusqu'à nous bien plus que leur chatoiement coloré, les autres expérimentations expographiques colorées autour de la présentation des œuvres des trésors se fondent essentiellement sur une recherche d'accord chromatique dont témoigne ici Taralon autour de sainte Foy de Conques pour laquelle, *il fallait*

[1] Elle fut commandée au chapitre de la cathédrale par Jean Baillet, évêque d'Auxerre de 1477 à 1513 puis y demeura exposée pendant trois siècles.
[2] Evoqué en première partie.
[3] Voir annexe n° 30.

– dit-il – *une couleur plus puissante et le choix s'arrêta donc sur un rouge profond*[1]. L'accord d'un certain nombre de conservateurs, à partir des années 1950 et de la recréation du trésor de Conques, autour du choix du rouge et du bleu profonds pour rehausser la sacralité des œuvres médiévales conduit à sa récurrence alors dans nombre de trésors et d'espace d'expositions[2].



Figure 342 "Salle du trésor" (ancienne salle 16) du Musée de Cluny, conçue par Erlande-Brandenburg vers 1980, photographiée vers 2007 ici

Pendant aux teintes sombres des boiseries de chêne constituant les armoires de la chambre du trésor conçue par Alain Erlande-Brandenburg pour le musée de Cluny[3], la mise en valeur contrastée des qualités matérielles et des dominantes chromatiques des objets joua également de ces accords de velours. On avait esquissé ailleurs précédemment des pistes d'analyse possibles quant aux symboliques véhiculées au Moyen Âge par ces deux couleurs, lire les ouvrages de Pastoureau et reprendre à partir de là la question fera vraisemblablement franchir ultérieurement un pas supplémentaire[4]. Retenons seulement ici qu'on les retrouve, comme l'indiquent les images placées en annexe, tant en trésors d'églises que dans les espaces muséographiques qui y font écho. Ce jeu chromatique étant absolument indissociable du

[1] Jean Taralon, propos rapporté par Jacqueline.
[2] Comme on peut l'observer dans l'annexe n° 31 autour de l'exemple du trésor du Palais du Tau à Reims notamment. Peut-être cette forme d'uniformisation relève-t-elle aussi d'un possible effet d'une forme d'*habitus* associée à ce type de présentation pendant une séquence temporelle donnée.
[3] Signalons tout de même que cette photo tardive par rapport à la création muséographique d'origine (1982) provenant des archives de l'institution ne traduit pas fidèlement la couleur sombre des armoires ni celle de l'ambiance originelle qui était bien plus spectaculaire (et pas orange et violette comme il y paraît ici). Vraisemblablement des premières modifications avaient déjà dû être apportées dans l'éclairage global de la salle au moment de cette prise de vue.
[4] On place en annexe n° 32 les lignes de l'article qui s'y essayaient.

recours aux sources lumineuses, c'est à l'examen de ces dernières qu'il faut passer à présent, ce qu'on s'apprête à faire immédiatement après avoir noté une toute dernière modalité originale d'expérimentation chromatique rencontrée en réexposition de ces créations numineuses issues du Moyen Âge. Continuant d'emprunter au répertoire coloré des voûtes bleues fleurdelysées d'or autant que des parois et colonnes ornées des châteaux castillans sur fond rouge du niveau inférieur de la Sainte-Chapelle de Paris, ce sont encore ces teintes qui ont été choisies pour la salle d'introduction et la suivante consacrée aux panneaux du XVe siècle du Richard Wallraf Museum. Ce choix étendu aux murs entiers de ces salles suffirait peut-être à lui seul à ramener à l'espace muséal des dispositions ornementales qui étaient aussi celles adoptées pour le fond des volets de l'armoire de Noyon ou encore aux arrière-plans de la tenture de l'Apocalypse[1], situant d'emblée la réception des œuvres du côté de l'univers visuel médiéval. Cependant un regard rapproché aux photographies ci-dessous montrera que le parti pris est ici plus poussé.



Figure 343 Photographies de salles du département médiéval du Wallraf Museum, avec panneaux de bois peints (photo auteur)

On peut effectivement observer combien ce sont directement les semis d'étoiles dorées empruntées au panneau du *Martyre des dix mille innocents* ici présenté à gauche[2] qui sont transposées à l'échelle des parois de la pièce d'introduction. On retrouve le même jeu de prélèvement du motif depuis le fond de cet autre panneau du saint Louis de Toulouse[3] répété, légèrement varié, dans le revêtement rouge à fleurs de lys et motif de rosace de la salle suivante[4]. Indéniablement, un tel procédé crée un accord visuel instantané entre les œuvres et

[1] On place en annexe n° 33 deux reproductions de pièces de cette tapisserie permettant de se souvenir rapidement de cette disposition pour le fond.
[2] Panneau présenté ici seulement partiellement (attribué au Maître de la petite passion, vers 1415). On place en annexe n° 34 d'autres œuvres présentées dans la même salle et présentant également ce fond bleu étoile.
[3] D'après le Maître de saint Laurent, vers 1425.
[4] Dont on redonne une vue plus rapprochée en annexe n° 35.

l'encadrement mural qui leur est ici proposé et vraisemblablement cela favorise-t-il aussi une forme de familiarisation immédiate de l'œil du visiteur avec l'univers coloré comme iconographique de la période découverte. Observons encore un peu plus avant.



Figure 344 Différents détails d'éléments de cadres des panneaux peints médiévaux de la salle des peintures du Wallraf Museum[1](photos auteur)

Constater, ci-dessus, que ce sont directement des éléments de l'encadrement médiéval et Renaissance des œuvres[2] qui deviennent les motifs structurant du langage pictural de leur remise en exposition peut alors aussi s'apprécier d'une façon critique en écho aux analyses proposées plus haut à la suite des remarques de Stephen Bann. Ne s'agit-il en effet pas ici de l'extraction d'un élément ornemental qui, s'il a son importance, n'en demeure pas moins décoratif à l'échelle des panneaux et de leur destination dévotionnelle ? N'est-on pas, dans cette mesure, face à un artifice métonymique par lequel la partie (le bleu étoile par exemple) censée ouvrir instantanément sur le tout (les mondes médiévaux) le fait paradoxalement de façon tout à fait extérieure, c'est-à-dire en s'intéressant à une dimension en un sens externe et formelle des œuvres représentées, comme aurait pu le faire un Lenoir ? Précisons le contraste qu'on cherche à souligner en rappelant combien la présence de tapisseries est plus complexe au sens littéral du terme, elle embrasse des réalités bien plus vastes. Flattant peut-être moins l'œil contemporain que ces belles parois bleues étoilées correspondant à son goût pour la synthèse rapide, l'insertion de tentures convoie avec elle tout l'univers de l'enluminure, pose la question

[1] A gauche un détail du panneau quadripartite représentant la mort et le couronnement de la Vierge ainsi que la Résurrection et l'Ascension du Christ vers 1420, au centre l'angle inférieur gauche du Calvaire de la famille Wasservas par le Maître du même nom, vers 1420, à droite un détail d'un grand panneau de dévotion représentant des scènes sur les voies divines du Salut, vers 1370-1380.
[2] On en montre d'autres détails dans l'annexe n° 35.

de la circulation des modèles d'une catégorie d'œuvres à l'autre, de la réalisation des cartons, autant que de la commande, notamment ecclésiale des grands cycles bibliques que ces dernières illustraient. Outre la seule merveille technique de la conservation de ces tapisseries et la densité matérielle qu'apporte leur présence, ce sont ainsi des *parerga* bien plus riches du panneau peint médiéval ou de l'œuvre orfévrée qui se trouvent mobilisés alentours par leur rapprochement d'avec ces grandes tentures.



Figure 345 Vue parcellaire du trésor de Saint-Maurice d'Agaune à travers une des vitrines d'orfèvrerie

Le choix fait à Agaune procède en un sens un peu de la dynamique décrite à l'instant au Wallraf Museum à travers la création qu'on entraperçoit ci-dessus. Dans l'espace de cette crypte dont le sol, les parois et les voûtes sont en pierre sombre, une frise lumineuse colorée court le long des deux parois aveugles de l'espace d'exposition et juxtaposant, avec un effet de contraste chromatique très saisissant sur fond noir, des vues extrêmement agrandies de détails des objets présentés. De tels fragments photographiques invitent l'œil à une démarche active d'identification de ces détails sur le mode de la « chasse au trésor ». Plus encore, ils disent quelque chose de la logique d'échelle faisant que tel objet mis sous vitrine n'est lui-même que l'effet d'un cadrage possible, à un moment donné de son histoire découpé dans l'étendue plus vaste de l'environnement qui constituait auparavant son écrin. Le fragment suggère en outre à lui seul son opposé, à savoir l'univers par définition décloisonné sur lequel ouvrent ces objets ce que souligne encore leur mise en exposition elle-même, nous y reviendrons plus bas. Ainsi, peut-il y avoir là une subtile mise en abîme des jeux de cadrage auxquels se livre immanquablement toute dynamique d'exposition au profit du muséal aussi bien que du sacral.

Une dernière fois dans ce travail, laissons-nous guider par la voie qu'avait frayée Emile Peyre dans l'écriture spatiale et poétique déployée autour de ses collections. Le fil tendu par l'image de la *loggia* occupant ses combles et l'évocation de son habileté à moduler les éclairages entourant ses œuvres guidera l'observation qu'on pourra conduire, aussitôt après, des modulations lumineuses dans les espaces d'expositions rencontrés au fil de ce dernier chapitre.



Figure 346 Vue de la loggia reconstituée par Emile Peyre sous les toits de son hôtel particulier avenue Malakoff, avant 1905, photo extraite des archives du centre de documentation du Musée des Arts Décoratifs

La préoccupation, déjà mentionnée plus haut, de Peyre à *dégager l'éternelle beauté* des œuvres qu'il savait rassembler est décrite par l'auteur du supplément art du *New Herald.* Lisons une dernière fois comment cet art se déployait afin de savoir où guetter la réapparition possible de procédés semblables, d'essais ou de trouvailles autres entourant la même activité de redéploiement de trésors nés dans le berceau de l'Eglise médiévale. *Il s'ingéniait jusqu'à ce qu'il ait trouvé la disposition, le fond, l'éclairage propres à révéler la splendeur particulière à l'œuvre et à la faire concourir à l'harmonie de l'ensemble. Il obtenait des effets saisissants, dont le souvenir reste impérissable chez celui qui les a contemplés.* Outre la *mystérieuse symphonie de couleurs* sur laquelle on s'est déjà arrêté précédemment, sa gestion des sources et des effets lumineux participait à cette prodigieuse évocation, *ressuscit*[ant] *toute une époque*

évanouie, tout un art disparu[1]. Qu'en est-il dans le panel d'expositions traversées au fil de ce chapitre ?



Figure 347 Vue de la présentation des fragments sculptés déposés de la façade et du jubé de la cathédrale de Strasbourg, au Musée de l'Œuvre Notre-Dame (photo auteur)

La mention d'un éclairage propre à révéler la splendeur particulière des œuvres convie immédiatement d'autres espaces muséaux. Parmi eux, considérons la grande nef de l'Hôtel du Cerf créée en 1933 par Hans Haug au Musée de l'Œuvre Notre-Dame[2] pour la présentation des fragments sculptés de la cathédrale[3]. Comme on peut l'observer, ci-dessus, là, la lumière du jour y pénètre à flots. Elle invite les visiteurs à vivre une expérience personnelle du gothique matérialisé ici par ces remarquables reconstitutions des dispositions du grand gâble de la façade et du jubé. Qu'est-ce qui se met en place, en termes d'expérience muséale, lorsqu'une telle respiration des éléments naturels est favorisée autour des œuvres remises en scène ? Vraisemblablement une découverte sensible qui pourrait être rapprochée de celle que fit jadis le jeune Goethe face à la cathédrale de Strasbourg[4] et qu'évoque, ci-après Roland Recht. *Goethe*

[1] Bideaux.
[2] Hôtel concédé au Musée par le conseil municipal en 1933 dont Hans Haug ne conserva que le dernier étage, faisant abattre les trois niveaux intermédiaires afin de dégager une hauteur de 9 mètres sous plafond. L'aménagement architectural de l'intérieur joue également un rôle clé dans la perception de la grande sculpture de la cathédrale y prenant place : *les arcs brisés et les contreforts de la structure porteuse évoquent discrètement l'architecture religieuse et soulignent ainsi l'origine des œuvres exposées*, Meyer and Schnitzler, p. 71.
[3] Fragments déposés bien avant l'arrivée d'Haug. On place en annexe n° 34' deux photographies datant de la fin des années 1930 présentant ces dispositions (archives photographiques des Musées de Strasbourg).
[4] A l'origine de son hymne à la gloire de la cathédrale parue en 1772 à Francfort sous le titre d'*Architecture allemande.*

a la possibilité d'expérimenter l'œuvre à travers sa sensibilité le soir, le matin, au milieu de la journée, sous un soleil d'été ou sous un soleil d'hiver. Les conditions météorologiques dans lesquelles il voit ce monument sont alors aussi importantes que le monument lui-même[1]. On perçoit à travers l'expérience sensible de la façade de Strasbourg par Goethe, combien le regard, *l'œil qui se pose sur cette façade* acquiert soudain une importance majeure. Suivant le même mouvement, le visiteur mis face à des œuvres offertes en pleine lumière est invité à prendre une part active à la construction de l'objet, sa vision modelant la construction/reconstruction de l'objet d'art, objet de projection autant que d'appropriations diverses car passant par le truchement de la présence d'un regardeur érigeant l'objet en monument. L'intérieur du Museum Schnütgen invite également à une telle expérience.



Figure 348 Deux vues rapprochées de sculptures en bois présentées dans l'espace du Schnütgen (photos auteur)

La lumière entourant le crucifix monumental depuis les trois baies hautes de l'abside ou encore celle tombant directement, dans l'espace d'un des bas-côtés, sur cette Vierge à l'Enfant-reliquaire[2] qu'un socle élève juste sous la lumière d'un vitrait fait saillir ici, par le jeu des couleurs ainsi illuminées, sa fragile beauté. Sous cette lumière changeante, c'est à nouveau entourée d'un halo lumineux qui dut être celui qui la baignait jadis sur ou à l'arrière de l'autel où elle apparaissait dans son sanctuaire rhénan du XIIIe siècle, que cette statue se révèle à l'œil contemporain, rayonnante de douceur maternelle ou intériorisée par les ombres du soir, selon les heures du jour. On ne peut naturellement songer à évoquer la réexposition lumineuse de

[1] Propos extrait d'une interview intitulée « Le moment Goethe » accordée par l'auteur autour de son ouvrage *Revoir le Moyen Âge,* librairie Kléber, le 18 novembre 2016.
[2] *Sedes saptientiae* reliquaire, Cologne, 1220-1230.

vestiges de l'espace ecclésial sans mentionner, ne serait que brièvement et ici visuellement, l'invention architecturale magistrale de Peter Zumthor en1997 pour la recréation du musée de l'archevêché de Cologne sur les vestiges de l'ancienne église paroissiale St-Kolumba.



Figure 349 Vue extérieure et intérieure des vestiges de l'église St-Kolumba réenchâssés par Peter Zumthor, Cologne

Arrêtant un instant le regard à la jonction immédiate entre les ruines de l'église tombée sous les bombardements et la façade aveugle moderne ré-élevée par Zumthor, on découvre ici l'importance de la partition lumineuse créée par les fines perforations à travers lesquelles le tumulte de la ville et les rayons changeant du soleil parviennent à nouveau sur les vestiges de l'espace sacré. *Fiat lux,* là encore.

Dans la perspective de réapparition de la lumière naturelle sur des fragments de sculpture extérieure, de statuaire de dévotion, de panneaux de retables ou enfin d'orfèvrerie, il faudrait également évoquer l'importance des lumières muséales filtrées à travers des vitrages médiévaux. Le Musée de Cluny en offre de bon exemples. L'étage haut du Musée de l'Œuvre Notre-Dame également. Voyons, ci-dessous, un exemple immédiatement frappant, contrastant singulièrement avec l'afflux massif de lumière décrit à l'instant inondant l'espace des sculptures.



Figure 350 Deux vues du premier étage du Musée de l'Œuvre Notre-Dame (photo auteur)

Dans les pièces du dernier étage de l'Hôtel du Cerf la lumière tombe sur les coffres, les groupes sculptés et les fragments de retables, filtrée à travers des vitres de la fin du Moyen Âge recréant ainsi l'atmosphère intime et chaleureuse des intérieurs domestiques de la fin de la période médiévale. De même, dans le cabinet lambrissé de la maison de la rue d'Or, l'orfèvrerie présentée ne reçoit la lumière de la rue à l'extérieur qu'à travers des vitraux en cul de bouteille qui rappellent l'esthétique des écrins orfévrés et ajoutent encore à la préciosité de l'enveloppe ainsi créée autour des œuvres. Plus tôt, l'évocation d'une trouvaille au cours des travaux des années 1920 au Musée d'Unterlinden permettra de conclure quant à l'importance cruciale du changement de qualité de l'espace remodelé par cette lumière « originelle ». En effet, les conservateurs de Colmar redécouvrir alors des vitraux ornant les lancettes des hautes baies de l'abside et Jean-Jacques Waltz témoigna aussitôt en ce sens : *Maintenant, les horribles rideaux qui tamisaient la lumière trop crue des ogives du fond ont disparu. De belles verrières, composées entièrement de verre ancien, au bleus profonds, aux verts émeraude, aux rouges somptueux enveloppent la splendeur des sculptures dorées et polychromées de l'autel de la lumière chaude et colorée pour laquelle elles ont été conçues et qui était sans doute celle de l'église d'Issenheim*[1]. Difficile d'être plus explicite.

Après une telle évocation, choisissons de ne pas nous appesantir ici sur la configuration, pourtant fort répandue comme le montrent les images rassemblées en annexe[2] et relevant du geste suspensif, consistant à orienter la recherche lumineuse du côté de l'efficacité d'un éclairage englobant, le plus souvent froid et descendant de plafonniers tels qu'on a pu en rencontrer par exemple dans l'espace des vitrines du trésor de Trêves. Soulignons simplement combien, la neutralité n'existant pas dans le geste expographique, un tel choix découle de la

[1] J-J. Waltz, "Rapports sur les travaux exécutés au Musée des Unterlinden de 1922 à 1924", Bulletin de la Société Schongauer, 1911-1944, p. 30, cité p. 15 par Bascher.
[2] Voir annexe n° 36.

primauté accordée à la matérialité des œuvres, à la nécessité technique de les placer sous le plus de lumière possible, concourant par là-même à renforcer un discours à la fois d'objectivité et de scientificité de la part de l'institution. Plutôt que de nous étendre sur l'uniformité de présentation des objets générée par ce type d'éclairage lissant la réception au profit de la clarté de lecture des œuvres au point d'inventer, dans le cas d'Agaune, de véritables caissons lumineux aussi éloignés qu'il est possible de l'imaginer des jeux de lumière susceptibles d'avoir pu entourer - à l'époque de leur création - les œuvres ainsi curieusement réemboîtées, observons des moments précis, des cas particuliers où le choix muséographique a balancé entre éclairage « scientifisant » et théâtralisation par la lumière. L'espace intérieur du trésor de Conques en constitue un exemple intéressant. On a déjà eu, plus haut, l'occasion d'embrasser du regard tant l'apparence générale de ce trésor dans les années 1950 que le résultat de l'intention muséographique de son concepteur dans la création de la rotonde destinée à magnifier la statue-reliquaire éponyme de l'abbaye[1]. Contentons-nous ici d'entendre combien la réflexion sur la lumière fut l'enjeu principal du projet de redéploiement porté par Jean Taralon, à la recherche d'une juste mesure entre mise en scène et discours scientifique. L'idée majeure, on l'a déjà dit, consistait dans la création imaginative d'*une crypte où le jour filtrant à peine à travers une mystérieuse pénombre fasse luire furtivement le reflet précieux des pierres et des matériaux*[2]. A cette fin, les baies du nord diffusant *un jour trop cru dont l'intensité eut rendu impossible la réalisation projetée*[3] furent garnies de claustra et celles du nord bouchées. L'éclairage ainsi réduit était suffisant pour faire admirer les tapisseries et les pièces d'orfèvrerie, ici à la fois montrées comme objets d'étude à travers le fond blanc des vitrines et la lumière uniforme y étant intégrée et données à voir également en tant que vecteurs de spiritualité à travers la recherche de pénombre en dehors du rayonnement des seules vitrines. Cette recherche, modulée donc, de la pénombre se retrouve, naturellement, dix ans plus tard dans l'exposition *Trésors des églises de France*[4].

[1] Le système d'éclairage spécifique lui étant réservé provenait alors du pourtour circulaire du plafond de la rotonde, éclairant directement la sainte (c'est pour l'essentiel un parti maintenu aujourd'hui, nous y reviendrons).
[2] Jean Taralon, « La nouvelle présentation du trésor de Conques », Les Monuments historiques de la France, juil-sept. 1955, 3, p. 132, cité par Isabelle Jacqueline, p. 80.
[3] Suite de la même citation.
[4] Comme on peut le lire dans le commentaire, ci-après, qu'en fit Isabelle Jacqueline : *C'est dans la pénombre que l'on installa les objets, tels qu'ils pouvaient l'être dans leurs édifices d'origine, éclairés avec mesure par des projecteurs faisant ressortir l'éclat des ors et des pierreries. Tout ceci participait à la création d'une « ambiance trésor » expérimentée par Jean Taralon à Conques, 10 ans plus tôt (1955), atmosphère de recueillement invitant au silence et dans laquelle le visiteur, une fois plongé, était prêt à admirer les œuvres autant pour leurs qualités esthétiques que pour leur caractère sacré. La reprise de cette muséographie « empathique » c'est-à-dire qui crée une confusion volontaire entre exposition et lieu de recueillement et de dévotion était ici clairement affirmée.*, Jacqueline, p. 78.



Figure 351 Vue actuelle de l'intérieur du trésor de l'abbaye de Conques (photo auteur)

L'ajout récent d'éclairage le long des parois qui en étaient dépourvues dans la conception initiale fait ici prélude à un choix que nous retrouverons plus bas d'augmenter l'intensité lumineuse dans l'espace d'une salle close. Ce dernier est cependant tempéré ici par la forme retenue pour ces luminaires présentant l'apparence stylisée de torches susceptibles de faire un écho, fort lointain, à celles faisant saillir des points de lumière guidant la vénération des tombeaux par exemple dans les excavations d'Hexham Abbey mentionnées en annexe du chapitre II.

L'histoire longue des *displays* muséaux comporte nécessairement des allées et venues, des changements de partis, des désaccords et des revirements de perspective comme on avait pu le voir à travers le regard porté par Erlande-Brandenburg sur les choix mis en œuvre par ses prédécesseurs au Musée du Moyen Âge. Les intentions présidant à propre création, évoquée plus haut, furent à leur tour, mises à distance par de ses successeurs. A défaut d'images pouvant en rendre compte, décrivons un instant ce travail avant de le voir remis en question puis détruit. Dans ce coffre-fort architectural évoqué plus haut, aucun éclairage naturel, mais une lumière provenant au départ exclusivement des vitrines, donnant le sentiment que les objets eux-mêmes irradient au point de provoquer des percées lumineuses dans la pénombre. Le geste muséographique du conservateur est explicite : *Il fallait que le visiteur comprenne qu'il se trouve dans une salle où les œuvres exposées avaient été créées dans un but autre que celui d'être exposées dans un musée. En évoquant l'extraordinaire de ces œuvres qui étaient autrefois destinées à permettre la transsubstantiation des Saintes Espèces, je ne devais pas occulter leur historique ni leur passé en tant qu'objets de musée. En suggérant plus qu'en ne*

disant, le visiteur pouvait pénétrer à son rythme dans cet univers. Il fallait faire voir ces objets au public dans leur esprit d'origine[1]. Comme on l'avait analysé précédemment[2], l'impression très forte que produisait le jeu lumineux mis en œuvre dans cet espace clos constituait en même temps de toute évidence un langage signifiant évoquant le cheminement anagogique, central au Moyen Âge, conduisant de la lumière de la contemplation vers celle de la révélation. La noirceur des espaces de la circumambulation introduisait une temporalité de calme, de latence tout à fait intéressante en écho à ce qu'on a pu décrire en première partie de ce travail. La tension résultant ensuite du dialogue entre ombre et lumière produisait une forme de dramatisation traduisant visuellement le caractère sacré des créations ainsi données à contempler. Cette accentuation de la puissance de suggestion des œuvres[3] fut ensuite jugée trop forte par certains acteurs de l'institution[4] et l'on commença par remplacer les ampoules dans les vitrines. Constat que ne manqua pas de déplorer le concepteur, déjà en 2007. *Ces choix aujourd'hui ne sont plus respectés. On trouve dans cette salle en même temps des lumières chaudes et des lumières froides, ce qui gâche l'harmonie*[5]. Une harmonie à laquelle la priorité ne fut plus accordée comme en témoignent suffisamment la modification de l'ensemble de l'éclairage, la réduction du nombre d'objets présentés - nombreux au départ vraisemblablement dans l'esprit d'une suggestion de la rhétorique de l'accumulation évoquée au début de cette recherche -, puis enfin la suppression des velours rouge et bleu décrits plus haut[6]. Le cas d'expositions présentées

[1] Entretien, déjà cité avec Alain Erlande-Brandenburg, Paris, Saint-Germain-des-Prés, avril 2007.
[2] Analyse dans *Histoire de l'art* évoquée précédemment.
[3] Notons à ce sujet la rupture entraînée par l'entrée dans cette salle 16 qui se différenciait ainsi nettement des espaces alentours et notamment de la salle, créée rigoureusement à la même époque, dévolue à la présentation des têtes sculptées de Notre-Dame. L'ancienne directrice de l'institution, Vivianne Huchard, commentait comme suit cette rupture esthétique forte : *Deux muséographies s'opposent : dans la salle antique restituée, les collections essentiellement lapidaires, solennelles, aérées, en lumière naturelle et à l'opposé, les collections d'orfèvrerie sont mises sous vitrines dans une salle sombre éclairée artificiellement*, voir *Trésor d'église, musée d'art religieux, quelle présentation* ? » , (pp. 119-121).
[4] *Cette salle, c'est une boîte spéciale, le rouge et l'or dégagent des ondes très violentes, c'est une pièce dans laquelle les groupes et surtout les enfants s'énervent. On est enfermés dans cette salle sombre qui a vraiment un effet spécial*, extrait de l'entretien du 12 avril 2007, au Musée de Cluny, avec Elisabeth Clavé.
[5] Même entretien.
[6] Le commentaire par la conservatrice en charge des collections d'orfèvrerie corrèle ce choix à la volonté de privilégier l'accompagnement didactique de la visite tel qu'on peut le lire ci-après : *Les points de lumière venaient des vitrines elles-mêmes avec un fort contraste lumineux entre les vitrines et la salle. Ce contraste a été atténué ces derniers temps pour la lecture des fiches de salle. Cette atténuation n'est pas forcément une mauvaise chose parce que le contraste était très violent entre l'ombre de la salle et la lumière très vive des vitrines,* entretien du mois d'avril 2007 avec Christine Descatoire, Musée de Cluny. On apprécierait mieux les motifs de ces changements et leurs apports potentiels en consultant les résultats de l'étude de réception que nous avions pu conduire en 2007. On accède là (grâce à un suivi des parcours physiques d'un échantillon d'une centaine de personnes, à des entretiens post-visites, et au recueil des discours nés au fil de l'expérience de découverte de la salle auprès d'une trentaine de visiteurs) à la sensibilité à la présentation initiale et à l'intuition qu'elle faisait naître du sens des objets mais aussi aux difficultés bien réelles rencontrées dans l'identification des œuvres et des cartels y correspondant, dans leur observation une à une et enfin face aux écarts susceptibles de séparer le visiteur contemporain du langage plastique propre à l'univers de la *Schatzkammer*. Autant d'éléments qu'il serait ainsi possible de préciser et de nuancer. On prévoit de mettre ce travail de Master II en ligne pour sa consultation.

successivement dans des lieux différents offre une autre opportunité d'observer des mouvements de balancier en faveur d'une ou de l'autre de ces orientations muséographiques. On se souvient peut-être de la mention du fossé supposé séparer la capacité de réception allemande et belge pointé par le scénographe justifiant les partis expographiques adoptés à Bruxelles. Observons immédiatement, ci-après, de quelle façon des choix différenciés peuvent voir le jour autour d'une même exposition.



Figure 352 Confrontation visuelle entre les effets scénographiques privilégiés dans les deux interprétation allemande et belge de l'expostion Rhin-Meuse de 1972

On peut rapidement confronter ici l'effet englobant, sous une lumière égale, produite par la mise en place d'un éclairage descendant sous la forme d'un plafonnier en shed au-dessus de la salle des châsses dans l'exposition de la *Kunsthalle* de Cologne et celui produit, dans le cadre d'un cloître néo-gothique ne l'oublions pas – par le jeu d'éclairement retenu à Bruxelles. Les projections lumineuses émanant de sources couronnant les chapiteaux aux retombées des voûtes éclairent les sculptures des gisants comme celles à l'arrière-plan au centre de l'allée de manière théâtrale[1]. Ainsi deux langages muséographiques, et vraisemblablement deux horizons d'attente épistémologiques aussi, se trouvent confrontés là entre la volonté de *ne laisser échapper aucun*

[1] Un choix qu'on peut voir commenté, ci-après par le scénographe expliquant au journaliste du *Soir* (dans l'entretien déjà évoqué au chapitre précédent) sa décision de renoncer à un éclairage surplombant pour le fond baptismal dans la présentation bruxelloise. Il est fort intéressant de voir aussitôt émerger la notion de « mystère » attachée à ce parti pris : *il est évident qu'on ne peut détailler de cette manière toute la circonférence* [du fond baptismal], *certes les spécialistes désireux de ne laisser échapper aucun détail peuvent nous le reprocher. Nous avons estimé qu'un petit "jet" de spot attirerait l'attention tout en donnant un peu de mystère à l'objet qui n'en serait que mieux examiné dès lors*.

détail et la recherche d'une évocation susceptible de redonner à l'œuvre présentée *un peu de son mystère*[1].

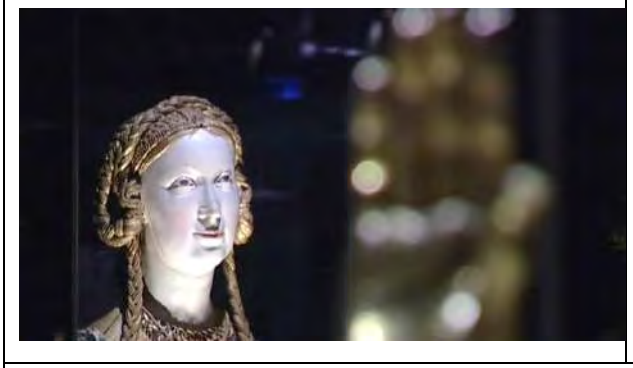




Figure 353 Présentation du buste-reliquaire d'une des compagnes d'Ursule (MET) dans l'exposition "Treasures of Heaven" de Londres et de Cleveland, 2011

La liberté d'interprétation des œuvres offrant aux conservateurs et aux scénographes le choix d'un positionnement quelque part entre ces deux extrêmes se retrouve également dans le traitement de l'ambitieux sujet de l'exposition *Treasures of Heaven, saints, relics and devotion in medival Europe* en 2011[2]. On en donne simplement un aperçu très bref en confrontant, ci-dessus, l'apparition différenciée, bien plus théâtrale, du célèbre buste-reliquaire de la compagne d'Ursule issu des collections des *Cloisters*[3] dans l'espace scénographique puissamment modelé par l'éclairage au *British Museum* et dans celui également riche mais peut-être un peu moins axé sur la recherche du spectaculaire à Cleveland.

[1] Burnet.
[2] Comme le suggèrent les photographies rapprochées en annexe n° 37.
[3] On peut alors étendre la comparaison des effets scénographiques à la présentation permanente de ce buste, aux côtés de deux autres comparables, dans l'espace des collections médiévales du Metropolitan Museum of Art, voir photographie en annexe n° 38.





Figure 354 Deux vues de la présentation des polyptyques dans l'exposition "Devotion by design" de la National Gallery, Londres, 2011

Ce choix en faveur de l'apparition extraordinaire fondée sur un véritable travail de sculpture de la lumière, émergeant de ténèbres ménagées alentour se retrouve dans nombre d'intéressantes réapparitions d'œuvres issues de la liturgie médiévale. On songe à l'espace clos déployant les triptyques du Wallraf Museum sur lequel on reviendra plus bas, autant qu'à l'écrin nocturne, seulement troué de lumière à l'endroit des œuvres, ci-dessus, dans l'espace d'exposition conçu pour *Devotion by design* à la National Gallery de Londres (en 2011). Ici c'est véritablement à la pénombre qu'est confié le rôle de l'encadrement des œuvres soulignant combien leur contemplation relève ontologiquement d'une forme d'apparition dans l'espace originel de leur découverte. Face ici à des œuvres datées de l'extrême fin du Moyen Âge et plus généralement de la Renaissance, une telle invention scénographique revêt-elle cependant la moindre dimension archéologique quant à l'ambiance visuelle entourant originellement les tableaux d'autels ainsi redéployés ? La priorité semble donnée là à déplacer le discours traditionnel de l'histoire de l'art sur ces œuvres, dans une des plus grandes galeries européennes de peinture, pour proposer une incursion du côté de la dimension anthropologique de ces grands retables révélés ici dans leur nature de créations profondément transitives, scénario dans lequel la possibilité d'une irruption du sacré espérée par le croyant est mise au premier plan. Un choix qu'on retrouve en examinant à nouveau de plus près un instant encore, ci-dessous, le déploiement actuel des œuvres du trésor de Conques.

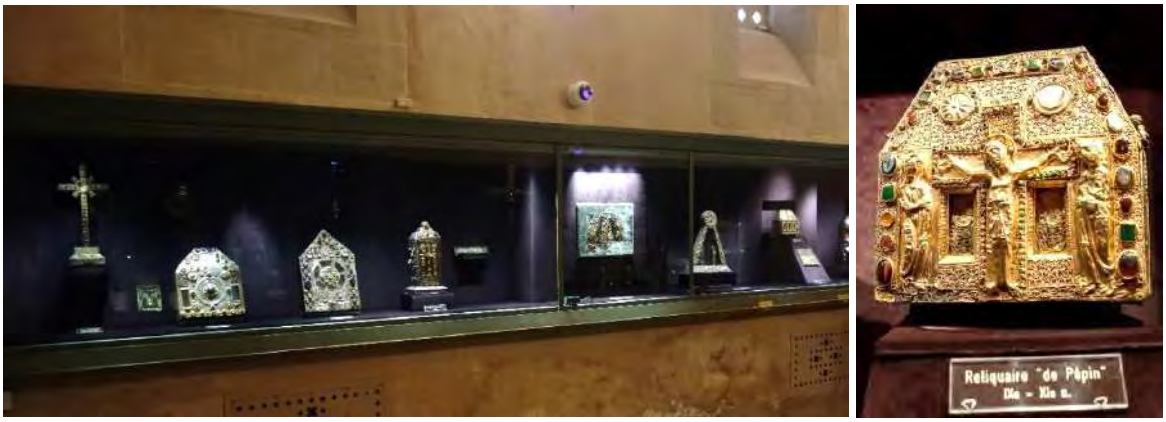


Figure 355 Vues actuelles de la vitrine occupant le mur gauche du trésor de Conques, éclairage directionnel ciblé et vue de détail de son effet sur le reliquaire de Pépin (photos auteur)

Le passage, rapidement évoqué plus haut, du fond blanc des vitrines à un fond noir, combiné à l'insertion de points d'éclairages ponctuels disposés (masqués) à l'intérieur des vitrines, contribue à fait saillir la singularité et la brillante matérialité de ce trésor de reliquaires précédant l'âge gothique et vers lesquels cheminèrent des flots de chrétiens. Le visiteur se trouve ainsi confronté à son tour à un écho possible de ce qui fut la dimension épiphanique de leur élévation sur l'autel au moment où ces contenants de reliques émergeaient de l'espace du trésor de l'abbaye pour être offerts à la vue autant qu'à la vénération.





Figure 356 Vue de la vitrine actuelle de la statue-reliquaire de sainte Foy de Conques, et vue rapproché à droite (photos auteur)

La recherche de cet effet spectaculaire de jaillissement du tréfond de l'obscurité s'attache toujours aujourd'hui, comme on le devine au contact des photographies ci-dessus, à la mise en

scène de la statue de sainte Foy elle-même[1]. On garde en mémoire le récit des chroniqueurs médiévaux autour des pressantes attentes des pèlerins à l'endroit de la sainte, des sentiments d'incrédulité, de stupeur ou de grâce entourant les miracles de ses apparitions comme de ses interventions. La persistance des voix médiévales, la connaissance qu'ont les médiévistes des formes de la vénération attachée à une telle image-objet, la somme des connaissances accumulées sur sa matérialité permettant d'en comprendre la préciosité comme les aspérités invitent là à la plus grande attention eu égard au cadre choisi pour sa réapparition. Dans cette forme, légèrement déplacée et muséalisée d'*in-situ* du trésor par la proximité immédiate avec l'abbaye encore en fonctionnement[2] et toujours visitée par un flot continu de pèlerins, il semble qu'un équilibre ait été trouvé. Ici l'appréciation historique et artistique d'une des plus anciennes statues-reliquaires conservées ne contrarie en effet pas l'éventualité que la rencontre avec cette dernière décille l'œil qui la contemple et lui permette d'entrapercevoir la transcendance à l'origine de son apparition. Achever cette évocation des variations modernes sur le thème de la lumière médiévale, de sa cristallisation dans les objets de vénération et de la problématique attachée à leur traduction en évoquant l'expographie de Saint-Maurice d'Agaune suggèrera suffisamment l'existence d'une proximité entre ce dernier trésor et celui de Conques quoique des effets différents soient employés là à la même finalité d'un regard inclusif porté sur les œuvres. Au-delà de la rupture introduite par la conception des vitrines d'Agaune éclosant dans la pénombre là aussi *comme des halos de lumière autour des objets, accentu*[ant] *le contraste entre la modernité du dispositif muséal, tout de lumière et de verre transparent ou translucide, et le caractère brut et comme rugueux de l'architecture de la salle*[3], d'autres effets demeurent à décrire concernant l'apparition elle-même des œuvres au-delà de ce seul soclage luminescent.

[1] L'éclairage a été compliqué autour de sainte-Foy par l'ajout de spots plus directionnels dans le plafonnier circulaire et de petits spots la rendant plus éblouissante mais se reflétant également à l'intérieur de la vitrine elle-même.
[2] Spécifiquement au prieuré prémontré de l'abbaye de Mondaye.
[3] Mariaux, vol. II Le trésor, p. 399.



Figure 357 Vue rapprochée de deux vitrines du trésor de Saint-Maurice d'Agaune

Ci-dessus, le bras-reliquaire de saint Bernard et la châsse de saint Maurice apparaissent véritablement contournés non par le verre de la vitrine mais par la noirceur dont ils émergent autant que par le contrepoint coloré que leur trace à l'arrière-plan la riche frise évoquée plus haut. La lumière qui souligne directement ces reliquaires en argent sur âme de bois ne fait ici qu'achever une mise en montre façonnée plus largement par l'évidement ménagé autour des objets. L'invention d'un tel dispositif constitue ici un miroir exceptionnel tendant au visiteur le reflet de ce que les abondantes sources historiques du trésor d'Agaune établissent quant à l'importance cruciale qui était précisément attachée, au XIIIe siècle notamment, à la présence de sources de lumière autour des corps des martyrs thébains. Nathania Girardin évoquant la primauté de ces *reliques illuminées « perpétuellement »* permet de mettre formidablement en perspective *desploi* médiéval et *display* muséal en rappelant qu'*en 1277, le comte Thomas de Savoie fait une donation à l'abbaye d'une somme de cent sous mauricois annuels pour « l'entretien d'un cierge à brûler perpétuellement devant la châsse de saint Maurice »*[1].

[1] Nathania Girardin, « Donateurs et donations », dans ibid., p. 33.

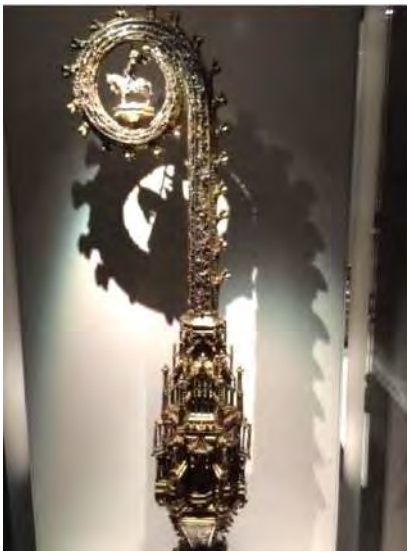



Figure 358 Vue de la vitrine de la crosse de Guillaume Villien et de la Sainte Epine, trésor de Saint-Maurice d'Agaune

En résulte ici une manifestation puissamment plastique, magnifiée encore dans le cas de la crosse qu'on découvre ci-dessus à travers le dédoublement tracé par son ombre projetée sur la paroi claire qui la donne à contempler. Irruption plus épiphanique encore - dans cet espace d'exposition réduit au silence par la majesté inattendue des objets - avec l'éclosion de la Sainte Epine jaillissant sur sa haute tige comme une graine germée à l'endroit où le sang du Christ, évoqué dès les portes du trésor, a coulé sur la terre, *sanguis martyrum semen christianorum*[1].



Figure 359 Mise en exposition d'un reliquaire-monstrance néo-gothique dans l'exposition temporaire "Chemin d'étoiles" du Musée Saint-Antoine-l'Abbaye (Isère)

[1] Tertullien, Apologétique, 50,13, « *sang des martyrs, semence des chrétiens* », voir annexe n° 39

On ne peut qu'avoir à l'esprit l'évocation de cette semence martyriale faisant naître à sa suite des myriades d'étoiles au ciel et de ferments d'espérance sur la terre en découvrant, ci-dessus, l'apparence choisie pour redéployer[1] un reliquaire-monstrance néo-gothique[2] provenant du trésor de la cathédrale de Liège. Une telle présentation magnifie sur un ciel bleu nuit constellé d'étoiles l'élan fortement narratif de ces porteurs de brancards érigeant à la vue un cylindre-reliquaire sous les arcades festonnées d'un formidable baldaquin. Répondant à l'ambitieux titre-programme « Chemins d'étoiles, reliques et pèlerinages au Moyen Âge », destiné à célébrer le 900ème anniversaire du premier sanctuaire de Saint-Antoine-l'Abbaye, une telle image cristallise bien des jeux de remise en visibilité qu'on a successivement rencontrés au fil de ces pages consacrées au traitement de la lumière et de la couleur au service du redéploiement expositionnel des trésors de la foi médiévale.

Au-delà de ces éléments qualifiant l'ambiance de réapparition de ces objets, demandons-nous à présent sur quel matériel expographique repose cette dernière ? Les réexpositions mobilisent-elles des supports faisant écho à ceux issus du déploiement originel des œuvres ? Si les hauteurs des tribunes du type de celle d'Aix-la-Chapelle ou encore le mouvement des brancards processionnels sont en eux-mêmes exclus en dehors de l'architecture comme de la vénération ecclésiale, est-il impossible d'y faire au moins référence ou encore à d'autres éléments entourant l'apparition médiévale de ces créations ?

C. Reinterpretation d'autres elements issus du deploiement medieval

Quoiqu'on ait choisi pour ces pages un panel d'unités d'expositions engageant des formes de dialogue avec l'espace ecclésial dont provenaient originellement les œuvres présentées, force est de noter que dans nombre de ces derniers, la présentation *stricto sensu* des expôts revêt l'apparence muséale de soclages et de vitrines tout ce qu'il y a de plus classique[3]. On peut cependant observer certaines nuances. Le choix, évoqué plus haut, du Museum Schnütgen de donner à voir les bois polychromes faisant sa célébrité sur socles mais en l'absence de tout élément de vitrine protectrice concourt considérablement à la discrétion de l'écriture muséographique déjà observée au sujet du parcours proposé dans cet espace. Cette primauté

[1] Prévu initialement jusqu'à la fin du mois de novembre de l'année 2020.
[2] Cependant autour d'un objet qui n'est qu'une réinterprétation du XIXe siècle d'un reliquaire-monstrance médiéval (reliquaire-monstrance de saint Jacques du trésor de Liège, 1889)
[3] Voir dans l'annexe n° 40 le rapprochement entre les dispositifs de socles et de vitrines de plusieurs espaces d'expositions déjà examinés.

accordée non seulement à magnifier la puissance d'effets des œuvres, mais plus encore à encourager leur appréhension sensible sous les effets de la lumière changeante qui les affecte directement, nous permet d'être plus attentif à ce qui se joue lorsque les parois vitrées sont présentes au-dessus des socles. L'installation des collections de statuaire en bois de la fin du Moyen Âge des collections du Musée du Louvre dans la Galerie Donatello offre probablement l'exemple le plus parlant de ce cas de figure. Là, l'appropriation muséale des œuvres attachées à des figures jadis vénérées passe par une dynamique topographique de « marquage » spatial[1] créant des effets de mise à distance et l'apparition de marges érigées entre l'univers de la collection et l'espace des visiteurs[2]. On se situe ici explicitement dans la vocation muséale de détachement des chefs-d'œuvre, c'est-à-dire dans la fonction exclusive qui est aussi celle du cadre. Phélan éclaire ce processus : *détacher et clôturer font partie d'un même mouvement : chaque ligne de séparation qui détache l'œuvre du mur renforce l'impression d'enfermement du tableau. Le cadre dit la limite de l'œuvre et définit le champ de sa perception : le cadre ferme le tableau afin que celui-ci soit complet, un monde autonome, un régime à part, une unité formelle*[3]. Le contraste avec l'effet, inverse, produit au contact de la statuaire de bois du Museum Schnütgen se mesure d'autant mieux qu'on constate combien l'absence de cadrage par des vitrines favorise la dissolution de la clôture, le tissage de relations et de dialogues bien plus nombreuses avec l'environnement des œuvres[4]. A Cleveland, on peut encore noter, dans les vitrines hissées sur des socles adoptant la couleur propre à chaque section de l'exposition, la présence d'un support horizontal blanc, comme on l'avait observé sous le pied-reliquaire d'André au trésor de Trêves, qui - taillé en biseau sur chacune de ses faces[5] - fait subtilement saillir le caractère de joyau de l'œuvre ainsi rehaussée. Un tel cadrage *isole* [l'œuvre] *visuellement, l'offrant comme une cible de façon à permettre au regard de se concentrer sur* [elle]. Ce que Phélan explicite encore, s'appuyant sur Louis Marin ci-après : *l'encadrement est*

[1] Faisant écho au point amené à ce sujet dans le socle conceptuel.
[2] Voir annexe n° 41. Par contraste avec le *display* choisi dans l'institution allemande, la présence marquée de la barrière matérialisée par les vitrines fait ressurgir puissamment la notion d'autorité (écho de l'*autorictas*) qui existait également dans le contrôle ecclésial des conditions et de la temporalité de l'apparition des œuvres. Cet élément répond naturellement à des finalités différentes et revêt des formes elles aussi autres mais il n'y en a pas moins persévérance d'un régime d'autorité conditionnant le régime de visibilité des objets, dans le prolongement des pistes d'interprétation foucaldiennes évoquées en partie introductive.
[3] Phélan, p. 32.
[4] La présentation dans une des salles de l'exposition temporaire *Show, cover, hide* qui se tint du 15 septembre 2013 au 25 Août 2014 qui présentait des séries d'objets du quotidien dans un agencement de vitrines en épis contrastant avec la présence, au fond de la salle, d'un triptyque médiéval peint présenté sans vitrine faisait très vraisemblablement naître des éléments de prise de conscience quant à ces enjeux comme à ces effets du cadre, voir une petite image en annexe n° 39'.
[5] Voir la photographie au centre de l'annexe n° 40. Espace ménageant en outre une place suffisante pour accompagner chacune des vitrines de l'exposition d'amples cartels allongés.

[alors] *une véritable nécessité sémiotique : c'est le cadre qui nous met en étant de « présence exclusive »* [à l'œuvre] [1]. Ce détail invite à observer la force du parallèle existant entre l'opérativité de ces encadrements vitrés protégeant les œuvres autant qu'ils signalent leur préciosité, et celle propre aux reliquaires eux-mêmes dans leur dynamique bidirectionnelle de préservation et de monstration simultanée de leur contenu. Sur cette opérativité symbolique, on peut à nouveau citer Phélan : *la protection que procure le cadre est réelle, mais l'apparence de protection joue autant que sa réalité. L'important est que l'œuvre* [semble moins vulnérable] *grâce à son cadre-bouclier qui impressionne le spectateur et le tient à distance, dissuadant le contact, proposant la rencontre d'un œil et d'une vue idéalisée*[2]. Les vitrines épurées de cubes de verre transparents sur hauts socles blancs peuplant le chaleureux écrin architectural de l'étage du Musée de l'Œuvre Notre-Dame[3] vont également dans ce sens du sobre soulignement du caractère patrimonial des œuvres présentées grâce à ce type de matériel expographique. Des expérimentations plus audacieuses existent naturellement, jouant sur d'autres registres que celui de la revendication du caractère « Beaux-arts » des créations présentées[4].

a. Un Moyen Âge cite et recompose : rhetorique du « centon » dans l'espace expographique

Comme l'annonce le sous-titre ci-dessus, on voudrait esquisser ici un parallèle entre la tradition médiévale du « centon »[5] et la façon dont le musée recourt à une logique relevant également de la citation en vue de s'approprier le lointain Moyen Âge. Héritant en cela de la rhétorique antique[6], la littérature médiévale - religieuse comme profane - avait en effet gardé l'habitude d'émailler ses textes d'extraits classiques concourant à maintenir vivante dans les siècles

[1] Louis Marin, *De la représentation,* 1994, p. 317, cité par Phélan, p. 32.
[2] L'auteur se réfère là encore aux analyses de Louis Marin, *op. cit,* p. 347, voir ibid.
[3] Voir annexe n° 40, à droite.
[4] On peut souligner ici, en rapportant les remarques émises, ci-après, par Germano Celant l'effet de lissage des œuvres produit par la mise sous vitrine : *« In museums and galleries in particuliar, art is placed under glass and defended, and isolated by security systems. Its phisical properties are obscured, causing the public to lose all contact with the materiality and porosity of canvas and paint; everything appears sleek and smooth. While seeming to be protected art is made intouchable, that is immaterial and ideal,* "Framed: innoncence or gilt?" *Artforum,* été 1982, p. 49 (toujours grâce à Phélan).
[5] L'ouverture à la considération de la notion même de centon nous avait été suggérée par le professeur Pierre-Alain Mariaux pour resurgir finalement ici à titre d'hypothèse d'interprétation du processus de transfert qu'on cherche à mettre en lumière dans ce travail.
[6] La place centrale des citations d'anciens dans les discours de Cicéron en constitue un exemple édifiant mais on peut songer plus généralement à l'importance des anthologies de sentences destinées à enrichir les discours dans la tradition grecque comme dans la littérature latine (tant religieuse que profane). Précisons l'usage antique du centon en reportant ici les premiers mots de l'article « centon » donné par Hervé Savon pour *l'Encyclopédie Universalis ; Chez les Latins, « cento » ou « kentrôn » chez les Grecs – se disait de guenilles maintes fois rapiécées. Au figuré, on appelle « centon » un poème composé de vers ou de fragments de vers empruntés çà et là soit à un même auteur, soit à plusieurs.*

médiévaux la pensée des auteurs grecs et latins[1]. Evoquer cet *idéal littéraire de l'imitation créatrice*[2] permet de mettre en lumière combien ce dernier se nourrit d'emprunts d'éléments antérieurs rassemblés au sein d'une composition nouvelle jouant à la fois du mélange et de l'amalgame et participant activement à l'assimilation médiévale de l'héritage classique[3]. Dans le prolongement de la réflexion initiée au début du chapitre IV, à la suite de Pagliano, situant le fait de *se servir des inventions d'autrui* au cœur d'une logique d'appropriation[4], ces variations combinatoires ne peuvent qu'attirer notre attention. Pourrait-on alors suggérer que l'écriture d'exposition approche le continent médiéval un peu à la façon dont le Moyen Âge conquerrait lui-même la tradition antique en combinant des vers gréco-latins[5] ? Une telle perspective met, peut-être un peu audacieusement, en parallèle les anthologies de sentences des grands auteurs antiques et le répertoire - sorte de recueil de morceaux choisis - auquel puise, au sein de l'univers médiéval, tout langage expositionnel amené à remettre en scène cette période[6].

Redire ici l'évidence selon laquelle toute réécriture du Moyen Âge[7] emprunte nécessairement – dans chaque temporalité particulière - à ce qu'on pourrait décrire comme une bibliothèque d'images constituant à la fois la connaissance et la représentation qu'elle se fait de la période invitera cependant à se rendre attentif aux fragments choisis, à leurs réinterprétations successives, ainsi qu'aux modifications induites par leurs circulations[8]. Les entrées composant cette bibliothèque[9] s'attachent tant à l'homme médiéval, à ses croyances, ses pratiques qu'à des univers à la fois concrets et symboliques complexes tels que ceux qu'on examine au cours de ce chapitre : église et ses espaces, trésor et ses armoires, sanctuaire et autels, eux-mêmes subdivisés en une multitude de sous-objets. On perçoit ainsi combien, en un sens, le continent

[1] Qu'on nous permette d'emprunter au même Hervé Savon ses exemples d'emprunts à l'héritage classique dans la littérature, essentiellement du Haut Moyen Âge : *Saint Columban écrit des épîtres en vers parsemés de sentences morales empruntées à Horace, Juvenal, Juvencus et Prudence, ainsi qu'aux mystérieux Dicta Catonis. Un poème de consolation dû à Waldram de Saint-Gall (IXe siècle) mêle la Bible, Boèce et Fortunat. La curieuse Ecbasis captivi (Xe siècle) – épopée en vers mettant en scène des animaux- est pour une large part une mosaïque composée de vers de Virgile, de Lucain, de Juvencus, de Prudence, et, surtout d'Horace.*

[2] Hervé Savon, *op. cit.*

[3] En écho aux explorations théoriques proposées en ouverture de cette recherche, voir socle conceptuel.

[4] Voir également le socle conceptuel à ce dernier sujet.

[5] Et y voir, par la même occasion une variante de la manière, disons métonymique, de procéder d'un Lenoir telle que l'analyse Stephen Bann et que nous l'avons à nouveau identifiée quelques lignes plus haut.

[6] La référence à ces morceaux ou motifs choisis renvoie aussi, naturellement, à la particularité des planches de *L'histoire de l'art par les Monuments* de Séroux d'Agincourt évoquée en annexes du chapitre IV et permet de nourrir l'idée du lien puissant (seulement esquissé dans cette recherche) existant entre les voies empruntées par l'histoire de l'art et les ressorts sous-jacents de la muséalisation.

[7] La peinture troubadour ne procédant pas différemment par exemple.

[8] Entreprise dont notre travail ne constitue qu'une piètre ébauche manquant à la fois de recul et de bien des lectures d'auteurs ayant déjà analysé précédemment ce processus complexe.

[9] Qu'on peut aussi se figurer comme une sorte de musée imaginaire, mais cette idée compliquerait la lecture plus qu'elle la faciliterait.

médiéval ne peut qu'être décomposé, fragments par fragments[1], nécessairement variés eux-mêmes, pour pouvoir être remis en mouvement et réapparaître, parfois méconnaissable d'ailleurs, dans les siècles qui s'attachent à le re-présenter. Si on reconnaît au geste muséal pour fonctions premières la tension vers la conservation et vers la mémorisation du passé à travers ses vestiges, on peut pousser plus loin encore le parallèle esquissé avec l'appropriation médiévale. Suggérons alors combien cette logique de la sélection, de la répétition, de l'incorporation[2] enfin pourrait être rapprochée de la *ruminatio* du moine mastiquant à voix basse les mots de l'Ecriture Sainte. *Instrument de mémorisation* [central dans la spiritualité monastique] *la lecture à voix basse, appelée murmure ou rumination*[3] consistait en une méditation sur le texte biblique assimilé par une lente imprégnation[4]. Quoique la métaphore soit un peu prosaïque, peut-être comprendra-t-on pourtant ainsi plus avant la digestion patrimoniale qui nous intéresse en filigrane de cette recherche. On peut, en effet, tâcher alors de se représenter l'activité de relecture muséale comme une entreprise de réitération tendant, par la citation, par la répétition - parfois jusqu'à la lie[5] - à faire réentendre quelque chose de la tessiture des voix médiévales qui donnaient tout leurs sens aux objets remis en scène. C'est dans cette mesure que l'exposition de ces artefacts, quel que soit le cadre dans lequel elle apparaît, est ontologiquement un langage réflexif sur un Moyen Âge. Moyen Âge réfracté par des lectures multiples, parfois contradictoires, puisant, autour des objets matériels, textes et autres documents historiques authentiques, dans un vivier d'images-objets dont les traductions et

[1] Rappelant les images évoquées dans le socle conceptuel autour de la nécessité de briser les visibilités pour en faire jaillir des énoncés et d'autres visibilités, incluant dans cette dynamique toutes les notions de reflets et de réflexions (à entendre ici dans les deux sens du terme) générés par les éclats ainsi produits à l'issue la lutte corps-à-corps pour l'approche d'une période par une autre.

[2] Terme faisant allusion ici au titre de l'ouvrage de Marcel Jousse, *La manducation de la parole*, paru chez Gallimard en 1975 et cité par Jacqueline Hamesse dans le passage intitulé « De la *ruminatio* à la *lectura* » de l'article « Le modèle scolastique de la lecture », paru dans *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, sous la direction de Guglielmo Cavallo et Roger Chartier, Paris, Seuil, 1995.

[3] Voir Armando Petrucci, « Lire au Moyen Âge », *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, tome 96, n°2, 1984, pp. 603-616.

[4] On en donnera une compréhension plus fine en recopiant ici les quelques lignes suivantes resituant plus largement le sens de ces pratiques de la lecture au Moyen Âge. *Lire est un cheminement, une démarche qui conduit à Dieu. Ce désir de Dieu, cette volonté de transparence, de vision par la lettre au-delà de la lettre contient tout l'amour du moine, son désir et même sa gourmandise : on dévore le livre, on le digère, on le rumine* […] *car sans nul doute, la « clara lectio » est la vraie lecture, celle qui résonne, celle du texte mille fois lu, su par cœur, relu encore dans la mémoire, médité, psalmodié avec répétition réitérée de mots jusqu'à la perte de leur sens manifeste…. Dès lors, la médiation, la rumination font apparaître ou font naître de nouveaux sens, allégoriques, métaphoriques, analogiques, provenant de l'association libre des mots et des idées… Il est une musique qui est dans la lettre mais qui n'est pas de la lettre, comme il y a, au-delà de la chair, de l'ineffable.*

[5] Ce qui renvoie également là encore au centon qui peut également désigner, non sans intérêt pour éclairer certains exemples muséographiques particulièrement éculés ou certains remplois particulièrement vidés de leur substance une compilation de citations sans originalité. Nul n'ignore en effet combien l'écriture de l'histoire aussi bien que celle de l'exposition sont constamment sur le fil avec la réitération de lieux communs renforçant plus les préjugés que faisant progresser l'intelligence des sujets exposés.

interprétations successives ont également toute leur importance dans la mesure où elles tendent à constituer à la surface de ces dernières de nouvelles strates des sens qui en deviennent à leur tour solidaires. Cheminant sur cette voie, on se propose de clore ce cinquième et dernier chapitre par un survol de quelques-unes de ces variations à partir de syntagmes secondaires[1] de la grammaire médiévale démantelés, déplacés, constamment ruminés autant que recomposés par le musée moderne.



Figure 360 Photographie[2] de la salle des châsses de l'exposition Rhin-Meuse au Musée du Cinquantenaire, Bruxelles, 1972

La croix constitue la référence la plus évidente à l'univers symbolique du christianisme aussi constitue-t-elle un de ces fragments majeurs mobilisés et variés dans l'univers expositionnel. On la retrouve significativement évoquée, ci-dessus, par les scénographes au moment de concevoir le système de soclage des grandes châsses de la version belge de l'exposition Rhin-Meuse de 1972[3]. La présentation des créations issues des trésors des églises de France en 1965 au Musée des Arts Décoratifs, sous la houlette de Jean Taralon, ne méprisait pas unilatéralement ce type d'expérimentations passant par l'émaillage de motifs iconiques susceptibles de dire ou de faire éclore à nouveau le Moyen Âge comme en témoigne la description suivante. *Passé sous un dais, le visiteur pénétrait dans le vestibule du musée, entièrement couvert de tapisseries* […] *des vela donnaient l'illusion de se trouver dans une « caverne au trésor », sinon sous les voûtes d'une église. Ce sentiment était renforcé par l'aménagement d'absides* [comme on l'a vu également plus haut à Cleveland] *à l'extrémité des salles accueillant des pièces imposantes ou*

[1] Non pas l'objet médiéval réexposé en lui-même, le reliquaire par exemple, mais les fragments de son système médiéval d'apparition réévoqués.
[2] Par Christine Valkenberg.
[3] On renvoie en annexe n° 42 les propos du scénographe interrogé au sujet de cette grande croix blanche supportant les châsses.

bien agrémentées d'autels[1]. Cette dernière mention nous invite à revenir, comme annoncé, aux manières dont cet élément, dont on a rappelé l'absolue centralité dans le système liturgique chrétien[2], se voyait interprété au sein des espaces muséaux où on a entraperçu, plus haut, sa réminiscence.

Avant d'aborder la question de l'autel cependant, on se propose de montrer combien l'objet « armoire-reliquaire » et plus généralement « armoire de trésor » constitue un exemple tout à fait intéressant de ces formes secondaires[3]. Une forme-enveloppe - pourrait-on encore dire - qui n'a eu de cesse de se voir évoquée, citée autour de la réapparition d'œuvres des trésors et connaissant pour cela même un panel de variations si riches qu'elle mériterait à elle seule une recherche poussée. Rencontrées, ici au cours du chapitre II, à la fois entre les murs de certains bâtiments du trésor[4], ou sacristies ecclésiales aussi bien, on l'a entrevu, que dans le chœur des sanctuaires à proximité immédiate des autels[5], ces armoires et leur structure sont connues du médiéviste d'abord à travers les vestiges archéologiques qui en demeurent. Vestiges dont on a vu la délicatesse d'interprétation en raison des déplacements (Noyon) ou encore des modifications successives (Bayeux pour s'en tenir aux exemples évoqués). Elles sont également richement documentées par la compilation et la confrontation entre les inventaires des trésors, les ordinaires des cathédrales, testaments et autres sources écrites conservées dans les chapitres.

[1] Jacqueline, p. 77. Ces absides se trouvaient dans les salles III et IX mais nous n'en avons trouvé aucune photographie.
[2] A plusieurs reprises au cours de la première partie de ce travail (chapitres I, II et III).
[3] « Secondaire » dans la mesure naturellement où on ne considère pas ici la présentation muséale d'autels chrétiens authentiques dans des salles de musées, ni d'armoires-reliquaires médiévales mais bien l'usage générique, formel en quelque sorte, de ces *loci* dont on a vu l'importance tant matérielle que symbolique en première partie de ce travail. Ce qu'on pourrait encore désigner comme un usage référentiel doit précisément être éclairé au-delà de la seule facilité de la citation d'une silhouette rappelant vaguement un *topos* ecclésio-médiéval. C'est le but des dernières pages de ce chapitre V.
[4] Voir chapitre II.
[5] Voir chapitre III.

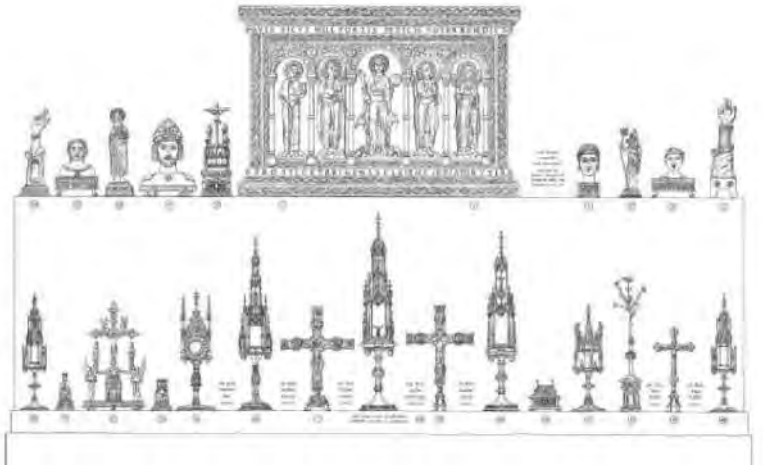


Figure 361 Présentation des reliquaires du trésor de la cathédrale de Bâle vers 1500[1]

L'exemple des archives de la cathédrale de Bâle – dont Burckhardt proposa cette traduction visuelle - constitue à ce titre un document essentiel à la connaissance attachée à ce que pouvaient être, au XVe siècle, les dispositions médiévales d'un trésor au moment de la sortie de ses objets phares en vue de leur déploiement sur l'autel laissant inférer la possibilité d'un ordre comparable au sein d'armoires en vue de ces manifestations. Les fameuses cinq grandes planches gravées[2] - hors texte par Philippe Simonneau Nicolas Guérard - dont le bénédictin de Saint-Maur, Dom Michel Félibien fit accompagner sa précieuse description du trésor dans l'*Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denys en France* en 1706 constituent quant à elles un document autant qu'un monument clé de l'imaginaire collectif attaché au trésor médiéval bien qu'elles figent l'apparence de celui de l'abbaye royale au début du XVIIIe siècle.





Figure 362 Planches III et IV gravées par Guérard et Simonneau, représentant les armoires du trésor de l'abbaye dans l'Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denys en France, Félibien, 1706

[1] Document déjà mentionné au chapitre III et également rappelé au suivant.
[2] Dont on renvoie les reproductions en haute définition en annexe n° 43.

De l'aménagement du trésor mis en place à partir de la deuxième moitié du XVIe siècle[1], consistant en grandes armoires vitrées, disposées derrière la protection d'une balustrade et favorisant tant la conservation des objets que l'ouverture à des visiteurs choisis, les gravures ne donnent qu'une vue fort parcellaire, forçant à compléter mentalement le soubassement vraisemblablement de chêne des rangées d'armoires de la salle basse du trésor de l'abbaye. Destinées à compléter la description des reliquaires, des crosses, des croix et autres joyaux du trésor, ces vues rapprochées ne donnent à voir que l'intérieur de ces armoires, c'est-à-dire des étagères sur lesquelles sont disposés en rangs serrés les regroupements de chefs-d'œuvre échelonnés sur des gradins créant la superposition de nombreux plans dans la profondeur. L'importance de l'équilibre entre les types de pièces et les jeux de symétrie formelle évoqués dans les archives textuelles du trésor de Bâle pour le XVe siècle se retrouvent clairement ici. On comprendra ce qui peut rapprocher cette disposition générale d'une préfiguration de la logique moderne de la collection davantage que d'une existence à proprement parler liturgique des œuvres - ce qu'atteste encore l'apparition complémentaire à ces visites des guides-livrets du trésor – en se souvenant combien l'entreprise érudite de Félibien s'inscrit elle-même dans la mouvance d'une appropriation antiquaire indéniablement contemporaine du profond déclin de l'abbaye[2]. Danielle Gaborit-Chopin le confirme ci-après. *Le trésor, en fait, survivait à grand-peine et était entré dans une sorte de léthargie que rompaient seulement les visites des spécialistes des objets antiques ou médiévaux, disciples des Peiresc, Gaignères, Félibien ou Montfaucon*[3]. Ce sont ensuite les dix-sept premières pages du premier tome du *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance*[4] paru en 1873 qui constituent indubitablement une étape majeure dans la connaissance, autant que dans l'appropriation dix-neuvièmiste des armoires médiévales issues des trésors. On a évoqué, au cours du chapitre II combien les gravures données, ou reprises et parfois réinterprétées par Viollet-le-Duc de ces meubles avaient contribué à nourrir l'imaginaire des trésors en lien avec la forme de réécriture en partie imaginative propre au grand architecte et avaient en même temps rendu parfois plus complexe la reconstitution archéologique de l'exacte véracité historique de ces contenants des trésors d'église. Il importe de saisir l'importance cruciale jouée par ces

[1] Ces armoires ont été réalisées en Allemagne en 1560, voir Félicie d'Ayzac, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, Paris, 1860-1861, p. 31, cité par Gaborit-Chopin, p. 28. Ce que le catalogue précise (p. 28 toujours) à leur sujet documente leur conservation tout en faisant écho à l'histoire médiévale de la garde du trésor et de l'importance de sa sûre protection : *ces armoires fermaient par quatre clés, confiées en 1634 au trésorier, au chantre, au sous-prieur des anciens religieux et au prieur de la congrégation de Saint-Maur. Il fallait réunir les quatre clés pour ouvrir.*

[2] Qu'illustre, on ne peut plus clairement, la disparition de la charge d'abbé de Saint-Denis en 1686.

[3] Gaborit-Chopin, pp. 323 & 324.

[4] Renvoyées ici en annexe n° 44.

« variations intermédiaires », qu'elles émanent de Félibien ou de Viollet-le-Duc, dans les dynamiques d'appropriation du patrimoine médiéval[1]. On éclaire ainsi leur rôle de filtre entre l'objet médiéval et l'usage référentiel qu'ont pu en faire les expographies du XIXe siècle à nos jours. Comme on peut le voir ci-dessous, l'imprégnation visuelle de ces documents jalons de la traduction de ces ordonnancements ou déploiements médiévaux (dans le cas du trésor de Bâle) se retrouve singulièrement en filigrane du véritable *display* choisi pour l'édition du catalogue de vente *Des objets d'art et de haute curiosité antiques, du Moyen Âge et de la Renaissance composant l'importante et précieuse collection Spitzer dont la vente publique* [eut] *lieu à Paris, du vendredi 17 avril au juin 1893,* montrant bien ici l'importance de la thématique de la circulation des motifs associés aux objets des trésors d'églises et à leurs déploiements polymorphes sur le temps long.



Figure 363 Planche VI du catalogue de vente de la collection Spitzer, à Paris, au printemps 1893

La vue de cette planche consacrée à l'orfèvrerie religieuse de la collection Spitzer recrée, ici en vue d'une mise en vente, un véritable dispositif tout aussi expositionnel qu'expographique pour ces objets[2]. Dispositif créant non seulement des rapprochements typologiques (entre les chasses, entre les plats de reliure, les croix ou les calices) dignes de l'exposition classique, mais plus encore des jeux de pendants à la fois très esthétiques et susceptibles également de faire

[1] Le cas de l'armoire d'Obazine revendiquée par ses conservateurs actuels comme « la plus ancienne de France » (et une certaine réticence à pousser plus avant les analyses scientifiques susceptibles de préciser sa datation d'après les témoignages d'une chercheuse ayant souhaité travailler sur le sujet) illustre bien un des effets, encore aujourd'hui, de la notoriété gagnée à travers l'édition et l'immense diffusion des travaux de Viollet-le-Duc.
[2] Dispositif qu'il serait intéressant de rapprocher également des présentations alors déployées au sein des Grands Magasins de l'époque, quoiqu'on n'ait pu le faire ici.

entendre les échos, non du seul diagramme de Bâle, mais au-delà, à des présentations de reliquaires qu'on a pu rencontrer échelonnées par exemple dans la présentation des reliquaires du trésor sur les hauteurs de l'autel-majeur de la cathédrale d'Arras[1]. Les formidables planches gravées de ce catalogue[2] donnent en outre ici un prolongement inattendu au développement proposé dans le socle théorique au sujet des acceptions complémentaires de la notion de « dispositif ». On a en effet sous les yeux d'abord un ordonnancement correspondant littéralement à une certaine mise en ordre. Cette remise en exposition, dans le cadre d'un catalogue de vente relève ensuite concrètement du sens d'étalage commercial contenu dans le *display* anglosaxon. Ainsi, la dimension discursive d'une telle monstration constitue-t-elle elle-même une synthèse, conjoncturelle, de l'histoire visuelle des déploiements ayant entouré diachroniquement l'apparition des catégories d'objets ici proposés à la vente.

Dans le contexte du trésor d'église, la continuité de la fonction de l'armoire du trésor fait moins intervenir la variation intermédiaire entre l'époque médiévale et l'histoire ultérieure de ces meubles. En effet, bien des aménagements du début du XXe siècle présentent encore des dispositions intérieures de ces coffres-forts qui prolongent à la fois structurellement et visuellement les dispositions dépeintes par Félibien. On peut le voir, ci-dessous à travers l'exemple de l'armoire du trésor d'Agaune à gauche et des deux armoires de celui d'Aix-la-Chapelle, à droite.



Figure 364 Vues des armoires des trésors de Saint-Maurice d'Agaune (à gauche) et du trésor d'Aix-la-Chapelle (au centre et à droite) au début du XXe siècle

C'est de toute évidence aussi aux planches de Simonneau et Guérard que se réfère Jean Taralon dans les dispositions qu'il choisit pour les vitrines, ci-dessous, de l'exposition *Trésors* au Musée des Arts Décoratifs de 1965.

[1] Au cours du chapitre III.
[2] Nous reportons dans l'annexe n° 45 les planches représentant les ivoires de la collection Spitzer.



Figure 365 Une des pages du catalogue Maciet consacré à l'exposition Trésor des églises de France de 1965 présentant deux vitrines de l'exposition[1]

L'exemple, ci-dessous, de l'aménagement conçu en 1951 pour le « Trésor » des Cloisters en constitue un exemple intéressant quoiqu'on puisse remarquer combien le choix en faveur d'une présentation aérée se départit ici de la référence à l'accumulation dont on sait pourtant l'importance dans la définition même de ce centre matériel du trésor d'église.



Figure 366 Armoires du Trésor des Cloisters en 1951, Archives du Metropolitan Museum of Art

[1] On y a inclus la IV planche de Félibien pour faciliter encore la comparaison visuelle.

Quant à elle, la belle traduction proposée par Alain Erlande-Brandenburg, déjà amplement évoquée dans ce chapitre, incorporait cet habillage mural, d'armoires massives en chêne, étendu à l'ensemble des parois. Elle reprenait, ce faisant, une disposition qu'on pouvait rencontrer dans certains trésors bas[1], sacristies ou « Petit trésor » et dont l'armoire, de la fin du XVIIe siècle, de l'église abbatiale d'Agaune constitue également un exemple important avec sa partie haute vitrée destinée à la monstration des pièces du « trésor » de l'orfèvrerie de l'institution[2]. Pour finir, les vues, ci-dessous, de quelques intérieurs de vitrines de ces grandes armoires de bois sombre tendues de velours rouge du « Trésor » qui vécut à Cluny entre les années 1980 et le début des années 2000 finiront d'asseoir la généalogie rapidement esquissée ici de l'appropriation, par variation, du motif de l'armoire-reliquaire de trésor incluant jusqu'à l'importante rhétorique cumulative au cœur de la logique même du trésor médiéval[3].



Figure 367 Vues de trois vitrines de l'intérieur de la salle du "trésor" du Musée de Cluny, prises en 2007 (photos auteur)

b. TRADUIRE DANS L'ECRITURE D'EXPOSITION LA SILHOUETTE DE L'AUTEL CHRETIEN

On ne discute pas ici la pertinence ou non de songer à « rapatrier » l'autel chrétien dans l'espace muséal. Transposant, à titre d'exploration heuristique, le vocabulaire de la critique génétique[4] à l'analyse qui nous préoccupe ici, on pourrait établir immédiatement que la citation est de toute manière indiscutablement « exogène » dans la mesure où elle consiste à emprunter la forme extérieurement revêtue par l'autel et non son principe fondateur indissociable quant à lui, on l'a précisé auparavant, de l'insertion de reliques dans sa table autant que de la

[1] Songeons à Noyon par exemple, voir annexes du chapitre IV.
[2] Gaëtan Cassina mentionne à son sujet la présence de portes vitrées doublant celles de l'armoire. *Destinées à protéger les objets d'une éventuelle curiosité excessive, voire abusive des visiteurs, elles permettaient de les contempler et confortent l'impression que l'armoire est destinée dès l'origine à accueillir le trésor,* voir son article « Le « petit trésor » » dans Mariaux, vol. II Le trésor., p. 367.
[3] Voir début du chapitre I à ce sujet.
[4] Voir le début du chapitre II (et les éléments d'annexe liés) sur les emprunts conceptuels faits à cette discipline.

consécration rituelle qui le voue au culte eucharistique[1]. L'intention consistant donc à citer l'autel chrétien a clairement été à la fois justifiée et assumée dans les propos des conservateurs eux-mêmes rapportés en début de cette sous-partie. Aussi se borne-t-on ici à observer et décrire la manière dont s'effectue, dans quelques exemples choisis, la traduction de cet élément structurant du système ecclésial en élément anecdotique ou au contraire central du redéploiement muséal. Pour illustrer ce dernier cas de figure, on se tourne à nouveau vers la Galerie des retables des Arts Décoratifs au sujet de laquelle Monique Blanc n'avait pas manqué d'être explicite quant à son dessein.



Figure 368 Photographie de l'autel reconstitué au fond de la "nef" de la Galerie des retables du Musée des Arts Décoratifs depuis 1998, (photo auteur)

Ici, l'effet examiné plus haut autour de la présentation du retable-tabernacle et du devant d'autel provenant de l'église catalogne d'Angoustrine, dans l'exposition « Premiers retables », se retrouve avec plus de force encore, peut-être là aussi en partie en raison de l'absence de vitrine[2]

[1] Distinction sans laquelle la commentatrice du *display* de l'exposition « Trésors des églises de France » citée à l'instant n'aurait pas songé à écrire que les salles étaient là « agrémentées d'autels », l'autel ne constituant en rien dans le référentiel chrétien un agrément accessoire.

[2] Pour comparaison, voir la photographie présentée plus haut, en illustration de la sous-partie intitulée « Réalité ou suggestions de formes d'enveloppes ecclésiales ».

qui offre cette mise en scène à l'appréciation directe des visiteurs, mais également par sa position frontalement centrale dans le dispositif de la galerie. L'effet de cadrage qu'on cherchait à déceler précédemment se donne ici en pleine visibilité dans le resserrement structurellement fondé entre la *pala* et sa prédelle d'une part[1], entre le retable ainsi reconstitué et cet *antependium* espagnol[2] d'autre part – exceptionnellement disposé ainsi à la place dictée par son étymologie[3] - et enfin, entre ces éléments, les chandeliers et surtout la croix[4] qui occupent le devant de cette reconstitution moderne d'autel. Plus que la pertinence historique autant que géographique de la réunion autour du chef-d'œuvre du gothique espagnol peint par Luis Borrassá d'une croix orfévrée et d'un textile provenant également de l'Espagne du XVe siècle, on ne peut qu'être frappé ici par la puissance non seulement visuelle de ce dispositif mais aussi sémantique. En effet, ce dernier réalise pleinement l'intention ayant présidé à sa mise en place et fait rayonner autour de lui la destination ecclésiale des œuvres ornant la galerie, révélant leur nature de retable ou de fragments de retables, destinés à prendre place, non seulement *retro tabula,* mais également en lien avec l'autel, les luminaires, la croix et donc symboliquement avec le sacrifice eucharistique. L'efficacité d'une telle présentation invite à suivre la voie ouverte par ce rayonnement sémantique pour entrevoir la piste, tracée par Krzysztof Pomian, de l'objet « sémiophore »[5]. Ce faisant, deux dynamiques concomitantes quoique distinctes se font jour. La première permet d'observer comment, à travers la traduction muséale, l'objet liturgique constituant en église l'épicentre de la dévotion eucharistique réapparaît sous la forme d'un symbole, d'un précipité de sens - ou encore d'un « sémiophore » pour reprendre le terme choisi par Pomian[6] - chargé de renvoyer à cette réalité anthropologique antérieure complexe qu'il se contente de signaler, efficacement à l'attention. La seconde a trait au statut de l'objet liturgique lui-même transféré et remis en scène sur le support de cet autel reconstitué. Dans la lecture qu'en propose Pomian en effet, le retable ici - reliquaire ailleurs - appartient quoi qu'il en soit, de façon tout à fait intéressante pour notre analyse, à la catégorie de ces *artefacts qui, dès leur origine, ont été des sémiophores* […] *artefacts produits non seulement pour avoir une valeur d'usage, mais aussi pour s'exposer aux regards et pour renvoyer par leurs caractères visibles*

[1] Deux éléments qui n'avaient jamais été réunis avant cette présentation par Monique Blanc, comme en témoignent les archives photographiques de l'institution. Voir annexe n° 46.
[2] Que la conservatrice évoquait plus haut.
[3] Au péril cependant peut-être de la conservation de ce textile fragile du XVe siècle.
[4] Notons ici combien demeure significative sa légère déportation vers la droite du retable (à gauche sur la photo) indiquant que l'objet au centre symbolique est bien là l'objet retable et non la croix, à l'inverse de la place dévolue à ces *realia* dans le système ecclésial.
[5] On renvoie à l'annexe n° 47 l'explication de cette notion par Pomian en soulignant, dès ici, combien elle invite à pousser plus loin la réflexion esquissée dans ce travail sur le glissement de l'ecclésial vers le muséal.
[6] Derrida quant à lui parle plus volontiers directement de « sémaphore », terme qui fonctionnerait éventuellement également ici puisqu'on a pointé la capacité de rayonnement symbolique de l'insertion de cette reconstitution.

à quelque chose d'invisible[1]. On fait à nouveau ici quelques pas dans les sillons des réflexions tracées en revue de littérature retrouvant l'idée d'une valeur d'exposition présente originellement dans les artefacts chez Benjamin, autant que la suggestion, amenée par Deloche, d'une absence de solution de continuité entre la présentation première de l'objet d'art et sa re-représentation muséale[2]. Tandis que ces éléments continuent de mûrir, rouvrons le spectre de l'analyse pour passer rapidement en revue deux autres exemples fort intéressants d'interprétations possibles de la problématique de la transposition de l'autel au-delà du seuil du musée.

Après l'acquisition de deux plaques d'argent doré du XIVe siècle traitées au repoussé[3] que le marché de l'art avait présentées comme plats de reliure mais qui s'avérèrent faire originellement partie du diptyque Spitzer[4], le Museum Schnütgen conçut autour de l'objet une présentation temporaire[5] offrant l'opportunité d'observer autour d'un reliquaire, ici dans l'écrin de l'« *in-situ* » ecclésial[6], la mise en œuvre de ce dialogue avec l'espace du sanctuaire. Comme on peut l'observer ci-après, contrairement aux deux exemples qui encadrent l'évocation de cette présentation, la configuration examinée ici ne tient pas dans la convocation d'une silhouette d'un autel moderne mais dans la disposition de la vitrine qui porte là un coffret-reliquaire[7] à la vue des visiteurs tout contre l'emmarchement menant à l'espace architectural du sanctuaire.

[1] La phrase suivante poursuit en précisant que ces derniers à ce titre *ne changent pas de catégorie, n'ont jamais été des déchets.* Le souvenir des « pourritures dorées de Franciade » invite à réfléchir à cette assertion (quoique là aussi la dépréciation ait une valeur complexe ne relevant pas uniquement de la pure destruction) de même qu'il est probable qu'il y ait tout de même à l'œuvre des glissements de catégories intéressants à déceler mais la piste est ouverte.

[2] Voir le dernier paragraphe du point intitulé « Ecrits sur les principes de la muséalisation, la philosophie et les gestes de la mise en exposition » dans la revue de littérature. Pour Louis Marin, étudié par Richard Phélan, l'encadrement constitue à la fois une nécessité sémiotique et un accomplissement opérant comme suit : *c'est par le cadre que s'accomplit le tableau dans sa finalité d'être vu, montré, publié,* dans *De la représentation*, 1994, p. 316, voir Phélan.

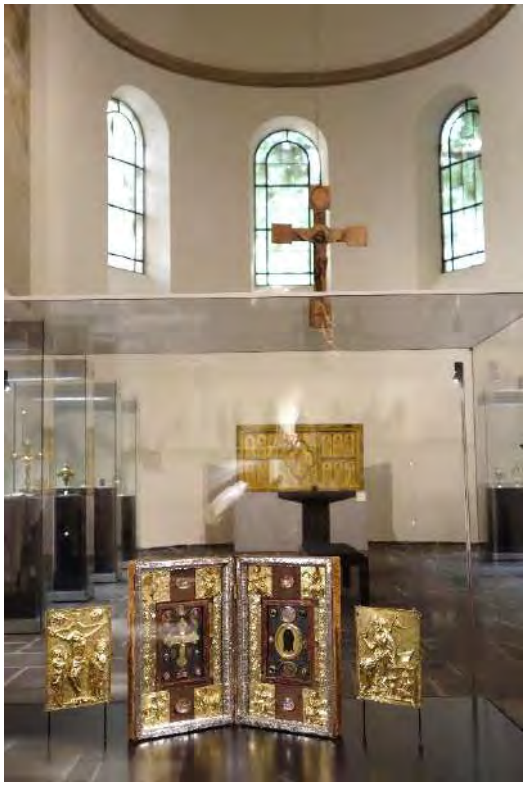
[3] En 2015.

[4] Comme a permis de l'attester, notamment, le système des charnières originelles. Voir annexe n° 48 pour les photographies de ces deux plaques.

[5] Du 13 juillet au 17 septembre 2017.

[6] Les guillemets étant liés au fait que le diptyque n'entretient naturellement pas de lien historique avec l'église Sainte-Cécile, il ne provient pas même d'Allemagne mais aurait été réalisé en France, au XIVe siècle, vraisemblablement à l'abbaye de Corbie.

[7] Remanié à la période baroque, voir annexe n° 49 pour l'apparence externe de cet objet clos.



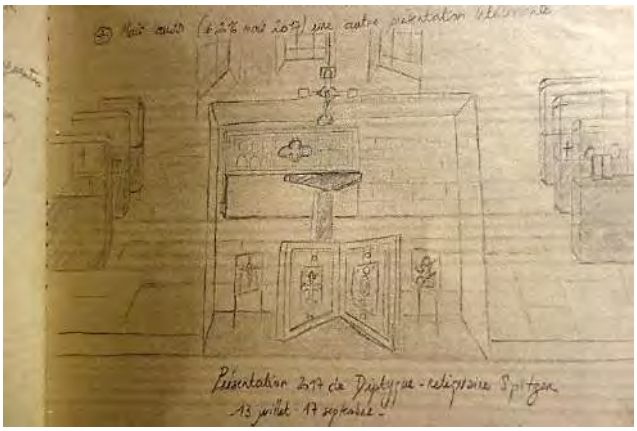


Figure 369 Photographie (et croquis) de la présentation temporaire du diptyque Spitzer, plaque reliquaire en bas-relief de la Crucifixion à gauche et de la Résurrection à droite au Museum Schnütgen, août 2017, (photo auteur)

Comme tâche de le reconstituer le croquis ci-dessus, le choix de cet emplacement compose un espace visuel singulièrement riche, par une étonnante superposition de plans, en transparence. Les lignes de fuite partant des angles antérieurs de la vitrine traversent le diptyque Spitzer, la table d'autel et la *pala d'oro* à l'arrière jusqu'à la paroi de l'abside semi-circulaire, où la lumière des trois baies hautes et la présence du crucifix monumental suspendu finissent de composer un arrière-plan formidablement loquace à la réception. Devant cet arrière-fond explicitement chrétien (tant au plan architectural que mobilier), le diptyque dresse face à la nef ses volets ouverts, tournant vers le chevet le remaniement baroque de sa couverture[1]. Sa dimension de coffret disparaît ainsi au profit d'un déploiement visuel qui le fait tendre vers d'autres typologies d'objets comme on avait pu l'examiner précédemment au sujet du polyptyque de Floreffe. La mise en avant des plaques alors nouvellement acquises, désolidarisées du diptyque pour être élevées sur ses côtés, concourt à révéler en pleine lumière, dans l'enchâssement de perspectives à l'arrière décrit plus haut, cet objet du XIVe siècle en tant que reliquaire[2]. Un reliquaire qui tire indéniablement vers la monstrance, partiellement à travers les différents

[1] Comme on peut l'observer, en annexe n° 50.
[2] Disposition qu'on retrouve sur la photographie des deux volets du diptyque reportée en annexe n° 51.

cabochons de cristal de roche accueillant des reliques dans l'épaisseur des panneaux de bois, mais plus encore ici via le prélèvement des plaques protectrices.



Figure 370 Vue rapprochée du compartiment du volet du diptyque Spitzer situé sous la plaque de la Crucifixion, croix reliquaire et système d'ouverture, Museum Schnütgen, XIVe siècle

L'absence de la plaque de la Crucifixion révèle une mince croix orfévrée ciselée en surface rendant visible le mécanisme permettant d'actionner, sous le corps du Christ, l'ouverture d'une petite trappe donnant accès à un compartiment ménagé dans l'épaisseur du tableau de bois destiné à recevoir une relique de la Vraie Croix. A droite, sans la protection du bas-relief de la Résurrection, l'image du Mandylion qui masquait encore des reliques liées au Christ apparaît au centre également en pleine visibilité. Ainsi est-ce ici la présentation de cet objet - dressé, ouvert et dissocié des plaques ornées de bas-reliefs qui protégeaient ses compartiments latéraux – qui donne à voir ce dernier comme une monstrance-reliquaire. Ainsi disposée au-devant de l'autel d'or qui la fait presque apparaître hissée sur la table, elle se rapproche de la typologie du retable-reliquaire également par sa dimension figurative[1] comme par l'articulation de ses deux volets en diptyque. L'insertion de cette vitrine, exactement en cet emplacement précis, compose autour de cette staurothèque-monstrance, directement sous la lumière descendant des baies supérieures, une mise en abîme à travers laquelle le fragment de la Vraie Croix qui faisait toute sa valeur au XIVe siècle renvoie au visage du Mandylion, se « reflète » dans le bas-relief de la Crucifixion, autant qu'il se prolonge en écho, à l'arrière-plan, dans le crucifix monumental de bois qui la surplombe. Certes ce *display* ponctuel ne rejoue pas le caractère rituel de la monstration médiévale succédant à la phase de latence décrite précédemment. Néanmoins, il emploie une telle intelligence à faire dialoguer les strates de l'objet et les différentes qualités de l'espace environnant qu'il élabore pour ce diptyque-reliquaire les conditions d'une apparition dont il n'est pas exclu qu'elle puisse s'avérer épiphanique. C'est-à-dire ouvrant à nouveau sur un invisible dépassant la seule matérialité technico- formelle de l'œuvre pour laisser émerger des rémanences de sa sacralité passée, des échos des types voisinages d'objets

[1] L'image du Mandylion dans le médaillon joue là un rôle majeur.

en ayant nourri le sens originel ou encore des croyances par le biais desquelles l'homme médiéval contemporain de sa conception pouvait s'y lier.

Dans l'espace du Wallraf Museum qui constitue, ci-après, notre troisième et dernier exemple de variation sur le thème de l'autel chrétien dans l'espace muséal, il s'agit encore d'une toute autre configuration.

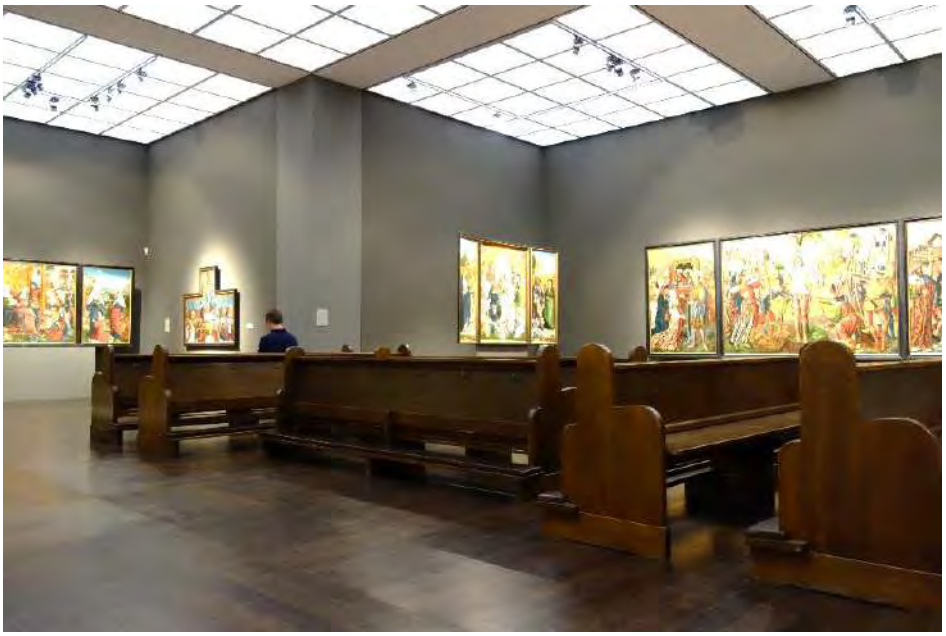


Figure 371 Photographie de la salle du Wallraf Museum présentant les polyptyques gothiques (photo auteur)

Non sans constituer un écho, certes lointain, de la demande de Mark Rothko adressée en 1961 à Duncan Phillips, d'installer un banc en bois en faveur de la contemplation recueillie de ses œuvres dans la Phillips Collection de Washington[1], préfigurant le célèbre dispositif dont la chapelle Rothko de Huston constitue l'aboutissement[2], c'est ici de toute évidence le choix d'avoir remplacé le système traditionnel de contemplation de la galerie d'art, avec ses confortables banquettes, par six bancs d'église qui constitue le choix expographique le plus fort de l'espace qui nous intéresse ici. Passé l'étape, évoquée plus haut, du franchissement du seuil sous la grande croix processionnelle siennoise, le visiteur est ici immédiatement confronté à une transposition directe d'un mobilier ecclésial au centre de l'espace muséal face à ces prie-Dieu traditionnels en chêne. La question ne se pose pas ici d'évaluer le caractère plus ou moins endogène de la citation car la muséographie intègre directement le banc d'église, forme et fonction cette fois. L'église, dans la plénitude de sa logique spatiale, n'est pour autant pas

[1] Il s'agissait alors des toiles intitulées *Green and maroon n°7* (1953), *Green and red on tangerine* (1956) et *Orange and red on red* (1957). Pour mémoire, on renvoie en annexe n° 52 une vue actuelle de cette installation rapidement devenue pérenne après sa création et l'approbation de son effet par l'artiste.
[2] Voir annexe n° 53.

totalement reconstituée par la seule présence de ce mobilier dans la mesure où la disposition des bancs les tourne, deux à deux, vers les œuvres qu'ils invitent à contempler, au lieu de présenter l'orientation typique de la définition de la nef chrétienne. Cette nuance formulée, reste que c'est bien à la fois la nef et l'église tout entière qui rejaillissent, en même temps que les œuvres elles-mêmes, par la présence dans cette salle de la dernière réinterprétation d'autel que nous souhaitions évoquer dans ce travail.



Figure 372 Reconstitution d'une silhouette d'autel devant de retable de la Sainte Famille, Wallraf Museum, salle 2 (photo auteur)



Figure 373 Détail de la croix de plexiglas à l'avant du retable

La conjonction entre les bancs et ce parallélépipède rectangle gris figurent, on ne peut plus explicitement, une fois encore la silhouette de l'autel chrétien dont la matérialité de table est évoquée par la massivité du support[1]. Ici l'absence de devant d'autel ou encore de luminaires, tels qu'on avait pu les rencontrer dans l'espace de la Galerie des retables découle naturellement de l'écart qui sépare musée d'art décoratif et musée de peinture, laissant *de facto* ici une place clé à la réception de l'œuvre pour elle-même. Primauté cependant considérablement tempérée dans une telle muséographie d'abord par titre de la salle « *Altarpieces:ways to solve a task* » et le cartel qui l'accompagne. Atténuée ensuite par l'atmosphère qui se dégage de la pièce et que nous avons déjà évoquée. Amoindrie enfin par l'interpelante présence centrale des bancs d'église ensuite et enfin par cette croix de plexiglas qui se dresse ici au-devant de l'Enfant tendant l'anneau à sainte Catherine. La modernité du matériau choisi, parfaitement en cohérence avec celle du support faisant « autel », différencie ce *display* du rapprochement

[1] A la différence des supports installés sous les autres triptyques de la même salle qui ne font qu'esquisser visuellement les lignes grises de cet autel mais sans relief, ce qu'on peut observer sur les photographies reportées en annexe n° 54.

archéologique orchestré par Monique Blanc entre retable, croix et antependium du XVe siècle espagnol pour opérer ici uniquement sur le mode de l'évocation indicielle, dans la lignée de l'interprétation d'une fonction de « sémiophore » proposée plus haut à la suite de Pomian[1].

Ces analyses, successivement de l'organisation spatiale des unités de réexposition, des choix chromatiques autant que lumineux et enfin des matériaux expographiques choisis en dialogue avec ceux du déploiement original des œuvres, ne suffisent naturellement pas à faire le tour de tout ce que ces espaces de réapparition auraient à nous dire encore quant à leur manière de traduire les fragments médiévaux. Parmi les paramètres qu'il n'est plus possible de faire encore tenir entre les pages de ces descriptions figure la prise en compte de ce qu'on peut désigner[2] comme les systèmes d'œuvres, au sens de constellations complexes, que les expositions recomposent en rapprochant des objets choisis de certains autres. On manque ainsi les dialogues très riches qui peuvent naître entre des œuvres telles que ces bustes polychromes, ci-dessous, semblant parler entre eux à travers l'écrin moderne des cubes évidés qui les séparent pourtant, ou encore du mystère constitué par les paroles susceptibles de sourdre de cette Vierge à l'Enfant élevée dans la coursive du même étage des salles du Musée de l'Œuvre Notre-Dame, parfaitement face à l'imposante présence de la cathédrale polarisant la vision derrière la verrière aux montants de bois qu'on aperçoit ci-dessous.

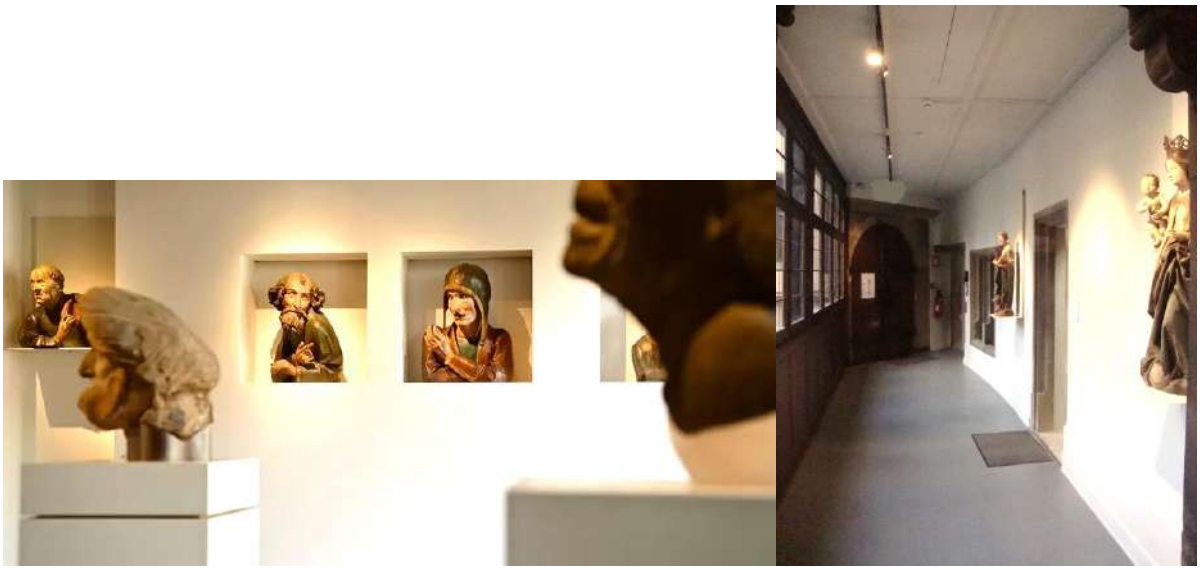


Figure 374 Vues des bustes en bois polychromes dans les niches de l'une des salles hautes et d'une cursive longeant l'espace extérieur donnant sur la cathédrale, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg (photos auteur)

[1] On propose en annexe n° 35 une comparaison visuelle avec un autre *display* ayant eu recours à un choix expographique proche et une courte perspective supplémentaire autour de la croix elle-même.
[2] Faisant en cela écho à Baudrillard.

La réflexion sur les configurations mobiles créées par les nouveaux voisinages d'œuvres demeurant essentielle, on se propose de l'appliquer à l'échelle d'une seule salle d'exposition, déjà évoquée, « La dévotion » du Musée de Cluny. On reporte en annexe cette analyse expographique relativement exhaustive dont une des finalités consiste à envisager à la fois la question des œuvres choisies pour interagir avec les reliquaires mis en scène dans cette salle et les ensembles sémantiques ainsi créés, et d'aborder ensuite l'énigme de ce curieux plot central en grillage noir à croisillons que le scénographe désignait lui-même comme « le reliquaire ».

Avoir parcouru, au fil des pages de cette seconde partie, tant de variations possibles autour du thème initial du *desploi* médiéval des objets issus des trésors d'églises montre combien les « assemblages » étudiés peuvent se combiner de façon diverse entre plusieurs pôles majeurs qui n'ont de cesse d'interagir au cœur des redéploiements considérés[1]. L'objet reliquaire lui-même tout d'abord, l'homme médiéval auquel il renvoie, les individus et l'institution en charge de sa muséalisation ensuite, les destinataires de la conservation et de la transmission de cet objet pour finir.

La focalisation traditionnelle de l'histoire de l'art jauge le fragment médiéval suivant ses qualités techniques et formelles, son attribution à un atelier, à un centre de production ou encore selon son iconographie. L'idée, avancée dans ce travail d'une certaine incomplétude de l'objet ouvre quant à elle sur les éléments qui débordent ces analyses. Dépassant la nécessaire identification de la valeur artistique et patrimoniale originelle de ces créations, elle questionne, au-delà, la manière dont ces objets liaient ensemble les capacités artistiques, les besoins cultuels, les attentes dévotionnelles et la culture matérielle spécifique de la spiritualité du Moyen Âge occidental. Elle invite à se souvenir que ces objets d'art étaient aussi des objets de culte. A l'intersection entre Ciel et Terre, ils étaient impliqués dans la négociation médiévale du passage entre la vie et la mort. Leurs modes d'agir dépassaient très largement le seul engagement de la vision, ou de l'exercice du jugement pour impliquer des formes d'appropriation éprouvées corporellement, manifestées dans l'affectif, dans l'émotion en lien avec l'irradiance d'une forme d'*aura.* A travers le lien aux « morts très spéciaux » de Peter Brown, des chrétiens ordinaires expérimentaient une possibilité de se relier à la figure du Christ et d'approcher le rayonnement du sacré. Dès lors, interroger les processus historiques de

[1] Les lignes qui suivent reprennent en partie l'idée d'articulation entre les trois pôles de la théorie qu'on peut trouver traduite par « agentivité » d'Alfred Gell (*Art and agency : an anthropological theory*, parue en 1998).

dépréciation puis de reconnaissance de ces créations en qualité, alors devenue exclusive, d'œuvres d'art permet de questionner les enjeux sous-jacents à l'isolement du chef-d'œuvre, à sa suspension loin des lectures anthropologiques comme à son exaltation muséale. Suivant un processus (peut-être plus transparent pour l'œil contemporain) similaire à celui entourant la muséalisation des arts dits « premiers », la désignation des artefacts comme « documents » ou comme « monuments », comme « objets culturels » ou comme « chefs-d'œuvre » n'est que la face immergée de qualifications successives, de jeux de représentations et d'investissements symboliques immensément plus vastes. C'est cette richesse et cette complexité du continuum des interprétations, parfois contradictoires, et des stratifications de mémoires plurielles agglomérées à la surface de ces créations qui a justifié notre curiosité pour les éléments imbriqués dans les différents assemblages sociaux-historiques entourant l'apparition des reliquaires.

Dans le cas de l'artefact ethnographique, dérouler les plis de la notion d'objet d'art questionne immédiatement la possibilité de réentendre les voix des populations, civilisations et cultures l'ayant façonné et entouré de leurs croyances et de pratiques. Cette fameuse voix des « Autres », dont la pureté mythique hante le musée ethnographique poursuivi par la quête souterraine d'une origine à jamais perdue. Face à l'objet chrétien, pareille démarche révèle le reliquaire comme une création appartenant à un vaste monde de réalités pratiques et symboliques, peuplé d'autres objets propres aux conditions et à la culture matérielle du Moyen Âge et répondant aux besoins spécifiques de cette époque[1]. Dès lors, émerge un univers composite. L'Eglise médiévale en tant que commanditaire apparaît comme un acteur essentiel définissant le contexte de la commande, les injonctions aux artistes autant que les formes canoniques de la représentation. Les communautés religieuses, les prêtres manipulant les trésors de l'apparat liturgique autant que les objets sacrés et enfin les laïcs y accédant de façon extrêmement contrôlée viennent immédiatement ensuite. D'une certaine manière c'est toujours cet « homme médiéval », en tant que catégorie élaborée, qui constitue le premier pôle autour duquel les redéploiements muséaux tournent plus ou moins directement, recomposant constamment son image. Il est alors essentiel de s'intéresser à la façon dont s'est construite l'identité de cet « autre » qui est ontologiquement celui placé au musée. Bien souvent la violence historique fait que cette identité s'est construite selon un triple mouvement

[1] Voir Richard A. Goldthwaite, *Wealth and the Demand for Art in Italy 1300-1600* (Baltimore & Londres: The Johns Hopkins University Press, 1993). La période considérée est légèrement postérieure mais la richesse des analyses éclaire tout à fait ces éléments.

d'effraction, de gommage et de réécriture de soi[1]. La mise en lumière du rôle joué par la culture issue des Lumières dans le façonnement de ces identités sauvegardées/aliénées par le musée (en tant qu'instrument) permettra de dépoussiérer, de démythifier, de s'intéresser, de réhabiliter, d'enfin découvrir qui était cet « Autre », confronté à la marche triomphale d'une entreprise impérialiste procédant par annexion et alinéation[2]. Le musée ne se contente jamais d'exposer des choses, mais également des univers dont elles constituent des cristallisations. Une part de sa démarche tend, on l'a vu, vers une occultation de ce qu'on pourrait désigner comme « la vie ordinaire » de ces dernières (des manières précises dont elles étaient liées à des humains, vivants et morts, à des mémoires, mais aussi à des circulations matérielles et économiques). Est-il possible à l'instance muséale de transmettre quelque chose du sens dont les hommes du Moyen Âge investissaient les créations aujourd'hui muséalisées et des expériences spirituelles et sensibles qu'ils pouvaient en faire ? Bien des expérimentations expographiques, on l'a vu, s'attachent à suggérer l'espace ecclésial de la dévotion, l'atmosphère y régnant ou encore à évoquer des pôles spatiaux tels que l'autel qui y jouaient le rôle d'épicentre. A travers ces recherches d'aménagements susceptibles de faire écho à l'espace, au mobilier liturgique ou encore à la sacralité des œuvres présentées, la figure protéiforme du chrétien, du pèlerin, du pécheur, du roi, de la moniale, du malade, du mendiant, etc. qui s'y rendait en actions de grâce ou en supplications et qui s'y liait par ses espérances émerge-t-elle par moments[3]? Pour que ces hommes et femmes du long Moyen Âge occidental puissent occuper une place parmi les objets qui servaient de support à leur foi, l'institution patrimoniale peut-elle faire l'économie de la dimension anthropologique du système des croyances, des représentations autant que des pratiques associées à ces créations, et enfin de l'arrière-plan théologique sans lequel elles n'auraient pu éclore en tant que matérialisations ?

Dans le poème « Un fantôme III. Le cadre », Baudelaire souligne combien *un beau cadre ajoute à la peinture* […] *je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté*[4]. On a suffisamment vu au cours de cette recherche combien l'Eglise, l'apparat de l'autel, l'ordre rituel des ostensions mais aussi le musée, l'unité de la salle d'exposition, la vitrine enfin constituaient pour le reliquaire ces différents niveaux de cadres aux effets potentiellement spectaculaires. Un autre

[1] Achille Mbembe, "Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? (Entretien)," *Esprit* Déc. (2006).
[2] Débat auquel on s'est proposé de prendre part à travers une contribution intitulée « Le musée face à l'héritage colonial : un *pharmakon* ? » soumise en vue du prochain colloque de l'Icofom consacré au thème de « La décolonisation de la muséologie : musée, métissages et mythes d'origine », (au printemps 2012, Montréal).
[3] Peut-on juger que ces derniers émergent en un sens par exemple dans l'apparition du portrait la famille Juvenal des Ursins trônant, face aux œuvres dans les vitrines et peut-être alors « parmi les visiteurs » à travers le panneau de bois de l'espace de *La dévotion* au musée de Cluny étudié en annexe de ce chapitre ?
[4] Baudelaire, « Un fantôme III. Le cadre », *Spleen et idéal, XXXVIII, Les fleurs du mal.*

pôle majeur des assemblages qu'interroge notre recherche concerne ainsi les figures changeantes des « magiciens » orchestrant l'apparition de ces objets. Tour à tour, ces derniers enveloppent les précieux écrins d'un halo de merveilleux ou de l'autorité d'une scientificité incontestable. Au gré de ces mutations, une même catégorie d'objets évolue entre différents registres affectant leur réalité d'objets reconnus comme « sacrés » en fonction de registres de valorisation eux-mêmes changeants. Une forme opaque de transposition semble dès lors exister entre la transmutation permettant à la relique de laisser advenir le divin à travers et les manipulations concourant à requalification du reliquaire en chef-d'œuvre. Sans doute faudrait-il encore étudier la façon dont l'autorité ecclésiale ordonne précisément les performances dans lesquelles elle engageait les *realia* chargées de matérialiser la présence du sacré dans l'espace liturgique. L'univers du collectionneur d'art médiéval, marchand ou connaisseur passionné est également à questionner autour du geste démiurgique à travers lequel il recrée dans la sphère de son propre intérieur ou de sa création muséale une période susceptible d'être étudiée archéologiquement, ou fantasmée. Après le collectionneur, vient la figure du conservateur, de l'architecte ou du scénographe impliqués dans l'écriture inventive de nouveaux écrins destinés à magnifier les créations parvenues entre leurs mains et à transmettre les strates de sens accumulées à leur surface au fil de leurs longues pérégrinations.

Cette même dynamique invite mettre en lumière les réalités complexes au cœur de la mécanique muséale qui, en tant qu'écriture historique, est également une construction identitaire, conjoncturelle, politique et non moins dogmatique qu'une autre. Décrire comment l'institution muséale tire à son tour les ficelles de la monstration de ces catégories d'objet consiste à examiner plus avant la dimension autoritaire et stratégique impliquant la sélection de certaines traces, l'orchestration de leur présentation et la gestion de l'attention des visiteurs qui les approchent. On retrouve ici la compréhension, proposée par Bernard Stiegler, du musée en tant que dispositif parmi ceux que la société se donne pour *contrôler les traces, les engendrer, les susciter, les sélectionner, les diffuser, ou les rendre inaccessibles, les refouler, voire les censurer*[1].

[1] Définition redonnée lors de la séance d'ouverture du séminaire actuellement consacré à « La muséographie et attention : vers un art de l'ambiance » au Centre Georges Pompidou, le 18 novembre 2016.

A l'autre extrémité de l'énonciation se tient le destinataire des redéploiements expographiques des reliquaires qui ont servi de pivot à cette étude et dans le regard duquel s'accomplit leur achèvement. Si l'instance muséale contrôle à la fois la circulation et la présentation des artefacts authentiques qu'elle conserve et oriente par là même considérablement la façon dont ces objets que Stiegler appelle des « rétentions secondaires »[1] sont découverts, leur interprétation reste du côté du visiteur. C'est ici que l'autorité de l'écriture expositionnelle s'arrête et que commence le « monde utopique » de l'exposition composé de la sensibilité de chaque spectateur, mais aussi de la façon dont les mémoires anciennes dont les objets sont porteurs peuvent être activées et générer ainsi de nouvelles compréhensions, de nouveaux savoirs, de nouvelles interrogations autour des mondes remis en scène par le musée. L'exposition conçue comme un espace de réflexion pourrait faire de la confrontation avec les « vraies choses » le déclencheur de questionnements. Traduire la nature profondément liminale des reliquaires dans l'espace d'exposition, mettrait vraisemblablement le visiteur en chemin vers ce *limes*, cette frontière entre sacré et profane, entre visible et invisible et par là sur la longue durée et la complexité de l'objet lui étant présenté. Questionnerait-il alors plus facilement les termes des cartels qui constituent sa désignation actuelle ? Verrait-il combien la question de l'authenticité essentielle autour de la possession des reliques se rejoue à travers la matérialisation de la précieuse authenticité de l'objet conservé ? Irait-il ainsi vers le l'idée d'un lien susceptible d'exister entre une sacralité première et sa réélaboration au sein de l'enveloppe formée par l'écrin muséal ? Verrait-il que la façon dont une œuvre est donnée à voir, son appréhension optique, façonne les mondes invisibles sur lesquels elle ouvre simultanément ?

[1] A partir de l'étude phénoménologique qu'Husserl a consacrée à la mémoire.

CONCLUSION

> *On avait bien inventé, pour me distraire les soirs où on me trouvait l'air trop malheureux, de me donner une lanterne magique dont* […] *on coiffait ma lampe ; et, à l'instar des premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique, elle substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané*
>
> Marcel Proust, *Du côté de chez Swann,* GF Flammarion, [1913], 1987, p. 102.

La distraction et la réassurance produites par la lanterne magique dans la nuit du jeune Proust offrent une clôture provisoire pour ce travail dès lors qu'on se souvient combien les reliquaires chrétiens opèrent à la frontière entre l'effroi médiéval du trépas et l'espérance de la vie éternelle. Le chatoiement multicolore de leurs surfaces saturées de pierres précieuses et le rôle que jouaient ces contenants dans l'apparition du merveilleux comme dans la manifestation hagiographique de la vie des saints personnages évoquent la façon dont la lanterne magique transforme en spectacle lumineux le théâtre d'ombres projetées sur une muraille claire. Présentes dans les intérieurs bourgeois dès le milieu du XIXe siècle, ces lanternes redonnaient vie et mouvement à des contes anciens ou à des légendes médiévales telles que celle de Geneviève, la biche et l'enfant. Les tremblements de Marcel Proust enfant face à la figure du sombre intendant Golo avançant *au pas saccadé de son cheval, plein d'un dessein affreux* rappellent la compassion pour les tourments des martyrs. La grâce obtenue par la jeune princesse auprès de ses bourreaux, sa survie dans la forêt ainsi que celle de son enfant légitime et enfin le miracle des retrouvailles avec son époux conduisant à la fois au châtiment du traître et à l'érection d'une chapelle à la Vierge font de Geneviève de Brabant l'image même de la sainte innocence tendrement vénérée dans les vies des saints. Dans la nuit de la chambre de Combray, le mystère chrétien de la légende s'animait à mesure qu'*on bougeait la lanterne.* [Proust] *distinguai*[t] *le cheval de Golo qui continuait à s'avancer sur les rideaux de la fenêtre, se bombant de leurs plis, descendant dans leurs fentes. Le corps de Golo lui-même, d'une essence aussi surnaturelle que sa monture, s'arrangeait de tout obstacle matériel, de tout objet gênant qu'il rencontrait en le prenant comme ossature et en se le rendant intérieur, fût-ce le bouton de la porte sur lequel s'adaptait aussitôt et surnageait invinciblement sa robe rouge…*[1]

[1] *Du côté de chez Swann, op. cit.* p. 103.

Dans une certaine mesure, la lanterne magique ne fait que rejouer ici les spectacles étranges entourant les visualisations et les visions saintes autour des reliquaires.

Esquisser ce rapprochement souligne la prolifération, sur la longue durée, des images et des projections rayonnant à la périphérie de ces rutilants écrins n'ayant de cesse d'exercer leur fascinant attrait. On rejoint ainsi les questionnements initiaux. Qu'est-ce qui est donné à voir au Moyen Âge par le truchement du reliquaire ? Quels champs de visibilité instaure son apparition dans l'espace de l'autel, dans l'ordre rituel de l'ostension ? Quels régimes de visibilité instaure la rhétorique de ses réexpositions ultérieures ?

Pour éclairer ces premières interrogations, cette recherche s'est appuyée sur une approche conceptuelle engageant à aborder le trésor d'église, l'autel chrétien ou encore l'espace d'exposition comme des « architectures » ou « sculptures » destinées à gérer la répartition de zones de lumières et d'ombres autour de l'objet reliquaire. L'intention de faire advenir, à travers lui, la présence du saint ou la cohérence d'une histoire de l'art donnée se sont ainsi révélées comme deux ambitions exigeant la résolution d'un certain nombre « d'équations de visibilités ». Appréhender le reliquaire en tant que « dispositif » a permis d'étudier la façon dont, au fil du temps, ces dernières ont été résolues. La combinaison des versants dispositionnel, structurel, systémique et autoritaire contenus dans les plis de la notion de dispositif permettait en effet d'associer la description d'agencements visibles à la curiosité pour les assemblages d'éléments hétérogènes sous-jacents reconfigurant les significations constamment changeantes en découlant. La notion de « transfert culturel » attirait l'attention sur les profondes transformations induites par le passage de ces créations issues de la spiritualité médiévale d'un système de valeurs à l'autre au fil de leur longue histoire d'objets. La thématique de « l'appropriation » quant à elle dépassait également la question des circulations matérielles pour questionner le terreau des justifications liées aux changements de propriété d'abord des reliques, puis des reliquaires. Des dynamiques de construction mémorielle sont immédiatement apparues mêlées à ces mouvements et traduites dans des formes externes de manifestation à la fois de l'authenticité des fragments déplacés et de l'autorité de leurs détenteurs au fil de ces translations ininterrompues. Le questionnement du cadre a enfin guidé l'attention vers la capacité de l'objet reliquaire à induire l'apparition de certaines réalités immatérielles au-delà de sa forme d'écrin physique. La dynamique du cadrage aiguisait la curiosité envers la gestion de l'attention, quel que soit le contexte d'apparition considéré, pour les jeux de réglage de la focalisation destinés à produire, autour des reliquaires, certains effets spécifiques.

Consacré aux reliques et aux reliquaires dans le système de pensée du Moyen Âge, le premier chapitre de la thèse nous aura d'abord entraînés vers le vaste univers des significations et des symboliques associées au statut des images et des matières dans le référentiel chrétien. Les reliques encloses sont apparues là comme les fragments mobiles qu'on insère sous la surface vitrée des kaléidoscopes. On a alors vu les manipulations rituelles entourant les bribes des corps saints, à peine visibles en elles-mêmes, produire tout autour des reliquaires des apparitions changeantes. La lanterne-reliquaire de l'abbé Bégon de Conques atteste la pertinence anthropologique du parallèle entre les deux objets. Evoquant les lanternes des morts qui éclairaient les cimetières et luisaient de l'espérance du passage des âmes vers la vie céleste, les reliquaires rayonnent en effet de la puissance des corps saints enfermés sous leurs gangues de matière précieuse. Donnant presque magiquement à voir des parcelles informes ou à peine visibles d'os, de chair, de bois, de terre ou de poussière sacrée, la matérialité brillante des reliquaires s'efface de façon tout aussi mystérieuse pour laisser advenir une présence imperceptible offerte à la contemplation par l'œil et l'âme médiévale. Ainsi, l'intérêt aux investissements anciens, aux espérances et aux images véhiculées par ces objets a-t-il permis de les situer à la frontière entre visibilité et invisibilité, présence et absence, distance et proximité, créé et incréé. Parmi les pistes les plus immédiatement fécondes vient d'un côté l'approfondissement de la compréhension des ressorts de l'accumulation médiévale à l'intérieur des trésors et à l'échelle des reliquaires en lien notamment avec l'oraison litanique[1]. De l'autre, le prolongement du travail sur le rôle joué par la matérialité (l'*overt materiality* de Kessler[2]) dans l'élaboration de la foi et l'avènement de la présence sacrale[3].

Le chapitre suivant aborde les investissements spatiaux et temporels à travers lesquels certains lieux et certains objets particuliers devenaient, au Moyen Âge, sièges d'une matérialisation de la présence du sacré. Au contact avec les matériaux opaques ou luminescents, il s'intéresse aux enveloppes matérielles auxquelles l'Eglise confiait le double rôle de préserver l'extraordinaire pérennité des bribes charnelles et d'énoncer la préciosité de la mystérieuse présence ainsi enclose. Il traite la superposition du reliquaire, de l'armoire-reliquaire et de l'architecture du trésor comme des dispositions concrètes d'enfouissement sous des strates de

[1] On aura l'opportunité d'essayer cette hypothèse au cours d'une communication intitulée « Frénésie accumulative : amasser les corps saints, assembler les noms saints » au colloque de Saint-Jacques de Compostelle (Université de Santiago) « O Camino do medievalista » à la rentrée de septembre.
[2] Kessler, *Seeing Medieval Art*.
[3] Sous le titre « Centrality of sacral impregnation in the efficiency of objects through the Middle Ages", on a proposé une contribution à un séminaire de recherche de l'Université de Brno en République tchèque à la fin du mois de novembre prochain sur le thème *Materiality and Conversion : the role of Material and Visual Cultures in the Christianisation of the Latin West.*

matières. L'unité architecturale de la chambre du trésor - avec ses lourdes portes, ses niches, ses voûtes, ses baies grillagées et ses coffres ou armoires-reliquaires - protège les parcelles les plus précieuses des trésors des églises médiévales. Au-delà de la densité des pierres, elle projette également une certaine image du trésor. L'accumulation des objets en son sein, sans besoin d'être directement accessible à la vue, manifeste la garantie de la protection exercée par la communauté céleste et la promesse d'un avènement possible du sacré à travers la thésaurisation terrestre. Nonobstant des histoires conjoncturelles faites de dons, de heurts, de dissolutions, d'échanges, d'enrichissements et de déclins successifs, l'articulation architecturale, mobilière et décorative de l'intérieur des trésoreries ordonne la totalité des objets composant le trésor en une unité harmonique. Ces explorations ont indiqué les investigations encore à conduire du côté de l'histoire de l'architecture et du mobilier ainsi que de l'étude de la liturgie pour aboutir à une approche holistique de ces bâtiments du trésor, de leur articulation avec les sanctuaires et des dispositions comme du rôle précis dévolu aux armoires-reliquaires. Ces dernières ont également montré les difficultés persistant bien souvent pour démêler l'écheveau des interprétations dix-neuvièmistes et de la réalité archéologique de ce mobilier médiéval. L'intérêt aux jeux croisés entre les visibilités invite également à sonder plus avant à la fois l'insertion des hagioscopes et leurs relations aux bâtiments du trésor et celle des *vidimus* projetant en façade le rayonnement du trésor comme le feront, plus tard, les célèbres « placards » des trésors germaniques.

Le troisième chapitre se confronte directement aux liens établis entre l'objet reliquaire et la rencontre avec le divin. Il ouvre sur une réflexion autour de la spécificité de la vision dans l'expérience médiévale. La possibilité de « voir le sacré » a conduit à envisager là, à travers le texte de plusieurs chroniques abbatiales, l'étendue du spectre allant de l'expérience optique à la vision mystique. Les aménagements liturgiques se sont révélés essentiels dans l'engagement des reliquaires au cœur de célébrations rituelles qui les enveloppaient autant qu'elles les transfiguraient. Le caractère théâtral et chamarré des apparitions sous le faisceau de la lanterne magique se retrouve mieux que nulle part ailleurs dans la dramaturgie de l'apparition orchestrée au sein du sanctuaire chrétien médiéval. Sous la lumière filtrée par les représentations historiques et symboliques serties entre les baguettes de plomb des vitraux, les objets les plus chargés de sacralité surgissent comme autant de silhouettes se détachant, en éclats dorés, sur l'arrière-plan formé par les décors des absides. De la même façon que pain et vin sont liés au mystère de la transsubstantiation, ces écrins ouvrent la voie au miracle et au rayonnement thaumaturgique des corps saints à travers une lente imprégnation d'investissements symboliques, dévotionnels, sensibles autant que théologiques. On a également évoqué comment

le XIIIe siècle tendait à resserrer encore la conjonction entre les reliques, les espèces eucharistiques et les images. Se joue là une accentuation de la dialectique liant occultation et monstration au service de l'apparition épiphanique. Au sein du sanctuaire, l'attente de l'avènement de la Présence implique l'élaboration de *scénographies d'extraordinaires*[1] entourant, spécifiquement au XIIIe siècle, l'éclosion du sacré. L'élaboration de lieux d'hyper-visibilité tels que les reliquaires-monstrance et la Sainte-Chapelle de Paris en témoigne. Dans l'expérience dévotionnelle chrétienne, l'espoir ou l'expérience de la « Rencontre sacrale » pour reprendre le vocabulaire d'Alphonse Dupront, ne saurait avoir lieu en dehors de l'attente du jour de la fête-anniversaire de la mort du saint et de sa répétition calendaire. Elle ne peut se comprendre sans l'itinérance pèlerine, sans les entraves au franchissement du seuil des églises pour les foules trop compactes, sans l'impossibilité de voir tout à fait à travers la succession des barrières voilant l'espace du sanctuaire, enfin sans l'implication du corps, de l'affect et des émotions liées à l'irradiation propre à l'*aura* alors reconnue aux objets du passage (ou *transitus)* vers des réalités supérieures. L'apparition du reliquaire médiéval s'inscrit ainsi dans un drame ecclésial composite impliquant l'interaction réglée de gestes, d'objets, de symboliques et de matières sacrées au sein de la performance liturgique. Son plein accomplissement nécessite une latence préalable, le sentiment de la suspension du temps et du lieu dans l'espérance de l'apparition du sacré[2].

La pérennité matérielle d'une partie de ces créations médiévales invite à questionner leur déplacement de l'écrin dévotionnel vers celui, sensiblement autre, de leur appréciation en qualité de monument ou de document historique. Le second volet de ce travail se donnait pour objectif d'examiner ce qu'il advenait d'un objet abordé ici à la manière d'un instrument d'optique dévolu à mettre en scène le mystère de la Présence qu'il renferme, et lui-même fragment d'une scénographie ecclésiale tendant vers le jaillissement de l'invisible, une fois sorti de ce cadre et de ces fonctions premières. Perd-il brutalement tout pouvoir de projeter autre chose que sa seule matérialité comme il le faisait dans l'archétype de la lanterne magique esquissé ci-dessus ? Cesse-t-il réellement de donner à contempler, tel un kaléidoscope, des images changeantes à l'infini au gré des intentions des individualités amenées à le manipuler et à le remettre en scène ?

[1] Dupront, p. 49.
[2] La gestion de l'ouverture des volets des retables en constitue, à la fin de la période médiévale, une manifestation exemplaire.

Le quatrième chapitre nous a entraînés sur la voie d'une exploration de la réinvention patrimoniale des fragments issus des trésors du christianisme médiéval. On y approche une histoire faite de glissements d'un univers sémantique originel vers d'autres invitant à mettre en lumière des processus souvent simultanés de destruction de sens, d'usage et de valeurs premières au profit de l'apparition de nouveaux contenus sémiotiques et de requalifications liés à l'insertion dans d'autres registres de valeurs[1]. Considérer l'appropriation des reliquaires dans la perspective du système de valeurs de la Renaissance italienne, dans celle de l'encyclopédisme des Lumières ou en lien avec les utopies de la Révolution française a ainsi forcé à questionner les arrière-plans historique, social, imaginatif autant que dogmatique sur lesquels s'opéraient ces transferts d'objets qui sont nécessairement aussi des réinterprétations. Des dynamiques de décharges plus ou moins brutales de la nature transitive des objets du christianisme médiéval, des processus de purification de significations antérieures et de réinvestissements consécutifs se faisaient progressivement jour au contact de ces histoires. Comprendre combien la remise en scène du reliquaire médiéval renvoie, elle aussi, à l'image de la lanterne magique invite à questionner les hiatus, les fractures qui naissent dans toute histoire appropriative et les mythologies élaborées pour y faire face. Chaque réécriture historique, qu'elle soit muséale ou autre, opère comme la projection éphémère d'un monde non seulement d'objets, mais également d'images et de représentations de ces derniers sujettes à bien des interprétations, et des fantasmagories possibles. Ainsi, au-delà des espaces d'expositions décrits un à un dans ce chapitre, apparaît de plus en plus nettement là combien l'appropriation du patrimoine sacré médiéval et sa muséalisation renvoient à des problématiques qui dépassent de loin la considération du seul objet reliquaire. Ce dernier devient ainsi un point de départ d'un questionnement plus vaste sur les enjeux souterrains de la circulation non seulement des objets, mais aussi des représentations et des hiérarchies de valeurs s'y associant. L'intérêt aux dynamiques de légitimations qui accompagnent les migrations culturelles révèle dans quelle mesure la muséalisation est constitutivement un instrument de gestion à la fois de la problématique du sacré et de la mémoire des civilisations ayant jadis élaboré la sacralité traduite à la surface de certains objets. Ainsi, le cas particulier de la *translation* du patrimoine du Moyen Âge occidental vers l'espace de la suspension muséale fait-il rejaillir des séries d'interrogations

[1] L'objet médiéval apparaît dans l'exposition tel un signe réinséré dans la matrice d'une grammaire toujours nouvelle, comme l'exprime très bien ci-après Pierre-Yves Le Pogam. *Les œuvres d'art deviennent comme les mots d'un texte sans cesse réécrit, réajusté : des vocables sont ajoutés, d'autres mis de côté ; les phrases sont écourtées ou allongées, et en fin de compte, c'est bien tout le sens du message qui se modifie,* Pierre-Yves Le Pogam, "Cristallisation, métamorphoses et résistances du patrimoine : le cas du musée de Cluny " *Memoria : Kultur- Stadt-Muséum* vol. 18 (2006). p. 271.

en lien avec la nature du sacré, avec l'élaboration de la numinosité dans son contexte inaugural autant qu'avec les formes de resacralisation plus ou moins clairement assumées dans le système d'accueil au-delà du transfert des œuvres déplacées. Autant de problématiques - esquissées dans ce travail - qui questionnent directement la position du musée en tant qu'organe en charge de la gestion sociétale des traces du passé et de leur transmission et qui invitent à sonder plus avant les tensions entre conservation et destruction, entre traduction et réinterprétation, entre valeur anthropologique et valeur esthétique et enfin entre mémoire et oubli[1].

Le chapitre V approfondit la compréhension de la façon dont, autour de l'objet sacré, qu'il soit médiéval et chrétien comme ici ou non, la question de la représentation ne se formule jamais en termes d'hypothétique rapatriement du contexte initial de l'objet. L'infinie complexité et pluralité de ce contexte « premier », « primitif » s'y oppose autant que l'irréductible distance qui sépare l'œil contemporain de l'œil médiéval autant que de celui des populations autochtones productrices des objets ethnographiques peuplant les collections européennes. Roland Recht pointe comme suit la profondeur de cette rupture. *L'histoire de l'art s'intéresse à des objets qui ont été et qui sont encore, mais qui ne sont plus tels qu'ils ont été, alors que leur matérialité et leur existence phénoménale tendent à nous faire croire le contraire. Ils ne sont plus ce qu'ils ont été tout simplement parce que leur matérialité a été altérée et que tout ce qu'ils recèlent de subjectivité, de non-intentionnalité se dérobe à notre entendement et à notre sensibilité*[2]. Dès lors, si à travers les traces matérielles de son histoire c'est bien à l'homme médiéval que chaque réexposition donne corps et substance, il implique d'être attentif à la fois à la connaissance qu'en porte chaque institution redéployant ces objets et à la traduction qu'elle en propose. Deux grandes tendances semblent se dessiner. La première penche pour une perception du fragment médiéval comme élément à insérer dans un tableau raisonné du monde où l'ordre des nomenclatures sert autant à situer qu'à contenir un monde maîtrisé. La seconde tend à voir dans ce même fragment un signe hiéroglyphique d'une existence antérieure vaste et encore en grande partie mystérieuse. Chaque approche produit des jeux de cadrage et de remise en scène distincts. Dans la première, le cadre souligne la généalogie artistique, affirme à la fois l'authenticité de l'objet et l'autorité de l'énonciateur. Il isole l'œuvre autant qu'il met à distance et rehausse ainsi subtilement la légitimité de l'autorité muséale

[1] Ces problématiques essentielles questionnant les fondements de la muséalisation rejoignent en un sens les préoccupations que se donne le prochain symposium international de muséologie de l'Icofom ayant retenu pour thème de travail la thématique de « La décolonisation de la muséologie : musées, métissages et mythes d'origine ». On a proposé un élément de réponse possible développant les idées synthétisées ici à travers le texte « Le musée face à l'héritage colonial : un *pharmakon* ? »

[2] Recht, "Introduction : de l'histoire de l'art au patrimoine " p. 16.

manipulant les processus de la sélection, de la mise sous verre et de la monstration organisée. La seconde, attachée à tisser ensemble des réalités multiples liées aux profondeurs desquelles les objets médiévaux émergent, met sur le devant de la scène l'énigme posée par la représentation des traces matérielles issues de ces univers lointains. Ces deux grandes configurations ne correspondent pas à des catégories étanches, à un modèle d'interprétation unifié, ou encore un système idéologique et expographique parfaitement cohérent, manifestation pure de son époque ou de sa logique d'exposition, qu'elle soit permanente ou temporaire. D'une temporalité, d'une institution à l'autre, se déroulent histoires d'appropriations et des retranscriptions singulières dépendantes du contexte historique, des conditions politiques, de la coloration culturelle particulière d'une nation à un moment donné. Cette absence de *koinè* dans la réinterprétation de ces étonnants objets énonce la possibilité, toujours renouvelée, d'activer alternativement différentes facettes de ces créations plurivoques ainsi proposées, dans leur complexité, à des réceptions tout aussi plurielles. A partir du *desploi* médiéval décrit en première partie, le chapitre V s'est mis à l'écoute des modulations émanant au fil des réapparitions des reliquaires dans les décors inventés des demeures d'antiquaires du XVIIIe siècle, dans les collections particulières d'amateurs du romantisme naissant, à travers les *displays* apparus dans les espaces cristallins des expositions universelles, ou encore à l'intérieur de musées ou de trésors d'églises depuis la prmière moitié du XIXe siècle. L'*a priori* postulant une opposition radicale entre le déploiement médiéval et les redéploiements expographiques ultérieurs s'est révélé fragile tant cette exploration a permis de débusquer la persistance, ou la rémanence, de processus de sacralisation spatiale et temporelle, de jeux sur l'occultation et la latence ou encore autour de l'invisibilité partielle rencontrés dès l'époque médiévale. L'approche sur la longue durée met ainsi au jour un élan commun entourant ces objets initialement destinés à enclore et à manifester le sacré. Elle a en outre montré l'existence de catégories plus lâches et moins rigides que prévu composant la diversité des histoires appropriatives et conduisant au multifacettage du redéploiement expographique de ces objets supports d'interprétations variées et porteurs de mémoires nombreuses et parfois contradictoires. Dès lors, l'énigme qui se pose aux détenteurs du trésor en partie opaque constitué par la matérialité de ces objets touche aux strates de significations successivement ou simultanément agglomérées à leur surface. Dans cette perspective, la traduction des conditions de réception entourant leur apparition dans l'histoire culturelle d'une civilisation demeure un enjeu essentiel qui ne saurait se résoudre, quelle que soit l'altérité réexposée, par la recréation d'un « contexte » condamné à faire figure de décor traduisant la compréhension, en partie fantasmée, d'une période disparue.

A la croisée des chemins entre amour des œuvres et passion pour leur transmission, la voix du grand homme, si humblement abîmé dans la contemplation de la Vierge à l'Enfant du trésor de Saint-Denis (ci-dessous), résonne au-delà de sa récente disparition.



Figure 375 Portrait du regretté Alain Erlande-Brandenburg en 1991 exposition "Le trésor de Saint-Denis", musée du Louvre, archives du département des Objets d'art

Le regard qu'il portait sur les trésors de la spiritualité médiévale lui faisait suggérer que le travail du conservateur consistait avant tout à créer *un peu de musique, à inventer un dialogue musical avec les œuvres*[1]. La recherche qui l'animait d'un juste équilibre entre esthétisme et didactisme se trouverait vraisemblablement en partie comblée dans l'harmonie délicate qui émane de la nouvelle présentation, ci-dessous, du célèbre groupe d'ivoire de la *Descente de Croix* du musée du Louvre. Celle-ci montre, à travers le travail de sculpture et de ciselage de l'œuvre restituée grâce à sa subtile mise en lumière, combien les objets d'art peuvent se prêter à un investissement sensible susceptible de révéler quelque chose des effets spectaculaires de leurs apparitions ponctuelles[2]. En outre, l'inclusion, à l'intérieur d'un cartel développé, d'une reconstitution[3] de l'architecture orfévrée qui surplombait ce groupe constitue un élément de contextualisation historique exceptionnel dans les présentations du département des Objets d'art du musée soulignant la multiplicité des voies possibles d'enrichissement du dialogue autour des œuvres.

[1] Entretien du mois d'avril 2007 dans les salons de son appartement de Saint-Germain-des-Prés.
[2] Telles que nous les avons évoquées dans le texte au sujet du groupe du *Couronnement de la Vierge* de Saint-Denis à la suite des recherches de M. Guérin.
[3] Bien que réduite ici à un schéma simplifié en petite échelle.



Figure 376 Nouvelle vitrine (et cartel allongé) de la Descente de Croix[1], fin XIIIe du Département des Objets d'art, musée du Louvre, n° inv. OA 3935 © RMN, (photo auteur à l'été 2018)



Figure 377 Vues de la glyptothèque du Castelvecchio (Vérone) muséographiée par Scarpa entre 1956 et 1975[2]

Quoique transposée au langage monumental de la sculpture, l'invention architecturale et muséographique composée au Castelvecchio de Vérone devait être mentionnée ici pour

[1] Ici sans les statuettes de saint Jean et de la Synagogue acquises par l'institution en 2013.
[2] On reproduit ici et ci-dessous suivante des photographies signées par Marco Introini.

l'exceptionnelle puissance de suggestion dont Carlo Scarpa y environne les fragments du patrimoine médiéval soumis à sa réécriture.



Figure 378 Vues de la glyptothèque du Castelvecchio (Vérone) muséographiée par Scarpa entre 1956 et 1975

Non sans parti pris esthétique tranché en faveur d'un minimalisme spectaculaire, Scarpa fait émerger là un espace immédiatement comparé par Cécilia Hurley à celui d'*une église moderne, un lieu destiné à la méditation, la lumière naturelle rendue presque mystique par sa focalisation sur les œuvres éclaire les salles dont les matériaux bruts, sans prétention, irradient un sens d'authenticité presque intemporelle*[1]. L'étrange beauté née d'une maîtrise consommée des contrastes et du dialogue entre des matériaux exogènes tient peut-être de l'imprégnation vénitienne de Scarpa par sa naissance. Peut-être allait-il faire ses premiers pas sur cette bande de terre si fragilement suspendue à la surface de la lagune et où les ravages du temps et des éléments infligent des cicatrices si affleurantes aux parois encadrant les canaux pour traduire avec une telle perfection l'impermanence des choses et la nette succession entre les âges autour d'un corpus d'œuvres d'art anciennes ? L'écriture muséographique qui entoure, ci-après, le crucifix monumental et les retables simplement rehaussés par le sobre bandeau blanc d'un soclage minimaliste font écho aux réflexions émises autour des choix de présentation de la Galerie des retables des Arts Décoratifs ou encore du Wallraf Museum.

[1] Hurley, "Jalons pour une histoire du dispositif," p. 215.



Figure 379 Vue de la pinacothèque du Castelvecchio, créée par C. Scarpa, entre 1956 et 1975

Le geste muséographique évacue ici d'emblée les spectres de la somnolence intellectuelle comme de l'apathie sensorielle. Il soutient la possibilité simultanée d'une approche sensible, érudite, curieuse ou mystique des œuvres. Un tel réenchâssement de ces fragments sculptés et peints pour ces retables de la fin du Moyen Âge conservés dans leurs modénatures d'origine tend une passerelle entre la création médiévale et la sensibilité contemporaine, entre deux conceptions de l'homme et de l'univers permettant l'éclosion d'interrogations fécondes sur la place accordée dans chacun à l'ouverture sur la transcendance. La beauté d'un tel espace achoppe néanmoins, autant que les aux autres expographies considérées, sur l'énigme que constitue pour nous sa réception. Constat forçant à garder à l'esprit combien, à l'autre extrémité de l'énonciation muséale, les destinataires des redéploiements composés autour des œuvres jadis vécues comme numineuses dans le système ecclésial et dans le regard desquels s'accomplit leur achèvement, restent ici hors de portée. L'instance muséale contrôle la circulation et la présentation des artefacts authentiques qu'elle conserve. Elle oriente la façon dont ces objets sont découverts, mais leur interprétation reste du côté des visiteurs. L'autorité de l'écriture expositionnelle s'arrête où commence le « monde utopique » de l'exposition composé de la sensibilité de chaque spectateur. Composé également de la façon dont les mémoires anciennes dont les objets sont porteurs peuvent être activées pour générer de nouvelles compréhensions, de nouveaux savoirs et de nouvelles interrogations autour des mondes remis en scène par le musée.

Dans l'ouverture de ce travail, la préciosité de la trace était apparue au fondement de l'apparition des reliquaires comme de celle des musées. Deux organismes nés de la confrontation avec les abysses de la perte, et mus par la même impulsion humaine de soustraire à la disparition certains fragments de réalités précieux entre tous. Pour Octave Debary, l'absence *donne des lieux à ce qui n'existe plus mais dont on conserve les restes*[1]. Comment ne pas sentir ici, en écho aux mots de Christian Bobin[2] sur lesquels s'ouvrait ce travail, combien reliquaire et musée sont pareillement aux prises avec les paradoxes de cette conservation et traversés par les mêmes enjeux de réinterprétation et de célébration mémorielle ?

Dépositaire des trésors de l'humanité – idoles ou reliques ? - auxquelles il promet une éternelle pérennité, le musée tient de la châsse et de la tour du trésor (l'architecture du *Withney Museum* imaginé par Breuer le montre assez). Assurant aux œuvres ainsi sauvées ce surcroît de visibilité qui les fait être et subsister dans les catégories de l'histoire de l'art et de l'intellection du monde, il est vitrine éblouissante. Sa transparence, telle qu'elle se manifeste avec éclat dans la *Neue Nationalgalerie* de Mies van der Rohe à Berlin, le fait tendre vers la monstrance. Le parallèle entre le pouvoir thaumaturgique des reliques la croyance dans une efficience diffuse et rayonnante des vertus de l'Art le confirme[3]. L'informé, le peu de loquacité de l'hostie comme des reliques impose au Moyen Âge l'invention de voies matérielles et performatives propres à magnifier leur ostension. L'existence de mécanismes rituels, la nécessité de la singularisation spatiale et temporelle et le besoin toujours croissant de l'avènement de l'extraordinaire dans l'espace muséal, soulèvent alors certaines questions. Ce rejeu de l'activation spectaculaire, en écho à celui observé dans l'église médiévale, tient-il à une forme de débilité de l'art[4], au sens premier de faiblesse originelle, ou au mutisme dans lequel certains artefacts sont tombés en

---

[1] Octave Debary, *De la poubelle au musée. Une anthropologie des restes. Préface de Philippe Descola* (Paris: Creaphiséditions, 2019), p. 125.

[2] Tirés de *La nuit du cœur.*

[3] *Si la méconnaissance de l'iconographie – l'ignorance du sens des œuvres- interdit au simple visiteur de comprendre ce qu'il a sous les yeux, demeure cependant, dans la visite rituelle d'un musée, la croyance naïve que les tableaux ou les sculptures qui y sont conservés lui parlent directement, communiquent avec lui sans qu'il ait à faire l'effort de saisir ce qu'elles représentent. Comme aux yeux des fidèles les objets saints, persiste, immédiate veut-on, une magie de l'art dont n'importe qui pourra éprouver les effets dès qu'il aura franchi les portes d'un musée. Bénéfique, la vision d'un tableau serait, par simple toucher visuel, automatiquement consolante, rassurante, thérapeutique, comme de toucher les doigts de pied de la statue de saint Pierre à Rome, Jean Clair, Malaise dans les musées (Paris: Flammarion, coll. "Café Voltaire", 2007).* P. 29

[4] *Le tube de néon, le carré de papier, plus généralement la toile monochrome ou la sculpture minimale « ne valent » rien pris en eux-mêmes et pour eux-mêmes. Seule leur confère une valeur la mise en scène à laquelle le conservateur les soumet,* Jean Clair, *Considérations sur l'état des Beaux-Arts. Critique de la modernité (Paris: Gallimard, Nrf, Essais, 1983), p. 95.* Et plus loin, *. L'insignifiance de l'œuvre en soi – draps rayés de Daniel Buren, entassements de feutre de Robert Morris- est telle que le risque court de passer inaperçue aux yeux d'un public profane. Ce sont alors les procédures d'une muséographie sophistiquée qui, pour un instant, la sortiront de son néant*, ibid., p. 14.

s'élevant au rang de chef-d'œuvre ? L'engagement éperdu dans la fabrication d'un « Saint des Saints » dont la visite vaut sanctification (comme en témoignait le *happening* De Vinci au musée du Louvre au printemps 2020) rejouant, presque littéralement, les mécanismes de l'élaboration sacrale propre au christianisme médiéval[1], confirme la nécessité de continuer d'éclairer les transferts de sacralité à l'œuvre au sein du grand musée occidental et la part des mythologies que ce dernier tend à garder inarticulées.

Une vigilance qui permettra de discerner combien, non content de relever simultanément de la châsse et de la monstrance, le musée emprunte également volontiers à l'archétype architectural du tombeau revisité par les Lumières. L'attraction vers le cénotaphe, magistralement pointée par Jean Clair dès 2007, semble en effet constituer la dernière tentation pour le musée face à la complexité de la responsabilité mémorielle. Un tombeau sans corps. Des objets sans voix. La tentation de régner par le vide transparaît dans toutes les installations où triomphe subrepticement la solution consistant à se délester, artistiquement, de la pesanteur des histoires singulières. Sus au carcan de l'imprescriptible inaliénabilité. *Tabula rasa* de l'existence triviale, de la multiplicité incompressible des hommes empressés de rejaillir derrières les objets, voire de les réclamer. *Des visages, des figures, des figurants à effacer* pour mieux donner à voir l'Art dans son atemporelle universalité. *J'ai tout vu. Je n'ai rien retenu.* Un éminent représentant de la culture Kanak s'est vu remettre les clés du miroir aux alouettes du quai Branly. L'espoir demeure donc, au-delà de cet épicentre de problématiques aigues, qu'un nouveau projet muséal demeure possible. L'espoir de voir l'avènement d'une institution intéressée par ses propres fictions, soucieuse des cosmologies des civilisations que ses discours donnent à contempler autant que de l'intrication de ses propres représentations. Les promesses de Scarpa au Castelvecchio et l'ampleur méditative déployée par les espaces du musée *Kolumba* de Cologne, ci-dessous, redisent la richesse de certains silences dans la partition muséale. Autour des œuvres issues de la spiritualité médiévale, le pari de la beauté, conjugué avec la finesse de certains rapprochements pourraient bien alors s'avérer propices à la naissance de « résonnances »[2] expérimentables pour l'oreille et la sensibilité contemporaine disposées à les écouter.

[1] *Un seul visiteur à la fois est admis à pénétrer dans le sanctuaire et à se recueillir devant ce « mysterium fascinans et tremembum » ; confronté à l'invisible et à l'immatériel, il est saisi du même tremblement que le fidèle qui découvrait le voile violet du Temple de Jérusalem,* ibid., p. 94.

[2] Stephen Greenblatt, "Resonance and wonder," in *Exhibiting cultures : the poetics and politics of museum display*, ed. Ivan Karp and Steven D. Lavine (Washington ; London : Smithsonian institution press, 1991).



Figure 380 Exposition "Show, cover, hide. Shrine, 2013, Reliquaire de l'archevêque Annon II de Cologne, Cologne, vers 1183, Max Cole, « Shadow », 1990



Figure 381 Noli me tangere, 2010, salle 21, Heinz Breloh, "The Vessels of my Body", 1982 et retable de l'église de l'Hôpital du Saint-Esprit de Nuremberg, 1445-1449.



Figure 382 Vierge à l'Enfant intitulée "Muttergottes mit Kind" par Jeremias Geisselbrunn provenant de l'autel de l'église Saint-Kolumba, vers 1650 et "Jungle/Zeitelig/Pogo, par Brigit Antoni, 1997-1998



Figure 383 Crucifix d'ivoire du XIIe siècle, Kolumba Kunstmuseum



Figure 384 Croix-reliquaire du XIIIe siècle et monochrome par Phil Sims, "The Cologne Painting (Pietà Cycle)", 2002



Figure 385 "Art is liturgy", 2012, salle 13, monstrance provenant de l'église St-Kolumba, vers 1400 et trois dessins, "Untitled", par Herbert Falken, 2002-2003

BIBLIOGRAPHIE

Agamben, Giorgio. "Parodie." In *Profanations*, pp. 39-59. Paris: Payot & Rivages, 2019 [2005].

———. *Profanations, traduit de l'italien par Martin Rueff*. Petite Bibliothèque. Paris: Payot & Rivages poches 2005 [2019].

———. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Paris: Rivages poche/petite bibliothèque, 2006.

———. "Qu'est-ce qu'un paradigme ?". In *Signatura rerum. Sur la méthode*, 9-36. Paris: Librairie philosophique Vrin, 2014.

Alcouffe, Daniel. "Les collections d'objets d'art dans la galerie d'Apollon, 1861-2004." In *La Galerie d'Apollon au Palais du Louvre*, edited by Geneviève Bresc-Bautier, 210-217. Paris: Gallimard, Ed. du Musée du Louvre.

Ames, Michael M. . "The Nature of Numinosity and its Museological Reconstruction." *The Journal of the Walters Art Gallery* 52/53 (1994/1995): 61-64.

Appadurai, Arjun. *The social life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

"Art, sacré, religion : transferts, connexions, échanges. Colloque de la Fondation Royaumont/ EHESS, les 16 et 17 octobre 2009, ." Abbaye de Royaumont., 2009.

Bagnoli, Martina. "The Stuff of Heaven. Material and Craftamanship in Medieval Reliquaries." In *Treasures of heaven : saints, relics, and devotion in medieval Europe*, edited by Martina Bagnoli, Holger A Klein and C. Griffith Mann, 136-147. London: The British Museum Press, 2011.

Baldwin, John W. " Paris et Rome en 1215 : les réformes du IVe concile de Latran ". *Journal des savants*, n°1 (1997): 99-124.

Bann, Stephen. "Historical Text and Historical Object: the Poetics of the Musée de Cluny." *History and Theory* vol. 17, n°3, (oct. 1978) (1978): 251-266.

Barret de Charentenay, Pascale. "Une apocalypse iconographique. La Madonna del Parto de Piero della Francesca." *Études théologiques et religieuses* 2/2007 (Tome 82) (2007): 207-221.

Barzilay, Marianne. "Faire sens ou faire signe ?". In *Exposer/exhiber*, edited by Henri Pierre (sous la dir. de) Jeudy, 21-25. Paris: Les Editions de la Vilette, Passage, 1995.

Bascher, Joanne. "La muséographie du musée d'Unterlinden." edited by Michel (dir.) Collardelle, 68: Ecole du Louvre, 2009.

Baschet, Jérôme. *L'iconographie médiévale*. Folio Histoire. Paris: Gallimard, 2008.

Bavoux, Nagède. "Sacralité, pouvoir, identité : Une histoire du vêtement d'autel : (XIIIe - XVIe siècles)." Grenoble, 2015.

Beghelli, Michelle. "From the Bible to the Liber Pontificalis. Gems and precious stones in the Early Medieval churches: combinations, colours and contexts." In *Gemstones in the first Millenium AD. Mines, Trade, Workshops and Symbolism. International Conference, October 20th- 22nd, 2015Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Mainz*, edited by S. Greiff, Alexandra Hilgner and D. Quast, 233-277. Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2017.

Beigbeder, Olivier. *Lexique des symboles*. Paris: Ed. du Zodiaque, 1969.

Belting, Hans. *Pour une anthropologie des images*. Le temps des images. : Gallimard, 2004 [2001]. Bild-Anthropologie : Entwürfe für eine Bildwissenschaft.

Benjamin, Walter *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, trad. fr de Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit par M. de Gandillac*. Paris 1935 [1955].

Bergot, François "Présentation des oeuvres d'art à caractère religieux dans les collections publiques." Chap. Etat des lieux In *Forme et sens colloque sur la formation à la dimension religieuse du patrimoine cultuel*, edited by Ecole du Louvre, 98-102. Paris: La documentation Française, 1996.

Bernazzani, Amélie "L'hostie et le retable : la contemplation comme rite de passage vers Dieu à la fin du Moyen Âge." *Acta Iassyensia Comparationis* 10(2012) Rituri de Trecere/Rites of Passage/Rites de passage (2012): 30-41.

Bert, Mathilde. "La genèse du parergon en peinture : usages renaissants d'un concept antique ". In *La mécanique du détail. Approches transversales*, edited by Livio Belloï et Maud Hagelstein (éd.), pp. 141-154. Paris: ENS, Signes, 2013.

Beuscart, Jean-Samuel, and Ashveen Peerbaye. "Histoires de dispositifs (Introduction)." *Terrains et travaux* vol. 2, n°11 (2006): 3-15.

Bideaux, Gaston. "La collection Emile Peyre. Etude critique sur son installation au Musée des Arts Décoratifs." *New York Herald* Paris, dimanche 26 novembre 1905, no. Supplément Art, section "France" (1905).

Biernoff, Suzannah. *Sight and embodiment in the Middle Ages: Occular Desires*. New-York: Basingstoke, Eng., et Palgrave, 2002.

Biotti-Mache, Françoise. " Aperçu sur les reliques chrétiennes." *Études sur la mort* 1, n° 131 (2007): p. 115-132. .

Bon, Laurent. "Le buron, la tour et l'horizon perdu." In *Georges Henri Rivière : voir, c'est comprendre : [exposition, Mucem, Marseille, 14 novembre 2018-4 mars 2019] /* edited by Germain Viatte and Marie-Charlotte Calafat. Marseille/Paris: Mucem/RMN, 2018.

Bonne, Jean-Claude. "Entre l'image et la matière : la choséité du sacré en Occident ". *Bulletin de l'Institut historique Belge de Rome* vol. 69 (1999): p. 77-112.

Bouillet, M. l'abbé A. *L'art religieux au Petit Palais en 1900*. Extrait des Notes d'Art et d'Archéologie. : Ducloz, F., 1900.

Bourdieu, Pierre, Roger Chartier, and Robert Darnton. "Dialogue à propos de l'histoire culturelle ". *Actes de la recherche en sciences sociales* 59 (septembre), no. Stratégies de reproduction -2 (1985): pp. 86-93.

Bourdon, Charles. "Excursion archéologique à la cathédrale de Bayeux." *Bulletin Monumental,* t. XVII (1851): 196-214

Boutry, Philippe , and Dominique Julia. "L'intelligibilité du religieux dans la culture." Chap. Cultuel et culturel In *Forme et sens colloque sur la formation à la dimension religieuse du patrimoine culturel*, edited by Ecole du Louvre, 112-118. Paris: La Documentation Française, 1996.

Bozoky, Edina. "La lumière des reliques." *Recherches sur la littérature d'imagination au Moyen Âge* 18 (2002): 15-30.

Branham, Joan R. "Sacrality and Aura in the Museum: Mute Objects and Articulate Space." *The Journal of the Walters Art Gallery* 52/53 (1994/1995): 33-47.

Bresc-Bautier, Geneviève. "Exposer la sculpture au temps de Rodin 1860-1914." *Cahiers de l'École du Louvre. Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie [en ligne]* 8 (2016).

Bresc-Bautier, Geneviève (éd. scientifique), Guillaume Fonkenell, Françoise Mardrus, and Yannick Lintz. *Histoire du Louvre* Edited by Louvre éditions Vol. 3 tomes, Paris : Fayard, 2016.

Brouillet, Amédée. *Description des reliquaires trouvés dans l'ancienne abbaye de Charroux, le 9 août 1856 Avec cinq planches à l'eau forte*. Poitiers: Imprimerie de A. Dupré, 1856.

Brown, Peter. *The Cult of the Saints Its Rise and Function in Latin Christianity* Chicago : The University of Chicago Press 1981. trad. fr par ROUSSELLE, *Le Culte des saints. Son essor et sa fonction dans la chrétienté latine*, Paris, Editions du Cerf, 1984

———. *Le culte des saints, son essor et sa fonction dans la chrétienté latine*. Paris: Le Cerf, 1984.

Brückle, Wolfgang. "Aux racines de la mise en scène historiciste : observations sur les premières décennies de l'art médiéval dans un contexte muséal." In *Un musée révolutionnaire : le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir* edited by Geneviève Bresc-Bautier and Béatrice Chancel-Bardelot, pp. 271-281. Paris, 2016.

Brulon Soares, Bruno. "Every museum has a God, or God is in every museum?". In *Museology and the Sacred*, edited by François Mairesse, 44-48. Paris: ICOFOM, 2018.

Buc, Philippe. "Conversion of objects." *Viator. Medieval and Renaissance Studies* 28 (1997): pp. 99-142.

Buettner, Brigitte. "From Bones to Stones - Reflections on Jeweled Reliquaries." In *Reliquiare im Mittelalter*, edited by Bruno Reudenbach and Gia Toussaint, pp. 43-59. Berlin, 2005.

———. "Toward a Historiography of the Sumptuous Arts." In *A Companion to Medieval Art : Romanesque and Gothic in Northern Europe*, edited by Conrad Rudolph, 466-487. Malden, Oxford: Wiley-Blackwell, 2010.

Burnet, Albert. "Décorateur de "Rhin-Meuse" - Manfred Hürrig passe sans effort du théâtre au musée." *Le Soir* Numéro du samedi 30 septembre 1972 (1972): 9.

Caillat, Marie. "Les cheveux de sainte Thérèse, ou le sacré comme dispositif " *Cahiers de l'École du Louvre. Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie [en ligne]* n°2 (2013). Published electronically mis en ligne le 15 mars 2013 http://www.ecoledulouvre.fr/revue/numero2/Caillat.pdf

Caillet, Jean-Pierre. "Le Trésor, de l'Antiquité à l'époque romane : bases de la recherche actuelle et éléments de problématique." In *Les Trésors de sanctuaires, de l'Antiquité à l'époque romane*, edited by Jean-Pierre Caillet and Pierre Bazin, 5-18. Université de Paris X, Nanterre: Ed. Picard Diffusion, 1996.

———. "Les trésors de sanctuaire, de l'Antiquité à l'époque romane." Paper presented at the Communications présentées au Centre de recherches de l'Antiquité tardive et du Haut Moyen Âge, Paris X Nanterre, 1996.

———. "Reliques et architecture religieuse aux époques carolingienne et romane." In *Les reliques. Objets, cultes, symboles*, edited by Edina Bozoky and Anne-Marie Helvétius. Turnhout: Brepols, 1999.

Caraion, Marta. "Rematérialiser la littérature. Eloge de la matérialité : pour en finir avec le complexe idéaliste." *Acta fabula* vol. 17, n° 5, Essais critiques(Octobre 2016). http://www.fabula.org/acta/document9919.php,.

Cartier, Nicole. mercredi 30 avril 2014.

———. *Reflets d'un trésor dispersé. Le trésor du chapitre de Sainte-Aldegonde de Maubeuge, 1482-1693*. Coll. Beaux Arts. : Snoeck, 2015.

Caviness, Madeline Harrisson. "Reception of Images by Medieval Viewers." In *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, edited by Conrad (ed.) Rudolph, 65-85: Wiley-Blackwell, 2010.

Charansonnet, Alexis , and Franco Morenzoni. "Prêcher sur les reliques de la Passion à l'époque de saint Louis. ." In *La Sainte-Chapelle de Paris. Royaume de France ou Jérusalem céleste ? octobre 2001*, pp.61-99. Conférence donnée au Colloque tenu au Collège de France, Paris, France.: BREPOLS, , 2007.

Chastel, André. *Histoire du retable italien des origines à 1500*. Paris: Liana Levi, [1993], 2002.

Chevalier-Shmauhanets, Anastasiaya. "Entrelacs normands, marqueur d'un espace sacré dans les églises rurales du diocèse de Rouen (XIe-XIIe siècles) ? Etat de la question." Paper presented at the L'espace sacré au sein de l'église médiévale, Université de Nanterre, Maison de l'Archéologie et de l'ethnologie (MAE), 2018 Colloque international des 5 & 6 juin 2018.

Chevalier, Pascale "Quelques limites de chœurs liturgiques, barrières sculptées et grilles ornées, opacité ou transparence ?" Paper presented at the L'espace sacré au sein de l'église médiévale, Université de Nanterre, Maison de l'Archéologie et de l'ethnologie (MAE), 2018 Colloque international des 5 & 6 juin 2018.

Chiva, Isac. "Georges-Henri Rivière un demi-siècle d'ethnologie de la France." *Terrain* n° 5 (1985): 76-83.

Christ, Yann. "Le nouveau Cluny est maintenant le musée du Moyen Âge." *Arts* 17 octobre 1956 (1956).

Clair, Jean. *Considérations sur l'état des Beaux-Arts. Critique de la modernité*. Paris: Gallimard, Nrf, Essais, 1983.

———. *Malaise dans les musées*. Paris: Flammarion, coll. "Café Voltaire", 2007.

Coiffier, Christian, and Kirk Huffman. "Historique d'un chef-d'œuvre, ambassadeur de l'art ni-vanuatu en France ". *Journal de la Société des Océanistes* 133 (2011): 367-384.

Concepts clés de muséologie. Edited by André Desvallées and François Mairesse Paris: Armand Collin, 2010.

Cordez, Philippe. "De la pratique des trésors du Moyen Âge Central à l'époque moderne." *Thesis* 5-6 (2004-2005): 95-101.

———. "Les reliques, un champ de recherche. Problèmes anciens et nouvelles perspectives." *Bulletin d'information de la Mission Française en Allemagne* 43 (2007): 102-116.

———. "Les usages du trésor des grâces. L'économie idéelle et matérielle des indulgences au Moyen Âge." In *Le trésor au Moyen Âge. Questions et perspectives de recherche*, edited

by Lucas Burkart, Philippe Cordez, Pierre-Alain Mariaux and Yann Pottin, 55-88. Neuchâtel: Institut d'Histoire de l'art et de Muséologie, 2005.

Cornini, Guido. ""Non Est in Toto Sanctior Orbe Locus". Collecting Relics in Early Medieval Rome." In *Treasures of Heaven, saints, relics and devotion in medieval Europe*, edited by Martina Bagnoli, Holger A Klein, C. Griffith Mann and James Robinson, 69-78. Londres: The Bristish Museum Press, 2011.

Cottez, Alain "L'ancien trésor du chapitre." *La plume de l'ange* n°6 décembre 2015 (2015): 3-8.

Courajod, Louis *Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des monuments français*. Vol. 1 et 2, Paris: H. Champion, 1878-1887.

Cousinié, Frédéric. *Le Saint des saints : maîtres-autels et retables parisiens du XVIIe siècle*. Aix en Provence: Publications de l'Université de Provence, 2006.

D'Hainaut-Zveny, Brigitte. "De l'implication des paramètres spatio-temporels dans la constitution de ces Locis competentibus." In *L'église, lieu de performances. In Locis competentibus*, edited by Stéphanie Daussy and Nicolas Reveyron, 209-223. Paris: Picard, 2016.

———. *Des retables et des hommes. Diversité des objets mobilisés pour établir une relation avec le sacré dans les sanctuaires d'Occident (XIIIe-XVIIIe siècles)*. Collection l'Académie en poche. Bruxelles: Académie Royale de Belgique, 2017.

———. "La question des retables." Paper presented at the Liturgie et architecture. Constructions, usages et aménagements des églises (XIIIe-XVe siècles), Nancy, 2016.

———. "Les retables sculptés dans les anciens Pays-Bas (XVe-XVIe siècles). Raisons, formes et fonctions." *KOREGOS Revue encyclopédique multimédia des arts* (2012). Published electronically 16/10/2012.

D'Oudenbourg, Hariulf. "Chronica Centulense " In *Chronique de l'abbaye de Centula St Riquier traduite par le Marquis Le Ver*: Mémoires de la Société d'émulation d'Abbeville, 1104 [1899].

Daly, César "Armoire peinte du XIIIe siècle, Trésor de Bayeux." *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics* 20 (1852).

Daussy, Stéphanie-Diane. "Introduction : des toits appropriés. *Disputatio*." In *L'église, lieu de performances. In Locis competentibus*, edited by Stéphanie Daussy and Nicolas Reveyron, pp. 15-34. Paris: Picard, 2016.

Daussy, Stéphanie. "L'aménagement liturgique du chevet de la cathédrale de Noyon." *Viator. Medieval and Renaissance Studies* 42 (2011): pp. 169-204.

Davallon, Jean *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers : La mise en exposition*. Edited by Centre de création industrielle Centre Georges Pompidou Paris 1986.

De Bruyne, Edgar. "L'esthétique du Moyen Âge." In *Etudes d'esthétique médiévale.* . Paris: Albin Michel, 1998.

de L'Estoile, Benoît. *Le goût des Autres de l'Exposition coloniale aux Arts premiers*. Paris: Flammarion, 2007.

De L'Estoile, Benoît *Le Goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*. Paris: Flammarion, 2007.

De Saint-Pulgent, Maryvonne, and al. "Trésors et routes de pélerinages dans l'Europe médiévale." Conques, 25, 26, 27 & 28 mai 1993 1993.

Debary, Octave. *De la poubelle au musée. Une anthropologie des restes. Préface de Philippe Descola*. Paris: Creaphiséditions, 2019.

Debary, Octave, and Mélanie Roustan. *Voyage au musée du Quai Branly*. Musées-Mondes. Paris: La Documentation Française, 2012.

Dectot, Xavier. "La procession du dimanche des Rameaux à Augsbourg au temps de l'évêque Ulrich, sources et postérité ". *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France* 2007 (2009): 148-159.

Delanda, Manuel. *A new philosophy of society: Assemblage theory and social complexity*. London & NY: Continuum, 2006,.

Deleuze, Gilles, and F. Guattari. *Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980.

Delmotte, Benjamin. *Le visible et l'intouchable. La vision et son épreuve phénoménologique dans l'oeuvre d'Alberto Giacometti*. Etre et Devenir. Lausanne: L'Age d'Homme, 2016.

Deloche, Bernard. "Le musée virtuel." In *L'objet de la muséologie*, edited by Pierre-Alain Mariaux, pp. 189-211. Neuchâtel: Institut d'Histoire de l'Art et de Muséologie, 2005.

Deloche, Bernard *Le musée virtuel. Vers une éthique des nouvelles images*. Questions actuelles. Paris: PUF, 2001.

Delpuech, André. " "Il est des situations acquises dont il faut s'accommoder». A propos de frontières dans les musées français." *Les nouvelles de l'archéologie,* 147, no. Musées d'archéologie au début du XXIe siècle (2017): 61-72.

Déotte, Jean Louis. *L'époque des appareils*. Paris: Lignes et Manifestes, 2004.

———. "La révolution des appareils." *Lignes* n°4 (2001): p. 61-67.

Déotte, Jean Louis , and Pierre Damien Huyghe. "Le Jeu de l'exposition : [actes]." In *Collège des arts. Rencontres. 1. 1997, Septembre. Beaulieu en Rouergue*: Paris : L'Harmattan 1998.

Devoucoux, Jean-Sébastien-Adolphe. *Du Culte de saint Lazare à Autun : mémoire communiqué à la Société éduenne* Autun: Imprimerie Dejussieu, 1856.

Didron, Alphonse Napoléon "Armoire de Noyon." *Annales archéologiques* tome IV (1846): 368-375.

Dirimtekin, Feridun. " Le skevophylakion de Sainte-Sophie." *Revue des études byzantines* tome 19 (1961): pp. 390-400.

Dittmar, Pierre-Olivier. "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, no. Montrer/occulter (2015): 84-99

Dominguez, V. *La scène et la croix. Le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises, XIVe-XVIe s.* : Turnhout, Brepols, 2007.

Donnay, Charlotte. "Le Jubé. Histoire et fonctions d'un dispositif monumental." *KOREGOS Revue encyclopédique multimédia des arts* (2013).

Doudet, Marie-Sophie "Notre musée imaginaire ferme à 5 h, il est 4 h 30 ". *Présence D'André Malraux* 14 (2017): 70-81.

Doyen, Audrey. "Les relations entre les musées d'ethnographie et les marchands de l'art africain et océanien en France, en Suisse et en Belgique. Construire la valeur et s'approprier l'altérité.", 584. Neuchâtel: Université de Neuchâtel, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 2018.

Dragomirescu, Corneliu " Vers une typologie des images du théâtre médiéval." *Médiévales [En ligne]* 59, automne 2010(2010). Published electronically mis en ligne le 20 mars 2013.

Du Plessis, Sybille, and Aude-Bérangère Sillié. "Le musée de Cluny de Pierre Verlet et Francis Salet, 1950-1970." In *Mémoire de 1ère année de muséologie sous la dir. de Geneviève Bresc*, 50 pages. Paris: Ecole du Louvre, 1999.

Du Sommerard, Alexandre *Notice sur l'hôtel de Cluny et sur le palais des Thermes avec notes sur la culture des arts, principalement dans les XVe et XVIe siècles*. Paris: Ducollet,, 1834.

Duclos, Blaise. "Les vitrines de la galerie d'Apollon." In *La Galerie d'Apollon au Palais du Louvre*, edited by Geneviève Bresc-Bautier, 206-208. Paris: Galimard, Ed. du Musée du Louvre, 2004.

Duclos, Clarisse. "La vitrine des couronnes de Guarrazar, un meuble oublié de Viollet-le-Duc ". *Revue du Louvre* n° 1, février (1998): 82-86.

Dufour, Christophe. "De rats aux Petits coq-à-l'âne, comment exposer la science ? Une rétrospective des expositions du Muséum d'histoire naturelle de Neuchâtel." In *L'objet de la muséologie*, edited by Pierre-Alain Mariaux, pp. 119-143. Neuchâtel: IHAM, 2005.

Dufrêne, Thierry , and Anne-Christine Taylor. "Cannibalismes disciplinaires : quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent " In *"Histoire de l'art et anthropologie"*, edited by INHA : Musée du quai Branly Institut national d'histoire de l'art, 396. tenu du 21 au 23 juin 2007 à Paris.

Dumoutet, Etienne. *Le désir de voir l'hostie et la dévotion au Saint Sacrement* Paris: Beauschêne, 1926.

Dupront, Alphonse. *Du sacré : croisades et pèlerinages, images et langages*. Bibliothèque des Histoires. Paris: Gallimard 1987.

Ebersolt, Jean. *Le Grand Palais de Constantinople et Le livre des cérémonies*. Faculté de Lettres de Paris. Paris: Ernest Leroux éd., 1910.

———. *Sainte-Sophie de Constantinople, étude topographique d'après les cérémonies*. Paris: Ernest Leroux, éd., 1910.

———. *Sanctuaires de Byzance. Recherches sur les anciens trésors des églises de Constantinople*. Paris: Ernest Leroux éditeur, 1921.

Eco, Umberto. *Vertige de la liste*. Paris: Flammarion, 2009.

Eliade, Mircea. *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard, 1965.

Erlande-Brandenburg, Alain. "Le Musée des Monuments français et les origines du Musée de Cluny." *Das Kunst – und Kulturgeschichlitche Musuem im 19. Jahrhundert* (1977): 49-57.

———. "Le sanctuaire des cathédrales au Moyen Âge." In *20 siècles en cathédrales : [exposition, Reims, Palais du Tau, 29 juin-4 novembre 2001]* edited by Jacques (sous le patronage de) Le Goff, Catherine (sous la dir. de) Arminjon and Lavalle (sous la dir. de) Denis, 229-243. Paris: Monum, Ed. du Patrimoine, 2001.

———. "Saint-Denis. Le manifeste de l'abbé Suger." In *L'abbé Suger, le manifeste gothique de Saint-Denis et la pensée victorine. Actes du colloque organisé à la Fondation Singer-Polignac le mardi 21 novembre 2000*, edited by Dominique Poirel, 13-35. Paris, 2001.

Erlande-Brandenburg, Alain , Pierre-Yves Le Pogam, and Dany Sandron. *Musée National du Moyen Age, Thermes de Cluny*. Paris: RMN, 1993.

Erlande-Brandenburg, Alain, and Anne-Bénédicte Mérel-Brandenburg. *Histoire de l'Architecture française du Moyen Âge à la Renaissance (IVe siècle - début XVIe siècle)*. Paris: Mengès/ Editions du Patrimoine, 1999 [1995].

Espagne, Michel. "La notion de transfert culturel " *Revue Sciences/Lettres [En ligne]* (2013). Published electronically 1er mai 2012.

———. *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris: PUF, 1999.

Félibien, Dom Michel. "Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denys en France,." In *réimpression en fac-similé de l'édition de 1706 avec une introduction d'Hervé Pinoteau*: Editions du Palais Royal, 1706 [1973]

Ferrari Michele, Camillo. "*Lemmata sanctorum*. Thiofrid d'Echternach et le discours sur les reliques au XIIe siècle ". *Cahiers de civilisation médiévale* 38e année (n°151), Juillet-septembre (1995): pp. 215-225.

Findinier, Benjamin. "L'armoire peinte de Noyon." In *La cathédrale de Noyon : cinq années de recherches*, edited by Arnaud Timbert and Stéphanie Daussy, 275-288: Société historique, archéologique et scientifique de Noyon, 2011.

"Forme et sens, la formation à la dimension religieuse du patrimoine culturel." Paper presented at the Actes de la table ronde organisée par l'Ecole Nationale du Patrimoine Ecole du Louvre, 1996.

Foucart-Borville, Jacques. "Les tabernacles eucharistiques dans la France du Moyen Âge." *Bulletin Monumental* tome 148, n°4 (1990): pp. 349-381.

Foucault, Michel. "Des espaces autres." In *Dits et écrits*, 1561 et suivantes, 1977.

———. *L'archéologie du savoir*. : Gallimard, 1969.

Fouché, Fanny. "Entre visible et invisible, le reliquaire médiéval également à l'articulation entre théâtralité et pouvoir ? ." *Contextualités [En ligne]* (2018). Published electronically 26/07/2018., https://contextualites.hypotheses.org/93.

———. "Exposer le patrimoine religieux : un défi muséographique ? Le cas du "trésor d'orfèvrerie" du musée de Cluny." *Histoire de l'Art* 73, no. Objets sacrés (2013): pp. 85-97.

———. "Le sacré affleure-t-il aussi au musée ?". In *Museoly and the sacred*, edited by François Mairesse, 105-122. Paris: ICOFOM, 2019.

Fricke, Beate. "2014." *West 86th : A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* 21(2) (Tales from Stones, Travels through Time: Narrative and Vision in the Casket from the Vatican): pp. 230-250.

Furet, François "Patrimoine, temps, espace. Patrimoine en place, patrimoine déplacé." Paper presented at the Entretiens du patrimoine, Théâtre National de Chaillot, Paris, 1996.

Gaborit-Chopin, Danielle. "Le trésor de Saint-Denis. Catalogue de l'exposition organisée par le Musée du Louvre, la Bibliothèque Nationale et la Réunion des Musées Nationaux du 12 mars au 17 juin 1991, au Musée du Louvre." edited by Musée du Louvre, 379. Paris: RMN, 1991.

Gaborit, Jean-René. "Un groupe de la Descente de Croix au Musée du Louvre." *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot* n°62 (1979): 149-183.

Gagneux, Yves. *Reliques et reliquaires à Paris (XIXe et XXe siècles)*. Histoire religieuse de la France. Paris: Cerf, 2007.

Gauthier, Marie-Madeleine. *Les routes de la foi. Reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostelle*. Fribourg: Bibliothèque des Arts, Paris, 1983.

Gauvard, Claude. "Introduction : Conférence introductive." In *140e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, « Réseaux et société »*, edited by Claude Gauvard. Reims: Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2017.

Geary, Patrick-J. *Furta Sacra : Thefts of Relics in the Central Middle Ages [Le vol des reliques au Moyen Âge, Paris, Aubier, 1993]*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

George, Philippe. "Définition et fonction d'un trésor d'église ". *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA [En ligne]* 9 (2005).

George, Philippe "Le trésor d'église, inspirateur et révélateur de conscience historique." *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa* XLI (2010).

Gerevini, Stefania. "*Christus crystallus* : Rock crystal, Theology and Materiality in the Medieval West." Chap. 12 In *Matter of Faith: An Interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period*, edited by James Robinson, Lloyd de Beer and Anna Arnden, pp. 92-99. Londres: The British Museum, 2014.

Gertsman, Elina. "Image as Word: visual openings, verbal imaginings ". *Studies in Iconography* vol. 32 (2011): pp. 51-80.

Goldthwaite, Richard A. *Wealth and the Demand for Art in Italy 1300-1600*. Baltimore & Londres: The Johns Hopkins University Press, 1993.

Golsenne, Thomas, and Francesca Cozzolino. "Pour une anthropologie de la création." *Images re-vues histoire, anthropologie et théorie de l'art* Hors-série 7(2019).

Gontero, Valérie. " Un syncrétisme pagano-chrétien : la glose du Pectoral d'Aaron dans le Lapidaire chrétien ". *Revue de l'histoire des religions* 4 | 2006 (2006): 417-437.

Gougaud, L. "La crèche de Noël avant saint François d'Assise." *Revue des Sciences Religieuses* tome 2, fascicule 1 (1922): pp. 26-34.

Grave, Johannes, Christiane Holm, Valérie Kobi, and Caroline van Eck. *The Agency of Display. Objects, framings and parerga*. The essays in this edited volume originated from the conference 'Parerga and Paratexts – How Things Enter Language: Practices and Forms of Presentation in Goethe's Collections' (Cambridge University, 20–22 September 2017). Edited by Johannes Grave, Christiane Holm, Valérie Kobi and Caroline van Eck Dresden: Sandstein Verlag, 2018.

Greenblatt, Stephen "Resonance and wonder." In *Exhibiting cultures : the poetics and politics of museum display*, edited by Ivan Karp and Steven D. Lavine, 43-56: Washington ; London : Smithsonian institution press, 1991.

Griener, Pascal. *Pour une histoire du regard. L'expérience du musée au XIXe siècle*. Louvre éditions La Chaire du Louvre. Paris: Hazan, 2017.

Grinell, Klas. "Preliminary Notes towards a Soteriological Analysis of Museums " *ICOFOM Study Series [Online]* 47(1-2) | 2019(2019). Published electronically 12 October 2019. doi:10.4000/iss.1666, http://journals.openedition.org/iss/1666 ; .

———. "The Sosteriology of Heritage: UNESCO, Culture, Salvation." In *Museology and the Sacred.*, edited by François Mairesse, 92-97. Paris: ICOFOM, 2018.

Grognet, Fabrice. "Objets de musée, n'avez-vous donc qu'une vie ?". *Gradhiva* 2 (2005): 49-63.

Grün, Anselm. *Entdecke das Heilige in Dir* [Découvre le sacré en toi]. Münsterschwarzach Abtei: Vier-Türme-Verlag, 2004.

Guerreau-Jalabert, Anita. "*Spiritus* et *caro* une matrice d'analogie générale." In *L'image en questions, pour Jean Wirth*, edited by Pierre-Alain Mariaux, Frédéric Elsig, Térence Deschault de Monredon, Brigitte Roux and Laurence Terrier, 290-295. Genève: Droz, 2013.

Guerreau-Jalabert, Anita, and Bruno Bon. "Le trésor au Moyen Âge: étude lexicale." In *Le Trésor au Moyen Âge : discours, pratiques et objets, études réunies par P-A Mariaux, L. Burkart, Y. Pottin, P. Cordez & al.*, edited by Pierre-Alain Mariaux, Lucas Burkart, Yann Pottin and Philippe Cordez, 11-31. Florence: Sismel Edizioni, 2010.

Guiette, Robert. "Symbolisme et « Senefiance » au Moyen-âge." *Cahiers de l'Association internationale des études francaises* n°6 (1954): 107-122.

Guillerm, Elise "Le musée des Arts et Traditions Populaires par Jean Dubuisson." *Le Moniteur Architecture, AMC* (2017).

Hacker-Sück, Inge. "La Sainte-Chapelle de Paris et les chapelles palatines du Moyen Âge en France." *Cahiers archéologiques Fin de l'Antiquité et Moyen Âge* vol. XIII (1962): 217-257.

Hahn, Cynthia. *Strange beauty. Issues in the Making and Meaning of Reliquaries, 400- circa 1204*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2012.

Hahn, Cynthia, and Adrien Palladino. "Relics, reliquaries, shrines." In *Migrating Art Historians on the sacred ways*, edited by Ivan Foletti, Katarina Kravcikova, Adrien Palladino and Sabina Rosenbergova, pp. 281-293. Brno: Masaryk University, 2018.

Hainard, Jacques. "La revanche du conservateur." In *Objets prétextes, objets manipulés*, edited by Jacques Hainard and Roland Kaehr, 183-191. Neuchâtel: Editions du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, 1984.

Hamburger, Jeffrey "Review, Sight and Embodiment in the Middle Ages. Suzannah Biernoff." *Speculum* 79:1 (2004): 133-136

Hamrick, L. Cassandra. "Entre barbare et civilisé ou Pour aller en Chine avec Gautier." *Études littéraires*, no. 42 (3) (2011): 49-69.

Hany-Longuespé, Nicole. *Le trésor et les reliques de la cathédrale de Troyes de la IVe croisade à nos jours*. Troyes: Les éditions de la Maison du Boulanger, 2005.

Heinich, Nathalie. "Des limites de l'analogie religieuse ". *Archives de sciences sociales des religions* 158-2012 Varia (2012): 157-177.

Heinich, Nathalie, and Roberta Shapiro. *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*. coll. « Cas de figure ». Paris: EHESS, 2012.

Hen, Yitzhak. "Les authentiques de reliques de la Terre Sainte en Gaule franque." *Le Moyen-Age* t. CV, n° 1 (1999): 71-90.

Hermant, Daniel "Destructions et vandalisme pendant la révolution française." *Annales. Economie, société, civilisation, P. 706.* 33, n°4, (1978): 703-719.

Holly, Michael Ann. "Notes from the field : Materiality." *The Art Bulletin* Vol. 95, No. 1 (March 2013) (2013): 14 & 15.

Hubert, Jean. "Quelques vues de la cité au XVe siècle dans un bréviaire parision conservé à la Bibliothèque municipale de Chateauroux ". *Mémoires de la société nationale des Antiquaires de France* 8ème série, t. III (1928): pp. 32-38.

Hubert, Jean "Quelques vues de la cité au XVe siècle dans un bréviaire parisien conservé à la bibliothèque municipale de Chateauroux." *Mémoires de la société nationale des Antiquaires de France* 8ème série, T. III (1928): 32-41.

Hurley, Cécilia. "Jalons pour une histoire du dispositif." *Culture et musées* 16 (2010): 206-216.

———. "Lenoir's Middle Ages. A textual exhibition." In *Musealisierung mittelalterlicher Kunst. Anlässe, Ansätze, Ansprüche*, edited by Wolfgang Brückle, Pierre-Alain Mariaux and Daniela Mondini, 65-75. Berlin: Deutscher Kunstverlag GmbH 2015.

Husband, Timothy, and Julien (contribution) Chapuis. "The Treasury of Basel Cathedral." edited by The Metropolitan Museum of Art: Yale University Press, 2001.

Huynh, Michel. " Quelques éléments sur l'évolution de l'hôtel de Cluny au cours des 2e et 3e quarts du XIXe siècle ". *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France,* (2015): 199-209.

Iogna-Prat, Dominique. *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Eglise au Moyen Âge*. Paris: Seuil, 2006.

Jacqueline, Isabelle. "L'exposition "Trésors des églises de France", 5 février - 24 mai 1965 : quelle avancée ?". *Histoire de l'Art* 73, no. Objets sacrés (2013): 75-84.

Joblin, Alain. "L'attitude des protestants face aux reliques." In *Les reliques. Objets, cultes, symboles*, edited by Edina Bozoky and Anne-Marie Helvétius, 123-141. Boulogne-sur-Mer, 1997.

Joubert, Fabienne. "Alexandre Du Sommerard et les origines du Musée de Cluny." In *Le gothique retrouvé, catalogue de l'exposition à l'Hôtel de Sully, Paris, du 31 octobre 1979 au 17 février 1980,* 99-104. Paris: Caisse des Monuments et des sites Historiques de Paris, 1979.

Joyeux-Prunel, Béatrice. "Les transferts culturels, un discours de la méthode." *Hypothèses. Publications de la Sorbonne* 6 (2013/1): 149-162.

Jung, Jacqueline E. "Seeing through Screens : the Gothic Choir Enclosure as Frame ". In *East and West, Tresholds of the sacred. Architectural, Art Historical, Liturgical and Theological Perspectives on Religious Screens,* edited by Gerstel S.E.J., 184-213. Washington: DumbartonOaks Research Library and Collection, 2006.

Jung, Jacqueline E. . "Beyond the Barrier: The Unifying Role of the Choir Screen in Gothic Churches." *The Art Bulletin* Vol. 82, No. 4, december (2000): 622-657.

Kagan, Judith. "Monuments historiques et affectation légale au culte." In *Du lieu de culte à la salle de musée. Muséologie des édifices religieux*, edited by Claire Merleau-Ponty, 19-39. Paris: L'Harmattan, 2017.

Kalavrezou, Ioli. "Helping Hands for the Empire: Imperial Ceremonies and the Cult of Relics at the Byzantine Court." In *Byzantine Court Culture*, edited by Henri Maguire, pp. 53-79. Washington DC: Harvard University Press, 2004.

Kazerouni, Guillaume. "De l'église au musée, du musée à l'église : musée des Beaux-Arts de Rennes." In *Du lieu de culte à la salle de musée. Muséologie des édifices religieux*, edited by Claire Merleau-Ponty, 290-312. Paris: L'Harmattan, 2017.

Kessler, Herbert L. "Gregory the Great and Image Theory in Northern Europe during the Twelfth and Thirteenth Centurie." In *A Companion to Medieval Art*, edited by Conrad (ed.) Rudolph, 151-173: Wiley-Blackwell, 2010.

———. "Préface." In *L'Eglise, lieu de performance. In Locis competentibus*, edited by Stéphanie Daussy, pp. 9-13. Paris: Picard, 2016.

———. *Seeing Medieval Art*. Toronto: University of Toronto Press, 2011.

Kinney, Dale. "The Concept of Spolia." In *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, edited by Conrad Rudolph, 233-252: Wiley-Blackwell, 2010.

———. "The Concept of Spolia: Addendum." In *A Companion to Medieval Art. Second Edition*, edited by Conrad Rudolph: Wiley-Blackwell, 2019.

Klein, Holger A. "Sacred relics and imperial ceremonies at the Great Palace of Constantinople." *BYZAS* 5, no. Visualisierungen von Herrschaft (2006): 79-99.

———. "Sacred Relics and Imperial Ceremonies at the Great Palace of Constantinople." *Visualisierungen von Herrschaft, BYZAS* 5 (2006) (2006): 79-99.

Kloft, M. "Sketches on the medieval altar in Italy as reflected in the Liturgy and the Law." In *Altarpiece and Devotional painting from Duccio to Perugino*, edited by J. Sander, 23-30. Frankfurt, 2006.

Kopytoff, Igor "The cultural biography of things : commoditization as process." In *The Social life of things. Commodities in cultural perspective*, edited by Arjun Appadurai, 64-91. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. .

Kott, Christina. "« Un Locarno des musées »? Les relations franco-allemandes en matière de muséographie dans l'entre-deux-guerres." In *Actes du colloque « L'art allemand en France, 1919-1939. Diffusion, réception, transferts », organisé les 30 et 31 octobre 2008 par l'HiCSA, Equipe d'accueil Histoire culturelle et sociale de l'art (EA 4100), Université Paris 1*, 2008.

Krueger, Derek. "The Religion of Relics in Late Antiquity and Byzantium." In *Treasures of Heaven. Saints, Relics and Devotion in Medieval Europe*, edited by Martina Bagnoli, Holger A Klein, C. Griffith Mann and James Robinson, 5-17. Cleveland Museum of Art, Walters Art Museum, The British Museum of London: The British Museum Press, 2011.

"L'abbé Suger, le manifeste gothique de Saint-Denis et la pensée victorine. Actes du colloque organisé à la Fondation Singer-Polignac le mardi 21 novembre 2000." Paris, 2000.

L'église, lieu de performances. In Locis competentibus. Edited by Stéphanie-Diane Daussy and Nicolas Reveyron Paris: Picard, 2016.

"L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval." Paper presented at the Actes du 6e "International Workshop on Medieval Societies" 17-23 octobre 1992, Erice, Sicile, 1992.

La Rocca, Sandra *L'enfant Jésus, histoire et anthropologie d'une dévotion dans l'Occident* Collection Les anthropologiques. Toulouse: Presses Universitaires du Midi, 2007.

Lafontant-Vallotton, Chantal. *Entre le musée et le marché. Heinrhich Angst : collectionneur, marchand et premier directeur du Musée national suisse*. L'atelier Travaux d'Histoire de l'art et de Muséologie. Bern: Peter Lang, 2007.

———. "Le musée national suisse." In *De nouveaux modèles de musées? Formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe XIXe-XXIe siècles, Actes du colloque organisé du 5-7 mars 2007 à l'Ecole normale supérieure de Paris*, edited by Ecole normale supérieure de Paris, 35-47. Paris: Editions l'Harmattan, 2009.

Lagane, Cécile. "Relecture archéologique et technique d'un meuble médiéval : l'armoire de la cathédrale Notre-Dame de Bayeux ". Actes du XIe colloque de la SAMMC tenu à Bayeux en octobre 2015.

Lagane, Cécile, and Mathieu Linlaud. "Approches archéologiques et techniques d'un meuble emblématique, l'armoire d'Aubazine (Corrèze) ". Cahiers de Civilisation Médiévale, 2016.

Lauer, Philippe. " L'"arche" de cyprès du pape Léon III et le trésor de la chapelle pontificale du Sancta Sanctorum au Latran ". *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 50e année, n° 4 (1906): pp. 223-226.

Lauer, Philippe "Le trésor du Sancta Sanctorum ". *Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres (Fondation Eugène Piot)* volume 15 (1906): 7-140.

Lautmann, Françoise. *Muséologie et ethnologie*. Paris: RMN, 1987.

"Le chemin des reliques : témoignages précieux et ordinaires de la vie religieuse à Metz au Moyen âge : ." In *Metz : Musées de la Cour d'or* edited by Metz Exposition, Musées de la Cour d'or, 16 décembre 2000-18 mars 2001] / [organisé par les Musées de la Cour d'or. Metz: Éd. Serpenoise, 2000.

Le Goff, Jacques. *L'imaginaire médiéval. Essais*. Paris: Gallimard, 1985 ; Réed. 1991.

Le Goff, Jacques (sous la dir.). *L'homme médiéval*. Collection "Points historiques". Paris: Seuil, 1989.

Le Pape, Yannick. "La querelle du décor : aspects et évolutions de l'architecture intérieur des musées." *Livraisons d'architecture* Varia, n° 30, 2è semestre, no. Le dessin d'architecture : œuvre/outil des architectes (2015): 105-116. .

Le Pogam, Pierre-Yves. "Cristallisation, métamorphoses et résistances du patrimoine : le cas du musée de Cluny ". *Memoria : Kultur- Stadt- Muséum* vol. 18 (2006): pages 270 & 271.

Le Pogam, Pierre-Yves, and Christine (assisté de) Vivet-Peclet. "Les premiers retables (XIIe-début du XVe). Une mise en scène du sacré." edited by du 10 avril au 6 juillet 2009 Musée du Louvre. Paris: Musée du Louvre Editions, 2009.

Lemercier, Claire. "Analyse de réseaux et histoire." *Revue d'Histoire moderne et contemporaine* 52-2 (2005): 88-112.

Lenain, Thierry "Du culte des reliques au monde de l'art : remarques sur la genèse de la critique d'authenticité." *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 35 (2008): 64-85.

Lenoir, Alexandre *Description historique et chronologique des monuments de sculpture réunis au Musée des Monuments français*. 4ème édition ed. Paris1798.

Les lieux de mémoire. *La république, la Nation, les France*. Collection Quarto. Edited by Pierre Nora: Editions Gallimard, , 1984.

"Les reliques. Objets, cultes, symboles." Paper presented at the Les reliques. Objets, cultes, symboles. Actes du colloque international de l'Université du Littoral-Côte-d'Opale, du 4 au 6 septembre 1997, Boulogne-sur-Mer, 1997.

"Liber de Miraculis Sanctorum Savigniacensium." In *Le livre des miracles des saints de Savigny : d'après le manuscrit original contemporain du roi saint Louis et composé aux années 1243 et 1244, traduit pour la première fois, avec préambule, par Hippolyte Sauvage*, 1243 [1899].

"Liber Miraculorum Sanctae Fidis. Recueil de textes latins écrits entre le XIe et le XIVe siècle, reliés dans le manuscrit ms. 22 de la bibliothèque de Sélestat. 120 feuillets de parchemin.". In *Livre des miracles de sainte Foy*. *1094-1994*, edited by Les Amis de la bibliothèque de Sélestat. Obernai, 1994.

Lion, Antoine " Brown (Peter), Le culte des saints. Son essor et sa fonction dans la chrétienté latine, compte-rendu." 58, n°2 (1984): 238-240.

M. Guérin, Sarah. "Activation et glorification à Saint-Denis : la Vierge, l'ivoire et la liturgie de l'Assomption." In *L'église, lieu de performances. In Locis competentibus*, edited by Stéphanie-Diane Daussy and Nicolas Reveyron, 119-136. Paris: Picard, 2016.

M. Tyler, Elizabeth. *Treasure in the medieval west*. Edited by University of York Center For Medieval Studies York: York Medieval Press, 2000.

Maffre, Philippe. "L'aménagement du trésor de la cathédrale de Troyes. Travailler avec un architecte muséographe." In *Du lieu de culte à la salle de musée. Muséologie des édifices religieux*, edited by Claire Merleau-Ponty, 137-147. Paris: L'Harmattan, 2017.

Magnani, Eliana. "«Un trésor dans le Ciel». De la pastorale de l'aumône aux trésors spirituels (IVe-IXe siècle) ". In *Le trésor au Moyen Âge. Discours, pratiques et objets*, edited by Lucas Burkart, Philippe Cordez, Pierre-Alain Mariaux and Yann Pottin, pp. 51-68. Florence: Sismel, 2010.

Mairesse, François. ""L'univers dans une soupière" préface." In *Exposer la muséologie. Martin R. Schärer*, edited by Conseil du Comité International pour la Muséologie de l'ICOM (ICOFOM), 5-10. Paris: ICOFOM, 2018.

———. *Le culte des musées*. : Académie royale de Belgique, 2014.

Mairesse, François, and André Desvallées. "Brève histoire de la muséologie, des Inscriptions au Musée virtuel." In *L'objet de la muséologie*, edited by Pierre-Alain Mariaux, 1-50. Neuchâtel: IHAM, 2005.

———. *Concepts clés de muséologie*. Paris: Armand Colin, 2010.

Malraux, André. *Le musée imaginaire*. Essais de psychologie de l'art. Genève: Albert Skira Editeur, 1949.

Manaud, Olivier. "La note de résonance des édifices ou l'hospitalité sonore des abbayes médiévales." In *L'église, lieu de performances. In Locis competentibus*, edited by Stéphanie Daussy and Nicolas Reveyron, pp. 55-70. Paris: Picard, 2016.

Mariaux, Pierre-Alain. "Collecting (and display)." In *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, edited by Conrad (ed.) Rudolph, 213-232: Wiley-Blackwell, 2010.

———. "Exposer au Moyen Âge ? Le cas du trésor." In *Musealisierung mittelalterlicher Kunst*, edited by Wolfgang Brückle, Pierre-Alain Mariaux and Daniela Mondini, p. 30-45. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2015.

———. "Histoire et fonction du trésor d'église au Moyen Âge." *Thesis* 2 (2003): 29-39

———. "L'image selon Grégoire le Grand et la question de l'art missionnaire." *Cristianismo nella storia* 14 (1993): 1-12.

———. "Trésor et collection. Le sort des "curiosités naturelles" dans les trésors d'église autour de 1200." In *Le trésor au Moyen Âge. Questions et perspectives de recherche*, edited by Lucas Burkart, Philippe Cordez, Pierre-Alain Mariaux and Yann Pottin, 27-55. Neuchâtel: Institut d'Histoire de l'art et de Muséologie, 2005.

Mariaux, Pierre-Alain *L'objet de la muséologie*. 2ème ed. Neuchâtel: Institut d'Histoire de l'Art et de Muséologie (IHAM), 2007. 2005.

Mariaux, Pierre-Alain (sous la dir.). *L'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune 515-2015*. Vol. vol. II Le trésor: Infolio Editions, CH., 2015.

Mariaux, Pierre-Alain, Lucas Burkart, Yann Pottin, and Philippe Cordez. *Le Trésor au Moyen Âge : discours, pratiques et objets, études réunies par P-A Mariaux, L. Burkart, Y. Pottin, P. Cordez & al.* Florence: Sismel Edizioni, 2010.

———. *Le trésor au Moyen Âge. Questions et perspectives de recherche*. Neuchâtel: Institut d'Histoire de l'Art et de muséologie, 2005.

Marquet de Vasselot, Jean-Joseph *Musée de Cluny. Guide officiel. Description du monument et historique du musée*. Guide établi par F. de Montremy et Mlle Elisa Maillard. Paris: Musée national du Moyen âge-Thermes et Hôtel de Cluny (éditeur scientifique), 1935.

Martignoni, Andrea. "Mises en scène et mémoires de la consécration de l'église dans l'Occident médiéval, éd. Didier Méhu." *Cahiers de recherches médiévales et humanistes [En ligne]* (2007). Published electronically mis en ligne le 24 août 2009.

Martinet, Marie-Madeleine. "Espaces des « palais de la pensée » dans la culture anglaise : métaphore du cadrage en abyme ou lumière au musée de l'esprit »." In *L'espace littéraire dans la littérature et la culture anglo-saxonne*, edited by Bernard Brugières, pp. 275-282. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 1995.

Mbembe, Achille. "Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? (Entretien)." *Esprit* Déc. (2006).

Méhu, Didier. "*Locus, transitus, peregrinatio.* Remarques sur la spatialité des rapports sociaux dans l'Occident médiéval (XI-XIIIe siècle)." In *Construction de l'espace au Moyen Âge : pratiques et représentations*, 275-293. Paris: Publications de la Sorbonne, 2007.

Meyer, Anne-Doris, and Bernadette Schnitzler. "Hans Haug, hommes de musées. Une passion à l'oeuvre." edited by Musées de la Ville de Strasbourg. Strasbourg: Les Editions des Musées de la Ville de Strasbourg, 2009.

Migdal, Anna. "*Regina Cœli*. Les images de la Vierge et le culte des reliques. Tableaux-reliquaires polonais à l'époque médiévale." Lyon II Université Lumière, 2010.

Molinet, Marylin "Le premier musée d'art moderne, un monument englouti. Kronprinzenpalais, Berlin (1919-1933) ". *Le Portique* 31 (2013): 137-173.

Morelle, Aude. "La salle du trésor de Notre-Dame de Noyon." In *La cathédrale Notre-Dame de Noyon. Cinq années de recherches*, edited by Arnaud Timbert and Stéphanie Daussy, 211-231. Noyon: Société historique, archéologique et scientifique de Noyon, 2011.

Muessig, Carolyn. "Performance of the Passion: The Enactment of Devotion in the Later Middle Ages." In *Visualizing Medieval Performance: Perspectives, Histories, Contexts*, edited by Elina Gerstman, 129-142: Ashgate, 2008.

Murphy, Maureen. "L'art de la polémique " *Cahiers d'études africaines [En ligne]* 223(2016). Published electronically mis en ligne le 01 janvier 2016. http://journals.openedition.org/.

Murphy, Maureen "*Du champ de bataille au musée : les tribulations d'une sculpture fon*. Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac [En ligne]." edited by Musée du quai Branly Jacques Chirac, 2009 (mis en ligne le 28 juillet 2009).

Museology and the sacred. Materials for a discussion. Edited by François Mairesse Paris: ICOFOM, 2018.

Museology and the sacred. Selected papers. ICOFOM STUDY SERIES. Edited by François Mairesse Vol. 47 (1-2) - 2019, Paris: ICOFOM, 2019.

Mussolin, Mauro "La Tribuna delle Reliquie (Sezione IV) Florence, 2007, ." In *Michelangelo architetto a San Lorenzo. Quatro problemi aperti. Catalogue de l'exposition Florence, 20 juillet-12 novembre 2007*, edited by Pietro Ruschi, pp. 182-226. Florence : Mandragora, 2007.

Nebbiai-Dalla Guarda, Donatella. "Le trésor de Saint-Denis." *Revue Mabillon. Revue internationale d'histoire et de littératures religieuses* n°2, t. 63 (1991): 297-300.

Nelson, Robert S. "Descartes's cow and other domestications of the visual." In *Visuality before and beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*, , edited by Robert S. Nelson, 1-20. Cambridge University Press, : Université de Chicago, , 2000.

Netzer, Nancy. "Collecting, re-collecting, contextualizing and recontextualising: devotion to fragments of the Middle Ages." In *Fragmented devotion. Medieval objects from the Schnütgen Museum Cologne*, edited by Nancy Netzer and Virginia Reinburg, 17-30. McMullen Museum of Art, in conjonction with the exhibition "Fragmented devotion", February 7 to May 22, 2000: The University of Chicago Press, 2000.

Neveux, François. "Les reliques de la cathédrale de Bayeux." In *Les saints dans la Normandie médiévale – colloque de Cerisy-la-Salle, 1996* Caen: Presses Universitaires de Caen 2000.

Niederer, Arnold. "L'objet a-t-il un langage ?". In *Objets prétextes, objets manipulés*, edited by Jacques Hainard, 151-166. Neuchâtel: Editions du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, 1984.

Noreen, Kirstin. "Opening the Holy of Holies: Early Twentieth-Century Explorations of the Sancta Sanctorum (Rome)." *Church History* 80 (3) (2011): pp. 520-546.

Nova, A. "Hangings, curtains and shutters of Sixteenth Century Lombard Alterpieces." In *Italian Alterpieces 1250-1500: Functions and Design*, edited by E. Borsook and F. Superbi Gioffredi, 177-200. Oxford, 1994.

Otto, Rudolph. *Le sacré : l'élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel [trad. française par André Jundt de Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. Paris: Payot, 1968 [1ère éd. 1917].

Overbey, Karen. "Seeing Through Stone: Materiality and Place in a Scottish Pendant Reliquary." *RES: Anthropology and Aesthetics* 65/66 (2015): 243-258.

Palazzo, Eric. *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*. Paris: Les Editions du Cerf, 2013.

———. "Le livre dans les trésors du Moyen Âge. Contribution à l'histoire de la Memoria médiévale." *Annales. Histoire, sciences sociales,* volume 52, n°1 (1997): pp. 93-118

Pastoureau, Michel. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Points Histoire. Paris: Seuil, 2004.

Payot, Daniel. "Evènement, parodie, présence : le musée et l'exposition." In *Le jeu de l'exposition*, edited by Jean Louis Déotte and Pierre Damien Huyghe, 65-87. Paris: L'Harmattan, Collection Esthétiques, 1998.

Peers, Glenn *Sacred Shock : Framing Visual Experience in Byzantium*. University Park, Pennsylvania: State Univ. Press, 2004.

Peeters, Hugues, and Philippe Charlier. "« Contributions à une théorie du dispositif », ." *Hermès, La Revue,* vol. 3 n° 25 (1999): 15-23. .

Petch, Alison "Notes on the opening of the Pitt Rivers Museum." *Journal of Museum Ethnography* 19, no. Feeling the Vibes: Dealing with Intangible Heritage: Papers from the Annual Conference of the Museum Ethnographers Group Held at Birmingham Museum & Art Gallery, 18-19 May 2006 (2007): pp. 101-112.

Phalip, Bruno. "Les grilles de chœur liturgique dans le Massif Central (XIe-XIIIe siècle). D'infranchissables transparences." In *L'église, lieu de performances. In Locis*

competentibus, edited by Stéphanie Daussy and Nicolas Reveyron, pp. 37-54. Paris: Picard, 2016.

Phélan, Richard. "Le questionnement du cadre par la peinture américaine depuis 1945." Université Lumières Lyon II, 2006.

Pirotte, Emmanuelle. "La parole est aux images." In *Les images dans les sociétés médiévales: Pour une histoire comparée. Actes du colloque international organisé par l'Institut Historique Belge de Rome en collaboration avec l'Ecole Française de Rome et l'Université Libre de Bruxelles (Rome, Academia Belgica, 19-20 juin 1998)*, edited by Jean-Marie Sansterre and Jean-Claude Schmitt, pp. 61-72. Bruxelles- Rome: Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome, 1999.

Pomian, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise, XVIe-XVIIe siècle*. Paris: Gallimard, 1987.

———. *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago XIIIe-XXe siècle*. Paris: NRF Gallimard, 2003.

Pomian, Krzysztof "Les trésors : sacré, richesse et pouvoir." In *Le trésor au Moyen âge : discours, pratiques et objets, études réunies par Lucas Burkart, Philippe Cordez, PIerre Alain Mariaux... [et al.]*. Florence: Sismel, 2010.

Pommier, Edouard. "Images du musée dans la 2ème moitié du XVIIIe siècle ". In *Jean-Baptiste Wicar et son temps, 1762-1834*, edited by Maria-Teresa Caracciolo and Gennaro Toscano, 39-61. Villeneuve-D'ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

———. "Vienne 1780- Paris 1793 ou le plus révolutionnaire des deux musées n'est peut-être pas celui auquel on pense d'abord ". *Revue germanique internationale* 13 (2000): 67-86.

Poncelet, François "Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres." *CeROArt [Online]* 2(2008). Published electronically 06 October 2008. http://journals.openedition.org/ceroart/565.

Ponnau, Dominique. *Labours sur la mer. Questions autour de notre héritage culturel et spirituel*. Paris: Parole et Silence, 2010.

Ponnau, Dominique "La dimension religieuse du patrimoine culturel." In *Forme et sens colloque sur la formation à la dimension religieuse du patrimoine culturel*, edited by Ecole du Louvre, 20-25. Paris: La Documentation Française, 1996.

Poulot, Dominique. "Alexandre Lenoir et le Musée des Monuments français ". In *Les lieux de mémoire, vol II : la Nation* edited by Pierre Nora, 1515-1543. Paris: Gallimard, 1997 (1984).

———. "Pertes et résurrections du sens au musée." In *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers : la mise en exposition*, edited by Jean Davallon, 207-238. Paris : Centre Georges Pompidou, Centre de création industrielle, 1986.

Pupil, François. "Peinture troubadour et Moyen Âge gothique." *Sociétés et représentations* 2, n° 20 (2005): pp. 85-102.

Quarré, Pierre. "Les sculptures du tombeau de saint Lazare à Autun et leur place dans l'art roman." *Cahiers de civilisation médiévale* 5e année (n°18), Avril-juin (1962): pp. 169-174.

Quatremère de Quincy, Antoine. *Lettres à Miranda : sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie. Préf. d'Edouard Pommier. Postf. d'Emmanuel Alloa*. La Littérature artistique. Paris: Macula, 2017 [1796].

Raffaelli, Gianmarco. "La constitution des collections du Muséum par l'appropriation : du rassemblement du mobilier de la Couronne dans la Grande Galerie aux saisies en Europe, à travers les actions d'Henri Reboul (1763-1839)." *Les Cahiers de l'École du Louvre [En ligne]* 11(2017). Published electronically 26 octobre 2017. http://journals.openedition.org/cel/695

Raffnsøe, Sverre. "Qu'est-ce qu'un dispositif ? L'analytique sociale de Michel Foucault." *Symposium : Canadian Journal of Continental Philosophy* 12 (1) (2008): 44-66.

Recht, Roland. "Introduction : de l'histoire de l'art au patrimoine ". In *Penser le patrimoine - 2*, edited by Roland Recht, 9-24. Paris: Hazan, 2016.

———. "La naissance du musée et le statut de l'oeuvre d'art." In *Penser le patrimoine - 2*, edited by Roland Recht, pp. 27-39. Paris: Hazan, 2016.

———. *Le croire et le voir. L'art des cathédrales (XIIe-XVe siècle)*. Bibliothèque des Histoires. Paris: Gallimard, 1999.

"Regards sur le patrimoine religieux de la sauvegarde à la présentation." Paper presented at the Journées d'études sur la conservation du patrimoine mobilier religieux *in situ*, Bourg-en-Bresse, 2000 1999.

Reusen, E. *Eléments d'archéologie chrétienne*. Louvain: Ch. Peeters Editeur, 1875.

Reveyron, Nicolas. "Mise en perspective." In *L'église, lieu de performances. In Locis competentibus*, edited by Stéphanie Daussy and Nicolas Reveyron, pp. 35-38. Paris: Picard, 2016.

Ries, Julien. "Science des religions et sciences humaines. L'œuvre de Mircea Eliade (1907-1986)." *Revue théologique de Louvain* 17e année, fasc. 3, (1986): pp. 329-340.

Ronig, Franz J. . "Trésors et chambres des reliques ". In *Rhin-Meuse* 134-141, 1972.

Röschenthaler, Ute. "Iconologie de l'objet: réflexions anthropologiques." *Journal des africanistes* tome 67, fascicule 1, no. L'Afrique vue du Brésil (1997): 134-141.

Rousseau, J., and V. Mignon. "La vie de saint Feuillen évêque et martyr." Liège: De Smet et De Buck, éd., 1739.

Roux, Brigitte. "La tour du trésor : clés d'accès." In *Le Trésor au Moyen Âge : discours, pratiques et objets, études réunies par P-A Mariaux, L. Burkart, Y. Pottin, P. Cordez & al.*, edited by Pierre-Alain Mariaux, Lucas Burkart, Yann Pottin and Philippe Cordez, 89-101. Florence: Sismel Edizioni, 2010.

———. "Le trésor, image de la mémoire." *Thesis* 1 (2002) (2002): 7-38.

Saint Girons, Blandine. "Préface. "Les paradoxes de la vision: voir enfin ou ne plus voir ?"." In *Le visible et l'intouchable. La vision et son épreuve phénoménologique dans l'oeuvre d'Alberto Giacometti*, edited by Benjamin Delamotte. Etre et Devenir, pp. 11-23. Lausanne: L'Age d'Homme, 2016.

Salet, Francis. "Le tombeau de saint Lazare et la sculpture romane à Autun après Gislebertus, ouvrage réalisé à partir de l'Exposition du Musée Rolin, juin-septembre 1985." *Bulletin Monumental* tome 145, n°2 (1987): 242-245.

Dictionnaire encyclopédique de muséologie. Paris: Armand Colin, 2011.

Sauerländer, Willibald "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 ? : Actes du Colloque (Paris, Collège de France, 2001)*, pp. 113-136: Brepols, 2007.

Savettieri, Chiara "La Galerie de Florence de Jean-Baptiste Wicar et Antoine Mongez : tradition et originalité à l'époque de la Révolution." In *Jean-Baptiste Wicar et son temps, 1762-1834*, edited by Gennaro Toscano and Carraciolo Maria Teresa, 123-154. Villeneuve-D'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

Schärer, Martin R. *Exposer la muséologie*. Edited by Conseil du Comité International pour la Muséologie de l'ICOM (ICOFOM) Paris: ICOFOM, 2018.

———. "La mise en exposition de l'alimentation : L'exemple de l'Alimentarium de Vevey." *Culture & Musées* n°13, no. Scènes et scénographies alimentaires (Sous la direction de Jean-Jacques Boutaud et Serge Chaumier) (2009): 115-129.

Schmitt, Jean-Claude. "De Nicée II à Thomas D'Aquin, l'émancipation de l'image religieuse en Occident." In *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, pp. 81-95. Paris: Gallimard, 2002.

———. "Images." In *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, edited by Jacques Le Goff and Jean-Claude Schmitt, 497-511. Paris: Arthème/Fayard, 1999.

———. "La fabrique des saints [note critique]." *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 39, n° 2 (1984): 286-300.

———. *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*. Paris: Gallimard, 2002.

———. "Les reliques et les images." In *Les reliques. Objets, cultes, symboles. Actes du colloque international de l'Université du Littoral-Côte-d'Opale*, edited by Edina Bozoky and Anne-Marie Helvétius, 145-167. Boulogne-sur-Mer: Brepols. Hagiologia Atelier belge d'études sur la sainteté en Occident, 1997.

Sire, Marie-Anne. "Les trésors de cathédrales : salles fortes, chambres aux reliques ou cabinets de curiosité ?". In *20 siècles en cathédrales*, edited by Jacques (sous le patronage de) Le Goff, Catherine (sous la dir. de) Arminjon and Denis Lavalle, 191-202. Paris: Centre des Monuments Nationaux, Monum Editions du Patrimoine, 2001.

———. *Trésors d'églises et de cathédrales en France*. 2003.

Sirois, Khaterine "De la vitrine-miroir. Des musées autrement. Réflexion sur la réception esthétique des masques et des objets rituels sacrés." In *Art, sacré et religion : transferts, connexions, échanges. Colloque de la Fondation de Royaumont les vendredi 16 octobre et samedi 17 octobre 2009*, edited by Danielle (sous la dir.) Hervieu-Léger, Extrait de la Partie III « Les lieux sacrés », p. 61-65. Abbaye de Royaumont: Fondation Royaumont / EHESS 2009.

Smith, Darwin, and Jelle Koopmans. "Un théâtre français du Moyen Âge ? ." *Médiévales [En ligne]* 59, automne 2010(2010). Published electronically mis en ligne le 20 mars 2013. doi:10.4000/medievales.6055, http://journals.openedition.org/medievales/6055

Smith, Julia M.H. "Les reliques et leurs étiquettes." In *L'abbaye de Saint Maurice d'Agaune 515-2015*, edited by Pierre-Alain (sous la dir.) Mariaux, 221-257: Infolio Editions, CH., 2015.

Snoek, Godefridus J.-C. . *Medieval Piety from Relics to Eucharist. A process of Mutual Interaction*, . Leyde: Brill, [1989], 1995. *De eucharistie- en reliekverering in de Middeleeuwen. De middeleeuwse eucharistie-devotie en reliekverering in onderlinge samenhang*, Amsterdam, VU, 1989 ; trad. angl. en 1995.

Soskice, Janet "Sight and vision in medieval Christian Thought ". In *Vision in context: Historical and Contemporary Perspectives on sight*, edited by Teresa Brennan and Martin Jay, 31-40. New York et Londres: Routeledge, 1996.

Stiennon, Jacques , and Rita Lejeune. "Rhin-Meuse : art et civilisation 800-1400." In *Une exposition des Ministères belges de la culture française et de la culture néerlandaise, du Schnütgen-Museum de la ville de Cologne, du 14 mai au 23 juillet 1972 à la Kunsthalle de Cologne, du 19 septembre au 31 octobre 1972 aux Musées royaux d'art et d'histoire à Bruxelles, éditeurs scientifiques Jacques Stiennon et Rita Lejeune*, edited by Begique) Musées royaux d'art et d'histoire (Bruxelles, Allemagne) Schnütgen-Museum (Cologne and Allemagne) Josef-Haubrich-Kunsthalle (Cologne, 1972.

Swarzenski, Hans. *Monuments of romanesque art, the art of church treasures in North-Western Europe*. Chicago: Presses Universitaires de Chicago, 1974.

Sylvestre, Hubert " Commerce et vol de reliques au Moyen Âge ". *Revue belge de philologie et d'histoire* vol. 30, n°30-3-4 (1952): pp. 721-739.

Taffin-Jouhaud, Dominique "Du musée colonial au musée des cultures du monde." Centre Georges Pompidou, 2000.

Taralon, Jean. *Les trésors des églises de France. Catalogue de l'exposition au Musée des Arts Décoratifs, Paris, 1965*. Paris: Caisse Nationale des Monuments Historiques, 1965.

Taylor, Anne-Christine. "Au Musée du Quai Branly : la place de l'ethnologie." [In Fr]. *Ethnologie française* 38, no. 4 (2008): 679-684.

Thibault, Estelle "La science du style face au marché du monde : Les leçons de l'Exposition universelle de 1851." In *Science, Industrie et Art*, 7-51: Infolio coll. Archigraphy, 2012.

Tixier, Frédéric. "La monstrance eucharistique, entre objet de procession et objet de dévotion (mil. XIIIe – fin XVIe s.)." In *La procession et les objets qui l'accompagnent,*, edited by Europae Thesauri. Angers, , 2011.

———. *La monstrance eucharistique. Genèse, typologie et fonctions d'un objet d'orfèvrerie (XIIIe-XVIe siècle)*. : Presses Universitaires de Rennes, 2014.

———. "Sur les traces parisiennes d'Alexander Petrovich Basilewsky : ses réseaux, ses hôtels particuliers, sa collection." In *Palazzo Madama. Studi e Notizie, Anno IV, 2014-2015, Rivista annuale del Museo Civico d'Arte Antica di Torino*, pp. 30-42. Turin: SilvanaEditoriale, 2016.

Todeschini, Giacomo. "Trésor admis, trésor interdit dans le discours économique des théologiens (XIe-XIIIe siècles)." In *Le trésor au Moyen Âge. Discours, pratiques et objets*, edited by Lucas Burkart, Philippe Cordez, Pierre-Alain Mariaux and Yann Pottin, pp. 33-50., 2010.

Tomasi, Michele. "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, edited by Erico Castelnuovo and Alessio Monciatti, 313-330. Pise: Edizioni Della Normale, 2008.

Tomasi, Michele "Des trésors au Moyen Âge : enjeux et pratiques, entre réalités et imaginaire " *Perspective [En ligne]*, 1(2009). Published electronically mis en ligne le 23 juillet 2014, consulté le 23 juillet 2014. . http://perspective.revues.org/1916.

"Trésor d'église, musée d'art religieux : quelle présentation ?". Paper presented at the Actes de la table ronde organisée par l'Ecole Nationale du Patrimoine les 30 et 31 mars 1998, Paris, 1998.

Valéry, Paul. "« Le problème des musées »." In *Œuvres*, pp. 1290-1293: Nrf, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1960, (1923),.

Vauchez, André. "Du culte des reliques à celui du Précieux Sang." *Tabularia « Études »* n° 8, décembre (2008): 81-88.

———. *La spiritualité du Moyen Âge occidental VIIIe- XIIe siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1975 (1994).

———. "Le saint." In *L'homme médiéval*, edited by Jacques Le Goff, 344-380. Paris: Editions du Seuil "Points. Histoire", 1989.

Verlet, Pierre. "La réouverture du Musée de Cluny." *Musées de France* n° 6 juillet-août 1949 (1949): 137 & 138.

Viatte, Germain, and Marie-Charlotte Calafat. "Georges Henri Rivière : voir, c'est comprendre : [exposition, Mucem, Marseille, 14 novembre 2018-4 mars 2019] / [commissaire général, Germain Viatte] ; [commissaire adjointe, Marie-Charlotte Calafat]." edited by Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (Marseille). Marseille/Paris: Mucem/RMN, 2018.

Vincent, Catherine. " Les objets liturgiques : sens et pratiques." In *L'espace sacré au sein de l'église médiévale* Intervention non publiée encore lors du colloque international organisé les 5 et 6 juin 2018 par l'Ecole doctorale MCSPP, l'UMR ARSCAN (Archéologie et Sciences de l'Antiquité), le CEM (Centre d'Etudes Médiévales d'Auxerre) et l'Université Paris X Nanterre, à la MAE., 2018.

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. Edited by Ve A. Morel & Cie Paris : 1875.

———. *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance*. Vol. tome Ier, Paris: Librairie centrale d'architecture, ancienne maison Morel, 1858-1875.

Vitry, Paul "Le nouveau musée des Arts Décoratifs » ". *Art et Décoration. Revue mensuelle d'Art Moderne* n°9, IXe année, septembre 1905 (1905): 68-71.

Walker Bynum, Caroline. "Notes from the field : materiality ". *The Art Bulletin* Vol. 95, No. 1 (March 2013) (2013): 12 & 13.

Westermann-Angerhausen, Hiltrud. "Alexander Schnütgen's devotion to the Middle Ages." In *Fragmented Devotion. Medieval Objects from the Schnütgen Museum Cologne*, edited by Nancy Netzer and Virginia Reinburg, 60-67. Boston, Mc Mullen Museum of Art, Boston College: The University of Chicago Press, 2000.

Williamson, B. "Altarpieces, liturgy and Devotion." *Speculum* 79, n°2 (2004): 341-406.

Winnicott, Donald. *Les objets transitionnels*. Paris: Payot, 2010. Edition et traduction française de deux articles datés de la fin des années 1950 et d'un recueil posthume d'essais de Donald Wood Winnicott paru originellement en 1984.

Ackerman, J. S., 433
Agamben, G., 45, 103, 104, 105, 112, 121, 443, 724
Alcouffe, D., 447, 448, 451, 724
Ambroise (évêque de Milan, saint, fin du IVe s.), 8, 128, 145, 164
Ames, M. M., 54, 55, 56, 87, 97, 103, 107, 113, 114, 724
Angilbert (abbé de Saint-Riquier au VIIIe s., saint), 152, 180, 219, 312, 325
Antoine de Novgorod (pèlerin russe de la fin du XIIe s.), 210, 213, 214
Appadurai, A., 55, 89, 114, 725, 739
Augustin (évêque d'Hippone entre IVe et Ve s., saint), 81, 158, 164, 193, 349, 417
Babelon, J.-P., 440
Bagnoli, M., 143, 163, 165, 172, 175, 176, 179, 181, 183, 224, 290, 725, 729, 739
Baldwin, J. W., 83, 725
Bann, S., 574, 589, 590, 591, 593, 594, 595, 600, 663, 683, 725
Barbier, J., 61, 295
Barret de Charentenay, P., 138, 140, 725
Barzilay, M., 45, 725
Baschet, J., 81, 85, 86, 88, 97, 102, 103, 107, 126, 127, 128, 129, 131, 135, 175, 177, 218, 276, 322, 324, 329, 330, 346, 364, 365, 366, 381, 390, 394, 487, 631, 725
Basilewsky, Alexander Petrovitch (collectionneur XIXe issu de l'aristocratie russe), 467, 750
Bavoux, N., 88, 89, 725
Bayeux
  concile de (1300), 343
  Notre-Dame, 8, 242, 244, 245, 248, 250, 251, 252, 253, 262, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 271, 273, 274, 323, 343, 368, 369, 382, 406, 726, 730, 740, 744
    trésor, 7, 245, 248, 252, 253, 262, 266, 267, 268, 273, 368, 730
Beckford, William Thomas (écrivain, collectionneur 1759-1844), 579, 583, 584, 585
Beghelli, M., 169, 180, 182, 188, 725
Beigbeder, O., 252, 290, 725
Belting, H., 40, 85, 210, 725
Benjamin, W., 31, 34, 301
Bennett, T., 167
Bergot, F., 35, 726
Béricourt (caricaturiste XIXe), 442, 443
Berlin
  Bode Museum, 44
  Kronprinzenpalais, 481, 488, 743
  musée des arts décoratifs, 60
  Nationalgalerie, 482, 484, 719
  Neues Museum, 594
Bernazzani, A., 83, 356, 357, 726
Bert, M., 119, 726
Bertin, M., 8
Beuscart, J.-S., 98, 101, 106, 726
Bideaux, G., 477, 478, 479, 529, 630, 631, 632, 650, 666, 726
Bideaux, Gaston (critique d'art, début XXe), 477, 478, 529, 630, 631, 632, 650
Biernoff, S., 301, 302, 305, 309, 726, 736
Biotti-Mache, F., 73, 143, 144, 157, 726
Blanc, M., 8, 623, 633, 642, 654, 693, 694, 700
Bon, B., 150, 178, 198, 477, 726, 736

Bon, L., 503
Bonaventure (théologien XIIIe s., saint), 130, 196, 303, 404, 409, 411
Bonne, J.-C., 85, 88, 131, 155, 330, 366, 726
Bonnecase, D., 594, 601
Bouillet, A., 135, 469, 471, 726
Bourdieu, P., 105, 109, 501, 726
Bourdon, C., 266, 267, 268, 726
Boyer, F., 74
Branham, J. R., 31, 34, 35, 44, 50, 727
Bréquigny, 446
Bresc-Bautier, G., 448, 450, 452, 491, 537, 586, 724, 727, 732
Brouillet, A., 400, 401, 727
Brown, P., 71, 142, 145, 148, 149, 150, 151, 299, 349, 350, 375, 701, 727, 741
Brückle, W., 8, 98, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 595, 727, 737, 742
Brulon Soares, B., 8, 105, 727
Buc, P., 69, 200, 727
Buettner, B., 63, 169, 180, 181, 186, 188, 192, 290, 291, 727
Burckhardt, Jacob (historien de l'art XIXe s.), 374, 454, 465, 641, 687
Burkart, L., 62, 65, 68, 150, 156, 172, 199, 200, 202, 729, 736, 741, 742, 746, 747, 750
Burnet, A., 515, 674, 727
Caillat, M., 108, 728
Caillet, J.-P., 8, 59, 62, 63, 65, 66, 72, 76, 145, 216, 728
Callon, M., 167
Camille, M., 497
Caraion, M., 115, 728
Cartier, N., 63, 728
Castelnuovo, E., 61, 750
Caviness, M. H., 72, 300, 301, 728
Centula
Saint-Riquier, 74, 116, 148, 149, 152, 157, 158, 198, 219, 282, 311, 314, 317, 319, 325, 355, 730
Chapuis, J. c., 236, 237, 248, 374, 375, 598, 737
Charlier, P., 98, 103, 106, 107, 108, 745
Chartier, R., 105, 684, 726
Chastel, A., 147, 385, 386, 728
Chaumier, S., 37, 748
Chevalier, P., 82, 289, 322, 333, 728, 729
Chevalier-Shmauhanets, A., 289, 728
Chiva, I., 503, 729
Christ, 16, 18, 20, 43, 58, 71, 83, 86, 104, 125, 127, 128, 131, 132, 134, 137, 140, 141, 143, 144, 145, 147, 149, 152, 154, 155, 158, 159, 160, 161, 162, 167, 168, 178, 184, 186, 190, 192, 194, 195, 196, 198, 200, 204, 206, 209, 212, 214, 223, 224, 233, 238, 251, 271, 272, 280, 285, 286, 296, 300, 303, 313, 323, 328, 330, 331, 335, 337, 339, 340, 344, 345, 347, 349, 355, 356, 358, 359, 361, 362, 369, 374, 381, 385, 387, 393, 394, 395, 397, 401, 402, 403, 406, 407, 409, 412, 413, 414, 415, 458, 468, 498, 534, 544, 545, 551, 556, 585, 595, 607, 611, 618, 621, 622, 623, 643, 658, 663, 679, 697, 701, 729
Clair, J., 5, 28, 40, 41, 42, 44, 49, 185, 305, 719, 729
Clément VII (Giulio di Giuliano de Medici pape de 1523 à 1534), 433, 436
Clément VII (pape de 1523 à 1534), 433, 436
Cleveland
Museum of Art, 143, 625, 636, 674, 681, 685, 739
Coiffier, C., 523, 729

Cole, Henri (organisateur de l'exposition universelle de 1851 au Cristal Palace), 458, 462
Cologne, 156, 185, 342, 482, 486, 505, 560, 587, 605, 609, 626, 640, 749
Kunsthalle
exposition Rhin-Meuse, 504, 505, 506, 510, 511, 673, 749
Museum Kolumba, 668
Museum Schnütgen, 8, 61, 80, 292, 293, 297, 342, 348, 362, 426, 467, 468, 481, 484, 486, 504, 567, 605, 607, 609, 610, 611, 617, 618, 625, 638, 639, 640, 641, 654, 655, 656, 667, 680, 695, 696, 697, 744, 751
Deutz, 359, 486, 489, 610
Sainte-Cécile, 567, 602
Museum Schnütgen
exposition Ornamenta Ecclesiae, 74
Sainte-Ursule, 639, 641
aurea camina, 232
Saint-Kunibert, 570, 571
Saint-Pierre, 342, 352, 384, 537, 555, 556, 608
trésor de la cathédrale, 155, 172, 287, 511, 555, 556, 562
Compostelle
Saint-Jacques, 65, 75, 219, 233, 351, 473, 645, 709, 734
Conques
Sainte-Foy, 4, 8, 59, 60, 65, 117, 133, 135, 173, 189, 196, 219, 231, 233, 252, 294, 311, 320, 331, 332, 333, 471, 472, 480, 496, 509, 517, 531, 552, 553, 555, 561, 562, 620, 625, 645, 648, 653, 654, 656, 660, 670, 671, 675, 676, 677, 709, 730
trésor, 59, 60, 173, 294, 472, 509, 517, 531, 553, 555, 625, 645, 652, 653, 661, 670, 675, 676
Constantin (empereur romain et saint), 20, 73, 142, 152, 206, 207, 211, 215, 282, 353, 556
Constantinople, 75, 131, 150, 156, 185, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 232, 244, 248, 385, 395, 402, 403, 409, 433, 441, 533, 562, 567, 733, 739
concile de- (869), 131
Pharos, 211, 222, 404
Sainte-Sophie, 208, 209, 210, 211, 213, 222, 403, 731, 733
Cordez, P., 65, 66, 67, 69, 70, 73, 76, 87, 97, 99, 150, 156, 172, 199, 200, 201, 202, 729, 736, 741, 742, 746, 747, 750
Cornini, G., 224, 225, 729
Cosme l'Ancien (1389-1464), 432
Cottez, A., 234, 235, 247, 284, 729
Courajod, L., 413, 444, 578, 729
Cousinié, F., 81, 729
Crew, Crew,, 44
Daly, C., 267, 268, 730
Darcel, Alfred (conservateur et critique d'art toute fin XIXe- début XXe), 497
Daussy, S., 80, 164, 204, 231, 275, 290, 301, 320, 321, 331, 333, 370, 378, 382, 383, 397, 730, 734, 738, 739, 741, 742, 743, 745, 747
Daussy, S.-D., 80, 164, 204, 231, 275, 290, 301, 320, 321, 331, 333, 370, 378, 382, 383, 397, 730, 734, 738, 739, 741, 742, 743, 745, 747
Davallon, J., 7, 38, 41, 46, 48, 49, 50, 52, 53, 107, 730, 746
De Bruyne, E., 168, 178, 187, 196, 730
De L'Estoile, B., 419, 730

de Roo, René (conservateur des Musées royaux d'art et d'histoire, Bruxelles XXe s.), 512
De Saint-Pulgent, M., 65, 72, 730
Debary, O., 8, 30, 42, 420, 438, 441, 442, 449, 450, 530, 718, 719, 730, 731
Dectot, X., 412, 414, 731
Delanda, M., 102, 731
Deleuze, G., 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 102, 104, 305, 407, 624, 625, 731
Delmotte, B., 300, 302, 305, 306, 307, 308, 318, 731
Deloche, B., 38, 39, 43, 53, 590, 695, 731
Delpuech, A., 520, 524, 731
Demaison, Maurice (historien de l'art, critique début XXe), 474, 475, 633
Denoël, C., 483
Déotte, J. L., 45, 99, 731, 745
Derrida, J., 119, 694
Descatoire, C., 1, 6, 384, 389, 409, 549, 672
Desvallées, A., 26, 29, 39, 40, 47, 48, 49, 106, 729, 742
Devoucoux, J.-S.-A., 353, 354, 414, 415, 731
Didi-Huberman, G., 129, 345
Didron, A. N., 274, 277, 369, 370, 383, 731
Dirimtekin, F., 208, 209, 210, 731
Dittmar, P.-O., 339, 340, 386, 388, 389, 401, 731
Dominguez, V., 401, 731
Donnay, C., 81, 82, 322, 390, 732
Dorey, F., 37
Doudet, M.-S., 44, 732
Doyen, A., 8, 478, 493, 519, 520, 524
Dragomirescu, C., 401, 732
Du Plessis, S., 498, 732
Du Sommerard
Alexandre (antiquaire français XIXe), 405, 495, 497, 589, 597, 598, 599, 600, 601, 606, 628, 732, 738
Edmond, 496
Duclos, B., 243, 452, 496, 732
Duclos, C., 243, 452, 496, 732
Dufour, C., 52, 732
Dufrêne, T., 29, 732
Dumoutet, E., 83, 348, 732
Dupront, A., 56, 85, 126, 128, 131, 132, 199, 204, 205, 218, 219, 305, 321, 322, 328, 345, 349, 351, 354, 355, 367, 396, 626, 711, 732
Durand de Mende, Guillaume (liturgiste XIIIe siècle), 80, 146, 330
Durand, Edme-Antoine (collectionneur XIX), 75, 80, 146, 212, 330, 337, 367, 451, 533, 597
Durand, J., 75, 80, 146, 212, 330, 337, 367, 451, 533, 597
Ebersolt, J., 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 248, 733
Eco, U., 152, 160, 162, 163, 164, 733
Egérie (religieuse espagnole du IVe siècle), 160
Elbern, V., 59
Eliade, M., 43, 204, 205, 307, 322, 324, 365, 429, 521, 733, 747
Erigène (Scot), Jean (théologien et exegète irlandais du IXe s.), 166, 177, 178, 179, 185, 187, 290
Erlande-Brandenburg, A., 8, 77, 79, 219, 322, 323, 331, 333, 365, 496, 498, 546, 599, 616, 621, 647, 650, 652, 657, 661, 671, 672, 692, 715, 733
Espagne, M., 23, 39, 112, 113, 114, 137, 233, 415, 434, 694, 733
Fabre, D., 504, 505

Félibien, dom Michel, 199, 206, 216, 220, 257, 337, 351, 376, 404, 541, 687, 688, 690, 691, 733
Fernandez, L., 416
Ferrari Michele, C., 178, 733
Findinier, B., 274, 275, 276, 277, 278, 279, 370, 734
Fisher, P., 35
Florence, 39, 78, 432, 434
Musée del'Opera del Duomo, 413
Musée des Offices, 304, 431, 432, 434, 436, 437, 440, 442, 545, 574, 576, 577
San Lorenzo, 432, 433, 434, 437, 575
Fonthill Abbaye, 583, 584, 585, 586, 594
Foucart-Borville, J., 335, 734
Foucault, M., 40, 41, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 108, 109, 110, 113, 300, 321, 431, 627, 734, 747
Fouché, F., 1, 8, 94, 203, 496, 734
Foy de Conque (sainte), 59, 133, 135, 136, 173, 174, 183, 189, 190, 219, 252, 257, 310, 311, 312, 315, 316, 317, 319, 331, 471, 472, 561, 562, 646, 647, 653, 654, 660, 676, 677, 741
François d'Assise (1182-1226, saint), 57, 58, 300, 308, 349, 358, 360, 369, 386, 387, 388, 389, 401, 404, 410, 411, 735
Freedberg, D., 129
Fricke, B., 353, 734
Furet, F., 36, 734
Gaborit, Jean-René, 58, 62, 63, 74, 133, 412, 413, 438, 443, 450, 537, 538, 539, 540, 688, 734
Gaborit-Chopin, D., 58, 62, 63, 74, 133, 438, 443, 450, 537, 538, 539, 540, 688, 734
Gaehtgens, T., 484, 485
Gagneux, Y., 327, 734
Gamache, G., 215
Gardner, J., 585
Garnier, T., 237, 562, 567
Gauvard, C., 101, 102, 735
Geary, P.-J., 55, 70, 73, 75, 116, 735
George, P., 74, 231, 232, 239, 243, 257, 281, 282, 284, 346, 489, 490, 495, 560, 601, 735
Gerevini, S., 185, 186, 194, 290, 292, 294, 346, 735
Gertsman, E., 136, 137, 138, 139, 140, 141, 735
Giotto, 358, 361, 362, 411, 575, 649
Goldthwaite, R. A., 702, 735
Golsenne, T., 167, 735
Gontero, V., 187, 735
Gougaud, L., 331, 411, 735
Grabar, A., 76, 153, 154
Grave, J., 119, 120, 121, 402, 480, 735
Greenblatt, S., 34, 35, 720, 735
Grégoire de Tours (historien de la fin du VIe siècle, saint), 129, 130, 142, 143, 144, 149, 150, 156, 164, 186, 190, 196, 215, 216, 313, 314, 318, 349, 618, 742
Grégoire, D. A., 129, 130, 142, 143, 144, 149, 150, 156, 164, 186, 190, 196, 215, 216, 313, 314, 318, 349, 618, 742
Griener, P., 113, 421, 443, 448, 449, 453, 454, 456, 457, 459, 464, 465, 469, 580, 591, 735
Grinell, K., 104, 518, 736
Grognet, F., 29, 49, 445, 450, 501, 504, 736
Grün, A., 323, 736
Guattari, G. F, 102, 407, 731
Guérin, S. M., 378, 379, 505, 715, 741
Guerreau-Jalabert, A., 126, 150, 178, 179, 199, 736
Guiette, R., 178, 187, 736
Guillerm, E., 502, 736

Hacker-Sück, I., 404, 736
Hahn, C., 75, 156, 167, 174, 175, 177, 188, 189, 190, 192, 193, 195, 196, 207, 208, 210, 213, 214, 215, 233, 250, 343, 482, 736
Hainard, J., 47, 49, 50, 736, 744
Hamburger, J., 302, 309, 736
Hamrick, L. C., 450, 737
Hany-Longuespé, N., 237, 238, 245, 247, 283, 440, 465, 466, 737
Heinich, N., 29, 30, 43, 519, 737
Hélène (mère de Constantin et impératrice byzantine, sainte), 206, 212, 238, 556
Hen, Y., 152, 153, 156, 737
Hermant, D., 445, 737
Hervieu-Léger, D., 30, 37, 749
Holly, M. A., 178, 297, 737
Holm, C., 119, 735
Hubert, J., 78, 81, 82, 133, 221, 222, 283, 319, 326, 343, 408, 439, 446, 737, 750
Huffman, K., 523, 729
Hurley, C., 8, 98, 100, 101, 590, 592, 593, 717, 737
Husband, T., 236, 237, 248, 374, 375, 737
Huyghe, P. D., 45, 731, 745
Huynh, M., 597, 737
Innocent III (pape), 83, 226, 343, 411, 567
Iogna-Prat, D., 85, 127, 133, 140, 146, 148, 150, 151, 152, 157, 206, 224, 257, 737
Irénée (saint), 86, 128, 164
Jacqueline, I., 61, 82, 365, 391, 394, 397, 504, 645, 647, 661, 670, 684, 686, 737, 738
Jacques de Voragine (hagiographe, XIIIe s.), 433
Jean (évangéliste, saint), 154, 157, 158, 183, 194, 195, 209, 331, 356, 362, 370, 374, 386, 393, 412, 413, 489, 633, 642, 716
  Epître, 303, 341, 345, 347
Jean-Baptiste (saint), 154, 157, 158, 362, 370, 374, 489, 642
Jeanneret, Y., 47, 115
Jérusalem, 65, 69, 75, 151, 156, 180, 181, 194, 195, 207, 212, 220, 224, 225, 232, 296, 326, 327, 330, 333, 401, 402, 412, 720, 728, 734, 748
  céleste, 69, 180, 181, 194, 195, 207, 213, 220, 296, 333, 402, 728, 748
  Saint-Sépulchre, 152, 154, 160, 206, 207, 327, 353
Jeudy, l. d. d., 45, 449, 725
Joblin, A., 442, 443, 738
Joseph II d'Autriche (galerie du Belvédère), 434, 435
Joubert, F., 599, 738
Joyeux-Prunel, B., 112, 113, 738
Jung, J. E., 82, 365, 391, 392, 393, 394, 395, 397, 738
Kaehr, R., 49, 50, 736
Kagan, J., 560, 738
Kalavrezou, I., 207, 208, 212, 214, 738
Kazerouni, G., 547, 738
Kerchache, Jacques, 4, 521, 524, 533
Kessler, H. L., 129, 130, 175, 176, 183, 184, 194, 195, 295, 320, 322, 323, 324, 350, 709, 738
Khun, T., 104
Kinney, D., 171, 172, 174, 738
Klein, H. A., 44, 45, 55, 163, 174, 206, 207, 208, 212, 725, 729, 739
Kloft, M., 83, 739
Kobi, V., 119, 735
Kopytoff, I., 89
Kott, C., 483, 490, 491, 494, 739
Krueger, D., 143, 150, 151, 155, 285, 739
La Rocca, S., 126, 739

Laffitte, M.-P., 75
Lafontant-Vallotton, C., 106, 499, 500, 739
Lagane, C., 7, 259, 260, 263, 264, 272, 273, 740
Lanzi, Luigi (1732-1810 historien de l'art, directeur des Offices), 434, 435, 436, 575, 576, 588
Latour, B., 114, 167, 189, 421
Lauer, P., 154, 157, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 286, 637, 740
Laurent le Magnifique, 432
Lautier, C., 382
Lautmann, F., 28, 740
Le Goff, J., 71, 133, 155, 165, 219, 231, 322, 733, 740, 748, 749, 751
Le Pape, Y., 491, 740
Le Pogam, P.-Y., 81, 135, 146, 147, 498, 599, 619, 620, 644, 712, 733, 740
Leblond, Gaspard Michel 1738-1809 (commissaire républicain), 440
Lefèvre-Pontalis, E., 382
Legner, Anton (1970-1990, historien de l'art, directeur du Schnütgen-Museum, Cologne), 63, 73, 158, 512
Lehmann, A.-S., 189
Lemercier, C., 102, 470, 741
Lenain, T., 136, 283, 287, 288, 741
Leniaud, J.-M., 442
Lenoir, A., 117, 444, 497, 572, 573, 578, 586, 589, 590, 591, 592, 593, 595, 596, 599, 601, 606, 628, 663, 683, 727, 729, 737, 741, 746
Lenoir, Alexandre (1761-1839, conservateur du Musée des monuments français), 117, 444, 497, 572, 573, 578, 586, 589, 590, 591, 592, 593, 595, 596, 599, 601, 606, 628, 663, 683, 727, 729, 737, 741, 746
Léon X (pape entre 1513-1521), 157, 224, 226, 227, 230, 433
Linlaud, M., 259, 260, 740
Lion, A., 71, 741
Londres
British Museum, 59, 66, 143, 163, 186, 292, 465, 579, 625, 674, 725, 735, 739
Crystal Palace, 453, 454, 455, 456, 457, 461, 528
South Kensington Museum, 384, 453, 454, 455, 457, 458, 459, 460, 462, 463, 464, 465, 466, 468, 469, 473, 475, 529, 559, 633
Loredan, Andrea (collectionneur vénitien de la fin du XVe s.), 426, 427, 428, 432
Louis IX (saint Louis, roi de France), 219, 282, 283, 291, 327, 334, 344, 377, 402, 403, 409, 410, 585, 662, 728, 741
Maffre, P., 563, 564, 569, 570, 741
Magnani, E., 199, 200, 741
Mairesse, F., 1, 6, 26, 38, 39, 40, 43, 46, 47, 48, 49, 52, 68, 104, 105, 106, 203, 464, 727, 729, 734, 736, 742, 744
Malraux, André, 43, 44, 525, 526, 533, 534, 614, 732, 742
Manaud, O., 164, 322, 742
Manuzio, Paulo (humaniste vénitien et érudit du XVIe s), 428, 430
Mariaux, P.-A., 1, 6, 39, 41, 42, 52, 58, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 72, 98, 99, 100, 116, 126, 130, 150, 153, 156, 165, 166, 170, 171, 172, 199, 202, 258, 284, 287, 304, 325, 345, 353, 357, 362, 375, 380, 381, 383, 398, 399, 402, 590, 620, 624, 626, 646, 654, 677, 682, 692, 729, 731, 732, 736, 737, 741, 742, 746, 747, 749, 750

Marie (Vierge), 133, 136, 137, 138, 139, 140, 155, 158, 161, 164, 388, 393, 534, 651
Marie-Madeleine (sainte), 155, 356, 388, 415, 416, 534
Marquet de Vasselot, Jean-Joseph, 497, 743
Martignoni, A., 218, 743
Martin de Tours (historien du IVe s.), 219, 272
Martinet, M.-M., 578, 589, 743
Mbembe, A., 702, 743
Méhu, D., 218, 306, 319, 329, 345, 350, 402, 743
Mérel-Brandenburg, A.-B., 77, 733
Mérimée, Prospère, 274, 496, 597
Meyer, A.-D., 595, 596, 615, 635, 666, 743
Michel (archange), 490
Migdal, A., 129, 140, 743
Migeon, Gaston (1903-1930 conservateur en chef du dep. Objets d'art du Louvre et membre du conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs), 476, 628, 630, 633
Moïse, 208, 225, 256, 306
Molinet, M., 481, 482, 483, 484, 485, 486, 743
Mongez, Antoine (1747-1835 commissaire républicain), 434, 440, 748
Monza
Saint-Jean-Baptise, 58, 59, 61, 153, 154, 210, 252, 285, 308, 380
Morelle, A., 231, 241, 246, 249, 253, 254, 255, 743
Morin, E., 90, 657
Muessig, C., 358, 359, 404, 415, 743
Müller, J., 626
Murphy, M., 518, 519, 523, 743, 744
Mussolin, M., 432, 433, 437, 744
Napoléon III, 449, 466
Nebbiai-Dalla Guarda, D., 64, 744
Nelson, R. S., 301, 302, 304, 744
Netzer, N., 426, 463, 467, 468, 486, 487, 605, 744, 752
Neveux, F., 242, 243, 252, 262, 263, 269, 270, 271, 273, 744
Nicée
II concile de- (787), 130, 131, 340, 359, 367, 748
Niederer, A., 47, 54, 744
Noël, M. X., 374, 410, 411, 735
Noreen, K., 224, 226, 230, 744
Nouvel, Jean, 4, 28, 526
Nova, A., 82, 744
Noyon
Notre-Dame, 7, 231, 239, 240, 241, 244, 246, 248, 249, 253, 254, 255, 260, 262, 263, 268, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 321, 331, 333, 368, 370, 371, 382, 406, 662, 686, 692, 730, 731, 734, 743
trésor, 241, 249, 253, 254, 260, 273, 277
Otto, R., 33, 204, 744
Overbey, K., 167, 170, 181, 186, 194, 290, 292, 293, 294, 297, 346, 745
Oviedo, 232, 233, 235, 236
San Salvador, 232, 235
Oxford
Pitt Rivers Museum, 463, 464, 745
Pagliano, E., 8, 420, 421, 422, 683
Palazzo, E., 61, 62, 63, 78, 88, 133, 140, 321, 350, 432, 437, 467, 745, 750
Palladino, A., 174, 175, 177, 736
Panofsky, E., 166
Paris
musée de Cluny, 6, 118, 139, 194, 236, 261, 283, 292, 293, 295, 296, 354, 386, 387, 388, 389, 475, 491, 496, 497, 498, 499, 500, 534, 543, 544, 545, 574, 598, 599,

616, 618, 621, 625, 633, 642, 647, 648, 649, 652, 654, 657, 659, 661, 668, 672, 692, 701, 703, 712, 725, 732, 733, 734, 738, 740, 743, 751
ancienne salle du trésor, 497, 649, 661, 672
musée des Arts Décoratifs, 7, 623, 625, 632, 643, 658, 659
exposition Trésor des églises de France, 60, 174, 504, 508, 509, 515, 530, 652, 658, 670, 691
musée du Louvre, 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 31, 33, 34, 35, 44, 62, 63, 81, 108, 113, 117, 133, 135, 185, 287, 288, 289, 358, 362, 369, 372, 381, 384, 385, 387, 388, 389, 399, 401, 408, 412, 413, 415, 436, 438, 441, 442, 444, 446, 448, 449, 450, 451, 452, 468, 474, 475, 476, 490, 491, 492, 494, 496, 497, 498, 518, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 532, 533, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 549, 552, 553, 565, 586, 592, 604, 619, 620, 631, 633, 642, 643, 652, 653, 681, 715, 716, 724, 725, 726, 727, 728, 732, 734, 735, 740, 746, 747
Département des Objets d'art, 33, 494, 539, 541, 715, 716
exposition Le trésor de Saint-Denis, 537
Museum Central des Arts, 113, 445, 526, 535, 578
Pavillon des Sessions, 28, 519, 522, 525, 527, 528, 529, 530, 535, 536, 544
Musée du quai Branly-Jacques Chirac, 4, 28, 29, 30, 33, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 534, 535, 544, 731, 732, 744, 750
Sainte-Chapelle, 62, 63, 75, 220, 221, 300, 382, 396, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 414, 440, 442, 451, 495, 529, 532, 537, 608, 662, 711, 728, 736, 748
Pastoureau, M., 165, 179, 187, 188, 661, 745
Paul (apôtre, saint), 146, 156, 157, 189, 213, 386
Epître, 167, 168
Paulin de Nole (poète ecclésiastique du IVe s.), 196, 313
Payot, D., 45, 46, 55, 177, 204, 324, 443, 724, 745, 752
Peerbaye, A., 98, 101, 106, 726
Peers, G., 297, 298, 745
Peeters, H., 75, 98, 103, 106, 108, 258, 387, 745, 747
Pelli Bencivenni, Giuseppe, 434, 436, 442, 545, 575
Petch, A., 463, 745
Peyre, Emile, 7, 474, 475, 476, 477, 497, 529, 625, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 641, 643, 650, 651, 658, 665, 726
Phalip, B., 79, 168, 290, 324, 325, 330, 331, 332, 333, 337, 364, 398, 745
Phélan, R., 111, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 282, 288, 425, 445, 522, 626, 653, 654, 655, 656, 657, 681, 682, 695, 745
Pierre (Simon-Pierre, apôtre, saint), 156, 157, 209, 221, 386, 414, 415, 563, 719
Epître, 146
Pierre Ier de Médicis, 432, 436
Pierre le Vénérable (grand abbé de Cluny au XIIe s.), 135, 213
Pirotte, E., 344, 745
Pitt Rivers (Lane Fox), Augustus Henri (collectionneur anglais fin XIX-début XXe), 463, 464, 745

Pomian, K., 37, 39, 50, 156, 426, 428, 430, 431, 432, 433, 434, 436, 576, 588, 694, 700, 746
Pommier, E., 40, 435, 574, 577, 578, 579, 746, 747
Poncelet, F., 489, 495, 746
Ponnau, D., 5, 35, 36, 746
Pottin, Y, 150, 199, 202, 729, 736, 741, 742, 747, 750
Poulot, D., 30, 38, 45, 48, 49, 442, 497, 746
Pseudo-Denys l'Aréopagite (théologien Ve-VIe s.), 129, 162, 177, 367
Pugin, Augustus Welby (architecte et écrivain, 1812-1852), 455, 456, 461, 585
Pupil, F., 573, 746
Quarré, P., 414, 415, 746
Quatremère de Quincy, A., 36, 38, 40, 594, 747
Radegonde (reine de Neustrie au VIe s., sainte), 155, 313
Raffaelli, G., 449, 747
Raffnsøe, S., 102, 747
Rapp, F., 72, 145, 185, 290, 402, 404, 408
Rauwel, A., 76, 80
Recht, R., 57, 58, 71, 84, 90, 97, 103, 177, 281, 291, 299, 302, 303, 308, 338, 341, 342, 343, 344, 359, 360, 361, 362, 397, 402, 404, 409, 413, 414, 417, 440, 441, 444, 445, 459, 596, 666, 713, 747
Reims
Palais du Tau, 219, 661, 733
Reudenbach, B., 169, 727
Reusen, E., 258, 335, 336, 367, 368, 372, 373, 378, 387, 747
Reveyron, N., 78, 80, 164, 204, 290, 301, 321, 378, 730, 739, 741, 742, 745, 747
Revoil, Pierre (collectionneur XIXe), 597
Rheims, M., 68
Richard, J., 7, 111, 118, 119, 120, 122, 181, 288, 353, 415, 425, 445, 653, 662, 695, 702, 735, 745
Riegl, Alois, 60, 357, 407, 463
Riegl, Aloïs, 60, 357, 407, 463
Ries, J., 204, 747
Riquier (abbé de Centula, saint), 74, 116, 148, 149, 157, 158, 198, 219, 282, 313, 314, 316, 319, 325, 355, 730
Robert, Hubert, 439, 446
Roland, Jean-Marie (ministre de l'intérieur en 1792), 49, 50, 57, 58, 71, 84, 90, 177, 281, 299, 302, 303, 341, 360, 409, 440, 441, 444, 445, 446, 578, 596, 615, 666, 713, 736, 747
Rome
Latran
IV concile de - (1215, 83, 340, 343, 348, 356, 365, 366, 395, 725
Sancta Sanctorum, 59, 154, 157, 213, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 239, 284, 286, 287, 368, 740, 744
Saint-Pierre, 214, 215, 224, 556
Ronig, F. J., 59, 238, 556, 747
Röschenthaler, U., 166, 747
Roustan, M., 30, 530, 731
Roux, B., 201, 202, 232, 258, 736, 747
Rudolph, C., 63, 64, 72, 129, 171, 172, 204, 727, 728, 738, 739, 742, 744
Saint Girons, B., 309, 748
Saint-Denis, 117, 537
Saint-Gall, 683
Salet, F., 499
Salet, Francis, 352, 353, 354, 414, 415, 498, 499, 500, 546, 659, 732, 748

Salet,Henri (conservateur de Cluny), 352, 353, 354, 414, 415, 498, 499, 500, 546, 659, 732, 748
Sandron, D., 498, 599, 733
Sauerländer, W., 220, 221, 352, 379, 380, 396, 404, 405, 406, 407, 408, 748
Savettieri, C., 434, 435, 436, 576, 748
Scarpa, Carlo, 716, 717, 718
Schaer, R., 446
Schärer, M. R., 37, 38, 44, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 507, 742, 748
Schmitt, J.-C., 71, 85, 127, 130, 131, 132, 135, 138, 139, 141, 158, 161, 165, 177, 183, 230, 231, 281, 284, 289, 320, 340, 344, 359, 367, 385, 612, 613, 614, 745, 748
Schnitzler, B., 615, 635, 666, 743
Schnütgen, Alexander, 467, 484, 489, 602, 605, 606, 607, 608, 609, 638, 751
Semper, Gottfried, 462, 594
Sens
Saint-Etienne, 8, 152, 156, 198, 237, 244, 247, 471, 507, 552, 562, 624
Seymour, C., 240
Shapiro, R., 29, 30, 737
Sigal, P.-A., 355
Sillié, A.-B., 498, 732
Sims, J. E., 44
Sire, M.-A., 65, 231, 237, 238, 239, 244, 246, 749
Sirois, K., 30, 31, 33, 749
Smith, J. M. H., 153, 301, 402, 749
Snoek, G. J.-C., 84, 749
Soskice, J., 302, 303, 749
Stiegler, B., 308, 704, 705, 706
Strawberry Hill, 580, 582, 584, 594
Suger (abbé de Saint-Denis), 77, 161, 172, 185, 199, 206, 216, 220, 257, 322, 330, 337, 351, 367, 441, 447, 487, 527, 529, 530, 539, 540, 543, 565, 733, 739
Swarzenski, Hans, 58, 169, 515, 750
Sylvestre, H., 143, 343, 750
Taburet-Delahaye, E., 194, 295, 386, 526
Taffin-Jouhaud, D., 28, 750
Taralon, Jean, 59, 60, 169, 174, 175, 176, 505, 507, 508, 509, 620, 645, 646, 647, 648, 658, 660, 661, 670, 685, 690, 750
Taylor, A.-C., 28, 29, 216, 253, 732, 750
Thibault, E., 462, 750
Thomas (apôtre, saint), 144, 341, 355, 358, 362, 404, 531, 582
Thomas Becket (archevêque de Canterbury à la fin du XIIe s., saint), 531, 582
Thomas d'Aquin (1224-1274 théologien, saint), 130, 144, 303
Thomas, R., 104, 130, 144, 166, 167, 172, 181, 185, 289, 303, 340, 341, 355, 358, 359, 367, 404, 461, 463, 484, 485, 531, 579, 582, 583, 678, 735, 748
Thurre, D., 58, 59, 65, 66
Tixier, F., 79, 80, 83, 347, 348, 367, 397, 467, 750
Todeschini, G., 199, 750
Tomasi, M., 61, 64, 505, 515, 750
Toussaint, G., 169, 374, 727
Trêves
trésor de la cathédrale, 238, 556, 557, 558, 559, 562, 624, 669, 681
Troyes
Saint-Pierre-Saint-Paul, 247, 403, 559, 563
trésor, 245, 282, 362, 367, 442, 465, 552, 556, 560, 562, 564, 565, 566, 567, 569, 570, 741
Tyler, E. M., 66, 741
Valéry, Paul, 32, 41, 42, 43, 491, 751

van Eck, C, 119, 735
Vauchez, André, 71, 72, 142, 144, 150, 158, 177, 205, 358, 751
Venise
Saint-Marc, 59, 74
Verlet, P., 499
Verlet, Pierre (conservateur de Cluny), 448, 498, 499, 500, 546, 652, 659, 732, 751
Verne, Henri, 451, 494
Verne, Henri (directeur des Musées nationaux vers 1930), 451, 494
Vérone
Castelvecchio, 716, 717, 718, 720
Vienne
Galerie du Belvédère, 428, 434, 435, 452, 575, 576, 578
Musée des arts décoratifs, 462
Vikan, Gary, 55, 617, 618, 620, 622
Vincent, C., 75, 80, 88, 118, 263, 324, 326, 339, 397, 490, 751
Viollet-le-Duc, E.-E., 80, 146, 242, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 269, 271, 273, 274, 275, 276, 278, 334, 368, 372, 373, 376, 377, 379, 380, 404, 457, 496, 653, 688, 689, 732, 751
Viollet-le-Duc, Eugène, 80, 146, 242, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 269, 271, 273, 274, 275, 276, 278, 334, 368, 372, 373, 376, 377, 379, 380, 404, 457, 496, 653, 688, 689, 732, 751
Vitry, P., 633
Vitry, Paul, 474, 475, 476, 603, 633, 751
Vitry, Paul (enseignant à l'Ecole des arts décoratifs Paris début XXe), 474, 475, 476
Vivet-Peclet, C., 7, 8, 81, 135, 146, 147, 619, 620, 644, 740
Von Mechel, Christian, 435, 436, 452, 471, 575, 578
von Tschudi, Hugo, 482, 484
Walker Bynum, C., 69, 167, 175, 294, 751
Wallraf, Franz Ferdinand, 587, 597
Walpole, Horace, 579, 580, 581, 582, 585
Warbourg, Aby, 463
Westermann-Angerhausen, H., 80, 174, 467, 606, 607, 608, 609, 751
Williamson, B., 82, 752
Wilmotte, 4, 521, 524, 526, 527, 529, 530, 535, 536, 537
Winckelmann, Johann Joachim, 576, 590
Winnicott, D., 108, 324, 752
Wirth, Jean, 85, 126, 131, 736
Wölfflin, Heinrich, 463
Zumthor,Peter, 668

TABLE DES FIGURES

Figure 1 Vues d'ensemble de plusieurs salles du département des Arts d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques au Musée du Louvre © RMN..... 42

Figure 2 Masque à transformation provenant du Canada, Colombie britanique, population Nuxalk, (XIXe s.), Musée du Quai du Branly-Jacques Chirac 44

Figure 3 Vitrines renfermant des reliquaires dont le polyptyque de Floreffe (XIIIe s.) dans les salles du département des Objets d'art du Musée du Louvre (photo auteur)..... 44

Figure 4 Alexandre Lenoir défendant les monuments de l'abbaye Saint-Denis contre la fureur des terroristes, anonyme français, dessin à la plume, vers 1793, Musée du Louvre, (3619DR, © RMN) 129

Figure 5 Majesté de Clermont d'après la vision de Robert de Mozat, image du Codex Claramontanus de la bibliothèque de Clermont-Ferrand, Xe s. 147

Figure 6 Statue-reliquaire en bois polychrome, Vierge en majesté XIIe s. dite "Notre Dame du Mont Cornadore", Eglise Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme, inv. OA063116301222 © Ministère de la Culture, Conservation des antiquités et objets d'art du Puy-de-Dôme 147

Figure 7 Cavité dans le dos de cette Vierge en majesté, fermée par une porte à serrure et accueillant les reliques..... 147

Figure 8 Maria Gradiva, sculpture en bois datée des environs de 1400, provenant de l'église Sainte-Marie, Malta, Autriche..... 150

Figure 9 Vierge ouvrante du Musée de Cluny, Prusse occidentale vers 4e quart du XIVe siècle ; 1er quart du XVe s., fermée (Cl. 12060 © RMN)..... 152

Figure 10 Vierge ouvrante du Musée de Cluny, Prusse occidentale vers 4e quart du XIVe siècle ; 1er quart du XVe s., ouverte. 152

Figure 11 Apocalypse de Bamberg, fol. 16 v, Bamberg Staastbibl. Ms., Bibl 140, vers l'an mil. 158

Figure 12 Flasque de pèlerinage représentant la Vierge à l'Enfant encadrée par l'Adoration des Mages et l'Annonce aux bergers, VIe-VIIe, Musée du trésor du Duomo de Monza © Museo et Tesoro del Duomo Monza..... 167

Figure 13 Flasque de pèlerinage représentant l'édicule du Saint Sépulcre, VIe-VIIe siècle, Musée du trésor du Duomo de Monza, © Museo et Tesoro del Duomo Monza 167

Figure 14 Tableau-reliquaire Maestro di Sant'Alo, un revers de la croix biface du Musée du Ducato de Spolète XIVe siècle, (inv. 141/1078 © Fototeca Zeri) 171

Figure 15 Tableau-reliquaire Maestro di Sant'Alo, l'autre revers de la croix biface du Musée du Ducato de Spolète, XIVe siècle (inv. 140/1077 © Fototeca Zeri) 171

Figure 16 Croix-reliquaire processionnelle biface dite du Maestro di Sant'Alo, XIVe siècle, conservée Musée du Ducato de Spolète, recto (gauche) et verso (droite),(inv. 139/1076 © Fototeca Zeri) 172

Figure 17 Bréviaire de Mermengold, fol. 31v, XIIIe-XIVe siècles, Monastère San Lorenzo de l'Escorial 173

Figure 18 Reliquaire de Teuderigus, trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, face antérieure, 1ère moitié du VIIe siècle (inv.5 © Trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice) 183

Figure 19 Sainte Foy de Conques, Majesté du trésor de Conques, IXe s., XIIIe s. et transformations ultérieures, conservée in-situ, (© Centre des Monuments nationaux) 186

Figure 20 Bras-reliquaires du trésor de la cathédrale d'Osnabrück milieu XIIe siècle 196

Figure 21 Reliquaire composé d'une enveloppe de cristal de roche enchâssant une croix parcheminée, second quart du XIIIe, Allemagne, Musée national de Copenhague 197

Figure 22 Reliquaire bourse de saint Etienne Kunsthistorisches Museum de Vienne 1er tiers du IXe siècle, ... 204

Figure 23 Mosaïque surmontant l'arc triomphal de l'abside de la basilique Sainte-Praxède de Rome, IXe siècle 207

Figure 24 Coffret reliquaire du trésor de la cathédrale de Moutiers en Tarentaise, vers 1200, cristal fatimide du Xe, monture orfévrée du XIIe, Musée de Cluny, (CL.11661©RMN) 207

Figure 25 Lanterne de Begon, trésor de l'Abbaye de Conques, XIe siècle, conservé in-situ, © Monuments Historiques 209

Figure 26 Le trésor sous la forme d'une tour dans le Livre du trésor de Brunet Latin (Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 10228, fol. 6) 215

Figure 27 Autre image du trésor dans le Livre du Trésor *de Brunet Latin des collections de la Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat, lat. 3203, f. 1* 214

Figure 28 Plan de Sainte-Sophie d'après Ebersolt, 1910. Skevophylakion en W. 222

Figure 29 Elévation du Skevophylakion de Sainte-Sophie d'après Dirimtekin 222

Figure 30 Détail du relevé du Grand Palais de Constantinople par Thiers et Ebersolt, 1910. Chrysotriclinios en 35, église du Phare en 38 et phare en 42 224

Figure 31 Détail de la coupe schématique des mêmes monuments donnée par Thiers en bas du relevé, Ebersolt, 1910. Coupole basse de l'église du Phare au centre du dernier bâtiment avant le phare et après le Chrysotriclinios (35) 224

Figure 32 Saint Pierre de Rome, Confessio de Grégoire le Grand, vers 600 228

Figure 33 Vie de saint Denis et de ses compagnons : la construction et la consécration de la première église, ms. fr., 2092, fol. 75v, vers 1317, Paris, BNF 230

Figure 34 Exhumation du corps de saint Hubert, Ecole de Rogier van der Weyden, National Gallery, 1435-1439 (inv. NG783) 234

Figure 35 Exhumation du corps de saint Hubert, Ecole de Rogier van der Weyden, National Gallery, 1435-1439, détail 235

Figure 36 Photographie actuelle de l'intérieur de la chapelle du Sancta Sanctorum, ancien palais des papes, Rome © Vatican Museums 236

Figure 37 Portes en bronze de la chapelle du Sancta Sanctorum 238

Figure 38 Autel du Sancta Sanctorum avant son ouverture 240

Figure 39 Porte de bronze de l'autel du Sancta Sanctorum, début XIIIe s. 240

Figure 40 "Arche" de cyprès de Léon III fermée 241

Figure 41 "Arche" de Léon III ouverte 241

Figure 42 Léon III déposant "l'arche de cyprès" dans la chapelle, fresque située au-dessus de l'autel du Sancta Sanctorum, dans le registre médian surplombant les arcatures trilobées, XIIIe, reprise au XVIe siècle 242

Figure 43 Oviedo Camera Santa vue extérieure du bâtiment du trésor 246

Figure 44 Vue intérieure de la pièce voûtée du trésor d'Oviedo 246

Figure 45 « Quarrel du trésor » de la cathédrale de Reims, cloître, cellier et trésorerie selon un plan du XVIIIe siècle donné par Cottez 247

Figure 46 Reims pourtours de la cathédrale gravure de Nicolas de Son, 1625 248

Figure 47 Reims, vestige petite fenêtre romane du trésor, d'après Cottez..... 248

Figure 48 Bâle plan de la cathédrale, avec le bâtiment du trésor en n°4, d'après Husband et Chapuis..... 249

Figure 49 Bâle vue du trésor depuis le chevet par Julius Kelterborn, 1885, dans le catalogue The Treasury of Basel Cathedral..... 249

Figure 50 Camera reliquiarum de la cathédrale de Trèves, datée des environs 1200, photo de Ronig..... 251

Figure 51 Coupe de la chambre du trésor de la cathédrale de Trèves, d'après Ronig..... 251

Figure 52 Camera reliquiarium, Trèves, vue depuis la nef, photos auteur 252

Figure 53 Noyon Ancienne cathédrale Notre-Dame - Plan de la cathédrale avec les phases de construction d'après Charles Seymour, 1975 253

Figure 54 Noyon plan de l'ensemble canonial dont le premier niveau du bâtiment du trésor, par Selmersheim en 1875 253

Figure 55 Reconstitution de la cathédrale Notre-Dame de Noyon mettant au premier plan le chevet et le quartier épiscopal 254

Figure 56 Vue extérieure sud-ouest de la cathédrale de Noyon, du côté du chevet et du bâtiment du trésor construit autour de 1170..... 254

Figure 57 Plan de la cathédrale de Bayeux, issu du Dictionnaire raisonné de l'architecture française du xie au xvie siècle par Eugène Viollet-le-Duc en 1856..... 255

Figure 58 Porte d'accès vers les degrés conduisant à la salle du trésor du XIIIe siècle, au premier étage des sacristies de la cathédrale Sainte-Cécile d'Albi (fresques datées du XVe siècle) .. 256

Figure 59 Vue actuelle de l'escalier à vis conduisant de la nef de la cathédrale Sainte-Cécile d'Albi vers le trésor haut (photo auteur)..... 257

Figure 60 Vue actuelle de l'escalier à vis conduisant de la nef de la cathédrale Notre-Dame de Noyon vers le trésor haut (photo auteur)..... 257

Figure 61 Ancienne ouverture vers la Trésorerie supérieure murée au XVIIIe siècle, vue depuis le déambulatoire nord de la cathédrale de Bayeux..... 258

Figure 62 Vue actuelle de l'ancienne porte d'accès vers le déambulatoire depuis la salle haute du trésor de Bayeux..... 258

Figure 63 L'ensemble canonial de Noyon plan au sol par Pierre-Edouard Devillers, 1986. Avec en 15 le revestiaire, en 16 le portail St-Pierre et en 17 le bras nord du transept. 259

Figure 64 L'ensemble canonial de Noyon plan de l'étage haut du trésor par Pierre-Edouard Devillers, 1986. 259

Figure 65 Reims, vestige de l'accès extérieur vers le bâtiment du trésor ménagé dans le contrefort nord, photo auteur 260

Figure 66 Reims Le souterrain reliant le bas-côté nord au trésor, dans Cottez 260

Figure 67 Trésor de Noyon vue rapprochée, photo auteur. 262

Figure 68 Vue extérieure du trésor double de la cathédrale de Bayeux 263

Figure 69 Quedlinburg, vue de la treille en trompe-l'œil sur le mur extérieur du trésor dans le collatéral 264

Figure 70 Tympan surmontant l'ancienne porte d'accès à la salle haute depuis le déambulatoire de la cathédrale de Bayeux 264

Figure 71 Salle haute du trésor de Bayeux au XIXe siècle. « Le Chartrier de la cathédrale de Bayeux » d'après les Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, IV, Bretagne par MM. Ch. Nodier, J. Taylor et Alph. de Cailleux, 1845-1846 266

Figure 72 Chapiteaux de la pile composée sud-ouest du trésor haut, salle sud. Photo auteur 267

Figure 73 Chapiteaux de la pile composée nord-est du trésor haut, salle sud. Photo auteur . 267

Figure 74 Noyon, la rose de la salle haute du trésor, état actuel, photo auteur 268

Figure 75 Vue intérieure de la rose de la salle sud du trésor haut, travée nord du mur est, par Aude Morelle 268

Figure 76 Armoire de l'abbatiale d'Obazine, XIIIe s, (?). Photographie actuelle, © Direction du patrimoine 272

Figure 77 Armoire-reliquaire d'Obazine dans les premières années du XIIIe siècle d'après la gravure de Viollet-le-Duc 273

Figure 78 Détails de l'armoire gravés par Viollet-le-Duc : « un des chapiteaux de l'arcature (4), la vertevelle, et (5) l'extrémité de l'un des deux verrous, se terminant […] *par une tête formant crochet »* 273

Figure 79 Détail d'une penture en fer forgé de l'armoire de l'abbaye d'Obazine 273

Figure 80 Gravure d'un des petits côtés de l'armoire d'après Viollet le Duc 274

Figure 81 Photographie actuelle 274

Figure 82 Armoire du trésor de la cathédrale de Bayeux, généralement datée du XIIIe s. vue actuelle, © Direction du patrimoine 275

Figure 83 Vue de l'encastrement dans le sol carrelé d'origine 276

Figure 84 Figure Détail de la serrure de la porte supérieure 1 datée de la fin du XIIIe siècle 277

Figure 85 Détails gravés par Viollet-le-Duc, d'après le relevé de Ruprich Robert 277

Figure 86 Gravure des volets de l'armoire de Bayeux par Viollet-le-Duc avec d'abondantes scènes historiées, d'après le relevé de Ruprich-Robert. 279

Figure 87 Relevé de l'armoire du trésor de Bayeux par Victor Ruprich-Robert vers 1850, publié en 1852 par César Daly 280

Figure 88 Vue partielle des peintures de la première porte du registre inférieur, côté gauche 282

Figure 89 Représentation d'une translation de reliques par quatre moines au registre inférieur 283

Figure 90 registre supérieur de la peinture conservée sur le premier vantail de l'armoire : élévation de l'âme d'un saint devant le Christ en majesté 284

Figure 91 Armoire-reliquaire de la cathédrale Notre-Dame-de-Noyon, XIVe siècle, ici fermée, de face, lithographie par Ch. J. Hullmandel, vers 1850 288

Figure 92 Relevé de l'armoire de Noyon par Boeswillwald vers 1845 intégré par Viollet-le-Duc dans son Dictionnaire raisonné du mobilier français 289

Figure 93 L'armoire peinte de Noyon d'après le dessin de Daniel Ramée, Monographie de l'église de Notre-Dame de Noyon par L. Vitet, 1845, planche XV 289

Figure 94 Représentation de l'armoire du trésor de Noyon dans le Dictionnaire raisonné de l'époque carolingienne à la Renaissance, p. 10 290

Figure 95 Armoire photographiée en 1906, médiathèque de l'architecture et du patrimoine, © Direction du patrimoine 291

Figure 96 Coffret-reliquaire du XIe siècle du trésor de la cathédrale de Troyes © Ministère de la Culture 296

Figure 97 Coffret-reliquaire de saint Félix, XIe siècle, trésor d'Aix-la-Chapelle 296

Figure 98 Châsse de l'Adoration des Mages du Musée de Cluny, fin XIIe, début XIIIe siècle, dos et serrure (Cl. 23822, ©RMN) 296

Figure 99 Châsse de l'Adoration des Mages du Musée de Cluny fin XIIe, début XIIIe siècle, ouverte 296

Figure 100 Châsse-reliquaire de saint Martial XIIe siècle, église limousine 296

Figure 101 Face externe peinte du coffret-reliquaire du Sancta Sanctorum, Palestine, VIe s., Bibliothèque vaticane, (inv. 61883, 2.1 © Bibliotheca Apostolica Vaticana) 297

Figure 102 Dispositif du coffret-reliquaire du Latran, Palestine, VIe s., ouvert à gauche et vue sur l'intérieur à droite, Xe siècle, Bibliothèque vaticane ((inv. 61883, 2.2 © Bibliotheca Apostolica Vaticana) 298

Figure 103 Reliquaire en bois du Sancta Sanctorum, peintures intérieures du couvercle, Xe s, Bibliothèque vaticane 299

Figure 104 Châsse de saint Martial à fond vermiculé, Limoges vers 1170-1180, émail champlevé sur cuivre doré, Musée du Louvre (inv. OA8101© RMN) 302

Figure 105 Châsse de saint Martial à fond vermiculé, Limoges vers 1170-1180, émail champlevé sur cuivre doré, Musée du Louvre, détail du fond vermiculé 302

Figure 106 Croix-reliquaire d'Henri II, trésor de la Cathédrale Saint-Pierre de Fritzlar (Allemagne), fin XIe-début XIIe siècle 304

Figure 107 Reliquaire-phylactère provenant de la région mosane, vers 1220-1230, Musée de Cluny, (inv. CL.13076 © RMN) 306

Figure 108 Reliquaire-bourse, 1220-1230, Museum Schnütgen (inv. G536 © Reinisches Bildarchiv) 306

Figure 109 Monstrance-reliquaire de Thadea Petrucci, vers 1340-1350, Florence, Baltimore Walters Arts Museum (inv. 5350 © The Walters Art Museum) 307

Figure 110 Coffret avec fenêtres en cristal de roche fatimide Xe s. et monture début XIIIe, Moûtiers-en-Tarantaise, Musée de Cluny (cabochon XIXe s.), Cl. 11661 © RMN 308

Figure 111 Gravure du coffret de Moûtiers-en-Tarantaise publiée dans le Bulletin Monumental de 1879 par X. Barbier de Montault (avant modification du couvercle) 308

Figure 112 Vierge à l'Enfant à l'encolpion en cristal de roche, Cologne 1220-1230, Museum Schnütgen, (inv. A.14 © Reinisches Bildarchiv) 310

Figure 113 L'Annonciation avec les saints, par Simone Martini, Lippo Memmi, 1333, Offices, détail du panneau central (Inv. 1890 nos. 451, 452, 453 © Gallerie degli Uffizi 318

Figure 114 Procession de la Croix d'Anseau entrant dans Notre-Dame de Paris, Bréviaire de Paris ms. 2, Châteauroux, Bibl. mun., f. 265, vers 1414..... 340

Figure 115 Chronica Maiora par Matthew Paris (c.1190-1259) Mm 16 fol 216r Henri III roi d'Angleterre portant à l'abbaye de Westminster les reliques du Saint Sang en 1247..... 341

Figure 116 Grilles de fer forgé du pourtour du sanctuaire de Conques, photos de droite auteur 346

Figure 117 Autel matutinal de la basilique Saint-Denis avec les reliques de saint Louis reconstitution par Viollet le Duc 348

Figure 118 Un autel avec reliquaire, ciborium et encensoirs Châteauroux, Bibl. mun., ms. 2, f. 100v, vers 1414 349

Figure 119 Ciborium de l'autel de Sainte-Cécile du Trastévère, Rome, XIVe siècle 350

Figure 120 Reliquaire-monstrance, milieu du XIIIe siècle, Museum Schnütgen, Cologne, ((inv. G17 © Reinisches Bildarchiv) 356

Figure 121 Reliquaire de la Sainte Epine, Paris, peu avant 1262, Trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune (inv. 15.1)..... 358

Figure 122 Reliquaire de la Sainte Epine, Paris, peu avant 1262, Trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, détail de la mandorle..... 360

Figure 123 Élévation de l'hostie par l'officiant, ms. 149, fol. 154, XIIIe siècle, Bibliothèque municipale, Charleville-Mézières 362

Figure 124 Simone Martini, fresque « La messe miraculeuse », détail, 1312-1314, chapelle Saint-Martin, Assise 362

Figure 125 Pèlerins priant autour et sous la châsse de saint Agilolphe, détail d'un retable anversois vers 1521 exposé dans la cathédrale de Cologne 366

Figure 126 Manuscrit de Cambridge University Library, Vie d'Edouard Le Confesseur Ms Es 3.59 fol. 30, milieu du XIIIe, détail 366

Figure 127 Tombeau de Saint-Lazare, proposition de reconstitution par Gilles Rollier, 1985 366

Figure 128 Lamentation par Lippo di Benivieni, début du XIVe siècle, La Spezia, Museo Civico 370

Figure 129 Giotto, saint François recevant les stigmates, Musée du Louvre 1295-1300 (INV. 309, © RMN) 372

Figure 130 Naturalisme dans la représentation de saint François prêchant devant les oiseaux, 1297-1300 374

Figure 131 Présence des témoins oculaires du dialogue entre saint François et Dieu, 1297-1300, Assise 374

Figure 132 Statuette reliquaire-monstrance de saint Jean-Baptiste, fin du XIIIe siècle, trésor de la cathédrale de Troyes (inv. 063 © Musées d'art et d'histoire de Troyes 376

Figure 133 Statuette reliquaire-monstrance, fin du XIIIe siècle, trésor de la cathédrale de Troyes, détail, photos auteur 376

Figure 134 Reliquaire-monstrance pédiculé aux anges, début du XIVe siècle, Trésor de la cathédrale de Troyes et détail, photos auteur 377

Figure 135 Gravure représentant le jubé de la cathédrale Notre-Dame de Chartres, datant du XIIIe siècle (1230-1240), planche dessinée et gravée en 1697 par N. de Lamerssin 379

Figure 136 Dessins de l'armoire ouverte et de quatre anges par Boeswillwald, gravés par Best, Leloir et Rouget 383

Figure 137 Dessin des peintures du registre inférieur par Boeswillwald, dans Didron 383

Figure 138 Etat des volets de l'armoire avant les bombardements de 1918 causant leur disparition 383

Figure 139 Façade ouest du jubé reconstitué dans l'arrière-sacristie, photo auteur 385

Figure 140 Colombe eucharistique, cuivre émaillé, XIIIe s., conservée au musée d'Amiens, gravée par Reusen 386

Figure 141 Colombe eucharistique en cuivre émaillé, XIIIe siècle, Metropolitan Museum of Art, NY 386

Figure 142 Maître-autel de l'ancienne cathédrale d'Arras, XIIIe siècle, gravure d'E. Reusen 387

Figure 143 Présentation des reliquaires de la Cathédrale de Bâle vers 1500 388

Figure 144 Détail de la Messe de saint Gilles de la National Gallery, 1500 (NG4681) 391

Figure 145 Reconstitution gravée au XIXe siècle de l'autel de la chapelle de la Vierge, Saint-Denis, XIIIe siècle 392

Figure 146 Copie par Viollet-le-Duc d'une armoire sculptée en soubassement d'un des portails de la cathédrale de Reims, pouvant, écrit-il « donner une idée de ces meubles fixes placés à côté des autels. », fin XIIIe s. 393

Figure 147 Détail du registre supérieur du Portail de saint Firmin, cathédrale d'Amiens, première moitié du XIIIe siècle 393

Figure 148 Sculpture représentant saint Nicolas donnant à contempler un socle vide dans l'église Bad-Wilsnack 395

Figure 149 Edicule de châsse, élevé au-dessus de l'autel des reliques dans la cathédrale d'Arras, au XIVe siècle, gravé d'après un dessin de Lassus 397

Figure 150 Polyptyque-reliquaire de la Vraie Croix provenant de l'abbaye de Floreffe, XIIIe siècle, Musée du Louvre (OA 5552 © RMN) 398

Figure 151 Polyptyque-reliquaire de la Vraie Croix provenant de l'abbaye de Floreffe, XIIIe siècle, Musée du Louvre, vue arrière et de l'ornementation extérieure des volets ((OA 5552 © RMN) 399

Figure 152 Reliquaire de saint François d'Assise, cuivre doré, émail champlevé sur cuivre, vers 1228, Musée du Louvre, recto (OA 4083© RMN) 401

Figure 153 Reliquaire phylactère polylobé de Notre-Dame-de-Termonde, Flandres, argent repoussé, estampé, gravé, niellé et doré vers 1230, Musée de Cluny, recto Cl. 13073 401

Figure 154 Reliquaire de saint François d'Assise, vers 1228, Musée du Louvre, verso ((OA 4083© RMN) 402

Figure 155 Reliquaire phylactère polylobé de Notre-Dame-de-Termonde vers 1230 Musée de Cluny, revers Cl. 13073 402

Figure 156 Reliquaire de saint François d'Assise, vers 1228, Musée du Louvre, ouvert d'après Dittmar 403

Figure 157 Reliquaire phylactère polylobé de Notre-Dame-de-Termonde, vers 1230, Musée de Cluny recto ouvert (Cl. 13073) 403

Figure 158 Reliquaire phylactère polylobé de Notre-Dame-de-Termonde, vers 1230, Musée de Cluny revers ouvert (Cl. 13073)..... 403

Figure 159 Jubé polygonal de l'église Sainte-Marie de Gelnhausen (Allemagne), XIIIe siècle, extrait de J. Jung..... 406

Figure 160 Jubé de la cathédrale de Naumburg, vers 1250, vu du côté de la nef 407

Figure 161 Élévation de l'hostie au cours de la messe avec le son de la cloche, ms. Français 13342, fol. 47, vers 1320, Bibliothèque Nationale de France, Paris. 411

Figure 162 Tombeau de Gottfried de Cappenberg, vers 1330 église Saint-Jean de Cappenberg 413

Figure 163 Tombeau de Gottfried de Cappenberg, détail du socle..... 413

Figure 164 Tombeau de Gottfried de Cappenberg avec le chef reliquaire de Frédéric Barberousse 413

Figure 165 Tableau-reliquaire pédiculé du trésor de l'abbaye de Charroux (Vienne), vers 1275, ... 414

Figure 166 Reliquaire aux anges de Charroux, XIIIe siècle, eau forte le représentant clos .. 414

Figure 167 Reliquaire de Charroux, XIIIe siècle, eau forte le représentant ouvert 414

Figure 168 Détail d'une des verrières de la Sainte-Chapelle du Palais, saint Louis et le reliquaire de la Couronne d'Epines..... 417

Figure 169 Sanctuaire de la Sainte-Chapelle du Palais, gravure de Nicolas Ransonnette avec triforium, avant 1790 419

Figure 170 Gravure de la tribune de la Sainte-Chapelle de Paris incluant la grande châsse, par Auguste Alexandre Guillaumot, vers 1870..... 420

Figure 171 Vue rapprochée (détail) de la grande châsse de la Sainte-Chapelle sous son édicule d'après la gravure d'Auguste-Etienne Guillaumot..... 420

Figure 172 Vue intérieure de la grande châsse de la Sainte-Chapelle ms 67 fol. 1, Pierpont Morgan Librairy, NY 422

Figure 173 Vue intérieure de la grande châsse de la Sainte-Chapelle d'après les Heures de la Ste-Chapelle, ancienne coll Kraus fol. 137 v. 422

Figure 174 Ostensio reliquiarum Louis IX élevant la Vraie Croix Chronica Major Matthew Paris, vers 1250, Cambridge Corpus Christi Coll ms 16 fol. 141v. Conway Librairy Courtauld Institute of Art 423

Figure 175 La Vie et miracles de saint Louis ms 5716, par Guillaume de Saint-Pathus, entre 1330 et 1340 fol. 67, BNF 424

Figure 176 Giotto, légende de la vie de saint François, Institution de la crèche à Greccio, 1297-1300 425

Figure 177 Christ dit Courajod du Musée du Louvre, descente de Croix, vers 1125, Bourgogne (R.F. 1082 © RMN) 427

Figure 178 Groupe de la descente de croix, Musée du Louvre, 2nd ¼ du XIIIe siècle, Ombrie (R.F. 2966, R.F. 2967, R.F. 2968, R.F. 2969 © RMN)..... 427

Figure 179 Statues de Pierre, Marthe et Marie provenant du tombeau de saint Lazare à Autun, vers 1140, Musée Rolin d'Autun 428

Figure 180 Reliquaire du St Sépulcre du trésor de la cathédrale de Pampelune, 1255..... 430

Figure 181 Reliquaire du St Sépulcre du trésor de la cathédrale de Pampelune, 1255, détail430

Figure 182 Reliquaire du St Sépulcre de la cathédrale de Pampelune, 1255, ange de la flèche tenant la couronne 430

Figure 183 Reliquaire du St Sépulcre de la cathédrale de Pampelune, 1255, Marie-Madeleine et l'ange..... 430

Figure 184 La violation des caveaux des Rois dans la basilique de Saint-Denis en octobre 1793, Hubert Robert, vers 1793, Musée Carnavalet - Histoire de Paris, n°inv. P 1477 455

Figure 185 Mascarade anticléricale, Béricourt, Est. Coll. Hennin 11701, Bibliothèque Nationale 458

Figure 186 Homme chargé d'une statue de sainte et d'un bâton de confrérie Bléricourt Est. Coll. Hennin 11703 Bibliothèque Nationale 458

Figure 187 Galerie d'Apollon peinte par Victor Duval, 1866, département des peintures, Musée du Louvre (n° R.F. 1993-15, © RMN) 462

Figure 188 La Galerie d'Apollon vers 1880, Musée du Louvre (RF 2003-2 © RMN) 462

Figure 189 Galerie d'Apollon, huile sur toile de Jean Grégorian présentée au Salon de 1901, détail 463

Figure 190 Une vitrine de la Galerie d'Apollon peinture à l'huile de Frédéric Grasset, 1848, Musée du Louvre, (RF 169/8 © RMN) 464

Figure 191 Le musée de la Marine, gravure du Magasin Pittoresque, 1847 466

Figure 192 Vues de deux vitrines de la Galerie d'Apollon, autour de 1900 467

Figure 193 The First Room at Marlborough House, William Linnaeus Cassey, 1856. Museum no. 7279. © Victoria and Albert Museum, London 470

Figure 194 « Cour médiévale » à l'intérieur du Crystal Palace en 1851, Aquarelle par Louis Hage (© Royal Collection Trust n° inventaire : RCIN 919976) 471

Figure 195 Déploiement d'exemples de mobilier d'église de style gothique et médiéval arrangés par Augustus Welby Pugin au Crystal Palace 472

Figure 196 Gravure représentant le musée de la Sculpture comparé à son ouverture en 1882 © Cité de l'Architecture et du patrimoine 474

Figure 197 South Kensington Museum, Galerie du Prince Consort, cour sud, gravée par Watkins autour de 1876, archives du Victoria and Albert Museum 475

Figure 198 South Court autour de 1886, © Victoria and Albert Museum, Londres, no. E.1103-1989. 476

Figure 199 Vitrines et arcades de la Galerie du Prince Consort, photo de Cowper, 1875, archives du Victoria and Albert Museum 478

Figure 200 Cour sud de la Galerie du Prince Consort, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection 1882 478

Figure 201 Galerie du Prince Consort gravée par Watkins, archives du Victoria & Albert Museum 478

Figure 202 Vue de la cour centrale du Pitt Rivers Museum de l'Université d'Oxford entre l'extrême fin du XIXe et les premières années du XXe siècle (1898-1910) © Pitt Rivers Museum University of Oxford 480

Figure 203 *Deux vues de la pièce des métaux, appartement d'Alexander Schnütgen, Margarethenkloster 7, vers 1910* 483

Figure 204 Vue d'ensemble de l'orfèvrerie religieuse exposée au Petit Palais, photographie tirée du catalogue de l'exposition de l'art français, 1900, imprimerie Lemercier. Archives du Petit Palais, musée des Beaux-arts de la Ville de Paris 486

Figure 205 Conques aménagement du trésor après 1910, Louis Balsan, Médiathèque du patrimoine RMN 488

Figure 206 Photographie de la salle consacrée à la création médiévale espagnole parue dans la revue l'Art en 1905, archives du Musée des Arts Décoratifs 491

Figure 207 Photographie d'une des salles de l'Exposition centennale de l'Art allemand, Nationalgalerie, 1906 498

Figure 208 Photographie d'une des salles du Kronprinzepalais pendant la première exposition rétrospective consacrée à Paul Klee en 1923 500

Figure 209 Une des vues de l'exposition "Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh", (7 nov. -7 déc. 1929), archives photographiques du musée, IN1.3 © The Museum of Modern Art, New York..... 501

Figure 210 Collection Schnütgen au monastère Saint-Heribert de Cologne-Deutz en 1932. 502

Figure 211 Présentation au sein du Folkwang Museum d'Essen en 1929..... 505

Figure 212 Frühläuten, par Carl Gustav Carus, 1840, Inv.-Nr. G 21, © Museum Folkwang, Essen..... 505

Figure 213 Vue du Salon Carré en 1909 © Musée du Louvre..... 507

Figure 214 La "Tribune" de la Grande Galerie en 1920 © Musée du Louvre 507

Figure 215 La salle des Sept mètres du Musée du Louvre avant restauration, archives documentaires du Musée..... 508

Figure 216 La salle de Sept Mètres du Louvre, après 1934, , archives documentaires du Musée 508

Figure 217 Colonnade du Louvre, salle 1, vitrine 6, 1938, archives du département des Objets d'art, documentation du Musée du Louvre 510

Figure 218 Colonnade du Louvre, salle 1, vitrine 7, 1938, archives du département des Objets d'art, documentation du Musée du Louvre 510

Figure 219 Vue de la salle du trésor du Musée de Cluny (photographie, avant 1940) présentant les armoires de Viollet-le-Duc 512

Figure 220 Vue de la galerie scientifique à l'étage inférieur du musée des ATP, avec l'orthogonalité de ses « rues » et de ses « avenues » @ FA/CAPA 518

Figure 221 Vitrine "élevage" de la section "L'univers : ses techniques" avec l'ordre de marche d'un grand troupeau de transhumants entre le site d'hivernage et le site d'estivage, dans la galerie culturelle du MNATP, 2010, © Mucem/RMN 519

Figure 222 Plan d'occupation au sol de l'exposition Rhin-Meuse aux Musées d'Art et d'Histoire du Parc du Cinquantenaire, Bruxelles, automne 1972 522

Figure 223 Vitrine de la deuxième partie de l'exposition "Trésors des églises de France" extraite des archives de la Bibliothèque du Musée des Arts décoratifs de Paris..... 524

Figure 224 Autre photographie de la même partie de l'exposition présentant sur ces gradins la chapelle épiscopale Colbert de Villacerf, XVIIIe siècle 524

Figure 225 Vue d'ensemble d'une des grandes vitrines de la seconde partie de l'exposition Trésors des églises de France, archives de la bibliothèque du Musée des Arts Décoratifs ... 525

Figure 226 Vue d'ensemble de la présentation actuelle des vitrines d'orfèvrerie (XIXe s.) du musée d'art sacré de Dijon..... 526

Figure 227 Vue actuelle, rapprochée, d'une des vitrines présentant les instruments eucharistiques (XIXe s.) au musée d'art sacré de Dijon 526

Figure 228 Vue de l'exposition Rhin-Meuse dans la présentation de Cologne à la Kunsthalle, printemps 1972 527

Figure 229 Photographies de la réception de l'exposition Rhin-Meuse lors de son inauguration en présence du couple régnant, Bruxelles, printemps 1972 © Bibiliothèque Royale de Belgique 528

Figure 230 Vues de l'exposition Rhin-Meuse dans les salles des Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles, automne 1972 529

Figure 231 Vue de la section de l'exposition Rhin-Meuse présentant la création orfévrée mosane du XIIe siècle au Musée du Cinquantenaire, Bruxelles, automne 1972 530

Figure 232 Vue de la grande galerie du musée des Beaux-Arts de Rennes, vers 1960, archives du musée des Beaux-Arts de Rennes 533

Figure 233 Présentation du trésor de la cathédrale de Reims, avant 1972, cliché RMN 533

Figure 234 Couverture du numéro hors-série du magazine Télérama paru en avril 2000 à l'ouverture du Pavillon des Sessions 535

Figure 235 « D'un regard l'autre », exposition présentée au musée du quai Branly du 19 septembre 2006 au 21 janvier 2007 536

Figure 236 Affiche de la 1ère campagne d'annonce de l'ouverture du Pavillon des Sessions au musée du Louvre, avril 2000 538

Figure 237 Affiche du second slogan d'annonce de l'ouverture du Pavillon des Session, au musée du Louvre, avril 2000 539

Figure 238 Salle Afrique du pavillon des Sessions, musée du Louvre, 2000. Reliquaires fang du XIXe siècle, Gabon et Guinée, © musée du quai Branly, photographie par Didier Boy de la Tour 541

Figure 239 Musée du Louvre, département des Objets d'Art, aile Richelieu, salles médiévales n° 501, 502 et 503 articulées autour des figures successivement de Charlemagne, Suger et Jeanne d'Evreux (photo auteur) 543

Figure 240 Musée du Louvre, département des Objets d'Art, aile Richelieu, autres vues des salles médiévales (photo auteur) 544

Figure 241 Vitrine de la statuette dite de Charlemagne (bronze, Bas Empire ou IXe siècle), 1ère du département Objets d'art 545

Figure 242 Salle présentant l'œuvre de Limoges au XIIIe siècle (photo auteur) 547

Figure 243 Vitrine du triptyque-reliquaire de la Vraie Croix provenant de l'abbaye de Floreffe, Ile de France, après 1254 (n° inv. OA 5552 © RMN/Musée du Louvre) 548

Figure 244 Portrait de prêtre ou de roi, Mexique, culture Maya, période classique récente (600-900 ap. J.-C.), Musée du quai Branly, dépôt au Pavillon des Sessions, photographie par le cabinet Wilmotte 551

Figure 245 Une vue d'ensemble de sculptures du Pavillon des Sessions, photographie provenant du cabinet Wilmotte 552

Figure 246 Vues d'ensemble de travées des salles médiévales autour du coffret reliquaire du bras de Charlemagne et de la châsse monumentale de saint Potentin (photos auteur) 552

Figure 247 Jack Lang photographié dans la section consacrée à L'apogée gothique, observant la Vierge à l'Enfant d'ivoire conservée au Cincinnati Taft Museum, photographie présente dans le dossier d'archives de l'exposition au Département des Objets d'art du Louvre 554

Figure 248 Salle correspondant à la partie « L'abbatiat de Suger » dans l'exposition temporaire Le Trésor de Saint-Denis au Louvre, 1991, archives du département des Objets d'art, musée du Louvre 555

Figure 249 Vue rapprochée d'une vitrine de la section II "L'abbatiat de Suger" présentant de gauche à droite le Vase d'Aliénor (n°inv. MR 340), le Calice de Suger (de la National Gallery of Art de Washington, Widener coll. C-I) et l'Aiguière de sardoine (n° inv.MR127), photographie extraite des archives de l'exposition, musée du Louvre, Dep. Objets d'art 556

Figure 250 Autre photographie prise en interne par les services du musée du Louvre au cours de la soirée d'inauguration, archives du Département des Objets d'art, musée du Louvre 557

Figure 251 Autres vues de l'exposition Le Trésor de Saint-Denis au Louvre, 1991, correspondant à la partie consacrée au trésor pendant le Haut Moyen Âge. Photos extraites des archives du département des Objets d'art du Louvre. 558

Figure 252 Panneau d'introduction de l'exposition temporaire « Trésors », Musée de Cluny, juillet 2018..... 560

Figure 253 Première vitrine de la présentation temporaire « Trésors », musée de Cluny, 2018 (photo auteur) 560

Figure 254 Vue rapprochée des pièces présentées dans la 1ère vitrine de l'exposition "Trésors", musée de Cluny, juillet 2018..... 561

Figure 255 Vue rapprochée du Christ en croix émaillé, début du XIIIe siècle nouvellement acquis, 1ère vitrine de l'exposition "Trésors", juillet 2018 561

Figure 256 Un des cartels d'ensemble de l'exposition "Trésors" 561

Figure 257 Vitrine présentant trois fragments majeurs des trésors de Guarrazar et Bâle, exposition « Trésors », juillet 2018 (photo auteur) 562

Figure 258 Présentation du retable de Stavelot dans la présentation temporaire "Trésors", juillet 2018 (photo auteur) 563

Figure 259 Retable disparu de Stavelot d'après un dessin sur papier daté de 1661, coll des archives de l'Etat à Liège 564

Figure 260 Autre vue de la vitrine des trésors de Bâle et Guarrazar et peinture à l'huile du Maître de Moulins, exposition "Trésors" juillet 2018 (photo auteur) 565

Figure 261 Vue rapprochée de la rose d'or du trésor de Bâle et du devant d'autel du trésor dans la vitrine de l'exposition "Trésors", juillet 2018 566

Figure 262 Première salle du musée du trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle (photo auteur) 568

Figure 263 *Vues de l'étage supérieur du Trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, salle présentant les reliquaires-monstrances du trésor (photos auteur)* 569

Figure 264 Vues du trésor dans le sous-terrain de la cathédrale de Cologne, ici consacré à l'orfèvrerie (photos auteur) 570

Figure 265 Vue d'ensemble de la salle du trésor de la cathédrale Saint-Pierre de Trêves (photo auteur) 572

Figure 266 Vitrine de la sandale reliquaire de saint André et de l'étui du Saint Clou (Xe), trésor de Trêves (photo auteur) 573

Figure 267 Première vitrine murale d'organisation typologique du trésor de la cathédrale de Trêves (photo auteur) 574

Figure 268 Ostension septennale de la tunique de la Vierge en 1930, photographie appartenant au Trésor du Val-Dieu 575

Figure 269 Ostension septennale de Cornelimünster en 1930, photographie appartenant au Trésor du Val-Dieu 575

Figure 270 Fête de la sainte Foy, le 11 octobre 2020 (photographies de gauche)et départ de la procession des châsses de l'abbaye Saint-Maurice d'Agaune, le 22 septembre 2019 (photo de droite) 576

Figure 271 *Entrée du trésor de la cathédrale Saint-Pierre-Saint-Paul de Troyes, réinterprétée au XIXe siècle (photos auteur)* 578

Figure 272 Vue des premières vitrines du trésor de la cathédrale de Troyes depuis l'entrée (photo auteur)..... 579

Figure 273 *Vues des autres blocs de vitrines du trésor de la cathédrale de Troyes (photo auteur)* 580

Figure 274 *Vitrines rattachables à l'esthétique de la présentation Beaux-Arts dans le trésor de la cathédrale de Troyes* 581

Figure 275 Vue du faux plancher ajouté par les scénographes dans la salle du trésor de la cathédrale de Troyes (photo auteur)..... 583

Figure 276 *Vues du dispositif de présentation du trésor de l'église Saint-Kunibert de Cologne (photo auteur)*..... 584

Figure 277 *Autres vues du dispositif de présentation du trésor dans l'église Saint-Kunibert de Cologne en 2018, vues sur l'architecture environnante (photos auteur)* 585

Figure 278 La salle du XIVe siècle au Musée des Monuments français, Charles-Marie Bouton, 1821, Musée Carnavalet..... 588

Figure 279 Tribuna delle Uffici, Johan Joseph Zoffany, 1772-1777, Royal Collection, Windsor 589

Figure 280 Horace Walpole in his Library, Johann Heinrich Muntz (British Museum, Department of Prints and Drawings), 1755 -1759 594

Figure 281 Bibliothèque néo-gothique de Strawberry Hill..... 595

Figure 282 Passage de Strawberry Hill avec vitraux et rampe gothique..... 595

Figure 283 Horace Walopole's cabinet peint par Edward Edwards Horace, dans Walpole's description of Strawberry house..... 596

Figure 284 Aquarelle représentant l’avers de la châsse de st Thomas, dans Description of the vila at Strawberry Hill, The Lewis Walpole Library Yale University 597

Figure 285 Châsse de Saint Thomas Becket 1200-1220 (précedemment à Stawberry Hill), Collection Burrell, Glasgow, n°inv. 26.6..... 597

Figure 286 Second view of the cabinet, dans A Description of the Villa (1774) Strawberry Hill Press 597

Figure 287 Gravure représentant Fonthill avant sa destruction, dans Illustrations of Fonthill Abbey, John Britton, 1823 598

Figure 288 Fonthill Abbey Hall and part of the Octagon 1822 599

Figure 289 Fonthill Abbey Octagon Britton 1823 599

Figure 290 Fonthill dessus de cheminée de la galerie St-Michel, Robert Havell Senior, 1823 600

Figure 291 Châsse-reliquaire, La Crucifixion et le Christ en Majesté, Limoges 1100-1350, coll. Beckford du Metropolitan Museum of Art, NY, n°inv. 17.190.514 600

Figure 292 Galerie St-Michel de Fonthill Abbey, Robert Havell Senior, 1823..... 600

Figure 293 Vue intérieure de la chapelle d'Erbach-Odenwald 602

Figure 294 Musée des Monuments Français, salle du XIIIe siècle, album Alexandre Lenoir, folio 18, dessin par Jean Lubin Vauzelle, musée du Louvre, département des Arts graphiques, RMN @ RMN Grand Palais 607

Figure 295 Musée des monuments français, passage vers le cloître, gravure du Musée Carnavalet..... 609

Figure 296 Hôtel de Cluny, rue Du Sommerard, 1829, Dessin à la plume et lavis à l'encre brune, rehauts d'aquarelle, en provenance de la collection Hippolyte Destailleur © BNF 612

Figure 297 Vestibule intérieur de l'Hôtel de Cluny, aquarelle, non datée d'Henri-Laurent Mouren, Musée Carnavalet, n°inv. D 3728..... 612

Figure 298 Vue de la chapelle haute des abbés de Cluny, lithographie réalisée par Nicolas Chapuis et extraite de l'ouvrage Les arts au Moyen Âge @ Musée de Cluny 613

Figure 299 Vues extérieures de la chapelle et de l'intérieur du cloître du couvent d'Unterlinden, Colmar..... 618

Figure 300 Vues intérieures de la chapelle du couvent d'Unterlinden avant 1914, archives du Haut Rhin. 619

Figure 301 Vue de la disposition des groupes sculptés en bois d'Alexander Schnütgen dans l'appartement de Margarethenkloster, Archives photographiques du Museum Schnütgen ... 620

Figure 302 Hall de la demeure d'Alexander Schnütgen..... 621

Figure 303 Autre vue de l'intérieur de la présentation d'Alexander Schnütgen à Margarethenkloster, archives photographiques du Museum Schnütgen 622

Figure 304 Vue actuelle de la Chapelle axiale de la cathédrale de Cologne (dédiée aux Trois Rois) abritant la "Madone Schnütgen" (fin XIIIe) dans son écrin néo-gothique 623

Figure 305 I[er] Schnütgen Museum dans l'annexe bâtie pour l'accueillir au sein du Kunstgewerbemuseum d'Hansarig, 1910 625

Figure 306 Vue intérieures du premier déploiement du Schnütgen Museum dans l'annexe du Musée des Arts Appliqués d'Hansarig, 1910, archives photographiques de l'institution 625

Figure 307 Vue extérieure de l'actuel Schnütgen Museum depuis le chevet de l'église romane Sainte-Cécile 626

Figure 308 Vue actuelle de l'espace intérieur du Schnütgen Museum (photo auteur) 626

Figure 309 Vue de la chapelle du couvent des dominicaines d'Unterlinden, avant 1965, archives départementales Haut Rhin 628

Figure 310 Vue extérieure actuelle des bâtiments du Musée de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg 629

Figure 311 Encadrements de portes gothiques sculptés insérés dans les maçonneries des salles du Musée de l'Œuvre Notre-Dame, vues actuelles (photos auteur) 630

Figure 312 Christ Pantocrator, dans le premier espace de l'exposition "Holy image, holy spaces, windows to Heanven, icons and frescoes from Grece", Walters Art Gallery de Baltimore, 1988 636

Figure 313 Plusieurs vues du déploiement des collections d'Emile Peyre à Malakoff, avant 1905, Archives photographiques du Musée des Arts Décoratifs 644

Figure 314 Vues des salles médiévales du Musée des Arts Décoratifs, parues dans les revue Les Arts, décembre 1905 647

Figure 315 Musée de l'Œuvre Notre-Dame ouverture vers la salle de présentation des éléments sculptés de l'époque romane 649

Figure 316 Musée de l'Œuvre Notre-Dame, vue sur la cathédrale dans le dos du Buste d'homme accoudé (photos auteur pour l'ensemble des vues actuelles l'institution) 649

Figure 317 Musée de l'Œuvre Notre-Dame, autre effet de perspective à travers un encadrement architecturé gothique ouvrant sur les salles hautes 649

Figure 318 Espace d'introduction avec le chef-reliquaire de saint Baudime dans l'exposition Treasures of Heaven de Cleveland, 2011 651

Figure 319 Vue de la salle 1 « From tomb to Altar », avec l'abside ménagée au fond et le reliquaire du Latran 1er plan 651

Figure 320 Vue de la salle 2 « Gathering the Saints » avec le passage sous arcade évoqué et l'ostensoir d'Hildesheim (1350) au 1er plan 651

Figure 321 Vue intérieure actuelle du Museum Schnütgen, depuis l'abside (photo auteur) . 653

Figure 322 Vue de l'abside de l'église Sainte-Cécile, Museum Schnütgen, (photo auteur)... 654

Figure 323 Vue du reliquaire-monstrance en cristal de roche, région du Rhin, autour de 1200 dans l'espace de la sacristie de l'église Sainte-Cécile, Museum Schnütgen, (photo auteur) .. 655

Figure 324 Vue de la présentation des bustes-reliquaires des compagnes d'Ursule dans la sacristie de l'église Sainte-Cécile, Museum Schnütgen, (photo auteur)..... 656

Figure 325 Vue de la galerie des retables du Musée des Arts Décoratits de Paris, photo auteur, vers 2017 657

Figure 326 Vue de la première salle de l'entresol de l'aile Richelieu dévolu à l'exposition Premiers retables, 2009, Musée du Louvre, archives du Département des Sculptures..... 658

Figure 327 Vue d'ensemble du trésor de l'église de Sainte-Foy après 1956 Emmanuel-Louis Mas RMN Médiathèque de l'architecture et du patrimoine 660

Figure 328 Une vue d'ensemble du trésor de Saint-Maurice d'Agaune..... 660

Figure 329 Abside créée pour la statue reliquaire de sainte Foy après 1956 Emmanuel-Louis Mas RMN Médiathèque de l'architecture et du patrimoine..... 661

Figure 330 Plan reconstitué de l'ancienne salle "du trésor d'orfèvrerie" du Musée de Cluny à partir de 1981 662

Figure 331 Vue partielle de la salle des polyptyques du Wallraf Museum, (photo auteur)... 663

Figure 332 Vue également partielle de la salle "La Dévotion", Musée de Cluny, (photo auteur) 663

Figure 333 Croquis et photographie de l'espace liminaire précédant l'entrée dans l'unité d'exposition du Wallraf Museum présentant les polyptyques de la fin du Moyen Âge (photo auteur) 664

Figure 334 Reconstitution schématique, sous l'angle des rapprochements chromatiques, dans un des agencements d'œuvres de l'avenue Malakoff avant 1905 666

Figure 335 Vue d'ensemble des vitrines occupant le mur gauche du trésor de Sainte-Foy de Conques après 1956 et à l'été 2018 (photo auteur) 668

Figure 336 Deux vues de l'importance du soclage noir rehaussant les œuvres en bois polychrome exposées au Museum Schnütgen (été 2017 photos auteur) 670

Figure 337 Vue d'ensemble de la présentation actuelle du trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, socles aussi blancs que sont noirs ceux du Museum Schnütgen 671

Figure 338 Deux vues du vestibule de l'exposition Trésors des églises de France, 1965, Musée des Arts Décoratifs de Paris, archives de l'institution 673

Figure 339 Vue de la salle XII "Les émailleurs" de l'exposition permanente des collections du Musée de Cluny dans les années 1950, photo tirée des archives de l'institution 674

Figure 340 Vue de la salle XIV "Les orfèvres" de l'exposition permanente des collections du Musée de Cluny dans les années 1950, photo tirée des archives de l'institution 674

Figure 341 Présentation actuelle de la statue-reliquaire de sainte Foy de Conques, trésor de l'abbaye (photo auteur) 675

Figure 342 "Salle du trésor" (ancienne salle 16) du Musée de Cluny, conçue par Erlande-Brandenburg vers 1980, photographiée vers 2007 ici 676

Figure 343 Photographies de salles du département médiéval du Wallraf Museum, avec panneaux de bois peints (photo auteur) 677

Figure 344 Différents détails d'éléments de cadres des panneaux peints médiévaux de la salle des peintures du Wallraf Museum(photos auteur) 678

Figure 345 Vue parcellaire du trésor de Saint-Maurice d'Agaune à travers une des vitrines d'orfèvrerie 679

Figure 346 Vue de la loggia reconstituée par Emile Peyre sous les toits de son hôtel particulier avenue Malakoff, avant 1905, photo extraite des archives du centre de documentation du Musée des Arts Décoratifs 680

Figure 347 Vue de la présentation des fragments sculptés déposés de la façade et du jubé de la cathédrale de Strasbourg, au Musée de l'Œuvre Notre-Dame (photo auteur) 681

Figure 348 Deux vues rapprochées de sculptures en bois présentées dans l'espace du Schnütgen (photos auteur)..... 682

Figure 349 Vue extérieure et intérieure des vestiges de l'église St-Kolumba réenchâssés par Peter Zumthor, Cologne..... 683

Figure 350 Deux vues du premier étage du Musée de l'Œuvre Notre-Dame (photo auteur). 684

Figure 351 Vue actuelle de l'intérieur du trésor de l'abbaye de Conques (photo auteur)..... 686

Figure 352 Confrontation visuelle entre les effets scénographiques privilégiés dans les deux interprétation allemande et belge de l'expostion Rhin-Meuse de 1972..... 688

Figure 353 Présentation du buste-reliquaire d'une des compagnes d'Ursule (MET) dans l'exposition "Treasures of Heaven" de Londres et de Cleveland, 2011..... 689

Figure 354 Deux vues de la présentation des polyptyques dans l'exposition "Devotion by design" de la National Gallery, Londres, 2011..... 690

Figure 355 Vues actuelles de la vitrine occupant le mur gauche du trésor de Conques, éclairage directionnel ciblé et vue de détail de son effet sur le reliquaire de Pépin (photos auteur)..... 691

Figure 356 Vue de la vitrine actuelle de la statue-reliquaire de sainte Foy de Conques, et vue rapproché à droite (photos auteur)..... 691

Figure 357 Vue rapprochée de deux vitrines du trésor de Saint-Maurice d'Agaune..... 693

Figure 358 Vue de la vitrine de la crosse de Guillaume Villien et de la Sainte Epine, trésor de Saint-Maurice d'Agaune..... 694

Figure 359 Mise en exposition d'un reliquaire-monstrance néo-gothique dans l'exposition temporaire "Chemin d'étoiles" du Musée Saint-Antoine-l'Abbaye (Isère)..... 694

Figure 360 Photographie de la salle des châsses de l'exposition Rhin-Meuse au Musée du Cinquantenaire, Bruxelles, 1972..... 700

Figure 361 Présentation des reliquaires du trésor de la cathédrale de Bâle vers 1500..... 702

Figure 362 Planches III et IV gravées par Guérard et Simonneau, représentant les armoires du trésor de l'abbaye dans l'Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denys en France, Félibien, 1706..... 702

Figure 363 Planche VI du catalogue de vente de la collection Spitzer, à Paris, au printemps 1893..... 704

Figure 364 Vues des armoires des trésors de Saint-Maurice d'Agaune (à gauche) et du trésor d'Aix-la-Chapelle (au centre et à droite) au début du XXe siècle 705

Figure 365 Une des pages du catalogue Maciet consacré à l'exposition Trésor des églises de France de 1965 présentant deux vitrines de l'exposition 706

Figure 366 Armoires du Trésor des Cloisters en 1951, Archives du Metropolitan Museum of Art 706

Figure 367 Vues de trois vitrines de l'intérieur de la salle du "trésor" du Musée de Cluny, prises en 2007 (photos auteur) 707

Figure 368 Photographie de l'autel reconstitué au fond de la "nef" de la Galerie des retables du Musée des Arts Décoratifs depuis 1998, (photo auteur) 708

Figure 369 Photographie (et croquis) de la présentation temporaire du diptyque Spitzer, plaque reliquaire en bas-relief de la Crucifixion à gauche et de la Résurrection à droite au Museum Schnütgen, août 2017, (photo auteur) 711

Figure 370 Vue rapprochée du compartiment du volet du diptyque Spitzer situé sous la plaque de la Crucifixion, croix reliquaire et système d'ouverture, Museum Schnütgen, XIVe siècle 712

Figure 371 Photographie de la salle du Wallraf Museum présentant les polyptyques gothiques (photo auteur) 713

Figure 372 Reconstitution d'une silhouette d'autel devant de retable de la Sainte Famille, Wallraf Museum, salle 2 (photo auteur) 714

Figure 373 Détail de la croix de plexiglas à l'avant du retable 714

Figure 374 Vues des bustes en bois polychromes dans les niches de l'une des salles hautes et d'une cursive longeant l'espace extérieur donnant sur la cathédrale, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg (photos auteur) 715

Figure 375 Portrait du regretté Alain Erlande-Brandenburg en 1991 exposition "Le trésor de Saint-Denis", musée du Louvre, archives du département des Objets d'art 731

Figure 376 Nouvelle vitrine (et cartel allongé) de la Descente de Croix, fin XIIIe du Département des Objets d'art, musée du Louvre, n° inv. OA 3935 © RMN, (photo auteur à l'été 2018) 732

Figure 377 Vues de la glyptothèque du Castelvecchio (Vérone) muséographiée par Scarpa entre 1956 et 1975 732

Figure 378 Vues de la glyptothèque du Castelvecchio (Vérone) muséographiée par Scarpa entre 1956 et 1975 733

Figure 379 Vue de la pinacothèque du Castelvecchio, créée par C. Scarpa, entre 1956 et 1975 734

Figure 380 Exposition "Show, cover, hide. Shrine, 2013, Reliquaire de l'archevêque Annon II de Cologne, Cologne, vers 1183, Max Cole, « Shadow », 1990 737

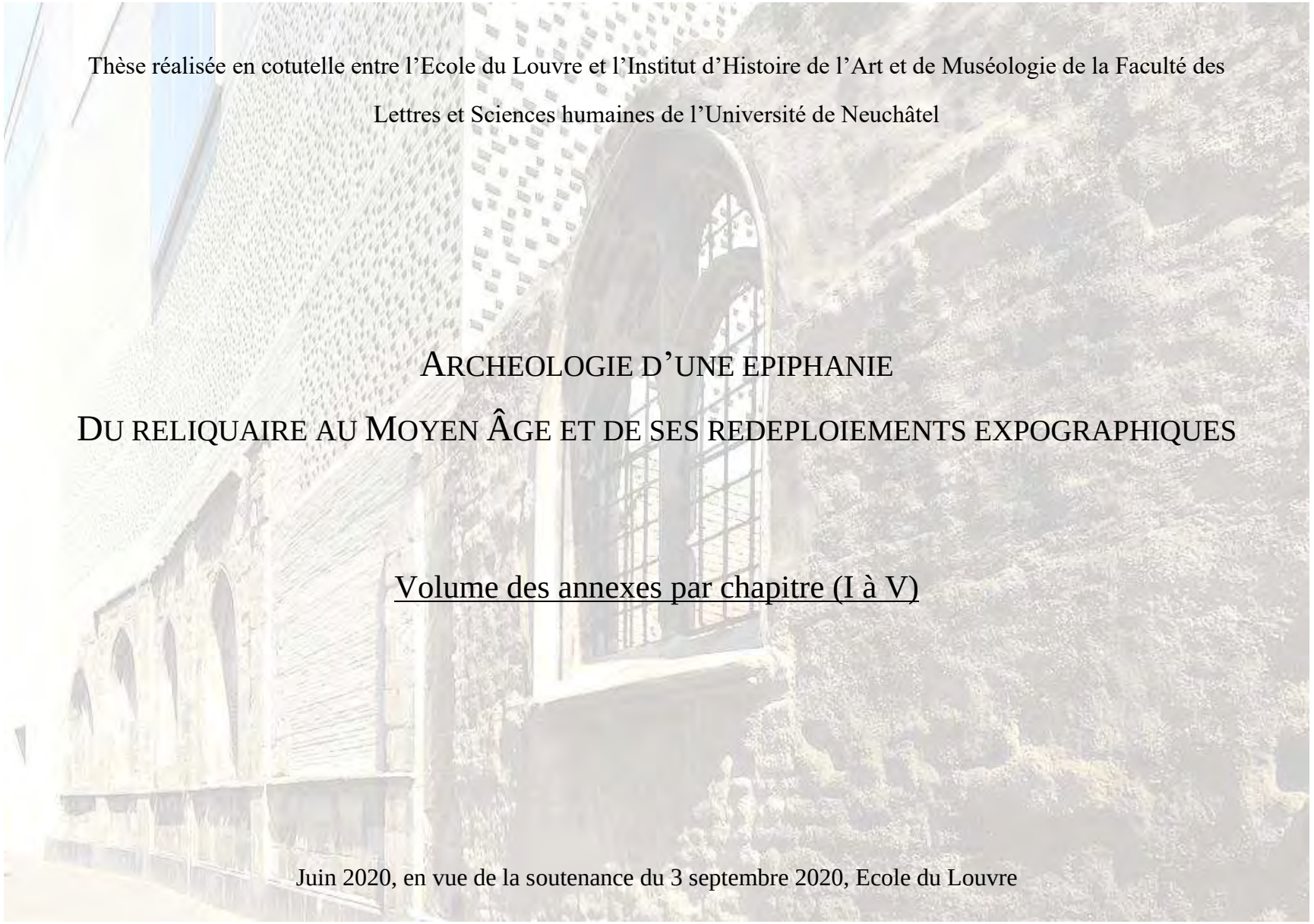
Figure 381 Noli me tangere, 2010, salle 21, Heinz Breloh, "The Vessels of my Body", 1982 et retable de l'église de l'Hôpital du Saint-Esprit de Nuremberg, 1445-1449. 737

Figure 382 Vierge à l'Enfant intitulée "Muttergottes mit Kind" par Jeremias Geisselbrunn provenant de l'autel de l'église Saint-Kolumba, vers 1650 et "Jungle/Zeitelig/Pogo, par Brigit Antoni, 1997-1998 738

Figure 383 Crucifix d'ivoire du XIIe siècle, Kolumba Kunstmuseum 738

Figure 384 Croix-reliquaire du XIIIe siècle et monochrome par Phil Sims, "The Cologne Painting (Pietà Cycle)", 2002 739

Figure 385 "Art is liturgy", 2012, salle 13, monstrance provenant de l'église St-Kolumba, vers 1400 et trois dessins, "Untitled", par Herbert Falken, 2002-2003 740



Thèse réalisée en cotutelle entre l'Ecole du Louvre et l'Institut d'Histoire de l'Art et de Muséologie de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Neuchâtel

ARCHEOLOGIE D'UNE EPIPHANIE

DU RELIQUAIRE AU MOYEN ÂGE ET DE SES REDEPLOIEMENTS EXPOGRAPHIQUES

Volume des annexes par chapitre (I à V)

Juin 2020, en vue de la soutenance du 3 septembre 2020, Ecole du Louvre

ANNEXES AU CHAPITRE I
« LES RELIQUES ET LES RELIQUAIRES DANS LE SYSTEME DE PENSEE DU MOYEN AGE »

Dans « Donner à voir une absence : l'image et la matière dans le paradigme chrétien »

Dans la sous-partie « Fil de trame : le mystère de l'Incarnation et le statut des images et des matières au Moyen Age »

N°1



Dessin représentant le chef-reliquaire de saint Maurice de la cathédrale de Vienne d'après Nicolas Claude Fabri de Peiresc, 1612[1]

N°2

Au sujet de l'apparence des Vierges en Majesté ou à l'Enfant à proximité des autels médiévaux :

[1] Dessin publié par Jean Hubert, dans « Introïbo ad altare», *Revue de l'art*, 24, 1974, p. 17, fig. 23.



La réinstallation d'une Vierge à l'Enfant du XIIe siècle en haut d'une colonne du sanctuaire de l'abbatiale Saint-Denis donne quelque idée de ce que pouvait être cette apparence médiévale. Cette *Vierge Notre-Dame de la Carole,* grande statue en bois polychrome datée vers 1135 provenant de l'église Saint-Martin-des-Champs à Paris, fut étudiée notamment par Philippe Plagnieux, « D'une chapelle de la Vierge l'autre : l'exemple du prieuré clunisien de Saint-Martin-des-Champs à Paris, *Bulletin du centre d'études, médiévales d'Auxerre | BUCEMA [En ligne], Hors-série n° 6 | 2013, mis en ligne le 15 avril 2013, consulté le 19 juillet 2018.*

Vierge Notre-Dame de la Carole, statue en bois polychrome, 1135 installée dans le sanctuaire de l'abbatiale Saint-Denis.

N°3



Ce retable de pierre présente en son centre l'image de la Vierge en majesté, distinguée par ses proportions plus importantes comme par le surhaussement de l'arcade et les colonnes qui l'encadrent. Elle rappelle nettement le type des statuettes reliquaires ou « majestés ». Le baldaquin ajouté pour élever encore la dignité de ces dernières tel que l'évoquait Le Pogam, dans le texte, se trouvant ici ciselé directement dans la pierre[2]. Les très nombreuses traces de polychromie originelle restituées par les dernières restaurations (fond rouge vermillon, robe d'or de la Vierge et voile bleu…) ajoutaient encore à la proximité entre ces retables de pierre et les statuettes-reliquaires en bois en tant qu'expressions du dogme central de l'Incarnation à l'époque romane.

Retable de Carrières-sur-Seine, milieu XIIe siècle, Musée du Louvre, département des sculptures.

N°3 bis

[2] Voir Pierre-Yves Le Pogam and Christine (assisté de) Vivet-Peclet, "Les Premiers Retables (Xiie-Début Du Xve). Une Mise En Scène Du Sacré," ed. du 10 avril au 6 juillet 2009 Musée du Louvre (Paris: Musée du Louvre Editions, 2009).





A gauche, *Christ gravé dans les entrailles de Marie dans la Visitation,* Passau, début du VXe siècle (photo Gerstman), à droite *Visitation avec embryons¸* datée de 1460 et provenant de Kremsmuenster en Autriche).

N°4


Madonna Del Parto de Pierro Della Francesca, vers 1460

Dans le point « Frénésie accumulative : amasser les corps saints, assembler les noms saints

Dans la sous-partie « Puissance des reliques et préciosité de la trace »

N°5

Liste des reliques rassemblées par Angilbert au monastère de Centula[3], mentionnées dans la *Chronique :*

des *reliques de la sainte Croix, des vêtements de Jésus, de ses sandales, de son berceau, de l'éponge dont il but pendant la Passion, de l'eau du Jourdain dans laquelle il fût baptisé, de la pierre sur laquelle il se tint lors de la multiplication des pains, du pain qu'il partagea entre ses disciples, du temple, de la bougie qui brûla au moment de sa naissance, du Mont des Oliviers sur lequel il pria, de sa table, de la colline sur laquelle eut lieu la Transfiguration, de la colonne à laquelle il fut attaché lors de la flagellation, des liens qui l'entravèrent, de la pierre sur laquelle il se tint avant la Crucifixion, des clous qui servirent à le crucifier, du Golgotha, de la pierre sur laquelle coula son sang, de son tombeau et de la pierre qui le scella.*

N°6

Représentation peinte des ampoules-reliquaires portées par les pèlerins :

[3] Voir Hariulf D'Oudenbourg, "Chronica Centulense " in *Chronique de l'abbaye de Centula St Riquier traduite par le Marquis Le Ver* (Mémoires de la Société d'émulation d'Abbeville, 1104 [1899]), p. 176.

 Détail d’une fresque (datée des environs 1430) représentant saint Jean-Baptiste et saint Josse (ici seul), patron des pèlerins, muni d’une de ces flasques, par le Maître de saint Simon, église Saint-Simon, dans le sud du Tyrol.

N°7

Extraits de la *Chronique de l’abbaye Centula-Saint-Riquier*[4] :

Chap. XII « Des rois et des reliques que le gardien Odulfe obtint de différents lieux » (vers 865), p. 130 à 134 :

Odulfe alla trouver le vénérable Hilmerad, évêque d'Amiens, pour le prier de lui donner, en l'honneur de Dieu et pour l'amour des frères, quelques-unes des reliques dont il était possesseur […] *le prélat y consentit avec bonté* [..] *et rapporta à Centule les restes sacrés qu'il avait reçus des mains de l'évêque. Ils consistaient en la chasuble dont était recouvert saint Firmin lorsqu'il mourut pour le Christ, quelques os provenant des genoux des martyrs Fuscien, Victoric et Gentien, en une partie du bout d'un doigt du fameux confesseur de Jésus-Christ, saint Honoré.* Ces objets sont ensuite déposés dans la châsse qui contenait les restes de saint Riquier.

[4] Ibid.

Aux pages 131 et 132, le même type de récit se reproduit avec les religieux de Saint-Josse, dont est obtenue la moitié du doigt qui rejoint aussi le chef de st Riquier, puis auprès des religieux du monastère de Fontenelle, acquisition de reliques de cendres et d'os des saints Vandrille et Anobert, *reliques reçues avec honneur et enfermées dans la châsse de saint Riquier.*

De la même façon, on lit au Chap XIV (pp. 135-143) : *Aux mêmes années, le gardien du monastère de St-Riquier, Odulfe demanda aux frères de Sens, de l'abbaye de Ste Colombe de lui accorder des reliques de leur sainte. [...] On envoya donc à Centule un os de l'épaule de la Vierge et martyre. Ainsi que réception de reliques des saints pères Arator, Paul, Maure et Sauve qui furent à leur tour enfermées dans la châsse de saint Riquier.*

Envoi également depuis St-Denys d'un os de saint Vit qui suivit le même chemin. Un moine de Centule envoyé en ambassade pour Charles le Chauve auprès du pape Nicolas obtint pour prix de son message des saintes reliques *: le corps presque entier de saint Jean martyr, un bras du pape saint Urbain, un pape de saint Alexandre, Ve pontife de l'Eglise, la tête de sainte Félicité avec les reliques de ses quatre fils. Le moine rapporta avec lui tous ces trésors pour en enrichir notre monastère. Plus loin, le vénérable Odulfe obtint encore d'un ministre de Saint Maurice d'Agaune un morceau de la tête de ce saint martyr et une partie de la chemise ensanglantée de saint Exupère que celui-ci portait lorsqu'il fut martyrisé. Ces précieuses reliques furent reçues avec vénération et enfermées avec le chef de notre patron.*

Dans la sous-partie Rhétorique de la litanie
N°8

Au sujet de la représentation de l’arbre de Jessé :



La plus ancienne représentation connue du motif de l'arbre de Jessé daterait de 1086. Elle apparaît dans le Codex Vyssegradensis, évangile du couronnement de Vratislav II de Bohême. Isaïe y enserre Jessé d'un phylactère énonçant les mots la prophétie : *un petit rameau sortira de Jessé et donnera une fleur splendide*, d'après [Is. 11-1]. Jessé, quant à lui, est figuré encadrant de ses pieds un arbre à sept ramifications portant chacune un oiseau.


Enluminure du psautier d'Ingeborg de Danemark, Chantilly, Ms 9, fol. 14v, musée Condée, vers 1210

N°9

Précisions au sujet des litanies dans un point sur leur histoire :

En Gaule, les « rogations » (trois jours précédant l'Ascension) sont nées en 470 d'une initiative de l'évêque de Vienne Mamert (mort en 475), dans le but d'invoquer la fin de calamités publiques, puis ont été étendues à toute la Gaule franque par le concile d'Orléans (511) sous le nom de « rogationes id est litaniae » et enfin généralisées par Léon III époque à laquelle elles prirent le nom de « litanies mineures » afin de les distinguer des litanies majeures romaines. Les litanies majeures sont instituées en 592 à Rome par Grégoire à la date du 25 avril […] *puis exportées en Gaule à l'époque carolingienne sous le nom de litanies majeures.* […] *Les litanies mineures et les litanies majeures sont les deux principales*

litanies européennes pratiquées entre le Ve et le XVIe siècle. La *Lettre à Mamert* de Sidoine Apollinaire atteste en outre bien l'existence des litanies des saints dès l'an 464, comme la mentionnent les recherches de Mieckow[5].

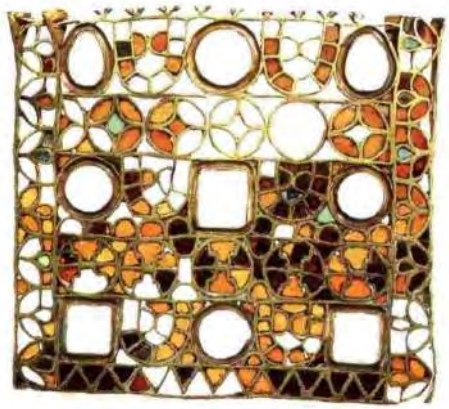
Dans « Conduire l'œil médiéval des *visibilia* vers « l'éclat lumineux du Royaume invisible » (Scot Erigène) »

Dans la sous-partie « D'or et de gemmes » : le motif de l'enveloppe de pierres précieuses…

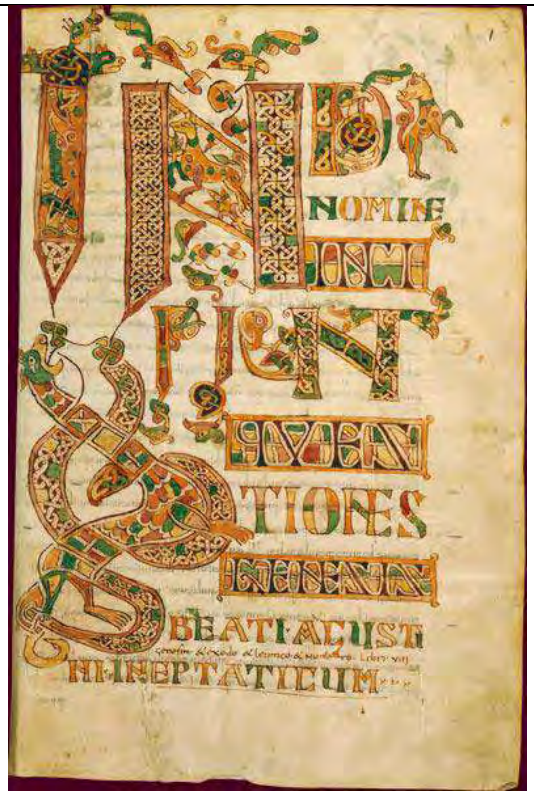
N°10 et n°11

Au sujet de l'idée d'une forme « d'artificialité » visible à la surface des objets[6] : on l'identifie d'abord nettement, ci-dessous, dans l'art du cloisonné orfévré du fragment conservé de la croix de saint Eloi de Saint-Denis. Là, les cloisons d'or tracent de minces traits lumineux séparant les grenats et les verroteries colorées les unes des autres, conditionnant et structurant l'émergence des motifs abstraits du décor. Au-delà du simple caractère ornemental que ces minces bandelettes métalliques soudées confèrent à l'orfèvrerie mérovingienne, ce qui nous intéresse ici est le caractère d'« artificialité » qu'elles contribuent à donner à l'objet, selon le terme choisi par Kessler). On retrouve le même mécanisme dans le compartimentage des lettrines enluminées visibles ci-dessous. Notons en effet l'importance du même mince trait, noir ici, venant séparer les couleurs entre elles exactement à la manière des cloisons dorées du coffret de Teudéric ou de la croix du maître-autel de Saint-Denis.

[5] Voir Le *Guide des genres de la musique occidentale* évoqué dans le texte.
[6] Voir Herbert L. Kessler, *Seeing Medieval Art* (Toronto: University of Toronto Press, 2011).



Fragment de la croix de saint Eloi pour le maître-autel de Saint-Denis, du Ier tiers du VIIe siècle, BNF



Commentaire de saint Augustin sur l'Heptateuque, Laon, 2ème moitié du VIIIe siècle, BNF Ms. Latin 12168, fol. 1

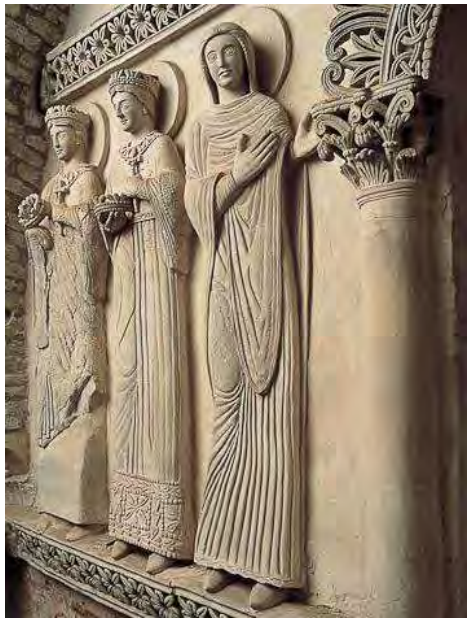
N°12

Sur le hiératisme de la présentation de la statue de sainte Foy et des parallèles qui peuvent être tracés en amont dans l'iconographie chrétienne :



Comme le montre la reproduction ci-contre, les saintes sont représentées figées dans la posture hiératique de l'offrande de leurs couronnes de martyres dans une position qui se retrouve dans celle de sainte Foy.

Sainte-Praxède détail de la partie droite de la conque absidale, Pierre, Pudentienne et Zénon, IXe siècle



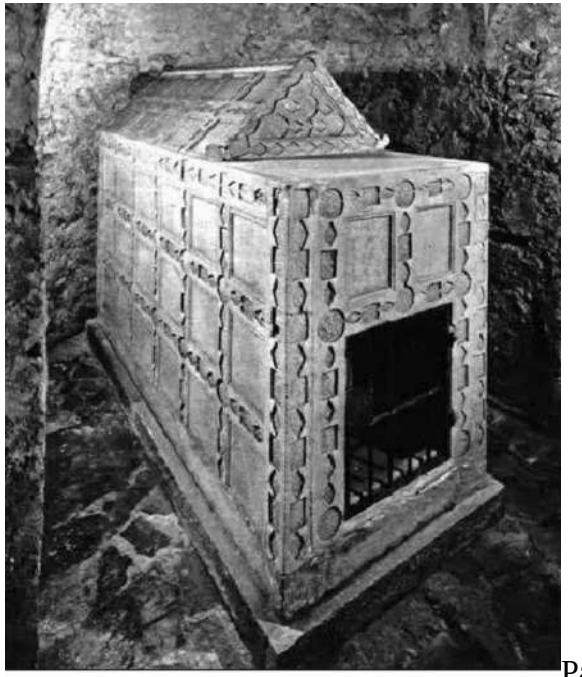
Haut-relief représentant les martyres du *Tempietto* de Santa Maria in Valle de Cividale, entre VIIIe et XIIIe siècle.

Dans la sous-partie « D’or et de gemmes » : … de l’enveloppe… aux modalités de son efficacité symbolique

N°13

Scot Erigène, *Periphyseon* III (633 AB ; éd. Jeauneau 3 : 22 ; transl. Bertin 3 : 89) : « *Omne enim quod intelligitur et sentitur nihil aliud est nisi [1] non apparentis apparitio, [2] occulti manifestatio, [3] negati affirmatio, [4] incomprehensibilis comprehensio, [5] ineffabilis fatus, [6] inaccessibilis accessus, [7] inintelligibilis intellectus, [8] incorporalis corpus, [9] superessentialis essentia, [10] informis forma, [11] immensurabilis mensura, [12] innumerabilis numerus, [13] carentis pondere pondus, [14] spiritualis incrassatio, [15] inuisibilis uisibilitas, [16] illocalis localitas, [17] carentis tempore temporalitas, [18] infiniti diffinitio, [19] incircumscripti circumscriptio*, etc

N° 14



Pavie, Saint-Felix, un des tombeaux-autels de la crypte[7].

N° 15

[7] D'après A. Peroni, « Per la tipologia architettonica dell'età caro-lingia nell'area lombarda », in: *Roma e l'età carolingia. Atti dellegiornate di studio*, 3-8 mai 1976, Rome, 1976, pp. 87-101, cité par Michelle Beghelli, "From the Bible to the Liber Pontificalis. Gems and Precious Stones in the Early Medieval Churches: Combinations, Colours and Contexts," in *Gemstones in the First Millenium Ad. Mines, Trade, Workshops and Symbolism. International Conference, October 20th- 22nd, 2015römisch-Germanisches Zentralmuseum, Mainz*, ed. S. Greiff, Alexandra Hilgner, and D. Quast (Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2017); ibid.Michelle Beghelli, p. 259.



Pala d'oro, autel d'or de saint Ambroise de Milan, Vuolvinus, église Saint-Ambroise de Milan, commandé vers 840.

N° 16


Détail de la croix enchâssant la relique de la Vraie Croix et des rubis aux extrémités, Reliquaire de la Vraie Croix du Petit Palais, 1170-1180

Dans les Ecritures, le *carbunculus*, « petit charbon » qui a donné le mot escarboucle en français est la pierre précieuse sertie en première place dans le deuxième rang de gemmes du pectoral d'Aaron. La couleur rouge de ce « charbon ardent » fait voir à la tradition lapidaire antique cette pierre comme un concentré de l'élément feu. *Associé à la Vierge, le rubis souligne que l'acte d'engendrer est une manifestation de la charité de la Vierge qui a permis au Rédempteur de s'incarner*[8]. Pour Raban Maur, il devient l'allégorie flamboyante du Verbe de Dieu qui, par l'intermédiaire des douze apôtres, dissipe les ténèbres. Les rubis qui rehaussent les six extrémités de la croix à double traverse abritant la sainte relique de la staurothèque ci-dessus évoquent la charité du Christ, son amour et son calvaire, suivant une vision qu'on peut rattacher à celle de Bruno d'Asti du rubis comme symbole du martyre. Evoque encore le feu de la Passion du Christ vécue dans sa chair d'homme, il est associé à la myrrhe offerte par Gaspar, onguent utilisé pour l'embaumement des cadavres évoquant directement, à l'opposé du saphir éthérique et céleste, la nature humaine du Christ.

[8] Silvia Malaguzzi, *Bijoux, Pierres Et Objets Précieux* (Paris: Hazan, 2008).



Ci-dessus, le *Retable de l'Adoration des Mages* des Offices par Mantegna (très au-delà de la chronologie) il permet d'observer ce symbolisme des pierres. Reprenant la répartition trinitaire, le saphir du contenant de l'encens évoque la divinité du Christ et l'Esprit Saint, l'or de Melchior renvoie au Père tandis que le rubis du contenant de la myrrhe traduit visuellement l'humanité du Christ souffrant sur la croix à travers la perle surmontant le don de Gaspar dans ce détail-ci.

N°17


Couronne-reliquaire des saintes épines, Or, pierres, perles, Art mosan, début du XIIIe siècle, musée diocésain de la cathédrale Saint-Aubin, Namur

Figurant parmi les pierres du jardin d'Eden ainsi qu'aux fondations de la Jérusalem Céleste, l'émeraude est également évoquée par le passage de l'Apocalypse de Jean décrivant le trône de Dieu, *Aussitôt, je fus saisi par l'Esprit, et voici un trône se dressait dans le Ciel et […] celui qui siégeait avait l'aspect d'une pierre de jaspe et de sardoine. Une gloire nimbait le trône de reflets d'émeraude*[9]. La transparence et l'intensité de l'émeraude en ont fait un symbole de la verdeur de la foi. Pour Raban Maur (IXe), elle symbolise le Verbe divin et représente la foi en raison de sa couleur verte dont la force irradiante exprime l'énergie des saints prédicateurs[10]. Sur cette couronne-reliquaire provenant du trésor de la cathédrale de

[9] Ap, 4 : 2-3.
[10] Malaguzzi, p. 332.

Namur, les perles évoquent la pureté du Christ et des vierges martyrisées[11], tandis que les émeraudes évoquent l'espérance de la vie éternelle conformément à la vision de Bruno d'Asti (XIe) qui voit dans cette pierre verte un symbole de l'immortalité de l'esprit au-delà de la mort physique[12].

N° 18



[11] La puissance d'évocation symbolique des perles est également à l'œuvre au centre du *Tableau reliquaire de la Vraie Croix* du trésor de la cathédrale de Cologne, vers 1240. Dans les lapidaires chrétiens des Xe et XIIIe siècles, la perle, symbole de chasteté pour les figures féminines, fait référence à l'Immaculée Conception du Christ et symbolise ainsi souvent, à elle seule, le Christ et sa pureté. Celles qui soulignent ici les contours de la croix à double traverse qui accueille le fragment de la Vraie Croix de la staurothèque du trésor de la cathédrale de Cologne viennent cerner de lumière l'instrument du martyre transfiguré par la Résurrection et manifester visuellement le triomphe rayonnant de l'Agneau.

[12] Toujours selon *Malaguzzi.*


Main reliquaire de saint Blaise Palerme Dubrovnik, trésor de la Cathédrale, 1185-1192

Apparaissant dans le texte biblique sous le vocable « lazulite », le saphir est présent dès l'Exode « *Ils virent le Dieu d'Israël et, sous ses pieds, était un ouvrage de lazulite d'une limpidité semblable au fond du Ciel* »[13]. A deux reprises dans le livre d'Ezéchiel encore, le saphir est une image du trône céleste[14]. Saint Ambroise compare le saphir au ciel limpide en raison de sa pureté. Cette analogie avec le ciel fait considérer aux auteurs médiévaux cette pierre comme un concentré de l'élément air dont il possèderait les caractéristiques thermiques. Bède le Vénérable[15], considérait le saphir comme la couleur du ciel clair et dès lors comme un symbole de Celui y demeurant[16]. Pour Haymon de Halberstadt (IXe), la luminosité de cette pierre qui ressemble à l'eau traversée par un rayon de soleil est l'emblème des sages, illuminés par le rayonnement de la grâce divine[17]. Dès lors, le saphir est regardé comme l'emblème des vertus célestes et de la pureté angélique. Il renvoie à la dimension céleste de l'existence divine du Christ. Kessler précise encore à propos de cette pierre, à la fois l'importance que l'abbé Suger accorda à son symbolisme qu'il étendit à la

[13] Exode 24 : 10.
[14] Ezéchiel 1 : 26, *Et par-dessus le firmament qui était sur leurs têtes, telle une pierre de lazulite, il y avait la ressemblance d'un trône*. Et 10 : 1, *Je regardais et sur l'étendue qui était au-dessus de la tête des chérubins, on voyait comme une pierre de lazulite comme l'aspect, comme la ressemblance d'un trône*.
[15] 673-735.
[16] Voir Kessler.
[17] Malaguzzi, p. 328.

conception du « *materia saphirorum* » pour ses vitraux de St-Denis et la même inclinaison d'Hildegarde de Bingen pour la couleur de ce matériau resplendissant aux vitraux comme une vision de la Jérusalem Céleste lors de la consécration de de l'église St-Rupert en 1151 [18]. Sertis aux extrémités de la croix de Lothaire, aux emplacements des plaies du Christ, les saphirs témoignent de la floraison du calvaire en promesse de contact immédiat établi entre le martyr et le Ciel. Sur le bras reliquaire du trésor de Dubrovnik, mentionné par l'inventaire le plus ancien de la cathédrale[19], le dessus de la main présente une rosette orné d'un gros saphir entouré de perles, sous laquelle est serti un autre saphir plus petit. Ainsi, symboliquement à l'endroit même où les clous transpercèrent la chair du Christ, les saints patrons honorés à Dubrovnik[20] voient fleurir le saphir, promesse de leur contemplation prochaine des vertus célestes.



La dimension de pureté angélique évoquée à l'instant s'observe encore parfaitement sur ces détails du *retable de l'Adoration de l'Agneau mystique des frères Van Eyck* de la cathédrale Saint-Bavon de Gand, vers 1432 (ci-dessus). Le saphir qui orne le fermail des pans du vêtement de l'ange Gabriel comme de la Vierge Marie souligne la nature du message transmis et reçu. Les perles disposées en croix sur le fermail de l'ange évoquent le destin du Christ tandis que celles placées en couronne autour du saphir du fermail de la Vierge soulignent sa pureté et sa chasteté.

[18] Kessler, p. 22

[19] Pour la première fois en 1335. Cet objet faisait partie de la sélection d'une quarantaine d'œuvres de Croatie médiévale présentées à Paris lors de l'exposition « Et ils s'émerveillèrent… » au mois de janvier 2013, au musée de Cluny.

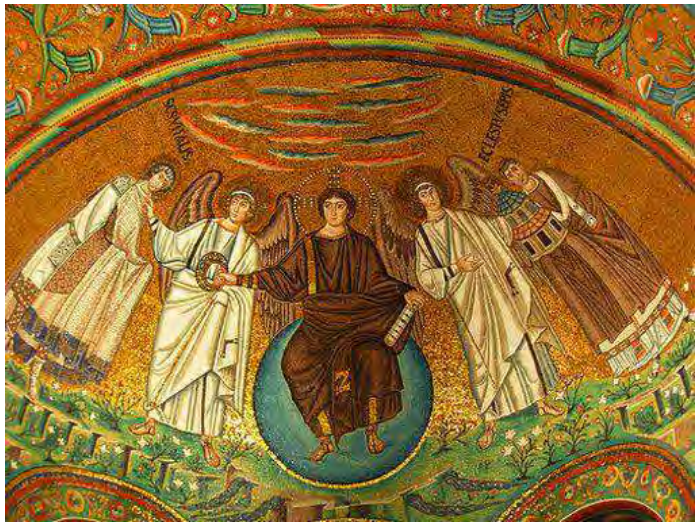
[20] La rangée supérieure des plaquettes qui ornent l'avant-bras porte les effigies des saints patrons de Dubrovnik, les frères Pierre, Laurent et André (Pierre est perdu), ainsi que Nérée, Achille et Blaise.

N°19

Modèles antérieurs permettant de suivre la continuité du motif de la croix ornée de gemmes, dans un modèle ravennate précoce et via sa traduction dans l'enluminure mérovingienne

 Mosaïque absidiale de Saint Apollinaire in Classe, VIe siècle	 *Sacramentarium* gelasianum, Bibliothèque apostolique du Vatican, Vat. Reg. Lat. 316, f.3.v (vers 750, n-e de la France)

N°20



Mosaïque ornant l'abside de l'église Saint-Vital de Ravenne, fleuves du Paradis, VIe siècle

BIBLIOGRAPHIE DES ELEMENTS D'ANNEXES AU CHAPITRE I

Beghelli, Michelle. "From the Bible to the Liber Pontificalis. Gems and Precious Stones in the Early Medieval Churches: Combinations, Colours and Contexts." In *Gemstones in the First Millenium Ad. Mines, Trade, Workshops and Symbolism. International Conference, October 20th-22nd, 2015römisch-Germanisches Zentralmuseum, Mainz*, edited by S. Greiff, Alexandra Hilgner and D. Quast, 233-77. Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2017.

D'Oudenbourg, Hariulf. "Chronica Centulense " In *Chronique de l'abbaye de Centula St Riquier traduite par le Marquis Le Ver*: Mémoires de la Société d'émulation d'Abbeville, 1104 [1899].

Kessler, Herbert L. *Seeing Medieval Art*. Toronto: University of Toronto Press, 2011.

Le Pogam, Pierre-Yves, and Christine (assisté de) Vivet-Peclet. "Les Premiers Retables (Xiie-Début Du Xve). Une Mise En Scène Du Sacré." edited by du 10 avril au 6 juillet 2009 Musée du Louvre. Paris: Musée du Louvre Editions, 2009.
Malaguzzi, Silvia. *Bijoux, Pierres Et Objets Précieux*. Paris: Hazan, 2008.

ANNEXES AU CHAPITRE II
« SUGGERER L'INVISIBLE/LA PRESENCE : SIGNIFICATIONS ET PRATIQUES DE L'ENVELOPPEMENT DE LA RELIQUE »

DANS LE POINT « CENTRALITE DES « LOCIS » PARTICULIERS AUTOUR DES CORPS SAINTS DANS L'EXPERIENCE CHRETIENNE DE LA SACRALITE

Dans l'ouverture

N° 1

Pp. 107-109 de l'article « Le sacré affleure-t-il aussi au musée ? » au sujet de l'étymologie de la notion de sacré et du caractère manifesté de la sacralité au Moyen Age[1] :

Le sacré : une expérience plus qu'un concept

Questionner « la sacralité » au musée, qu'elle s'attache aux objets, à leur interprétation ou à la logique muséale elle-même, implique de s'accorder sur ce qu'on entend par ce terme.

Caractériser étymologiquement le sacré[2]

La notion de « sacré » a trait à l'idée d'un jaillissement, d'une manifestation à laquelle se confronte l'homme, quelle que soit la culture dans laquelle il vit cette expérience. Le grec *hagnos* montre que s'y attachent les sentiments contraires de crainte, d'effroi sacré et de vénération face à la majesté divine. Frisson et fascination situent dans le vécu humain le plus intime les ébranlements ressentis (Otto, 1968). C'est qu'il s'agit au départ de

[1] Fanny Fouché, "Le Sacré Affleure-T-Il Aussi Au Musée ?," in *Museoly and the Sacred*, ed. François Mairesse (Paris: ICOFOM, 2019).
[2] On suit ici le fil du moine bénédictin de l'abbaye de Münsterschwarzach, Anselm Grün (2004) dans ses méditations philosophiques sur le sacré.

l'irruption de ce que Mircea Eliade a décrit comme « *"ganz andere",* radicalement et totalement différent : ne ressemblant à rien d'humain ou de cosmique » (Eliade, 1965, p. 16). Ce peut être la force mystérieuse désignée par les Mélanésiens comme *mana*. L'irruption de cette puissance hors de la sphère de la raison l'entoure d'exceptionnel, mais aussi de danger. On approche ici l'intouchable que désigne le *tabou* des Polynésiens affectant les points directs de contact avec le sacré. L'étymologie du terme en hébreux, *qadosh*, souligne l'idée de séparation dont l'archétype correspond, dans le récit biblique, à la confrontation de Moïse avec la terre sainte et emplie de Dieu où lui apparaît le Buisson ardent. La distinction entre cet espace chargé de forces et sa périphérie, sans structure ni consistance, est cristallisée dans l'interdiction pour Moïse de souiller cette terre sainte du contact de sa sandale [Ex 3, 5]. L'importance de ces lieux et du respect de leur accès à travers des rituels d'approche précis se retrouve dans l'étymologie latine *sacer*. Les Romains désignaient en effet comme *sanctus* ces épicentres définis par les gestes consistant à les circonscrire. L'érection d'une frontière avec le profane – situé devant (*pro-)* le lieu sacré (*-fanum)* – définit ainsi l'espace sacré par sa position à l'écart. L'inaccessibilité de lieux érigés en « centres du monde » (Eliade, 1965), gardés de toute violation et ne pouvant être atteints qu'à travers des conditions et des rituels très précis, constitue donc des dimensions intrinsèques à la caractérisation sacrale.

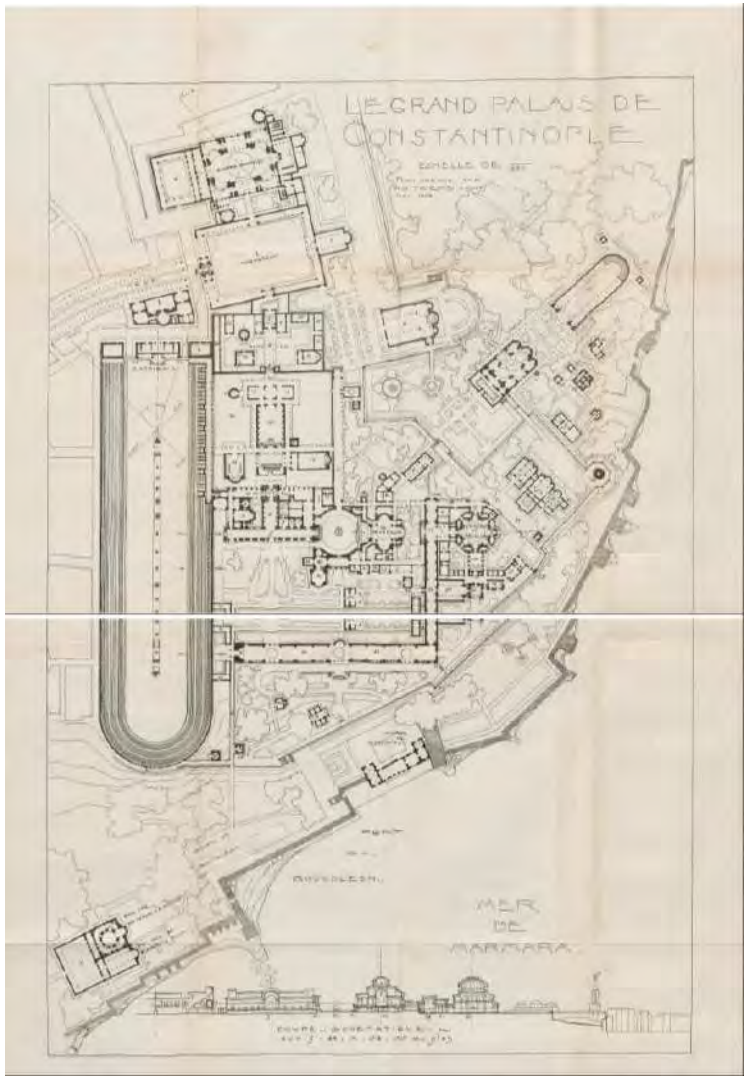
De la manifestation du sacré

La capacité de l'objet sacré à devenir le lieu d'un jaillissement est également primordiale. Sans doute est-ce l'étude de Mircea Eliade des spécificités de l'expérience religieuse qui éclaire le mieux cette dimension. Pour désigner l'irruption de la transcendance par une brèche dans le continuum du quotidien, ce dernier fonde la notion de hiérophanie. Il la désigne comme :

> La manifestation de quelque chose de « tout autre », d'une réalité qui n'appartient pas à notre monde, dans des objets qui font partie intégrante de notre monde « naturel », « profane » (Eliade, 1965, p. 17).

On perçoit clairement ici, et ce point a toute son importance dans la perspective qui nous intéresse, comment le sacré apparaît toujours à travers quelque chose d'audible, de visible, de palpable transfiguré par la réalité invisible qui soudain le traverse. Que ce soit dans une pierre, un arbre, une terre, un homme, « le sacré se manifeste au moyen de quelque chose d'autre que lui-même : êtres, objets, mythes ou symboles » (Ries, 1986, p. 333). Le paradoxe originel de la hiérophanie se joue dans cette possibilité pour l'homme de se lier à des réalités terrestres, objets, lieux ou êtres médiateurs momentanément revêtus de cette dimension de sacralité qui les transforme. Il en résulte la possibilité d'une discontinuité fondamentale non seulement dans l'espace, mais également dans le cours du temps autour de l'expérience du sacré. A la conscience de l'existence d'espaces qualitativement différents d'autres répond la distinction entre le temps profane du quotidien et le temps sacré lié à la célébration des mythes originels. Si la sacralité s'élabore constitutivement par la qualification spatiale et temporelle , elle s'appuie également sur les rites qui constituent son troisième instrument de prédilection pour ouvrir un passage du monde terrestre vers le monde céleste.

Dans le sous-point Les trésors de reliques constantinopolitains : *loca sancta* majeurs de la chrétienté
N° 2



Le Grand Palais de Constantinople dans Ebersolt, d'après le relevé topographie d'Ad. Thiers, 1910.

N°3



Planche de Gaspare Fossati représentant la façade orientale de l’église Sainte-Sophie devenue mosquée et le *Skevophylakion* au premier plan, à droite, 1852.

N°4

Photographie du tympan de la basilique de Monza



N°5

Détails au sujet des deux églises de Constantinople dédiées à la Vierge évoquées dans le texte :

Dédiées à la Vierge[3] et liées à l'impératrice Pulchérie, il s'agit de deux églises spécifiquement édifiées pour abriter d'insignes reliques de la Mère de Dieu ramenées de Jérusalem. Sainte-Marie des Blachernes, avait été érigée par Pulchérie, vers 451, pour abriter le linceul virginal découvert à Gethsémani et avait été flanquée un peu plus tard, sous le règne de Léon Ier, d'une annexe pour recevoir une châsse contenant la sainte Robe de la Vierge. On retrouve au sujet de ce sanctuaire, dans les textes cités par Ebersolt, la même distinction qu'à Hagia Sophia entre l'église proprement dite, la basilique construite par Pulchérie, dite « grande église » et la rotonde qui lui était accolée[4] et qu'on trouve désignée sous le vocable d'Eglise de la Sainte-Châsse en raison du précieux coffre-reliquaire qu'elle renfermait[5]. La seconde construction, Sainte-Marie-des-Chalcopratia, avait été

[3] La première se situe dans le quartier des Blachernes, la seconde dans celui de la Chalchopratia.
[4] Néanmoins, à la différence semble-t-il du *skevophylakion* d'Hagia Sophia, l'église de la Sainte-Châsse ne constituait pas uniquement une tour du trésor close mais davantage une église dotée d'un narthex, de portes saintes, d'un sanctuaire, d'un autel et même de tribunes. Sur cet édifice et l'histoire de sa construction voir la page 47 et suivantes d'Ebersolt, *Sanctuaires De Byzance. Recherches Sur Les Anciens Trésors Des Églises De Constantinople (Paris: Ernest Leroux éditeur, 1921)*.
[5] Ibid., p. 48.

d'emblée édifiée par Pulchérie, autour de 450, comme un sanctuaire double composé d'une basilique et d'un édifice plus petit, un trésor dans lequel l'impératrice avait déposé, vraisemblablement dans l'autel, une châsse contenant la relique de la ceinture de la Vierge[6]. Toujours d'après *Le Livre des cérémonies,* on apprend que cette seconde église, que les textes mentionnent, elle aussi, comme la *Sainte-Châsse*[7] était un reposoir pour *la chevelure de saint Jean-Baptiste, le corps des saintes femmes, des myrophores* […et que] *Dans la même église de la Sainte-Châsse se trouvait encore, du côté gauche, un oratoire où les souverains allaient prier*[8].

N°6

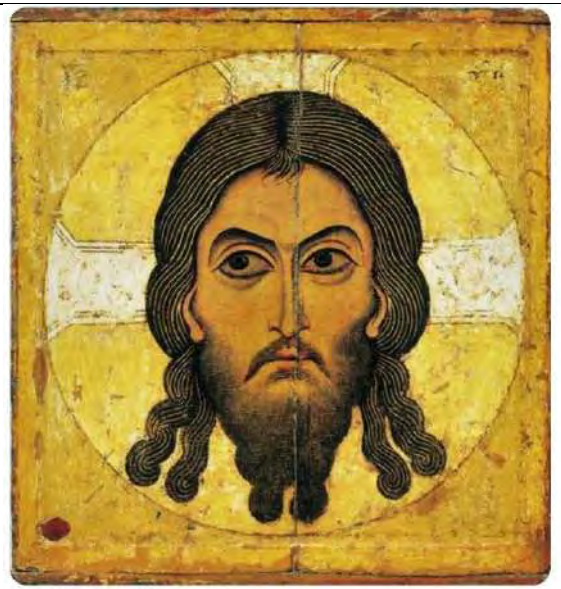
Ioli Kalavrezou apporte encore une dernière pierre à la compréhension de la puissance d'effet des représentations attachées et projetées par la Chapelle du Pharos constantinopolitaine qu'on peut évoquer ici. En effet, à la suite d'une recherche russe antérieure[9], la chercheuse d'Harvard mentionne une icône qui apparaît comme un précipité de la sacralité et de la puissance d'effet symbolique et rayonnement de cette chapelle à travers son trésor de reliques.

---

[6] Sur les sources d'Ebersolt au sujet de cette édification, voir *ibid*., note 2, page 54.
[7] Il s'agit d'un édifice là aussi décrit comme une véritable petite église avec iconostase et autel.
[8] Ebersolt, p. 58.
[9] Valentina. I. Antonova et Nadezhda. E. Mneva, *Katalog drevne russkoi zhivopisi Xl* - Nachala XVII v., 2 vols, Moscou, Iskusstvo, 1963, référence citée p. 57, Ioli Kalavrezou, "Helping Hands for the Empire: Imperial Ceremonies and the Cult of Relics at the Byzantine Court," in *Byzantine Court Culture*, ed. Henri Maguire (Washington DC: Harvard University Press, 2004).



Icône de la galerie Tretyakov, Moscou, Adoration de la Croix, XIIe



Revers de l'icône de la galerie Tretyakov, Moscou Mandylion, XIIe

L'une des faces de cette icône double, reproduite ci-dessus, est entièrement occupée par la représentation d'un des joyaux du *skevophylakion* du Pharos : le portrait estimé miraculeux de Jésus, qui se détache ici sur fond or, dans l'encadrement doré d'un nimbe timbré d'une croix rehaussée de blanc. Par le mouvement des pupilles tournées vers la gauche, son visage dont les traits sont propres au *Mandylion*, semble tendu vers la contemplation de l'autre face de l'icône au centre de laquelle se dresse une grande croix en bois sombre. Là, également sur fond or, la butte du Golgotha accueille la vénération de la Vraie Croix à laquelle s'attachent tous les instruments de la Passion concentrés à l'intérieur de l'écrin de la chapelle du Phare. La couronne d'épines tout d'abord suspendue à la rencontre des bras de la croix à l'emplacement où reposa la tête du Christ, la lance et l'éponge ensuite élevées des deux côtés de la croix par les archanges Michel et Gabriel en réminiscence aux rôles de Longin et de l'autre centurion romain tendant l'eau vinaigrée et enfin peut-être les clous portés par les séraphins au-dessus de la croix. Le rapprochement émis par Kalavrezou entre cette synthèse du trésor et l'architecture même de la chapelle dont le revêtement intérieur d'or serait symbolisé par le fond or

tandis que le blanc du nimbe crucifère évoquerait la blancheur de sa parure extérieure[10] permettent de voir cette icône double comme un manifeste du prestige de ce trésor et de la puissance que sa possession confère aux souverains impériaux à travers leur chapelle palatine du Pharos. Ainsi un tel objet peut-il effectivement éclairer l'importance à la fois des reliques de la Passion du Christ en tant qu'instrument de pouvoir et le rôle joué par cette petite église qui les abritait au cœur du Grand Palais et arborait par là une vision scintillante et triomphale d'une nouvelle Jérusalem. On comprend mieux ainsi les ressorts de la continuité entre cette chapelle - reposoir des reliques les plus vénérées de la Chrétienté dans l'immédiate proximité de la résidence impériale - et la typologie des chapelles reliquaires palatiales érigées précisément après la prise de Constantinople en 1204[11].

N° 7

Au sujet de l'apparition des premiers dispositifs conçus pour protéger et magnifier les corps saints dans l'architecture chrétienne, on se souvient de l'importance des édifices que l'ère paléochrétienne, à la suite de la conversion de Constantin, éleva aux lieux du passage du Christ dont la rotonde de l'*Anastasis* ou Saint-Sépulcre (déjà rencontrée au flanc des ampoules à eulogie). Ces constructions succèdent ainsi à l'époque où la menace pesait encore sur les vénérations des premiers chrétiens, temps dont témoigne par exemple le récit du recueil des corps de sainte Foy, martyre sous Dioclétien et Maximien et de ses compagnons Caprais, Primus et Félicien. *Leurs membres sacrés furent recueillis en cachette par crainte des païens cruels et ensevelis avec le plus grand soin dans un lieu des moins approprié*[12]. La paix de l'Eglise permit seule les premières translations et édifications martyriales comme on peut encore le lire, quelques lignes plus loin au sujet de sainte Foy : *Après qu'un grand nombre d'années se furent écoulées et que la fureur des païens se fut apaisée* [la tâche s'imposa de] *construire une église* [et de] *transférer les corps des saints de l'endroit sauvage et désert où ils reposaient en un lieu consacré au Seigneur*[13]. Edifiées à d'autres endroit au-dessus des emplacements mêmes où reposaient les martyrs, ces églises martyriales, manifestent par le choix de leur plan centré, leur polarisation autour du « mort très spécial »[14] dont elles magnifient la *memoria.* Qu'on songe à ce titre à la rotonde de Sainte-Constance de Rome, à Saint-Vital de Ravenne ou encore à l'église des

[10] Ibid., p. 57.
[11] On songe en premier lieu la Sainte-Chapelle de saint Louis et celle de Charles IV au Château de Karlstein mais ne faisons que les évoquer en note infra car elles n'ont pas pu être étudiées dans ce travail au titre de leur architecture. On mentionnera seulement la Sainte-Chapelle parisienne au sujet de la Grande Châsse, à la fin du chapitre III.
[12] "Liber Miraculorum Sanctae Fidis. Recueil De Textes Latins Écrits Entre Le Xie Et Le Xive Siècle, Reliés Dans Le Manuscrit Ms. 22 De La Bibliothèque De Sélestat. 120 Feuillets De Parchemin.," in *Livre des miracles de sainte Foy. 1094-1994*, ed. Les Amis de la bibliothèque de Sélestat (Obernai 1994). Ici « Translation des reliques de sainte Foy », fol. 8r-11v, trad. Charles Munier, pp. 16-20, ici p. 16.
[13] Idem, p. 16.
[14] Formule employée au pluriel par Peter Brown et reprise systématiquement par toute la littérature touchant aux saints depuis.

Saints-Apôtres de Milan dont Jean-Pierre Caillet nous rappelle l'épigramme composé par saint Ambroise pour sa dédicace soulignant le lien entre le plan cruciforme de l'édifice et l'instrument du supplice du Seigneur[15]. La construction martyriale signale par essence le geste d'érection du tombeau comme on peut encore le lire ici [Dulcidius] *confia la bienheureuse Foy* […] *à un mausolée taillé dans un marbre précieux érigé dans la basilique*[16].

N°8

Sur l'enfouissement des corps saints à l'époque mérovingienne : à la fois protection des corps saints et soubassement spirituel aux constructions édifiées

[15] Jean-Pierre Caillet, « La rapide fortune des plans centrés », *L'Art des temps paléochrétiens,* Editions Archétype 82, Paris, 2007, p. 59.
[16] "Liber Miraculorum Sanctae Fidis. Recueil De Textes Latins Écrits Entre Le Xie Et Le Xive Siècle, Reliés Dans Le Manuscrit Ms. 22 De La Bibliothèque De Sélestat. 120 Feuillets De Parchemin..", « Translation des reliques de sainte Foy », *op. cit.*, ici p. 16.



Chapelle funéraire de l'abbé Agilbert et de l'abbesse Théodechilde crypte mérovingienne de Jouarre fin du VIIe s.



Poitiers, Hypogée des dunes chapelle funéraire de l'abbé Mellebaude fin VIIe début VIIIe

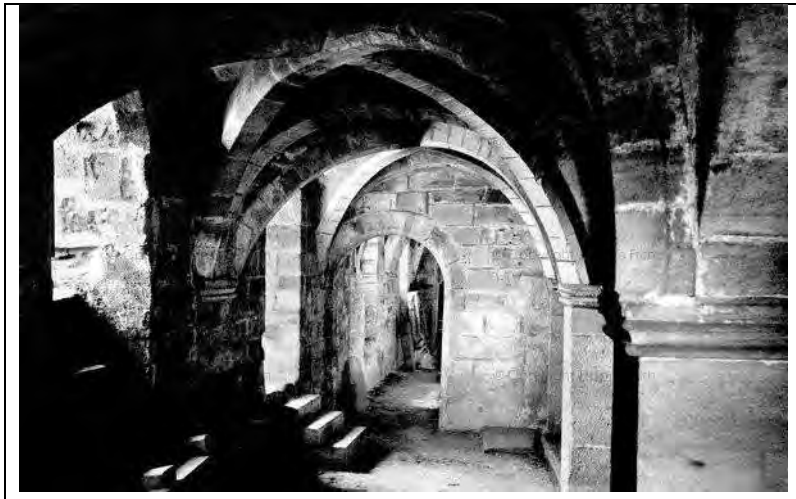
L'architecture mérovingienne inscrivant les corps saints dans des salles à demi enterrées peut être évoquée ici afin d'éclairer le mécanisme de protection et de vénération mis en place par ces hypogées. Les exemples les plus célèbres sur le territoire français sont peut-être l'hypogée mérovingienne édifiée à Poitiers pour l'abbé Mellebaude fin VIIe début VIIIe[17] et la chapelle funéraire érigée à la mémoire d'Agilbert, évêque de Paris et de l'abbesse Théodechilde de Jouarre dont les sarcophages reposent dans la chapelle souterraine édifiée à la fin du VIIe siècle. Ces constructions comblent le besoin double de protection et de sanctification comme l'indique Jean-Pierre Caillet leur reconnaissant *le double avantage d'assurer la protection matérielle des restes vénérés (en cas d'incendie notamment d'autant mieux que ces cryptes seront rapidement voûtées) et de rehausser le caractère saint de l'office en regroupant les clercs en position dominante sur une estrade surplombant le sépulcre des saints.*[18] Caractérisées par leur forme d'hypogée, survivance architecturale romaine, ces chambres funéraires souterraines ou semi-souterraines

[17] Connue sous le nom d'Hypogée des Dunes, elle se caractérisait par ses marches descendant vers une première salle rectangulaire avec des sarcophages sur les côtés puis une deuxième salle avec autel central A son sujet lire Carol Heitz, *La France pré-romane*, 78-85 et Xavier Barrai I Altet, « Poitiers. Chapelle funéraire dire hypogée des Dunes,» dans *Les premiers monuments Chrétiens de la France, vol.2, Sud-Ouest et Centre* (Paris : Picard, Ministère de la culture, Direction du Patrimoine, Sous-Direction de l'Archéologie, 1996), 302-310.

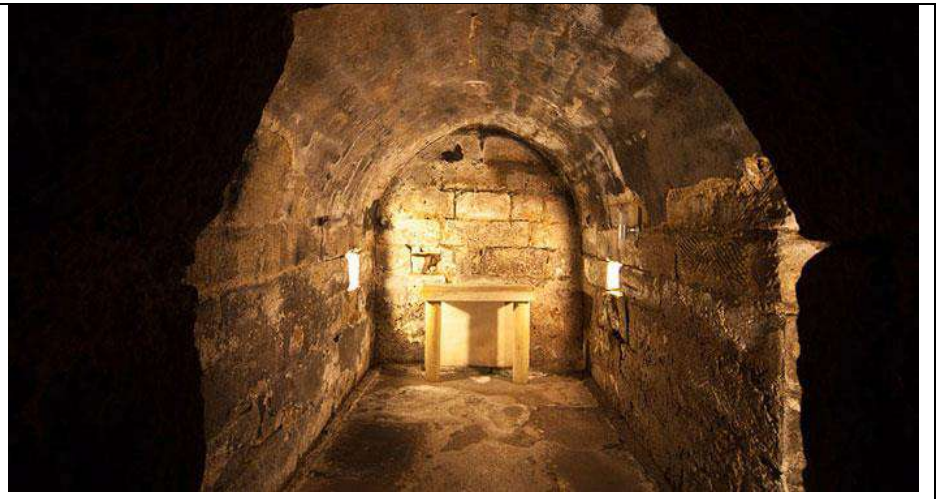
[18] Jean-Pierre Caillet, "Reliques Et Architecture Religieuse Aux Époques Carolingienne Et Romane," in *Les Reliques. Objets, Cultes, Symboles*, ed. Edina Bozoky and Anne-Marie Helvétius (Turnhout: Brepols, 1999), p. 178.

voûtées se multiplient en lien avec les premières translations des corps des martyrs depuis les catacombes romaines initiées essentiellement autour du pontificat de Paul I[er19]. Leur association entre une crypte souterraine abritant les corps saints et la présence d'un oratoire accueillant l'autel s'élevant à la verticale constitue ici une intéressante traduction architecturale d'un principe illustré ici dès les premières pages du chapitre I à travers l'enluminure de l'Apocalypse de Bamberg.

Dans le sous-point sur l'aménagement de dispositifs de mise en visibilité à l'intérieur des cryptes
N°9



Crypte de l'abbaye mérovingienne d'Hexham début VIIIe



Crypte de l'abbaye mérovingienne de Ripon fin VIIe s

Construite autour de reliques que l'abbé Wilfrid rapporta d'un voyage en Gaule ou à Rome, l'abbaye de Ripon présente, toujours en élévation, en soubassement, une chambre principale voûtée dotée d'une cavité dans le mur oriental et vraisemblablement destinée à accueillir les reliques, et une antichambre également voûtée. Deux passages, au sud et au nord encadrent ces chambres. Leurs murs présentent des niches destinées à éclairer les parois lors des processions qui s'y déroulaient. L'articulation entre les deux chambres et les corridors menant à la crypte peut être décrite comme suit. *Le premier par lequel on entrait dans la section occidentale de l'église longeait le côté sud de la crypte et était relié à celle-ci par une porte sur son mur méridional. Le deuxième commençait dans la section orientale de l'église et longeait le mur septentrional de la crypte pour rejoindre*

[19] 757-767.

l'antichambre devant celle-ci[20]. Ripon répond ainsi, comme le dispositif romain mis en place par Grégoire le Grand, au désir des fidèles d'approcher les tombeaux vénérés grâce à l'aménagement de cryptes permettant d'en faire le tour et d'accéder, au moins visuellement, aux tombes. Egalement liée à l'abbé Wilfrid, la crypte de l'abbaye d'Hexham doit également être mentionnée, comme le fait Franz Ronig[21] dans ses recherches sur les chambres des reliques. Conçue au VIIe siècle autour des reliques de saint André que Wilfrid rapporte de son voyage de Rome en 679, elle présente également une chambre voûtée, une antichambre et un système de circulation complexe avec trois accès différenciés. Comme nous venons de le faire pour Ripon, reportons directement ici la description que la recherche qui s'est penchée récemment sur la question fait des circulations dans ces corridors où l'on retrouve également des niches dans les parois murales pour accueillir les luminaires à même d'éclairer les processions vers les tombeaux sacrés. D'une part, *il se peut que le passage nord ait débouché hors de l'église, ce qui permettait aux pèlerins de visiter la crypte sans avoir à entrer dans l'église même.* D'autre part, *les ecclésiastiques quant à eux, avaient probablement accès à la crypte par le passage sud qui donnait directement dans la chambre principale. Ils pouvaient alors passer à travers la chambre et ressortir comme les laïcs par le couloir nord*[22]. Ronig établit dans son texte la même distinction qu'évoquée plus haut entre un passage conçu pour permettre aux pèlerins de voir les reliques et l'autre ménageant pour les moines un accès direct depuis le sanctuaire vers le tombeau.

DANS LE POINT « LES BATIMENTS DU TRESOR COMME « TOURS » : MANIFESTER LA PRECIOSITE PAR L'ENCLOSURE »

Dans le sous-point « L'exemple de la chapelle du *Sancta Sanctorum* du Latran »

N°10

[20] D'après la description qu'en donne la recherche sur l'architecture de Northumbrie citée *supra*, ici p. 71.
[21] Franz J. Ronig, "Trésors Et Chambres Des Reliques " in *Rhin-Meuse* (1972).
[22] Geneviève Gamache, *op. cit.*, p. 73. Elle s'appuie quant à elle aux travaux de Richard N. Bailey, « Seventh-century Work at Ripon and Hexham, » *Archaeology of Cathedrals* (Oxford: Oxford University Committee for Archaeology) 1996, pp. 11-14. Ainsi qu'à E. Cambridge et A. Williams, « Hexham Abbey: A review of récent work and its implications. » *Archaeologia Aeliana*, 5th ser., 23 (1995): 79]



Fenêtre grillagée permettant seule d'apercevoir l'intérieur de la chapelle depuis le haut de le Scala Santa[23]

Dans le sous-point « Des trésors d'église filant le thème de l'enveloppement et du coffre-fort »
N°11

Quelques exemples complémentaires illustrant le lien entre l'élévation de reliques et le lancement de campagnes de reconstruction du chœur des sanctuaires :

Ainsi, à Andres, en 1164, c'est la ruine de l'ancienne église qui entraîna une grande cérémonie autour d'une translation de reliques. Là, la nouvelle église fut commencée approximativement huit ans après la translation (autour de 1172). Source Victor Mortet et Paul Deschamps, *Recueils de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Age,* Paris, Picard, 1929, tome I, p. 389, cité par

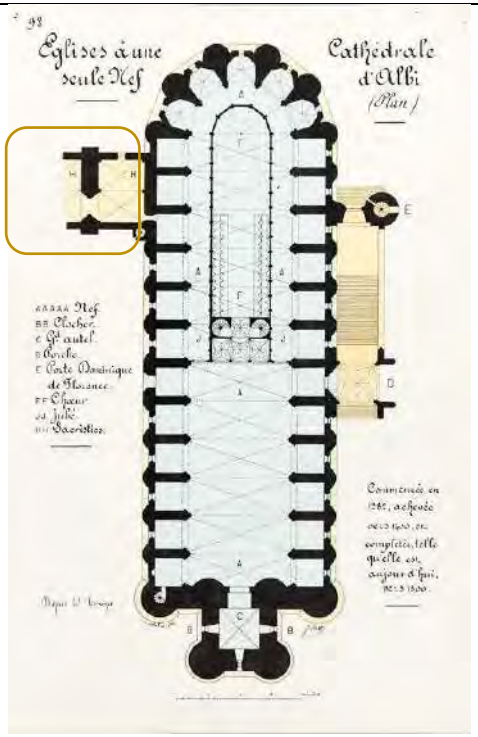
[23] 1ère fig. du texte de Lauer, p. 11.

Parmi les exemples illustrant la synchronicité entre érection de bâtiment du trésor et chantiers de construction au XIIIe, retenons qu'à la cathédrale de Mayence, la salle du trésor avait été bâtie en 1239 en même temps que le chœur occidental. Le rôle joué par les reliques au cœur de ce processus demeure plus net encore à la basilique Saint-Quentin où se déroulèrent en 1229 une élévation solennelle des reliques du saint éponyme et leur transfert dans un nouveau reliquaire. Cette date correspond approximativement avec l'ouverture du chantier de la basilique au XIIIe siècle dont le chœur ne fut achevé qu'en 1257. (A ce sujet, lire Claude de la Fons, *Histoire de Saint-Quentin,* p. 149 et P. Héliot, *La basilique de Saint-Quentin,* Paris, 1967, p. 37. Ces deux sources sont citées par Seymour,). Ce phénomène liant bâtiment du trésor et modification des parties orientales du plan demeure à l'œuvre dans les exemples plus tardifs. Ainsi, à la cathédrale de Luçon, l'évêque André De la Roche rénova le chœur tandis que son successeur, Jean Fleury (évêque de 1431 à 1441) construisit la sacristie. Enfin, à Reichenau-Mittelzell, sous l'abbatiat de Friedrich Von Wartenberg la reconstruction du chœur en 1443 va de pair avec l'édification d'une nouvelle salle du trésor.

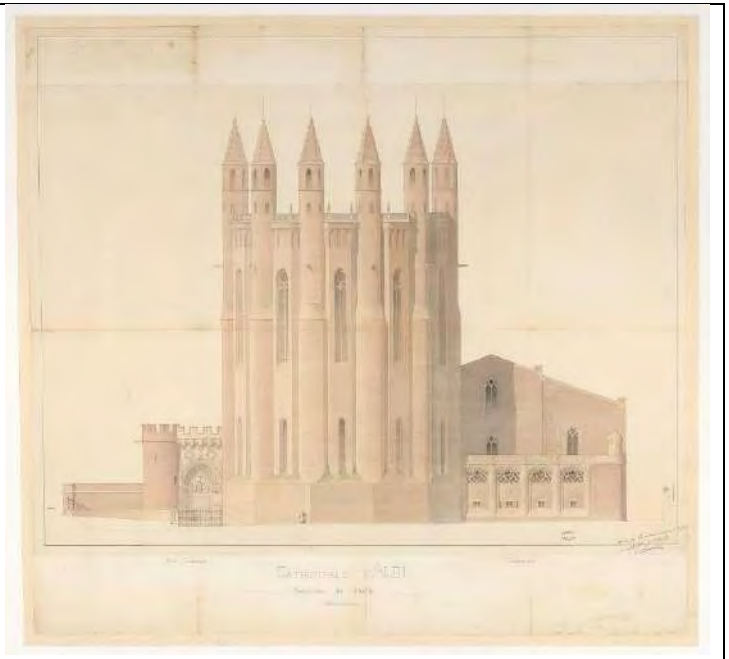
N°12


Face avant de *l'Arca Santa,* datée du XIIe siècle pour sa partie orfévrée et conservé dans la chambre du trésor d'Oviedo.

N° 13



Plan de la cathédrale Sainte-Cécile d'Albi commencée dans le dernier quart du XIIIe siècle avec emplacement du trésor haut



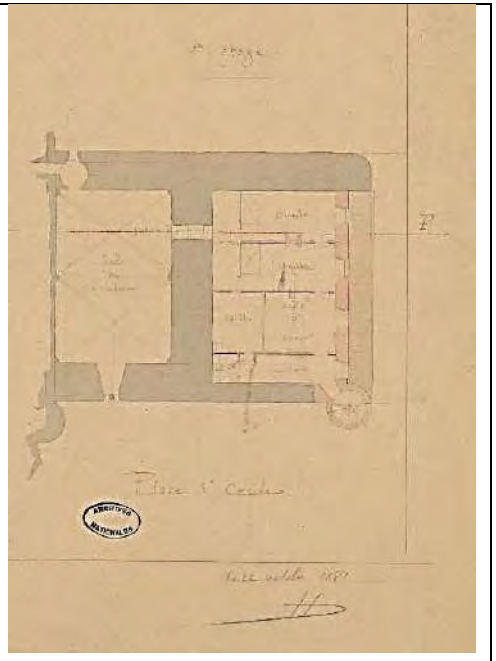
Vue du chevet de la cathédrale d'Albi avec vue extérieure des sacristies, dont trésor haut, par Léopold Hardy, 1880.

Dans le cadre de la construction de la cathédrale d'Abli, autour de 1277, sur le modèle de celle des dominicains de Toulouse, la première campagne de construction, qu'on estime achevée en 1300, incluait la construction, sur le flanc sud, de bâtiments destinés au Chapitre dont une salle haute dévolue au trésor. La lithographie ci-dessus permet de reconnaître, dans l'architecture de brique de la cathédrale née au lendemain des campagnes contre les albigeois, marquée par l'étroitesse des ouvertures pratiquées, la massivité de la construction des constructions flanquant la cathédrale. Là, ce sont les campagnes de sondage sous les repeints liés à la transformation de cet espace en chapelle mariale au XIXe siècle qui ont permis de mettre au jour les dispositions d'origine de cette salle voûtée appareillée de briques destinée à conserver les archives et les objets précieux du

chapitre dont une relique de la Vraie Croix et des reliques de sainte Cécile conservées ensemble à l'intérieur d'un reliquaire attesté par les inventaires dès le XIe siècle.



Coupe des sacristies de la cathédrale d'Albi (trésor à droite) par Amédée Léopold Hardy, 1880



Plan du premier étage des sacristies (trésor à gauche) de la cathédrale d'Albi par Amédée Léopold Hardy, 1880

N°14

Aperçu des niches datées de l'érection, au XIIIe siècle, de la salle haute du trésor de la cathédrale d'Albi, tout d'abord (à gauche) dans une représentation sous l'apparence qu'elles avaient prises au XIXe siècle lorsque la salle médiévale avait été convertie en chapelle mariale, et (à droite) dans l'état actuel après redéploiement récent du trésor (transposition des grilles de fer forgé sous la forme du réseau de croisillons de bois).





N° 15

Photographies actuelles du voûtement (dont l'appareillage de briques demeure visible aux voûtains), de la salle haute du trésor de la cathédrale Sainte-Cécile d'Albi, datée du XIIIe siècle (on ne montre ici que les parties hautes afin que la vue de soit pas gênée par les dispositions touristiques actuellement retenues.





N°16

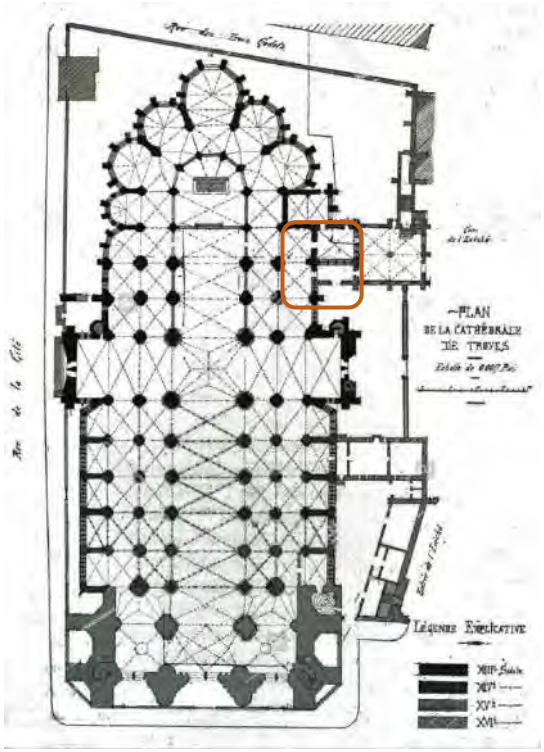
Datée du XIIe siècle et évoquée pour la première fois dans une charte du 1er avril 1241, perpendiculairement à la cathédrale, la « *domus thesauri* » de Notre-Dame occupait son flanc méridional vis-à-vis du palais épiscopal (*domus episcopi*). Elle superposait originellement un niveau bas fait de plusieurs salles voûtées servant de vestiaire et d'autres servant de trésor en partie haute. L'abbé Louis Le Rouzic nous apprend qu'une charte décrit ce bâtiment comme déjà trop étroit pour les pièces qui y sont rassemblées en 1241, justifiant la décision épiscopale d'ajouter un troisième étage au bâtiment de la sacristie en faveur de la fabrique afin d'y loger les objets du trésor ne pouvant se trouver dans la maison initiale[24]. A Amiens, c'est un édifice hors œuvre de trois étages, adjacent au collatéral nord du chœur, qui est érigé à la fin du XIIIe siècle. Les trois niveaux superposent un revestiaire au rez-de-chaussée abritant les vêtements liturgiques, une trésorerie basse située trente marches plus haut et enfin, après un second

[24] (Voir Louis Le Rouzic, *Le trésor de Notre-Dame de Paris,* M. Lescuyer, Lyon, 1951, cité par Sire p. 193).

escalier, une chapelle haute dédiée à saint Jean-Baptiste désignée comme trésorerie haute et abritant les reliquaires les plus précieux dont le chef du protomartyr[25].

N°17

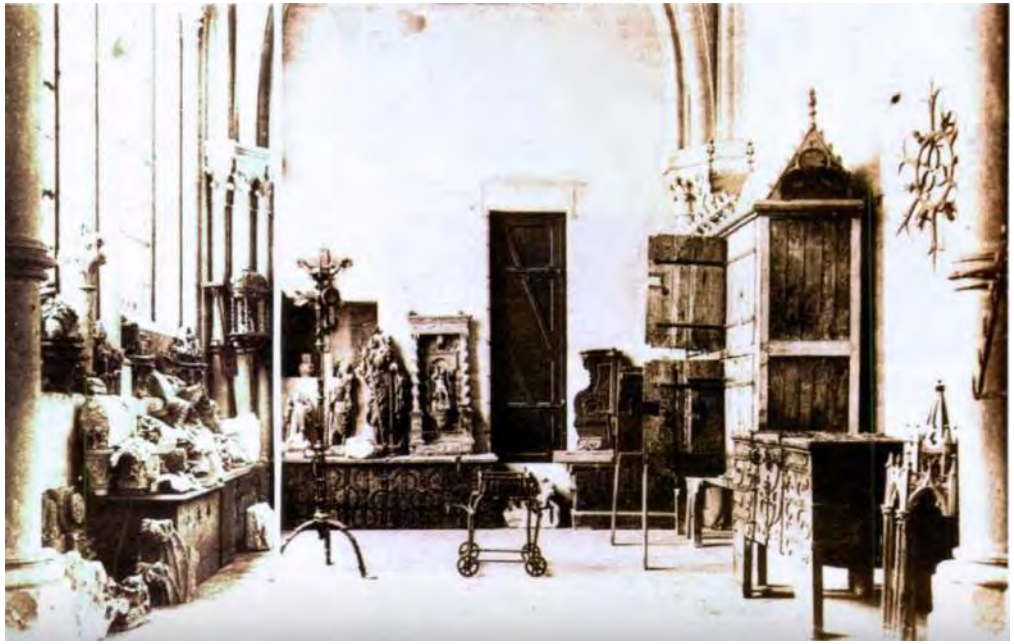
[25] (Voir P.-M. Montroué, « Introduction », *Le trésor de la cathédrale d'Amiens,* Cat. Exp., cathédrale d'Amiens, Association de la cathédrale d'Amiens, 1987).



Plan de la cathédrale Saint-Pierre Saint-Paul de Troyes, avec emplacement du trésor érigé au XIIIe siècle entouré

N°18

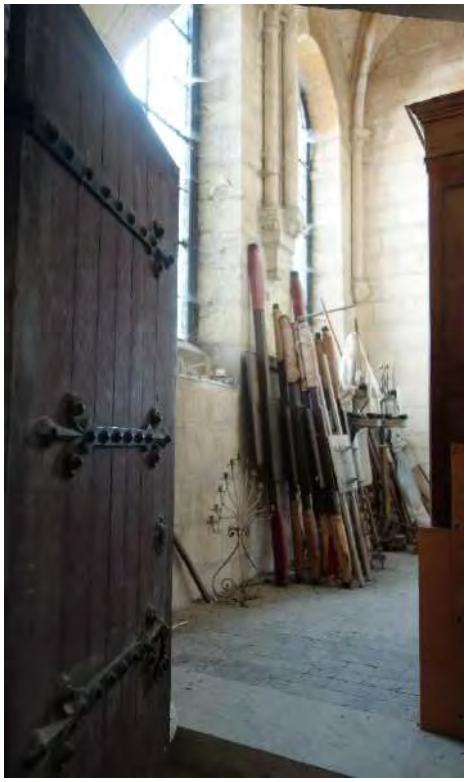
Photographies de 1906, issues de la médiathèque de l'architecture et du patrimoine, représentant d'anciennes vues de la salle haute du trésor de la cathédrale Notre-Dame de Noyon :

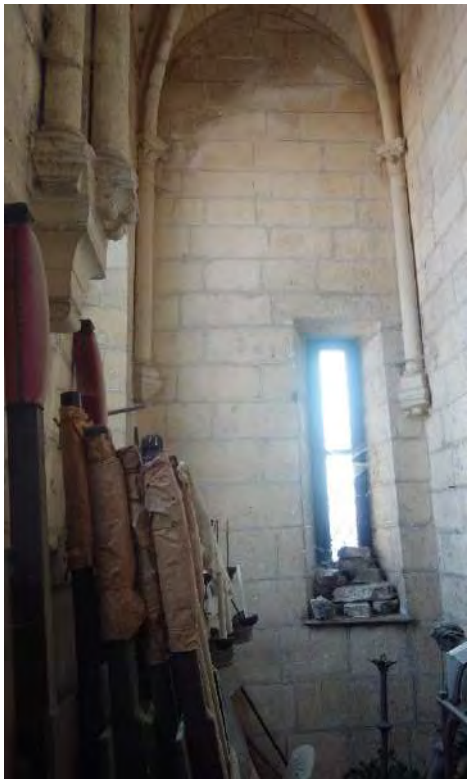




Seconde pièce, située au nord, du trésor haut de la cathédrale de Noyon. Vue de l'extérieur (avec encadrement) et vues intérieures :







N°19

Photographies des réaménagements XIXe siècle des accès aux salles hautes des trésors de la cathédrale de Troyes (à gauche) et de celle de Saint-Etienne de Sens (à droite). Ces dispositions n'entretiennent aucun rapport archéologique avec celles que nous avons décrites dans le texte au sujet des accès médiévaux à ces chambres des trésors.





N°20
Au sujet des figures des gardiens du trésors de la cathédrale de Reims, d'après Alain Cottez[26].

Toutes ces richesses accumulées étaient administrées par le chapitre, mais étaient placées sous la garde d'un chanoine qui portait le titre de sa charge : trésorier. C'était un personnage important nommé par l'archevêque. Avant d'entrer en fonction, il devait prêter serment, foi et hommage

[26] Alain Cottez, "L'ancien Trésor Du Chapitre," *La plume de l'ange* n°6 décembre 2015 (2015): p. 5. S'appuyant sur l'ouvrage antérieur de Prosper Tarbé, *Trésors Des Églises De Reims* (Reims Impr. de Assy, 1843.).Ce sont essentiellement les pages 21 à 25 qui concernent le trésor de la cathédrale.

à ce dernier ainsi qu'au chapitre. La qualité de dignitaire lui était accordée avec des droits, des privilèges et des revenus. Son installation du côté gauche du chœur s'effectuait en grande pompe selon un cérémonial codifié. La charge de trésorier était lourde et multiple, assurée par des aides nombreux composés de clercs et de laïcs en compensation, elle assurait une source des bénéfices lucratifs[27]. La surveillance de la cathédrale incombait au trésorier[28], nécessitant l'organisation d'un gardiennage permanent pour lequel ce dernier était entouré de huit coutres, clercs et laïcs, qui - eux-mêmes répartis en coutres et sous-coutres - *sonnaient les cloches, remplissaient les bénitiers, préparaient les offices, portaient la croix et les reliquaires lors des processions*[29]. Au total, il est probable qu'au moins une vingtaine de personnes contribuaient à la bonne marche du service du trésor, seul garant véritable de l'existence de la cathédrale[30]. Pour Bayeux, le chanoine Deslandes, dans les pages de l'*Etude sur l'Eglise de Bayeux* qu'il consacre au trésor au début du siècle dernier, indique que le trésor comprenait non seulement ce qui était enfermé dans les trésoreries inférieure et supérieure, mais encore tout ce qu'il y avait de précieux dans le sanctuaire et dans le revestiaire. Le trésorier en détenait les clés et pouvait, en cas d'absence, les remettre au Grand Couteur. On lit encore dans sa description qu'*à chaque Chapitre Général, celui qui était chargé de la garde du Trésor, devait remettre ses clés entre les mains du Doyen et, en les recevant de nouveau, prêter serment de bien les garder*[31].

Au sujet de la garde du trésor de reliques de la cathédrale Saint-Pierre-Saint-Paul de Troyes, d'après Nicole Hany-Longuespé[32]
Doyen des prélats ayant participé à la IVe croisade, Garnier de Trainel (mentionné dans le texte) fut désigné comme gardien des très nombreuses reliques enlevées des églises et chapelles de Constantinople. Cette charge de trésorier ne concernait cependant pas la garde matérielle du trésor confiée à des marguillers-prêtres nommés par l'évêque et responsables du trésor en son nom comme lui l'était pour le Chapitre cathédral. L'obligation, également mentionnée plus haut dans le cas rémois, pour ces marguillers-prêtres de loger dans une chambre contigüe au trésor relève de ces dispositifs de sécurité et se retrouve effectivement dans bien des dispositions initiales de trésors, comme c'est le cas à Troyes, juste au-dessus de la sacristie.

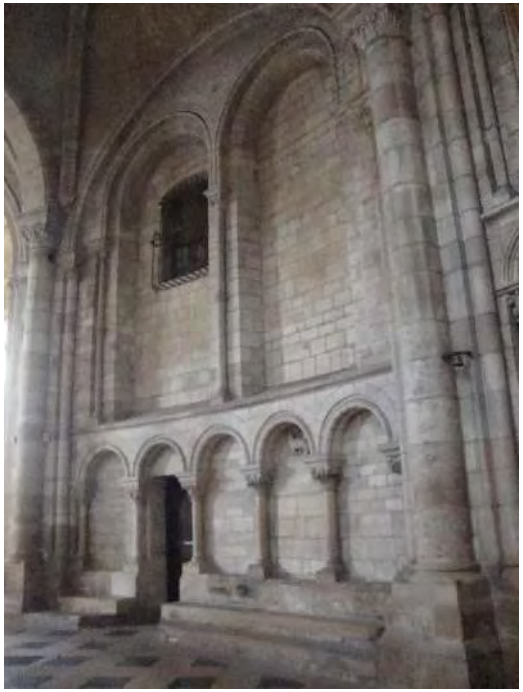
N°21

---

[27] Cottez, p. 5. S'appuyant sur l'ouvrage antérieur de Tarbé.Ce sont essentiellement les pages 21 à 25 qui concernent le trésor de la cathédrale.
[28] Il est fait mention là d'un *sacrarium accolé à la clôture gauche de l'autel au sein duquel étaient déposés les objets liturgiques les plus précieux et de nombreuses reliques,* mais sans mention de datation ne permettant pas de savoir si ce dispositif a coexisté avec l'utilisation du bâtiment du trésor lui-même.
[29] Cottez.
[30] *A raison de deux adjoints contraints de prendre leur repas et de coucher dans la basilique dont un s'allongeait au pied de l'autel.* Ibid. Et Cottez de préciser encore que ces huit coutres *étaient aidés dans ces différentes tâches par des sergents. D'autres encore se nommaient les capuchiers chargés de veiller sur les ornements et garnitures du maître autel, accompagnés des valets brodeurs pour l'entretien des tentures et des tissus.*
[31] Chanoine Deslandes, *Etude sur l'Eglise de Bayeux*, Caen, Domin éd., 1917, p. 522.
[32] Nicole Hany-Longuespé, *Le Trésor Et Les Reliques De La Cathédrale De Troyes De La Ive Croisade À Nos Jours* (Troyes: Les éditions de la Maison du Boulanger, 2005).

Au sujet des vues ménagées entre les bâtiments hauts des trésors des cathédrales et les sanctuaires. A Troyes (à gauche), la rose présente dans l'actuelle façade du bâtiment du trésor, reprise au XIXe siècle s'inscrit à l'emplacement de la vue mentionnée dans le texte (mais reprend-elle une disposition d'origine ?). A Sens (à droite), la grande baie reliant trésor haut et chœur est trop ample pour dater de la construction du trésor mais peut également adapter une disposition médiévale.







La présence, ci-après, d'un oculus pratiqué à gauche de l'entrée des chanoines de la cathédrale de Paderborn pourrait relever de la même thématique si le trésor se trouvait de ce côté-là, si ce n'était pas le cas, il s'agirait simplement d'un hagioscope (thématique au sujet de laquelle on renvoie à la lecture de la contribution de Pierre-Yves Le Pogam[33]).

[33] « The hagioscope in the princely chapels in France form the thirteenth to the fifteenth century", in *In memoriam Hana Lastovkova, Court chapels of the high and late middle ages and their artistic decoration,* Actes du symposium international des 23 au 29 septembre 1998, publiés en 2003 par la National Gallery de Prague, pp. 171-178.



Les vues ménagées dans les chambres réservées aux gardiens des trésors hauts de Troyes et de Sens remplissaient la fonction pratique de permettre à ces derniers d'assister visuellement aux offices. On ne peut cependant tout à fait exclure que ces ouvertures aient pu également rayonner en sens inverse selon la logique déjà évoquée au sujet des cabochons de cristal à la surface des reliquaires.



En déplaçant légèrement le propos, on pourrait trouver le même jeu de rayonnement de la sacralité d'un sanctuaire, ci-dessus, à travers la percée d'un oculus en évoquant le cas de celui percé au linteau supérieur du portail roman de l'église Saint-Michel d'Aiguhile, perchée comme son nom le dit assez au sommet d'un piton rocheux impliquant une ascension qui conduisait les pèlerins à découvrir cet oculus comme un encouragement à

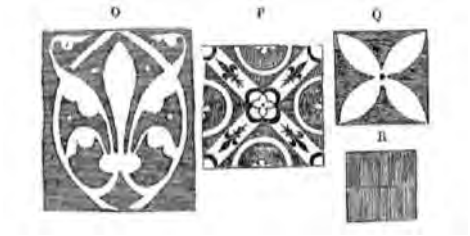
gravir les dernières marches vers l'oratoire sous le ciel. Il s'agit quoi qu'il en soit de thématiques en lien avec les dynamiques de signalisation et de rayonnement du sacré qui agissent sur les plans aussi pratique que symbolique.

N°22

Au sujet des pavés de la salle haute du trésor de Noyon  

Carreaux de céramique vernissée XIIIe siècle dans la salle haute du trésor de Noyon, photos auteur

Ces beaux carrelages de céramiques polychromes vernissés et incrustés de décor constituent un élément important de l'ornementation de la salle haute à travers le damier cohérent qu'ils dessinent. Ils peuvent être rapprochés de ceux que Charles Bourdon avait également relevé pour le trésor de Notre-Dame de Bayeux, lors de son excursion archéologique de 1851[34]. Si les carreaux vernissés ont pu être datés d'entre l'extrême fin du XIIe siècle et le milieu du XIIIe siècle, c'est-à-dire s'ils sont bien contemporains de la dernière phase de construction de la cathédrale, ils ne peuvent



[34] Relevé correspondant à la page 211 de l'article de Charles Bourdon, "Excursion Archéologique À La Cathédrale De Bayeux," *Bulletin Monumental*, t. XVII (1851).

pourtant pas réellement être pris en compte dans l'examen de la décoration du trésor car ils n'y ont été rapportés du sol de la cathédrale qu'ils couvraient jusque-là qu'au cours du XVIIIe siècle[35].

N°23



Chapiteaux à crochets végétaux, chœur de la cathédrale Notre-Dame de Noyon. Photo auteur.

N°24

[35] Ces carreaux vernissés recouvraient la totalité de la cathédrale au XIVe siècle. C'est le « grand goût » du XVIIIe siècle qui leur préféra un pavage de pierre et les fit déposer autour de 1760. Ils furent reposés en divers endroits de la cathédrale dont l'arrière-sacristie et la salle haute du trésor par Selmersheim qui en a assuré la repose vers 1875. Les carreaux ont conservé leur aspect primitif.



1 Chapiteau à la retombée de l'ogive sud-est du premier niveau de la salle du trésor de Noyon. Photo Aude Morelle.

DANS LE POINT « LES « ARMOIRES-RELIQUAIRES », ENTRE SYMBOLIQUE DE L'ARCHE ET IMAGE DU COFFRE-FORT »

Dans le sous-point « Obazine, une armoire qui réalise le motif du trésor comme « tour » ?

N°25

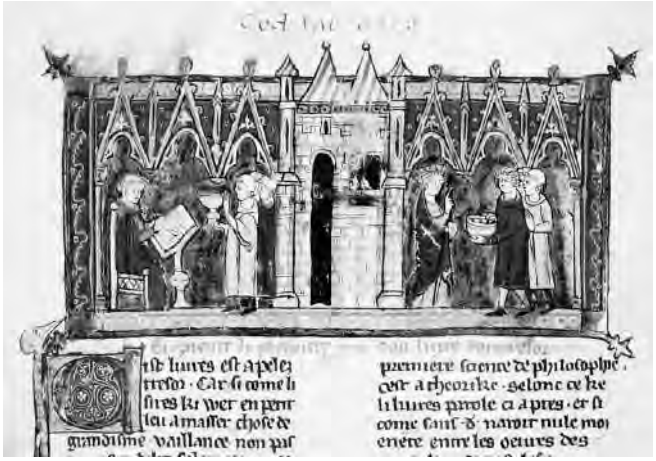


Image du trésor dans le Livre du Trésor de Brunet Latin des collections de la Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat, lat. 3203, f., vers 1260

N°26



Coffre du trésor du monastère de Wienhausen, vers 1300

N° 27



Un coffre de l'abbaye de Westminster, 1270-1280[36]

N° 28

[36] Au sujet du mobilier médiéval du trésor de l'abbaye de Westminster, voir Martin Bridge et Daniel Miles, « A Review of the Information Gained from Dendrochronologically Dated Chests in England », *Regional Furniture*, xxv, 2011, pp. 25 à 55 dont cette photographie provient.

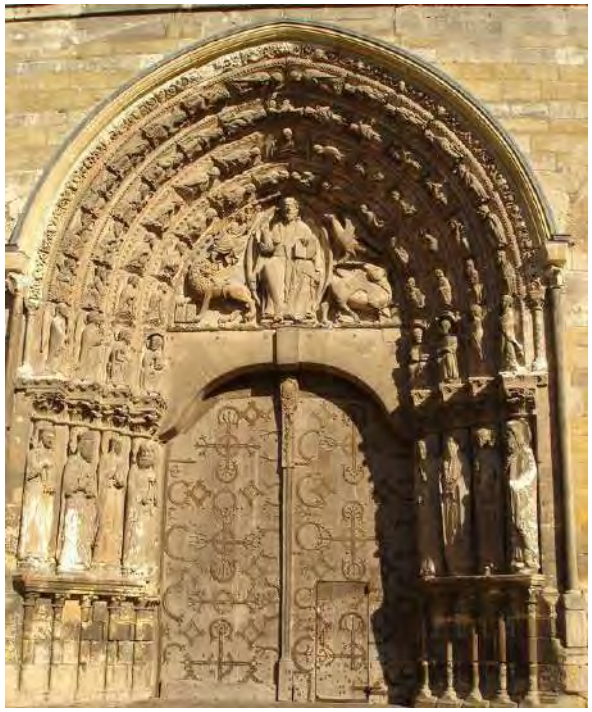


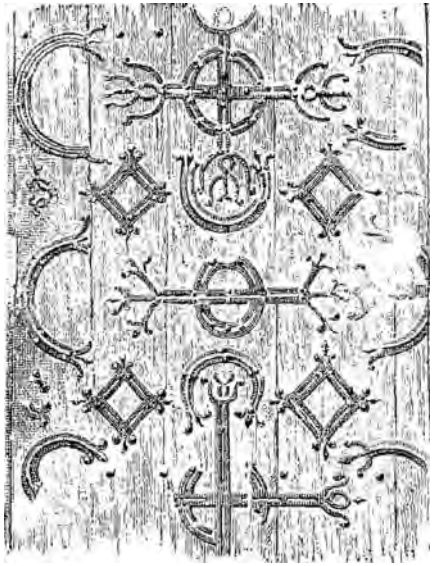
Coffre conservé dans le trésor de la cathédrale de Noyon, XIVe s.

N° 29

Au sujet de l'ornementation des portes d'églises, des portes de trésor et des coffres au moyens de ces pentures :

Dès l'époque romane, les constructeurs recourraient, pour l'assemblage structurel des vantaux des portes comme pour leur ornementation, à des pentures et fausses pentures. Ci-dessous : vue photographique et gravure des pentures romanes des portes de la cathédrale Saint-Maurice d'Angers, fin XIIe.





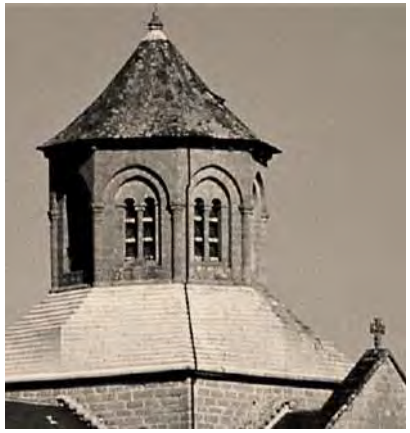
Cette ornementation atteindra son apogée au XIIIe siècle pour se raréfier nettement dès le commencement du siècle suivant notamment en France. Reusen précise la possibilité de distinguer les pentures du commencement de la période ogivale par leur recours à l'« étampage » ou « estampage » consistant à travailler le fer en relief au moyen de matrice d'acier portant le nom d' « étampe » ou « estampe » portant en creux la forme de

l’ornement à reproduire en relief sur un autre objet. Exemple d’une gravure que l’auteur en donne pour illustration celle de la penture et fausse penture du XIIIe siècle ornant la porte de la trésorerie de l’Eglise Saint-Paul de Liège[37].



N°30

[37] E. Reusen, *Eléments D'archéologie Chrétienne* (Louvain: Ch. Peeters Editeur, 1875).



Clocher de l'abbatiale d'Obazine

N° 31



Coffre de l’abbaye de Valère, XIIIe siècle, conservé au musée du Valais à Sion

N° 32



Coffre provenant de Poissy, entre XIIIe et XIVe siècle, Musée de Cluny, (Cl. 21545).

Dans le sous-point « Le cas des célèbres « armoires-reliquaires » des trésors de Bayeux et Noyon »
N° 33



Armoire de la salle capitulaire de la cathédrale de Noyon, XIVe siècle

N° 34



Porte de l'armoire-reliquaire de la cathédrale de Bayeux présentant les vestiges de deux moines en procession

N° 35



Translation des reliques de saint Benoît, enluminure figurant au fol. 165 du Missel à l'usage de l'abbaye Saint-Nicaise de Reims, daté de la seconde moitié XIIIe, conservé à la Bibliothèque Municipale de Reims, ms. 0230.

N° 36

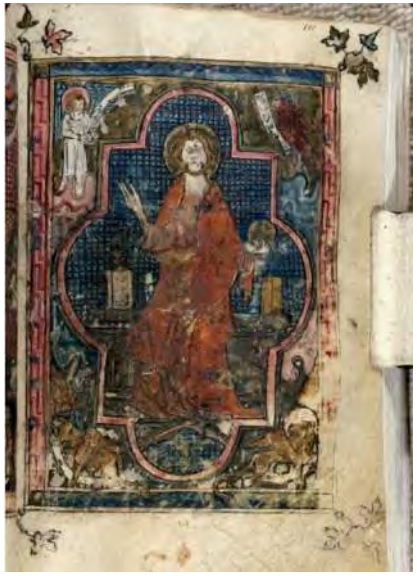




Fresque de la cathédrale Saint-Juste de Narbonne, XIVe siècle.

Elévation de l’âme de saint Martin de Tours, vitrail 20 de la cathédrale de Chartes

N° 37



Le Christ en majesté du Missel à l'usage de l'abbaye saint Allyre de Clermont, manuscrit 0075 de l'abbaye, fol. 111, après 1297

N° 38



Photographie de l'armoire de Noyon après les bombardements[38]

N° 39

Reproductions d’images parmi les nombreuses illustrations de l’armoire du trésor de Noyon[39] : à gauche dans le premier tome du Nouveau Larousse illustré du début XXe siècle, à droite dans la série didactique La vie privée des hommes consacrée Au temps des chevaliers et des châteaux forts, 1980, chez Hachette.

[38] Cette photographie provient des Archives de la Direction du Patrimoine, tirée de l’article de Perrault, Gilles, et Max Polonovski. "Un Rarissime Ensemble De Mobilier Médiéval À Noyon." *L’Estampille* n° 208, novembre (1987,), pp. 32-53.

[39] Mentionnées par Benjamin Findinier, "L'armoire Peinte De Noyon," in *La Cathédrale De Noyon : Cinq Années De Recherches*, ed. Arnaud Timbert and Stéphanie Daussy (Société historique, archéologique et scientifique de Noyon, 2011).



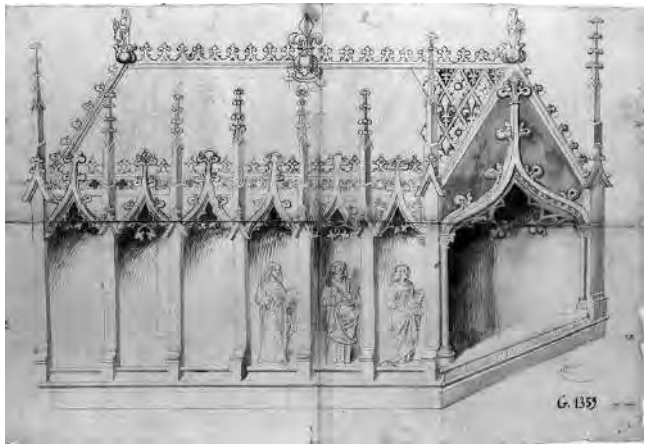


N° 40

Certains fragments actuels des vestiges de l’armoire de Noyon.



N° 41



« Patron » à la plume, daté de 1499, pour la châsse de sainte Godeberthe

N° 42



Schéma de l’assemblage à tenons et mortaises de l’armoire de Noyon.

Dans le point « Les reliquaires, nouvelles arches pour une nouvelle alliance ? »

Sous-point « Du reliquaire comme contenant, écrin, rempart »

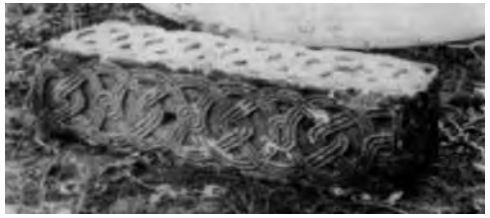
N° 43

 On désigne comme « clé de saint Hubert » du trésor de Liège un grand reliquaire réputé contenir une relique liée à saint Pierre, encore conservé et mentionné pour la première fois dans la *Gesta episcoporum Leodiensium* de Gilles d'Orval, rédigée vers 1250. Comme l'expose Philippe George, si le panneton, la tige et le calvaire ont été authentifiés par les analyses scientifiques (au cyclotron de l'Université de Liège courant 2004) et sont placeffectivement datables entre XIe et XIIIe siècle, la poignée a été, quant à elle, ré-orfévrée après le XVe siècle.

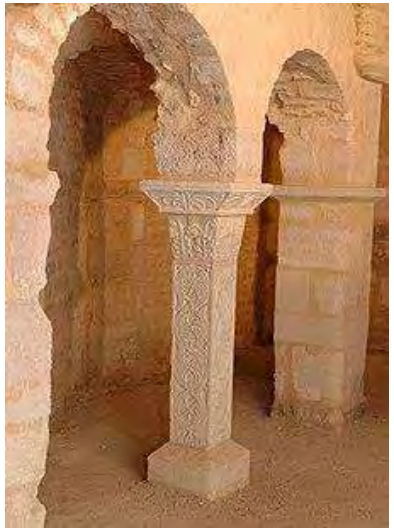
Dans le sous-point « Du reliquaire comme *oculus* »

N° 44

Sur le sous-point « Des fenêtres en cristal de roche ? »







Au sujet des entrelacs comme marqueurs de l'espace sacré, on peut également se référer sur le sujet au court article de Sapin Christian, « Découverte d'un pilier de type carolingien à Flavigny (Côte-d'Or) », In : *Bulletin Monumental*, tome 136, n°4, année 1978. pp. 347-348 et reproduire ici deux de ses figures, en leur adjoignant une photographie du pilier de la crypte carolingienne de Flavigny en place dans le but de faciliter le rapprochement possible entre les formes suggéré dans le texte.

N° 45

Bras-reliquaire de la cathédrale Saint-Pierre de Beauvais (daté du XIIIe siècle, fortement restauré au XVIe avant de disparaître, volé au XXe siècle), photo RMN



N° 46

Bras-reliquaire de saint Louis de Toulouse, 1336-1338, Naples, Musée du Louvre OA 3254. Photo : Jean-Gilles Berizzi, © RMN-Grand Palais.



N° 47

Pendentif-reliquaire écossais, vers 1200, British Museum (1946,0407.1. Left: Disk with relic compartments, to fit under crystal cover. Gold, bone, approx. 5 cm diameter. London, British Museum, 1946,0407.1a.)



N° 48

Reliquaire de la main de sainte Attale, XIIe siècle (parties XVe également), église Sainte-Madeleine, Strasbourg



N° 49

Croix dite de Borghorst avec au centre le flacon en cristal de roche fatimide (vers 1050, église Saint-Nikodème, tragiquement volée récemment)



N° 50



Plaque provenant de la couverture d'un Evangéliaire, fin XIIIe siècle, Musée de Cluny, Vallée de la Meuse, (Cl. 1362).

BIBLIOGRAPHIE DES ELEMENTS D'ANNEXES AU CHAPITRE II

Bourdon, Charles. "Excursion Archéologique À La Cathédrale De Bayeux." *Bulletin Monumental*, t. XVII (1851): 196-214

Caillet, Jean-Pierre. "Reliques Et Architecture Religieuse Aux Époques Carolingienne Et Romane." In *Les Reliques. Objets, Cultes, Symboles*, edited by Edina Bozoky and Anne-Marie Helvétius. Turnhout: Brepols, 1999.

Cottez, Alain "L'ancien Trésor Du Chapitre." *La plume de l'ange* n°6 décembre 2015 (2015): 3-8.

Dupront, Alphonse. *Du Sacré : Croisades Et Pèlerinages, Images Et Langages*. Bibliothèque Des Histoires. Paris: Gallimard 1987.

Ebersolt, Jean. *Sanctuaires De Byzance. Recherches Sur Les Anciens Trésors Des Églises De Constantinople*. Paris: Ernest Leroux éditeur, 1921.

Findinier, Benjamin. "L'armoire Peinte De Noyon." In *La Cathédrale De Noyon : Cinq Années De Recherches*, edited by Arnaud Timbert and Stéphanie Daussy, 275-88: Société historique, archéologique et scientifique de Noyon, 2011.

Fouché, Fanny. "Le Sacré Affleure-T-Il Aussi Au Musée ?". In *Museoly and the Sacred*, edited by François Mairesse, 105-22. Paris: ICOFOM, 2019.

Hany-Longuespé, Nicole. *Le Trésor Et Les Reliques De La Cathédrale De Troyes De La Ive Croisade À Nos Jours*. Troyes: Les éditions de la Maison du Boulanger, 2005.

Kalavrezou, Ioli. "Helping Hands for the Empire: Imperial Ceremonies and the Cult of Relics at the Byzantine Court." In *Byzantine Court Culture*, edited by Henri Maguire, pp. 53-79. Washington DC: Harvard University Press, 2004.

"Liber Miraculorum Sanctae Fidis. Recueil De Textes Latins Écrits Entre Le Xie Et Le Xive Siècle, Reliés Dans Le Manuscrit Ms. 22 De La Bibliothèque De Sélestat. 120 Feuillets De Parchemin.". In *Livre des miracles de sainte Foy. 1094-1994*, edited by Les Amis de la bibliothèque de Sélestat. Obernai, 1994.

Morelle, Aude. "La Salle Du Trésor De Notre-Dame De Noyon." In *La Cathédrale Notre-Dame De Noyon. Cinq Années De Recherches*, edited by Arnaud Timbert and Stéphanie Daussy, 211-31. Noyon: Société historique, archéologique et scientifique de Noyon, 2011.

Perrault, Gilles, and Max Polonovski. "Un Rarissime Ensemble De Mobilier Médiéval À Noyon." *L'Estampille* n° 208, novembre (1987,): 32-53.

Reusen, E. *Eléments D'archéologie Chrétienne*. Louvain: Ch. Peeters Editeur, 1875.

Ronig, Franz J. . "Trésors Et Chambres Des Reliques ". In *Rhin-Meuse* 134-41, 1972.

Seymour, Charles *La Cathédrale Notre-Dame De Noyon Au Xiie Siècle*. Bibliothèque De La Société Française D'archéologie. Edited by sous la dir d'Alain Erlande-Brandenburg et de Francis Salet Genève, : Droz,, 1975.

Tarbé, Prosper. *Trésors Des Églises De Reims*. Reims Impr. de Assy, 1843.

ANNEXES AU CHAPITRE III

« LE RELIQUAIRE CREUSET D'UNE RENCONTRE SPECTACULAIRE ET SCENOGRAPHIEE AVEC LE DIVIN »

Dans « Réflexion liminaire sur la spécificité de la vision dans l'expérience religieuse médiévale »

Dans « Une vision qui déborde l'expérience physiologique de la vue et fait advenir l'extraordinaire »

N°1

Les théories de la réception ont vu le jour en Allemagne, au contact de l'histoire littéraire entre le milieu des années 1960 et le milieu des années 1970, dans l'Ecole de Constance. Debra Malina (*Reader-response criticism,* 1977) et Wolfgang Iser appartiennent à ce courant dit aussi de l'esthétique de la réception proposant une approche relationnelle de la littérature soulignant l'importance de l'actualisation du texte par sa lecture, à travers laquelle ce dernier entre dans l'histoire, s'y socialise et joue son rôle. Dans la lignée d'autres chercheurs issus de l'école de Prague, Haro Robert Jauss fait paraître en 1978 un ouvrage traduit sous le titre *Toward an esthetic of reception*. Dans ce dernier, notamment dans « Art history and pragmatic history », Jauss invite à penser l'histoire de l'art en prenant en compte les fondements historiques de la production, de la consommation et de la réception des œuvres. Dans cette perspective, le sens premier des œuvres n'existe, ne se réalise pleinement, que par l'entremise de l'instance qui le reçoit. Cette prise en compte des diverses lectures qui ont vu le jour à travers les différentes postures de spectateurs/destinataires/lecteurs face à des œuvres d'art ne s'achevant qu'au cours de leur apparition ou de leurs utilisations successives ne peut que retenir notre attention. Ces théories qu'on retrouve également chez Andrew Benett (dans *Reader and reading,* 1995) invitent à mettre l'accent sur les processus dynamiques d'élaboration à la fois des œuvres et des dispositifs qui les activent, c'est-à-dire à prendre également en compte, dans la mesure du possible, les savoirs, les représentations, l'imaginaire et les visions des époques considérées. Démarche invitant à relier les processus d'attribution de valeur des œuvres avec les perceptions et les horizons d'attente de leurs usagers. C'est dans ces perspectives qu'on s'attache en prologue de ce chapitre III à tâcher de rassembler quelques éléments à mêmes d'enrichir la compréhension de la perception médiévale des visibilités auxquelles on s'intéresse dans ce travail. Pour aller plus avant dans cette direction, il faudrait lire des travaux fondamentaux appliquant ces perspectives à l'étude de la période médiévale. On songe notamment ici à l'ouvrage de Michael Camille, *Seing and reading, some visual implications of medieval literacy and illiteracy,* paru en 1985, à *The gothic idol*, du même auteur paru quatre ans plus tard, ainsi que l'ouvrage paru, en 2002, sous la direction d'Elizabeth Sears, Ilene Forsyth et Telma K. Thomas, *Reading medieval images : the art historian and the object,* Michigan Publising University of Michigan Press.

N°1 bis

Au sujet de la vision comme apparition et évidence, on peut également lire ce témoignage de Jean Clair au sortir d'une exposition d'Egon Schiele (rejoignant ce qu'on a décrit dans le texte chez Giacometti) :

Il m'est arrivé de voir tout un après-midi les êtres que je rencontrais comme des créatures de ses dessins : des visages, des postures, des carnations, des cernes, le méplat d'un front, l'attitude d'un bras dressé se détachant soudain avec une évidence aveuglante sur le fond du visible. Tel a été le pouvoir visionnaire et quasi hallucinatoire de la peinture en Occident : révéler du visible ce que nous n'avions jamais vu[1].

Dans « Des aménagements scénographiques au service de la rencontre avec le sacré »

Dans « De la construction dynamique de la sacralité

N°2

Au sujet des représentations tardives de l'ordre, en partie éphémère du faste entourant les processions de reliquaires.

[1] Jean Clair, *Considérations Sur L'état Des Beaux-Arts. Critique De La Modernité* (Paris: Gallimard, Nrf, Essais, 1983), p. 157.



Plusieurs étapes de la procession de la châsse contenant les reliques de saint Louis, dans *Le Livre des faits de Monseigneur saint Louis* conservé à la BNF et daté des environs 1480.

N°3

Jérôme Baschet se réfère à l'évocation de la longueur du temple de Salomon chez Bède le Vénérable[2], reprise en 1200 par l'évêque Sicard de Crémone comparant la longueur des nefs d'églises à la patience capable de supporter « *les épreuves jusqu'à parvenir dans la patrie céleste*[3] », pour faire saillir le contraste séparant l'étendue de la nef dévolue à la lutte contre l'adversité et au combat spirituel du pôle de l'abside associé à la plénitude paradisiaque. Le lien entre la forme de l'église et la dynamique du Salut est exprimé comme suit entre les pages de *L'iconographie*

[2] Moine anglo-saxon, docteur de l'Eglise et théologien de la fin du VIIe siècle. La référence donnée (p. 380) en note de fin chez Baschet est la suivante : *De Templo Salomonis*, PL, 91, c. 749.

[3] Voir la note de fin n°23 de l'ouvrage, dans la section des notes pp. 77 à 83, Jérôme Baschet, *L'iconographie Médiévale*, Folio Histoire (Paris: Gallimard, 2008), p. 380.

médiévale. *La dynamique axiale de l'église* [et] *la quête du Salut* […] *sont associées à un cheminement (iter)*[4] […] *que polarisent l'autel majeur et l'abside* [faisant de] *l'édifice cultuel* [la reproduction], *à une échelle réduite, du modèle du pèlerinage dont il constitue, en tant que lieu sacré, le point d'attraction*[5].

Dans « Puissance des seuils et des barrières dans le désir de communier au divin »

N°4

Illustrations d'aménagements intérieurs présentant encore en place ce type de dispositif des **chancels** séparant les sanctuaires des nefs et entourant la *schola cantorum*, courant devant les autels et formant le soutènement des iconostases. Voir pour l'époque paléochrétienne, Paolo Piva, « L'espace liturgique du IVe au XIIe siècle : architecture, aménagement, iconographie », dans Piva (sous la dir.), *L'esprit des pierres,* Paris, CNRS, 2008.





[4] L'importance du cheminement dans les représentations médiévales de l'espace, majoritairement sous les vocables *iter* et *via* avait été mise en lumière auparavant, notamment par Alain Guerreau dès 1997 comme l'indique Jérôme Baschet en note de fin se référant à l'article intitulé « Le champ sémantique de l'espace dans la *Vita* de saint Maieul (Cluny, début du XIe siècle », paru dans *Le journal des savants*, pp. 363-419 (cité toujours p. 380)
[5] Baschet, p. 77.

A gauche : Intérieur de la petite église d’origine bénédictine Santa Maria in Valle Porclaneta, aménagements d’influence byzantine bien que datés de la première moitié du XIIe siècle laissant voir ici à la fois l’ambon sculpté et une barrière de chancel soutenant une iconostase en bois (conservant des traces de la polychromie qui s’associant à ces barrières laissant percevoir aux fidèles une opacité relative de l’autel, ici une opacité colorée.

A droite : Chancel monumental en marbre, daté du début du XIIIe siècle et remonté (après que soient intervenues les modifications tridentines) à l’intérieur de l’église Saint--Pierre d 'Alba Fucens, près d 'Avezzano.

N°5





Parmi les exemples les plus célèbres de baldaquins encore conservés figurent le **ciborium** de la basilique Saint-Ambroise de Milan daté de l’époque carolingienne (à gauche) et celui de la basilique Saint-Clément de Rome réédifiée au XIIe siècle (à droite).

N°6

Au sujet des **trefs.**



Gravure du *tref* de la basilique de Torcello, près de Venise, donnée en figure 194 (p. 193) par Reusen[6]

On redonne ici les explications fournies par Reusen au sujet de cet élément mobilier[7]. *Pendant les périodes latine et romane, on avait l'habitude de placer dans les basiliques, entre le chœur et la partie de la nef réservée aux fidèles, une poutre, « trabes »* [en latin] *ou « tref » quelques fois couverte de lames d'or et d'argent, de sculptures, de peintures ou d'autres ornements.* […] *Le tref était souvent surmonté de statues des apôtres comme on peut le voir encore maintenant à l'église Saint-Marc de Venise* [Ainsi que dans la basilique de Torcello, ci-dessus]. *Lorsque la « trabes » n'existait pas, on entourait le chœur d'une clôture peu élevée, régulièrement formée de grandes plaques de marbre posées debout. Cette clôture ancienne, que l'on nommait « cancelli », « chancel » en français, existe encore maintenant, à l'église Saint-Clément de Rome*).

N°7

[6] Au tome I des *Eléments d'archéologie chrétienne.*
[7] Au tome II du même ouvrage.



Parmi la très riche documentation iconographique attachée à sa recherche doctorale, Brigitte D'Hainaut présente également le ciborium d'autel ci-contre (daté des environs 800 et provenant de la Reiche Kapelle de Munich) permettant d'observer ici l'existence de ce type de dispositif à plusieurs échelles architecturée d'un côté, mobilière de l'autre.

N°8

Au sujet des **voiles de Carême :** Quoique que d'usage vraisemblablement antique, la plus ancienne mention médiévale du *velum quadragesimale* pourrait être trouvée dans les constitutions de l'abbaye de Farfa, près de Rome, rédigées vers l'an 1010[8]. Un abbé de Caen, devenu archevêque de Canterbury en 1070 précise également les usages de ces voiles[9].

[8] Henri de Villiers mentionne en effet le chap. XLII des *Consuetudines Farfenses* indiquant qu'au soir du Ier dimanche de Carême, le sacristain place une courtine sur une corde une fois les vêpres finies et à la fin des complies les moines le referment (*Nam denique secrætarius cortinam exacta vespera in fune ordinet et completorio consummato in circulos extendant).*

[9] Toujours dans de Villiers, mention de ce saint Lanfanc († 1089), abbé de Saint-Etienne de Caen puis archevêque de Canterbury en 1070, parlant dans ses statuts du voile de Carême, qu'on doit placer après les complies du I[er] dimanche de Carême, et des autres voiles des croix et des images, qui sont placés le lendemain avant tierce : *Dominica prima Quadragesimæ post Completorium suspendatur cortina inter Chorum & altare. Feria secunda ante Tertiam debent esse coopertæ Crux, Coronæ, Capsæ, textus qui Imagines deforis habent.*

"Le premier dimanche de Carême, après Complies, on suspend un rideau entre le chœur et l'autel. Le lundi, avant tierce, doivent être recouvertes la croix, les couronnes, les châsses, les tissus sur lesquels sont peintes des images. *(Statuts c. I, § 3.)"*

Dans « Voir le sacré dans les nouvelles formes de la sensibilité s'affirmant à partir du XIIIe siècle »

Dans « Thomas, saint patron du XIIIe siècle ? »

N°9

Au sujet des **reliquaires-monstrances faits de cylindres en cristal de roche évidés** (entre milieu XIIe et début XIVe siècle)





Reliquaire-monstrance, provenance du Rhin, vers 1200, conservé au Walters Art Museum.

Pour la fin du XIIe siècle, ce reliquaire provenant du Trésor de la cathédrale d'Hildesheim peut également être mentionné ici pour l'usage combiné qu'il fait de la forme traditionnelle de la châsse émaillée et de l'ajout d'un hémisphère en cristal de roche évidé à son faîtage pour ménager une cavité rendant éminemment visible une relique, sous un morceau de textile, soulignée encore par un fin crénelage de cuivre marquant la transition entre les deux parties de l'objet et laissant imaginer que la disposition du cristal de roche ait pu être d'origine et non ajoutée tardivement.



Ce reliquaire pédiculé provenant du Trésor de la cathédrale de Troyes et daté du début du XIVe siècle appartient également à la typologie de ces reliquaires-monstrances faisant une large part au recours au cristal de roche pour donner à voir les reliques qu'il magnifiait ainsi (photo auteur).

N°10

Au sujet de la tolérance de l'Eglise à l'endroit des circulations et du « commerce » des reliques au long du Moyen Age, d'après Hubert Sylvestre[10] :

L'examen des actes de donations de reliques révèle qu'en réalité celles-ci étaient presque toujours conditionnelles et non pas gratuites : contre des terres pour une abbaye par exemple, ce troc doit se comprendre aussi dans la mesure où la protection attendue des saints, via les reliques, était elle aussi d'un ordre très concret (pas donation pure et simple, quelque chose intermédiaire entre don et vente).[11] La suite de l'article (entre les pages 732 et 739) rappelle combien La relique était considérée comme un talisman, un objet qui possédait une vertu par lui-même vis-à-vis de laquelle le mode d'acquisition passe au second plan, le pouvoir magique demeurant indemne. La page 737 du même article précise la nature du commerce au Moyen Age entre trocs et marchandages et permet de mieux appréhender le cas particulier du vol des reliques dans ce contexte général. En synthèse, on tolérait ce vol, même violent, parce qu'on lui reconnaissait valeur de nécessité.

[10] Hubert Sylvestre, " Commerce Et Vol De Reliques Au Moyen Age " *Revue belge de philologie et d'histoire* vol. 30, n°30-3-4 (1952).
[11] Si on veut savoir ensuite pourquoi les vols de reliques étaient si fréquents et même admis au Moyen Age, il faut revenir à cet article entre les pages 732 et 739.

N°11

Sur **l'iconographie traditionnelle de la Transfiguration** :

Outre la représentation en mosaïque dès la haute antiquité chrétienne (dont témoigne par exemple la mosaïque de l'abside du monastère de Sainte-Catherine du Sinaï), on peut observer, ci-dessous, dans les représentations orientales notamment des fresques et mosaïques byzantines figurant ainsi, entre XII et XIIIe siècle, le Christ à l'intérieur d'une mandorle. Fresque byzantine du XIIe siècle à gauche, icône byzantine entre 1200 et 1220 conservée au Louvre à droite (ML 145).





N°12

Représentation du Christ en majesté dans une mandorle dans l'émaillerie limousine


Plat de reliure issu d’un livre liturgique, émail limousin, fin XIIe siècle, Musée de Cluny (Cl. 13070).

N°13

Représentation symbolique de la Transfiguration du Christ sous la forme d’une croix triomphale, VIe siècle, mosaïque de l’église Saint-Apollinaire-in-Classe, Ravenne et détail du visage du Christ apparaissant à l’intersection des bras de la croix.




N°14 Sur la **thématique de l’évidement**

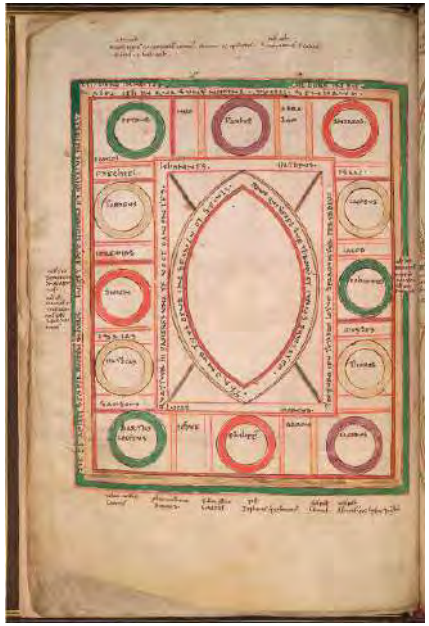


Diagramme de la Création des Annales de Petersborough, vers 1120, Londres, *British Library, Harley, 3667,* fol. 7v., cliché *British Library Online Catalogue of illuminated manuscripts.* Illustration donnée par Didier Méhu, « L'évidement de l'image ou la figuration de l'invisible corps du Christ (IXe-XIe siècle) », *Images Revues* n°11, 2003, « Des catégories à l'œuvre », pp. 2-37.

N°15

De la tradition consistant à embrasser les reliquaires, illustration tardive mais permettant de se projeter dans l'espace d'un trésor, dans la proximité d'une armoire-reliquaire et au contact de cette pratique ancienne dont on se figure ainsi la prolongation très au-delà du seul temps médiéval.



El beso de la reliquia par Joaquín Sorolla, 1893, Musée des Beaux-Arts de Bilbao

N°16

Au sujet des orifices ménagés dans la structures de certains tombeaux permettant d'y insérer le chef en vue de guérisons.


Tombeau de saint Menoux, sarcophage de pierre sur colonnettes, XIIIe siècle, vue d'ensemble.

N° 16 (bis)

Maquette réalisée pour le Musée Rolin en guise de reconstitution en volume du dispositif originel de la chapelle-reliquaire (XIIe siècle, détruite à la fin du XVIIIe siècle) entourant les vestiges du corps de saint Lazare, dans l'église Saint-Lazare d'Autun.



N°17

Baiser de paix-reliquaire (2ème ¼ du XIVe siècle), entourage de l'enlumineur et orfèvre de la cour de Charles IV et Jeanne d'Evreux, Jean Pucelle, Paris, Musée de Cluny. Entier à gauche et porté en signe de sa fonction sur la vue de droite.





L'iconographie de ce Christ en croix environné des instrument de la Passion, l'inscription courant, en latin[12], à l'intérieur du phylactère (*Toute les fois que vous mangerez ce pain et que vous boirez de ce calice vous annoncerez la mort du Seigneur[13])* et sa transformation en baiser de paix à travers l'ajout d'une poignée au dos en font un objet formidablement intéressant dans les perspectives qui nous occupent en ce dernier chapitre.

[12] "*quociens/cumque/manducabitis/panem/hu(n)c/et/calicem/ bibetis/mortem/domini/an(n)unciabitis"*
[13] Ier *Epître de Paul aux corinthiens*, 11-26/27.



Celui-ci est rendu extrêmement complexe par une remarquable stratification d'images, de matières et d'usages. En surface, l'image du Christ en croix s'accompagne de la figuration des instruments du supplice. Elle se double encore de la présence simultanée du calice dans lequel se déverse le sang du côté droit du Christ et de l'hostie lévitant au-dessus de ce dernier. Des deux côtés du corps du Supplicié, les instruments eucharistiques sont mis en avant. Cette figuration s'inscrit naturellement dans le contexte des lendemains de Latran IV et de la généralisation du culte eucharistique après le concile de Vienne (1311-1313, sous Clément V) marqué par le profond essor du culte du Saint Sacrement. La présence de deux édicules galbés à pinacles donnant à voir des reliques atteste, quant à elle, la continuité de la vénération aux corps saints eux-mêmes simultanément à la place progressivement occupée par le culte eucharistique.

Tout l'encadrement de la plaque émaillée se constitue en outre de multiples quadrilobes à jours formant chacun encore des reliquaires. Ce tableau-reliquaire devient enfin une staurothèque par l'incrustation de fragments de la Vraie Croix à l'intérieur d'une autre petite croix figurée et ajourée au pied de la Croix. A ceci s'ajoute encore la transformation tardive d'un tel tableau-reliquaire en baiser de paix (vraisemblablement après le XVIe

siècle d'après la forme de la poignée) s'inscrivant dans le prolongement de l'impulsion de préhension directe, sensorielle immédiate du sacré évoquée dans le texte.

N°18

Au sujet de la question de l'ingestion (christique ici) et de sa traduction iconographique. Reprise d'éléments tirés de l'article d'Amélie Bernazzani (ici cité p. 39):

Une vue rapprochée des visages de la *Lamentation sur le corps du Christ mort* de La Spezia citée dans le texte montre bien la distance qui sépare les bouches closes des plaies du Christ aussi ne peut-on totalement adhérer à la lecture proposée par la chercheuse évoquée dans le texte.



L’inclinaison des visages de Marie-Madeleine et de saint Jean dans l’image de gauche, ci-dessous, et de Nicodème dans celle de droite grossies à partir de la version du même tableau donnée par Lippo di Benivieni et conservée au Museo Civico de Pistoia va dans le même sens comme on peut l’observer ci-après.





Dans la Lamentation que Michele di Matteo peint au baptistère de Sienne (ca. 1447)[14] *Madeleine « mange » le pied droit, et dans celle que Giovanni Boccati réalise en 1479 pour l’église Sant’ Agata de Camerino*[15] *, c’est la Vierge qui « mange » l’avant-bras de son fils. Dans les deux*

[14] Ca. 1447, fresque, dimensions inconnues, Sienne, baptistère, voûte., évoquée p. 39.
[15] Ca. 1479, huile sur toile, 186x209 cm, Pérouse, Galleria nazionale dell’Umbria.

cas, afin de signaler ce geste singulier, le peintre a légèrement ourlé la lèvre supérieure et accentué les rides autour des ailes du nez. Plus discrètement, Giovanni da Milano laisse seulement apparaître les incisives de Madeleine dans son panneau conservé à Florence (ca. 1365)[16].



Dans la première fresque mentionnée (ci-dessus en italique), quoiqu'il s'agisse plus vraisemblablement de Nicodème que de Madeleine, figurée embrassant la main droite, on comprend l'impression pointée par l'auteur bien qu'elle ne doive sans doute pas correspondre non plus à ce qu'a véritablement peint Michele di Matteo. Le détail du visage de la Vierge[17] par Giovanni Boccati, ci-après accentue encore ce trait.

[16] Ca. 1365, détrempe sur panneau, 122x58 cm, Florence, Galleria dell' Accademia., cité p. 39
[17] Donné en figure 37, p. 112 par Amélie Bernazzani.



1479, Pérouse, *Galleria nazionale dell'Umbria,*



La dernière figuration mentionnée, dont on donne également ici la vue des détails mentionnés par Amélie Bernazzani montre indéniablement une forte présence à la fois de l'enfoncement des doigts de la Vierge dans le côté ouvert du Fils et des dentitions des personnages, l'intérêt de ce travail est d'avoir attiré notre attention sur l'apparition de telles représentations dans le contexte d'évolution des formes de la dévotions et des représentations de la relation au corps du Christ à partir de la fin du XIIIe siècle, ces dernières étant liées au rapport au corps prolongeant tant la question de la vénération des reliques que du culte du Saint Sacrement.

Dans « De la nécessité d'orienter les regards : dire où regarder pour croire »

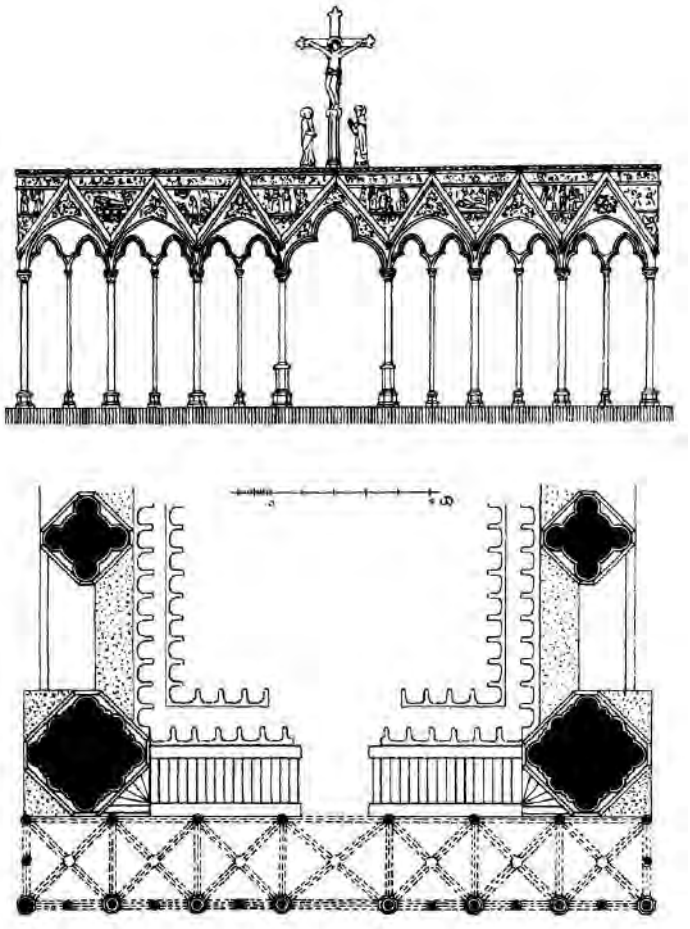
N°19



Reliquaire du doigt de saint Louis église Saint-Dominique de Bologne, vers 1300. Cet objet synthétise le geste effectué par saint Jean-Baptiste sur la statuette-reliquaire du Trésor de Troyes dans sa dimension de mise en abîme et rappelle quelque chose de celui aux anges provenant du même trésor de Saint-Pierre-Saint-Paul de Troyes vu dans le texte.



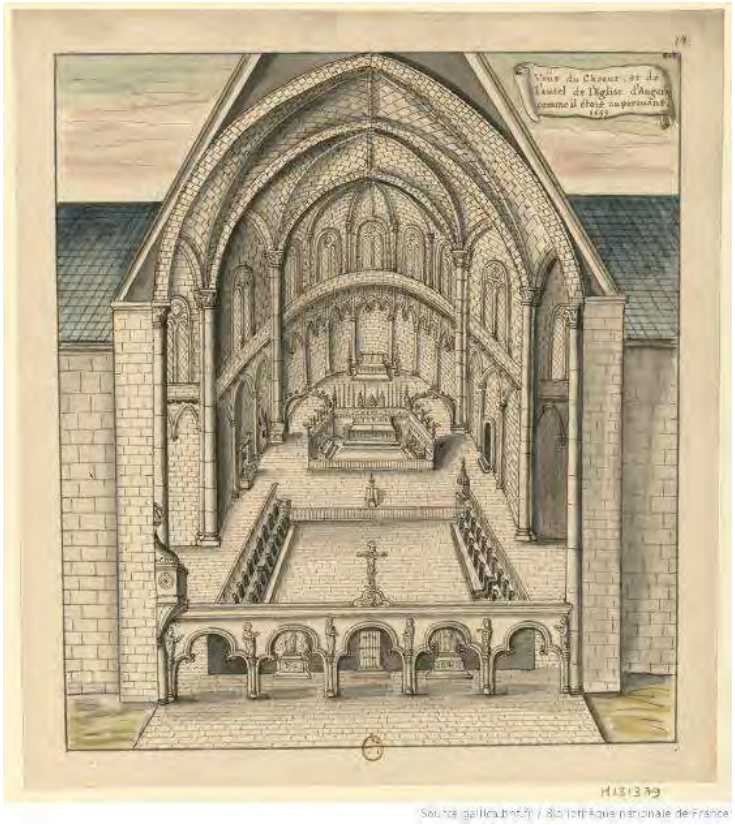
Plus tardif, daté du XVe siècle, le *reliquaire du voile de sainte Aldegonde*, du trésor de la cathédrale Saint-Pierre-Saint-Paul de Maubeuge, présente, dans une forme plus complexe et avec un bien plus grand raffinement dans le traitement orfévré du mouvement de dévotion des figures angéliques comme des éléments architecturaux, des tendances s'inscrivant dans le prolongement de celles observées au contact des objets sélectionnés dans ce dernier mouvement du IIIe chapitre.



N° 20

Reconstitution du jubé de la cathédrale de Chartres (XIIIe siècle), élévation et plan par Bunjes, « Der gotische Lettner », p. 76, donnée, en figure 4, par Jacqueline Jung dans « Beyond the Barrier: The Unifying Role of the Choir Screen in Gothic Churches », p. 626 (source iconographique précisée par l'auteur : Marburg/Art Ressource, New York).

N° 21



Vue du choeur de la cathédrale Saint-Maurice d'Anger, avant 1699, gravure d'après Lehoreau, Paris, BNF, coll. Gaignières, cité par Alain Erlande-Brandenburg (p. 238).

Les relevés de la cathédrale d'Anger, réalisés avant 1699 se révèlent à cet égard exceptionnels puisqu'ils nous livrent l'état de la cathédrale au début du XIIIe siècle[18]. Voici les éléments qu'y distingue l'auteur :

- *Le jubé tendu à l'aplomb occidental des supports de la croisée isolait la partie orientale en une entité subdivisée en deux sous-ensembles :*
  - *d'une part, le sanctuaire avec maître autel, autel secondaire et sa clôture*
  - *d'autre part le chœur des religieux avec*
    - *sa clôture basse à l'est*
    - *ses hauts murs latéraux sur lesquels s'appuient les deux rangées de stalles*
    - *son jubé à l'ouest percé d'une porte pourvue de part et d'autre d'un autel*
- *L'inscription de cet ensemble dans un vaisseau unique explique que le jubé soit disposé sur toute la largeur mais percé de portes latérales.*

N° 22

On reporte ici l'exemplaire le plus ancien de monstrance-eucharistique identifié par Frédéric Tixier entrant dans la chronologie de ce XIIIe siècle, associé de son commentaire.

[18] Description p. 238.




Monstrance eucharistique de l'abbaye d'Herkenrode, Brabant, 1286 et la belle gravure, plus lisible que cette photographie de l'objet, qu'en donne Reusen[19].

Dans les toutes dernières décennies du XIIIe siècle, il semblerait que le premier type d'ostensoir à s'imposer dans le nord de l'Europe soit celui en forme de tour, véritable micro-architecture dont la monstrance d'Herkenrode est l'un des plus beaux exemples. Cette structure en tourelle, qui renvoie de manière symbolique, à la Jérusalem Céleste dans laquelle le Christ/Hostie trône majestueusement en son centre, connait jusqu'au XVIIIe siècle un réel engouement et une grande expansion géographique dans toute la Chrétienté occidentale. Celle-ci est d'ailleurs très influencée

[19] E. Reusen, *Eléments D'archéologie Chrétienne* (Louvain: Ch. Peeters Editeur, 1875), p. 361.

par la forme de certains reliquaires ajourés, l'un et l'autre étant intimement liés : d'ailleurs en cas d'absence de lunule eucharistique, il devient parfois difficile de déterminer s'il s'agit d'une monstrance eucharistique ou bien d'un réceptacle d'un corps saint[20].

N° 23

Au sujet des **armoires prenant la forme de niches murales** destinées à accueillir les reliques dans la proximité immédiate de l'autel :

Destinées à protéger les trésors matériels susceptibles de conduire à ces vérités supérieures et situées, non dans le secret des chambres des trésors, mais dans directement dans les sanctuaires, en lien avec la dimension sacrée de ce lieu *sanctissimus*, ces armoires-reliquaires présentes dans le chœur des édifices sont attestées depuis l'époque romane[21].



« Nous donnons ici une armoire de ce genre ménagée dans les arcatures des soubassements des chapelles du chœur de l'église abbatiale de Vézelay (commencement du XIIIe siècle). Les ventaux de ces armoires, enlevées aujourd'hui, étaient ornés de ferrures. »[22]

[20] Frédéric Tixier, *La Monstrance Eucharistique. Genèse, Typologie Et Fonctions D'un Objet D'orfèvrerie (Xiiie-Xvie Siècle)* (Presses Universitaires de Rennes, 2014), p. 6.
[21] Tradition dérivée de l'*armarium* antique.
[22] Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire Raisonné De L'architecture Française Du Xie Au Xvie Siècle*, ed. Ve A. Morel & Cie (Paris : 1875), p. 467.



Exemple des armoires à reliques, parfaitement conservées, ménagées dans les piliers de la deuxième travée de l'abbatiale Sainte-Marie d'Arles-sur-Tech qui accueillaient, à partir du XIIe siècle des reliques centrales dans la reconnaissance, à l'époque, d'Arles comme « ville des Corps saints ».

Les armoires des sanctuaires pouvaient prendre la forme de simples niches murales (on peut en observer dans les sanctuaires de Chartes, de Poitiers, d'Angers mais aussi de Bayeux, ci-dessous) ménagées directement dans l'épaisseur de la muraille du chevet ou d'un des piliers du chœur derrière ou à côté de l'autel.



Armoires murales du pourtour du chœur de la Chapelle Notre-Dame, cathédrale de Bayeux.

Elles pouvaient également aller jusqu'aux formes plus élaborées dont témoigne l'armoire monumentale du gothique tardif de la prieurale de Souvigny - avec ses portes de bois peintes représentant les portraits des abbés clunisiens Odilon et Mayeul, ci-dessous :





Au sujet du développement, dans la pierre, des armoires-reliquaires sous la forme de dispositifs monumentaux qu'on pouvait rencontrer, adossés à la paroi des transepts, on reporte ci-dessus l'exemple célèbre de la monumentale armoire, de style gothique flamboyant, datée du début du XVe siècle qui abritait, du côté sud du transept, les reliques de la priorale de Souvigny. Avec ses portes en bois peintes représentant les portraits, passablement restaurés, des abbés clunisiens Odilon et Mayeul, ses moulurations et son faitage gothique, elle constitue un exceptionnel exemple

de ces réalisations encore conservées de nos jours. Ci-dessus d'après la gravure qu'en donne Viollet-le-Duc à la page 467 de son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* et d'après une photographie prise sur place (au cours d'une visite sous la très aimable conduite d'Arlette Marquet, archéologue en chef du site, à l'été 2017).

N° 24



Exemple, daté du début du XVe siècle, du tabernacle de la chapelle Sainte-Vérone[23] (à Bethem, près de Louvain) et mention de celui de l'église Notre-Dame à Hal destinés à conserver le Saint-Sacrement à proximité des autels. On peut noter ici la communauté typologique avec certaines armoires destinées à conserver les reliquaires également dans des armoires prenant place à l'intérieur du périmètre du chœur.

N° 25

Compléments **au sujet de la présence d'armoires reliquaires dans le chœur de la cathédrale de Bayeux au début du XIVe siècle**[24]

[23] Figure gravée par Reusen.

[24] Rappelons, comme il a été précisé au cours du chapitre II, que pour les informations concernant ce trésor, on se réfère essentiellement aux travaux du professeur émérite de l'Université de Caen, François Neveux, ici François Neveux, "Les Reliques De La Cathédrale De Bayeux," in *Les saints dans la Normandie médiévale – colloque de Cerisy-la-Salle, 1996* (Caen: Presses Universitaires de Caen 2000). Ainsi qu'aux précisions que ce dernier a bien voulu nous communiquer lors d'un échange téléphonique.

L'inventaire de la fin du XVe siècle[25] sur lequel les chercheurs s'appuient permet d'établir, comme à Saint-Denis, la présence des plus précieuses reliques du chapitre de la cathédrale de Bayeux, reconstituées à partir du XIe siècle, dans l'espace du chœur à la fin du Moyen Age central. L'information majeure contenue dans cet inventaire pour le sujet qui nous préoccupe ici consiste à indiquer que *les joyaux d'or et d'argent, capses et reliquaires étaient gardés environ le grand autel en le chœur de ladite église*[26]. Découvrons-les immédiatement déployées à l'intérieur de plusieurs dispositifs complémentaires dans ce pourtour du chœur. Les reliques vénérées dans leurs contenants prenaient tout d'abord place en avant du maître-autel à l'intérieur d'un meuble renvoyant directement aux dispositions du *Sancta Sanctorum* du Latran. En effet, faisant écho à la fameuse

[25] Inventaire de 1476, cité par Neveux, dont on renvoie ici, en note infra les développements plus détaillés. Sur le temps de la reconstitution du trésor après l'épisode des invasions scandinaves : à l'initiative de l'évêque Hugues II 1011-1049, la reconstitution du trésor dans le courant des XIe et XIIe siècle (trésor enrichi de dons prestigieux, tels que du sang de saint Thomas Becket par l'entremise de Jean Salisbury et des fragments de reliques de la Vraie Croix attribués au passage de saint Louis (dont on sait qu'il passa par Bayeux à deux reprises, en 1256 et 1269) ou de Philippe le Bel par la cathédrale) conduit à faire de l'église, décrite par Michel Béziers dans son *Histoire sommaire de la ville de Bayeux, une des plus riches de France en vases d'or, d'argent, de pierreries, en reliques et en ornements. Le procès-verbal qui avait été dressé de toutes ces richesses en 1476 contient un détail qui va presque à l'infini,* p. 51. Au sujet du maître-autel du chœur de la cathédrale (disparu à la suite des pillages protestants en 1562), et de la disposition, au-devant de ce dernier d'une table offerte par Louis de Harcourt en 1469 (mentionnée par l'article 1 de l'inventaire de 1476) elle se présentait comme *une excellente table, toute d'argent bien doré et decentement esmaillie* (inventaire de 1476, article 1, cité par ibid. qui renvoie également au sujet de cette table aux recherches du chanoine M. Béziers, *Histoire sommaire de la ville de Bayeux*, Caen, 1773, p. 5 de l'appendice). Quant à son contenu, François Neveux nous apprend que c'est dans cette arche sous haute protection qu'étaient gardées les quatre châsses renfermant les corps des saints constituant les éléments les plus précieux du trésor de reliques de la cathédrale (Il s'agit des châsses des saints Raven et Rasiphe, Pantaléon, Antonin et Régnobert, les corps « complets » possédés par la cathédrale. S'appuyant sur AASS, 23 juillet, édition de 1868, p. 389-394. Voir B. de Gaiffier, "Les saints Raven et Rasiphe vénérés en Normandie ", *Analecta Bollandiana,* LXXXIX, 1961, p. 303-319, François Neveux reprend le récit du XIIe siècle du moine Bernard de l'invention et la translation de ces reliques : *À la suite d'une révélation reçue en songe, l'évêque Hugues put découvrir les corps des saints martyrs Raven et Rasiphe, sous l'autel de l'église de Saint-Vaast-sur-Seulles. Les corps furent solennellement conduits à la cathédrale de Bayeux et mis dans une châsse d'or et d'argent).* Texte des articles décrivant les armoires du chœur, entourant le tabernacle-reliquaire en arrière de l'autel : *« Item aux autres armoires derrière ledi autel en côté senestre sont closes et gardées les autres reliques et reliquaires et premièrement une image de Nostre Dame de argent doré* », toujours article 13. Sur le contenu de ces armoires-reliquaires du chœur, toujours d'après ce même inventaire : la première enserrait une fiole de sang du Christ (Inventaire de 1476, article 11 : « […] une petite fiole de beril [...] et dedens icelle fiole a du précieux sang de Nostre-Seigneur."). La seconde exemplifie l'idée d'enveloppement stratifié étudiée au chapitre II. Elle enchâssait en effet une statue de la Vierge Marie qui était elle-même le reliquaire d'une boîte d'ivoire réputée contenir du lait de la Vierge (*Ibid.*, article 13 : " Item, ung vaissel ront de beril et en dedens a du lait de la Vierge"). D'autres armoires du même espace étaient également mentionnées pourvues d'autres prestigieuses reliques dont les chefs des premiers évêques de Bayeux (*Elles comprenaient, entre autres, des cheveux de la Vierge, des fragments de la crèche et du sépulcre du Christ, le chef de saint Étienne, une mâchoire et une dent de sainte Marguerite.* Dans deux autres reliquaires des XIe-XIIe siècles, étaient conservés les chefs de saint *Exupère et de saint Loup*).

[26] Inventaire de 1476, déjà évoqué

arca ou arche de cyprès du trésor du Latran[27], ce dispositif en forme de table enchâssait un coffre de bois[28] qui comprenait lui-même *une contreclosture appelée « le secret », qui était fermée par une serrure à six petites clefs*[29]. Deuxièmement, l'inventaire mentionne sept autres châsses qui prenaient place dans un tabernacle de bois situé derrière l'autel, illustrant l'évocation faite de ce type de meuble à l'instant[30]. Troisièmement, des deux côtés de ce tabernacle, les articles suivants de l'inventaire mentionnent l'existence de deux autres armoires à reliques[31] contenant également de très prestigieuses reliques du chapitre. La célèbre porte représentant la translation des corps des saints martyrs locaux sur la civière portée par des moines et remontée depuis au moins le XIXe siècle au registre inférieur de l'armoire du trésor haut pourrait fort bien provenir d'une de ces armoires[32]. Ainsi, à travers la disposition de cette enclosure (ou « secret ») ménagée au-devant de l'autel, par la présence d'un tabernacle à l'arrière de celui-ci et enfin celle de plusieurs armoires-reliquaires, l'espace du sanctuaire de Bayeux devenait un rassemblement effectif des saints vénérés par le chapitre. Idée fort bien exprimée dans les termes mêmes de cet inventaire tardif soulignant combien *les chanoines y célébrant quotidiennement l'office divin, étaient les principaux bénéficiaires de leur présence*[33].

N° 26

Au sujet du **programme iconographique peint sur toile marouflée à la surface des volets de l'armoire** conservée jusqu'à la première guerre mondiale dans le trésor haut de la cathédrale Notre-Dame de Noyon :

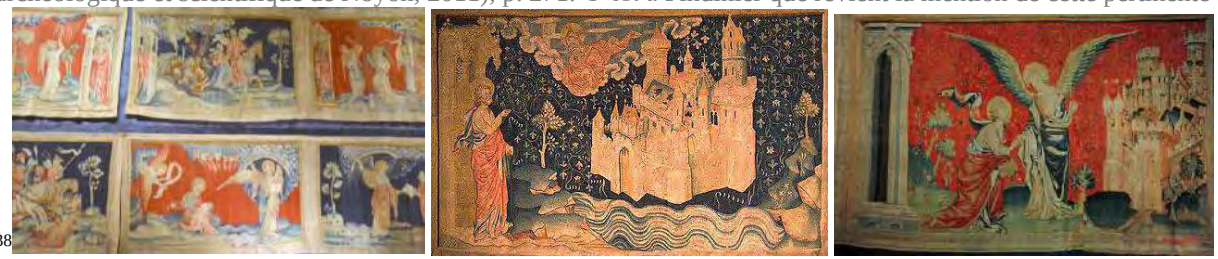
[27] Voir chapitre II.
[28] *Fait à honnête menuiserie*, dit à son sujet l'inventaire et datant également de la fin du XVe siècle. Voir en annexe concernant la présence dans ce « secret » des corps les plus vénérés du chapitre et des pèlerins.
[29] Idem. Clé dont on se souvient avoir vu, au chapitre II, la mention à l'intérieur de l'armoire du trésor haut de la cathédrale.
[30] Attesté dès avant la fin du XIVe siècle, toujours, se référant ici à l'article 10 de l'inventaire de 1476. D'après Neveux.
[31] Voir l'inventaire de 1476, articles 11 et 12.
[32] Cf. chapitre II, autour de la page 64.
[33] Neveux.



Peinture d'un vantail relevé et colorié par Emile Boeswillwald extrait du *Dictionnaire raisonné du mobilier français* de Viollet-le-Duc.

Comme évoqué dans le texte, le XIXe siècle avait encore sous les yeux, à la surface de cette célèbre armoire, *une incroyable puissance de coloration et les couleurs les plus claires*[34]. C'est Emile Boeswillwald qui donne la description la plus minutieuse de la répartition entre les ornements noirs couvrant les piédroits et leurs consoles, le pourpre foncé à filets blancs soulignant les montants et les traverses et les jeux colorés des éléments environnant le toit blanc. Comme le restitue fidèlement son relevé colorié ci-dessus[35], au-dessus de la ligne verte de l'appui de la balustrade, les créneaux se détachent en blanc tandis que les meurtrières apparaissent creusées de noir. Avec les moulures du pignon pourpre, Boeswillwald décrit encore des filets rouges, des feuilles et des choux dorés[36]. Concernant les peintures des volets, Ludovic Vitet les déplore en 1846 *malheureusement bien effacées* et Boeswillwald signale de même l'état de quasi-abandon de l'armoire à cette date et l'arrachement de lambeaux de la toile marouflée sur les panneaux. Cependant, comme le montrent encore les relevés des deux inspecteurs généraux des Monuments Historiques, le détachement des figures des volets sur des fonds pourpre clair ornés de rinceaux plus foncés ou bleu d'azur avec un semis de lys d'or demeurait suffisamment net pour que ce *damier de façade*[37] rappelle l'effet d'alternance et la rythmique des couleurs caractéristique de la tenture de l'Apocalypse d'Anger légèrement postérieure[38].

[34] Alphonse Napoléon Didron, "Armoire De Noyon," *Annales archéologiques* tome IV (1846): p. 373.
[35] Ce dont Didron l'en félicite chaleureusement dans son texte, *M. Boeswillwald, avec une rare obligeance, nous a colorié en fac-similé, absolument comme est colorié le meuble de Noyon, un exemplaire de la gravure sur métal. Rien n'est plus charmant, plus doux, plus harmonieux à l'œil,* ibid., p. 374.
[36] Voir son commentaire dans Didron, ibid.
[37] Benjamin Findinier, "L'armoire Peinte De Noyon," in *La Cathédrale De Noyon : Cinq Années De Recherches*, ed. Arnaud Timbert and Stéphanie Daussy (Société historique, archéologique et scientifique de Noyon, 2011), p. 271. C'est à Findinier que revient la mention de cette pertinente analogie.

38 

Au sujet des recoupements précis qui peuvent être établis entre les inventaires du trésor de Noyon et ces figures bénies par le Christ du haut du gable trilobé du pignon[39] :

Le plus ancien inventaire, daté du 15 juillet 1402, mentionne effectivement le crâne de saint Jean-Baptiste placé dans un étui de cristal soutenu par deux anges en vermeil[40] et une dent de saint Denis dans un tube de cristal, en lien respectivement avec la figuration du saint à l'agneau entre les arbres au volet supérieur gauche et avec celle du saint céphalophore au volet inférieur droit. Là où Boeswillwald et Vitet reconnaissent sainte Claire, en bas à gauche, la proposition de Findinier d'y voir plutôt sainte Godeberte en lien avec l'anneau qu'elle reçut de saint Eloi s'accorde avec l'importance de la sainte[41] dont la translation des reliques à la cathédrale avait eu lieu en 1167[42] ainsi qu'avec la mention, dans l'inventaire de 1402, de son chef parmi les reliques majeures du chapitre. Face à elle, les auteurs s'accordent à reconnaître saint Eloi sous l'habit épiscopal. Evêque de Noyon en 639, ses reliques, transférées dans une châsse d'or au XIe siècle sous Baudouin Ier[43], valaient à la cathédrale un célèbre pèlerinage au cours du XIIe siècle[44]. Elles étaient conservées en partie dans la grande châsse fabriquée en son honneur en 1306[45], dans un reliquaire accueillant son menton dans un vase de cristal et dans une statuette-reliquaire de saint Eloi en vermeil portant d'autres reliques dans un étui de cristal[46]. L'autre évêque, au volet inférieur droit, face à saint Denis, est identifié comme saint Augustin dont le chapitre possédait également le menton, dans un reliquaire que l'inventaire, toujours d'après Lefèvre-Pontalis, décrit comme *une statuette en argent portant dans ses mains le menton de saint Augustin et devant représenter le célèbre évêque d'Hippone debout sur un tabernacle soutenu par trois lions.* Les saints des volets supérieurs

---

Au registre inférieur de la dernière partie de la tenture exécutée entre 1373 et 1379, la vision de la Jérusalem Nouvelle sur fond bleu fleurdelysé d'or, puis sa mesure par l'ange tenant un roseau d'or (selon l'Apocalypse de Jean) sur fond pourpre damasquiné de fins pampres, reprennent bien cette organisation propre à l'esthétique médiévale des XIIIe-XIVe siècle d'alternance en damier entre les scènes.

[39] Selon la description qu'en donne Didron *On voyait Jésus-Christ lui-même donnant la bénédiction divine à son précurseur, à ses apôtres, à ses évêques, à son adoratrice spéciale, qui se sont immolés pour lui comme il s'est immolé pour eux.* Didron, p. 373.

[40] Voir Eugène Lefèvre-Pontalis, " Histoire De La Cathédrale De Noyon," *Bibliothèque de l'école des chartes* tome 60 (1899). Ici, il s'agit en fait du deuxième volet de l'article, paru dans le volume 61 et de la page 126 pour les éléments de l'inventaire.

[41] Ensevelie dans l'oratoire Saint-Georges de Noyon dès la fin du VIIe siècle.

[42] Lefèvre-Pontalis, p. 471.

[43] Charles Seymour, *La cathédrale Notre-Dame de Noyon au XIIe siècle*, Bibliothèque de la société française d'Archéologie sous la dir d'Alain Erlande-Brandenburg et de Francis Salet, Droz, Genève, 1975, p. 16

[44] A leur sujet, Eugène Lefèvre-Pontalis précise également que *le 25 juin 1066, l'évêque Baudouin Ier fit mettre dans une châsse d'or les cendres et les ossements de saint Eloi qui étaient restés dans le vieux vase où l'évêque Hédilon les avait placés au IXe siècle pour les soustraire à la rapacité des Normands*

[45] Pontalis mentionne également une *nouvelle châsse en bois couverte de lames d'or et enrichie de perles* pour les reliques du saint à l'occasion de leur translation solennelle, très documentée, de 1157, Lefèvre-Pontalis. p. 471.

[46] Ibid., p. 471. *Le 23 Août 1306,* [les évêques de Noyon et de Senlis] *procédèrent à la quatrième translation des reliques de saint Eloi dans une nouvelle châsse.* D'après Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon,* p. 1047.

gauche figurés dans les relevés du XIXe siècle avec l'attribut de la palme martyriale pourraient bien être les apôtres évoqués par Didron, puisque le chapitre possédait justement encore des reliques de Philippe et de Barthélémy, l'inventaire évoquant *une petite monstrance en argent qui contenait des ossements de saint Philippe et de saint Barthélémy*[47]. Quant à savoir, pour le volet supérieur disparu le premier, quel saint se dressait sur le fond de rinceaux pourpre que permet de reconstituer l'alternance du damier coloré, seules des suppositions peuvent être émises. Findinier fait remarquer que Boeswillwald, et plus tard, Woillez dans sa *Suite de l'Atlas des Antiquités de l'Oise* en donnent des reconstitutions[48] sous les traits d'une martyre ou d'une sainte. Il pourrait s'agir de sainte Catherine dont des reliques étaient également conservées dans un vase d'argent. Or, que sait-on de l'emplacement de ces vases reliquaires que Lefèvre-Pontalis décrit comme de véritables œuvres d'art du XIIIe et du XIVe siècle ?[49] Que *l'Extrait de l'inventaire des reliques de l'Eglise Nostre-Dame de Noyon renouvelé en 1426* mentionne une liste de reliques quasi identique à celle reconstituée à l'instant[50] et qu'il les présente comme étant tant « *celles du Thrésor, que de l'Armaire derrière le grand Autel* ».

N° 27

Illustrations actuelles des **vestiges de la polychromie** visible en surface d'éléments sculptés à l'intérieur de la cathédrale Notre-Dame de Noyon (clichés auteur) à la fois sur les colonnettes engagées du pourtour du chœur, sur des chapiteaux et des clés de voûte de l'édifice.

[47] Ibid..
[48] Voir Findinier, Note infra, p. 268.
[49] Lefèvre-Pontalis. Suite de l'article paru en 1899, ici 1900, vol. 61, n°1, pp. 283-300, première page.
[50] Elle comprend en effet, le chef de sainte Godeberte, le menton et le bras de saint Eloi, le chef de saint Jean-Baptiste, le menton de saint Augustin, une dent de saint Denis et le bras de saint Maximin, nous apprend Findinier appuyé en cela sur auteur de 1633, Jacques Le Vasseur, « Extrait de l'inventaire des reliques de l'Eglise Nostre-Dame de Noyon », dans *Annales de l'église de Noyon jadis dite de Vermand ou Le troisième livre des Antiquitez, Chroniques ou plustost Histoire de la Cathédrale de Noyon,* Paris, 1633, p. 1304-1310.









N° 28



Poutre luminaire polychrome de l'arrière-sacristie ou de la chapelle épiscopale, 4e quart du XIIe, photographie par l'auteur dans la présentation actuelle réservée à la poutre au sein du Musée du Noyonnais (au cours d'une visite aux côtés du responsable du service culturel des musées de Noyon François Debrabant[51]).

La mention par Benjamin Findinier, en note de bas de page, de l'existence d'un vestige de poutre luminaire de la même époque[52] découvert dans l'arrière-sacristie de la cathédrale permet précisément d'échafauder de très stimulantes hypothèses quant à l'inscription probable de la célèbre armoire (dite du trésor de Noyon) dans l'espace d'un sanctuaire à l'intérieur duquel on imagine d'autant mieux ce manifeste de motifs et de figurations polychromes prendre place qu'on se le représente également peint ! Il n'est pas absolument établi que cette poutre représentant le Christ en gloire encadré des Vierges sages et des Vierges folles provienne effectivement du chœur de la cathédrale, [53] et elle est de toute façon antérieure

[51] Le vendredi 29 septembre 2017.

[52] A son sujet, Benjamin Findier renvoie à la recherche qu'il a impulsée et que réalisa Stéphanie Daussy, travaux qu'elle partage au colloque « De verres et de pierres. L'architecture religieuse médiévale » à Lyon en décembre 2011et dont elle donna une communication scientifique, "La poutre luminaire de Noyon : origines et fonctions", le 10 avril au Musée du Noyonnais.

[53] Ou de l'ancienne chapelle épiscopale. Le dessin que Viollet-le-Duc donne de la poutre luminaire de Saint-Jean-au-Bois, ici, avec ses cierges permet de se figurer l'apparence de ce mobilier appuyé sur les chapiteaux au doit des piliers de l'entrée du chœur.



Poutre luminaire dans E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, Paris, 1858, III, article trabes, fig. 1.

à l'armoire elle-même, mais la prendre en considération permet immédiatement de garder à l'esprit la notion d'harmonie visuelle qui devait nécessairement exister entre cette armoire et l'architecture l'environnant.

N° 29

Détails du jubé de la cathédrale Notre-Dame de Noyon, polychromie originelle retrouvée sous les repeints, clichés auteur :

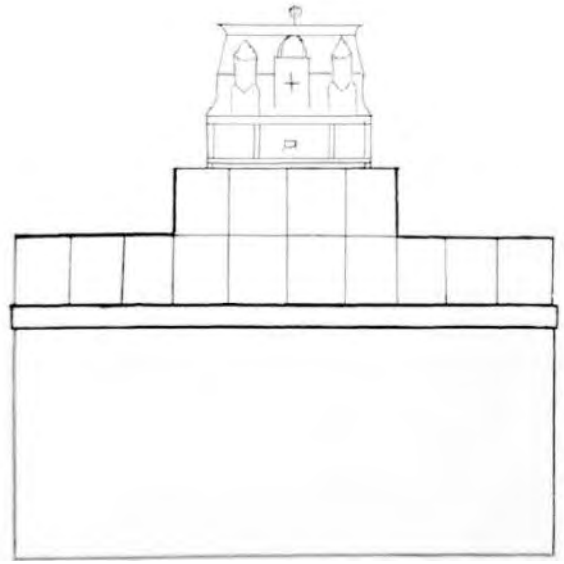




N° 30

Ici deux célèbres exemples marquant, dès le courant du XIe siècle, l'habitude de surhausser certains reliquaires afin d'accroître leur visibilité sur les autels, au sein de dispositifs étagés dans le cas du retable de l'abbatiale de Grandmont dont des plaques émaillées sont parvenues jusqu'à nous, ou à l'intérieur d'un parement métallique ménageant, en son centre, une ouverture destinée à accueillir la châsse du saint comme dans le cas du retable de Stavelot pour le XIIe siècle[54].

[54] Deux dispositifs étudiés notamment par Brigitte D'Hainaut dans plusieurs de ses travaux sur les retables.



Retable de l'autel majeur de l'abbatiale de Grandmont, reconstitution schématique de l'autel et de la châsse le surmontant par R. Gaborit dans le 1er état de 1190, © Cahiers de Civilisation médiévale



Retable de Stavelot intégrant la châsse du saint, vers 1150, dessin daté de 1661, © Liège, archives de l'Etat

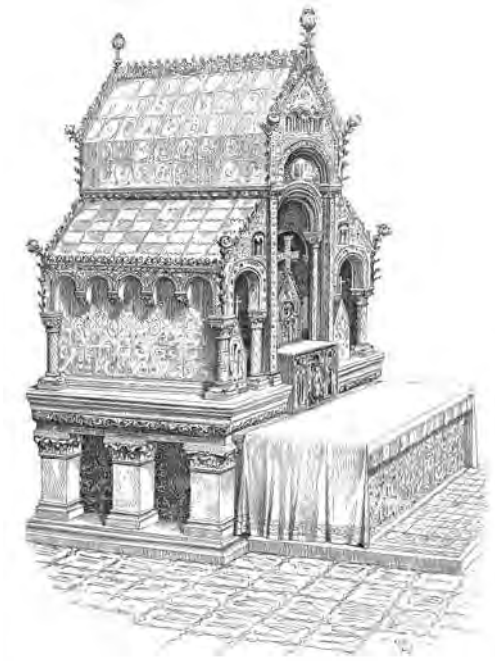
N° 31

Armoire de la salle du trésor de la cathédrale de Bâle, vers 1450, *Historisches Museum* de Bâle.



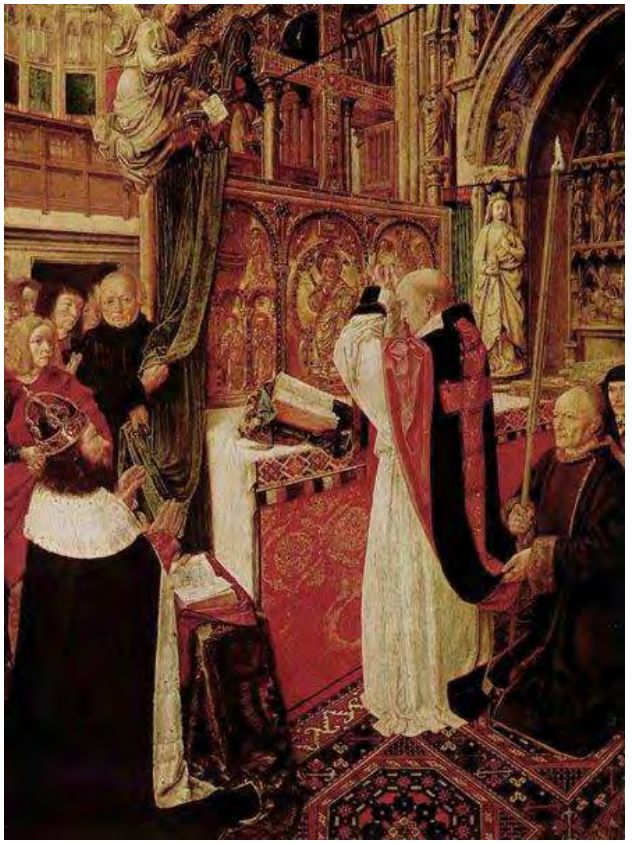
N° 32

Gravure par Viollet-le-Duc de l'autel des Saints Martyrs de Saint-Denis, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle,* 1854-1868, tome II, p. 26.



Ci-dessous : installation permanente du reliquaire de saint Louis sous un baldaquin à l'arrière de l'autel-majeur de l'abbatiale de Saint-Denis, par Viollet-le-Duc (cf. *supra*) et selon la représentation peinte du XVe siècle de la National Gallery





N° 33

Dans sa contribution « Activation et glorification à Saint-Denis : la Vierge, l'ivoire et la liturgie de l'Assomption » à l'ouvrage collectif *In locis competentibus*[55], Sarah M. Guérin mobilise toutes les ressources possibles de l'architecture, de l'étude des programmes iconographiques des vitraux, des inventaires, autant que de l'étude des textes et des chants médiévaux pour réinterpréter la compréhension d'un groupe sculpté, dispersé depuis les lendemains de la Révolution, qui faisait également partie du mobilier de cette chapelle du déambulatoire de Saint-Denis. Retracer ici,

[55] Sarah M. Guérin, "Activation Et Glorification À Saint-Denis : La Vierge, L'ivoire Et La Liturgie De L'assomption," in *L'église, Lieu De Performances. In Locis Competentibus*, ed. Stéphanie-Diane Daussy and Nicolas Reveyron (Paris: Picard, 2016).

très hâtivement quelques éléments de sa démonstration permettra, en retour, de mieux comprendre le « fonctionnement » liturgique de cette chapelle, du rôle qu'y jouait la châsse reliquaire et, plus généralement, des dynamiques d'activation de la sacralité propres au XIIIe et traduites dans l'ordre des objets qui intéresse cette recherche.


Groupe de la Glorification de la Vierge, anciennement trésor de l'abbaye de Saint-Denis, Paris, 1260[56]

Son attention se focalise sur le groupe d'ivoire, attribué au milieu parisien de la seconde moitié du XIIIe siècle, et jadis constitué par cette Vierge à l'Enfant ci-dessus[57] et de trois anges[58] vraisemblablement disposés à l'origine à l'intérieur d'un cadre architectural composé d'un entablement et d'un tabernacle[59] dont son étude permet d'avancer qu'il faisait partie du mobilier crée autour du réaménagement des chapelles déambulatoires du sanctuaire de Saint-Denis autour des années 1245. Tous les éléments de valorisation sacrale de la chapelle axiale dédiée à la Vierge et représentés dans le texte par la gravure (autel surhaussé d'une petite marche, retable sculpté placé à l'arrière[60], console surmonté d'un dais élevé au-dessus de la châsse reliquaire, statue de la Vierge à l'Enfant elle-même sous un baldaquin en surplomb) datent en effet du réaménagement et de la reconsécration des chapelles du déambulatoire sous l'abbatiat de Matthieu de Vendôme. C'est dans ce contexte que furent également commandités non seulement des reliquaires mais également des groupes sculptés dont celui reconstitué par la photographie ci-dessus. Sarah M. Guérin attire brillamment l'attention de son lecteur vers la façon dont les sources liturgiques san-dionysiennes permettent de s'approcher du contexte d'apparition

[56] Image provenant des archives du département des Objets d'Art du Musée du Louvre.
[57] Conservée au Taft Museum de Cincinnati.
[58] Deux réutilisés au moins depuis le XVIe siècle dans un groupe reliquaire conservé dans le trésor de la cathédrale de Rouen, un troisième perdu dont il est estimé qu'il était en position haute, surplombant la Vierge et la couronnant d'un diadème orfévré et orné de pierres précieuses.
[59] Voir Sarah M. Guérin, cette assertion se fondant sur la comparaison à la fois à des sources textuelles et à des éléments orfévrés contemporains.
[60] Qui n'est pas celui, toujours en place, représenté par la gravure de Reusen insérée dans le texte, bien que ce dernier date également du milieu du XIIIe siècle, voir au sujet du retable de cette chapelle à la fois M. Guérin. et Pierre-Yves Le Pogam and Christine (assisté de) Vivet-Peclet, "Les Premiers Retables (Xiie-Début Du Xve). Une Mise En Scène Du Sacré," ed. du 10 avril au 6 juillet 2009 Musée du Louvre (Paris: Musée du Louvre Editions, 2009).

occasionnelle (lors des grandes fêtes mariales) de ce groupe sculpté au-devant de l'autel de cette chapelle faisant directement écho à celui, à grande échelle, de la Vierge à l'Enfant sous son baldaquin surplombant l'ensemble de l'autel de la Vierge. Elle met également très clairement en lumière ce qui distingue l'opérativité visuelle du reliquaire contenant les corps saints des dédicataires secondaires de la chapelle de ce groupe non-reliquaire attaché au culte de la Vierge. La liturgie de l'Assomption se fondant sur la virginité de la Vierge, la réflexion conduite sur l'ancrage à la fois imagé et symbolique (à travers le matériau ivoire) correspondant à la nécessité théologique permet de bien saisir ici l'éloignement de la corporéité des reliques, laissées au second plan de cette célébration ponctuelle. *A mesure que les yeux des moines s'habituent à la pénombre, l'intérieur de la chapelle se révèle et le groupe en ivoire de la Glorification de la Vierge apparaît sur l'autel.* […] *assise à la droite de son Fils,* [la Vierge] *n'a pas laissé de reliques sur terre, et ipso facto, le reliquaire posé sur le dais derrière l'autel axial n'en contenait aucune qui lui appartienne, mais celles des saints mineurs Hilaire et Patrocle*[61].

La dernière phrase de ce paragraphe est tout à fait importante dans la perspective de comprendre l'évolution de la manière de se lier, dans le second versant du XIIIe siècle, à l'expression de la sacralité et à ses manifestations objectales tout en maintenant centrale la question de la présence. *Le groupe d'ivoire de la Glorification, donc, comble l'absence de reliques mariales et se substitue à leur présence physique.* […] *Ses aspects physiques manifestent un pouvoir semblable à celui des reliques corporelles, rendant ainsi présent une virginité véritable. L'ivoire dépasse la simple iconologie des matériaux et rend présente la vertu principale de la Vierge*[62].

N° 34

Au sujet des ***vidimus***[63] ***:*** dispositifs consistant à projeter en façade, dans le relief des sculptures de tympan notamment, le contenu des trésors ainsi signalés à l'attention des fidèles dès le seuil de certains édifices (portail saint Firmin d'Amiens dans le texte)[64].

[61] M. Guérin, p. 128.
[62] Ibid., p. 129.
[63] 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 ? : Actes Du Colloque (Paris, Collège De France, 2001)* (Brepols, 2007), p. 116.
[64] Anticipant par là quelque peu les célèbres « placards » des cathédrales allemandes (dont Aix-la-Chapelle, Trêves et Cologne) conservés pour le XVIIe siècle.





Tympan du portail de la basilique de Monza, sculpté au XIVe siècle, représentant les offrandes de Théodelinde à saint Jean-Baptiste, présentant, aux bords externes du registre supérieur, à gauche les quatre couronnes-reliquaires du trésors, à droite les autres pièces célèbres du même trésor (une croix gemmée, trois calices, une coupe et le plat orfévré de la poule aux sept poussins) [65].



On retrouve la représentation sculptée du cycle hagiographique de ce saint local (Firmin) dans les sculptures ornant le côté sud de la clôture du chœur de la cathédrale d'Amiens réalisée entre la toute fin du XVe siècle et le premier tiers du XVIe siècle. Quoiqu'au-delà de la période que nous considérons ici, on mentionne cette représentation car elle relève de cette même dynamique projective des richesses du trésor de la cathédrale comme de réitération narrative, ici figurative, de la vie du saint vénéré dans le trésor.

[65] Qu'on retrouve dans les inventaires de 1275 et de 1345.

N° 35

Illustrations de l’armoire ménagée sous forme de niche dans le mur du sanctuaire de l’église Bad Wilsnack (au XVe siècle) présentant des portes peintes surmontées, à l’extérieur la représentation, au fronton, de deux anges élevant la monstrance des trois hosties miraculeuses.





N° 36


Peinture du XIXe siècle, provenant de l'église Maria Anger.

N° 37

En complément à l'analyse proposée, voir Chapitre « Le lieu rituel et son décor », pp. 67-101.

L'édifice cultuel [fonctionne] *comme un ensemble de cercles concentriques où le passage de l'extérieur à l'intérieur se rejoue sans cesse. A chaque fois, le « locus » qui polarise « l'iter » s'ouvre pour faire place à un nouvel « iter », attiré par un « locus » plus plein. On passe ainsi des lieux plus extérieurs (sur lesquels s'exerce toutefois l'effet polarisant du lieu sacré) à l'enveloppe sacrale instaurée autour de l'église par le « circuitus » de la dédicace* […] *jusqu'à l'intérieur de l'édifice et enfin à travers la succession des seuils qui ponctuent « l'iter » jusqu'à son lieu le plus intérieur : le sanctuaire*[66].

N° 38

Au sujet de l'apparition des édicules architecturés destinés à rehausser certaines châsses à l'arrière des maîtres-autels de certaines cathédrales, miniature publiée par Stéphanie-Diane Daussy[67].

Miniature ornant le manuscrit 1, fol. 305, de la bibliothèque municipale de la ville de Mâcon, cliché mis en ligne sur le site de l'IEHT/CNRS.

[66] Baschet, p. 79.
[67] Stéphanie Daussy, "L'aménagement Liturgique Du Chevet De La Cathédrale De Noyon," *Viator. Medieval and Renaissance Studies* 42 (2011). , figure 14, p. 198.



La vision - à gauche de la représentation de la structure érigée sous un baldaquin à l'arrière du retable du maître-autel - de la châsse ainsi magnifiée au-dessus de la table, sa figuration érigée sur des tréteaux, peut-être sur le parvis de l'église à droite de l'image et enfin portée en procession au bas du même côté de la représentation tendrait à souligner que les châsses disposées sur ces édicules monumentaux demeuraient mobiles pour les ostensions et les processions en l'honneur des saints qu'elles abritaient.

N° 39





Triptyque reliquaire Simone dei Crocifissi avec emplacements à reliques, fermé puis ouvert, 1360-1370 © Musée du Louvre/A. Dequier - M. Bard (D.L. 1973-15).

Cet exemple de retable-reliquaire attribué à Simone Dei Crucifissi[68] illustre la possibilité nouvelle de rehausser la préciosité des reliques enchâssées dans les cavités au pourtour du panneau central autant que d'en contrôler strictement la visibilité à travers le jeu de fermeture des volets latéraux. Ici le passage au XIVe siècle est accusé dans la fusion effective, quoiqu'en deux espaces distincts plaçant les reliques au fondement (sur le socle) autant que sur les marges de la représentation de la Vierge à l'Enfant au panneau central. L'accentuation des souffrances du Christ se retrouve dans la figuration du Christ au-dessus du tombeau. Amélie Bernazzani avait donné, en note de bas de page une très intéressante interprétation de ce thème iconographique qu'on peut évoquer dans cet espace annexe. *L'image matérielle du Christ de douleurs à la fois mort (sa tête retombe) et vivant (il se tient debout), rendrait en quelque sorte visible aux yeux du corps ce que l'hostie ne fait que suggérer : le Christ est mort et ressuscité. Dès lors, la contemplation de l'hostie et la contemplation de l'image matérielle ont la même finalité : rencontrer Dieu*[69].

[68] Triptyque-reliquaire daté des environs 1360 et conservé au Musée du Louvre.

[69] Amélie Bernazzani, "L'hostie Et Le Retable : La Contemplation Comme Rite De Passage Vers Dieu À La Fin Du Moyen Age," *Acta Iassyensia Comparationis* 10(2012) Rituri de Trecere/Rites of Passage/Rites de passage (2012): p. 34.

N° 40



Apparition de volets articulés au-devant de la châsse des Rois Mages de Cologne, représentée ici dans le *Le voyage de l'Empereur Henri,* Trêves, vers 1340, parchemin. Coblence, Staatarchiv, Ms. 1 C, n°1, Balduineum. Gravure figurant dans le dossier iconographique annexe de la thèse de Brigitte d'Hainaut-Zvény déjà évoquée .

N° 40 (bis)

Il convient de mentionner ici combien le reliquaire quadrilobé de la collection Ducatel du Louvre représentant saint François d'Assise est proche formellement, structurellement et iconographiquement d'une série d'exemplaires célèbres et rapprochés les uns des autres par Elisabeth Taburet-Delahaye dans son *Orfèvrerie gothique (XIIIe-début XVe siècle) au Musée de Cluny* mentionné dans le texte (pp. 99-103). Il s'agit d'abord du reliquaire conservé au Musée de Cluny, et des reliquaires quadrilobés des collections de la Walters Art Gallery de Baltimore, du Brooklyn Museum de New York et de l'hôpital de Limoges (publié dans *L'œuvre de Limoges* par E. Rupin en 1890), on reproduit ci-dessous les planches photographiques illustrées du texte (dont on reproduit également la légende).



Reliquaire quadrilobé, Limoges, milieu ou deuxième moitié du XIIIe siècle, CL. 976, illustrations pp. 100 & 101, *Orfèvrerie gothique*, op. cit.



1) Reliquaire quadrilobé, Walters Art Gallery, Baltimore (face et revers), (inv. 53 139)
2) Reliquaire quadrilobé, Hôpital de Limoges (dessin publié en 1890, *op. cit),* fig. 548/9
3) Reliquaire quadrilobé, Brooklyn Museum, New York (inv. 32615)
4) Reliquaire de saint François d'Assise, vers 1230, Louvre (OA 4083)

N° 41

Extrait du texte *La vue* de Raymond Roussel, paru en 1904. Il s'agit des premières lignes de l'ouvrage (chapitre I) :

Quelque fois un reflet momentané s'allume
Dans la vue enchâssée au fond du porte-plume
Contre lequel mon œil bien ouvert est collé
A très peu de distance, à peine reculé
La vue est mise dans une boule de verre
Petite et cependant bien visible qui s'enserre
Dans le haut, presque au bout du porte-plume blanc
Où l'encre rouge a fait des tâches comme en sang.
La vue est une très fine photographie
Imperceptible sans doute si l'on se fie
A la grosseur de son verre dont le morceau
Est dépoli sur un des côtés, au verso
Mais tout enfle quand l'œil plus curieux s'approche
Suffisamment pour qu'un cil par moment s'accroche.

N° 42

Au sujet du **jubé** élevé dans la cathédrale de Bâle :

A partir de 1381, une clôture fut élevée séparant le chœur de la nef comme on peut le voir, ci-après à travers une photographie actuelle, sur une huile sur toile peinte au milieu du XVIIe siècle par Johann Sixt Ringle (conservée à l'*Historisches Museum* de Bâle) et un tableau qu'en donna Constantin Guise, vers 1850.



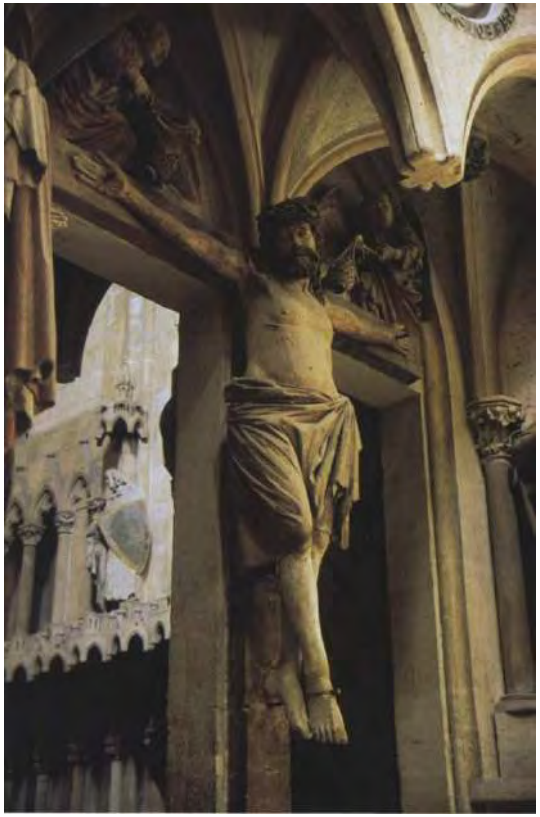


Quant à l'impact de la présence d'un tel dispositif sur la perception médiévale de l'ostension des objets du trésor lors des grandes fêtes liturgiques mentionnées plus haut dans le texte, voici ce qu'on peut lire dans le catalogue (également cité) : *Disposé sur l'autel-majeur, le trésor était avant tout, et essentiellement, visible par les membres du Chapitre qui jouissaient d'une vue dégagée depuis les stalles qu'ils occupaient dans l'espace surélevé du chœur.* […] *Les laïcs, qui n'avaient accès ni à la sacristie ni au chœur, pouvaient uniquement saisir un aperçu des reliquaires et des croix rutilant au loin, à travers les deux ouvertures centrales du jubé, au-delà des marches qui menaient à la tribune et à l'autel-majeur qui s'y dressait*[70].

N° 43

Figure du Christ, au trumeau du jubé de la cathédrale de Naumburg (Allemagne), vers 1250, d'après la photographie qu'en donne Jacqueline Jung pour illustrer son article cité plus haut[71].

[70] Se rappeler que le jubé a été reculé tardivement dans l'espace du chœur de plusieurs travées. Pour le texte en anglais voir Timothy Husband and Julien (contribution) Chapuis, "The Treasury of Basel Cathedral," ed. The Metropolitan Museum of Art (Yale University Press, 2001), p. 20.
[71] Jacqueline E. Jung, "Beyond the Barrier: The Unifying Role of the Choir Screen in Gothic Churches," *The Art Bulletin* Vol. 82, No. 4, december (2000). fig. 11, p. 633.



Dans « Ouverture sur la dimension théâtrale de l'avènement épiphanique au XIIIe siècle »

N° 44

Des supports des croix-reliquaires du trésor de la cathédrale de Bâle. Quoique ces reproductions ne soient pas très bonnes (en changer), on peut voir ici les deux bases des croix-reliquaires de l'autel-majeur de Bâle issues du trésor de la fin du XIIe siècle. Elles sont également lisibles sur le diagramme de Burckhardt).




N° 45


Chef reliquaire de Frédéric Barberousse de l'église Saint-Jean de Cappenberg, vers 1160

N° 46

Reliquaire de la Vraie Croix de Jaucourt, Musée du Louvre, staurothèque d’origine byzantine (XIIe siècle) et monture d’orfèvrerie aux anges autour (vers 1320-1340, D.L. 1973-15).





N° 47

On reproduit ici la Ve planche de la description d'Amédée Brouillet donnant à la fois la représentation des trois enveloppes successives dont se compose le médaillon central polylobé et, au-dessous, l'inscription qui l'accompagnait. Cette dernière renvoie à la tradition voulant que le trésor de Charroux ait conservé le relique connue sous le nom de *Caro Rubra,* littéralement chair sanglante du Christ, dite aussi Saint Vœu ou Sainte Vertu pour désigner ce qui aurait pu être le prépuce du Christ.



N° 48

Reliquaire mentionné dans le cadre de l'évocation des jeux recourant explicitement à des ressorts du spectaculaire et de la surprise pour faire advenir le sacré enserré dans leurs entrailles. Exemple choisi par Pierre-Olivier Dittmar et reporté ici[72] de la *Pomme-reliquaire* du Musée du Louvre, XIVe siècle, présentée successivement ci-dessous, close, ouverte sur la cavité qui enchâssait les reliques et vue d'en-dessous ouverte.

[72] Pierre-Olivier Dittmar, "Cachez Ce Saint Que Je Ne Saurais Voir. Modifications De Visibilité En Contexte Rituel À La Fin Du Moyen Age," *Cahiers d'Anthropologie Sociale,* 11, no. Montrer/occulter (2015): pp. 89 & 90.







N° 49

Au sujet des indications contenues dans les didascalies des drames liturgiques donnés sur les parvis des églises à partir de la seconde moitié du XIIe siècle, toujours dans la perspective de cette dernière sous-partie attachée à souligner une forme de théâtralisation entourant la problématique de donner à voir la sacralité des enseignements bibliques.



Pouvant être illustré par l'exemple très tardif donné ci-contre (*Les didascalies dans le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501* avec instruction pour les acteurs à gauche), les didascalies de l'époque précisaient la forme de l'espace scénique, la gestuelle et les vêtements, les déplacements, donnaient des indications quant au ton et au débit de la voix et précisaient enfin les décors utiles pour chaque partie.

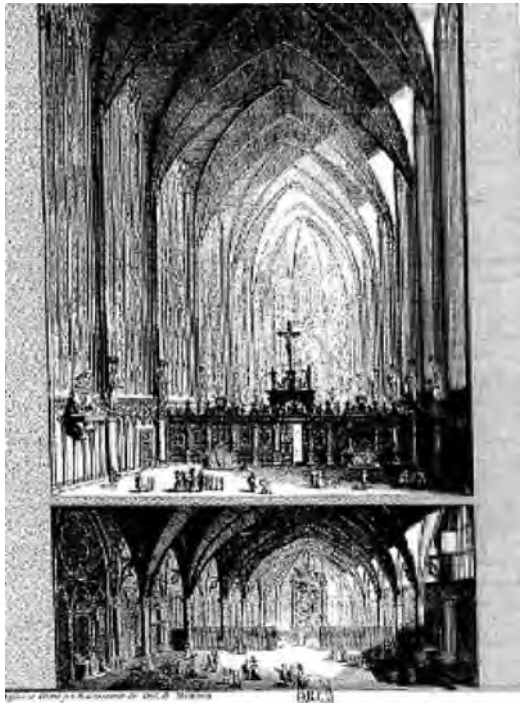
N° 50



Du recours à la machinerie dans le théâtre médiéval, jouant le rôle de produire des « effets spéciaux » spectaculaires.

Mécanisme d'une sorcière mobile qui crache du feu par la bouche et les oreilles », Gionvanni de Fontana, Livre des machines, v. 1420.

N° 51



VUE INTÉRIEURE
DE LA S.TE CHAPELLE DU PALAIS.

Gravure de Nicolas Ransonnette représentant une coupe offrant une vue intérieure, vers l'espace de l'abside, des deux niveaux superposés de la Sainte-Chapelle du Palais, avant 1790[73]

N° 52

Au sujet du **déploiement architectural (plan et élévation) de la Sainte-Chapelle du Palais**

[73] Cette gravure constitue la planche illustrant la 31ème page de l'ouvrage de Sauveur-Jérôme Morand, *Histoire de la Sainte-Chapelle royale du Palais enrichie de planches, A Paris, chez Clousier, imprimeur du Roi, rue de Sorbonne. Prault, libraire, cour du Palais, hôtel de la Trésorerie. M. DCC. XC. Avec approbation, & privilége du Roi*, Paris, 1790.

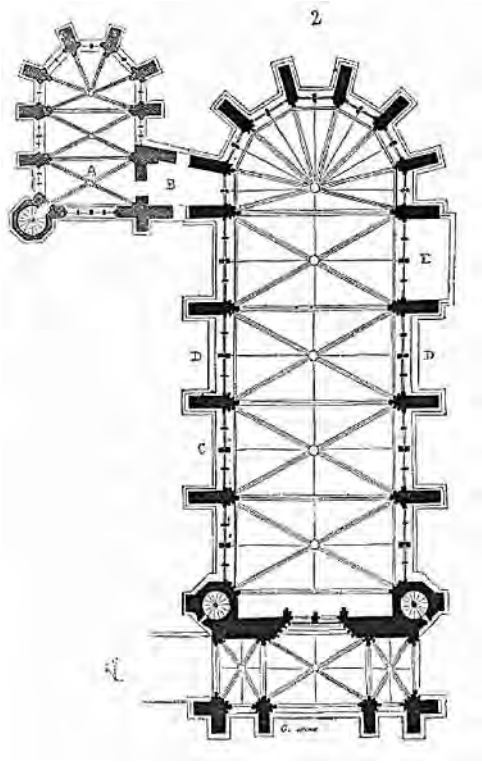
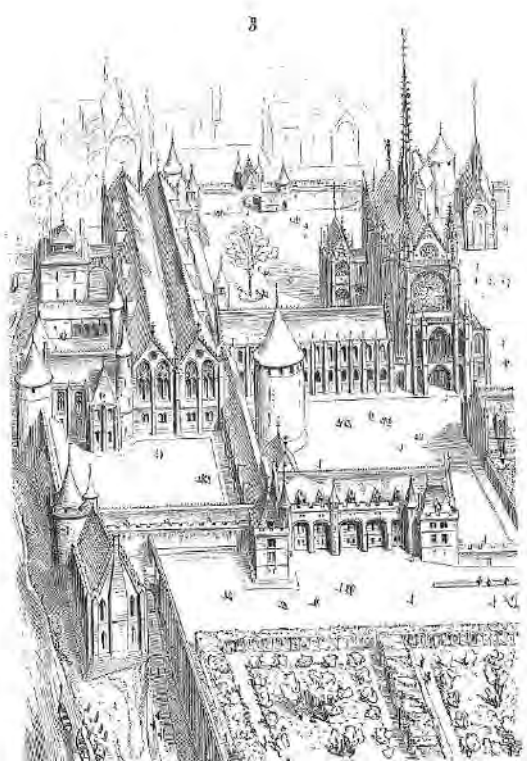
Plan d'après le chapitre « Chapelle » du *Dictionnaire raisonné de l'architecture*[74], élévation restituée à l'article « Palais » du même dictionnaire et d'après une gravure, par Ransonnette provenant des archives de la Caisse Nationale des monuments et des sites, Paris.

Pour accompagner les représentations documentant, ci-après, l'état antérieur de la Sainte-Chapelle, et notamment la présence latérale du bâtiment du trésor des chartes disparu, dont le niveau supérieur abritant deux armoires reliquaires gardées nuit et jour, on se réfère directement au texte dont Viollet-le-Duc accompagne le plan reproduit ci-dessus.

Telle qu'elle est aujourd'hui, la Sainte-Chapelle du Palais est privée d'une annexe importante qui, à elle seule, était un monument : le trésor des chartes accolé à son flanc nord, bâti et terminé en même temps qu'elle. Ce plan indique en ***A*** *l'annexe, le trésor des chartes, avec le passage* ***B*** *communiquant à la chapelle. Cette annexe était divisée en trois étages :*

- *Celui du rez-de-chaussée servait de sacristie à la chapelle basse*
- *Celui du premier, de trésor et de sacristie à la chapelle haute*
- *Et le dernier étage, auquel on accédait par un escalier en vis, de dépôt des chartes*[75]

[74] Viollet-le-Duc. p. 427.
[75] Ibid., p. 426.


Faisant écho à la mention que nous avons faite, en annexes du chapitre précédent, de la question de l'apparition des hagioscopes, on peut également reporter ici les indications données dans le prolongement des analyses évoquées à l'instant au sujet de l'aménagement intérieur du niveau haut de la chapelle royale. Bien qu'on se situe là au-delà de la période qui nous intéresse spécifiquement dans ce troisième chapitre, on reconnaîtra immédiatement que la question, multidirectionnelle, de la visibilité y est centrale. *Une autre porte de service, percée dans l'arcature en* ***C****, mettait la galerie du nord longeant les premières travées en communication avec la chapelle haute. Sous les deux fenêtres* ***D****, deux renfoncements d'un mètre environ de profondeur sur la largeur de la travée étaient les places d'honneur réservées au roi et à la reine. Mais Louis XI* [1423-1483] *qui*

probablement trouva ces places trop en évidence, fit bâtir en E un réduit entre les contreforts, dans lequel il se retirait pour entendre les offices ; une petite ouverture biaise et grillée lui permettait de voir l'autel sans être vu[76].

N° 53



Le duc de Bedford[77] devant la Grande Châsse, copie XIXe du fol. 83v. du Missel du Duc[78], Paris, Musée de Cluny[79], (Cl. 22847 © RMN).

[76] Ibid., p. 429.
[77] 1389-1435.
[78] Ce missel peint pour le duc de Bedford est aussi désigné comme *Pseudo-pontifical de Poitiers.*
[79] On emprunte ici à Sauerländer la 6ème figure de cette grande châsse, aujourd'hui disparue, illustrant son article, p. 129.

N°54

 Châsse-reliquaire de saint Taurin, trésor de l'église éponyme d'Evreux, XIIIe siècle[80]

N° 55

Cette miniature provient d'un livre d'Heures de la fin du XVe, présentant un cahier de sept feuilles contenant l'office des Reliques de la Ste-Chapelle. Dans le *Bulletin de la société de l'histoire de Paris et de l'Ile de France,* 31e année, 1ère livraison, pp. 189-191, H. Omont détaille, ci-après, les inscriptions qui accompagnent la figuration des reliquaires représentés ici (dixit) *tels sans doute qu'ils étaient alors groupés et disposés dans un ordre sensiblement pareil à celui dans lequel ils se trouvaient encore à la fin du XVIIIe siècle*.

- En haut : *insigna passionis Christi*
- En bas : *c'est la figure et ressemblance des reliques de la passion de notre Seigneur estant en la Chapelle du Palais à Paris*
- A gauche des reliquaires *: De sanguine miraculoso*
- *Catena de qui fuit liguatus*
- *De Lacte Virginis Marie*
- *De sanguine propio*

[80] On laisse ici la photographie en noir et blanc pour faciliter la comparaison visuelle avec les gravures représentant la Grande Châsse de la Sainte-Chapelle.

- *De spongia*
- Le reliquaire en forme de croisée mais sans légende contenant le linge dont s'était servi le Christ au lavement des pieds des apôtres
- Reliquaire du milieu : *Lintheum Domini*
- Celui de droite sans légende devait contenir la Sainte-Face
- Surmonté d'un petit reliquaire en forme de croix : *Crux victorie*

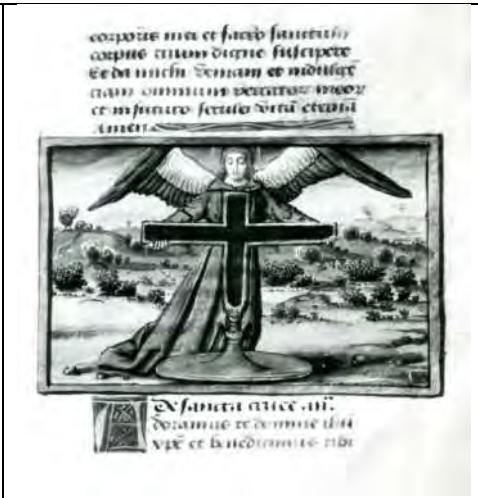
A la fois des reliquaires suspendus dans la grande châsse et d'autres sur la tablette pour les reliquaires majeurs :

- A droite contenant les fragments de la Vraie Croix : *De Cruce Domini*
- Au centre celui de la Couronne d'épines : *Corona spinea*
- A gauche le fer de la lance qui avait percé le côté du Christ : *Ferrum lancea*
- Au pied du reliquaire de la couronne d'épines, le bâton avec lequel Moïse avait frappé le rocher dans le désert : *Virgua Moysi*
- Au pied du reliquaire de la Vraie Croix, le buste de saint JB : *De capite beati Johannis Batiste*
- A droite et à gauche deux autres reliquaires sans légende > le Manteau de pourpre et le Saint-Suaire

Soit seize reliquaires au total ici (contre vingt énumérés par S-J. Morand en 1790 dans son *Histoire de la Sainte-Chapelle royale du Palais et reproduits sur la planche gravée jointe à sa description.* Ici il manque donc les reliquaires du Roseau, de la Pierre du Sépulcre, des Cheveux et du Voile de la Vierge, indique l'auteur cité à l'instant).

N° 56

Au sujet de la grande accumulation des reliques enserrées dans la grande châsse de la Sainte-Chapelle et contenues dans des écrins en cristal de roche, on reproduit, ci-après, ici les illustrations tirées du manuscrit XLV du fond des collections de Stonyhurst College (ms. XLV), représentant les reliquaires majeurs du trésor de la Sainte-Chapelle de Paris, élevés par des anges, (datation à retrouver.)

			
Couronne d'épines du trésor de la Ste-Chapelle, fol 58v.	Croix reliquaire du trésor de Ste-Chapelle, fol.36.	Reliquaire de la Vraie Croix à double-traverse, fol 59v.	Reliquaire du trésor de la Ste-Chapelle tenu par deux anges, fol.56.

N°57



Ostension des reliques de la Sainte-Chapelle de Paris, Bréviaire à l'usage de Paris, (Bréviaire de Louis de Guyenne), ms 02, Bibliothèque municipale de Châteauroux, fol.350, 1413-1414

A l'anniversaire de l'arrivée des reliques à la Sainte-Chapelle, au cours de la Semaine Sainte et plus exceptionnellement encore, lorsque le roi voulait honorer des souverains étrangers ou leurs représentants[81], le souverain, qui seul en gardait les clés[82], faisait ouvrir la Grande Châsse.

Le folio 350 ci-dessus, évoque cette dernière, exposée sur le *ciborium* élevé à l'arrière du maître-autel de la chapelle haute, à travers un artifice, déjà évoqué, consistant à représenter la façade méridionale de la Sainte-Chapelle *en ajourant la muraille, artifice familier aux peintres de miniatures, l'ostension des reliques qui était faite à l'intérieur de l'édifice.* Comme l'écrit Jean Hubert, *pour ne point surcharger son dessin, l'artiste n'a point représenté la châsse mais seulement les reliques qu'elle contenait.* La figuration remplace donc visuellement l'écrin orfévré par un entablement recouvert d'une nappe blanche où les reliques apparaissent *entourées de quatre chanoines, revêtus de chapes rouges et vertes* […] *Un rayon de soleil qui traverse l'or bruni des vitraux les illumine. On les distingue avec assez de précision pour qu'on puisse reconnaître chacune d'entre elles grâce à l'aide des inventaires du trésor de la Sainte Chapelle et des représentations anciennes et de la grande châsse*[83].

[81] Comme le Duc de Bedford et la célèbre visite du trésor par l'empereur Charles IV, sous le roi Charles V relatée dans les inventaires du trésor de la Sainte-Chapelle, à la date du 6 janvier 1378 le récit intitulé « Relation de l'ostension des reliques de la Sainte-Chapelle par Charles V à l'empereur Charles IV ». Au sujet des ouvertures à des souverains, voir également A. Vidier, *Le trésor de la Sainte-Chapelle*, Inventaires et documents, Paris, 1911, pp. 355 et 364.

[82] Henri Stein, *Le Palais de justice et la Sainte-Chapelle de Paris*, p. 144, cité par Inge Hacker-Sück, "La Sainte-Chapelle De Paris Et Les Chapelles Palatines Du Moyen Age En France," *Cahiers archéologiques Fin de l'Antiquité et Moyen Age* vol. XIII (1962): p. 242.

[83] Fin de la phrase cité ici : *pillée et détruite comme on le sait par la Révolution française*, Jean Hubert, "Quelques Vues De La Cité Au Xve Siècle Dans Un Bréviaire Parision Conservé À La Bibliothèque Municipale De Chateauroux " *Mémoires de la société nationale des Antiquaires de France* 8ème série, t. III (1928). On donne ici une vue rapprochée de cette miniature et le détail des reliquaires précisément identifiés par l'auteur.

N° 58



Ostension des reliques de la Sainte-Chapelle de Paris Bréviaire de Louis de Guyenne, détail, (1413-1414).

Identification des reliques de la Grande châsse figurées ci-contre [84]

- Un fragment du Saint-Sépulcre enfermé dans une « table dorée »
- Une grande croix d'or à double traverse contenant un morceau de la vraie croix et recouverte de cristal
- La Sainte-Couronne d'épines
- La croix dans laquelle était enchâssé un morceau de la Sainte-Lance



Grande châsse de la sainte chapelle, ouverte, gravure sur cuivre, Archives Nationales, avant 1790. Dans Sauveur-Jérôme Morand, *Histoire de la Ste-Chapelle royale du Palais enrichie de planches*, Paris, Prault, libraire, 1790, p. 40.

[84] D'après Hubert.

- Un tableau d'argent dans lequel se trouvait la Sainte-Face
- Au second plan, on voit les différents petits reliquaires en forme de custodes qui contenaient :
    - Le Saint-Sang
    - La Sainte-Eponge
    - Du Sang-miraculeux de Notre-Seigneur
    - Du lait de la Vierge

N° 59







A gauche, *Groupe de la Descente de Croix*, vers 1220-1230, cathédrale de Tivoli, au centre, *Groupe de la Descente de Croix* sur la clôture du chœur de l'église Las Huelgas, Burgos, dernier quart du XIIIe- début XIVe siècle et à droite,

Baschet, Jérôme. *L'iconographie Médiévale*. Folio Histoire. Paris: Gallimard, 2008.
Bernazzani, Amélie "L'hostie Et Le Retable : La Contemplation Comme Rite De Passage Vers Dieu À La Fin Du Moyen Age." *Acta Iassyensia Comparationis* 10(2012) Rituri de Trecere/Rites of Passage/Rites de passage (2012): 30-41.
Clair, Jean. *Considérations Sur L'état Des Beaux-Arts. Critique De La Modernité*. Paris: Gallimard, Nrf, Essais, 1983.
D'Hainaut-Zveny, Brigitte. *Les Retables D'autels Gothiques SculptéS Dans Anciens Les Pays-Bas. Raisons, Formes Et Usages* Classe Des Beaux-Arts, Collection "MéMoires CouronnéS". Bruxelles: Académie royale des Sciences, des Lettres et Beaux-Arts de Belgique, 2008.
Daussy, Stéphanie. "L'aménagement Liturgique Du Chevet De La Cathédrale De Noyon." *Viator. Medieval and Renaissance Studies* 42 (2011): pp. 169-204.
Didron, Alphonse Napoléon "Armoire De Noyon." *Annales archéologiques* tome IV (1846): 368-75.
Dittmar, Pierre-Olivier. "Cachez Ce Saint Que Je Ne Saurais Voir. Modifications De Visibilité En Contexte Rituel À La Fin Du Moyen Age." *Cahiers d'Anthropologie Sociale,* 11, no. Montrer/occulter (2015): 84-99
Erlande-Brandenburg, Alain. "Le Sanctuaire Des Cathédrales Au Moyen Age." In *20 Siècles En Cathédrales : [Exposition, Reims, Palais Du Tau, 29 Juin-4 Novembre 2001]* edited by Jacques (sous le patronage de) Le Goff, Catherine (sous la dir. de) Arminjon and Lavalle (sous la dir. de) Denis, 229-43. Paris: Monum, Ed. du Patrimoine, 2001.
Findinier, Benjamin. "L'armoire Peinte De Noyon." In *La Cathédrale De Noyon : Cinq Années De Recherches*, edited by Arnaud Timbert and Stéphanie Daussy, 275-88: Société historique, archéologique et scientifique de Noyon, 2011.
George, Philippe. "Définition Et Fonction D'un Trésor D'église ". *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA [En ligne]* 9 (2005).
Hacker-Sück, Inge. "La Sainte-Chapelle De Paris Et Les Chapelles Palatines Du Moyen Age En France." *Cahiers archéologiques Fin de l'Antiquité et Moyen Age* vol. XIII (1962): 217-57.
Hubert, Jean. "Quelques Vues De La Cité Au Xve Siècle Dans Un Bréviaire Parision Conservé À La Bibliothèque Municipale De Chateauroux ". *Mémoires de la société nationale des Antiquaires de France* 8ème série, t. III (1928): pp. 32-38.
Husband, Timothy, and Julien (contribution) Chapuis. "The Treasury of Basel Cathedral." edited by The Metropolitan Museum of Art: Yale University Press, 2001.
Jung, Jacqueline E. . "Beyond the Barrier: The Unifying Role of the Choir Screen in Gothic Churches." *The Art Bulletin* Vol. 82, No. 4, december (2000): 622-57.
Le Pogam, Pierre-Yves, and Christine (assisté de) Vivet-Peclet. "Les Premiers Retables (Xiie-Début Du Xve). Une Mise En Scène Du Sacré." edited by du 10 avril au 6 juillet 2009 Musée du Louvre. Paris: Musée du Louvre Editions, 2009.
Lefèvre-Pontalis, Eugène. " Histoire De La Cathédrale De Noyon." *Bibliothèque de l'école des chartes* tome 60 (1899): 457-90.
M. Guérin, Sarah. "Activation Et Glorification À Saint-Denis : La Vierge, L'ivoire Et La Liturgie De L'assomption." In *L'église, Lieu De Performances. In Locis Competentibus*, edited by Stéphanie-Diane Daussy and Nicolas Reveyron, 119-36. Paris: Picard, 2016.

Neveux, François. "Les Reliques De La Cathédrale De Bayeux." In *Les saints dans la Normandie médiévale – colloque de Cerisy-la-Salle, 1996* Caen: Presses Universitaires de Caen 2000.

Reusen, E. *Eléments D'archéologie Chrétienne*. Louvain: Ch. Peeters Editeur, 1875.

Sauerländer, Willibald "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 ? : Actes Du Colloque (Paris, Collège De France, 2001)*, pp. 113-36: Brepols, 2007.

Sylvestre, Hubert " Commerce Et Vol De Reliques Au Moyen Age ". *Revue belge de philologie et d'histoire* vol. 30, n°30-3-4 (1952): pp. 721-39.

Tixier, Frédéric. *La Monstrance Eucharistique. Genèse, Typologie Et Fonctions D'un Objet D'orfèvrerie (Xiiie-Xvie Siècle)*. Presses Universitaires de Rennes, 2014.

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel. *Dictionnaire Raisonné De L'architecture Française Du Xie Au Xvie Siècle*. Edited by Ve A. Morel & Cie Paris : 1875.

CORPUS D'IMAGES ET PRECISIONS COMPLEMENTAIRES AU CHAPITRE IV DESTINES A ETRE PLACES EN ANNEXE A TITRE D'INFORMATIONS/ILLUSTRATIONS SECONDAIRES

[NB : Sauf mention contraire, les photographies contemporaines sont celles de l'auteur dans l'ensemble de ce document d'annexes.]

ELEMENTS LIES AU POINT « L'APPROPRIATION COMME REVALORISATION »

DANS LA DEUXIEME SOUS-PARTIE « LE PASSAGE DES VASES MEDICEENS A LA GALERIE DES OFFICES »

N°2 [on encadre, ci-après, tout ce développement et ses illustrations afin de ne pas trop entraver la consultation du reste des documents placés dans les annexes de ce chapitre].

Développement sur le lien entre l'épistémè classique et une forme de pensée particulière de la pensée muséale

Réflexion élargie sur les éléments permettant d'appréhender le changement épistémologique à l'origine de l'entrée dans un système de représentation classique ayant conduit à la conception rationaliste de l'institution muséale. Les propos qui suivent constituent un développement relativement secondaire pour le travail conduit ici. Le détour fait auprès de l'avènement d'une philosophie de l'histoire d'une part, auprès de l'invention de l'esprit rationaliste et taxonomiste d'autre part vise à reconstituer les contours du paysage intellectuel ayant servi de terreau à des évolutions qui, dans la seule observation de l'histoire muséale, pourraient sembler éclore *ab nihilo*. Il ne fait aucun doute que d'autres auteurs, dont Pascal Griener, se sont déjà amplement penchés sur ces questions auparavant. On ne prétend pas rivaliser avec leurs découvertes. Le report dans ce volume d'annexe du fil de ces réflexions ménage ici une place secondaire à certains points liant les évolutions de la pensée classique et celle de la pensée muséale moderne qui ne semblent pas tout à fait acculées et sont susceptibles, par transposition d'une appropriation ici attachée prioritairement à l'Antiquité, de mieux comprendre les formes prises, peu de temps après, par l'appropriation du patrimoine médiéval. Réflexion donc sur l'émergence de l'*épistémè* classique[1] :

La métaphore de la lumière désignant le passage de l'obscurité au jour, de l'obscurantisme à la connaissance rationnelle offre une base stable pour évoquer l'esprit régnant alors sur l'Europe intellectuelle et savante engagée en faveur du triomphe de la nature et de la raison sur les dogmes anciens. Ecrivant dans *Les mots et les choses* que *la vocation du langage classique a toujours été de faire « tableau », que ce soit comme discours naturel, recueil de la vérité, description de choses, corpus de connaissances exactes ou dictionnaire encyclopédique*[2], Foucault caractérise l'*épistémè* classique comme intéressée prioritairement à la question de la nature, de la vérité et de l'ordre. En tant que méthode de connaissance, elle est dominée par la recherche des ordonnancements, de l'identité et de la différence (ce qui n'empêche pas, parallèlement à ce renouvellement moderniste des approches, la permanence de tendances plus « archaïques » fondées sur le modèle de l'analogie tendant à rechercher dans des formes extérieures de ressemblance des indices de liens de parenté essentiels[3]). Ses outils intellectuels de prédilection sont fondés sur la comparaison et la confrontation entre les spécimens offerts à la cognition

[1] Les réflexions qui vont suivre étaient accompagnées d'illustrations secondaires que les notes de bas de page renvoient elles-mêmes à des annexes. On se propose de redonner toutes celles-ci, en toute fin de ce texte, avant les éléments d'annexes réellement attachés au chapitre IV qui apparaîtront après un saut de section pour bien différencier les deux éléments.

[2] Michel Foucault, *Les Mots Et Les Choses* (Paris: Gallimard, 1966), p. 332.

[3] Anticipant ici la mention qui sera faite plus bas de Buffon, on peut déjà évoquer rapidement ici ce que Stéphane Schmitt précise en notes accompagnant le Premier discours (dans les éditions Pléiade) au sujet de la conception du génie selon l'auteur de l'*Histoire naturelle*. Ce dernier consiste : *en une faculter de « généraliser les idées particulières, de réunir toutes les vues en un*

rationnelle ainsi qu'à l'approche sensible d'une découverte empirique. Jünger Habermas précise comme suit ce qui sépare l'épistémè issue du XVIe siècle de celle qui allait s'établir entre le milieu du XVIIe et la fin du siècle suivant. *Tandis que la pensée de la Renaissance est encore commandée par une image cosmologique du Monde dans laquelle les choses peuvent être ordonnées en fonction de relations d'analogie et pour ainsi dire à partir de leur physionomie puisque dans le grand livre de la nature chaque signature renvoie aux autres signatures, le rationalisme du XVIIe siècle instaure un tout autre ordre au sein des choses. Pour Descartes, Hobbes et Leibniz, la nature se transforme en totalité de ce qui peut être « représenté », et ce, au double sens du terme, c'est-à-dire figuré et, en tant que figure, représenté au moyen de signes conventionnels.*[1] Cette idée de la représentation constitue le cœur du projet de vision globale et synthétique, « synoptique » pour être précis, structurant l'ambition encyclopédique de Leibniz, philosophe mais aussi bibliothécaire de Hanovre pour qui *seule une vision globale permet de s'orienter dans le dédale des connaissances humaines*[2]. La parution, à partir des années 1750, des premiers volumes de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert s'inscrit dans la même intention[3]. Elle manifeste l'entreprise humaniste et savante des Lumières à travers l'aventure éditoriale visant à établir *le tableau général des efforts humains dans tous les genres et dans tous les siècles*[4]. Gardons également à l'esprit les onze volumes de planches gravées qui accompagnent cette publication colossale, soit près de trois mille gravures, car le principe consistant à juxtaposer des textes et des images en vue de cartographier les connaissances humaines[5] mis en avant par Diderot[6] et d'Alembert se retrouvera également dans d'autres domaines que nous aborderons ci-après.

C'est également l'époque d'émergence d'une philosophie de l'histoire dont il faut tenir compte pour appréhender la pensée qui se manifeste simultanément dans la relation au monde et aux arts. *L'Esprit des lois,* paru en 1748 se fonde sur une dynamique de recherche des causes morales et psychiques qui agissent sur les systèmes politiques et les façonnent. Croyant en l'existence d'une sociabilité naturelle déterminant la formation de lois positives[7], Montesquieu établit les rapports nécessaires unissant les lois d'un pays à ses mœurs, à son climat et à son économie, à la religion qu'il pratique, aux valeurs et surtout à la nature de son gouvernement[8]. L'invention de cette sociologie politique,

---

faisceau de lumière, de se faire de nouveaux aperçus, de saisir les rapports fugitifs, de rapprocher ceux qui sont éloignés, d'en former de nouvelles analogies, de s'élever enfin assez haut et de s'étendre assez loin pour embrasser à la fois tout l'espace qu'il a rempli de sa pensée. » (« Du fer », *Histoire naturelle des minéraux* », II, p. 346, note p. 1387).

[1] Jürgen Habermas, "Les Sciences Humaines Démasquées Par La Critique De La Raison : Foucault " *Le Débat* 1986/4, n°41 (1986 [1985]): p. 15.

[2] Bernard Deloche, "Les Contours Du Musée Virtuel," in *Rtbf 50 Ans. L'extraordinaire Jardin De La Mémoire*, ed. François Mairesse (Mariemont: Musée royal de Mariemont, 2004), p. 42. Deloche y fait référence au recours, dans l'ouvrage de jeunesse *De arte combinatoria* 1666 (titre complet de l'ouvrage paru en latin, *La Dissertatio de arte combinatoria),* littéralement *Dissertation sur l'art combinatoire,* au système d'écriture symbolique esquissé par Leibniz. Il s'agit d'un *code conventionnel consistant à remplacer chaque chose et chaque partie d'une chose par un signe, c'est-à-dire par un substitut* précise Deloche, même page. Cet « art combinatoire » forme le socle sur lequel repose l'identification d'un système encyclopédique *conçu comme l'invention permanente du savoir par la combinaison de ses éléments fondamentaux* (d'après l'article de la BNF consacré à l'ouvrage *De arte combinatoria* dans le cadre du dossier en ligne intitulé « Tous les savoirs du monde : encyclopédies et bibliothèques de Sumer au XXIe siècle »).

[3] L'art combinatoire en moins.

[4] Emblème des Lumières, l'*Encyclopédie* ou *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de gens de lettres* est la plus grande réalisation éditoriale de son temps. voir Annexes à cette réflexion, n°1.

[5] Deloche écrit à ce sujet que *Le modèle de la carte ou de la mappemonde* […] *condense remarquablement le projet de montrer - ou de faire voir – les liens qui unissent deux ou plusieurs domaines entre eux.,* Deloche, p. 42.

[6] Dont le *Prospectus* de l'*Encyclopédie* mentionne le mots suivants : un *coup d'œil sur l'objet ou sur sa représentation en dit beaucoup plus qu'une page de discours.* Rédigé par Diderot et publié en 1750, le *Prospectus* de l'*Encyclopédie*. fut inséré à l'intérieur du *Discours préliminaire de* d'Alembert publié en 1751 en *incipit* du premier volume de l*'Encyclopédie.*

[7] A la différence d'Hobbes.

[8] Des formes préalables de cette anthropologie physique attachée aux climats existent chez Platon, Aristote, Hippocrate et Polybe. Voir Jan Blanc, "Winckelmann Et L'invention De La Grèce " *Cahiers « Mondes anciens » [En ligne]* 11 | 2018 (2018), http://journals.openedition.org/.

ancrée dans la rationalité des Lumières et manifestée sous la forme de la théorie des climats et des terrains[1], s'inscrit à l'intérieur d'une théorie plus globale de « l'esprit général d'une nation ». La volonté d'esquisser une nomenclature des lois présidant à l'évolution générale des peuples transparaît également dans les écrits des érudits face aux productions artistiques (elle se retrouve par exemple, avec des écarts d'interprétation notables, chez Caylus, l'abbé Dubos et Winckelmann). Le discours nécessariste prend ainsi, sous la plume de Winckelmann, lecteur des trois auteurs sus-cités, la forme de l'idéal incarné par l'art grec comme pur produit de la nature de l'île où vécurent les Anciens, comme le montre Jan Blanc citant le savant allemand : « *La situation géographique particulièrement heureuse de ce pays a de tout temps été l'explication » des qualités de l'art grec*[2]. Deux dimensions de la façon dont Montesquieu dresse le tableau de l'histoire des peuples doivent encore être évoquées tant elles sont caractéristiques des tendances propres à son siècle. D'abord, le voyage. Conformément à l'esprit du temps enjoignant à la confrontation directe avec son objet d'étude, Montesquieu a parcouru l'Europe pendant des années, notamment l'Angleterre, l'Autriche, l'Italie[3] et l'Allemagne[4] (à son retour), en partie à la rencontre différents systèmes de législation. Comme l'évoquent ses *Voyages*[5], il fréquente toutes les grandes cités italiennes dont Venise, Milan, Florence[6], Pise, etc. Dans les années 1730, Montesquieu s'établit à Rome[7], où la frénésie des découvertes archéologiques nourrit la passion des savants, des collectionneurs comme des artistes et la vie intellectuelle de la ville autour des pratiques du Grand Tour (visites de collections antiques, dessins, descriptions, recherche et achats d'œuvres). C'est aux côtés du cardinal de Polignac, féru de sculpture antique, qualifié à l'époque aux côtés

[1] L'idée d'un déterminisme climatique pesant sur l'organisation sociale, les langues, les mœurs comme l'organisation politique est présente dès le discours des penseurs antiques : Polybe, Cicéron, Hippocrate et Lucien. Evoquer ici les développements que lui donna encore Montesquieu ne signifie pas qu'il fut le seul marqué par la théorie des climats au XVIIIe siècle. En effet, on la retrouve avec force chez une autre source moderne : l'abbé Dubos, auteur, entre 1719 et 1740 des *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* dans lesquelles les déterminismes météorologiques sous-tendent la nomenclature des peuples comparés entre eux (Jean-Baptiste Dubos : *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719, 1733, 1740), éd. par D. Désirat (d'après l'édition de 1740), Paris : École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993). Voir à ce sujet ainsi que sur la place respective des apports de Montesquieu et de Dubos à l'appropriation par Winckelmann de cette théorie des climats, cet autre article d'Elisabeth Décultot, « Anthropologie et ethnologie de l'histoire de l'art au XVIIIe siècle. Winckelmann et le tableau des peuples antiques », *Etudes germaniques*, 2009/4, n°256, pp. 821-839.

[2] *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, (*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1755), trad. M. Charrière-Jacquin, Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 1991, p. 101. Cité par Blanc. L'influence climatique sur la beauté des corps grecs dont témoignent les statues est exprimée à différentes occasions dans l'ouvrage. Ainsi, lit-on, toujours guidé par Jan Blanc, que « *L'influence d'un ciel doux et pur se faisait sentir dans la toute première éducation des grecs* » (aux pages 17-18 de la même édition).

[3] Montesquieu séjourne en Italie entre l'été 1728 et l'été 1729, visitant les trésors artistiques de la péninsule. Au sujet de ce voyage, lire notamment Jean Ehrard, *Montesquieu critique d'art,* Paris, PUF, 1965. L'analyse d'Ehrard conduit à ne pas voir dans l'attrait artistique, souvent à l'origine du Grand Tour, le motif premier du voyage du parlementaire en Italie.

[4] Où on sait qu'il fut parmi les nombreux visiteurs à jouir longuement des richesses peintes de la Galerie de Düsseldorf, en 1729.

[5] Montesquieu, *Mes voyages*, publiés par ENS Editions, sous la dir. de Jean Ehrard et correspondant au vol. X des *Œuvres très complètes* de l'auteur, Lyon et Classiques Garnier, Paris, 2012.

[6] Où il admira essentiellement les antiques de la Galerie du Grand-Duc. Ses visites et impressions reçues au futur musée des Offices sont relatées dans *Florence la Galerie du Grand-Duc*, notes de voyages publiées dans l'opuscule *Voyages* évoqué en note *supra*.

[7] Où Montesquieu s'établit pour six mois interrompus seulement par un voyage à Naples.

d'Albani[1] de « cardinal antiquaire » et alors ambassadeur de France à Rome[2], qu'il découvre la perfection atteinte par les grecs en matière de sculpture[3]. L'intérêt de Montesquieu pour les techniques mises en œuvre par les grecs et les romains a trait à la seconde dimension, à savoir le regard tourné vers l'Antique[4].

[1] Dont la collection rejoindra le Musée du Capitole sous Clément XII (1730-1740).

[2] Le cardinal Melchior de Polignac (1661-1741) occupa cette charge entre 1724 et 1732. A la faveur de circonstances exceptionnelles en matière d'exportation d'œuvres insulaires (facilitations du côté de la papauté), il avait pu rapporter de Rome à Paris une riche collection de statues de grand format. En 1732, la collection comptait déjà près de deux cents sculptures. Après la mort de Polignac Caylus acheta des œuvres antiques (vers 1742) de cette collection majeure au sujet de laquelle Astrid Dostert écrit : *Quand, neuf ans après son retour de Rome, le cardinal de Polignac mourut, il n'y eut dans tout Paris et dans toute la France aucun acheteur sérieux, décidé à faire échec aux volontés d'achat du roi de Prusse, Frédéric II. La collection Polignac quitta donc le pays et servit à décorer les châteaux et les jardins royaux de Prusse, de sorte que Frédéric fit spécialement ériger, en 1769, un temple des antiquités dans le jardin situé devant son Nouveau Palais à Postdam,* voir Astrid Dostert, ""En Exil Des Appartements". Les Collections De Statues Antiques À L'époque Rocaille " in *L'art Et Les Normes Sociales Au Xviiie Siècle*, ed. Thomas Gaehtgens, et al. (Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme/Centre allemand d'Histoire de l'Art, 2002). ici p. 167.

[3] Voir *De la manière gothique,* rédigé probablement en 1734 (texte autographe, d'un manuscrit inachevé et demeuré sans titre, édité par P. Rétat d'après le manuscrit n. a. fr. 15465 de la BnF). Dans ce texte sont notamment examinées les « circonstances » dans lesquelles les grecs sont parvenus à dépasser la « dureté de la manière gothique » des égyptiens. On pourra lire sur ce thème Raymond Trousson, « Montesquieu et les grecs », *Bulletin de l'association Guillaume Budé,* 1986, 2-3, pp. 274-282.

[4] En complément à celles-ci-dessous, on renvoie, à titre d'illustration en annexe n°2 une représentation des *Ruines romaines* par Giovanni Paolo Pannini, datée de 1750 afin de souligner la dimension « épochale » de cet intérêt. La composition du tableau reproduit à gauche dérive des *Ruines romaines avec les restes du temple de Vespasien,* ou *La prédication d'un apôtre* daté de 1739, conservé à la Galerie de l'Académie de Saint-Luc à Rome. Outre les *topoi* des fragments architecturaux de l'obélisque, de l'aqueduc ou de la galerie, notons encore ici la présence du cratère connu sous le nom « Vases Médicis » pour sa présence sur les inventaires de la villa à Rome autour de 1598, sous le libellé « pilier de marbre racontant l'histoire d'Iphigénie » et gravé par Piranèse. (Voir Francis Haskell et Nicholas Penny (trad. François Lissarague), *Pour l'amour de l'Antique* [« Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900 »], Paris, Hachette, 1988 (édition originale 1981), p. 348-34) La présence de ce vase dans la composition relève également du chapitre de l'entrée des collections antiques à la galerie des Offices que ce dernier rejoint sous Pelli et Lanzi, en 1780. La représentation peinte doit ainsi également être envisagée dans sa contribution à la production des connaissances comme à la diffusion du goût pour une antiquité entre rêve et archéologie.



Figure 1 Giovanni Paolo Pannini, Prédication d'un apôtre dans des ruines antiques, dépôt du Louvre, musée des Beaux-arts de Nîmes, vers 1745



Figure 2 Ruines de cité grecque gravure XVIIIe d'après un dessin de Pannini[1]

Familière à Montesquieu, l'Antiquité lui offre la manière même de sa réflexion[2]. Comme il l'annonce dans la Préface de *L'Esprit des lois,* rappelé à l'Antiquité, il a cherché à *en prendre l'esprit.* Examinant la nature cette relation, Raymond Trousson écrit que *La cité grecque représente pour Montesquieu un idéal de vertu morale et de tolérance, l'exemple d'un petit Etat qui, sagement administré par des Solon et des Périclès, sut donner aux arts une place et une perfection jamais égalée depuis*[3]. En réaction au modernisme et à ses corruptions, Montesquieu esquisse ainsi la peinture d'une Athènes gouvernée par *« cet esprit de tolérance et de douceur qui régnait dans le monde païen*[4] *».* L'idéalisation du ciel, des lois, des mœurs, de la culture et par là-même de l'art hellénique porté vers la perfection[5] s'enracine dans *un goût sincère et profond pour l'Antiquité*

[1] Eau forte gravée par Huquier, Paris, fin XVIIIe.

[2] Catherine Volpilhac-Auger, article « Antiquité (classique) », du *Dictionnaire électronique Montesquieu,* publication en ligne des principales notions et des œuvres de l'auteur en lien avec l'entreprise d'édition des *Œuvres complètes* de Montesquieu lancée par Jean Ehrard et dirigée depuis 2005 par Pierre Rétat et Catherine Volpilhac-Auger. Edition rassemblant une équipe internationale d'une quarantaine de chercheurs.

[3] Raymond Trousson, "Montesquieu Et Les Grecs," *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* n°2-3, Juin-octobre 1968 (1968): p. 280.

[4] Montesquieu, *Dissertation sur la politique des romains,* t. 1, p. 87, citée par ibid.

[5] Comme évoqué plus haut, l'alliance entre la perfection morale et la perfection artistique est exprimée particulièrement dans la dissertation *De la manière gothique.* On peut y lire ainsi l'idée d'un accès immédiat à cette perfection en ces mots : *On peut considérer avec quelle rapidité les Grecs allèrent de l'art à la perfection de l'art. Il n'y a pas un long trajet de la fondation des empires grecs jusqu'aux plus excellents peintres et sculpteurs qui aient jamais été,* tome 1, p. 970, cité également ici par ibid.

grecque[1] dont témoignent les *Pensées* où l'on peut lire sous la main de Montesquieu « *J'avoue mon goût pour les Anciens. Cette Antiquité m'enchante.*[2] » Si on retrouve la vision idéalisée de la civilisation grecque chez Winckelmann, cette dernière s'inscrit, comme le montre Jan Blanc dans ses analyses sur le lien entre ce dernier et la Grèce, plus largement dans le sillage d'une tradition très fortement établie dans l'historiographie du XVIIIe siècle[3], notamment chez un groupe d'auteurs dont le savant allemand avait connaissance[4]. Dès les premières pages, très souvent citées, de *l'Histoire de l'art chez les Anciens* paru en 1763[5] Winckelmann exposa le projet de la peinture d'une Grèce pensée comme un monde unitaire[6], homogène et idéal dont l'étude des œuvres d'art pouvait rendre un compte exact[7]. Ce dessein que traduit clairement la métaphore de *« l'édifice doctrinal*[8] *»* consiste à lire l'Antiquité grecque comme un système, une construction normative et conçue *a priori* comme l'analyse finement Jan Blanc. Quoique l'histoire de la pensée européenne du milieu du XVIII siècle serait à prendre en compte plus largement, on peut tout de même revenir du côté de Montesquieu pour examiner combien l'idéalisation de la Grèce n'empêche en rien, chez ce dernier, la claire perception de la tendance à la décadence qui caractérise, à ses yeux, l'histoire des sociétés. La présence de la loi du déclin dans la philosophie de l'histoire de Montesquieu est au cœur des *Considérations sur les causes de la grandeur des romains et de leur décadence*[9]. Du côté des « antiquaires » que la multiplication des découvertes archéologiques entraîna également vers le forum et la campagne romaine, les sites de Naples et d'Herculanum, on trouve un même intérêt à l'esprit de l'Antiquité. Cet intérêt s'exprime chez le comte de Caylus[10], dès le premier tome de son *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques,*

[1] Ibid. Goût étendu à la tragédie et à un véritable culte pour Homère, mais dont l'auteur précise qu'il faut cependant exclure tout aussi bien le versant mythologique de leur civilisation que la philosophie grecque dans son ensemble.

[2] Montesquieu, *Pensées*, t.1, p. 1018, également citées par ibid. La compilation des *Pensées* s'échelonne entre les années 1726-1727 et la mort de Montesquieu. L'enchantement évoqué ici par Montesquieu se retrouve également dans la véritable passion nourrie par exemple le comte de Caylus pour l'Antiquité telle qu'en témoigne une lettre du 12 décembre 1758 à son ami Paciaudi : « *J'ai pris pour maîtresse l'Antiquité : je la caresse, je la regarde, je l'étudie… »* lettre citée par François Queyrel, « Caylus, de l'antiquaire à l'archéologie : une méthode différente de celle de Winckelmann », dans *L'idée du style dans l'historiographie artistique. Variations nationales et transmissions,* sous la dir. de Sabine Frommel et Antonio Brucculeri, Campisano Editore, Rome, 2012, pp. 331-341.

[3] Pour un aperçu de la question, appliqué à la civilisation romaine, il faudrait lire le catalogue éponyme de l'exposition qui se tint au Musée de la civilisation gallo-romaine de Lyon, entre le 20 décembre 1998 et le 14 mars 1999, *La fascination de l'Antique : 1700-1770, Rome découverte, Rome inventée,* sous la dir. de François de Polignac et Joselita Raspi-Serra, Editions Somogy, Paris, 1999.

[4] Ainsi, Jan Blanc écrit-il, p. 6 : *Avant* [Winckelmann], *Anthony Ashley-Cooper, troisième comte de Shaftesbury (1671-1713), avait déjà joué un rôle essentiel dans la construction d'un discours qui, d'inspiration néo-platonicienne, faisait de l'Antiquité grecque un Âge d'or politique, moral et artistique : les statues grecques sont belles parce que les femmes et les hommes qu'elles imitaient étaient eux-mêmes beaux, et donc vrais et bons. Les notes de lecture de Winckelmann montrent qu'il connaissait ces textes. Il est un lecteur passionné des Characteristics (1711). Il cite également An Enquiry into the Life and Writings of Homer (1735), où, en connivence avec son prédécesseur, Thomas Blackwell (1701-1757), il fait d'Homère le héros d'une Grèce civilisée, qui a dépassé l'état brut de la nature avant d'avoir été corrompue par les vices de la société moderne*. Blanc. p. 6.

[5] *Geschichte der Kunst des Alterthums,* 1764, dans le prolongement d'idées déjà développées auparavant, en 1754, dans *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la peinture et la sculpture* (*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst).*

[6] A ce sujet, Blanc écrit encore, plus loin, que *selon une pratique de l'histoire encore assez courante au XVIIIe siècle, Winckelmann élabore les grandes périodes d'une fable grecque, qui se présente sous la forme d'une entité géographiquement et historiquement unitaire et autonome.*

[7] *« L'histoire de l'art chez les Anciens que j'ai entrepris d'écrire n'est pas une simple relation chronologique des changements qui la constituent, car je prends le mot « histoire » dans sa signification étendue, celle qu'il a dans la langue grecque, et mon intention est de donner un essai de système doctrinal (Versuch eines Lehrgebäudes) », Histoire de l'art chez les Anciens* (voir supra.), p. 39, citée notamment par Blanc. p. 1.

[8] *Lehrgebäude.* Cf. Blanc toujours.

[9] Paru en 1734.

[10] Mécène et protecteur des artistes, le comte de Caylus est un des précurseurs du Grand Tour. Il séjourne en Italie entre 1714 et 1716, entre Rome, Naples et la Sicile et constitue, à son retour en France, une vaste collections d'objets antiques qu'il rassemble en s'appuyant sur un important réseau de correspondants, bibliothécaires et antiquaires en Italie comme en France (dont le plus célèbre est Paciaudi, bibliothécaire et antiquaire du duc de Parme). Parmi les références à son sujet, Jean Leclant, "De l'égyptophilie à l'égyptologie : érudits, voyageurs, collectionneurs et mécènes", *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 129e année, N. 4, 1985, p. 630-647, Jean Irigoin, "Dom Bernard de Montfaucon", *L'Académie des*

grecques, romaines et gauloises[1]. Dans l'Avertissement du *Recueil,* Caylus explique *étudier fidèlement l'esprit et la main de l'artiste,* [pour] *se pénétrer de ses vues, le suivre dans l'exécution, en un mot regarder ses mouvements comme la preuve et l'expression du goût qui régnait dans un siècle et dans un pays*[2]. La lecture historiciste de l'art des anciens se retrouve également sous la plume du comte : *en examinant les précieux restes des Anciens, on peut concevoir une idée sûre de leur goût. Les Arts portant le caractère des Nations qui les ont cultivés, on démêle leur commencement, leur enfance, leurs progrès et le point de perfection où ils ont été conduits chez tous les peuples*[3]. La tendance consistant à aborder l'art de chaque peuple dans la perspective d'une évolution calquée sur le modèle biologique allant de la naissance, à la maturité, puis au déclin se retrouve clairement aussi dans l'approche de Winckelmann. Chez ce dernier, l'idéalisation de la Grèce ne voile en rien la conscience du déclin et de la disparition qui ont fini par avoir raison de cette civilisation et se retrouvent à la fois dans les scansions divisant la période et dans la décadence des arts après l'âge d'or grec.

Pour son impact sur les modalités d'appréhension et d'ordonnancement des productions artistiques dans le paradigme de la pensée classique, un dernier aspect essentiel de la vision des Lumières doit encore être évoqué ici. Il s'agit de l'inclination de cette l'*épistémè* au recours aux principes d'ordre et de classification pour comprendre et décrire l'univers, ses lois et ses créatures.

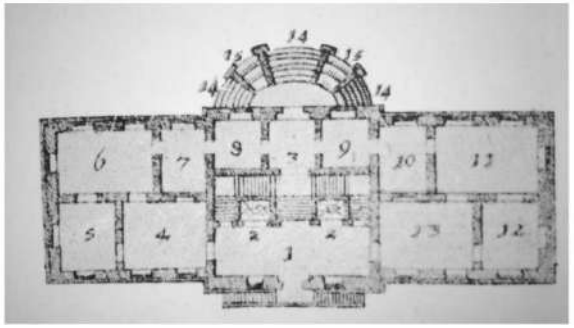


Figure 3 Strum, plan idéal pour un musée, 1704[4]

Inscriptions et Belles-Lettres et l'Académie des Beaux-Arts face au message de la Grèce ancienne. Actes du 6ème colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 6 & 7 Octobre 1995, Paris : Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 1996, p. 71-85 ou encore Marc Fumaroli, "Le comte de Caylus et l'Académie des Inscriptions", *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres,* 139e année, N. 1, 1995, p. 225-250. On peut aussi mentionner l'investigation de l'œuvre de Caylus dans le cadre du programme Area – *Archives of European archaeology*, d'un projet de recherche intitulé : « Le comte de Caylus et l'invention de l'archéologie ». Ce projet se propose d'explorer et d'analyser les documents liés aux activités antiquaires du comte, en partant de son œuvre archéologique majeure, le *Recueil*.

[1] Recueil en 7 tomes, parus entre 1752 et 1767, présentant des monuments et des antiques qui pour la plupart figuraient dans les collections amassées par le comte et exposées dans ses demeures parisiennes successives.

[2] Cette citation tirée de l'Avertissement provient d'Irène Aghion, Conservateur en chef au département des Monnaies, médailles et antiques de la BnF dans l'article « Le Comte de Caylus (1695-1765), gentilhomme et antiquaire » qu'elle fournit dans l'*Edition numérique et commentée* des œuvres de Caylus sous la triple égide de la BNF, de l'INHA et du groupe d'Anthropologie et d'histoire du monde antique, ANHIMA.

[3] Caylus, *Recueil. Op. cit.*, tome II, cité ici par Krzysztof Pomian, *Des Saintes Reliques À L'art Moderne. Venise-Chicago Xiiie-Xxe Siècle* (Paris: NRF Gallimard, 2003). Dans le chapitre « Mariette et Winckelmann », p. 236.

[4] La reproduction de ce plan est tirée de l'ouvrage de Nikolaus Pevsner, *A History of Building Types*, Princeton, 1976, p. 114.

Elle se manifeste, dès les prémices du siècle, dans les plans que l'architecte d'Hambourg Leonhard Christoph Strum trace en guise de musée idéal[1] à même de refléter la répartition des savoirs entre antiquités, beaux-arts, histoire naturelle, science, artisanat, instruments de physique, cartes et plans distribués entre les différentes pièces d'un palais.



Figure 4 Frontispice de la Museographia, ou ou guide pour la bonne compréhension et l'organisation utile des musées ou chambres de raretés[2] de Caspar Friederich Neickel (1727)

La volonté de classification née au XVIIIe siècle de la distinction et de la spécialisation entre les disciplines se traduit également directement dans la nouvelle orientation théorique donnée à l'univers muséal par le texte paru en 1727, sous le titre *Museographia*. Comme l'indique l'illustration ornant ce frontispice, le marchand de Leipzig Caspar Friederich Neickel intronise là le musée comme lieu de recherche et d'étude systématique. Derrière l'espace artificiellement ouvert par les rideaux tirés d'un baldaquin, le musée se donne ici dans cette image d'ordonnancement des savoirs entre les rayons d'un cabinet idéal à l'intérieur duquel l'érudit rapproche sur sa table de travail les éléments d'un monde idéalement disposé pour l'étude avec le savoir livresque face à lui (juxtaposant la logique, l'astronomie, la médecine et la physique), les spécimens naturels dans son dos

[1] La genèse de ce plan idéal, dont on lit parfois qu'il rappelle l'influence de Versailles, doit être davantage cherchée du côté de jeux d'échanges complexes entre le Palatinat, la Saxe, l'Italie et la France.

[2] Titre original : *Museographia Museographia oder Anleitung zum rechten Begriffund niitzlicher Arilegung der Museorum oderRaritàten Kammern.* Au sujet du contenu du texte lui-même, Bernard Deloche indique qu'il contient essentiellement des recommandations quant à la façon d'aménager un cabinet et d'y disposer les objets ainsi que des suggestions sur la façon d'organiser une bibliothèque à l'usage d'un musée ainsi que des descriptions des cabinets et bibliothèques existant alors en Europe. Voir la brève mention de l'ouvrage dans Deloche.

(squelettes animaux, roches, fossiles, etc.), sous la représentation de tableaux paysagers, alternant avec des portraits en médaillons et vraisemblablement non loin de médailles et monnaies dans le médailler au bout de la perspective, à l'aplomb d'un crocodile rappelant les représentations les plus célèbres héritées des cabinets de curiosité du siècle précédent[1]. Si l'essor formidable des cabinets d'histoire naturelle au XVIIIe siècle[2] découle également directement de cette tendance, c'est du côté de la production écrite liée à cette discipline qu'il a semblé qu'on trouverait matière aux éclaircissements les plus probants des phénomènes observables simultanément dans le domaine culturel. En vertu d'une continuité prolongeant paradoxalement l'antique unité des savoirs, gardons à l'esprit qu'au moment même où se dessinent le plus nettement les cloisonnements entre les diverses disciplines[3], le principe d'unité entre les sciences exactes et les arts continue d'être reconnu au XVIIIe siècle comme en témoigne l'article « Encyclopédie » rédigé par Diderot. *« Celui qui se chargera de la matière des arts, ne s'acquittera point de son travail d'une manière satisfaisante pour les autres et pour lui-même, s'il n'a profondément étudié l'histoire naturelle, et surtout la minéralogie, s'il n'est excellent mécanicien, s'il n'est très versé dans la physique rationnelle et expérimentale, et s'il n'a fait plusieurs cours de chimie »*[4]. L'exemple de Winckelmann[5] - dont l'intérêt pour la médecine et les sciences naturelles au cours des années passées dans la bibliothèque château[6] du comte Heinrich de Bünau à Nöthnitz[7] fut si vif qu'il songea à leur sacrifier l'étude des arts[8] - suffit à suggérer le rôle des écrits de ces disciplines dans la constitution de l'érudition de l'époque. Aussi ne s'étonnera-t-on pas de retrouver dans les descriptions données par les premiers historiens de l'art de leurs objets d'étude la tendance à la classification et les principes de représentation dominant le discours des sciences naturelles, mais également les considérations face au défi de la description[9]. C'est à ce titre qu'il faut mentionner ici les premiers grands traités naturalistes dont le *Systema Naturae* du botaniste suédois Carl von Linné, paru entre 1735 et 1766, constitue le parangon. Classant et hiérarchisant les productions naturelles, essentiellement les plantes[10], en classe, genre, ordre, niveau, espèce et variété, Linné met en œuvre la première grande nomenclature naturaliste[11] du XVIIIe siècle[12]. L'injonction à nommer les réalités, appuyée sur la formule d'Edward Coke selon laquelle « la connaissance des choses périt par l'ignorance du nom », s'appuie

[1] Voir annexe n°2 (bis).

[2] A ce sujet, voir Daniel Roche, « Natural History in the Academies », dans Nicholas Jardine, Jim Secord et Emma Spary (dir.), Cultures of Natural History, Cambridge, Cambridge UP, 1996, p. 137, cite par Benoît de Baere, "Représentation Et Visualisation Dans L'histoire Naturelle De Buffon " *La Découverte* 2007/1, n°39, no. « Dix-huitième siècle » (2007). *Entre 1700-1720 et 1750-1790, les cabinets d'histoire naturelle remplacent les collections de médailles, et leur nombre passe Paris de 149 à 467,* d'après Grégory Quenet, *Les Tremblements de terre au XVIIe et XVIIIe siècles. La naissance d'un risque*, Seyssel, Champ-Vallon, 2005, p. 365-366., cité par de Baere, p. 616.).

[3] La parution, en 1751, de « La Division des sciences » en préambule de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert marque une rupture nette avec la tradition, encore à l'œuvre dans le courant du Moyen Age, associant l'art aux sciences exactes, les beaux-arts se voyant clairement distingués de la mathématique dans le texte.

[4] Jean le Rond d'Alembert, « Discours préliminaire des éditeurs » et D. Diderot, « Explication détaillée du système des connaissances humaines », *Encyclopédie*, Paris, 1751, vol. I, p. XI et XII, cité par Élisabeth Décultot, "Winckelmann Naturaliste. L'histoire Naturelle Et La Naissance De L'histoire De L'art " *Dix-Huitième Siècle* n°31 (1999): p. 182.

[5] Sur le sujet, Elisabeth Décultot, « Winckelmann naturaliste. L'histoire naturelle et la naissance de l'histoire de l'art », *Dix-Huitième Siècle,* 1999, n°31, pp. 179-194.

[6] Le jeune savant allemand eut alors le privilège d'évoluer parmi les plus de 40 000 volumes qui composaient la collection du comte. Ouvrages que Winckelmann catalogue en tant que secrétaire de la bibliothèque du château de Nöthnitz (dès 1748), consulte et compile dans de nombreux cahiers constituant une bibliothèque manuscrite où se développe et se déploie la très vaste culture livresque qu'il constitue au cours de ces années d'apprentissage non loin de Dresde.

[7] C'est alors qu'il se forma à la médecine dans les années 1740 à l'Université d'Iéna et découvrit, précise Pommier, *les théories de la médecine qui est peut-être alors la plus avancée d'Europe, la médecine hollandaise.*

[8] C'est pourtant la période au cours de laquelle mûrissait le projet d'une histoire de l'art antique chez le jeune savant. Edouard Pommier mentionne au sujet de cette hésitation une lettre de Rome, datée du 28 décembre 1763 où Winckelmann déclare à son correspondant souhaiter passer des études sur l'Art aux études sur la Nature, voir Edouard Pommier, "Winckelmann : L'art Entre La Norme Et L'histoire," *Revue germanique internationale* 2 | 1994 (1994): pp. 14 et 15.

[9] Point sur lequel nous reviendrons plus bas.

[10] C'est néanmoins le principe, issus de l'*épistémè* Renaissance de l'analogie qui guide la première phase de ses observations, notamment sur le sexe des plantes puisque c'est de l'observation de ressemblance entre les formes extérieures des organes reproductifs que Linné déduit des parentés d'essences entre ces dernières. Première taxinomie que Linné a jugée caduque et renouvelée dans un second temps.

[11] En l'occurrence, il s'agit de la mise en place de la nomenclature binominale consistant à classer chaque espèce de façon générique puis spécifique au sein du genre (comme dans l'exemple *canis, lupus* pour le loup).

[12] Voir illustrations en annexe n°3.

sur une méthode d'investigation et d'observation de terrain également essentielle à même de fonder une science expérimentale. Suivant les démarches évoquées plus haut à la fois du voyage et de la complémentarité texte-image, l'inventaire des milliers d'espèces végétales et animales passe ici aussi par l'exploration empirique[1] et la mise en place d'un réseaux de correspondants associant naturalistes et dessinateurs[2]. L'immense entreprise taxonomique de Linné[3] relève donc rigoureusement de cette *épistémè* classique encore caractérisée comme suit par Foucault. *La possibilité de connaître les choses et leur ordre passe, dans l'expérience classique, par la souveraineté des mots qui forment* […] *le réseau* […] *à partir de quoi* […] *les représentations s'ordonnent*[4]. L'intention de divulguer un savoir scientifique suivant les mêmes principes que ceux présidant à l'entreprise classificatrice et éditoriale du *Systema naturae* de Linné se retrouve simultanément dans la sphère muséale moderne naissant alors. On peut en prendre pour exemple l'inauguration, en 1738, du musée lapidaire du marquis de Vérone Scipione Maffei. Connue sous le nom du *Museo Maffeiano Lapidario,* l'institution répond à l'intention d'ouvrir aux érudits ses collections d'épigraphie dont Maffei faisait des « antiquités parlantes » en organisant son dépôt lapidaire selon des principes de clarté destinés à faciliter la vision et la comparaison et suivant un ordonnancement en périodes chronologiques (distinguant les grecs, des étrusques et des latins) correspondant tout à fait à ce qu'on retrouve pour la même période dans la littérature antiquaire érudite[5]. La porosité entre le champ des collections d'art, celui de l'érudition antiquaire devenant peu à peu archéologique et l'intérêt à l'essor des sciences naturelles est prégnante tout au long du XVIIIe siècle. Aux côtés d'autres traités scientifiques parmi les plus modernes de l'époque[6], on sait par exemple que Winckelmann, non content d'avoir été un lecteur d'Hippocrate et de Gaïen dont il compile de larges extraits[7], s'imprégna également des trois premiers tomes de l'*Histoire naturelle* de Buffon alors qu'il était bibliothécaire du Comte de Bünau près de Dresde[8]. Ainsi, la démarche de Buffon, cet autre héritier[9] de la tradition de l'*historia naturalis* transmise par Aristote et Pline, dans son ambition à embrasser tous les savoirs de l'époque dans le domaine des « sciences naturelles » a-t-elle toute son importance et doit être évoquée ici[10]. *L'histoire naturelle prise dans toute son étendue, est une Histoire*[11] *immense, elle embrasse tous les objets que nous présente l'Univers. Cette multitude prodigieuse de quadrupèdes, d'oiseaux, de poissons, d'insectes, de plantes, de minéraux, etc. offre à la curiosité de l'esprit humain un vaste spectacle,*

[1] Allant jusqu'au cercle polaire comme en témoigne la parution, en 1732 du *Voyage en Laponie* (ouvrage paru en suédois contrairement à son *Système de la Nature* publié en latin).

[2] On renvoie en annexe n°4 la reproduction d'une des planches du *Systema Naturae* en signalant ici qu'il s'agit d'une illustration figurant dans l'exemplaire de l'ouvrage de la bibliothèque de Charles Eliot Norton dont il faut souligner qu'il fut le premier professeur d'histoire de l'art d'Harvard. Cette précision va dans le sens du lien suggéré à l'instant entre les démarches de l'histoire naturelle et de l'histoire de l'art dans le courant du XVIIIe siècle.

[3] Fondant encore les nomenclatures actuelles.

[4] Foucault, p. 322. Cité par Habermas. p. 16.

[5] Voir en annexe n°4 (bis) l'esthétique du bâtiment choisi par Maffei pour son musée épigraphique.

[6] Son intérêt englobe des traités de physiologie animale, humaine comme végétale avec une curiosité particulière ayant trait à la connaissance du système nerveux. Dans la constitution d'une riche bibliothèque personnelle d'histoire naturelle par Winckelmann, Pommier cite notamment les lectures annotées de *l'Histoire naturelle* et du *Traité de physiologie* de J. G. Krüger (1748) (Johann Gottlob Krüger médecin et naturaliste allemand né à Halle) et du manuel de médecine de Allen (1750). Paru en 1719 sous le titre *Synopsis universæ Medicinæ practicæ*, l'ouvrage du physicien anglais John Allen connut un très grand retentissement dont témoignent les multiples éditions comme les traductions aussi bien en latin que dans les différentes langues parlées dans les grandes cours européennes.

[7] Comme en témoigne notamment sa correspondance des années 1750 (notamment une lettre à Berendis datée de 1754) voir l'édition de celle-ci (J. J. Winckelmann, *Briefe,* éd. Par W. Rehm en collaboration avec H. Diepolder, 4 vol., Berlin, 1952-1957). Lettre citée par Décultot, p. 180.

[8] La connaissance et la conservation de la bibliothèque privée manuscrite de Winckelmann renseigne très précisément sur les compilations de l'*Histoire Naturelle* que le savant place en *incipit* de ses cahiers scientifiques. Voir à nouveau ibid., p. 184.

[9] Notons que le *Systema naturae* et l'*Histoire naturelle* progressent parallèlement et que des ajustements, tels que la création par Linné de la classe des « mammifères » en 1758 par exemple, font évoluer les classifications précédemment suivies par Buffon.

[10] Faisant écho à ce qui a été rappelé plus haut au sujet de *l'épistémè* classique, dans « Winckelmann naturaliste », déjà cité, Elisabeth Décultot décrit l'entreprise de Buffon comme suit. *Le projet de Buffon obéit au paradigme du « tableau » : il s'agit de tenir ensemble tout le divers de la nature, de donner de ses différents règnes une vision exhaustive, synchronique et logique.* Décultot, p. 184.

[11] On se permet de reporter ici la note (rédigée par Stéphane Schmitt) associée au terme avec majuscule dans l'édition Pléiade utilisée ici car elle met sur la voie de l'importance de la démarche descriptive : *Le terme « histoire » conserve son acception étymologique : « Au premier sens il se dit de la description des choses naturelles, des animaux, végétaux, minéraux, etc. » (Furetière).*

dont l'ensemble est si grand, qu'il paraît et qu'il est en effet inépuisable dans les détails[1]. Entre 1749 et 1789, pas moins de trente-six volumes paraissent pour composer la collection encyclopédique de l'*Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roi*[2]. Ce qui doit retenir notre attention dans cette production, descendante des préoccupations de la tradition humaniste, c'est précisément la « méthode naturelle » inaugurée par Buffon et dont lui-même revendiquait alors la modernité. Cette *épistémologie radicalement empiriste*, selon les mots de Benoît de Baere, est exposée dans le Premier discours : « De la manière d'étudier et de traiter l'histoire naturelle »[3]. Elle enjoint à *se familiariser avec les innombrables objets qui composent le « vaste spectacle » de la nature,* [à] *les voir souvent et « pour ainsi dire, sans dessein ». Peu à peu, les objets formeront des « impressions durables » dans l'esprit du rationaliste et lorsque celles-ci se seront liées par des rapports « fixes et invariables », il sera possible de s'élever aux vues générales, de « comparer la nature avec elle-même ». Bref pour étudier la nature « avec ordre », pour réfléchir « avec fruit » et pour « se frayer des routes pour arriver à des découvertes utiles », il faut commencer par « voir beaucoup et revoir souvent »*[4]. Dans la perspective d'élaboration d'un système doctrinal, dont il a été question plus haut, à même de jeter les bases de l'histoire de l'art en tant que discipline, ces préconisations rencontrent-elles quelque écho ? N'évoquent-elles pas ce qui prendra la forme de l'impérieuse défense de la familiarité, non seulement avec les textes mais avec l'art des Anciens allant jusqu'à l'intimité telle qu'elle se manifeste, dès le printemps 1755, dans les *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*[5] chez Winckelmann pour qui *il ne suffit pas d'apprendre à « connaître » et à « aimer » les « œuvres d'art de l'Antiquité », « il faut les avoir connues comme on connaît son ami »*[6] ? De quelle façon ? Comment les antiquaires et amateurs européens intéressés par les grandes découvertes archéologiques romaines des années 1720 s'en tenaient-ils informés, à distance de la péninsule ? Comment se façonnaient les idées qu'ils pouvaient avoir des antiquités, notamment de grand format[7] ? Dans la lignée de la tradition de publication des inscriptions, des médailles et des monnaies antiques destinée à confronter les interprétations entre les érudits, ils s'appuyèrent sur la parution des restes de fresques découverts, des ouvrages sculptés de l'Antiquité apparus en fouilles et des fragments d'architecture reproduits à l'intérieur de recueils donnant une place large et nouvelle à l'image. Les antiquaires italiens constituèrent les premiers ces riches collections graphiques[8]. Un des premiers modèles du genre constituant un recueil d'images dont l'ampleur atteignit plusieurs milliers de feuillets[9] peut être brièvement évoqué ici : celui rassemblé par le savant, collectionneur et mécène Cassiano dal Pozzo[10] qui reçut le nom de *Museo cartaceo*[11]. Datée des environs 1620 et mue par l'intention de *rendre visible, sous forme de recueil d'images, le savoir universel des hommes sur la nature et sur l'histoire*[12], cette ébauche de taxinomie intéressée aussi bien à la botanique, à la paléontologie, à la zoologie, à la géologie qu'aux arts annonce les ambitions de saisie et de représentation du monde qui nous préoccupent ici. On y lit le souci de classer méthodiquement la diversité des objets issus des sciences naturelles comme des arts à l'intérieur de catégories. Le désir d'exhaustivité en fait une encyclopédie visuelle avant l'heure façonnée dans le cercle de l'*intelligentsia* romaine du milieu du XVIIe siècle, puisque Cassiano dal Pozzo, mécène et ami de Poussin, était également le secrétaire du cardinal Francesco

[1] Phrase d'*incipit* du Premier discours « De la manière d'étudier et de traiter l'histoire naturelle », p. 29 dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade des *Œuvres* de Buffon (vol. 132 de la Bibliothèque, Editions Gallimard, Paris, 2007).

[2] Buffon occupant la charge d'intendant au jardin du roi depuis 1739. On reporte en annexe n°5 la planche de *L'Histoire naturelle* comportant la description du cabinet royal, ainsi que quelques planches tirées du volume sur *L'histoire des oiseaux.*

[3] Discours paru dans *Histoire naturelle, générale et particulière,* t. 1, Paris, Imprimerie royale, 1749, ici pages V et VI, discours cité par de Baere.

[4] Voir ibid.

[5] Ouvrage cité plus haut.

[6] Ces extraits des *Réflexions* (*Gedanken)* sont tirés de la traduction qu'en donna M. Charrière-Jacquin, en 1991 et cités ici par Blanc. p. 4.

[7] Comme évoqué plus haut au sujet de la collection de sculptures romaines du cardinal de Polignac l'exportation des antiquités de grande taille était plus fortement contrôlée que celle des médailles, des pierres gravées, ou encore des bustes et têtes antiques.

[8] Parmi eux, Elisabeth Décultot cite Giacomo Grimaldi, Federico Borromeo et Antonio Bosio.

[9] 7 000 aquarelles, dessins et gravures.

[10] 1588-1657, originaire de Turin, Cassiano dal Pozzo s'installe à Rome en 1616 et devient secrétaire du cardinal Francesco Barberini en 1623.

[11] Les deux exemplaires parvenus de cet ouvrage sont conservés au British Museum. Sur le *Museo Cartaceo* voir parmi les références majeures : Francis Haskell et H. McBurney et al. (éd.), *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo (1588-1657),* (cat. exposition Londres, British Museum, 14 mai-30 août 1993), Londres, 1993 et I. Herklotz, *Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, Munich, 1999.

[12] Élisabeth Décultot, "Genèse D'une Histoire De L'art Par Les Images. Retour Sur L'exposition « Musées De Papier. L'antiquité En Livres, 1600-1800 » (Musée Du Louvre, 25 Septembre 2010-3 Janvier 2011)," *Anabases [En ligne],* 14 | 2011 (2011), http://journals.openedition.org/anabases/2335

Barberini. Modèle à l'origine de l'appellation « musée de papier », le *Museo cartaceo*[1] permet de considérer ici l'importance croissante prise par l'image. Deloche décrit son auteur *hanté par le recours à l'illustration* et parvenu à sa mort en 1657 au terme d'une œuvre déployée entre *vingt-trois grands volumes in-folio contenant des dessins réalisés d'après les monuments antiques et classés par sujets*[2]. Centrale dans les considérations des encyclopédistes et naturalistes comme en témoignent les nombreuses gravures dont il a été question plus haut, l'image est au cœur des nombreuses compilations afférant aux arts qui se multiplient dans le courant du XVIIIe siècle[3]. Elle *apparaît* [également] *comme le complément indispensable de la lettre dans les volumineuses correspondances qu'échangent entre eux amateurs et érudits. Ce va-et-vient du texte à l'objet, l'objet matériel éclairant le texte est tout à fait caractéristique de la démarche antiquaire*[4].



Figure 5 Antinoüs d'après la gravure qu'en donne Alessandro Paolo Maffei dans la Raccolta di statue antiche et moderne (1714)

[1] Au sujet de ce *Museo cartaceo,* littéralement « musée parcheminé », on peut citer à nouveau Elisabeth Décultot : *Le musée de papier de Cassiano dal Pozzo présente cette caractéristique qu'il rassemble dans une collection de dessins une somme d'objets qui n'ont jamais été physiquement réunis en totalité dans un espace réel donné.* Voir une planche illustrée, reportée en annexe n°6.
[2] Bernard Deloche, *Le Musée Virtuel. Vers Une Éthique Des Nouvelles Images*, Questions Actuelles (Paris: PUF, 2001), p. 173. Deloche invite également à avoir à l'esprit l'existence d'autres entreprises comparables à celle de Cassiano dal Pozzo et cite à titre d'exemple le « musée de papier » de Michel de Marolles, abbé de Villeloin et ses 124 000 gravures. A ce sujet, il renvoie à Patricia Falguières, « Les secrets de la licorne », *Milieux,* 19/20, octobre 1984-janvier 1985, pp. 120-125.
[3] Dont on se limitera à évoquer ici quelques exemples parmi bien d'autres.
[4] Claudine Poulouin, "L'antiquité Expliquée Et Représentée En Figures (1719-1724) Par Bernard De Montfaucon," *Dix-huitième Siècle* n°27, no. L'Antiquité (1995): p. 46.

La *Teutsche Academie* de Joachim von Sandrart[1] et la *Raccolta di statue antiche e moderne* de Paolo Alessandro Maffei parue en 1714[2] constituent deux autres exemples importants[3] de ces « collections » constituées de reproductions d'œuvres antiques éparses. Dans la première, publiée à Nuremberg entre 1675 et 1679, les reproductions d'antiques fournies servent de modèles et de support d'étude pour le traitement de la figure humaine, notamment dans les cas du *Marsyas écorché* et du *Laocoon*[4]. Appartenant quant à elle à la tradition de l'érudition bénédictine de la première moitié du XVIIIe siècle[5], *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* publiée entre 1719 et 1724 par Bernard de Montfaucon appartient, comme le *Recueil* de Caylus (évoqué plus haut), aux contributions majeures à la constitution de ces amples corpus figurés contribuant à l'émergence d'une histoire de l'art formée par les images[6]. Exemplaire de l'érudition mauriste, c'est au cours du voyage en Italie et à Rome, en 1698, en qualité de procureur général de la Congrégation de Saint-Maur que don Bernard de Montfaucon[7], paléographe et philologue, découvre de *visu* les antiquités et entreprend de recueillir sur le motif les dessins des monuments romains. *Entreprise colossale, faite de gravures tirées d'un immense trésor de dessins,* […], les cinq tomes en dix volumes de texte publiés sous sa direction, associés à cinq autres, comprennent pas moins de 1 120 planches gravées représentant plus de quarante mille objets sont *mis en ordre, non pas alphabétiquement, mais selon un plan théorique inspiré de la classification des Antiquités*[8] *de Varron*[9]. Ce *musée de papier*[10] capital doit être retenu ici pour sa contribution à l'élaboration d'un nouveau statut épistémologique dévolu aux images. On s'y arrête afin d'approcher les tendances profondes que traduisent les muséographies qui se mettent en place dans les grandes institutions du XVIIIe siècle. Dans le domaine de l'érudition antiquaire, elles ont partie liée avec les évolutions qui traversent alors le champ renouvelant sa relation aux témoignages matériels et orientant l'éclosion de l'archéologie et de l'histoire de l'art antique[11]. Entrevoir la nouveauté de l'espace visuel instauré par *l'Antiquité expliquée et représentée en figures*[12] peut ainsi éclairer la compréhension des nouveaux espaces qui se dessinent presque simultanément au sein des galeries redéployées. Relançant dans les années 1730, la dynamique initiée à la fin du XVe siècle par Sixte IV[13] aux musées du Capitole, Clément XII Corsini inaugure le *Palazzo nuovo* ajoutant aux chefs-d'œuvre des collections romaines depuis la Renaissance[14] l'acquisition retentissante de la collection d'antiques du cardinal Alessandro Albani comptant parmi ses pièces majeures les *Satyres della Valle*, la *Junon Cesi* ou encore la statue d'*Antinoüs* découverte à la villa Adriana. Encore enrichies, des acquisitions *du Galate mourant* (en 1734), du *Faune du Capitole* (en 1746) et de la *Vénus capitoline* en 1750, les collections du musée du Capitole feront l'émerveillement des amateurs, érudits et curieux les mentionnant dans de

[1] 1606-1688.
[2] 1653-1716. On place en volume d'annexe, n°8, des illustrations donnant un accès visuel à l'apparence des reproductions proposées là par Maffei.
[3] Et souvent cités ensemble Pour avoir servi de sources à la connaissance de Winckelmann des grands groupes hellénistiques, encore qu'il semble bien qu'ils n'aient été connus du savants qu'après son séjour romain. Voir à la fois Pommier. et Élisabeth Décultot, "Les Laocoon De Winckelmann " ibid.19 (2003).
[4] Voir Michèle-Caroline Heck, *Théorie et pratique de la peinture : Sandrart et la Teutsche Academie*, Maison des Sciences de l'homme, Paris, 2006. On reporte en annexe n°7 la reproduction que cette dernière donne de la planche représentant le *Laocoon* dans l'ouvrage.
[5] Dont Mabillon constitue l'exemple le plus célèbre.
[6] La question de la relation entre l'existence de ces encyclopédies visuelles et la genèse d'une histoire de l'art par les images constitue un sujet de prédilection d'Elisabeth Décultot. Voir notamment Décultot, "Genèse D'une Histoire De L'art Par Les Images. Retour Sur L'exposition « Musées De Papier. L'antiquité En Livres, 1600-1800 » (Musée Du Louvre, 25 Septembre 2010-3 Janvier 2011)".
[7] 1655-1741.
[8] *Antiquitates rerum humanarum et divinarum,* paru à Rome, autour de 47 avant notre ère.
[9] François Lissarrague, "Le Daremberg Ou L'antiquité En Images," *Anabases* n°4 (2006). ici p. 173.
[10] Toujours selon Lissargue, ibid.
[11] Des analyses similaires pourraient pointer des tendances parallèles dans le renouvellement de la relation aux collections de peinture et aux « spécimens » des différentes époques qu'elles renferment. Nous évoquerons brièvement cela en fin de cette longue ouverture de chapitre V.
[12] Voir Poulouin.
[13] Créateur des Musées du Capitole en 1471 autour des collections anciennement conservées au Palais du Latran.
[14] Dont la *Louve,* le *Tireur d'épine* ou encore la *Camille capitoline.*

nombreux récits de voyage et l'objet d'une campagne de publication et de gravure[1] dont il sera question plus bas. La mention de cette édition permet de revenir à l'importance primordiale dévolue aux gravures des antiques affirmée dès la préface de Montfaucon à la Première édition[2]. L'intention du bénédictin antiquaire est de renouveler la connaissance de la période - jusqu'alors essentiellement livresque et fondée sur les descriptions héritées des auteurs latins[3] - au contact des sources archéologiques. *D'auxiliaire qu'elle était dans les ouvrages antiquaires précédents, l'image devenait instrument majeur de la connaissance* […] *l'illustration dans L'Antiquité expliquée se veut strictement documentaire : il s'agit de représenter, de diffuser les objets, de livrer des informations*[4]. La Préface au *Supplément* paru en 1724, l'explicite dans les mots ci-après. *Les images tirées des monuments sont presque les effets d'une descente sur les lieux et nous mettent devant les yeux ce que nous n'entendions qu'à demi* […] *Les images nous instruisent plus sûrement sur bien des choses que les auteurs eux-mêmes, et augmentent beaucoup le plaisir de la lecture. Un autre avantage non moins considérable qu'on peut tirer de ces monuments, c'est la connaissance d'un grand nombre de choses que les auteurs n'apprennent pas*[5]. On se situe clairement ici au cœur d'une démarche de réinvention de la méthode historique par la mise à distance progressive des sources scripturaires au profit des monuments et fragments objectaux. Les œuvres et les images qui en sont tirées dans la constitution de ces corpus iconographiques deviennent des « preuves »[6], des documents primordiaux dans la constitution d'une histoire de l'art pensée comme science. Cette tendance est encore accentuée entre 1752 et 1767 avec la parution du monumental *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines* déjà mentionné plus haut[7]. Faisant de l'objet la source première de son approche, le comte de Caylus[8] démarque sa méthodologie de la tradition philologique encore représentée par l'éminent helléniste et latiniste bénédictin de la congrégation de Saint-Maur. Rapprochant les deux avant-propos du *Recueil* et de l'*Histoire naturelle,* on ne peut qu'être frappé par la grande proximité entre la distance prise par Caylus envers ses prédécesseurs et les mots choisis par Buffon, peu auparavant, au moment d'introduire à la nécessité d'une nouvelle démarche scientifique[9]. La métaphore énoncée dans l'avant-propos du *Recueil*, faisant de l'antiquaire le « physicien du passé » a été soulignée par Alain Schapp comme cristallisation du

[1] Vers la fin des années 1740, sous la houlette de Giovanni Gaetano Bottari, du dessinateur Domenico Campiglia et du graveur Antonio Capellari.

[2] *Il s'agit de toute l'Antiquité : on en rapporte toutes les parties, on donne sur chacune un grand nombre de figures : ces figures sont expliquées avec toute l'exactitude et toute la précision dont j'ai été capable.* […] *Je réduis dans un corps d'ouvrage toute l'Antiquité : par ce terme d'Antiquité j'entends seulement tout ce qui peut tomber sous les yeux et ce que se peut représenter dans les images.* Préface citée par Lissarrague, p. 174.

[3] Modèle dont relève par exemple le texte poétique *De Laocoontis statua* que Jacopo Sadoleto fait paraître en 1506 l'année de la découverte du groupe hellénistique. La référence à la description qu'en donnait Pline dans son *Histoire naturelle* est centrale dans le poème de Sadoleto, de même les échos du récit virgilien dans le deuxième chant de l'*Enéide*.

[4] Poulouin, p. 50.

[5] Extrait de la préface de l'édition de 1724 également cité par Lissarrague. On place en annexe n°9 le frontispice allégorique (d'après Sébastien Le Clerc de ce *Supplément* afin de donner un aperçu du type d'illustrations choisies par Montfaucon).

[6] Non sans soulever au passage la question de l'écart entre le réel et sa représentation, l'image n'étant jamais indépendante du support qui la véhicule, de la main et de la culture qui la produit, ni du dispositif à l'intérieur duquel elle circule.

[7] On renvoie également en annexe n°10 le frontispice du premier tome du *Recueil* grâce à sa numérisation par la BNF.

[8] Dont les détracteurs n'ont pas manqué de souligné qu'il n'avait pas l'érudition classique de Montfaucon.

[9] On peut en effet lire dans l'avant-propos du premier volume de son recueil l'affirmation de l'originalité de sa méthode par rapport à celle des antiquaires en ces mots : *Ce n'est pas que je ne respecte les veilles que les Antiquaires consacrent à concilier les monumens avec l'histoire ; je voudrois seulement que cette conciliation se fit sans prévention de leur part, & sans faire violence à l'Auteur qu'ils interprétent : je voudrois qu'on cherchât moins à éblouir qu'à instruire, & qu'on joignît plus souvent aux témoignages des Anciens la voie de comparaison, qui est pour l'Antiquaire ce que les observations & les expériences sont pour le Physicien., Recueil,* t. 1, 1752, p. III ce passage est cité par François Queyrel, "Caylus, De L'antiquaire À L'archéologie : Une Méthode Différente De Celle De Winckelmann," in *L'idée Du Style Dans L'historiographie Artistique. Variations Nationales Et Transmissions*, ed. Sabine Frommel and Antonio Brucculeri (Rome: Campisano Editore, 2012), p. 235. Buffon de son côté écrivait en première page du *Premier discours* « De la manière d'étudier et de traiter l'histoire naturelle » déjà évoqué (publié en 1749) *…les plus habiles observateurs n'ont donné après un travail de plusieurs années que des ébauches assez imparfaites des objets trop multiples que présentent ces branches particulières de l'Histoire naturelle* […] *cependant ils ont fait tout ce qu'ils pouvaient faire, et bien loin de s'en prendre aux observateurs, du peu d'avancement de la science, on ne saurait trop louer leur assiduité au travail et leur patience…* p. 30 dans le volume des *Œuvres* de la Bibliothèque de la Pléiade.

remplacement en Caylus du *modèle philologique par un paradigme expérimental*[1]. Le rapprochement entre les deux sommes, qui paraissent à trois ans d'écart seulement[2], permet de souligner le rôle de leurs auteurs dans l'édification des bases disciplinaires de l'histoire naturelle comme de l'archéologie. Leur élaboration prend appui sur les principes d'étude, d'interprétation, de comparaison et de classement constituant le cœur de l'*épistémè* classique. Comme Buffon, Caylus souligne lui-même la modernité de son approche. [Il] *insiste sur une méthode empirique, expérimentale et visuelle pour déterminer le style, l'origine et la date d'un objet, le texte antique devenant un complément utile mais perdant sa suprématie*[3]. Cette mutation dans l'étude de la science antiquaire réalisée via ces musées de papier[4] s'opère également à travers la parution des catalogues de collections d'antiques réellement rassemblées. Inventoriant, reproduisant, diffusant ces dernières, l'essor et la mise en circulation de ces volumes dans le courant du XVIIIe siècle fut considérable. Le plus célèbre d'entre eux est le catalogue des sculptures du *Museo capitolino,* édité par Giovanni Gaetano Bottari à partir de 1750. Publié à la suite de l'inauguration du musée fondé par le pape Clément XII Corsini évoquée plus haut, il contient quelque 350 planches[5]. Les collections du musée de Portici rassemblant les objets issus des fouilles d'Herculanum relèvent de la même catégorie à travers la lente parution des *Antichità di Ercolano esposte,* à partir de 1757[6]. Ainsi, pour une part des cercles d'amateurs et de savants du XVIIIe siècle, la fréquentation assidue des collections, rivalisant nettement avec celle des auteurs de l'Antiquité passe-t-elle pour l'essentiel de leur existence, en dehors de la parenthèse que constitue le séjour italien, par l'étude passionnée, la lecture annotée, la confrontation et la compilation des recueils de gravures reproduisant les grandes collections italiennes notamment pour les antiques et allemandes pour la peinture.

Aussi peut-on renouer ici avec ce qui prenait chez Buffon la forme de l'invitation à « voir beaucoup et revoir souvent ». Cette injonction a trait à la place de la dimension sensible de l'expérience contrebalançant la pure rationalité de l'*épistémè* classique[7]. Ainsi, l'aspiration au renouvellement du savoir livresque par l'appropriation visuelle au contact des objets eux-mêmes dont il a été question à l'instant se fonde-t-elle sur la conviction des Lumières selon laquelle la vérité des objets du monde et de la nature peut

[1] Alain Schnapp, *La conquête du passé, aux origines de l'archéologie,* Paris, 1994, p. 238, cité par ibid.

[2] 1749 et 1752 respectivement. Ce rapprochement a été déjà suggéré en 1994 par Alex Potts, *Flesh and the Ideal. Winckelmannand the Origins of Art History*. New Haven et Londres, Yale University Press, aux pages 76-77. Cité par Irène Aghion and Alessia Zambon, "Le Comte De Caylus (1692-1765) Et L'invention De L'archéologie," *Les nouvelles de l'archéologie* n°110 (2007): p. 16.

[3] Ibid.

[4] En tant que *corpus d'images d'objets que seul l'espace quasi dématérialisé des livres ou des collections de dessins et de gravures donnait comme rassemblés.* Définition qu'on trouve dans le sillage de la publication du catalogue de l'exposition du Louvre sous la dir. d'Elisabeth Décultot, *Musées de papier. L'antiquité en livres, 1600-1800,* du 25 Septembre 2010 au 3 Janvier 2011, Gourcuff Gradenigo, Paris, 2010. On reporte en annexe n°11 la reproduction de la statue du *Jeune centaure de Fuiretti* correspondant à la planche 33 du IVe volume du *Museo Capitolino* de Bottari donnée par Elisabeth Décultot en illustration de son propos.

[5] Voir Décultot, "Genèse D'une Histoire De L'art Par Les Images. Retour Sur L'exposition « Musées De Papier. L'antiquité En Livres, 1600-1800 » (Musée Du Louvre, 25 Septembre 2010-3 Janvier 2011)".

[6] A leur sujet, on reporte ici l'explication d'Elisabeth Décultot dans le compte-rendu cité à l'instant au sujet de cette collection bien réelle et rassemblée physiquement mais n'existant en un sens cependant qu'en tant que musée de papier : *les célèbres Antichità di Ercolano esposte publiées à partir de 1757 par la Reale Accademia Ercolanese di Archaeologia, longtemps après la redécouverte du site d'Herculanum en 1738. Comme on le sait, il était certes possible de visiter sur permission spéciale le musée de Portici où se trouvaient rassemblés les objets issus des fouilles d'Herculanum. Mais il était interdit au visiteur d'y prendre des notes et plus encore de dessiner les objets présentés. Pour répondre aux attentes du public, le roi Ferdinand IV chargea donc les membres de l'académie d'Herculanum de publier les reproductions des découvertes effectuées sur le site. On assista dès lors à la parution progressive – et jugée exagérément lente par la plupart des antiquaires de l'époque – de huit luxueux in-folios. Les dessinateurs s'efforcèrent à la plus grande précision*., ibid. pp. 192-193.

[7] Equilibre dont témoigne la théorisation de l'approche empirique chez Locke cf. la parution en 1689 de *L'Essai sur l'entendement humain.* Mais également, son prolongement par Condillac dans le *Traité des sensations* paru en 1754. Démontrant que « *toutes nos connaissances et toutes nos facultés viennent des sens, ou plutôt des sensations »,* l'ouvrage n'en relève naturellement pas pour autant d'un pur sensualisme au sens matérialiste du terme. Les sensations sont reliées à l'âme qui expérimente et connaît à travers les organes des sens.

être éclairée par la sensibilité humaine. Cette soif de confrontation visuelle faisait de Winckelmann un visiteur passionné des collections princières de peintures Dresde, parmi les plus riches d'Europe[1], dans les années passées à Nöthnitz puis en tant que conseiller d'Auguste III de Pologne, électeur de Saxe[2].



Figure 6 Figure 8 Visiteurs au Musée du Capitole, Jean Grandjean, 1780, Amsterdam, Rijksmuseum[3]



Figure 7 Jeunes artistes dessinant d'après le gladiateur mourant, d'après D. Campiglia, Museo Capitolino, Bottari

C'est cette même quête d'appropriation qui lance sur les voies du Grand Tour les savants parfaitement informés du contenu des collections Farnèse, Giustiniani, Ludovisi, Barberini, Borghèse, Mattei ou encore Negroni mais avides d'en faire une expérience personnelle. C'est elle enfin qui, comme l'a souligné Pascal Griener, fait revenir sous la plume de Winckelmann la formule empruntée à saint Jean[4] « Viens et vois » et lui vaut de défendre de la contemplation directe des œuvres d'art afin d'accéder à leur intelligence

[1] En 1754, la galerie du prince électeur de Saxe compte 1 446 tableaux.

[2] Sur la galerie de Dresde et les visites de Winckelmann, voir Gerald Heres, *Winckelmann in Sachsen. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Dresdens und zur Biographie Winckelmanns*, Berlin, Leipzig, 1991, cite par Pommier., p. 15.

[3] Cette représentation, par Jean Grandjean, de touristes élégants, sans doute des amateurs débattant face à l'une des œuvres sculptées les plus célèbres de la galerie du Capitole, l'*Antinoüs*, illustre favorablement l'importance, décrite ci-après, accordée à la confrontation directe et récurrente avec les œuvres pour s'imprégner, sensiblement, de leurs propriétés et s'en forger progressivement une intelligence globale. Cette œuvre était évoquée par Edouard Pommier dans "Images Du Musée Dans La 2ème Moitié Du Xviiie Siècle " in *Jean-Baptiste Wicar Et Son Temps, 1762-1834*, ed. Maria-Teresa Caracciolo and Gennaro Toscano (Villeneuve-D'ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2007). Les collections du Vatican et celles du Musée du Capitole figurent, du reste, au premier plan de celles prisées alors par les voyageurs au cours de leur Grand Tour, Winckelmann les ayant également fréquentées avec passion lors de son séjour de 1755 à Rome.

[4] *Jean*, I, 47.

et ce bien avant que lui-même ait atteint les œuvres placées au cœur de ses *Réflexions sur l'imitations des œuvres grecques dans la peinture et la sculpture.* On touche ici à la tension entre une intellection intérieure liée à l'élaboration de la conception du Beau[1] et ce que Pommier décrit comme *un appel* […] *à l'expérience concrète, en quelque sorte charnelle, de l'objet artistique, dégagé de la gangue des commentaires traditionnels*[2]. Comme le montrent les reproductions ci-dessus, cet appel met en mouvement les artistes s'adonnant à la copie des antiques, littéralement au pied des collections italiennes du Capitole, comme les érudits jouissant - grâce au musée les livrant à leurs regards - du luxe de discourir devant les œuvres elles-mêmes[3]. La possibilité de cette approche sensible au contact des chefs-d'œuvre d'une Antiquité étudiée, rêvée, copiée, auscultée, fantasmée de longue date sur le papier se muera, dès les années de l'existence romaine de Winckelmann[4], en passion insatiable de la sculpture grecque. Elle conduira également, comme l'a montré Jan Blanc, à une immédiate remise en question des certitudes acquises à distance des œuvres d'après la seule intelligence que permettait de s'en former la traduction des recueils de gravures dont on a parlé plus haut. Un mois seulement après son arrivée à Rome, écrit-il, Winckelmann *admet qu'il doit entièrement revoir son projet et ses idées : « J'ai déjà appris qu'on parle en myope des antiquités, d'après des livres, mais sans les avoir vues ; j'ai découvert moi-même des erreurs que j'avais commises ».*[5] L'idée selon laquelle la description des antiquités à l'intention des savants et amateurs consisterait en un langage de myope est intéressante car elle soulève la question du statut de la description et plus généralement du défi de traduire le savoir sur les œuvres et l'expérience esthétique en mots[6]. La rencontre immédiate avec les œuvres permise par l'ouverture croissante des collections au public relèguerait donc au statut de demi-cécité la connaissance qu'en donnaient précédemment les gravures. Il s'agit là d'une demi-vérité car le recours aux recueils illustrés continua, tout au long du XVIIIe[7] et encore au XIXe siècle, de jouer un rôle fondamental dans le façonnement du *connoisseurship* notamment à travers l'importance progressivement prise par les catalogues de collections. Notons d'ailleurs rapidement combien la parution de la colossale *l'Histoire de l'art par les Monuments* produite par Seroux d'Agincourt[8] participera elle aussi de cette dynamique d'élaboration méthodologique en faveur d'une histoire de l'art centrée sur les objets, ici à travers leur figuration[9]. Dans cette perspective faisant découler les fondements du savoir positif de l'étude des œuvres pour elles-mêmes, certaines galeries doivent impérativement être évoquées ici. La transformation de celle des princes électeurs palatins de Düsseldorf, après l'accroissement des collections suite à l'union entre Johann Wilhem von der Pfalz-Neuburg et la fille du Grand-Duc de Toscane[10], inaugure un système de présentation entièrement destiné à favoriser les processus d'analyse, d'observation et de comparaison entre les œuvres. Elle devient ainsi le premier lieu où les tendances caractérisant l'évolution de l'histoire de l'art comme discipline entrevues plus haut

[1] Jan Blanc la pointe précisément chez Winckelmann : *Sa conception du beau est, elle aussi, marquée par une puissante idéalisation de la forme et de l'intelligible, au détriment de la matière et du sensible. Il affirme que « certaines beautés idéales* […]*, comme l'enseigne un ancien exégète de Platon, résultent d'images élaborées par le seul entendement » (Réflexions* dans l'édition de 1991, p. 17*) et que l'art doit parvenir « à s'étendre à des choses qui ne sont pas de l'ordre du sensible »,* Blanc. p. 7.

[2] Pommier, "Winckelmann : L'art Entre La Norme Et L'histoire," p. 15.

[3] Les deux illustrations reproduites ci-dessus étaient citée (pour celle de gauche) et donnée par Pommier dans son article "Images Du Musée Dans La 2ème Moitié Du Xviiie Siècle ".

[4] Trois ans après son arrivée à Rome, Winckelmann devient bibliothécaire des cardinaux Domenico Silvio Passionei (1682-1761), Alberico Archinto (1698-1758) et Alessandro Albani (1693-1779), il est ensuite nommé libraire et *scriptor* de la bibliothèque Vaticane puis préfet des antiquités par Clément XIII, en 1763.

[5] Correspondance de Winckelmann (*Briefe)* t. 1, p. 191 dans l'édition de 1952, citée par Blanc. p. 11.

[6] Nous basculons en annexe n°12 le paragraphe rédigé sur la question mettant, notamment, en relation la relation à la description dans le travail de Buffon et dans l'écriture de Winckelmann.

[7] Qu'on songe par exemple au destin du *Museo cartaceo* évoqué plus haut qui fut pendant toute cette période consulté par les savants de tous horizon et contribua ainsi à dessiner les contours de la culture visuelle attachée à l'art antique. Cédé en 1703 par les héritiers de Cassiano dal Pozzo au pape Clément IX, il faut vendu par ce dernier à son neveu le cardinal Albani (maintes fois cité plus haut) à la bibliothèque duquel on se souvient que Winckelmann fut attaché. Il est très vraisemblable que c'est ainsi au cours des années romaines que Winckelmann fréquenta les volumes consacrés aux antiquités parmi cette somme. Au sujet de la postérité de l'ouvrage, on peut consulter François Chamoux et Mireille Pastoureau, « L'Institut de France et le « Musée de papier » de Cassiano dal Pozzo », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 141e année, N. 1, 1997. pp. 319-324, particulièrement la page 321.

[8] Jean-Baptiste Louis-Georges Séroux D'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au VIe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe siècle*, Paris, Treuttel et Würtz, 6 vol., parus entre 1811-1823). Edition parue seulement autour de 1810, mais dont on sait qu'elle était prête avant les désordres révolutionnaires parisiens. Non sans lien avec l'ouvrage de Montfaucon, on retrouve ici un appareillage d'illustration considérable à travers les 14 000 reproductions d'œuvres d'art de l'époque médiévale réparties sur plus de trois cents planches gravées

[9] La stratégie visuelle déployée dès 1789 par Séroux d'Agincourt repose, comme l'a pointé Elisabeth Décultot, sur l'introduction de tableaux comparatifs juxtaposant une multitude d'objets. On reporte ici en annexe n°13 un de ces tableaux dont la reproduction est donnée en illustration de son article "Genèse D'une Histoire De L'art Par Les Images. Retour Sur L'exposition « Musées De Papier. L'antiquité En Livres, 1600-1800 » (Musée Du Louvre, 25 Septembre 2010-3 Janvier 2011)".

[10] Anna Maria Luisa von Medici.

trouvent leur point d'aboutissement. Dans le chapitre qu'il intitule « *Experimentum* Düsseldorf »[1], Pascal Griener décrit les éléments à travers lesquels, après 1750, s'opère cette mutation muséale. L'abandon du formalisme linéaire de la visite guidée au profit d'une libre déambulation dans l'espace de la galerie constitue le premier point permettant aux amateurs d'assouvir leur appétit d'*errer, s'arrêter, comparer,* [afin de] *construire eux-mêmes leur répertoire d'images.*[2] L'accrochage ménageant un espace entre les toiles[3] est l'élément qui réalise le plus radicalement l'idéal d'élaboration d'un discours d'histoire de l'art ancré sur une juxtaposition d'œuvres entièrement déliées de leur contexte original auquel préparait la généalogie des recueils d'antiques évoquée plus haut. Décrivant l'efficience du nouvel idéal de contemplation créé par le dispositif mis en place à la galerie palatine de peintures, à partir de 1763, Pascal Griener souligne combien *l'accrochage parcimonieux facilite la lecture des toiles* ainsi que le rôle du décor au service du *confort de l'œil qui doit pouvoir contempler chaque œuvre individuelle* [afin que] *le regard passe d'une œuvre à l'autre, pèse et juge*[4]. Quoique le Musée du Capitole et celui de Portici aient fourni des exemples antérieurs de catalogues d'exposition signalant l'ensemble des œuvres exposées, la nouveauté du recueil que Nicolas de Pigage réalise, en 1778, de la collection de l'Electeur palatin à Düsseldorf[5] consiste, au-delà de la consignation des seules œuvres présentées, dans la description du dispositif même de la collection. Il est significatif que ce soit à Christian von Mechel[6] - de retour d'un séjour à Rome où il s'est initié[7] à la manière winckelmannienne d'interpréter les évolutions de l'art à travers l'élaboration d'une histoire des styles - que fait appel l'architecte français en charge de réorganiser les collections. La gravure, sous la direction de von Mechel, d'une trentaine de planches représentant directement les parois et l'accrochage des tableaux conçu par Lambert Krahe diffuse à l'Europe entière le modèle de ce système de présentation renouvelé[8]. Ainsi, est-ce en tant que manifestations d'une mutation du regard sur les œuvres dans la sensibilité des Lumières que cette galerie et celle du Belvédère de Vienne peuvent être évoquées ici. Pascal Griener caractérise comme suit l'évolution qu'elles actualisent. *Dans les galeries princières, l'œuvre acquiert le statut d'un objet de pure jouissance visuelle, un tout organique isolé de son contexte original*[9].

[1] Pascal Griener, "Galerie De Peintures Et Galerie Mentale : Experimentum Düsseldorf," in *La République De L'oeil : L'expérience De L'art Au Siècle Des Lumières*, ed. Pascal Griener (Paris: Odile Jacob, 2010).

[2] Ibid., p. 76.

[3] Rompant avec la tradition antérieure de saturation des parois des galeries depuis le XVIe siècle dont l'archétype traduit par la gravure et reproduit tant par Pascal Griener que par Thomas W. Gaehtgens et Louis Marchesano dans leur étude *Display and Art History : the Düsseldorf Gallery and its Catalogue* (en 2011, parmi les publications du Getty Museum) est constitué par la galerie du château Weißenstein de Lothar Franz von Schönborn, prince-évêque de Bamberg et électeur de Mayence. On renvoie en annexe n'° 14 une reproduction à simple titre de rappel visuel de la densité du dispositif baroque à la galerie de Pommersfelden.

[4] Griener. Dans un compte-rendu de recherches contemporaines (dont celle de Thomas W. Gaehtgens, Louis Marchesano), Christoph Martin Vogtherr invite cependant à garder à l'esprit que la mise en place de ce *diplay* qualifié de modernes par la clarté de lecture ne permet pas d'affirmer que la densité de l'accrochage dans les galeries antérieures relève de la souscription à de simples principes décoratifs. L'auteur rappelle au contraire qu'à la fois les jeux de symétrie et l'accumulation d'œuvres comblant la surface des murs *étaient considérés par les contemporains comme une condition nécessaire pour permettre la comparaison dans une galerie, et faciliter tout discours raisonné.* A l'appui de cet assertion, il renvoie au catalogue de l'exposition *Dresde ou le rêve des princes : la galerie des peintures au XVIIIe siècle,* Harald Marx éd., (cat. expo., Dijon, Musée des Beaux-Arts, 2001), Paris,

[5] Nicolas de Pigage, *La Galerie Electorale de Dusseldorf ou Catalogue raisonné et figuré se ses tableaux rédigées et gravés d'après ces mêmes tableaux,* Bâle, Mechel, 1778, 2, vol.

[6] Déjà évoqué au chapitre précédent dans le point évoquant le passage des vases médicéens vers la galerie des Offices ainsi qu'en annexe de ce chapitre, voir document d'annexe du chapitre IV, n°7 bis.

[7] Au cours de l'année 1766.

[8] On renvoie ici à l'annexe n°15 des reproductions de deux de ces planches représentant les parois de la première salle de la galerie.

[9] La fin de sa citation en prend pour témoin à la fois la standardisation des cadres et le transfert sur toiles d'œuvres anciennes depuis un support originel en bois. Voir Griener, p. 76.

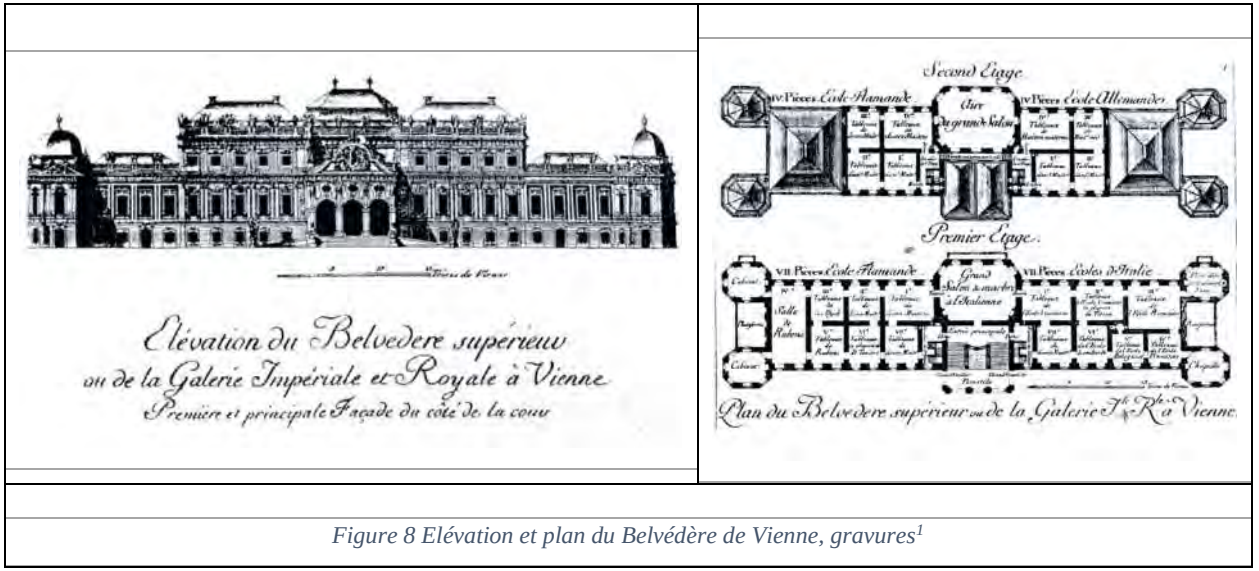


Figure 8 Elévation et plan du Belvédère de Vienne, gravures[1]

Le lien entre le travail sur *La Galerie Electorale de Düsseldorf* et l'entrée en fonction de Christian von Mechel en 1776 au service de l'impératrice Maria Theresa et de son fils Joseph II se manifeste dans la continuité entre le catalogue de Pigage que Pommier qualifie comme un *monument de la catalographie du XVIIIe siècle*[2] et le déploiement muséal de cette institution autrichienne placée sous le signe de la rationalité encyclopédique. Ici l'influence de la pensée de Winckelmann se traduit dans le parti pris scientifique[3] que von Mechel met en place dans cet espace muséal inauguré le 14 août 1780[4]. Peut-être plus nettement encore qu'à Düsseldorf, le dispositif de présentation vise la saisie immédiate des œuvres à l'intérieur d'un ordonnancement chronologique et d'une répartition par école visant l'éclosion de faisceaux de comparaisons jugées fécondes[5]. La clarté du classement ainsi proposé et l'efficacité des nouvelles modalités d'appréhension des œuvres proposées à la vue font de la galerie la réalisation, en trois dimensions, des discours de l'histoire de l'art qu'on a vu se façonner à travers la littérature antiquaire puis archéologique évoquée plus haut. Dans cette ample dynamique européenne voyant le triomphe de la galerie comme réalisation matérielle de la pratique de « collecte » opérée précédemment par les recueils de gravures et faisant du musée une leçon d'histoire de l'art concrète directement perceptible par les sens, la création du *Museo Pio Clemtino* ne doit pas non plus être oubliée.

[1] Gravures reproduites ici correspondent aux illustrations n°4 et 5 de Pommier, "Images Du Musée Dans La 2ème Moitié Du Xviiie Siècle ". dont la source au sujet du Belvédère est un ouvrage de 1791 utilisé par lui dans la traduction allemande parue à Vienne en 1995 : D. J. Meijers, *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemälde Galerei in Wien un 1780*.

[2] "Vienne 1780- Paris 1793 Ou Le Plus Révolutionnaire Des Deux Musées N'est Peut-Être Pas Celui Auquel on Pense D'abord " *Revue germanique internationale* 13 (2000): p. 70.

[3] Comme on l'a vu au chapitre IV qui évoquait les intentions animant von Mechel à la conception de l'ordonnancement mis en œuvre dans la galerie viennoise, à partir d'une citation de ce dernier.

[4] Par l'impératrice Marie-Thérèse.

[5] Von Mechel organise l'accrochage de quelques 1 259 tableaux répartis en quatre groupes sur deux niveaux. Le premier étage accorde sept salles aux œuvres de l'école italienne et sept à l'école flamande du XVIIe siècle. Au deuxième niveau « l'ancienne école flamande » des XVe et XVIe siècle et l'école hollandaise occupent quatre salles contre quatre dévolues à l'école allemande. Cf. le plan ci-dessus. Répartition opposée au mélange entre les écoles qui régnait par exemple entre 1750 et 1778 au Musée du Luxembourg à Paris.



Figure 9 Vue de la Galerie des sculptures du Museo Pio Clementino par Vincenzo Feoli vers 1790

Dans la lignée de la création par Jules II (au début du XVIe siècle) du premier ensemble destiné à accueillir les collections pontificales[1], la papauté, successivement Clément XIV Ganganelli et Pie VI Braschi[2], met à profit la vague des fouilles de Rome et du Latium et l'acquisition des collections Fusconi et Mattei pour transformer la collection pontificale en un musée public structuré pour la préservation et l'étude. Agrémentée d'un portique destiné à abriter, entre autres, le *Laocoon,* l'*Antinoüs* ou encore l'*Apollon du Belvédère,* la Cour des statues devient sous Clément XIV le cœur et le pivot du Petit Palais du Belvédère accueillant ce *Museo Pio Clementino.*

[1] C'est du pontificat de Jules II della Rovere (1505-1513) que date la Cour des statues qui abrita l'extraordinaire collections des sculptures antiques de la papauté.
[2] C'est à Pic VI qu'on doit l'appel à Bramante pour agréger l'ensemble muséographique en un musée du Vatican inauguré en janvier 1784.



Figure 10 Galerie des statues du Museo Pio Clementino, par L. Ducros et Giovanni Volpato, 1787-1792

Retenons ici comment la volonté d'affirmation de la grandeur culturelle de la Rome moderne et de son imprégnation des principes de Lumières s'est accompagnée d'une politique communicationnelle majeure visant à mettre en valeur la centralité des trésors archéologiques rassemblés au sein de l'institution vaticane[1]. L'illustration de la galerie plaçant au premier plan des artistes occupés à la copie montre ici combien cette dimension d'étalage, de déploiement des trésors sous les yeux des savants de l'Europe entière est primordiale ici. La réalisation des vues coloriées des salles du musée, dans les années 1790[2], voir ci-dessus, ainsi que d'estampes réalisées quelques années plus tard participe directement de cette volonté de diffusion de l'image de l'institution en tant que catalogue, livré à l'appréciation érudite, de l'art antique.

[1] Voir Pommier, "Images Du Musée Dans La 2ème Moitié Du Xviiie Siècle ".
[2] Par Louis Ducros et Giovanni Volpato.



Figure 11Veduta prospettica del Vestibulo rotondo nel Museo Pio Clementino Vincenzo Feoli, vers 1795



Figure 12 Vedute prospettica della galleria de vasi e candelabri nel Museo Pio Clementino Vincenzo Feoli vers 1795

La précision avec laquelle les œuvres de la collection sont mises en situation dans le musée, notamment comme on peut l'observer ici à travers les magnifiques *vedute* réalisées par Vincenzo Feoli[1], fait juger à Pommier qu'il s'agit là de *la plus importante documentation réalisée avant 1800 pour un musée*[2].

Illustrations secondaires associées au développement précédent

N°1

[1] On reporte en annexe n°16 des vues complémentaires réalisées par le même artiste.

[2] Pommier, "Images Du Musée Dans La 2ème Moitié Du Xviiie Siècle " p. 53. L'auteur suggère à la suite de ce propos que les planches de ce musée ont pu inspirer celles du musée des Monuments français qui paraissent peu de temps après. On place également à la suite de ces images celle que Pommier donnait, en figure n°8 de cet article.

Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie* ou *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de gens de lettres*, Paris, Briasson, 1751-1780 [i. e. Paris / Genève, Panckoucke / Cramer, 1771-1780] – 35 vol. in-fol. – Réimpression à l'identique de l'édition originale, BNF, Réserve des livres rares, Rés. g. Z. 577 (1-33) © Bibliothèque nationale de France. « Typographes devant une casse ».



Employant près d'un millier d'ouvriers pendant un quart de siècle, l'*Encyclopédie* est une réalisation collective ayant abouti à dix-sept volumes de texte, 71 818 articles de A à Z et onze volumes de planches gravées.





N° 2 (bis)

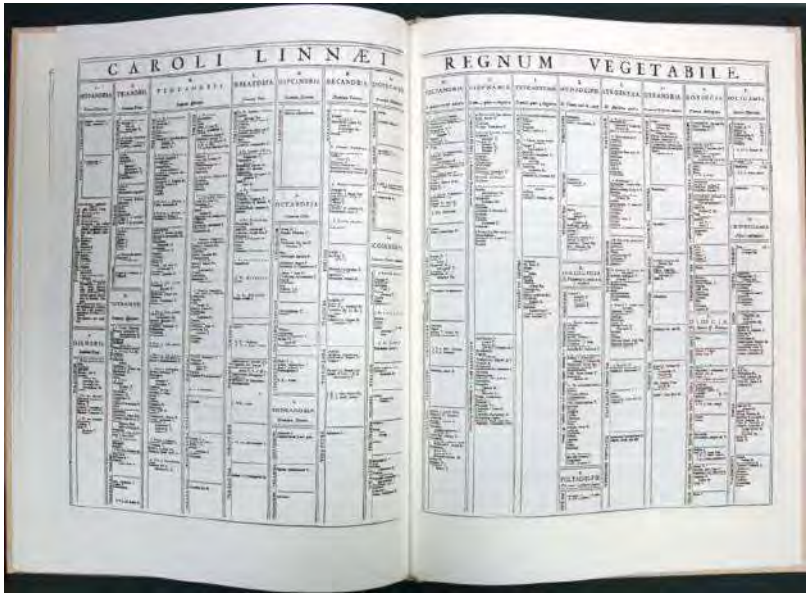
N°2 Giovanni Paolo Pannini, *Ruines romaines*, 1765 Musées royaux des Beaux-arts de Belgique, Bruxelles. Tableau reproduit ici en guise d'illustration du propos sur Montesquieu et les « antiquaires » soulignant l'importance et la spécificité du regard porté sur l'Antiquité par les penseurs des Lumières, entre histoire, archéologie et réinvention.

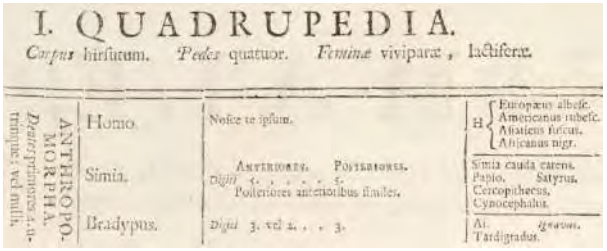




Page de couverture de l'ouvrage *Dell'Historia Naturale* publié en 1599 par le naturaliste et pharmacien Ferrante Imperato et illustration gravée de son cabinet de curiosités au Palazzo Gravina de Naples, célèbre à travers toute l'Europe. Le contraste entre cette représentation et celle destinée à illustrer (dans le texte) en 1727 l'ouvrage *Museographia* rappelle la profondeur de la transformation à l'œuvre dans l'histoire des collections au XVIIIe siècle marquée par l'éloignement du modèle du cabinet de curiosité, cette *Wunderkammer*, « chambre des merveilles » où les arts et les sciences coexistaient, introduisant à un espace moins dans lequel l'ordre l'emporte sur le foisonnement. Parmi les cabinets les plus célèbres comparables à celui-ci figurent celui de Rodolphe II de Habsbourg, celui de l'archiduc Ferdinand II de Habsbourg, celui du jésuite Athanarius Kircher ou encore celui d'un autre naturaliste, véronais quant à lui, Francesco Calzolari).

N° 3





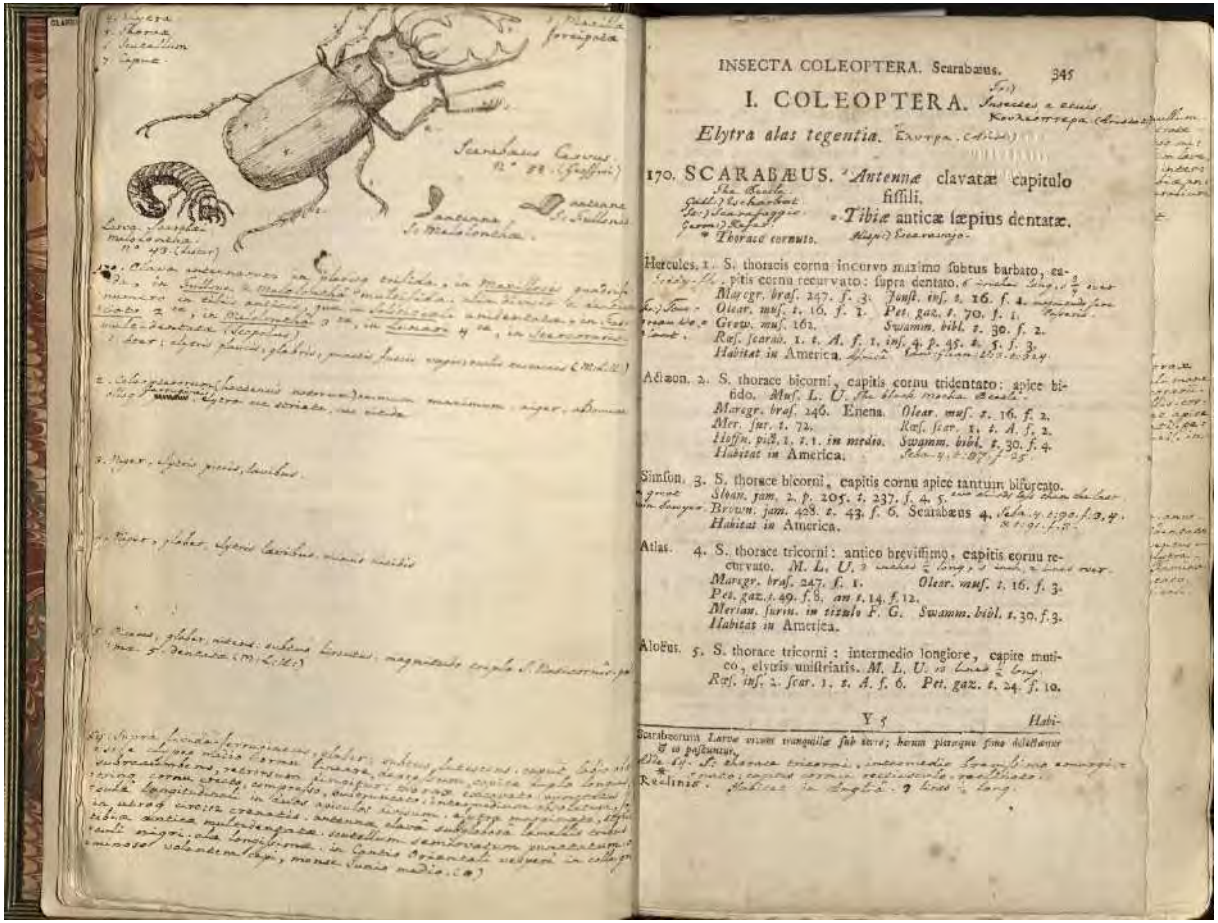
I. QUADRUPEDIA.

Corpus hirsutum. *Pedes* quatuor. *Feminæ* viviparæ, lactiferæ.

ANTHROPOMORPHA. *Descriptiones 4. ut. trinque; vel mille.*	Homo.	Nosce te ipsum.	H { Europæus albesc. / Americanus rubesc. / Asiaticus fricus. / Africanus nigr.
	Simia.	ANTERIORES. POSTERIORES. *Digiti* 5. . . . . 5. Posteriores anterioribus similes.	Simia cauda carens. Pabio. Satyrus. Cercopithecus. Cynocephalus.
	Bradypus.	*Digiti* 3. vel 2. . . 3.	Ai. *Ignavus.* Tardigradus.

Carl von Linné, *Systema naturae*, 1735. Extraits de la classification des plantes, page ouverte et détail d'un de ces tableaux typiques des nomenclatures apparaissant alors dans le domaine de l'histoire naturelle.

N°4



INSECTA COLEOPTERA. Scarabæus. 345

I. COLEOPTERA.

Elytra alas tegentia.

170. SCARABÆUS. *Antennæ* clavatæ capitulo fissili.
Tibiæ anticæ læpius dentatæ.
* *Thorace cornuto.*

Hercules. 1. S. thoracis cornu incurvo maximo subtus barbato, capitis cornu recurvato: supra dentato.
Mauegr. hraf. 247. *f.* 3. *Iuuſt. inſ. t.* 16. *f.* 4.
Oliar. muſ. t. 16. *f.* 1. *Pet. gaz. t.* 70. *f.* 1.
Groto. muſ. 162. *Swamm. bibl. t.* 30. *f.* 2.
Raſ. ſcarab. t. t. A. f. 1. *inf.* 4 *f.* 45. 4. *f.* 3.
Habitat in America.

Adæon. 2. S. thorace bicorni, capitis cornu tridentato: apice bifido. *Muſ. L. U.*
Mauegr. hraf. 246. Etiena. *Oliar. muſ. t.* 16. *f.* 2.
Mer. fur. t. 72. *Raſ. ſcar. t. t. A. f.* 2.
Hoffm. pict. t. t. in medio. *Swamm. bibl. t.* 30. *f.* 4.
Habitat in America.

Simſon. 3. S. thorace bicorni, capitis cornu apice tantum bifurcato.
Sloan. jam. 2. *p.* 205. *t.* 237. *f.* 4. 5.
Brown. jam. 428. *t.* 43. *f.* 6. Scarabæus 4.
Habitat in America.

Atlas. 4. S. thorace tricorni: antico breviſſimo, capitis cornu recurvato. *M. L. U.*
Mauegr. hraf. 247. *f.* 1. *Oliar. muſ. t.* 16. *f.* 3.
Pet. gaz. t. 49. *f.* 8. *an t.* 14. *f.* 12.
Merian. ſurin. in titulo F. G. *Swamm. bibl. t.* 30. *f.* 3.
Habitat in America.

Aloëus. 5. S. thorace tricorni: intermedio longiore, capite mutico, elytris unistriatis. *M. L. U.*
Raſ. inſ. 2. *ſcar.* 1. *t. A. f.* 6. *Pet. gaz. t.* 24. *f.* 10.

Y 5 Habi-

Illustrant également la parution du *Systema Naturae* de Linné mentionné dans le texte, cette image est particulièrement intéressante ici, non seulement pour la présence de cet exemplaire dans les collections du premier professeur d'histoire de l'art de l'histoire d'Harvard, mais parce qu'il s'agit d'une copie réalisée par le poète anglais Thomas Gray. Or, ce dernier était un proche ami d'Horace Walpole (dont il sera question plus loin dans le texte) avec qui il fit le Grand Tour. Ainsi entrevoit-on quelque chose des réseaux d'échanges et d'élaboration des schémas de connaissance et de représentation au sein de cette élite du XVIIIe siècle dont l'érudition touche bien souvent au domaine des sciences naturelles autant qu'à celui des arts (quoique Gray n'ait pas été quant à lui une de ces figures de l'amateurisme antiquaire comme en témoigne sa séparation ponctuelle d'avec Walpole lorsque les compagnons parviennent en Toscane, leurs intérêts divergents alors)[1].

On peut ainsi affiner la compréhension de cette *épistémè* classique dont on a parlé plus haut dans le texte, en revenant pour cela à l'analyse qu'en fait Habermas au sujet de la peinture que cette dernière fait du monde qu'elle soumet à son examen :

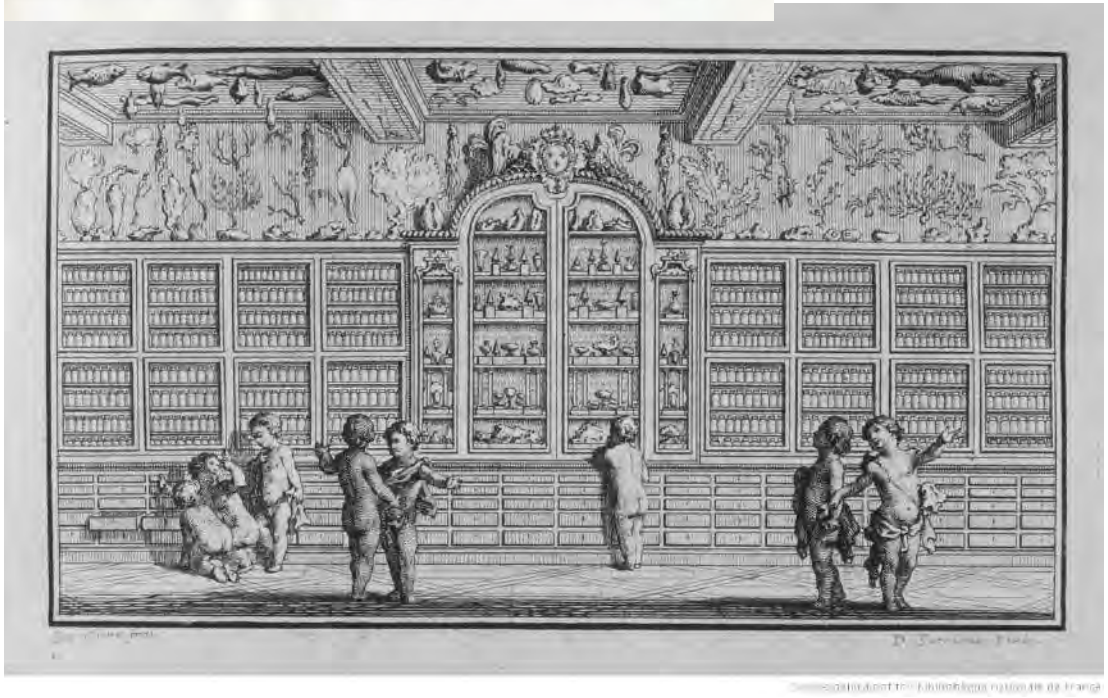
Dans le tableau qui en est fait, la nature humaine ne jouit d'aucun privilège sur la nature des choses. Nature interne et nature externe sont donc classées, analysées, combinées de la même manière. Les mots de la langue, les richesses et les besoins ne sont pas ordonnés de manière différente dans la grammaire générale et dans l'économie politique que les espèces végétales et animales dans le système de Linné.[2]

N°4 (bis)

[1] Voir à ce sujet le billet du *Houghton Librairy Blog*, paru le 23 août 2014, sous le titre « The Poet as Naturalist: Thomas Gray's copy of Linnaeus' Systema Naturae ».
[2] Habermas. P. 16



Cette photographie du XXe siècle permet tout de même d'observer ici le choix de Scipione Maffei, à la fin des années 1730, d'ériger pour cadre au *Museo Lapidario* éponyme une réinterprétation par l'architecte Alessandro Pompei d'un *pronaos* ionique hexastyle construit adossé au théâtre de Vérone. La vénération du milieu du XVIIIe siècle pour l'Antiquité grecque se lit indubitablement dans ce parti pris.



N°5

Illustration de L'*Histoire naturelle générale. Description du Cabinet du Roy*, t. III, de Buffon, dessin de Jacques Sève gravé par D. Sornique, paru en 1749, BNF (côte 13 036).

Cette image du cabinet permet, en s'appuyant sur les notices de l'édition de l'*Histoire naturelle* dans la Bibliothèque de la Pléiade, de se souvenir que le projet à l'origine ce qui a rapidement pris la forme de l'encyclopédie de Buffon, résidait initialement dans l'intention de dresser un « catalogue raisonné » du Cabinet du Jardin du roi.



OISEAUX ÉTRANGERS

QUI ONT RAPPORT AU FAISAN.



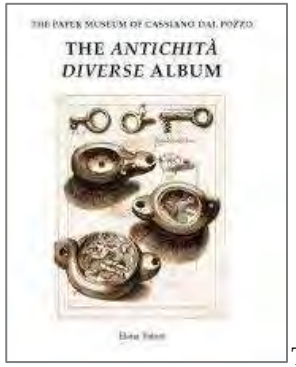
Illustrations de *L'Histoire naturelle* de Buffon, tome consacré aux oiseaux, planche de l'*Aigrette* (d'après François-Nicolas Martinet,) correspondant à la planche 901, non paginée mais située autour de la page 212 et 213 de ce volume numérisé par Gallica.

N°6



Planche *(fol. 108v)* de l'album *Antichita Diverse* correspondant au premier embryon du *Musée de papier* de Cassiano, conservé à la Royal Library de Windsor. Dans l'édition complète récemment proposé par Brepols, sous la direction d'Elena Vaiani et Amanda Claridge, le contraste entre la modestie du titre « Diverses antiquités » et l'ampleur des domaines couverts par Cassiano est soulignés puisque les 500 études rassemblés en une centaine de feuillets (datés des années 1620) concernent des catégories aussi variées que des pierres précieuses, pièces de monnaie, pièces de jeu, vases et articles de table de toutes sortes , lampes à huile, poids et mesures, clés, armes, équipements militaires, bagues, instruments de musique, urnes funéraires, autels et trépieds, figurines, statues et reliefs, en toutes matières, de la terre cuite à l'étain, du plomb, du bronze, de l'argent, or, marbre et pierres semi-précieuses[1].

N°7

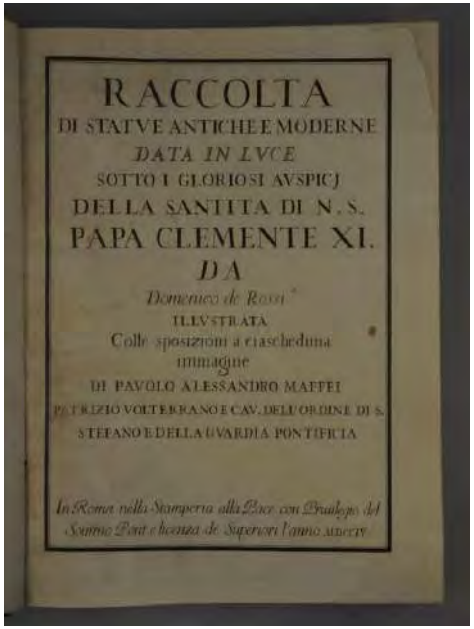


[1] The Antichita Diverse Album. Elena Vaiani. Royal Collection Trust, London, 2016. Published in association with Harvey Miller Publishers, Brepols Publishers, Turnhout. The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo: A Catalogue Raisonne -- Drawings and Prints in the Royal Library at Windsor Castle, the British Museum, the Institut de France and Other Collections. Series A: Antiquities & Architecture Part 5. 544 pp. 261 ills.



Le Laocoon tel que représenté par Joachim von Sandrart entre les pages de la *Teutsche Academie.* Comme le note Michèle-Caroline Heck, le modèle original du groupe hellénistique est ici adapté et inscrit dans un espace *renforçant le caractère pictural de l'œuvre, plus que l'effet sculptural. Il est évident que, plus que le souci d'une imitation exacte,* [le] *but* [de Sandrart] *est de les rendre vivantes en accentuant les effets de lumière sur le modelé*[1].

N°8


RACCOLTA
DI STATVE ANTICHE E MODERNE
DATA IN LVCE
SOTTO I GLORIOSI AVSPICJ
DELLA SANTITA DI N. S.
PAPA CLEMENTE XI.
DA
Domenico de Rossi
ILLVSTRATA
Colle sposizioni a ciascheduna
immagine
DI PAVOLO ALESSANDRO MAFFEI
PATRIZIO VOLTERRANO E CAV. DELL'ORDINE DI S.
STEFANO E DELLA GVARDIA PONTIFICIA

In Roma nella Stamperia alla Pace con Priuilegio del Sommo Pont. e licenza de' Superiori l'anno MDCCIV

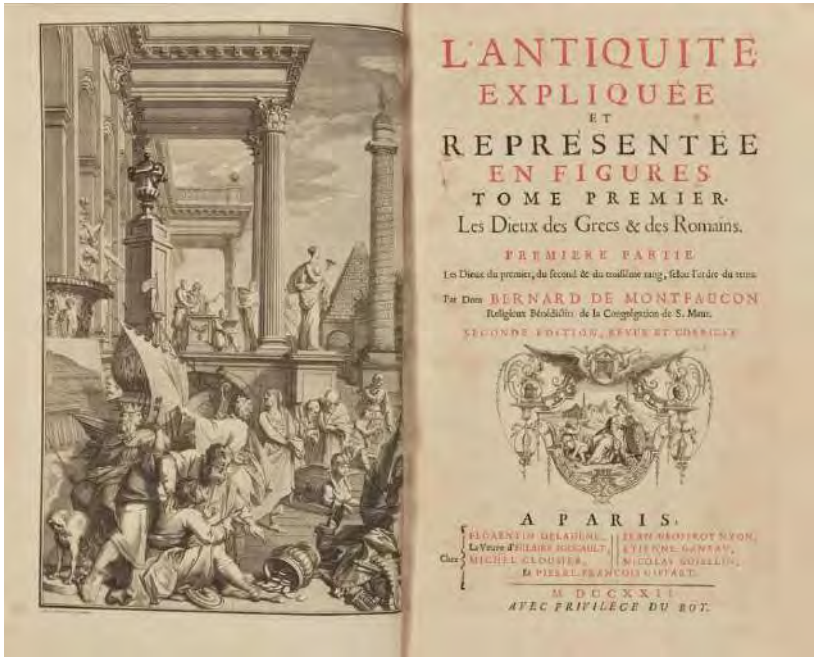



IL TORSO DI BELVEDERE NEGLI ORTI VATICANI MOSTRATO IN DVE VEDVTE
Opera di Apollonio di Nestore scultore Ateniese

[1] Michèle-Caroline Heck, *Théorie et pratique de la peinture : Sandrart et la Teutsche Academie,* Maison des Sciences de l'homme, Paris, 2006, chapitre III, page 60.

Raccolta di statue antiche e moderne (1714) de Paolo Alessandro Maffei, page de titre et reproduction des gravures illustrant dans l'ouvrage le groupe du *Laocoon* et le *Torse du Belvédère* des collections du Museo Pio Clementino. La célébrité de cet ouvrage n'est pas sans lien avec sa consultation par Winckelmann au sujet du groupe hellénistique.

N°9





Montfaucon, *l'Antiquité expliquée et représentées en figure*, *Supplément* 1724 t. 1 Les Dieux des Grecs et des Romains, frontispice allégorique du premier volume du *Supplément* (paru en 5 volumes à partir de 1724) consacré ouvrage à la religion, aux récits mythologiques, à l'histoire, aux usages militaires, aux usages de la vie quotidienne, aux bijoux, aux rites funéraires et coutumes des sociétés antiques, Égypte, Grèce, Rome, Afrique du Nord et Asie. Le *Supplément* comprend 402 planches gravées sur cuivre dont un grand nombre sur double page (telle qu'ici à droite, l'*Enlèvement de Proserpine*).

N°10



RECUEIL
D'ANTIQUITÉS
EGYPTIENNES,
ETRUSQUES, GRECQUES
ET ROMAINES.

A PARIS,

M. DCC. LII.

Comte de Caylus, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, tome I, Paris, Chez Desaint et Saillant, 1752[1]

N°11

[1] Cote INHA : 4 RES 1847.





Giovanni Gaetano Bottari, Niccoló Foggini, *Musei Capitolini tomus […] cum animadversionibus italice primum nunc latine editis*, 4 vol., Rome, A. de Rubeis, G.M. Salvioni, A. Fulgonium, 1750-1782. A gauche, frontispice du premier tome, à droite 33ème planche gravée du IVe volume (d'après un dessin de Domenico Campiglia, gravé par Antonio Capellari) représentant le *Jeune centaure Furietti* vu de biais entré dans les collections du Capitole après sa découverte dans les fouilles la villa Hadriana de Tivoli par le cardinal Furietti et leur acquisition, en 1765, par Clément XIII. Images numérisées et mises en ligne par la bibliothèque de l'Université d'Heidelberg.

N°12

Réflexion sur la capacité des illustrations et des écrits les accompagnant dans les recueils de gravures encyclopédiques (qu'elles soient à visée naturaliste ou archéologique) à traduire les *realia* décrites. A partir de la réflexion formulée par Winckelmann après son arrivée à Rome, citée dans le texte, *« J'ai déjà appris qu'on parle en myope des antiquités, d'après des livres, mais sans les avoir vues ; j'ai découvert moi-même des erreurs que j'avais commises »*[1], on revient ici sur le statut de la description dans l'appréciation du XVIIIe siècle avant d'en évoquer rapidement ensuite quelques enjeux et procédés dans l'*Histoire naturelle* et dans les écrits de Winckelmann.

La description ne fait pas au XVIIIe siècle l'objet d'une approbation unanime. On estime alors qu'elle jette *plus de poudre aux yeux que de lumière sur les objets*[2]. Les principaux reproches qui lui sont adressés relèvent de sa propension à *l'expansion oiseuse,* [on lui trouve] *un caractère supposément approximatif, superficiel, arbitraire et désordonné*[3]. Si les antiquaires ont aussi mal décrit que les naturalistes précédant Buffon ont mal observé et mal transcrit leurs observations, le défi de faire progresser la science archéologique

[1] Correspondance de Winckelmann (*Briefe)* t. 1, p. 191 dans l'édition de 1952, citée par Blanc. p. 11.
[2] Denis Reynaud, « Pour une théorie de la description au XVIII e siècle », *Dix-huitième siècle*, 22 (1990), p. 347. Cité par de Baere, p. 618.
[3] C'est ici Emmanuelle Sauvage que cite de Braere, dans son article « Récit, description, tableau, image : les avatars du descriptif au XVIIIe siècle », *in* Anne Cloutier et al. (dir.), *Savoirs et fins de la représentation sous l'Ancien Régime,* Québec, Presses de l'Université de Laval, 2005, p. 36.

comme la science naturelle se pose avec autant de vigueur à Winckelmann qu'à Buffon. Or précisément, pour Elisabeth Décultot, c'est chez l'auteur de l'*Histoire Naturelle* que le savant allemand a trouvé les principales réponses au défi de dire le visible[1]. Dans l'article « Représentation et visualisation dans *L'Histoire naturelle* de Buffon » Benoît de Baere s'attache justement aux procédés par lesquels le grand naturaliste et ses collaborateurs sont parvenus à mettre en œuvre une économie de la représentation très savamment articulée. Il identifie trois dispositifs complémentaires associant les descriptions ou « tableaux poétiques » rédigés par les auteurs, les « planches enluminées »[2] correspondant à une collection de plus de mille gravures aquarellées complétant les vignettes monochromes intégrées aux volumes et un troisième dispositif analytique composé par les tableaux de synthèse rédigés[3] pour favoriser les comparaisons des données recueillies. Cependant, peut-être plus encore que cette combinaison de ces procédés textuel, iconographique et analytique, c'est vraisemblablement la capacité du naturaliste d'offrir un *succédané textuel pour la présence réelle de l'objet*[4] qui influença Winckelmann. Les conclusions d'Elisabeth Décultot dans l'article cité à l'instant vont dans le même sens : *Dans l'Histoire naturelle, se dessine, redoublant l'ordre des objets de la nature, un ordre exemplaire du discours, une écriture capable d'ordonner le foisonnement anarchique du sensible en un tableau cohérent. Pour dire l'harmonie du monde, Buffon recourt à l'harmonie du style. Le futur historien de l'art a trouvé chez l'historien de la nature le modèle du « panorama sélectif » du regard anthropologique qui sait extraire le caractéristique d'un réel exubérant*[5]. Notons tout de même que là où cette dernière retient de l'écriture de Buffon l'invention d'une langue simple, *au plus près des objets, contigüe au monde, dépouillée des circonlocutions et des gloses qui éloignent habituellement le mot de la chose*[6], Benoît de Baere identifie quant à lui un autre trait : le recours à la tradition rhétorique de l'hypotypose. Ecriture appelée à susciter *une espèce d'enthousiasme qui fait qu'on s'imagine voir ce qui n'est point présent, et qu'on le représente si vivement devant les yeux de ceux qui écoutent, qu'il leur semble voir ce qu'on leur dit*[7], l'hypotypose correspond précisément à l'analyse que donne Pascal Griener du langage choisi par Winckelmann pour traduire les statues en mots. *Chaque description se veut évocative par excellence. Elle prête un corps, une présence à la sculpture décrite, même si cette présence ne se traduit pas en termes visuels*[8]. C'est exactement les préconisations formulées par Winckelmann lui-même dans une lettre datée du 20 mars 1756 où il écrit que « *la description de l'Apollon [du Belvédère] demande un style sublime, qui s'élève au-dessus de tout ce qui est humain » mais* [affirme en même temps] *qu'on « ne peut pas décrire l'effet que provoque l'apparence de cette œuvre* »[9]. Il s'agit bien de cette même idée de recourir à la puissance langagière pour frapper l'imagination des lecteurs et, sinon ressusciter tout à fait l'art grec, du moins susciter une révolution du goût des modernes prenant modèle sur la Grèce antique ainsi traduite.

N°13

[1] Voir Décultot, "Winckelmann Naturaliste. L'histoire Naturelle Et La Naissance De L'histoire De L'art ".
[2] Par De Sève et Martinet.
[3] Par Daubenton (qui rédige d'ailleurs l'article « Description » de *L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert.
[4] Joanna Stalnaker, « Painting Life, Describing Death », *Studies in Eighteenth-Century Culture*, 32 (2003), p. 210, cite et traduite par de Baere, p. 219.
[5] Décultot, "Winckelmann Naturaliste. L'histoire Naturelle Et La Naissance De L'histoire De L'art " p. 187.
[6] Idem.
[7] D'après la définition que Barnard Lamy, cité toujours par De Baere (p. 619) donne de la figure de style dans *La Rhétorique ou l'art de parler,* Paris, PUF, 1998, p. 201. Ajoutons que dans *L'Encyclopédie,* l'hypotypose, connue depuis l'Antiquité, est définie justement par les mots de Quintilien comme *une figure qui peint l'image des choses dont on parle avec des couleurs si vives, qu'on croit les voir de ses propres yeux et non simplement en entendre le récit.* […] *Les belles hypotyposes, en vers ou en prose, sont des peintures vives, touchantes, pathétiques, d'un seul ou de plusieurs objets* […] *formant toujours des images qui tiennent lieu de la chose même, c'est ce que singifie le mot grec « hypotypose ».*
[8] Pascal Griener, *L'esthétique de la traduction. Winckelmann, les langues et l'histoire de l'art (1755-1784)*, Droz, Genève, 1998, p. 22, la suite de la citation continue ainsi : *A ceux qui peuvent se rendre en Italie, elle en appelle à une contemplation « in situ » de l'objet décrit, et offre déjà le modèle de la perception future. A ceux, moins fortunés, qui ne toucheront jamais le sol de la péninsule, la description offre la consolation d'une présence magique quoiqu'invisible.*
[9] Correspondance, édition de 1952, t. 1, p. 212, citée par Blanc. P. 14.

Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au VIe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe siècle*, Paris, Treuttel et Würtz, 6 vol., (1810-1823), vol. IV, pl. LXIV[1].



Dans la perspective suivie dans le texte d'un accroissement de la place occupée par les objets, et les images de leur représentation gravée dans l'élaboration du discours de l'histoire de l'art comme du regard porté sur les œuvres dans le XVIIIe siècle finissant, la somme de Séroux d'Agincourt franchit un pas supplémentaire vis-à-vis de ceux effectués par Montfaucon et Caylus. La façon dont Elisabeth Décultot (dont l'article est cité en note) décrit le fonctionnement des tableaux de synthèse illustrés proposés par l'auteur est édifiante. *De grands tableaux illustrent les différentes écoles de peinture, les différents types d'édifices ou les différents éléments d'architecture. Quoique surchargés de reproductions souvent trop petites, ces tableaux marquent incontestablement une étape dans l'élaboration d'une méthode d'étude de l'histoire de l'art qui accorde au support figuré une place centrale.*[2]

N°14

[1] Illustration constituant la fig. 13 de l'article d'Décultot, "Genèse D'une Histoire De L'art Par Les Images. Retour Sur L'exposition « Musées De Papier. L'antiquité En Livres, 1600-1800 » (Musée Du Louvre, 25 Septembre 2010-3 Janvier 2011)".
[2] Ibid., p. 196.





Ces planches - respectivement les n° 17 et 18 (*Vue de la Galerie vers la Cour* et *Vue intérieur de la Galerie du côté des appartements,* correspondant aux pages 100 et 104) gravées par Johann Georg Pintz, d'après les dessins de Salomon Kleiner - sont tirées de l'ouvrage de ce même Salomon Kleiner, *Représentation au naturel des châteaux de Weissenstein au-dessus de Pommersfeld, et de celui de Geubach appartenant à la maison des comtes de Schönborn : avec les jardins, les écuries, les ménageries, et autres dépendances* ..., paru à Augsburg en 1728 (numérisé par le Getty Research Institute). Montrant que l'ouvrage de Pigage n'invente bien sûr pas le catalogue mettant en scène l'espace de la galerie elle-même, ces deux gravures illustrent assez nettement l'esthétique baroque de déploiement des tableaux sur l'entière surface des parois jusqu'aux voussures. Redonnées ici[1], elles visent seulement à souligner le contraste avec le *display* choisi, après 1763, à l'intérieur de la Galerie de Düsseldorf inaugurant de nouveaux agencements aérés autour d'œuvres bien moins nombreuses.

N°15

[1] On a dit dans le texte les avoir rencontrées dans le texte de Griener (Griener. et l'ouvrage de Thomas W. Gaehtgens et Louis Marchesano évoqué dans le texte, *Display & Art History : The Düsseldorf Gallery and Its Catalogue*.





Ces deux gravures représentant deux « Façades » différentes de la première salle de la Galerie de Düsseldorf proviennent de l'ouvrage de Nicolas de Pigage, richement illustré par les gravures réalisées sous la direction de Christian von Mechel, *La galerie électorale du Dusseldorff; ou, Catalogue raisonné et figuré de ses tableaux*, Bâle, 1778, pl. I et pl. IV. On observe ici la façon dont, à partir de 1756, Lambert Krahe (employé par le successeur et neveu du prince électeur Johann Wilhelm von der Pfalz-Neuburg, Carl Theodor) rompt clairement avec l'esthétique baroque d'occupation de l'espace d'une galerie par les tableaux (cf. *supra*) au profit d'un *dispay* gouverné par une intention didactique et mettant en œuvre pour cela un arrangement symétrique des œuvres classées par écoles susceptible de favoriser le spectateur à élaborer des comparaisons.

N°16

Ci-dessous : *Veduta della parte superiore della magnifica scala dirimpetto la galleria de vasi e candelabri* (à gauche) et *Vedutta prospettica della stanzadelle* (à droite), *Museo Pio-Clementino,* estampes de Vincenzo Feoli, vers 1795.



La salle de la Bige du Museo Pio-Clementino au Vatican, Vincenzo Feoli, gravure vers 1795[1].

[1] Pommier, "Images Du Musée Dans La 2ème Moitié Du Xviiie Siècle ". Il s'agit de la huitième illustration de cet article.

N°3




Portrait (et détail du portrait) de Cosme l'Ancien, fondateur de la dynastie politique des Médicis (1389-1464) dans la galerie des Offices par Jacopo da Pontormo, peint vers 1520.

N°4



Portraituré ici par Bronzino (entre 1550 et 1570, coll. The National Gallery, Londres), Piero di Cosimo de' Medici fut décrit comme suit entre les pages du *Traité d'architecture* d'Antonio di Pietro Averlino, ou l'Averulino dit Filarete (1463-1464) dans son *studiolo* au contact des ouvrages de sa bibliothèque et des portraits qui l'entouraient. « *Un autre jour, il regarde ses joyaux et ses pierres fines, qui sont en quantité étonnante et de grande valeur, et de diverses régions, les unes taillées, les autres pas, et il trouve ainsi plaisir et amusement à les regarder et à discourir sur leur vertu et leur appréciation. Et puis, un autre jour, il s'amuse grandement en faisant l'éloge de ses vases d'or, d'argent et de diverses matières, de leur dignité, de la maîtrise de ceux qui les ont fabriqués. Puis, un autre jour, il s'amuse avec d'autres choses de qualité venues de lieux multiples et divers, et avec différentes armures étranges pour attaquer et se défendre* ».

Passage cité par Pomian (p. 148) reprenant lui-même l'article d'Andreas Grote « La formazione e le vicende del tesoro mediceo nel Quattrocento », paru en 1974, dans Detlef Heikamp et Andreas Grote, *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico, Vol. II, I vasi*, p. 4

N°5



Dessins à l'aquarelle (datation incertaine entre la fin du XVIe et le début du XVIIIe) provenant de l'album conservé à la Bibliothèque nationale de Florence (bibliothèque palatine) titré dans la page de titre, par une écriture que la graphologie attribue au XIXe siècle : « *N°50, Dessins des vases contenant les fameuses reliques recueillies par Léon X et données par Clément VII à la basilique San Lorenzo, reçus à Florence avec une grande solennité le 13 décembre 1532 »*. Planches qui étaient exposées dans l'exposition *Michelangelo architetto a San Lorenzo* à la Casa Buonarroti et reproduites en annexe de l'article de Mauro Mussolin, « La Tribuna delle Reliquie (Sezione IV), in *Michelangelo architetto a San Lorenzo,* catalogue de l'exposition Florence, 20 juillet-12 novembre 2007, sous la direction de P. Ruschi, Florence, 2007, pp. 182-226. Il s'agit, de gauche à droite du :

- Dessin du reliquaire du doigt de sainte Catherine Vierge et martyre
- Dessin du reliquaire des saints Barbara, Luca, Pietro, Ippolito, Cassiano, Patrizio
- Dessin du reliquaire de sainte Marie Madeleine
- Dessin des reliquaires de San Cristofano, Romolo, Vitto, Modesto, Crisanto, Daria pour le premier et des saints Isarno, Bernardo, Cassiano et Vittore pour celui de droite

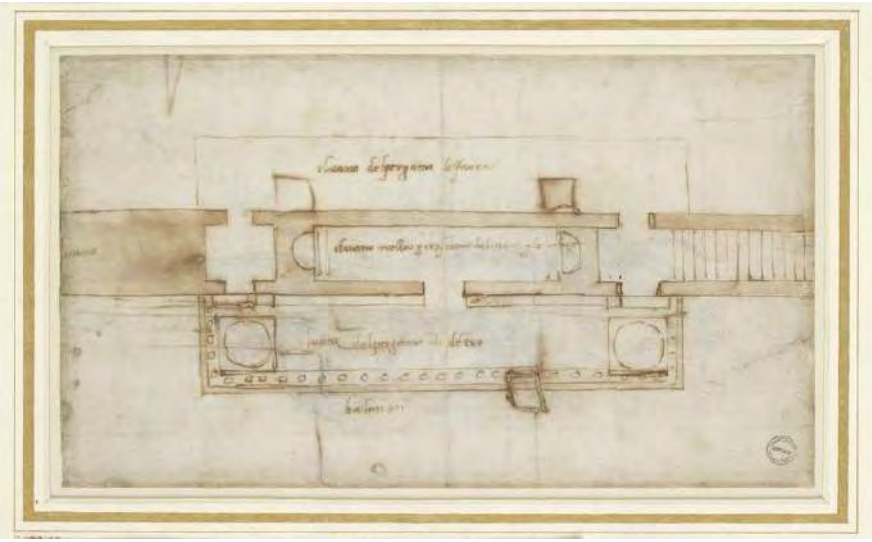
N°6



Détail du célèbre vase en jaspe rouge, monture en argent doré, conservé dans le *Museo degli Argenti* (inv. n. 772) de fabrication vénitienne ou française (fin du XIVe - début du XVe siècle) portant clairement sur le pourtour l'inscription en lettres dorées *lav · r · med.*

N°7

Dessin donné par Michel-Ange, à la demande de Clément VII, pour la tribune reliquaire et le balcon extérieur de la Basilique San Lorenzo



Dessin représentant la section horizontale de la façade de l'église. Ce projet fut approuvé à l'automne 1531, mais la solution définitive diffère comme le montre la photographie ci-après. Collection graphique de l'Ashmoleum Museum d'Oxford (inv. Parker 311 recto). Dessin mentionné par James S. Ackerman (p. 276) et reproduit également par Mauro Mussolin (en noir et blanc, p. 217)



La tribune des reliques édifiée à partir des dessins de Michel-Ange dans la basilique San Lorenzo de Florence. Exécutée vers 1530, tandis que Michel-Ange était à Rome, la tribune ne présente pas les qualités propres aux œuvres du sculpteur architecte. Photographie correspondant à l'illustration n°110, p. 187, de l'article de Mauro Mussolin.

N°7 (bis)

Afin d'approfondir la compréhension de la dichotomie existant entre les muséographies qu'on a rassemblées dans ce chapitre IV sous la bannière, certes un peu large, de la suspension muséographique et celles qui seront abordées au chapitre suivant, la figure de Christian Von Mechel devait au moins être évoquée dès ici. Comme indiqué dans le texte, les rappels qu'on se permet de redonner entre ces pages d'annexe sont tirés de l'article d'Edouard Pommier mentionné en bibliographie. Le premier élément important est lié à la rencontre entre l'érudit, graveur bâlois et Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) au cours d'un voyage à Rome entre 1766 et 1767. C'est en effet au cours des entretiens avec le savant allemand que Von Mechel s'initie au problème de l'histoire des styles dont l'influence est perceptible dès sa réflexion sur les collections de la galerie de Düsseldorf qu'il grave sous la direction de Nicolas de Pigage à son retour à Bâle en 1770. Ce qui place le parti muséographique choisi par Christian Von Mechel pour le déploiement des collections de la couronne d'Autriche dans le palais du Belvédère du côté de la modernité est précisément lié à la lecture évolutionniste de la création artistique élaborée par Winckelmann initialement autour de l'art grec. Le musée, essentiellement alors galerie de peintures, devient dès lors le lieu où rendre visible cette histoire de l'art entendue comme perfectionnement chronologique croissant dans le cadre d'une appréciation sériée géographiquement par écoles. Dans cette perspective, la référence sous-jacente à l'épistémè classique fondée sur l'encyclopédisme rationaliste est essentielle. Le recours clé à la notion de « bibliothèque », vu dans le texte, l'atteste clairement. En témoigne également le désir ardent que le classement muséal puisse relever du même degrés de scientificité que celui des minéraux, des animaux et des plantes dans les nomenclatures scientifiques. C'est suivant ces principes que le système, révolutionnaire pour son temps, mis en place par Von Mechel à Vienne, continue d'être célébré aujourd'hui encore (notamment par un des pays qu'il a sans doute le plus fasciné) tel qu'on peut le lire dans les propos suivant d'Edouard Pommier par lesquels on clôt ce court développement. *Le Belvédère est une réussite, parce que le musée est fait pour la connaissance et la compréhension de l'art, pour la découverte de son développement et de son histoire. A ces exigences, la galerie conçue par Mechel n'apporte pas la seule réponse possible, mais la meilleure réponse, puisque c'est avec l'observation et la confrontation des maîtres d'une même école que commence l'apprentissage de l'histoire de l'art*[1].

N°8

Extrait de la note de Giuseppe Pelli Bencivenni, directeur des Offices de 1775 à 1793, adressée en 1782 au Grand-Duc de Florence, Pierre Léopold de Habsbourg-Lorraine et citée par Detlef Heikamp et Andreas Grote, *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico, Vol. II, I vasi*, p. 194 avant d'être reproduite par Krzysztof Pomian p. 152 :

« *J'ai vu les vases de reliques de San Lorenzo avec deux buts :*

1) *De transporter les reliques en un lieu plus décent et d'abolir la petite fête peu édifiante de la monstration de celles-ci*
2) *De l'acquisition que la Galerie pourrait faire desdits vases.* Notons comment ils sont décrits car c'est là qu'on peut apprendre comment ils sont appréciés et à quel titre les vases sont jugés dignes de figurer dans la Galerie des Offices. *Il en est deux d'améthyste et deux de pâte de verre, ceux d'améthyste en particulier sont assez beaux. Il en est un de cornaline, qui a quelque prix. Et certains aussi de diverses sortes d'agate. Parmi celles-ci, deux sont de grande valeur et rareté tant à cause de la qualité de l'agate que du fait de leur grandeur et exécution et on a quelque raison de les croire anciens.*

J'ai parlé avec le prieur de San Lorenzo des vases avec des reliques. Il trouve ridicule et indécent de garder lesdites reliques là où elles se trouvent maintenant et de devoir les montrer au peuple, un jour par an, de la petite terrasse. Il est à croire que si l'on dérogeait à la bulle de Clément VII, qui fulmine de nombreuses excommunications contre quiconque les aurait transportés ailleurs, il conviendrait de les mettre dans quelque chapelle et de les exposer à la vue et à l'admiration du peuple n'importe quel jour de l'année. »

[1] "Vienne 1780- Paris 1793 Ou Le Plus Révolutionnaire Des Deux Musées N'est Peut-Être Pas Celui Auquel on Pense D'abord ". P. 75

N°9



Vue actuelle de la vitrine contenant les vases Médicéens dont on a suivi brièvement le destin (à la suite de Pomian) dans le texte. Il serait plus intéressant naturellement de trouver des représentations aussi anciennes que possibles de la présentation de ces vases aux Offices puis au Palazzo Pitti, néanmoins cette présentation ne dépare guère de celles qu'on rencontrera dans les pages suivantes illustrant les présentations du début de la fin du XIXe siècle dans la Galerie d'Apollon.

DANS LA SOUS-PARTIE « DECHIRURE AU COURS DE LA DESTRUCTION/APPROPRIATION REVOLUTIONNAIRE DES TRESORS DES GRANDES ABBAYES »

N°10

Pour mettre en lumière combien le cas du trésor de Saint-Denis, quoiqu'accentué sans doute en tant que tombeau monarchique, demeure typique du déroulé des étapes de l'assaut révolutionnaire à l'endroit des trésors d'églises, on reporte ici la synthèse que donna Nicole Hany-Longuespé au sujet du destin des trésors que la Révolution avait fait rassembler dans la cathédrale troyenne. A partir d'octobre 1791, le trésor et les reliques de la collégiale Saint-Etienne furent déposés à la cathédrale, suivis en janvier par celui de l'abbaye Saint-Loup sur laquelle le scellés avaient été apposés en janvier de la même année, faisant de la cathédrale de Troyes un inestimable trésor d'orfèvrerie remontant essentiellement à la IVe Croisade.

Ce regroupement allait être fatal aux trois trésors réunis car le gouvernent durcit de plus en plus ses positions anticléricales. A partir de mai 1793, le Convention gouverne par la Terreur et la ville de Troyes est dénoncée au Comité de salut public comme manquant de civisme révolutionnaire. Un émissaire est envoyé à Troyes [… et un orfèvre célèbre de la ville et farouche révolutionnaire, [L. J Rondot…] *désigné comme commissaire effectua un nouvel inventaire des trois trésors réunis dans la cathédrale* [inventaire N.A 553 daté du 22 brumaire an II, 12 novembre 1793]. *Les objets sont énumérés et non décrits, mais leur nature en vermeil, argent, cuivre ou étain est minutieusement précisée. Une mention particulière « à conserver » vient sonner le glas de la plupart des pièces car elle n'en concerne que huit. Seulement huit objets sont jugés propres à honorer les Arts et doivent être conservés pour un futur muséum, ainsi que l'avait précisé la Convention Nationale*[1].

[1] Nicole Hany-Longuespé, *Le Trésor Et Les Reliques De La Cathédrale De Troyes De La Ive Croisade À Nos Jours* (Troyes: Les éditions de la Maison du Boulanger, 2005), p. 12.

N°11

En parallèle à ce qui est indiqué dans le texte concernant l'envoi à la fonte d'une part tout à fait majeure des trésors réunis de Saint-Denis et de la Sainte-Chapelle, on continue de suivre, avec Nicole Hany-Longuespé, le destin du trésor de la cathédrale de Troyes et de ceux que la crise révolutionnaire lui avait accolé.

En décembre 1793, les églises sont fermées, l'évêque constitutionnel est démis de ses fonctions. Un délégué national, le citoyen Bô, un sans-culotte fanatique, est envoyé à Troyes où il ordonne à la municipalité d'expédier « incessamment » à la trésorerie nationale les matières d'or, d'argent, de cuivre qu'elle détient. Le 11 nivôse an I (16 janvier 1794), L. J Rondot et quelques acolytes sont mandatés pour apporter à la Maison commune tous les objets précieux regroupés à la cathédrale. Poussé par sa volonté farouche de lutter contre « le fanatisme et la superstition », et dans l'espoir d'en retirer quelque profit, l'orfèvre orchestre le saccage systématique de toutes ces richesses, y compris des tombeaux. Tous les objets sont brisés, les reliquaires, les grandes châsses et les reliques brûlées […] *Dès le lendemain, Rondot rend compte de ses actes au conseil général de la commune. Il annonce le poids fabuleux de cuivre qu'il a retiré du démantèlement des objets et des tombeaux, au total 729 kg, ainsi que le poids d'argent et d'argent doré, au total 224 kg.* […] *Le conseil entérine et décide que ces métaux seront rapidement envoyés à Paris, au magasin général des dépouilles des églises*[1].

I. Elements lies au point « Emergence d'un nouveau regard sur les creations du passe a partir des expositions universelles»

N°12



Le *Crystal Palace* de Joseph Paxton, Londres, 1851, BNF.

N°13

[1] Ibid.



Cette estampe d'Anthony Carey Stannus représentant une vue extérieure de la *Sheepshanks Paintings Gallery* du South Kensington Museum permet d'observer les deux niveaux d'arcades doubles séparées par des pilastres tels qu'on les retrouve à l'intérieur de la Galerie du Prince Consort.

N°14



Les mosaïques occupant les niches furent créées par Salviati à partir de peintures originales à l'huile réalisés par une série d'artistes contemporains. Ces dernières demeurent encore aujourd'hui dans les collections du Victoria and Albert Museum. Ici, les portraits d'Andrea Mantegna (1870), Michelangelo (1863) et Nicola Pisano (1868) peints par William Henry Fisk.

N°14 (bis)

Buste du duc Jean-Albert de Mecklembourg dans la galerie coloniale, photographie par Franz Kullrich, 1896, conservée à Berlin (© BPK, Berlin, Dist RMN-Grand Palais - Gisela Oestreich

Cette manifestation de puissance se lit de manière plus explicite encore dans les choix expographiques des expositions coloniales dans lesquelles nombre de présentations se référaient explicitement à l'iconographie des trophées. Voir en annexe 14 (bis) une photographie tirée de l'exposition industrielle de Berlin en 1896[1].



N° 14 (ter)



On reproduit ici cette photographie (constituant la première figure illustrant l'article de Nancy Netzer « Collecting/re-collecting, contextualizing and recontextualizing : devotion to fragments of the Middle Ages », p. 24) pour montrer que les chasubles sacerdotales collectionnées par Alexander Schnütgen

[1] Photographie faisant l'objet d'une courte analyse parue en ligne sous le titre « Exposer l'autre : la muséographie des objets non occidentaux au tournant du xxe siècle », par Claire Le Thomas, site *L'histoire par* l'image (https://histoire-image.org/fr/etudes/exposer-autre-museographie-objets-non-occidentaux-tournant-xxe-siecle)

se trouvaient rassemblées dans une pièce qui leur était spécialement dédiée et que la présentation choisie était ici tout ce qu'il y a de plus sériel, avec un principe de saturation de l'espace notable.

N°15


CONGRÈS

SCIENTIFIQUE

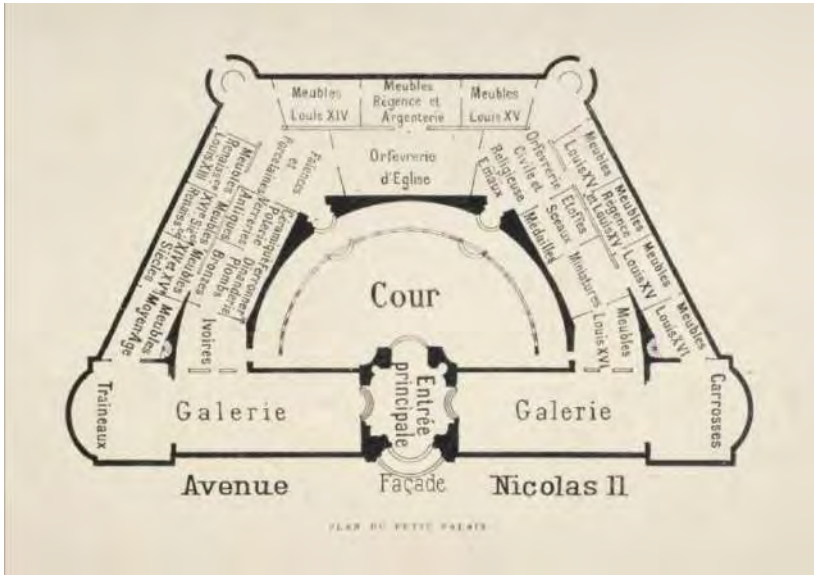
DE FRANCE

TRENTE-ET-UNIÈME SESSION

Comme l'illustre cette couverture du XXXIe numéro du périodique *Congrès scientifique de France* dont les collections sont conservées à la Bibliothèque Nationale, cette session réunissant académies et sociétés savantes de France, se tint sur une période de dix jours au mois d'Août dans la ville de Troyes. L'intérêt pour le patrimoine sacré relève des dernières sections des travaux réunissant les membres du congrès consacrées pour l'une à l'histoire et à l'archéologie et pour l'autre à la Littérature et aux Beaux-Arts (les trois premières sections concernant respectivement : 1° les sciences mathématiques, physiques et naturelles 2° agriculture, industrie et commerce ; 3° sciences médicales). Voici, ci-après, ce qu'on peut lire entre les pages de ce XXXIe numéro des actes du Congrès scientifique concernant la présentation du trésor de la cathédrale de Troyes par la Société académique. Les savants sont invités à découvrir là *des objets qui rappellent le souvenir des croisades et celui des comtes de Champagne. Les châsses de saint Loup et de saint Bernard, la crosse, l'anneau épiscopal et le calice de l'évêque Hervée (fondateur de la cathédrale), des émaux du XIe au XVIe siècle, des textes garnis de pierres antiques et précieuses ne sont pas moins dignes de fixer leur attention.* Voir *Congrès scientifique de France*, n° 1864-08, XXXIe session du périodique conservé à la Bibliothèque Nationale et numérisé par Gallica.

1. Dans le sous-point Une approche formaliste tendant a serier la creation medievale orfevree et a souligner son caractere de chef-d'œuvre »

N°16



Ce plan général de l'Exposition Universelle de Paris 1900 montrant là place occupée, au centre, par l'orfèvrerie religieuse dont le texte présente ensuite une photographie.

N°17



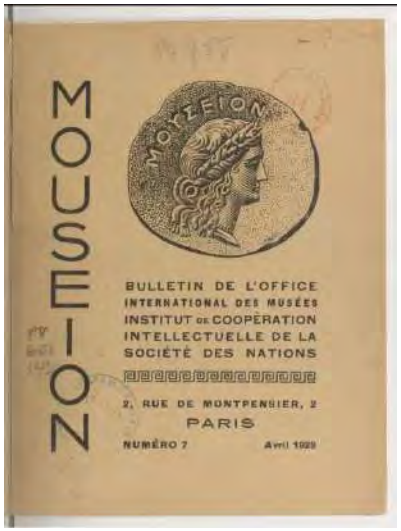
Crosse du trésor de Maubeuge décrite dans le texte par l'abbé Bouillet.

N° 17 bis

Vitrine présentant, au premier plan, des collection orfévrées du musée archidiocésain de Cologne dans une vitrine issue de l'esthétique moderne faite de fer et de verre, née dans le prolongement des expositions universelles. L'ordonnancement sériel se retrouve en outre dans la disposition des groupes sculptés à l'arrière plan.



N°18



Mouseion. Bulletin de l'Office international des Musées, n°7, Paris, Les Presses universitaires de France, avril 1929. Image scannée de la couverture accessible via *Gallica,* sur le portail de la BNF, bibliothèque de l'INHA, collection J. Doucet.

N°19

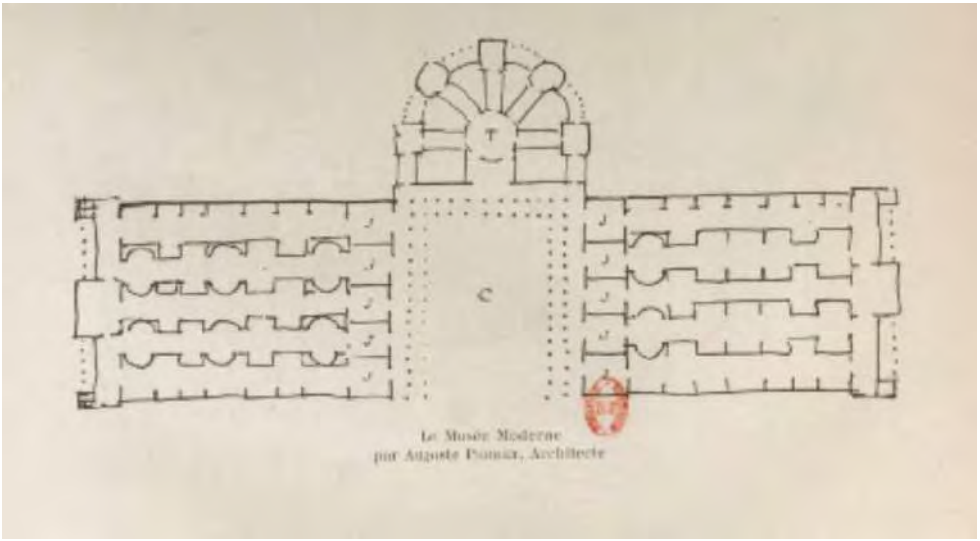


La vitrine n° 8 présentant les ivoires s'inscrit dans la même logique de présentation typologique ici fondée sur le matériau. Image provenant des archives du département des Objets d'art du Musée du Louvre et aimablement communiquée (comme celles présentées dans le texte) par la documentaliste des collections du département Christine Chabot.

N°20



Cette vue du Magyar Nemzeti Múzeum de Budapest permet d'observer la mise en œuvre d'une présentation aérée fonctionnelle favorisant la visibilité des œuvres sur un seul niveau, grâce à l'ajout d'épis perpendiculaires au mur principal. Image tirée des actes de *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art, op. cit.,* p. 35.



N°21

Auguste Perret, « Le musée moderne », *Mouseion*, n° 7, avril 1929, pp. 225-236. On reproduit ici ce célèbre croquis tracé par l'architecte entre ces pages car il synthétise à lui-seul bien des caractéristiques majeures de la pensée de l'époque sur le musée idéal notamment l'idée d'accessibilité d'un espace dévolu à la contemplation centrale des chefs-d'œuvre sur le thème de la promenade ainsi que le principe de double-parcours développé ici sous la forme de galeries d'études toutes reliées à l'espace central de contemplation. Esquisse figurant p. 227 et rendue accessible grâce à Gallica comme mentionné en note infra.

ELEMENTS LIES AU SOUS-POINT « DEPLOIEMENT DES COLLECTIONS DU SOMMERARD ET SCHNÜTGEN DANS LES ANNEES 1930 »

N°22



Vues de la salle 5 du Musée de Cluny publiées dans le guide officiel paru en 1935 sous la direction de Jean-Joseph Marquet de Vasselot (ouvrage numérisé par la BNF et accessible via Gallica).

N°23

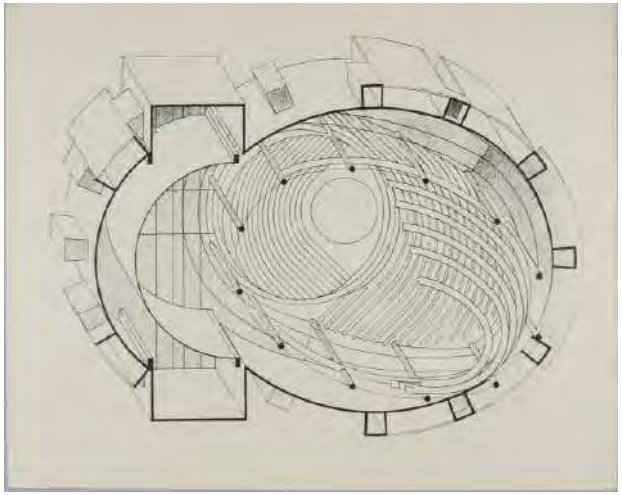
Ci-dessous : esthétique architecturale du Bahaus allemand d'après ces vues des réalisations architecturales du Weißenhof, ensemble urbanistique construit dans le cadre de l'exposition « Die Wohnung », *l'appartement allemand* de 1927, sous la tutelle de Mies Van der Rohe qui sélectionna pour ce projet Walter Gropius, Bruno et Max Taut et Le Corbusier entre autres. Tirages argentiques datés de 1927, disponibles en ligne et attribués à Dr Lossen & Co. De gauche à droite, la maison Mart Stam, un toit-terrasse du lotissement, et une entrée.





N° 23 (bis)

Au sujet du « théâtre total » : projet sur lequel Walter Gropius travailla ardemment à partir de 1925, aux côtés d'Erwin Piscator, tâchant de tirer parti de tous les systèmes théâtraux de l'histoire du théâtre à l'italienne, au cirque, en passant par le cinéma et qui aboutira notamment à une maquette présentée à Paris en 1930 dans le cadre de l'exposition du Werkbund. Ci-dessous : *Théâtre total pour Erwin Piscator*, Walter Gropius, Berlin, Perspective et vue axonométrique, 1927[1]

[1] Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, Gift of Walter Gropius, BRGA.24.100

N°24



Vue de l’’exposition de 1906 à la Nationalgalerie photographie tirée de l’article de Katja Schöppe-Carstensen, « Die Alte Nationalgalerie. Der Umbau Des Ersten Ausstellungsgeschosses Von 1911 Bis 1914. Vorbilder Und Auswirkungen », ahrbuch Der Berliner Museen, vol. 47, 2005, pp. 107–116. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/4423771.

N°24 (bis)





Reproductions (à scanner plus tard) de deux photographies de la muséographie du Schnütgen Museum en 1956 correspondant aux illustrations 10 et 12 de l’article de Manuela Beer cité dans le texte.

N°25



Gradins de la vitrine de la 2ème partie de l'exposition *Trésors des églises de France*, présentant le reliquaire de la Sainte-Ampoule, la croix archiépiscopale, deux plats d'évangéliaire, calices et burettes du trésor de Reims, XIXe siècle. Archives de la Bibliothèque du Musée des Arts décoratifs, Album Maciet n°309

N°26



Manfred Hürrig sur le terrain de ses exploits.

Le scénographe Manfred Hurrig à l'œuvre dans sa réflexion sur l'installation *Rhin-Meuse* dans l'encart du *Soir* mentionné dans le texte.

Elements lies a « Triomphe de l'Art (et triomphe de la suspension) dans les presentations contemporaines de l'orfevrerie medievale ? »

N°27





L'ouverture des salles médiévales du département des Objets d'art du Louvre sur les cours Puget et Marly contribue à faire de l'espace « extérieur » perceptible depuis les salles un univers composé uniquement d'œuvres d'art (à l'exclusion à la fois de ce qui n'entrerait pas dans la catégorie chefs-d'œuvre et de tout élément de nature ou de trivialité quotidienne). Cette disposition n'est naturellement pas sans incidence sur la perception des artefacts présentés (photos auteur).

N°28


Présentation de ce tabernacle limousin du début du XIIIe dans une vitrine isolée (Louvre, département Objets d'art, photo auteur).

SOUS-POINT « SENS DE L'ECRITURE « SUSPENSIVE » AUTOUR DES COLLECTIONS D'ŒUVRES MEDIEVALES ORFEVREES DANS LES TRESORS DES EGLISES ?»

N°29 


Plusieurs vues de la seconde salle du trésor de la cathédrale Sainte-Cécile d'Albi. Sous la forme ici de ces hauts caissons vitrés de bois clair les œuvres issues de différents trésors des églises du Tarn ainsi que de celui de la cathédrale sont ici présentées selon un ordonnancement typologique (calices et ostensoirs d'un côté, sur la photographie de

gauche, croix de procession (XVIe) et châsse-reliquaire en cuivre du XIIIe rassemblées dans la vitrine ci-dessous). L'installation des vitrines au milieu de l'espace permet la contemplation des objets sous plusieurs facettes et l'espace de monstration n'est encombré d'aucun élément susceptible de distraire la vision des objets qui sont livrés dans une grande sobriété qu'illustre également l'absence de tout soclage, (photos auteur).





N° 29 (bis)

Au sujet des « placards » du XVIIe siècle présentant, à l'extérieur des sanctuaires, les trésors de reliques.

A gauche le Placard des plus importantes reliques d'Aix la Chapelle Gravure d'Altzenbach, 1615, Cologne, au centre : Trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle avec ses reliques estampe d'Abraham Hogenberg, vers 1630, trésor de la cathédrale, à droite enfin, pèlerins devant la tribune, gravure d'Abraham Hogenberg, 1622, Cologne.

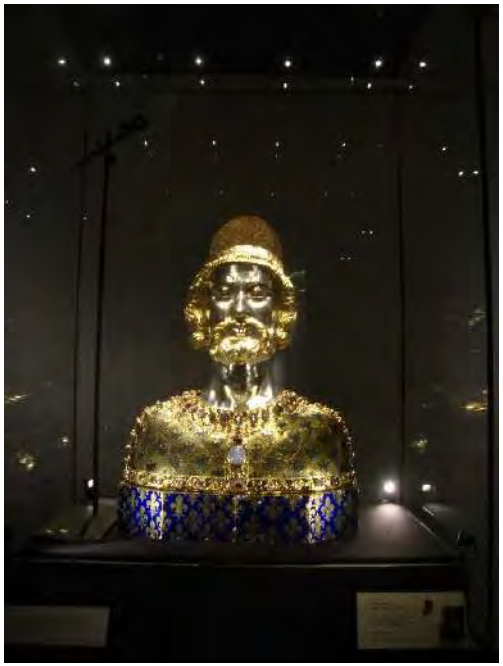




N°30

Ci-dessous : Vitrine accueillant la Croix de Lothaire, magnifiée dans cette deuxième salle du trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle en sa qualité de chef-d'œuvre de l'art Ottonien. Esthétique conforme à celle décrite dans la salle précédente donnant à voir les grands reliquaires monstrances entourant le buste-reliquaire de Charlemagne (redonné également ici à droite pour mémoire).





N°31



Vue de détail de la vitrine du premier étage du trésor d'Aix-la-Chapelle présentant ces trois reliquaires-monstrances du XVe siècle en complément de la vue d'ensemble pour apprécier les qualités esthétiques de la monstration choisie dans ce trésor, (photos auteur).

N°32







Autre vue depuis la dernière baie depuis le premier étage du trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle pour illustrer la thématique de l'absence de solution de continuité entre le bâti cathédrale et les bâtiment du trésor plaçant les objets du trésor dans la posture de l'*in-situ* ecclésial. On donne également, à gauche, deux autres vues prises depuis le rez-de-chaussée montrant mieux encore cette dimension de prolongement entre les bâtiments du trésor et la cathédrale (photos auteur).

N°33

.   Vues du chœur de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle et de l'entrée du trésor (à droite) séparés par le seul espace des pas à franchir sur le parvis (photos auteur).

N°34

Gauche : vue du trésor de la cathédrale de Cologne, premier étage, reliquaires (photo auteur). Droite : vue du trésor de la cathédrale d'Essen[1]

[1] Cette photographie est tirée de l'ouvrage *Schatzkunst in Rheinischen Kirchen und Museen*, Clemens M. M. Bayer, Dominik M. Meiering, Martin Seidler et Martin Struck, Schnell Steiner éd, 2013, p. 281.

N°35





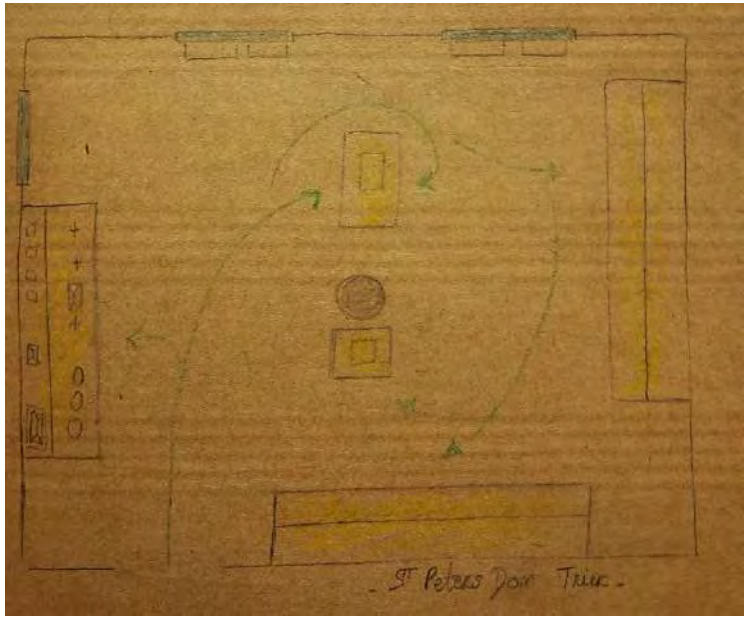
A défaut d'avoir en photographie cette vue d'ensemble, on présente ces deux vues provenant (comme le filigrane l'indique) d'une base d'images en ligne, simplement pour permettre de se représenter que l'ancien trésor se situe, au hauteur du chœur, légèrement en arrière, dans le prolongement du bas-côté gauche, tandis que le trésor actuel (ainsi que la chapelle de la tunique) sont accessibles par un escalier dans le prolongement du bas-côté opposé.

N°36



Vue sur le bâtiment, sur deux niveaux, du trésor de la cathédrale Saint-Pierre de Trêves. Le trésor est installé dans l'espace correspondant aux deux premières travées entre les contreforts desquelles on voit ici les baies en anses de panier à trois lancettes (photo auteur).

N°37





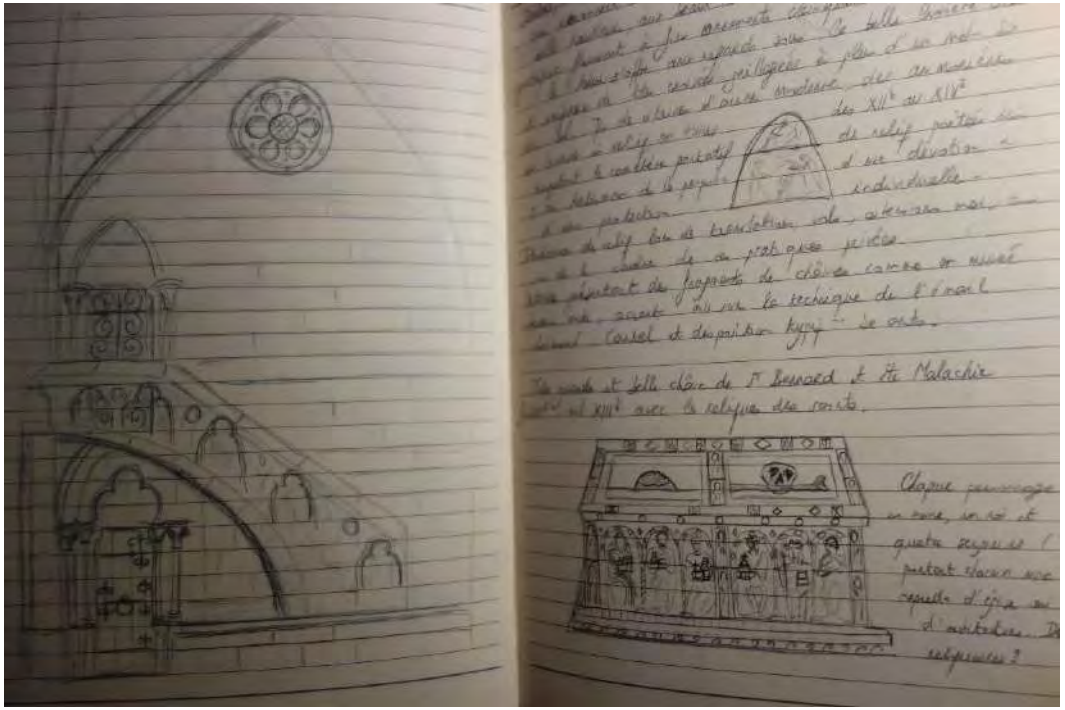


Croquis d'implantation du trésor haut de la cathédrale de Trêves. Comme l'indiquent les flèches sur le croquis, la circulation dans cette salle à entrée unique se fait d'un bloc de vitrine murale à l'autre avec une focalisation accentuée sur les pièces présentées isolément, essentiellement sur la vitrine des reliquaires de l'époque ottonienne (photos auteur).



N°38 Une autre vitrine typologique de ce trésor complétant celle présentée dans le texte.

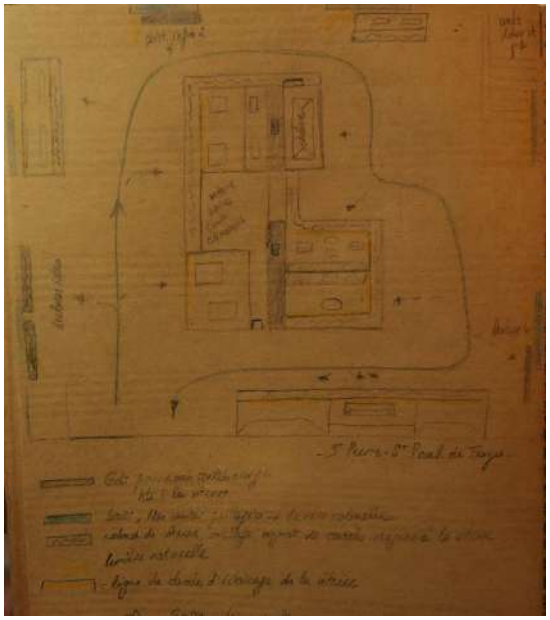
N°39



Pages du carnet de visite des trésors au moment de la découverte de celui de la cathédrale de Troyes. Forte présence de l'architecture XIXe siècle dans ce trésor implanté dans sa salle d'origine datée du XIIIe siècle.

N°40


Voûte sur croisée d’ogives du trésor de la cathédrale de Troyes.




Croquis d'implantation des modules d'exposition et de circulation, ainsi que du système de rétroéclairage par le sol dans le trésor de la cathédrale de Troyes.

N°41



Cette vue de l'enfilade de ces quatre vitrines latérales de présentation du mobilier sacré médiéval présenté dans les travées de gauche de l'église romane Sainte-Cécile abritant le Museum Schnütgen permet d'observer la proximité avec le type de présentation décrite dans le texte au sein des vitrines typologiques du trésor de la cathédrale de Troyes. On retrouve le classement par catégories d'objets (croix et figures d'appliques à l'effigies du Christ, fragments de plaques-reliquaires ensuite, crosses et châsses et enfin monstrances-reliquaires), la stricte frontalité de la présentation avec ici une lisibilité nettement moins évidente pour l'identification des œuvres avec ces cartels groupés installés à l'extérieur des vitrines, entre deux blocs (photo auteur).

N°42



Vue tronquée du trésor de la cathédrale de Troyes permettant d'entrevoir la place consacrée, sur le mur d'entrée et le mur extérieur, aux panneaux didactiques accompagnant la présentation.

Sous-point « Une exposition temporaire intitulee « Tresors » au musee du Moyen Âge, chef-d'œuvre de suspension ?»

N°43








Ces planches provenant des archives photographiques du Département des Objets d'Art du Musée du Louvre sont reportées ici en annexe afin de suggérer que la présentation temporaire des pièces du trésor de l'abbaye Saint-Maurice d'Agaune au Louvre, pendant le printemps 2014 correspondant au moment précédant leur redéploiement *in-situ* dans le Valais Suisse aurait pu être utilisée pour clore le point sur la suspension expographique. En effet les objets y étaient « suspendus », à la fois hors du lien les unissant historiquement aux bâtiments du trésor de l'abbaye et par cette inscription ponctuelle dans les traits du langage expographique propre au Musée du Louvre. Il y aurait également eu là matière à souligner combien la grande variété des types d'objets présentés et la richesse de l'accompagnement didactique éloignaient cette présentation de la

posture de la suspension Beaux-arts longuement commentée au fil de ce chapitre. L'exposition temporaire « Trésors » du Musée de Cluny à l'été 2018 appelait moins de nuances et permettait une clôture certes moins ambitieuse et plus univoque du chapitre sur le thème de la suspension.

N°44





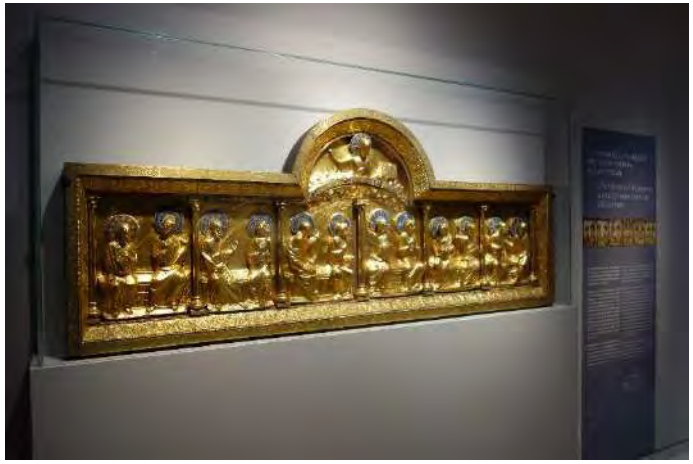
Différentes présentations au fil du temps de la *Rose d'or* du trésor de la cathédrale de Bâle (qui était en plein centre de la vitrine de l'ancienne salle du trésor, salle 16 bien qu'on ne la voie pas ici) et des *Couronnes de Guarrazar*. De gauche à droite : dans les années 1950, dans les années 1980 et dans la présentation « Trésors » à l'été 2018.

N°45

Même démarche pour les présentations successives du *Retable de la Pentecôte*, dans les salles de « La Maison du Moyen Age » à gauche, dans sa dernière présentation avant la fermeture du Musée de Cluny pour travaux au centre et dans la présentation « Trésors », à droite (juillet 2018).







BIBLIOGRAPHIE DES ELEMENTS D'ANNEXE DU CHAPITRE IV

Ackerman, James S. *L'architecture De Michel-Ange. Avec Un Catalogue Des Œuvres De Michel-Ange Par James S. Ackerman Et John Newman*. Translated by Mark K. Deming. 2è édition revue et augmentée de la parution originale en 1961 ed. Paris: Macula, 1986 [1961].

Aghion, Irène, and Alessia Zambon. "Le Comte De Caylus (1692-1765) Et L'invention De L'archéologie." *Les nouvelles de l'archéologie* n°110 (2007): 15-17.

Blanc, Jan "Winckelmann Et L'invention De La Grèce " *Cahiers « Mondes anciens » [En ligne]* 11 | 2018(2018). Published electronically mis en ligne le 26 mars 2018. doi:10.4000/mondesanciens.2089 http://journals.openedition.org/.

Bouillet, M. l'abbé A. *L'art Religieux Au Petit Palais En 1900*. Extrait Des Notes D'art Et D'archéologie. Ducloz, F., 1900.

Burnet, Albert. "Décorateur De "Rhin-Meuse" - Manfred Hürrig Passe Sans Effort Du Théâtre Au Musée." *Le Soir* N° du samedi 30 septembre 1972 (1972): 9.

de Baere, Benoît. "Représentation Et Visualisation Dans L'histoire Naturelle De Buffon ". *La Découverte* 2007/1, n°39, no. « Dix-huitième siècle » (2007): 613-38.

Décultot, Élisabeth. "Genèse D'une Histoire De L'art Par Les Images. Retour Sur L'exposition « Musées De Papier. L'antiquité En Livres, 1600-1800 » (Musée Du Louvre, 25 Septembre 2010-3 Janvier 2011)." *Anabases [En ligne],* 14 | 2011(2011). Published electronically 01 octobre 2014. doi:10.4000/anabases.2335 http://journals.openedition.org/anabases/2335

———. "Les Laocoon De Winckelmann ". *Revue germanique internationale* 19 (2003): 145-57.

———. "Winckelmann Naturaliste. L'histoire Naturelle Et La Naissance De L'histoire De L'art ". *Dix-Huitième Siècle* n°31 (1999): pp. 179-94.

Deloche, Bernard. "Les Contours Du Musée Virtuel." In *Rtbf 50 Ans. L'extraordinaire Jardin De La Mémoire*, edited by François Mairesse, 36-50. Mariemont: Musée royal de Mariemont, 2004.

Deloche, Bernard *Le Musée Virtuel. Vers Une Éthique Des Nouvelles Images*. Questions Actuelles. Paris: PUF, 2001.

Dostert, Astrid ""En Exil Des Appartements". Les Collections De Statues Antiques À L'époque Rocaille ". In *L'art Et Les Normes Sociales Au Xviiie Siècle*, edited by Thomas Gaehtgens, Christian Michel, Daniel Rabreau and Martin Schieder, pp. 165-83. Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme/Centre allemand d'Histoire de l'Art, 2002.

Foucault, Michel. *Les Mots Et Les Choses* Paris: Gallimard, 1966.

Griener, Pascal. "Galerie De Peintures Et Galerie Mentale : Experimentum Düsseldorf." In *La République De L'oeil : L'expérience De L'art Au Siècle Des Lumières*, edited by Pascal Griener, 75-83. Paris: Odile Jacob, 2010.

Habermas, Jürgen "Les Sciences Humaines Démasquées Par La Critique De La Raison : Foucault ". *Le Débat* 1986/4, n°41 (1986 [1985]): 70 à 92.

Hany-Longuespé, Nicole. *Le Trésor Et Les Reliques De La Cathédrale De Troyes De La Ive Croisade À Nos Jours*. Troyes: Les éditions de la Maison du Boulanger, 2005.

Lissarrague, François. "Le Daremberg Ou L'antiquité En Images." *Anabases* n°4 (2006): 173-77.

Marquet de Vasselot, Jean-Joseph *Musée De Cluny. Guide Officiel. Description Du Monument Et Historique Du Musée*. Guide Établi Par F. De Montremy Et Mlle Elisa Maillard. Paris: Musée national du Moyen âge-Thermes et Hôtel de Cluny (éditeur scientifique), 1935.

Mussolin, Mauro "La Tribuna Delle Reliquie (Sezione Iv) Florence, 2007, ." In *Michelangelo Architetto a San Lorenzo. Quatro Problemi Aperti. Catalogue De L'exposition Florence, 20 Juillet-12 Novembre 2007*, edited by Pietro Ruschi, pp. 182-226. Florence Mandragora, 2007.

Netzer, Nancy. "Collecting, Re-Collecting, Contextualizing and Recontextualising: Devotion to Fragments of the Middle Ages." In *Fragmented Devotion. Medieval Objects from the Schnütgen Museum Cologne*, edited by Nancy Netzer and Virginia Reinburg, 17-30. McMullen Museum of Art, in conjonction with the exhibition "Fragmented devotion", February 7 to May 22, 2000: The University of Chicago Press, 2000.

Pomian, Krzysztof. *Des Saintes Reliques À L'art Moderne. Venise-Chicago Xiiie-Xxe Siècle*. Paris: NRF Gallimard, 2003.
Pommier, Edouard. "Images Du Musée Dans La 2ème Moitié Du Xviiie Siècle ". In *Jean-Baptiste Wicar Et Son Temps, 1762-1834*, edited by Maria-Teresa Caracciolo and Gennaro Toscano, 39-61. Villeneuve-D'ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2007.
———. "Vienne 1780- Paris 1793 Ou Le Plus Révolutionnaire Des Deux Musées N'est Peut-Être Pas Celui Auquel on Pense D'abord ". *Revue germanique internationale* 13 (2000): 67-86.
———. "Winckelmann : L'art Entre La Norme Et L'histoire." *Revue germanique internationale* 2 | 1994 (1994): 11-28.
Poulouin, Claudine. "L'antiquité Expliquée Et Représentée En Figures (1719-1724) Par Bernard De Montfaucon." *Dix-huitième Siècle* n°27, no. L'Antiquité (1995): 43-60.
Queyrel, François. "Caylus, De L'antiquaire À L'archéologie : Une Méthode Différente De Celle De Winckelmann." In *L'idée Du Style Dans L'historiographie Artistique. Variations Nationales Et Transmissions*, edited by Sabine Frommel and Antonio Brucculeri, pp. 331-41. Rome: Campisano Editore, 2012.
Trousson, Raymond. "Montesquieu Et Les Grecs." *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* n°2-3, Juin-octobre 1968 (1968): pp. 274-82.

NOUVELLES FORMES D'APPARAITRE POUR LES RELIQUAIRES, AU-DELA DE LA SUSPENSION MUSEALE

Dans le Propos liminaire sur la coexistence entre plusieurs types de relations au Moyen Age

Dans le point intitulé « D'une autre tendance concevant la reconstitution d'une civilisations à partir de ses vestiges »

N°1

Au sujet d'Horace Walpole et de Strawberry Hill dont les illustrations qu'on reproduit ici et dans le texte sont attribuées à Edwards (peintre anglais 1738-1806), datées des environs 1780 et tirées de *A Description of Strawberry Hill, illustrated with original drawings and prints of the various Pictures, Antiquities and interesting Objects*; also Views of various parts of the Interior and Exterior of the Villa and the surrounding Scenery. *Description de Strawberry Hill et de son contenu*. Ouvrage abondamment illustré avec plus de trente dessins de vues, extérieurs et intérieurs, de JC Barrow, Edward Edwards, JH Muntz, John Carter et environ cent portraits gravés ainsi qu'une infinité de vues gravées, d'antiquités et d'autres objets d'art dans la villa.



Figure 1 Gravure de 1764 montrant l'ensemble architectural avec son alignement de créneaux



Figure 2 Vue de l'est de Strawberry-hill près de Twickenham, Middlesex J.H. Müntz 1758

N°2

Réalisation de dessus de cheminées, à l'intérieur de plusieurs pièces de Strawberry Hill, reproduisant le motif sculpté de diverses tombes de Westminster abbaye.

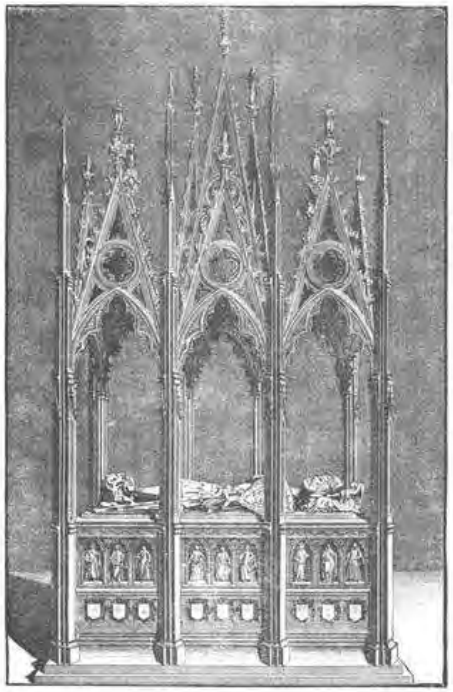


Figure 3 Gravure représentant la canopée aujourd'hui disparue au-dessus de la tombe de John of Eltham Westminster Abbaye XIVe s..



Figure 4 Vue actuelle des arcs gothiques surplombant les travées de la grande bibliothèque de Strawberry Hill et s'élevant au centre, d'après le modèle de la tombe de Westminster abbaye à gauche

On donne ici pour exemple celle, déjà présentée dans le texte, de la bibliothèque dont l'arc gothique, magnifiquement sculpté s'élevant au-dessus de la cheminée est décrit à travers sa référence directe au monument du XIVe siècle (dans le texte de la vente de 1842, p. 247) : *jaillissant au-dessus de la cheminée,* [l'arc gothique] *est travaillé avec goût et minutieusement, soutenu par deux colonnes, formant un ornement en accord avec les bibliothèques, dans le vrai goût gothique et d'une conception parfaite, tiré de la tombe de Jean de Eltham, dans l'abbaye de Westminster*[1].

[1] Dans le texte : *The beautifully carved gothic arc spinging over the fire place, most tastefully and elaborately worked, supported by two columns, forming an ornament in accordance with the bookcases, in the true Gothic taste, and most perfect in design, taken from the tomb of John of Eltham, in Westminster Abbey*, voir : George Robins, *A*

N°3

Au sujet de la constitution de collections, de créations ou de documents médiévaux ayant précédé les antiquaires anglais :

Quoiqu'il ne faille pas exclure qu'on nous signale par la suite des exemples allemands et italiens pouvant relever de cette chronologie haute, mentionnons au moins ici les exemples français qui nous sont connus et sont antérieurs aux collections anglaises évoquées dans le texte. On songe par exemples aux recherches capitales conduites, dès la fin du XVIIe siècle par Roger de Gaignières (1644-1715) s'étant attaché non seulement à la collecte d'artefacts médiévaux (avant tout des manuscrits, des portraits et des documents originaux depuis le règle de Clovis) mais ayant également orchestré une exceptionnelle campagne de compilation de copies (chartes, obituaires) et de relevés de sceaux, d'objets d'art, de vitraux, de tapisseries, d'épitaphes ou de tombeaux) constituant un fonds d'une valeur inestimable mobilisant, comme les exemples évoqués dans le début des annexes du Chapitre IV, la présence non seulement d'un copiste à ses côtés mais également d'un dessinateur. Le résultat aboutit à accorder une place primordiale à l'image qui s'inscrit, elle aussi, dans la lignée des considérations abordées plus haut, tant du côté de la science naturaliste que de la science antiquaire (plus de 7 300 dessins sont encore conservés aujourd'hui). Mentionnons pour finir la publication, en 1891 par Henri Bouchot de la somme de ces découvertes à travers l'ouvrage *Inventaire des dessins exécutés pour Roger de Gaignières et conservés aux département des Estampes et des Manuscrits*. Le mauriste, Bernard de Montfaucon (1655-1741), évoqué longuement dans les annexes du chapitre précédent pour la publication (entre 1719 et 1724) de *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, peut l'être à nouveau, non loin de Gaignières au titre de l'intérêt qu'il accorda également au Moyen Age et dont témoigne l'ouvrage *Monuments de la Monarchie française, qui comprennent l'histoire de France avec les figures de chaque règne que l'injure des tems a épargnées...*, Paris, 1729-1733. Il faudrait ajouter à ces personnalités une autre figure, déjà évoquée dans les annexes du chapitre précédant, à savoir Jean-Baptiste-Louis Séroux d'Agincourt (1730-1814) qui est souvent présenté comme un continuateur de Winckelmann et qui, installé à Rome, y fut proche ami du collectionneur Stefano Borgia et dont la collection fut également visitée par Goethe. Son intérêt le porta également vers le Moyen Age comme en témoigne la publication tardive à Paris, des six volumes d'un texte prêt avant que n'éclate la Révolution : l'*Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au VIe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe siècle*, Paris, Treuttel et Würtz, 6 vol., 1810-1823. Pour l'Italie, en dehors de la collection des peintures des « primitifs » évoquée plus haut dans le texte avec la salle des Antiques des Offices, le cas de Stefano Borgia semble le plus intéressant pour le sujet qui nous intéresse aussi y reviendra-t-on directement plus loin dans la rédaction.

Catalogue of the Classic Contents of Strawberry Hill Collected by Horace Walpole, p. 247. L'auteur mentionne à la même page le même procédé concernant une autre cheminée placée dans une pièce désignée comme « The Great North Bed Chamber », mentionnant directement l'implication d'Horace Walpole dans le choix de cette ornementation : *The beautiful carved and gild chimney piece of Portland Stone, of Gothic design, rich in effect, and very elaborate in workmanship, formed by an arch springing from two pillars with raised pediments, the idea was taken by Horace Walpole from the tomb of W. Dudley, Bishop of Durham, in Westminster Abbey*

N°4

En se référant ici aux contenus dispensés en ligne par la Lewis Walpole Library, (de l'Université de Yale), on peut indiquer ici parmi les sources de la documentation attachées au contenu de la villa de Strwberry Hill et de ses collections tout d'abord l'ouvrage (conservé à l'Université de Yale), par Horace Waplole lui-même : *A Description of the Villa of Mr Horace Walpole, Youngest Son of Sir Robert Walpole, Earl of Orford, at Strawberry-Hill, near Twickenham. With an inventory of the furniture, pictures, curiosities &c,* Strawberry Hill Press, 1784. L'ouvrage fournit une documentation détaillée identifiant et indiquant pour chaque objet, son emplacement dans la maison, sa datation et souvent sa provenance. Des catalogues de vente complètent cette source. Citons ici le catalogue de la vente de George Robins (en 1842) qui décrit également tous les objets de la collection (ainsi que les acheteurs et les prix payés) : George Robins, *A Catalogue of the Classic Contents of Strawberry Hill Collected by Horace Walpole*, 25 April 1842 and 23 following days. Auquel on se réfèrera ponctuellement plus bas. Les éléments bibliographiques documentant cette collection sont nombreux mais nous n'avons pu en faire mention ici.

N°5 Illustrations supplémentaires de Fonthill Abbey



Figure 5 The Great Western Hall Leading to the Grand Saloon or Octagon Fonthill Abbey, gravure par George Cattermole, 1823



Figure 6 Fonthill Abbey Western Entrance hall

N°6

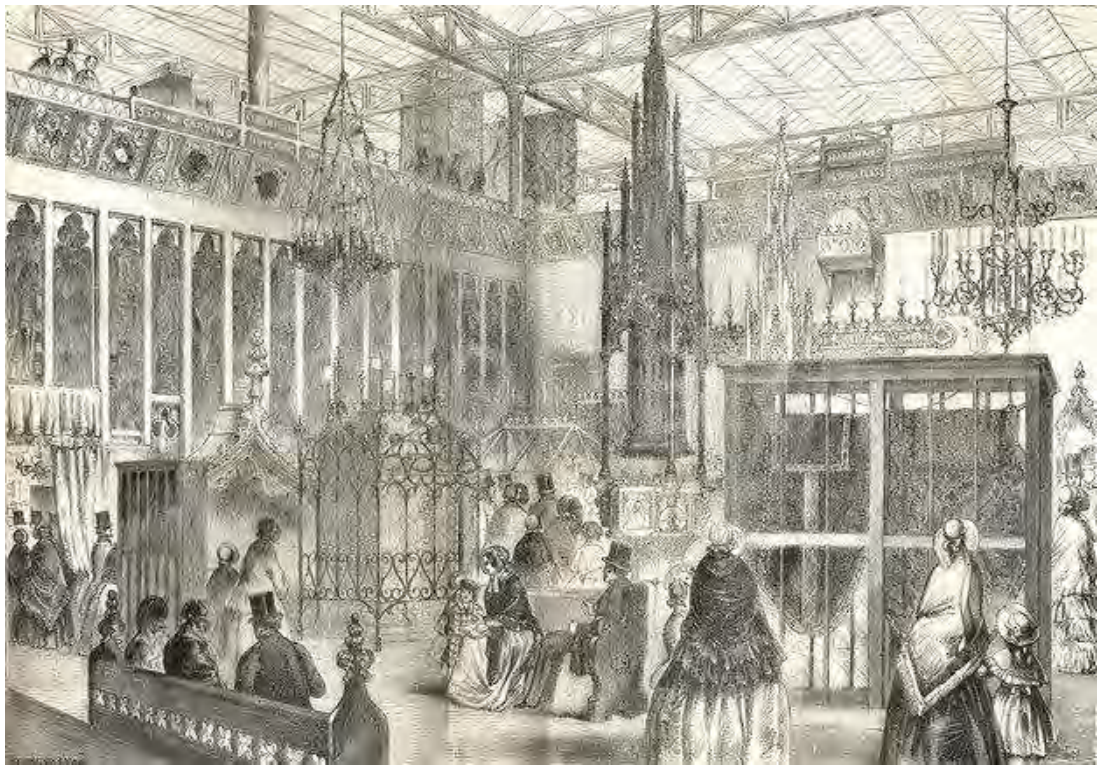


Figure 7 "The Medieval Court » de Pugin, au South Kensington Museum, gravure publiée en juillet 1851 dans The Illustrated Exhibitor

N°7

Intégrer ici les éléments du carnet préparatoire (autour de Courajod) au sujet des collections Durand et Revoil et de leur acquisition (en 1825 et 1828) par le Louvre.

N°8

Vue de la chambre de François Ier au temps d'Alexandre Du Sommerard, lithographie réalisée par Beroy et extraite des *Arts au Moyen Age*, @ Musée de Cluny.


Les Arts au Moyen Age

DANS « VARIATIONS AUTRES : NOUVELLES VISIBILITES ENTOURANT L'APPARITION DE L'OBJET RELIQUAIRE »

Dans le point « De la nécessité d'un écrin ou d'un langage expographique susceptible de traduire la sacralité jadis attachée à ces créations médiévales »

Sous point « De l'existence d'écrins architecturaux aptes à remettre en scène les realia examinées précédemment dans leur déploiement médiéval »

N° 9

Présentation de la partie sculptée du retable d'Issenheim au fond du chœur de la chapelle d'Unterlinden, de 1869 à 1889. *Catalogue général des peintures du Musée d'Unterlinden*, Christian Heck et E. Moench-Scherer, Colmar, Musée d'Unterlinden, 1990[2].



[2] Image extraite des archives du mémoire de Joanne Bascher, "La Muséographie Du Musée D'unterlinden," ed. Michel (dir.) Collardelle (Ecole du Louvre, 2009).

N°10



Le musée d'Unterlinden dans la chapelle restaurée du couvent au temps de la Société Schongauer, d'après une lithographie de Charles Goutzwiller parue dans *L'illustration* du 14 janvier 1860[3]. Bien qu'on ne la voie pas ici la mosaïque gallo-romaine découverte en 1818 dans les vignes de Bergheim avait été installée dans la chapelle en 1849. Autour de cette dernière, toute la nef était occupée par les copies des célèbres d'antiques grecs (de la Vénus de Milo au Laocoon en passant par le Gladiateur Borghèse et l'Apollon du Belvédère…). Les tableaux sont reportés sur les murs extérieurs.

N° 11

[3] On trouve également cette lithographie reproduite dans l'ouvrage *L'histoire du Musée d'Unterlinden et de ses collections de la Révolution à la première guerre mondiale*, sous. la dir. de Sylvie Lecoq-Ramond, Société Schongauer, Musée d'Unterlinden, 2003. Une illustration mentionnée aussi dans les archives du mémoire de recherche de master de ibid.



Autre vue de l'intérieur de la présentation d'Alexander Schnütgen à Margarethenkloster, archives photographiques du Museum Schnütgen. (Est-ce bien là ?)

Remarquons ici la façon dont la Vierge à l'Enfant que nous avions rencontrée lors du chapitre IV au centre de l'espace de Deutz-Heribert se trouvait ici déjà installée sous une arcade susceptible de suggérer au moins sa disposition surélevée originellement dans l'espace du sanctuaire médiéval. Quoique l'amoncellement des œuvres sculptées ici compliquât vraisemblablement la lisibilité de l'ensemble.

N°12 « Madone Schnütgen »



Vue rapprochée de la Vierge à l'Enfant, datée des dernières années du XIIIe siècle, cathédrale de Cologne, chapelle axiale, autel des mages (conçu vers 1892)

N°13

Dépose des sculptures de la cathédrale de Strasbourg dans la cour du Musée de l'Œuvre Notre-Dame, archives photographiques de l'institution





La cour de la maison de l'Œuvre Notre-Dame, après 1900, Musées de Strasbourg

Dans le point « Examen expographique des nouvelles scènes d'apparition des reliquaires »

N°14

Illustration de la comparaison faite dans le texte entre les dispositifs expographiques, les dispositifs reliquaires et des boîtes d'optique :



La boîte à perspectives Van Hoogstraten, 1655-60, National Gallery, Londres

Dans le sous-point « Réinterprétations des motifs spatiaux entourant les conditions d'apparition ou de conservation de ces œuvres au Moyen Age

Dans la sous-section « Divers échos de la logique pèlerine d'itinérance vers le sacré »

N° 15

Comme l'a démontré Jean Davallon, l'exposition est un système sémiotique complexe. S'appuyant à la fois sur des objets (expôts et objets-outils), des espaces (la salle et les vitrines), des techniques (architecture, éclairage, décoration) et des ensembles de signes (signalétique, panneaux, cartels), l'exposition fonctionne comme *une sémiotique syncrétique*. Par le recours simultané à différents systèmes de langage, elle créée autour de son centre – les objets- tout un réseau de signes qui ensemble constituent un sens nouveau. Prolongeant le fil tendu par la notion de cadrage, on peut aussi considérer qu'à sa manière et dans son registre propre, chacun de ces éléments du système d'exposition opère autour des objets une forme de cadrage actif. On se propose d'étudier dans les pages qui vont suivre ce fonctionnement au niveau de l'espace[4], à celui des propriétés plastiques ensuite et enfin au sein de ce qu'on désigne comme le système des objets.

Dans la sous-section suivante « Réalité ou suggestions de formes ecclésiales »

N° 16

Portrait d'Emie Peyre, à travers les récits de ses contemporains :

Premièrement, d'après Gaston Migeon, dans *La chronique des arts et de la curiosité* de décembre 1904, « La collection Peyre », p. 334 :

Le nom d'Emile Peyre était pour beaucoup inconnu et les trésors renfermés dans la maison de l'avenue Malakoff insoupçonnés. L'homme était, en effet, une des dernières figures vraiment originales du monde de la curiosité. Un peu sauvage, assez défiant, cordial et bonhomme quand il était certain d'avoir affaire à

[4] On conçoit ici que *l'espace physique dans lequel les objets s'exposent est signifiant au même titre que les objets eux-mêmes* comme l'a exprimé Raymond Montpetit, "L'exposition, Un Lieu De Signification," *Museum International (Paris, Unesco) Editions de l'Unesco* N°185, (vol. 47, n°1) (1995): p. 41. . L'espace est la première condition d'existence d'une exposition. Les objets exposés et leurs significations sont en très grande partie révélés par la manière dont ceux-ci sont mis en espace. Comme nous l'avons déjà vu en revue de littérature, pour l'auteur de *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers, la mise en exposition Jean Davallon, Claquemurer, Pour Ainsi Dire, Tout L'univers : La Mise En Exposition, ed. Centre de création industrielle Centre Georges Pompidou (Paris 1986).Jean Davallon, Claquemurer, Pour Ainsi Dire, Tout L'univers : La Mise En Exposition, ed. Centre de création industrielle Centre Georges Pompidou (Paris 1986).Jean Davallon, Claquemurer, Pour Ainsi Dire, Tout L'univers : La Mise En Exposition, ed. Centre de création industrielle Centre Georges Pompidou (Paris 1986).Jean Davallon, Claquemurer, Pour Ainsi Dire, Tout L'univers : La Mise En Exposition, ed. Centre de création industrielle Centre Georges Pompidou (Paris 1986).Jean Davallon, Claquemurer, Pour Ainsi Dire, Tout L'univers : La Mise En Exposition, ed. Centre de création industrielle Centre Georges Pompidou (Paris 1986).Jean Davallon, Claquemurer, Pour Ainsi Dire, Tout L'univers : La Mise En Exposition, ed. Centre de création industrielle Centre Georges Pompidou (Paris 1986).Jean Davallon, Claquemurer, Pour Ainsi Dire, Tout L'univers : La Mise En Exposition, ed. Centre de création industrielle Centre Georges Pompidou (Paris 1986).Jean Davallon, Claquemurer, Pour Ainsi Dire, Tout L'univers : La Mise En Exposition, ed. Centre de création industrielle Centre Georges Pompidou (Paris 1986). Jean Davallon ed. Centre de création industrielle Centre Georges Pompidou (Paris 1986).* ces espaces ont la propriété d'être « synthétiques ». Le mot désigne simultanément le fait qu'un ensemble d'éléments épars soient réunis en une totalité par la mise en exposition et le caractère artificiel d'un tel rassemblement.

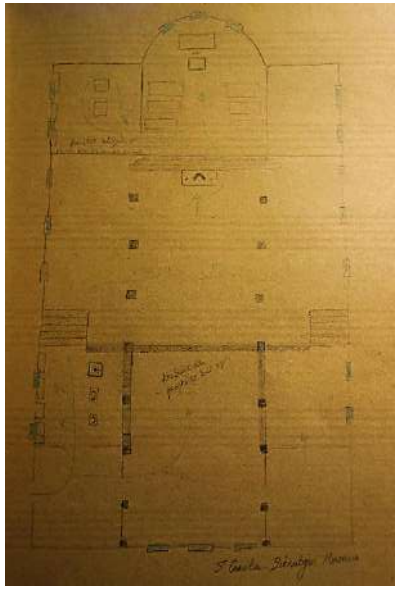
des gens qui le comprendraient bien, coiffé d'une immuable toque, trottant à travers ses salons, grimpant ses nombreux escaliers, il évoquait, au milieu de l'extraordinaire réunion de choses d'art que sa manie passionnée avait su rassembler l'image d'un Cousin Pons, dont la vie concentrée entre ces quelques murs ne cherchait plus, depuis longtemps, à s'en évader, et qui demandait uniquement à toutes ces belles choses d'époques si diverses des jouissances raffinées qu'il ressentait profondément et dont il aimait à parler finement.

Deuxièmement, décrit dans l'article de Gastion Bideaux du *New Herald* déjà cité au cours du chapitre IV (paru dans le supplément d'Art, « La collection Emile Peyre. Etude critique sur son installation au Musée des Arts Décoratifs », Paris, dimanche 26 novembre 1905, pour la France) :

Au milieu de ses richesses d'art, Emile Peyre se promenait avec une simplicité antique. Il avait très exactement l'aspect qu'on prête volontiers au cousin Pons de Balzac. C'était un petit vieillard sec et nerveux, toujours enveloppé en guise de robe de chambre d'un par-dessus déteint, le chef coiffé d'un vieux chapeau régulièrement mis de travers et dont le bord tombait en abat-jour sur les yeux. Le regard vif et malicieux s'animait vite devant un beau bibelot.

N° 17

Schéma représentant la disposition générale de l'espace intérieur du Museum Schnütgen et suggestion des parcours possibles à l'intérieur du bâtiment.



N° 18

Rapprochement entre la disposition d'un buste-reliquaire respectivement dans l'espace du *Museum Schnütgen* (à gauche) et dans la tribune de l'église Sainte-Ursule de Cologne (au centre et à droite) (Photos auteur).







N° 19

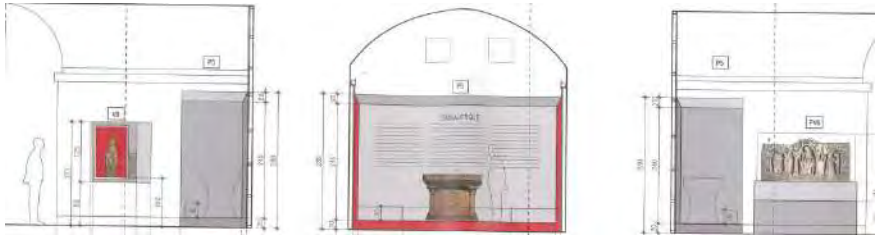
Présence, à l'arrière-plan, de la clôture de chapelle du château de Villeneuve-Lembron (au-devant de la tenture de *Samson trouvant du miel dans la gueule du lion* dont on discerne ici seulement le bas du corps), avenue Malakoff[5] :

[5] On voit également une croix espagnole orfévrée du XVe siècle qu'on retrouvera plus loin au-devant du retable de Luis Borassà.



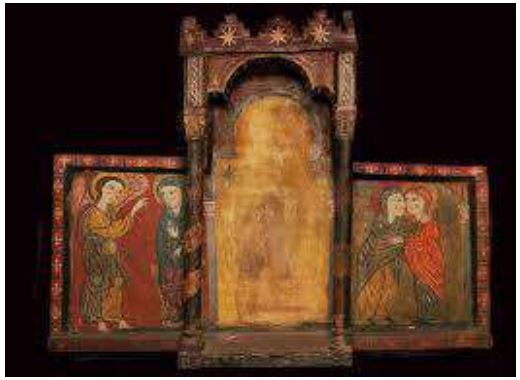
N° 20

Eléments préparatoires à la réalisation de l'exposition « Premiers retables » du Musée du Louvre (archives du département des sculptures de l'institution). Présence des éléments de socles adoptant la forme de tables d'autel, visible ci-dessous à droite, en grisé, sous le retable de Carrière-sur-Seine.



N° 21

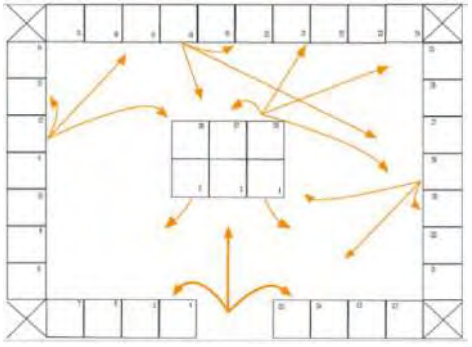
Rapprochement entre le retable-tabernacle (provenant originellement de l'église Saint-Martin), le devant d'autel présenté ici *in-situ*[6] et des vestiges des fresques du cul-de-four de l'abside de la petite église Saint-André, datant également du XIIIe siècle







N° 22



Représentation schématique des multiples options se présentant au visiteur qui découvrait la salle du « trésor » du musée de Cluny à partir de 1981 :

Les flèches orange indiquent d'abord les trois premières options (frontale, gauche ou droite) par où faire débuter la visite, ainsi qu'ensuite les endroits où l'œil du visiteur était susceptible d'être attiré par la vision d'autres objets le détournant, potentiellement, d'une approche linéaire et l'invitant à faire des choix dans l'ordre imprimé à sa visite (idée de « nœuds décisionnels » chère à Véron et Levasseur). Elisabeth Clavé (alors responsable du pôle éducatif du musée) confirmait, en entretien cette latitude laissée au visiteur : *on peut faire le tour de la salle comme on le souhaite,*

[6] Après qu'on l'ait vu, dans le corps du texte, tel qu'il apparaissait dans l'exposition *Premiers retables.*

regarder les trois vitrines qui sont en face en premier et commencer ensuite à faire le tour de la salle par exemple.[7] Une découverte censée des œuvres devrait suivre le parcours complexe, car pas uniquement chronologique stricto sensu (en témoigne la présence des œuvres au-devant du plot central), mais l'étude du parcours de 100 visiteurs à l'époque avait souligné l'immense variété des parcours effectifs.

Dans le point « De quelles teintes, à l'aide de quels luminaires éclairer le redéploiement des objets issus des trésors du Moyen Age occidental ? »

Sous point « Il ne faut pas oublier la couleur. Le Moyen Age aime la couleur » (Alain Erlande-Brandenburg).

N° 23

De la tradition consistant à choisir des nuances claires, notamment de bleu pour présenter les œuvres orfévrées médiévales (ex. actuel au Museum Schnütgen), La même tendance s'observe du reste aujourd'hui dans le trésor de la cathédrale de Reims au palais du Tau (photographies de droite).







On place également ici le choix d'opter pour le spectre opposé en recourant à des fonds prune ou gris anthracite qui semblent là aussi liés à un désir de visibilité au détriment d'un dialogue autre que purement esthétique avec les créations (vitrines de l'exposition *Premiers retables* à gauche et présentation actuelle de la lanterne de Bégon dans le trésor de Conques, à droite) :

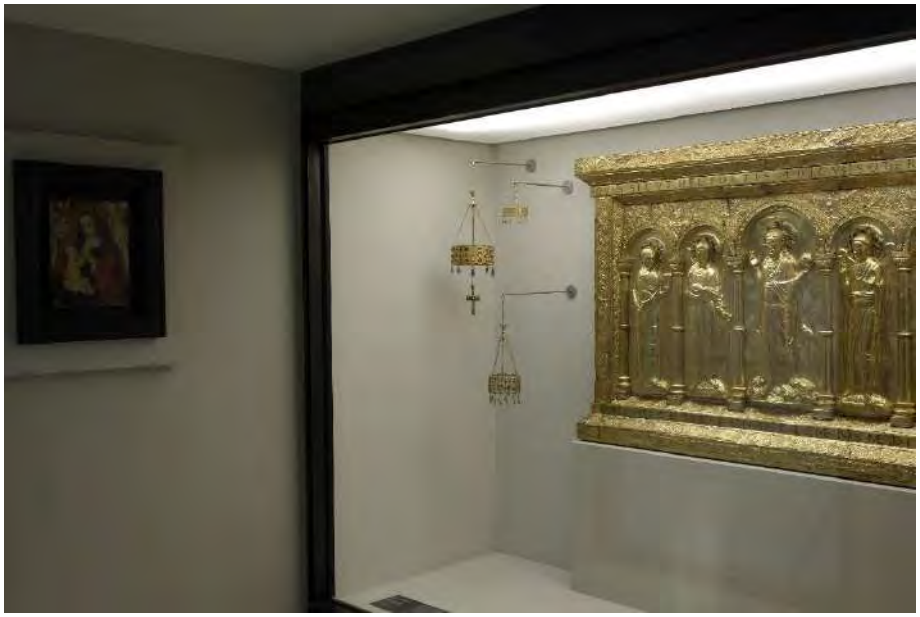
[7] Entretien du 12 avril 2007.



N° 24

Rappel visuel de la tradition, héritée des expositions universelles des montants noirs cernant les vitrines (comme on peut également l'observer immédiatement au-dessus dans les vitrines des *Premiers retables),* dans l'exposition *Trésors* (Musée de Cluny, 2018, photos auteur) :





N° 25

Comparaison entre les socles noir du Museum Schnütgen, dans le texte, et ceux disposés à l’entrée de la Galerie des retables du Musée des Arts Décoratifs



N° 26

Jeu de balancier entre fond blanc et fond noir produisant le même effet d'explicitation du caractère patrimonial des œuvres présentées :





Vitrine du trésor de sainte Foy en 1956 à gauche[8] et actuellement[9].

N° 27

Reconstitution schématique du rapprochement entre les œuvres choisi par Emile Peyre dans une des parties du déploiement de ses collections avenue Malakoff évoquée plus haut dans ces annexes. Ci-dessous on peut observer à l'arrière-plan le tableau provenant de la Bastie-d'Urfé représentant Samson trouvant du miel dans la gueule du lion, au-devant duquel on reconnait l'élément de clôture de chœur du château de Villeneuve-Lembron, un coffre en chêne sculpté de la première

[8] Emmanuel Louis Mas RMN Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.
[9] Photo auteur, été 2018.

moitié du XVe siècle, une croix orfévrée provenant de l'Espagne du XVe siècle (agneau pascal au centre et tétramorphe aux extrémités)[10], ainsi que deux groupes sculptés au premier plan.



N° 28

Crucifixion, une des tapisseries représentant les scènes de la Passion (laine, XVe s.), château d'Angers.



[10] Croix qu'on retrouvera plus bas dans l'analyse.

Commandée par le frère de Charles V au moment de l'essor de ces pièces d'ameublement et d'apparat, la commande de la tapisserie de l'Apocalypse est mentionnée dans les comptes de Louis d'Anjou entre 1375 et 1379. Ce n'est qu'à sa mort qu'elle passa au mains de Louis II, son fils, avant d'échoir en 1442 au Roi René qui *par un testament daté du 17 juillet 1480 laissa « à ycelle église* [cathédrale Saint-Maurice d'Angers] *la belle tapisserie sur laquelle sont contenus toutes les figures et visions de l'Apocalyspe* [11]*». Conservée avec soin par le chapitre, tendue à l'occasion des visites faites à l'Eglise par de grands personnages…*

Un document de 1533 apprend qu'elle était placée « dans la nef et dans les bras de la croix et non pas dans le chœur » puisqu'elle était assez grande pour couvrir « les longueurs de la nef et croisée d'icelle [église][12] »[13].





Echappée grâce son aspect « gothique » à la vente au enchères des tapisseries de la cathédrale décidée en 1782, la tenture est exposée aujourd'hui dans un agencement muséographique conçu à son intention au sein du château d'Angers. L'histoire des stades successifs de sa présentation serait également intéressante à suivre. On se contente d'indiquer ici par quelques clichés l'apparence des pièces tendues au cours de l'été dans la nef de la cathédrale afin de faire écho à cette histoire du déploiement premier de l'œuvre évoquée dans le texte[14].

[11] Indication donnée dans le texte cité ci-dessous, page 309.

[12] Les précisions données par Roger-Armand Weigert au sujet de la tenture de l'Apocalypse proviennent des nombreux travaux de Louis de Farcy sur le sujet, voir les références données dans la première note de la page 319 de l'article.

[13] Extraits de l'article de Roger-Armand Weigert, « La tenture de l'Apocalypse d'Angers. Essai de mise au point », *Bulletin Monumental*, tome 96, n°3, année 1937. pp. 307-326, ici p. 325, phrase précédente page 308.

[14] On pourrait lire par exemple l'article de Francis Salet et Jacques Thirion vantant son installation muséographique dans les années 1950 et rechercher la documentation photographique pour cette époque. Voir Francis Salet, Jacques Thirion, « Sur quelques tapisseries de la cathédrale d'Angers », *Bulletin Monumental*, tome 113, n°3, année 1955. pp. 223-224.

N° 29

Tapisseries dans les salles présentant l’orfèvrerie dans les collections permanentes, sous les conservateurs Verlet et Salet, Musée de Cluny, vers 1955

On redonne ici les vues en regard des tapisseries qui accompagnaient la présentation de la salle XII « Les émailleurs » (Auguste et la sybille), puis de la salle XIV « Les orfèvres » (avec Le départ de l’enfant prodigue), ci-dessous :







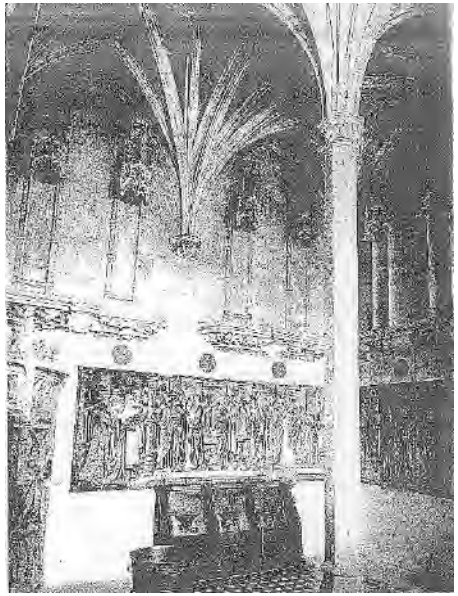


N° 30

On redonne[15] ci-après des tapisseries placées dans la chapelle de l'hôtel particulier (*Tapisserie de l'histoire et de la vie de saint Etienne* (scène 1 et 2)) ainsi que l'espace dit du « trésor » (les scènes 10 à 14 de la *Découverte miraculeuse du corps de saint Etienne*[16]).

[15] Par des photos hélas en très faible définition. [A remplacer si possibles aux archives du musée].

[16] Scène 10 : Gammiel apparaît au prêtre Lucien (cartouche : Comment, 417 ans après la mort de saint Étienne, saint Gamaliel apparut par trois fois au prêtre Lucien durant son sommeil, le touchant d'une verge d'or et lui révélant le corps de saint Étienne. Il lui montra quatre couffins. Trois sont dorés, l'un, plein de roses rouges, annonce le corps de saint Étienne, les deux autres, pleins de roses blanches, les corps dudit Gamaliel et de Nicodème et le quatrième, d'argent et de safran, le corps de saint Abibas, fils dudit Gamaliel. Scène 11 : *Lucien avertit l'évêque de Jérusalem,* cartouche : Comment saint Lucien raconte à Jean, évêque de Jérusalem, sa vision. Il lui dit que c'était la volonté de Dieu que le corps de saint Étienne, d'après ses mérites, fut exhumé. La famine qui régnait alors cessa, en donnant abondance de pluie et de biens. Scène 12 : *Fouilles ordonnées par l'évêque de Jérusalem* Comment Jean évêque de Jérusalem assembla plusieurs évêques et prélats qui allèrent fouiller la terre au lieu où ils pensaient que lesdits corps furent mais ils n'y furent point trouvés. Scène 13 : *La découverte du corps intact du saint entouré de roses rouges*, cartouche : Comment arriva Migetius, bon religieux, auquel était aussi apparu Gamaliel. Il enseigna le lieu où étaient les corps saints, ce dont se réjouit Lucien. Scène 14 : *Transport du corps d'Etienne vers l'église de Sion,* cartouche : Comment le corps de saint Étienne fut solennellement porté en l'église de Sion. À sa découverte, la pluie du ciel tomba, une odeur délicieuse s'échappa et plusieurs malades furent guéris. .







N° 31

Du recours à des rouges et à des bleus profonds pour traduire la sacralité des créations médiévales. Tout d'abord dans l'ancienne présentation du trésor de Reims (à gauche), au Kunsthistorisches Museum de Vienne avec la vitrine de la Croix reliquaire dite de l'Empire XIe (au centre), au musée du trésor de la cathédrale de Sens (à droite), et enfin (à la ligne ci-dessous) dans les salles de l'exposition *Treasures of Heaven* à Cleveland.





N° 32

Copie ici du passage, page 50, qui évoque cette dimension symbolique du recours aux couleurs choisies pour la salle du trésor, (article « Exposer le patrimoine religieux, un défi muséographique ? Le cas du trésor d'orfèvrerie du Musée de Cluny », *Histoire de l'art,* n° 73, décembre 2013).

> Âge des objets du trésor »[59]. À propos de la couleur au Moyen Âge, ce dernier affirme en effet que l'amour du monde médiéval pour la couleur n'est peut-être nulle par ailleurs aussi palpable qu'au sein des trésors d'églises[60] où – au service du cheminement vers « la Lumière Vraie, c'est-à-dire Dieu »[61] – le chatoiement des pierres rivalisait avec l'éclat des émaux, la pureté du cristal, de la sardoine ou encore du porphyre et s'alliait avec le rayonnement de l'or, de l'argent et des autres alliages des métaux les plus précieux. Contrastant puissamment avec les dominantes chromatiques des objets[62], ce sont donc les tonalités de velours rouge et bleu qu'Alain Erlande-Brandenburg choisit pour fond aux armoires de chêne sombre. Outre l'équilibre entre des tonalités fortes et d'autres plus en bémol ménageant des temps d'attention puis de repos pour l'œil du visiteur, le choix de ces couleurs peut également avoir une valeur plus symbolique : la prééminence impériale pour la pourpre et la couleur du sacre des rois de France pour le bleu souverain[63] (qu'il évoque le lien entre Saint-Denis et Louis VI ou entre le trésor de la Sainte-Chapelle et saint Louis). Du côté des représentations chrétiennes, le rouge évoque directement la Passion du Christ et des martyrs tandis que, s'opposant au noir lié à la perdition des anges déchus[64], le caractère céleste du bleu en fait, au fil du Moyen Âge, la couleur associée par excellence à la figure de la Vierge en tant que reine du Ciel. Substrat symbolique associé au rouge et au bleu encore aujourd'hui, ces représentations des couleurs, qu'elles soient issues de la tradition antique, chrétienne ou encore de l'héraldique, soutiennent de manière implicite le sens de ces objets en les plaçant dans un contexte chromatique signifiant.

N° 33

Jeu sur l'alternance rouge-bleu, avec fond parsemé de motifs, dans les pièces de la tenture de l'Apocalypse d'Angers.







N° 34

D’autres panneaux sur bois de la salle évoquée dans le texte (dont la partie droite du *Martyre de sainte Ursule à Cologne* par le Maître de la Petite Passion, vers 1411 (Wallraf Museum).



N° 35

Autres vues des motifs ornant les murs de la salle 2 du département médiéval des peintures du Wallraf Museum (à gauche autour de la *Vierge au jardin du Paradis* par le Maître de Saint-Laurent, vers 1420 et à droite autour du *Triptyque de la Vierge au jardin d'Eden* de Stephan Lochner, vers 1445) rapprochées, après, des motifs ornant les bordures de cadre évoquées dans le texte (photos auteur).











N° 34’

Images d’archives de l’installation des sculptures déposées de la cathédrale à l’époque d’Hans Haug, Musée de l’Œuvre Notre-Dame : à gauche, le grand gâble de la cathédrale de Strasbourg reconstitué au musée entre 1936 et 1939. A droite, la reconstitution partielle du jubé de la cathédrale de Strasbourg en juin 1939 (Musées de Strasbourg)



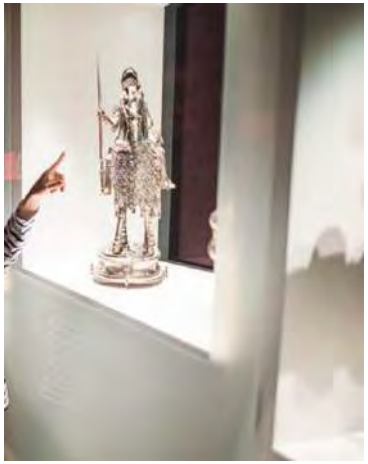


N° 35

Du choix en faveur d’éclairages efficaces, englobant et symboliquement plus objectivants, notamment à travers le recours à ces plafonniers de vitrines déjà rencontrés au chapitre IV au contact du trésor de Trêves (dans l’exposition *Premiers retables* du Louvre à gauche, dans l’ex-salle 21 *La dévotion* du Musée de Cluny au-dessous, et enfin dans le trésor de Saint-Maurice d’Agaune, à droite).





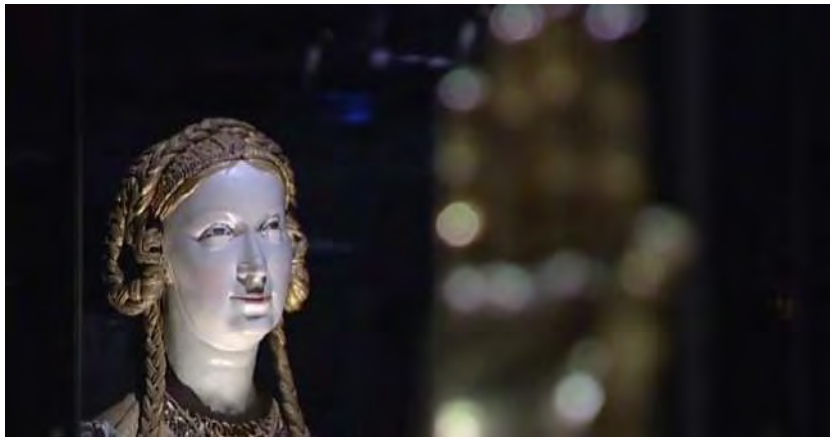
N° 36

Photographie de la salle 16 du Musée de Cluny après modification profonde (après 2007) du registre expographique originellement conçu par Alain Erlande-Brandenburg (photo provenant de l'institution, par Elisabeth Foucart-Walter).



N° 37

Confrontation commentée entre les choix expographiques, concernant le traitement de la lumière notamment, dans la version anglaise et américaine de l'exposition *Treasures of Heaven* (successivement photographie du *British Museum* et de *Cleveland*)





Le jeu d'ombre et de lumière et d'effets spectaculaires était visiblement très marqué à Londres, jouant nettement d'une forme de théâtralité tirant vers la suggestion d'une apparition. Ici l'éclairage polarise la réception de l'œuvre tout autant que la couleur sombre laissée à l'arrière-plan.





Dans le détail, à Cleveland l'usage de la lumière est également loin d'être uniforme. Elle provient exclusivement de spots au plafond (dans aucune vitrine) qui projettent des éclairages ponctuels rendant saillantes les œuvres et créent en même temps, une ponctuation par la relative pénombre que cela génère autour.

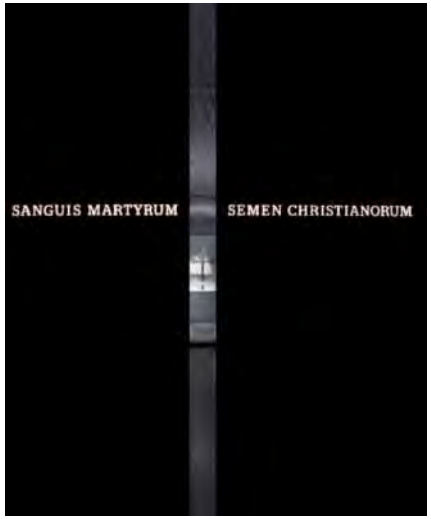
N° 38

Dispositif de présentation permanente des bustes-reliquaires des compagnes d'Ursule (1520-1530, Belgique ou Pays-Bas) à l'intérieur des *Cloisters*. Placées au-devant de cet entablement sculpté monumental destiné à former la prédelle d'un retable commandé au milieu du XVe siècle pour la cathédrale de Saragosse, ces figures féminines, à la fois magnifiques statues et précieux reliquaires réapparaissent comme unies, par la proximité avec ce devant d'autel, évoquant l'espace ecclésial de leur vénération originelle.



N° 39

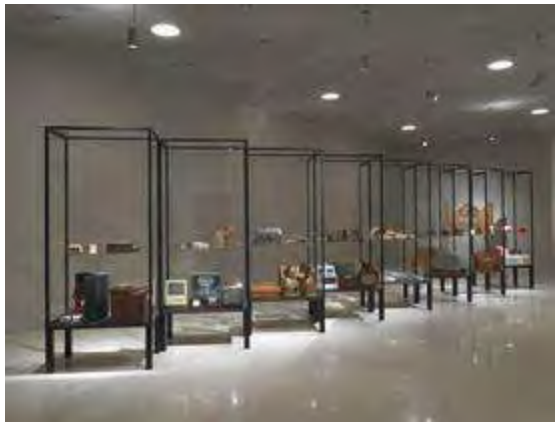
Introduction au trésor, Saint-Maurice d’Agaune :



Dans le point « Réinterprétations d'autres éléments issus du *desploi* médiéval »

Dans l'introduction de ce point

N° 39'



N° 40

Rapprochement entre les socles dans la tribune de l'église Sainte-Cécile du Museum Schnütgen (à gauche), les vitrines transparentes dans une des salles de l'exposition *Treasures of Heaven* à Cleveland (au centre) et les dispositions comparables dnas une salle haute du Musée de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg.



N° 41

Du choix de présenter la statuaire médiévale en bois sous vitrine ou en l'absence de vitrine. Confrontation entre la présentation choisie dans l'espace du Museum Schnütgen (photo auteur) et dans la galerie Donatello du Musée du Louvre au registre inférieur (clichés de la base Atlas du musée) :











Sous-point « Un Moyen Age cité et recomposé : rhétorique du « centon » dans l'espace expographique »

N° 42

Décrit dans l'article du journal *Le Soir* de 1972 déjà cité au cours du chapitre IV, le support de présentation adoptant la forme d'une croix, évoqué dans le texte, était pensé comme crucial dans le dispositif choisi pour la version belge de l'exposition Rhin-Meuse. Ci-après, la réponse de Manfred Hürrig (dont on se souvient peut-être des propos différenciant les sensibilités muséales des allemands et des belges au chapitre précédent) interrogé par un journaliste demandant s'il s'agissait-là de la reprise d'un élément mis en place précédemment à Cologne :

Non, elle est entièrement de notre cru. Nous savions que ces précieuses châsses devaient être le "clou" de l'exposition. La croix, placée exactement au centre de notre plan des salles, nous a semblé à la fois symbolique et pratique pour grouper ces œuvres.[17]

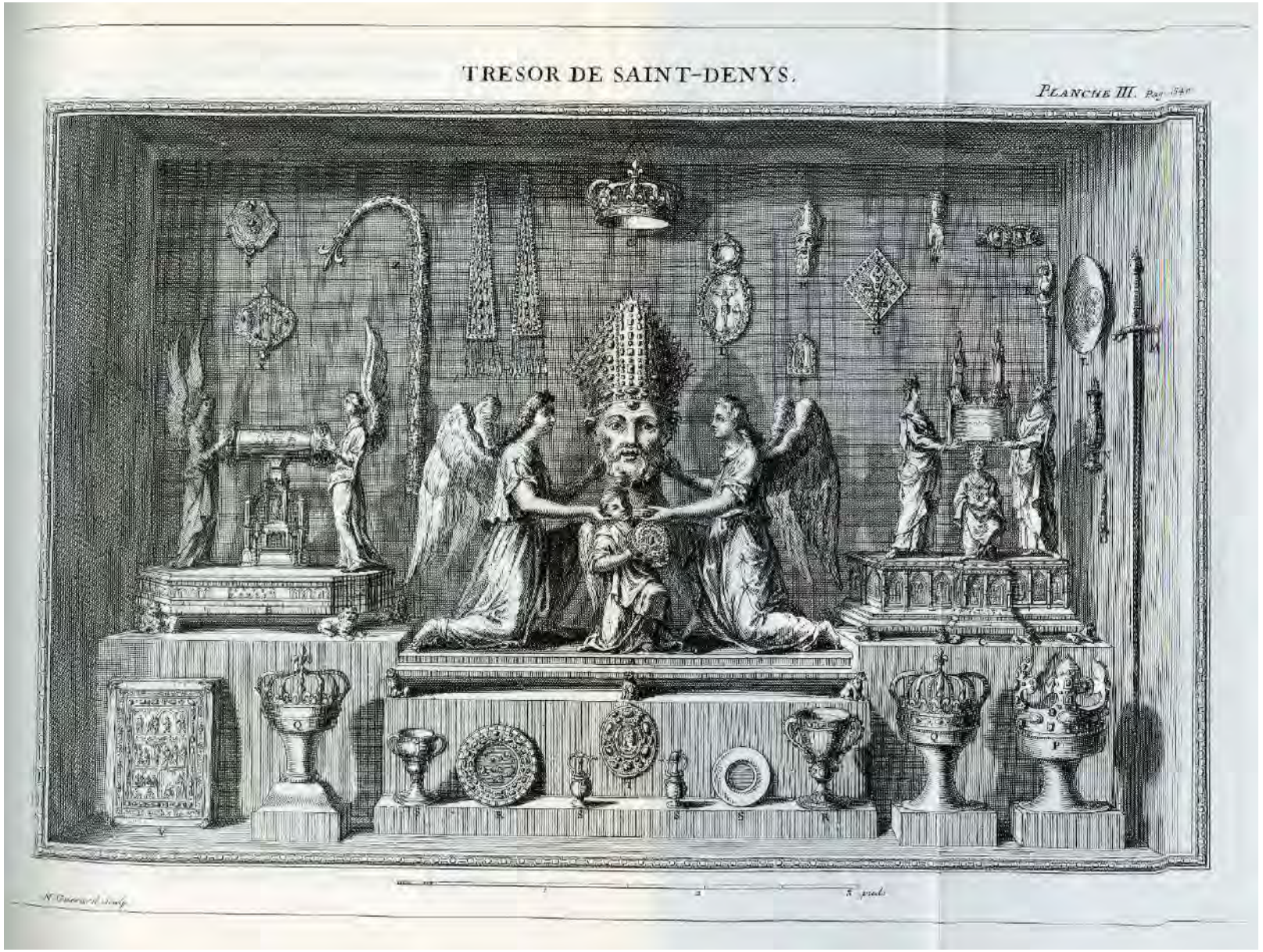
N° 43

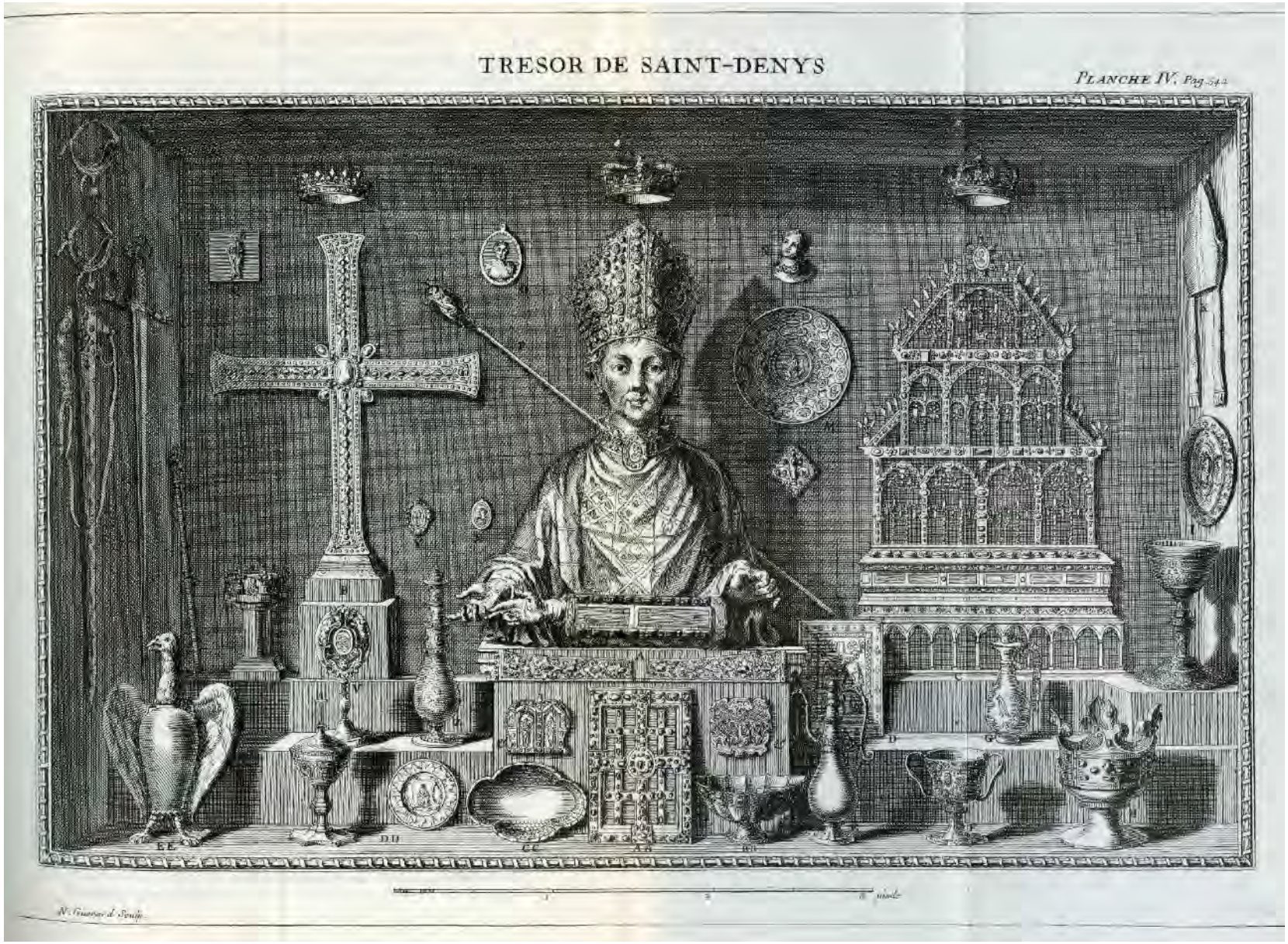
Planches I à V, gravées par Guérard et Simonneau de l'*Histoire de l'abbaye royale Saint-Denys en France*, par Dom Michel Félibien, 1706

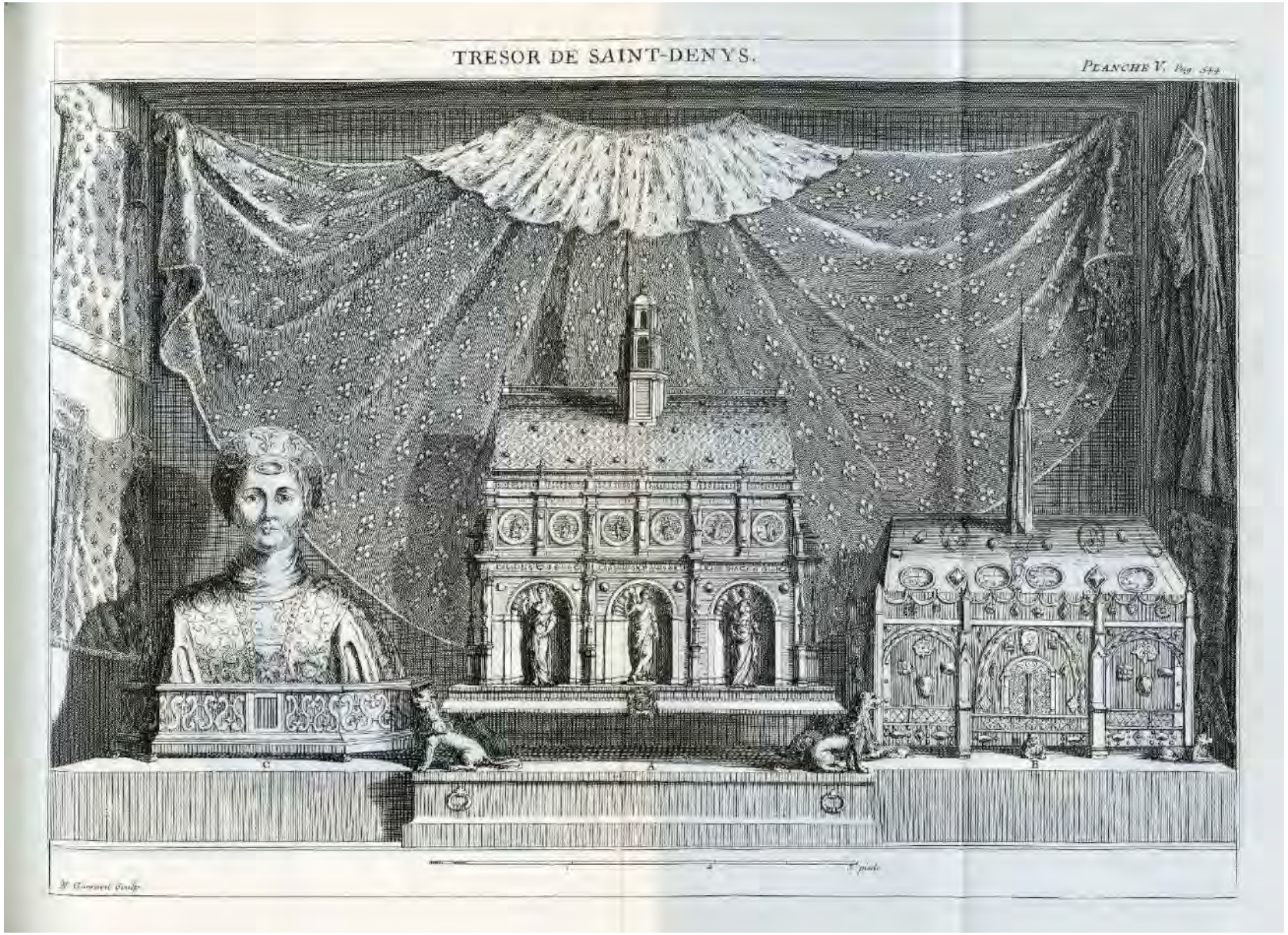
[17] Albert Burnet, "Décorateur De "Rhin-Meuse" - Manfred Hürrig Passe Sans Effort Du Théâtre Au Musée," *Le Soir* N° du samedi 30 septembre 1972 (1972).


TRESOR DE SAINT-DENYS
PLANCHE I. Pag. 336.
Q
R
S
G
H
I
3 pieds


TRESOR DE SAINT-DENYS.
PLANCHE II.


TRESOR DE SAINT-DENYS.
PLANCHE III.


TRESOR DE SAINT-DENYS
PLANCHE IV. Pag. 542.


TRESOR DE SAINT-DENYS.
PLANCHE V. Pag. 544.
C
A
B
1 pied

N° 44

Premières pages du tome I du *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance* d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, (Paris, 1873), correspondant à la rubrique « armoire ».

PREMIÈRE PARTIE

MEUBLES

ARMOIRE, s. f. (*amaire, almaire*). Ce mot était employé, comme il l'est encore aujourd'hui, pour désigner un meuble fermé, peu profond, haut et large, à un ou plusieurs vantaux, destiné à renfermer des objets précieux.

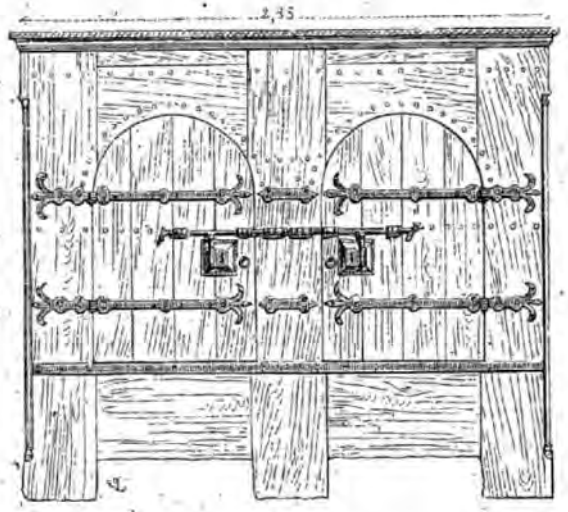
De tous les meubles, l'armoire est peut-être celui qui a conservé exactement ses formes primitives. On a retrouvé à Pompéi des armoires ou empreintes d'armoires qui donnent la structure et l'apparence des meubles de cette nature dont on se sert encore aujourd'hui.

Autrefois, dans les églises, il était d'usage de placer des armoires de bois, plus ou moins richement décorées, près des autels, pour conserver sous clef les vases sacrés, quelquefois même la sainte Eucharistie. Des deux côtés de l'autel des reliques de l'église abbatiale de Saint-Denis, Suger avait fait disposer deux armoires contenant le trésor de l'abbaye [1]. Derrière les stalles, sous les jubés, des armoires contenaient les divers objets nécessaires au service du chœur, parfois même des vêtements sacerdotaux ; beaucoup de petites églises n'avaient pas de sacristies, et des armoires en tenaient lieu. Il va sans dire que les sacristies contenaient elles-mêmes des armoires dans lesquelles on déposait les trésors, les chartes et les livres de chœur. Près des cloîtres, dans les monastères, une petite salle, désignée sous le nom d'*armaria*, contenait des meubles renfermant des livres dont les religieux se servaient le plus habituellement pendant les heures de repos. Le

[1] Dom Doublet. — Du Cange, *Gloss.*, Armaria, Armarium.

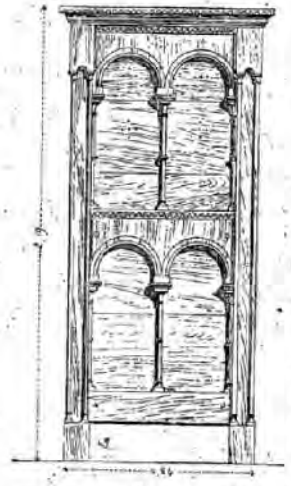
gardien de la bibliothèque du couvent était appelé *armariatus* ou *armarius* [1].

Les armoires placées près des autels étaient assez ornées pour ne pas faire une disparate choquante au milieu du chœur des églises, alors si remplies d'objets précieux. Autant qu'on peut en juger par le petit nombre de meubles de ce genre qui nous sont conservés, les armoires, jusqu'au XIVe siècle, étaient principalement ornées de peintures exécutées sur les panneaux pleins des vantaux, et de ferrures travaillées avec soin, rarement de sculptures. La forme générale de ces meubles était toujours simple, et accusait franchement leur destination. Un des exemples les plus anciens d'armoires réservées au service du culte existe dans l'église d'Obazine (Corrèze). Cette armoire (fig. 1) se compose de pièces de bois de chêne d'un



fort échantillon. Les deux vantaux, terminés en cintre à leur extrémité supérieure, sont retenus chacun par deux pentures de fer forgé, deux verrous ou vertevelles les maintiennent fermés. On ne remarque sur la face de cette armoire, comme décoration, qu'un rang de dents de scie sur la corniche et de très-petits cercles avec un point au centre, gravés régulièrement sous cette corniche et autour des cintres des vantaux. Les angles sont adoucis au moyen de petites colonnettes engagées. Ce meuble, qui paraît dater des premières années du XIIIe siècle, était probablement peint, car on remarque encore quelques parcelles de tons rouges entre les dents de scie de la corniche. Les deux côté de l'armoire d'Obazine sont beaucoup plus riches que la face; ils sont décorés d'un double rang d'arcatures portées par de fines colonnettes annelées (fig. 2). Ces deux figures font comprendre la construction de

2



3

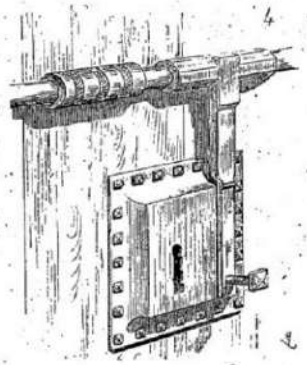


ce meuble, qui se compose de madriers de 10 centimètres d'épaisseur environ, fortement assemblés, et reliés en outre à la base de la face par une plate-bande de fer. Pour compléter ces figures, nous donnons (3) le détail d'un des chapiteaux de l'arcature, (4) la vertevelle, et (5) l'extrémité de l'un des deux verrous, se terminant, pour faciliter le tirage ou la poussée, par une tête formant crochet. Cette recherche dans la ferrure d'un meuble aussi grossier en apparence fait ressortir le soin que l'on apportait alors à l'exécution des objets mobiliers les moins riches. Ces verrous

sont forgés, et les deux petites têtes qui terminent leurs extrémités sont remarquablement travaillées.

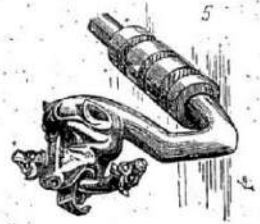
La cathédrale de Bayeux conserve encore, dans la salle du trésor,

4



une armoire du commencement du XIIIe siècle, d'un grand intérêt. Cette armoire, mutilée aujourd'hui, occupait autrefois tout un côté

5

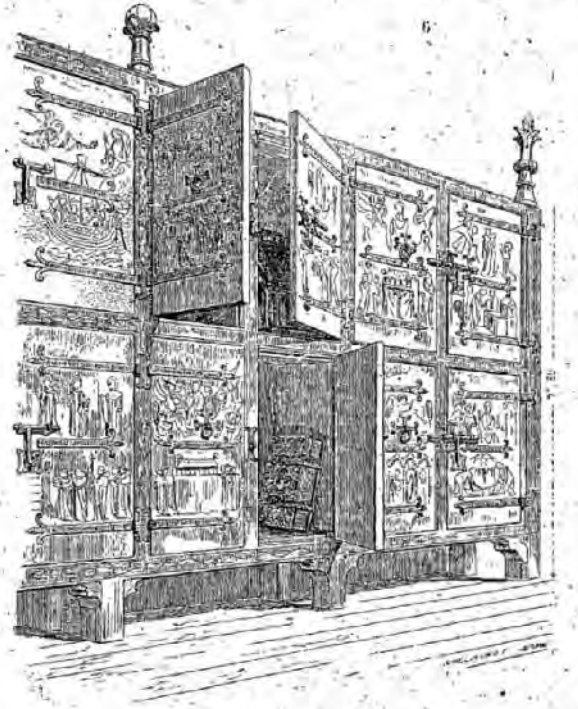


de la pièce dans laquelle elle est placée. Elle était destinée à renfermer des châsses[1], et l'on y voit encore l'armure de l'homme

[1] *Hist. somm. de la ville de Bayeux*, par l'abbé Béziers, 1773.

d'armes du chapitre (*armiger capituli*)[1], gentilhomme qui, par son fief relevant de la couronne, était tenu d'assister, armé de toutes

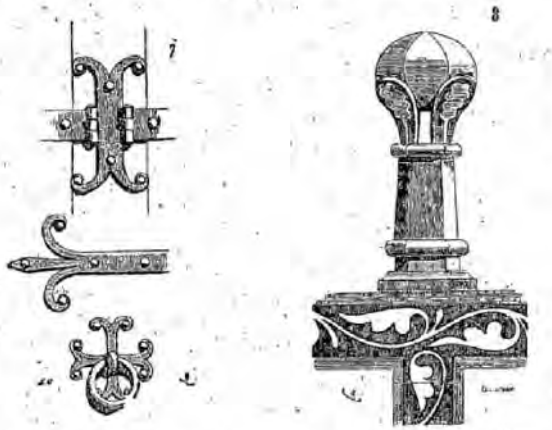
6



pièces, à l'office de la cathédrale aux grandes fêtes, et de se tenir

[1] Voyez la description et la gravure de cette armoire dans la *Revue de l'architecture* de M. Daly, tome X, page 130. La gravure, entière et fort exacte, est faite sur les dessins de M. Rupréch Robert.

près de l'évêque toutes les fois qu'il officiait solennellement [1]. Cette armoire était entièrement couverte de peintures représentant des translations de reliques. Les sujets qui garnissent les panneaux sont blancs sur un fond vermillon; les montants et traverses sont remplis par un ornement blanc courant sur un fond noir avec filets rouges; les fleurons sont blancs, noirs et rouges. Nous donnons (fig. 6) la moitié de cette armoire, qui se composait autrefois de huit travées. Une seule tablette épaisse la sépare horizontalement au droit de la



traverse intermédiaire, de sorte que les panneaux, s'ouvrant deux par deux, laissaient voir séparément les cellules du meuble; il fallait forcer l'une après l'autre toutes les vertevelles pour s'emparer des objets renfermés dans chacune de ces cellules. On remarquera la disposition des verrous fermant à la fois deux panneaux en s'engageant dans un piton posé sur les montants, et le dépassant assez pour mordre sur le panneau qui n'est pas muni de vertevelle. La figure 7 présente quelques détails des ferrures; la figure 8, un détail de l'un des fleurons terminant le montant du milieu, et les peintures de ces montants et traverses.

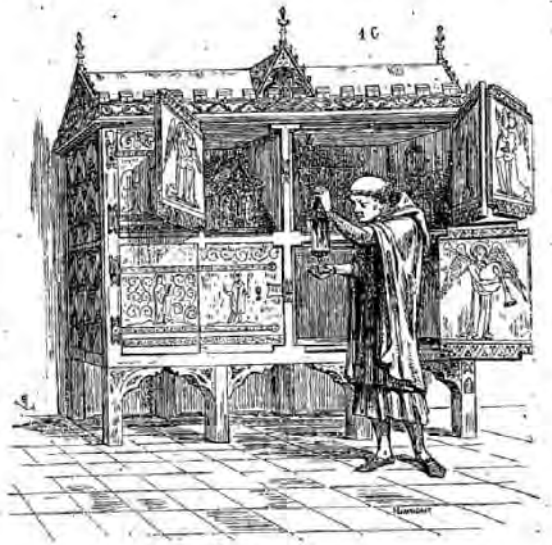
Ces exemples font voir que la principale décoration de ces meu-

[1] *Hist. somm. de la ville de Bayeux*, par l'abbé Béziers.

bles était obtenue au moyen des ferrures nécessaires et de peintures recouvrant les panneaux. La menuiserie était d'une grande simplicité; les planches formant les panneaux, assemblées à grain d'orge (fig. 9) ou simplement collés à joints vifs. Il semble qu'alors on tenait à conserver à ces armoires l'aspect d'un meuble robuste, bien fermé. Ce ne fut que beaucoup plus tard que la sculpture vint décorer ces menuiseries. Nous ne pourrions affirmer cependant qu'il n'y eût pas, avant le XV[e] siècle, d'armoires sculptées : mais en observant les rares exemples d'objets de menuiserie romane, on pourrait admettre que les panneaux (lorsque la peinture seule n'était pas appelée à les décorer) recevaient une sculpture plate, champlevée, telle que celle que nous voyons encore conservée sur l'une des portes de la cathédrale du Puy en Vélay. Les panneaux de cette porte, de sapin, représentent des sujets peints sur une gravure dont les fonds sont renfoncés de 2 ou 3 millimètres. Nous avons vu en Allemagne, dans la cathédrale de Munich, des armoires du XV[e] siècle dont les planches sont ainsi travaillées; les fonds sont peints en bleu sombre, et les ornements conservent la couleur naturelle du bois. Souvent aussi les vantaux des armoires-trésors étaient-ils bordés de bandes de fer battu, étamé ou peint, avec rehauts dorés. Ces bandes de fer, croisées en façon de treillis avec rivets aux rencontres, étaient posées sur cuir, sur drap ou vélin. Mais une des plus belles armoires anciennes connues se trouve dans le trésor de la cathédrale de Noyon. Les panneaux sont entièrement peints à l'extérieur et à l'intérieur, et déjà le couronnement de ce meuble, qui date des dernières années du XIII[e] siècle, est orné de sculptures. Cette armoire était certainement destinée, comme celle de Bayeux, à renfermer des châsses et ustensiles réservés au culte. A l'extérieur, les panneaux sont couverts de peintures fines sur fond pourpre damasquiné, et bleu semé de fleurs de lis blanches, représentant des saints; à l'intérieur, ce sont des anges jouant de divers instruments de musique, tenant des encensoirs et des chandeliers. De petits créneaux se découpent sur le couronnement. Ce genre d'ornement fut employé fréquemment dans le mobilier pendant le XIV[e] siècle. Voici un ensemble de cette armoire (10); nous supposons les volets ouverts, et, comme on peut le remarquer, ces volets sont brisés, c'est-à-dire qu'ils se développent en dix feuilles, afin de ne pas présenter une saillie gênante lorsque l'armoire est ouverte. Les volets sont suspendus à des pentures de fer étamé, et la pein-



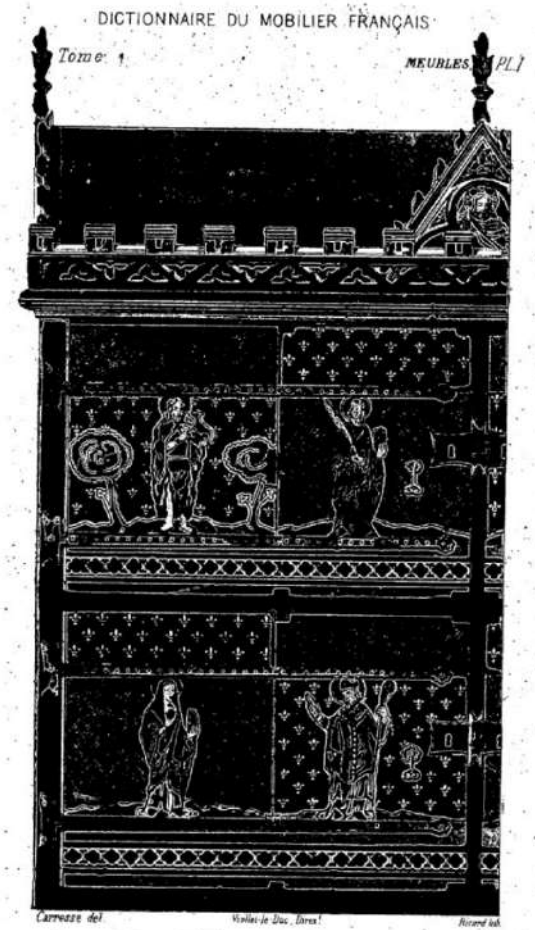
ture est exécutée sur une toile marouflée sur le bois. M. Vitet, dans sa *Description de la cathédrale de Noyon*, et M. Didron, dans les *Annales archéologiques* [1], ont donné une description étendue de ce meuble; nous y renvoyons nos lecteurs, car nous ne pourrions rien ajouter à ce que ces deux savants archéologues en ont dit. Nous joignons à la figure 10 une partie coloriée de l'armoire de Noyon (pl. I) [2],



qui nous dispensera de plus longs détails. Les deux côtés du meuble de Noyon sont décorés de chevrons peints en blanc, alternés avec d'autres chevrons jaunes

Le moine Théophile, dans son *Essai sur divers arts*, ouvrage qui date du XII[e] siècle, donne la manière de préparer les panneaux, les portes de bois destinés à recevoir de la peinture. Cette méthode paraît avoir été suivie dans la fabrication des deux armoires de Bayeux

[1] Tome IV, page 360.
[2] Ce dessin colorié nous a été communiqué par M. Bosswilwald, architecte.



ARMOIRE DE NOYON

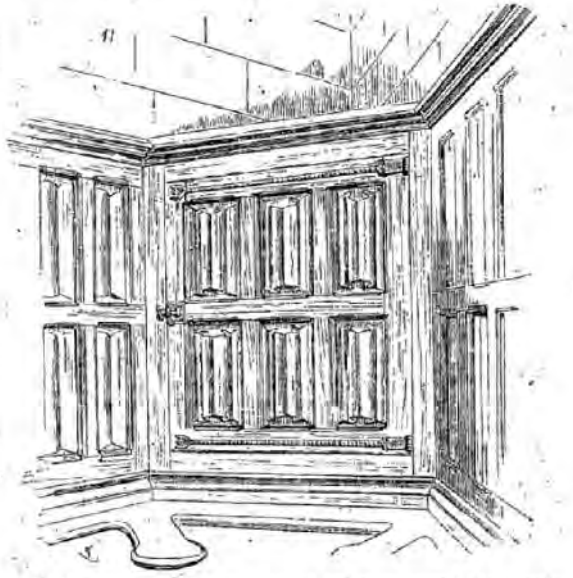
Imp. F. Engelmann, Paris.

et de Noyon. Il dit[1] : « ... Que l'on joint d'abord les planches avec « soin, pièce à pièce, et à l'aide de l'instrument à joindre dont se « servent les tonneliers et les menuisiers (le sergent). On les assu- « jettit au moyen de la colle de fromage... » L'auteur donne ici la manière de faire cette colle : « .... Les tables assemblées au moyen « de cette colle, quand elles sont sèches, adhèrent si solidement, « qu'elles ne peuvent être disjointes ni par l'humidité ni par la cha- « leur. Il faut ensuite les aplanir avec un fer destiné à cet usage. Ce « fer, courbe et tranchant à la partie intérieure, est muni de deux « manches, afin qu'il puisse être tiré à deux mains. Il sert à raboter « les tables, les portes et les écus, jusqu'à ce que ces objets devien- « nent parfaitement unis. Il faut ensuite les couvrir de cuir, non « encore tanné, de cheval, d'âne ou de bœuf. Après l'avoir fait ma- « cérer dans de l'eau et en avoir raclé les poils, on en exprimera « l'excès d'eau : dans cet état d'humidité, on l'appliquera (sur le « bois) avec la colle de fromage... » Dans le chapitre XIX, Théophile indique le moyen de couvrir ces panneaux revêtus de cuir d'un léger enduit de plâtre cuit ou de craie ; il a le soin de recommander l'emploi de la toile de lin ou de chanvre, si l'on n'a pas de peau à sa disposition ; puis enfin, au chapitre suivant, il donne les procédés pour peindre ces tables ou portes en rouge, ou de toute autre couleur, avec de l'huile de lin, et de les couvrir d'un vernis.

Le goût pour les meubles plutôt décorés par la peinture que par la sculpture paraît s'être affaibli à la fin du XIVe siècle ; à cette époque, les moulures et les ornements taillés dans le bois prennent de l'importance et finissent par se substituer entièrement à la polychromie. Il faut dire qu'il en était alors de la menuiserie et de l'ébénisterie comme de la construction des édifices ; on aimait à donner à la matière employée la forme qui lui convenait. Les larges panneaux, composés d'ais assemblés à grain d'orge ou simplement collés sur leurs rives, mais non barrés, emboîtés ou encadrés, exigeaient des bois parfaitement secs, si l'on voulait éviter qu'ils ne vinssent à se voiler ; ils se désassemblaient facilement, se décollaient ou se fendaient, malgré les préparations auxquelles ils étaient soumis et les toiles, cuirs ou parchemins collés à leur surface. On prit donc, pendant les XIVe et XVe siècles, le parti de ne donner aux panneaux des meubles que la largeur d'une planche, c'est-à-dire de 18 à 25 centimètres, et d'encadrer ces panneaux, afin de les maintenir plans, d'empêcher leur coffinage. Ce fut une véritable révolution

[1] Cap. XVII.

dans la menuiserie et l'ébénisterie. La construction et la forme des meubles, soumises à ce nouveau principe, changèrent d'aspect. Les boiseries, comme tous les objets destinés à l'ameublement, au lieu de présenter ces surfaces simples, unies, favorables à la peinture, furent divisées par panneaux de largeur à peu près uniforme, compris entre des cadres, des montants et traverses accusés et saillants.

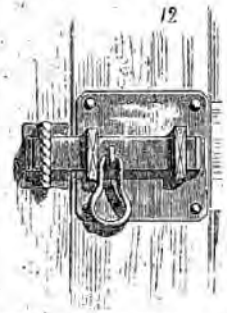


Toutefois ces pièces principales étaient toujours assemblées carrément ; on ne connaissait ou l'on n'admettait pas les assemblages d'onglet : et en cela les menuisiers et ébénistes agissaient sagement ; l'assemblage d'onglet étant une des plus fâcheuses innovations dans l'art de la menuiserie, en ce qu'il ne présente jamais la solidité des assemblages à angle droit, et qu'au lieu de maintenir les panneaux, il est soumis à leur déformation.

A la fin du XIIIe siècle et au commencement du XIVe, on mariait volontiers cependant la peinture à la sculpture dans les meubles, et le bois sculpté destiné à être peint était parfois couvert de vélin sur

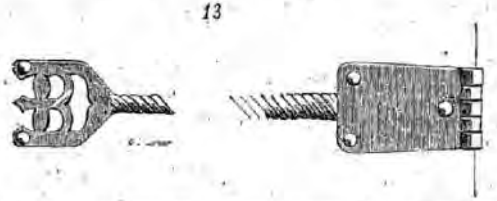
lequel on exécutait des gaufrures, des dorures, des sujets et ornements coloriés. Nul doute que, parmi ces grandes armoires qui étaient disposées près des autels, il n'y en eût qui fussent ainsi décorées; mais c'est surtout dans les palais que ces meubles sculptés et revêtus de gaufrures et peintures devaient se rencontrer, car jusqu'au XVe siècle l'armoire, le bahut, la huche, étaient à peu près les seuls meubles fermants, d'un usage habituel, chez le riche seigneur comme chez le petit bourgeois.

12



Les vantaux des armoires présentent donc rarement, à partir de la fin du XIVe siècle, des surfaces unies recouvertes de peinture; ils se composent de plusieurs panneaux embrevés à languettes dans des montants et traverses. Mais, à dater de cette époque, l'art du menuisier et du sculpteur sur bois avait fait de grands progrès: on ne se contente pas de panneaux simples; autant pour les renforcer par une plus forte épaisseur vers leur milieu que pour les décorer, ils présentent, le plus souvent, un ornement en forme de parchemin plié. Tels sont les panneaux du

13

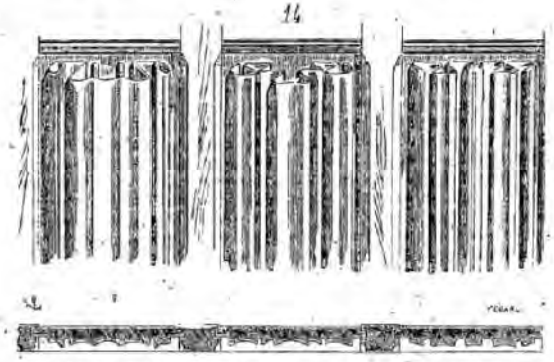


vantail de la petite armoire que nous donnons ici (11)[1], fermée par un simple verrou (12). Deux pentures suspendent le vantail; voici le détail, moitié d'exécution, de l'une d'elles (fig. 13). A l'appui

[1] Nous devons ce dessin à l'obligeance de M. Ruprich Robert. Cette armoire est posée à l'angle d'une salle de l'église de Morlain (abbaye Blanche), garnie de stalles; elle était élevée au niveau de l'appui des sièges et se raccordait avec la boiserie formant leur dossier.

de la figure 11, nous donnons diverses combinaisons de ces panneaux figurant des parchemins pliés, si fort en vogue pendant le XVe siècle (fig. 14).

14



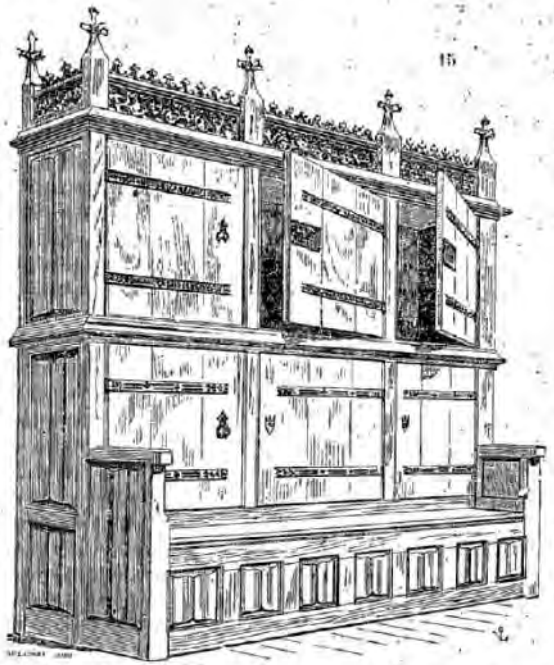
La salle du trésor de l'église Saint-Germain l'Auxerrois, située au-dessus du porche, contient encore ses armoires, qui datent de la construction de cette partie de l'édifice, c'est-à-dire de la fin du XVe siècle. Ces meubles sont fort bien exécutés, comme toute la menuiserie de cette époque, parfaitement conservés, et garnis de leurs ferrures. Les armoires du trésor de Saint-Germain l'Auxerrois portent sur un banc (fig. 15) dont la tablette se relève. Ici les vantaux sont unis, sans peintures, décorés seulement de jolies pentures de fer plat découpé et d'entrées de serrures posées sur drap rouge; car alors les ferrures de meubles, n'étant pas entaillées dans le bois comme elles le sont aujourd'hui, s'appliquaient sur des morceaux de cuir ou de drap découpé. La peau ou le drap débordait quelquefois la ferrure par une petite fraise, et se voyait à travers les à-jour de la serrurerie. Les vis n'étaient pas encore usitées à cette époque pour attacher les ferrures aux bois[1]; les pièces de serrurerie sont toujours clouées; les pointes des clous étaient même souvent rivées à l'intérieur, afin d'éviter qu'on ne pût les arracher; dès lors, pour pouvoir frapper sur les têtes de clous sans gâter le bois, et pour que

[1] La fabrication à la main, des vis, était trop longue et difficile, pour que l'on employât ce moyen d'attache dans la menuiserie. La vis ne se trouve que dans les armes.

les ferrures portassent également sur toute leur surface, l'application d'un corps doux, flexible, entre elles et le bois, était nécessaire: la présence du drap ou de la peau est donc parfaitement motivée.

Les pentures, moitié d'exécution, de l'armoire que nous donnons

15



(fig. 15), sont faites de fer battu ajouré: celles des vantaux du haut (16) sont ornées d'inscriptions: *Sancte Vicenti, ora pro nobis*[1], et de feuillages, compris entre deux tringlettes de fer carré décorées par des coups de lime qui composent, par leur alternance, un petit rinceau de tigettes, ainsi que l'indique la coupe A; celles des vantaux

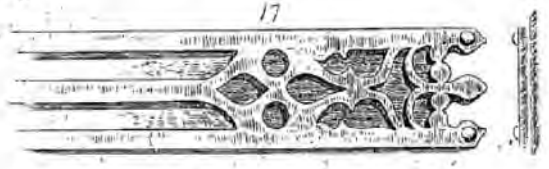
[1] L'église Saint-Germain l'Auxerrois fut primitivement dédiée à saint Vincent.

du bas sont simplement ajourées, sans tringlettes. Nous donnons (fig. 17) l'extrémité de l'une d'elles. La construction de ce meuble

16



17



est fort simple. Les montants ne sont pas des poteaux carrés, mais des madriers de 10 centimètres de face sur 5 centimètres d'épaisseur, reliés par des traverses sur lesquelles une moulure (fig. 18) est clouée. Une frise à jour (19) couronne la traverse supérieure entre les têtes des montants. Le banc et les côtés du meuble sont formés de panneaux présentant des parchemins pliés. On remarquera que les montants sont terminés par des fleurons A dont la face antérieure seule est ornée de crochets sculptés aux dépens de l'équarrissage du bois. Ces armoires sont disposées pour la pièce qu'elles occupent. Celle-ci est boisée ainsi que le plafond, dont les nerfs saillants viennent retomber sur des culs-de-lampe sculptés représentant divers personnages.

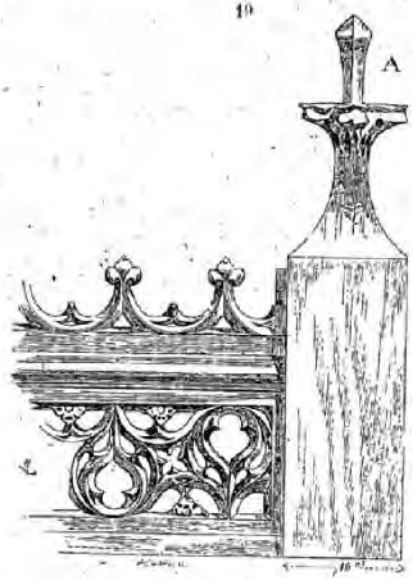
18



Généralement, les ferrures des meubles, toujours apparentes, sont étamées, peintes ou dorées, forgées avec soin. C'est surtout à partir du XVe siècle que les entrées de serrures des meubles sont richement

travaillées, présentent des compositions obtenues au moyen de feuilles de fer battu découpées rapportées les unes sur les autres, et formant ainsi des successions de plans qui paraissent fort compliqués, quoique d'une fabrication très-simple. (Voy. *Fabrication des meubles*, SERRURIER.)

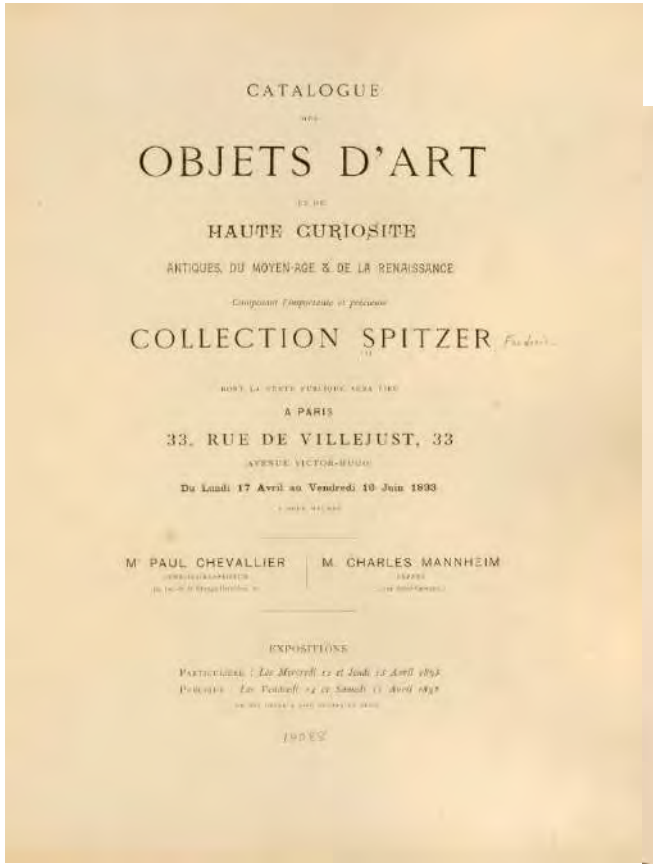
19



Dans les salles de trésor des églises, les armoires, bardées de bandes de fer battu maintenues avec des clous à tête ronde, sont généralement d'un travail fort grossier. On plaçait également, dans les trésors, de petites armoires portatives destinées à contenir quelques reliques précieuses que l'on déposait, avec le meuble qui les contenait, sur les autels ou les retables, à certaines époques de l'année, ou que l'on portait en procession. La miniature dont nous donnons une copie[1] reproduit une de ces petites armoires (fig. 20). Elle est complétement dorée et semble contenir une couronne et un calice.

[1] Manusc. anc. fonds Saint-Germain. — *Psalm.*, Bibl. nat., n° 37.

Planches gravées issues du *Catalogue de vente des objets d'art et de haute curiosité antiques, du Moyen Age et de la Renaissance composant l'importante et précieuse collection Spitzer dont la vente publique aura lieu à Paris, du vendredi 17 avril au juin 1893.* Couverture et planches n° III et IV présentant les collections religieuses en ivoire.


CATALOGUE

OBJETS D'ART

DE

HAUTE CURIOSITE

ANTIQUES, DU MOYEN-AGE & DE LA RENAISSANCE

Composant l'importante et précieuse

COLLECTION SPITZER

A PARIS

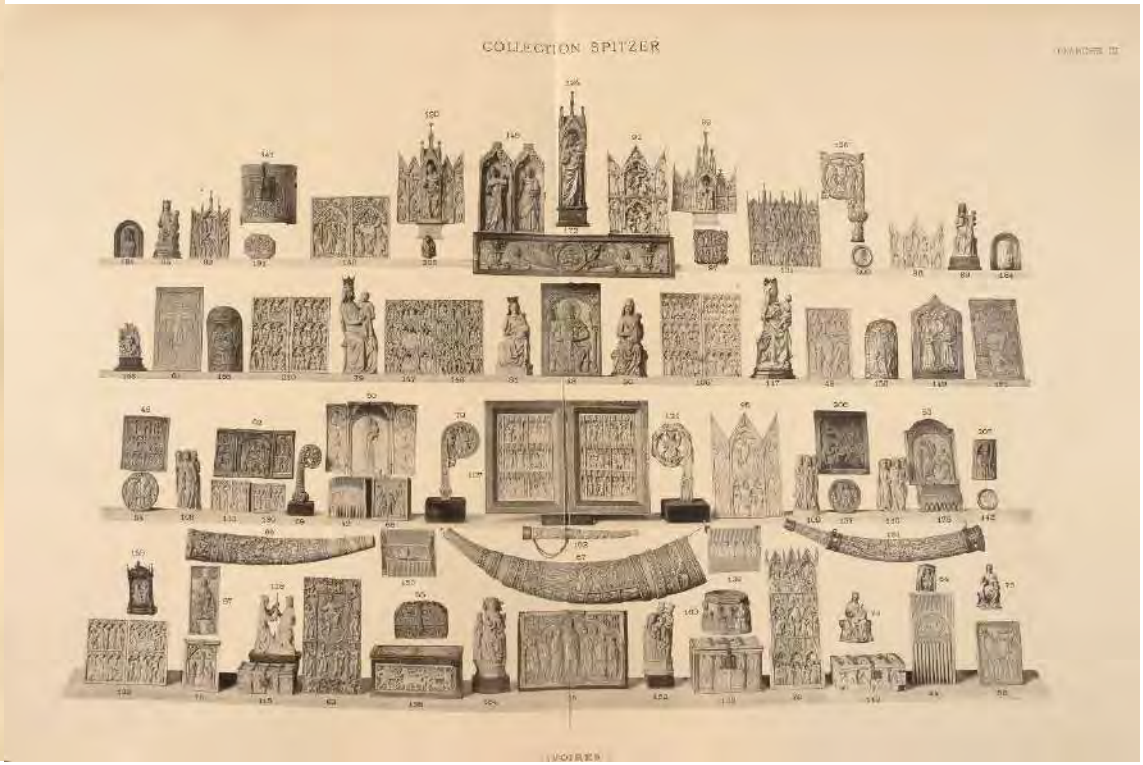
33, RUE DE VILLEJUST, 33

AVENUE VICTOR-HUGO

Du Lundi 17 Avril au Vendredi 16 Juin 1893

Me PAUL CHEVALLIER | M. CHARLES MANNHEIM

EXPOSITIONS



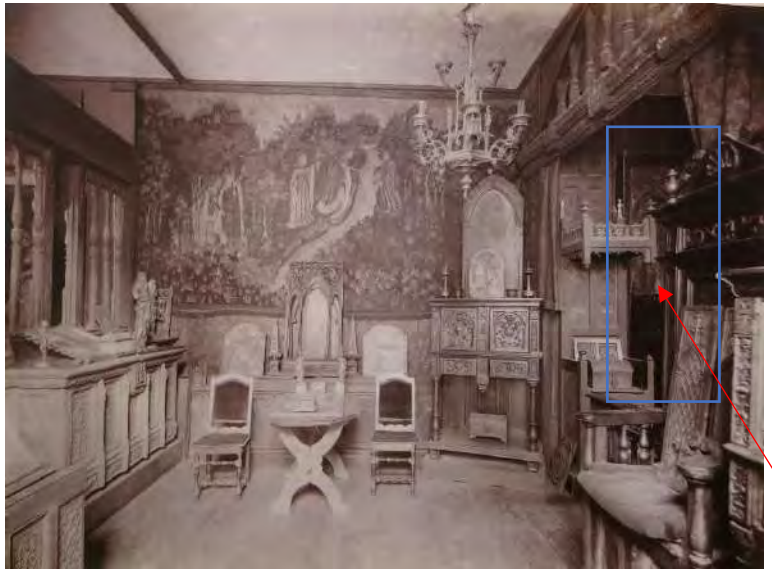


Sous-point « Traduire par l'écriture d'exposition la présence de l'autel chrétien »

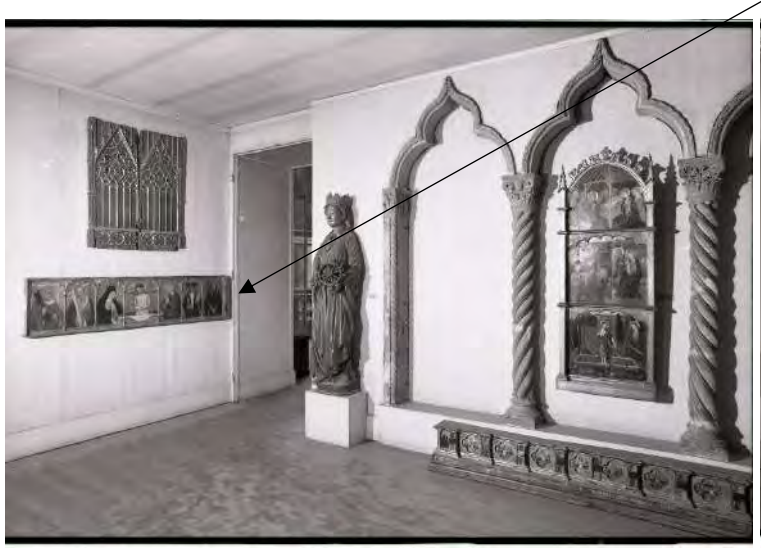
N° 46

D'autres présentations proto- puis muséales du retable de saint Jean-Baptiste antérieurement au *display* décrit dans le texte. Premièrement à peine discernable dans la demeure de l'avenue de Malakoff. Plus bas, dans les salles espagnoles telles qu'elles existaient au Musée des Arts Décoratifs en 1981, puis avant 1996[18].

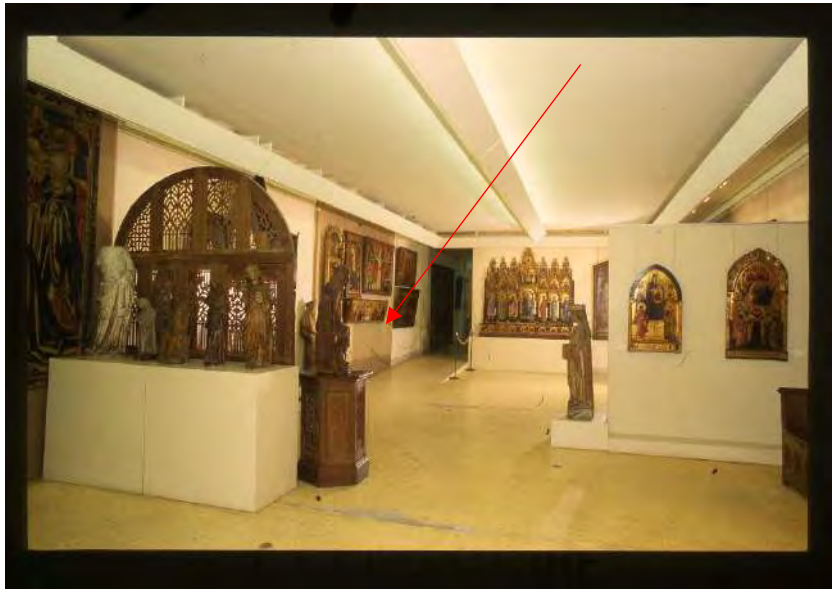
[18] Comme on le verra ci-dessous, nous avons eu le privilège d'accéder aux classeurs archivant sous la forme de diapositives les installations successives des œuvres médiévales de l'institution. Nous sommes en cela redevables à l'aide bienveillante de Pauline Jupin (documentaliste) et des responsables de la photothèque du Musée.








97





N° 47

Du « sémiophore » dans un extrait de K. Pomian tiré de « Musée et patrimoine »[19]

La question de l'absence de fonction par laquelle Pomian ouvre les lignes qui suivent est intéressante dans la perspective où on vient de préciser qu'en contexte muséal l'autel reconstitué demeure étranger à la destination rituelle fondant son existence, aussi importe-t-il de considérer attentivement le passage qui suit.

C'est cette absence de fonction que traduit en général l'abandon où on laisse, en général, les déchets. [L'exemple prit ici est celui de l'usine désaffectée qui naturellement périclite.] *Ce n'est qu'après avoir été tirée de l'oubli que l'usine, ou ce qui en reste, cesse d'être un ensemble de déchets. Car elle acquiert de nouveau une fonction. Mais ce n'est plus la fonction utilitaire propre aux choses. La fonction de l'usine consiste maintenant à renvoyer à un passé disparu. Elle pointe vers quelque chose qui n'est plus là, elle se réfère à une réalité invisible. En la visitant on s'instruit, on acquiert des connaissances sur les anciennes machines, les anciennes techniques, les conditions de travail, on exprime ses sentiments et ses convictions. Aux yeux de ceux qui viennent la voir, l'usine se réduit désormais à être un support des significations dont l'investissent ses conservateurs d'une part, et ses visiteurs, de l'autre, et qui ne sont pas toujours*

[19] Paru aux pages p. 177-198 de l'ouvrage *Patrimoines en folie* sous la direction de Pierre-Henri Jeudy, aux Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1990.

concordantes. Sa nouvelle fonction est une fonction signifiante. Elle est devenue un système de sémiophores, objets porteurs de caractères visibles susceptibles de recevoir des significations. A ce titre, elle est elle-même un sémiophore.

N° 48

Les plaques de la Crucifixion et de la Résurrection provenant du Diptyque-reliquaire Spitzer du Museum Schnütgen (XIVe siècle)[20]



N° 49

[20] Cette photographie et la suivante proviennent du dossier de presse de l'institution entourant la présentation temporaire évoqué dans le texte.

Le coffret-reliquaire vu clos, dans son agencement baroque fait de velours et de broderies (XVIIe siècle)



N° 50

Vue de la vitrine du diptyque-reliquaire Spitzer depuis l'abside (et dos des plaques de métal repoussé)



N° 51

Panneaux ouverts du diptyque Spitzer sans les plaques protectrices des cavités-reliquaires sous-jacentes[21] :





N° 52 et n° 53

Rappel de l'installation de la *Rothko Room* de la Phillips Collection de Washington / *Vues de la chapelle Rothko*, Menil Collection, Huston

[21] Reportons également ici que l'analyse tomographique de l'objet a en outre révélé la présence d'autres compartiments reliquaires devenus invisibles en surface car remplacés par d'autres compartiments dotés de couvercles en verre et en cristal de roche.





N° 54

Autre vue des supports, sans volume, rappelant moins nettement visuellement la référence à la structure d’un autel (photos auteur)





N° 55

Au sujet d'un autre *display* comparable à la présentation décrite dans le texte. Une salle de l'exposition *Devotion by design* de la National Gallery en 2011

Le passage par cette présentation temporaire permet d'observer une similarité tant dans l'atmosphère générale qui se dégage de l'installation sur cet élément de socle gris adoptant la forme horizontale d'une table d'autel rehaussant le retable de la Circoncision par Signorelli. La croix en pleine lumière au tout premier plan va plus loin que sa simple suggestion en transparence dans le *display* décrit au Wallraf Museum. Il ne s'agit visiblement en outre pas là d'une croix en plexiglas mais vraisemblablement d'une croix en cristal de roche permettant ainsi de rapprocher celle évoquée dans le texte non seulement de la suggestion de la modernité ou encore d'une forme de discrétion dans l'évocation choisie, mais également de l'existence à la fin du Moyen Age de croix jouant ainsi de la transparence de la matériaux comme le Museum Schnütgen en présente dans ses collections permanentes un exemplaire (photographié ci-dessous) auquel la silhouette de la croix de plexiglas peut renvoyer, implicitement, pour l'œil du visiteur familier des musées de la ville de Cologne.





N° 56

Analyse expographique détaillée de la salle, disparue aujourd'hui, intitulée « La dévotion » au Musée de Cluny (2014-2017, photos auteur)



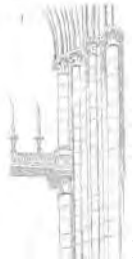
Rappelant les dispositions générales de la salle du trésor qu'avait conçue Alain Erlande-Brandenburg pour cette même institution, celle-ci se présente comme une unité organisée autour d'un plot central de vitrines. La présence, en périphérie, de toute une série d'autres œuvres induit, là aussi, un parcours ambulatoire autour de ce module susceptible de faire écho à celui qui s'effectuait autour des corps saints. Au sol, toutes les parties de la pièce accueillant les œuvres sont marquées par un léger emmarchement noir ceinturant la salle et se retrouvant aussi sous le plot central. Soulignant la présence des œuvres, il opère également comme un discret dispositif de mise à distance. Ce ruban noir déployé au sol contribue à guider les pas du visiteur dans sa déambulation circulaire dans la salle depuis les tentures murales de *La vie de la Vierge* et le *Livre*

d'Heures à gauche, vers la peinture sur bois *La famille Juvenel des Ursins en prière* provenant de la chapelle familiale édifiée dans le chœur de Notre-Dame de Paris, en passant par le *Christ des Rameaux* à mi-parcours.

Dans cette petite pièce tournée vers les baies ouvrant sur l'ouest, ce qui correspond dans le sanctuaire à l'unité architecturale et décorative de l'espace absidial pourrait se retrouver dans l'harmonie chromatique du chêne doré foncé du plafond que reprend une plinthe longeant le sol et auquel répond le chêne doré clair du parquet répété dans les éléments de console déployant, à gauche et sous les fenêtres, un niveau d'exposition horizontal. La peinture des murs en bleu roi emprunté à la palette des couleurs médiévales renforce également le sentiment de l'unité comme on l'avait observé dans l'espace d'accueil du département des peintures médiévales au Wallraf Museum. Pour être attentif à la lumière sous laquelle les œuvres provenant des sanctuaires sont perçues dans l'espace muséal, il importe d'avoir à l'esprit dans quelle ambiance, notamment lumineuse, étaient perçus les artefacts soutenant la vénération médiévale à la figure du Christ, de la Vierge ou dans saints autour de l'autel. Pour le Moyen

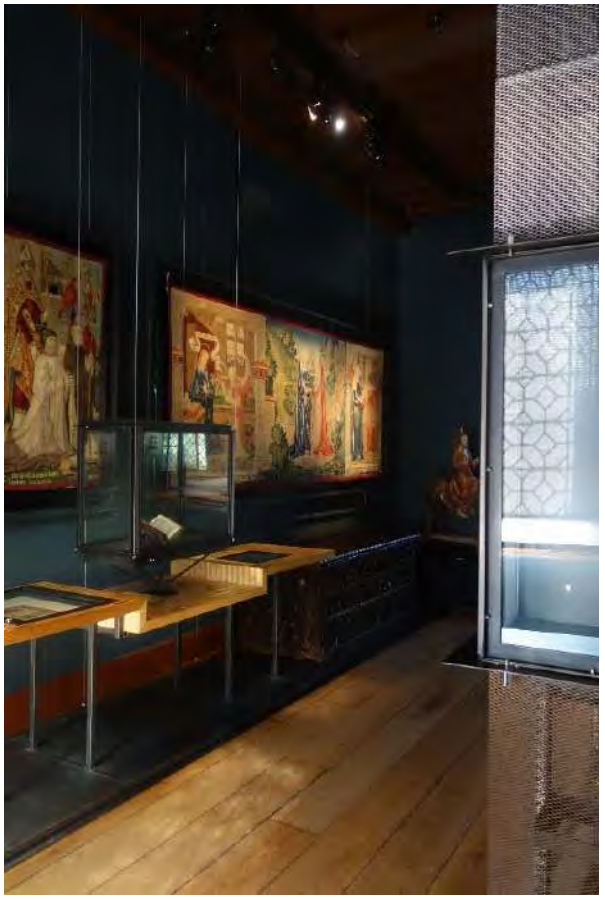
Age, il prend en compte les luminaires entourant l'autel[22] autant que les effets de la lumière passant à travers les vitraux[23]. Ici, à l'exception des éclairages ponctuels par lignes de LED ou de spots miniatures aux angles des vitrines d'orfèvrerie et de sculpture, l'éclairage artificiel au plafond se résume en une rampe de spots projetant une lumière précise sur les œuvres majeures le long des murs. La simplicité de ce système d'éclairage laisse une grande place à la lumière naturelle qui entre à flots - adoucis par la légère opacité du vitrage de la fin du Moyen Age - par les croisées à meneaux de pierre de l'Hôtel.

---

[22] En différenciant, comme y invite Brigitte d'Hainault Zvény l'usage médiéval de mettre les cierges sur l'autel et la période antérieure au IXe siècle au cours de laquelle, comme en témoigne le dessin ci-après ceux-ci prenaient place au pied de la table d'autel ou sur la poutre luminaire en surplomb comme en témoigne la célèbre reconstitution donnée par Viollet-le-Duc ci-après.  Cierges auprès de l'autel dans ce dessin de l'*Autel de la basilique de la Nativité à Bethléem* d'après Ciampini qui constitue la première illustration du volume des annexes de la thèse de doctorat de Brigitte d'Hainault-Zvény, Brigitte D'Hainaut-Zveny, "Les Retables D'autels Sculptés Dans Les Pays Bas À La Fin De L'époque Gothique (Xve-Début Xvie). Raisons, Thèmes Et Usages" (Université Libre de Bruxelles, 1996), p. 2.  Poutre luminaire dans E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, Paris, 1858, III, article « trabes », fig. 1.

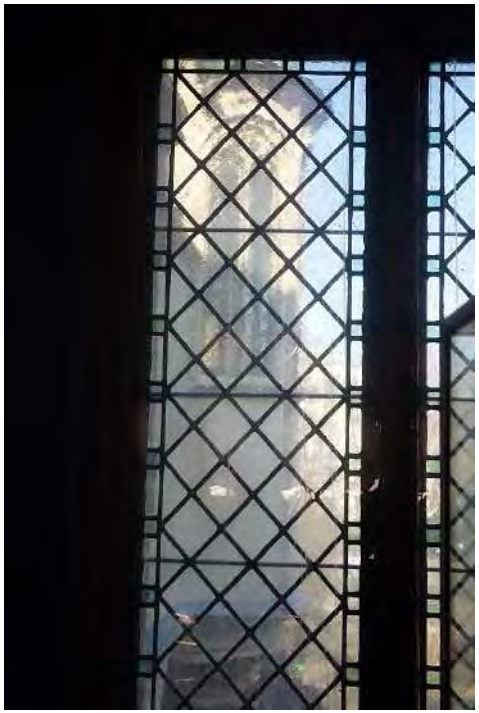
[23]  On peut avoir une petite idée des jeux d'écho entre la polychromie de la statue et celle de la lumière filtrée des vitraux ici à travers la réinstallation d'une Vierge à l'Enfant du XIIe siècle en haut d'une colonne du sanctuaire de l'abbatiale Saint-Denis.

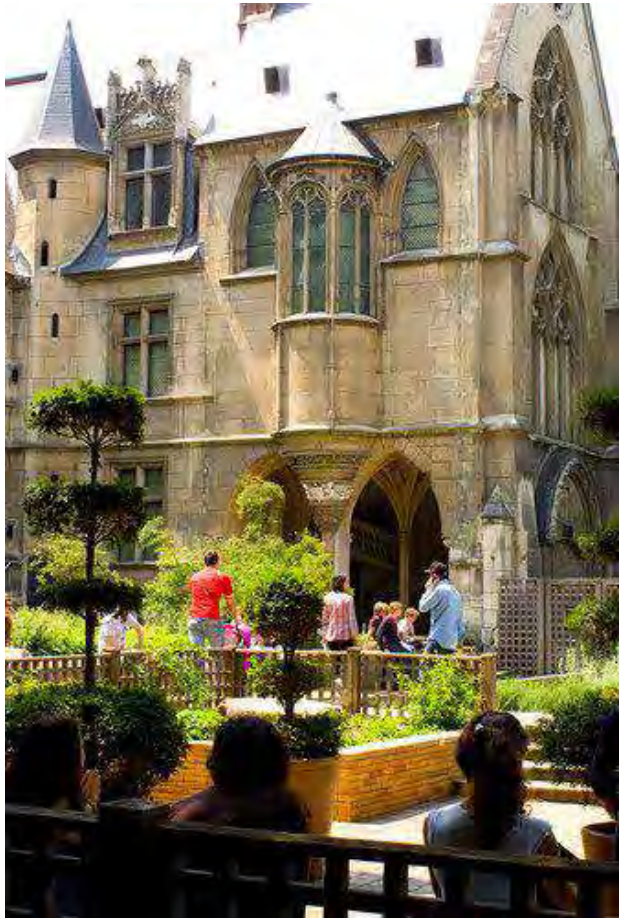




Ces baies et leurs réseaux de vergettes de plomb jouent encore un rôle singulier dans cette salle à travers les jeux de reflets de la lumière et du ciel sur les vitrines. Ainsi, les bustes reliquaires de Mabille et de la compagne d'Ursule apparaissent-ils à la fois sur fond coloré des tons chauds de la peinture de la famille des Ursins à l'arrière-plan et sous le motif losangique répété des baies. Cette superposition en reflets complexes, allant jusqu'à

inclure les six *tondi* insérés dans le vitrage médiéval, loin de perturber la contemplation des bustes traduit au contraire quelque chose de l'environnement multiple qui pouvait entourer ces objets dans leur disposition d'origine[24].





[24] Disposition dont on peut avoir une idée aujourd'hui en contemplant les bustes disposés au centre des arcades de la tribune haute de l'église Sainte-Ursule de Cologne (évoquée plus haut dans ces annexes).

Renvoyant au *locus sacral* ecclésial inscrit dans un enchevêtrement de constructions périphériques telles que le cloître dans l'église conventuelle, les bâtiments du chapitre ou encore des habitations jouxtant parfois les cathédrales, les ouvertures de cette salle doivent encore être considérées pour leur rôle dans la caractérisation de l'îlot d'exposition que constitue la salle. Que devine le visiteur ici en s'approchant de la croisée médiévale ? La chapelle de Jacques d'Amboise édifiée au XVe siècle, avec ses lancettes flamboyantes, au-dessus du jardin des abbés de Cluny. L'aperçu vers cet espace de dévotion privée offre, mieux que toute autre forme de médiation, une mise en abîme extraordinaire en termes de contextualisation. La silhouette de la tourelle en encorbellement opère alors comme un rappel de l'autel qui y prenait place et du contexte de vénération duquel proviennent l'ensemble des objets d'origines diverses rassemblés dans cette pièce sous le titre générique « la dévotion ».

Comment peut se nouer ici, en détail, la rencontre entre le visiteur et les objets présentés ? La question du voisinage des objets peut constituer la première dimension à observer dans l'environnement ecclésial comme muséal. Dans le premier, procédant par cercles concentriques, on peut inclure d'abord l'ordonnancement architectural du chœur, les éventuelles sculptures des piles, les programmes iconographiques déployés aux vitraux de l'abside et les éventuels baldaquins et courtines pouvant entourer immédiatement l'autel. La table eucharistique sur laquelle prend place le reliquaire et plus tard le retable fait mentionner les reliques qu'elle enchâsse dans la pierre, la nappe de lin blanc évoquant le linceul du Christ, le devant d'autel ou *antependium* et les instruments eucharistiques, les Evangiles, la Croix et des luminaires[25].



25 Bien que tardive, l'évocation la plus célèbre de ces dispositions est celle offerte par le tableau dit du *Maître de la Messe de Saint-Gilles* de la National Gallery (vers 1500) figurant l'autel matutinal de l'abbatiale de Saint-Denis avec les riches textiles de l'*antependium* des courtines et soutenant les Ecritures au premier plan, la *pala d'oro* orfévrée *retro tabula*, l'hostie élevée et enfin la croix de saint Eloi au-devant du reliquaire de saint Louis.

Avec ses éléments de tenture, de peinture, de sculpture, d'enluminure, de vitrail et d'orfèvrerie, cette salle rassemble sous le vocable de « La dévotion » un peu de la variété des artefacts peuplant les abords immédiats de l'autel. Notons immédiatement l'établissement d'une claire distinction entre plusieurs niveaux de lecture depuis les œuvres disposées le long des murs, celles inscrites dans le plot central et le niveau intermédiaire de celles disposées sur la console horizontale.



Les premières - respectivement la tapisserie du chœur de la cathédrale de Bayeux, le devant d'autel polychrome en bois sculpté[26] représentant tous deux des scènes de la vie de la Vierge et enfin la peinture sur bois provenant de la chapelle familiale élevée dans Notre-Dame – tendent à composer un arrière-plan à la réception des œuvres qu'elles encadrent.



Au-devant d'elles, les rapprochements d'œuvres obéissent essentiellement à des proximités typologiques (la page enluminée et le livre d'Heures présenté ouvert, les deux bustes reliquaires présentés ensemble, comme les deux châsses rhénanes, l'ostensoir et les reliquaires-monstrances ou encore la vitrine rassemblant les objets de dévotion privée).

[26] Ce devant d'autel (provenant d'une église dominicaine anglaise, 2è ¼ du XVIe siècle) était démonté au moment où ont été prises ces photographies. On le redonne ici afin de compléter visuellement le dispositif originel : 



Quant à elles, les œuvres présentées dans des vitrines isolées s'en trouvent rehaussées dans leur statut de chefs-d'œuvre (notamment le repos de l'Enfant Jésus et la célèbre Vierge ouvrante d'origine prussienne à l'iconographie du trône de grâce présentée de telle façon que le visiteur peut la contempler sans même entrer dans l'espace circulaire de la salle). Le visiteur chemine ainsi à l'intérieur d'une enveloppe constituée à la périphérie de la pièce dont l'effet est de créer une contextualisation à la fois temporelle, autour du XVe siècle et topographique puisque les tentures du chœur de la cathédrale de Bayeux comme le devant d'autel dominicain renvoient à l'espace le plus sacré dans le sanctuaire. La présence de la famille Juvenel des Ursins en oraison vient ajouter à l'évocation de la cathédrale la dimension de la dévotion privée dont relèvent, parmi les œuvres sous vitrine, tant le Livre d'Heures que les objets personnels de dévotion. Au-delà de la simple complémentarité des techniques rassemblées ici, un riche dialogue se noue entre les œuvres qui se déploient aux murs, celles qui se dressent horizontalement devant elles et enfin celles qui leur font face au centre obligeant le regard à naviguer entre les différents niveaux.





Après avoir considéré attentivement les effets du parcours proposé et la disposition des différents groupes d'œuvres dans la salle, sans doute a-t-on accompli les trois tours rituels requis pour pouvoir s'approcher de ce qui est désigné, de par sa simple séparation, comme l'endroit le plus en rapport avec le sacré en lui-même ou par son contenu. Impossible de nier ici que ce pôle présente quelques traits d'excentricité. Si l'ambition était d'émettre un signe à même d'attirer l'attention du visiteur, d'interrompre le confort linéaire, sinon la monotonie d'une visite dans l'harmonie des tons chêne et bleu roi, le défi est indubitablement relevé.

Comment ne pas rester au moins interdit devant cette énorme cage centrale noire faite d'un assemblage de grillage et de montants massifs en fer entrecroisés ? Que signifie au centre de la pièce cette structure fermée érigée du sol au plafond comme un manifeste de protection autant que de mise en avant des œuvres ? Avec ce module d'un fort impact visuel en tant qu'espace autre frappant par son aspect clos, sa densité autant que son obscurité, parvient-on sur le seuil d'un lieu à part au sein de celui qui pouvait renvoyer, par contraste, à l'espace ecclésial ou à celui de la chapelle ? Quelle est la nature de cet espace dans lequel on ne peut pas entrer, qui contient, met à distance, protège et magnifie le tableau d'autel, les ostensoirs et les différentes sortes de reliquaires qu'il donne à voir ?

Au-delà de la seule tentation analogique, des éléments fondent-ils une comparaison avec ce qui serait dans l'univers d'origine des objets soit la chambre du trésor soit l'armoire du trésor selon les échelles retenues ? L'élément architectural qu'on trouve parfois désigné et représenté dans

l'iconographie médiévale sous les traits de la tour du trésor[27] se caractérise avant tout par les mécanismes de protection qu'il met en œuvre contre les destructions, incendies, ou pillages qui menacent constamment les biens du trésor pour leur valeur en numéraire comme pour leur puissance d'intercession[28]. Le grillage et les montants massifs de fer peuvent alors renvoyer à la fois directement aux ferronneries qui barraient l'entrée de certains trésors[29] ou au moins de leurs ouvertures ou à la massivité des murs et à la multiplication des protections (séries de portes et d'escaliers,

---



[27] Page enluminée (*Le Livre du térsor* de Brunetto Latini, Bib royale Bruxelles ms 10228 ms. 6) présentant une illustration architecturée sur le thème de la tour du trésor. Voir Brigitte Roux, "La Tour Du Trésor : Clés D'accès," in *Le Trésor Au Moyen Age : Discours, Pratiques Et Objets, Études Réunies Par P-a Mariaux, L. Burkart, Y. Pottin, P. Cordez & Al.*, ed. Pierre-Alain Mariaux, et al. (Florence: Sismel Edizioni, 2010).

[28] Franz J. Ronig, "Trésors Et Chambres Des Reliques " in *Rhin-Meuse* (1972). Marie-Anne Sire, "Les Trésors De Cathédrales : Salles Fortes, Chambres Aux Reliques Ou Cabinets De Curiosité ?," in *20 Siècles En Cathédrales*, ed. Jacques (sous le patronage de) Le Goff, Catherine (sous la dir. de) Arminjon, and Denis Lavalle (Paris: Centre des Monuments Nationaux, Monum Editions du Patrimoine, 2001); Aude Morelle, "La Salle Du Trésor De Notre-Dame De Noyon," in *La Cathédrale Notre-Dame De Noyon. Cinq Années De Recherches*, ed. Arnaud Timbert and Stéphanie Daussy (Noyon: Société historique, archéologique et scientifique de Noyon, 2011).



[29] Dispositif dont témoigne l'entrée de la *Camera Sancta* d'Oviedo.

etc.). Le rassemblement des objets en lui-même dans cette structure peut assez légitimement évoquer également l'échelle inférieure de l'armoire du trésor notamment dans la mesure où la disparité des objets présentés fait écho à la diversité des types d'objets que regroupe le trésor d'église dès ses origines[30] et dont témoignent à la fois les représentations tardives[31] et les photographies XIXe[32]. La comparaison doit être arrêtée là car le sens même de la protection à l'intérieur des trésors consistait, outre la seule protection matérielle, prioritairement à soustraire les objets de *transitus* à la vue des fidèles. C'est la logique de la rétention, suivant le principe du jeûne des images, qui fonde la mise au secret dans la pénombre du trésor. L'inaccessibilité des reliques jusqu'au jour de leur apparition dictée par le calendrier liturgique ou le cours des évènements contribue à la puissance de la « recharge sacrale »[33] dont elles bénéficient durant le temps de l'attente. Cette invisibilité structurelle contribue à attiser l'espérance de l'apparition épiphanique de la présence du saint et des manifestations de son pouvoir. A ce titre, les visites de trésors souvent évoquées dans la littérature non spécialisée constituent une exception et s'inscrivent pour la plupart également dans le cadre de la vénération et non dans celui d'une seule contemplation esthétique anachronique pour le Moyen Age.

Dès lors, y aurait-il plus de sens à imaginer que cette structure fonctionne, dans l'esprit du scénographe qui la tend sous les yeux du visiteur, directement comme un reliquaire ? Certains indices permettent-ils de le croire ? Le reliquaire, l'armoire et la tour du trésor entretiennent des relations d'emboîtement, mais aussi des formes de contiguïté à travers le contact avec les reliques, qu'est-ce qui donne pourtant à penser que plus que d'une tour du trésor d'allure industrielle il pourrait s'agir d'un sorte de cage-reliquaire inventant ainsi une typologie inédite ? La morphologie que cette structure échafaude pour les vitrines offre des pistes de réponse. Il s'agit de caissons transparents, fortement cernés par les arrêtes noires

[30] Pierre-Alain Mariaux et al., *Le Trésor Au Moyen Age. Questions Et Perspectives De Recherche* (Neuchâtel: Institut d'Histoire de l'Art et de muséologie, 2005). *Le Trésor Au Moyen Age : Discours, Pratiques Et Objets, Études Réunies Par P-a Mariaux, L. Burkart, Y. Pottin, P. Cordez & Al.* (Florence: Sismel Edizioni, 2010).

[31] Qu'on songe par exemple aux célèbres planches que Dom Félibien donnait au XVIIe siècle des armoires du trésor de Saint-Denis Dom Michel Félibien, "Histoire De L'abbaye Royale De Saint-Denys En France,," in *réimpression en fac-similé de l'édition de 1706 avec une introduction d'Hervé Pinoteau* (Editions du Palais Royal, 1706 [1973]). ou encore aux nombreuses gravures conservées de la Grande Châsse de la Sainte-Chapelle.



[32] Voyons par exemple ici l'armoire de la Sainte-Chapelle d'Aix avant le déploiement muséal moderne du trésor.

[33] Alphonse Dupront, *Du Sacré : Croisades Et Pèlerinages, Images Et Langages*, Bibliohthèque Des Histoires (Paris: Gallimard 1987).

qui les encadrent et qui se détachent en saillie lisses et lumineuses sur l'espace vide de la cage grillagée laissé dans l'ombre. L'élancement des hautes vitrines sur fond noir présente une esthétique presque théâtrale[34] parvenant à la fois à magnifier les œuvres présentées et à créer une marge invitant l'œil à les appréhender différemment de celles laissées à l'arrière-plan. Mais imaginer qu'un tel dispositif figure d'une quelconque façon un reliquaire monumental ne fait qu'amener de nouvelles questions.

Si on fait abstraction de l'esthétique art brut ou art industriel qui pourrait au fond renvoyer à l'existence au Moyen Age de reliquaires simplement faits de bois, voire d'os[35], on peut d'abord se demander ce que peut signifier le déploiement d'une telle résille n'encadrant que du vide ? Les grilles signalent habituellement ce qu'il est interdit de toucher. La structure entière suggère- t-elle alors qu'en son centre se trouve l'essentiel, ce qui justement est par définition aussi invisible qu'intouchable et vers lequel les objets terrestres ne constituent que des chemins d'accès[36] ? S'il s'agit d'une réinterprétation libre du reliquaire médiéval qui relèverait dès lors de la typologie de la monstrance avec ses ouvertures vitrées laissant entr'apercevoir les restes saints, une autre question de taille demeure. Que signifie exactement le fait d'ostendre aux visiteurs les objets de la dévotion chrétienne médiévale (incluant ici notamment un tableau d'autel, des ostensoirs et des autels portatifs) comme des reliques ? Le culte rendu aux corps saints, les motifs de leur collecte et les formes médiévales de leur vénération appartiennent de toute évidence au passé historique et peuvent ainsi être présentés comme des vestiges. De la même façon, les cartels allongés qui évoquent dans cette salle la procession ou le pèlerinage les lient pleinement à la coloration particulière de la sensibilité médiévale. Mais, ces indications comme l'autorité de cette structure centrale n'œuvrent-ils pas alors, certes subtilement, à affirmer la distance qui nous sépare de l'homme médiéval qui est ainsi érigé avant tout comme cet autre dont les aspirations à la transcendance et les chemins empruntés vers celle-ci ne concerneraient en rien l'homme qui reçoit de tels dispositifs expographiques comme textuels ? C'est une possibilité qu'on ne peut totalement négliger. Pour autant, reconnaissons combien la logique du reliquaire qui semble avoir présidé à cette installation qui parvient en tout état de cause à magnifier les objets alors vécus comme les plus sacrés car auréolés de la promesse ou de l'accomplissement des espoirs que l'homme médiéval plaçait en eux.

Ainsi cette salle d'exposition au sujet de laquelle nous n'avons pu mentionner ici le volet textuel pourtant caractérisé par la très grande finesse des évocations des usages comme des représentations que le Moyen Age associait à chaque catégorie d'objets présentés relève-t-elle d'une façon originale le défi posé par la présentation du patrimoine mobilier religieux en contexte muséal.

---

[34] Au moins du côté gauche car sur les trois autres côtés l'effet esthétique a été abandonné par l'insertion disharmonieuse de fonds blancs censés favoriser la lisibilité des œuvres jusqu'à la vitrine dans laquelle deux bustes reliquaires sont présentés ensemble, l'un sur fond noir, l'autre sur fond blanc !

[35] Mariaux, (mais où ?)

[36] Renvoyant aux propos liminaire autour du sacré fondant combien le sacré désigne en réalité toujours quelque chose de profane (un objet, un lieu, un rite…) que l'homme peut voir, toucher, entendre ou sentir et qui constitue le vecteur vers un passage.



La poésie avec laquelle elle offre à l'œil contemporain de contempler les tableaux de dévotion portatifs typiques de la piété individuelle de la fin du Moyen Age « à travers » les reflets des scènes de la vie de Vierge en est exemplaire. Ce sont là les scènes de l'Annonciation et de la Visitation qui, mieux que toute glose, livrent au visiteur un accès instantané à l'arrière-plan dévotionnel inséparable des expériences spirituelles que la foi du XVe siècle éprouvait[37] en lien avec une remémoration, une *ruminatio* pétrie d'empathie pour les mystères joyeux et douloureux associés à l'existence terrestre du Christ et à la mystique mariale.

Ces rappels des formes particulières de la dévotion à la fin du Moyen Age invitent, en guise d'ouverture, à soulever la question de l'expérience que le visiteur est susceptible de vivre dans une telle salle. La question est importante car elle pourrait apporter des pistes à la réflexion générale sur l'espace muséal comme succédané de l'espace sacral. Tout aussi intéressante que la forme prise par les vitrines, la question de leur absence doit également être prise en compte. Si on comprend que la Vierge à l'enfant en bois soit présentée sans l'entrave visuelle d'un encadrement vitré qui pourrait nuire à son esthétique, il n'en demeure pas moins qu'elle n'en est que plus offerte à la main dont on peut aisément imaginer qu'elle brûle de la toucher, geste qu'un grillage ne vient pas entraver. Mais l'intériorisation de la défense muséale de toucher en raison de la préciosité comme de la fragilité des œuvres dicte, sans besoin de matérialisation, la conduite à suivre. Or, dans le temps de leur vénération originale comment étaient appréhendées les Vierges à l'Enfant ? Etaient-elles considérées à bonne distance, du bout des cils ? Au contraire, les profondes traces d'usures que présentent les statues mariales, du Christ et des saints parvenues jusqu'à nous témoignent assez de l'usage de toucher ces représentations saintes

[37] De la même façon que la peinture de la *Messe de saint Grégoire* donne un accès instantané, par le biais de l'image à l'essentiel du dogme pour l'époque ouverte à la toute fin du XIIIe, c'est à dire la croyance dans la présence réelle du Christ dans les saintes espèces et la réaffirmation du culte des saints et de leurs reliques donnant aussitôt du sens aux objets de dévotion présentés dans la vitrine qui la jouxte !

desquelles on attendait que se manifeste la présence. Sans que rien en lui ne remette sans doute en cause le bien-fondé de l'interdit, notons tout de même combien le visiteur de musée expérimente ici une relation dont il ignore peut-être à quel point elle est éloignée de celle que faisait l'homme en oraison devant l'objet de sa contemplation. Il en va de même lorsqu'il ne fait que constater la présence de petits grelots attachés au bas du « repos de Jésus ». Qu'est-ce que ce beau spécimen sous sa vitrine peut dire du berceau de l'Enfant Jésus qu'on faisait dodeliner pendant la contemplation de la crèche au doux rythme du tintement des grelots qui y étaient suspendus ? Ainsi, comme avec la statue dont la présence offerte ne peut qu'appeler un impossible contact charnel, le visiteur fait-il face au repos du Christ une sorte de non-expérience physique puisque ses sens ne peuvent en être atteints. Pas plus naturellement qu'il ne peut boire au calice de la Messe de saint Grégoire. La frustration de ses propres sens pourrait-elle le mettre sur la voie de l'intuition de l'importance pour l'homme médiéval de son immersion complète au contact d'un monde de *realia* qu'il appréhendait engageant tout son corps et s'appropriait par tous ses sens. Les reliquaires étaient touchés, portés en processions, l'hostie elle-même était ingérée, l'encens respiré.

Il n'est pas anodin que la vue soit des cinq sens celui que l'institution muséale ait hissé au sommet. Ce constat renvoie tant au changement de paradigme lié au passage du culte des reliques à celui des images qu'à l'invention de « l'œil » tel qu'il éclot dans la Renaissance italienne dont le musée est l'héritier. Ces considérations ont naturellement partie liée avec celles qui entourent la question de ce que pourrait être la sacralité muséale si une sacralité non immanente devait exister. Quoiqu'il en soit, on a découvert au contact d'une telle salle la richesse des expériences visuelles offertes par les vues traversantes, depuis les baies, à travers la transparence du grillage ou encore par l'étagement des niveaux de lecture des œuvres créant des dialogues d'objets inédits par des jeux optiques de reflets et de superpositions. Peut-être que dans un si riche enveloppement lumineux et chromatique et au contact de ces espaces d'ambulation autour d'un dispositif d'ostension complexe, l'homme muséal est amené à découvrir que l'intouchable qu'est devenu aujourd'hui l'objet de musée demeure une source possible d'un accès à quelque chose susceptible de le toucher et de le transformer.

Bascher, Joanne. "La Muséographie Du Musée D'unterlinden." edited by Michel (dir.) Collardelle, 68: Ecole du Louvre, 2009.
Burnet, Albert. "Décorateur De "Rhin-Meuse" - Manfred Hürrig Passe Sans Effort Du Théâtre Au Musée." *Le Soir* N° du samedi 30 septembre 1972 (1972): 9.
D'Hainaut-Zveny, Brigitte. "Les Retables D'autels Sculptés Dans Les Pays Bas À La Fin De L'époque Gothique (Xve-Début Xvie). Raisons, Thèmes Et Usages." Université Libre de Bruxelles, 1996.
Davallon, Jean *Claquemurer, Pour Ainsi Dire, Tout L'univers : La Mise En Exposition*. Edited by Centre de création industrielle Centre Georges Pompidou Paris 1986.
Dupront, Alphonse. *Du Sacré : Croisades Et Pèlerinages, Images Et Langages*. Bibliohthèque Des Histoires. Paris: Gallimard 1987.
Félibien, Dom Michel. "Histoire De L'abbaye Royale De Saint-Denys En France,." In *réimpression en fac-similé de l'édition de 1706 avec une introduction d'Hervé Pinoteau*: Editions du Palais Royal, 1706 [1973]
Mariaux, Pierre-Alain, Lucas Burkart, Yann Pottin, and Philippe Cordez. *Le Trésor Au Moyen Age : Discours, Pratiques Et Objets, Études Réunies Par P-a Mariaux, L. Burkart, Y. Pottin, P. Cordez & Al.* Florence: Sismel Edizioni, 2010.
———. *Le Trésor Au Moyen Age. Questions Et Perspectives De Recherche*. Neuchâtel: Institut d'Histoire de l'Art et de muséologie, 2005.
Montpetit, Raymond "L'exposition, Un Lieu De Signification." *Museum International (Paris, Unesco) Editions de l'Unesco* N°185, (vol. 47, n°1) (1995): 41 à 45.
Morelle, Aude. "La Salle Du Trésor De Notre-Dame De Noyon." In *La Cathédrale Notre-Dame De Noyon. Cinq Années De Recherches*, edited by Arnaud Timbert and Stéphanie Daussy, 211-31. Noyon: Société historique, archéologique et scientifique de Noyon, 2011.
Ronig, Franz J. . "Trésors Et Chambres Des Reliques ". In *Rhin-Meuse* 134-41, 1972.
Roux, Brigitte. "La Tour Du Trésor : Clés D'accès." In *Le Trésor Au Moyen Age : Discours, Pratiques Et Objets, Études Réunies Par P-a Mariaux, L. Burkart, Y. Pottin, P. Cordez & Al.*, edited by Pierre-Alain Mariaux, Lucas Burkart, Yann Pottin and Philippe Cordez, 89-101. Florence: Sismel Edizioni, 2010.
Sire, Marie-Anne. "Les Trésors De Cathédrales : Salles Fortes, Chambres Aux Reliques Ou Cabinets De Curiosité ?". In *20 Siècles En Cathédrales*, edited by Jacques (sous le patronage de) Le Goff, Catherine (sous la dir. de) Arminjon and Denis Lavalle, 191-202. Paris: Centre des Monuments Nationaux, Monum Editions du Patrimoine, 2001.