Rite et création

Collection « Vertige de la langue »,
fondée et dirigée par Giovanni Dotoli

Ouvrage publié avec le soutien de l'Institut des civilisations, arts et lettres (INCAL), du Centre de recherche sur l'imaginaire (CRI) de l'UCLouvain, du Fonds national de la recherche scientifique, ainsi que du Musée L.

Illustration de couverture :
Didier Mahieu, *Anna* (2000-2001).
Technique mixte : photographie de dessin
et matières organiques sur papier
(Musée L, Fonds Eddy Meeùs, n° inv. AM1420)
© Musée L – UCLouvain, photo © J.-P. Bougnet

www.editions-hermann.fr

ISBN : 979 1 0370 0344 7

© 2020, Hermann Éditeurs, 6 rue Labrouste, 75015 Paris.

Toute reproduction ou représentation de cet ouvrage, intégrale ou partielle, serait illicite sans l'autorisation de l'éditeur et constituerait une contrefaçon. Les cas strictement limités à l'usage privé ou de citation sont régis par la loi du 11 mars 1957.

Rite et création

Sous la direction de
Myriam Watthee-Delmotte

hermann
Depuis 1876

IV

Ornementa sacra

L'art de la liturgie et la liturgie de l'art entre Moyen Âge et temps modernes

par Ralph Dekoninck, *UCLouvain*
et Caroline Heering, *FRS-FNRS*

Le présent article s'inscrit dans le cadre d'un projet financé par la Politique scientifique fédérale belge portant sur les objets du culte catholique au premier âge moderne, tels que ciboires, calices, ostensoirs, chasubles, devant d'autel, etc., objets que l'on qualifie d'ornements liturgiques ou, selon les termes de l'époque, *ornamenta sacra*[1]. A priori, un tel sujet peut sembler assez éloigné du cadre fixé par ce volume, à tout le moins au regard de la période couverte. Mais envisager une telle période et un tel sujet invite à revenir sur quelques fondements de la problématique qui sous-tend et traverse bien des contributions ici réunies. Il est inutile de rappeler que la question du rite, dans le contexte occidental chrétien, est intimement liée à celle de la liturgie. On ne veut pas dire par là

1. *Ornamenta Sacra. Étude iconologique du patrimoine liturgique des Pays-Bas méridionaux (1400-1700)*, projet co-dirigé par Ralph Dekoninck (UCLouvain), Barbara Baert (Katholieke Universiteit Leuven) et Marie-Christine Claes (Institut royal du patrimoine artistique).

que c'est le seul champ concerné, la ritualité touchant bien d'autres aspects de la vie en société, mais c'est un des principaux champs pour penser et vivre le rite sous l'ancien régime. Les définitions de l'époque sont d'ailleurs assez claires à cet égard. Ainsi à la fin du XVII^e siècle, le dictionnaire d'Antoine Furetière propose la définition suivante du mot « rite » : « Manière de faire les cérémonies de l'Église[2] ». Quant au terme « cérémonie », en voici la définition : « Assemblage de plusieurs actions, pompes, et manieres d'agir, qui servent à rendre une chose plus magnifique et plus solemnelle. Se dit aussi en matiere ecclesiastique, des choses qui peuvent rendre le culte divin plus auguste et plus venerable[3] ». On constate que dans cette définition, la dimension somptuaire apparaît constitutive du cérémonial qui a pour but de magnifier la solennité de son objet, et cela passe notamment, et peut-être même essentiellement, par une exaltation esthétique.

La réflexion ici proposée touche à ce rapport intime entre art et liturgie, ce que nous avons voulu évoquer à travers la réversibilité des termes dans notre titre : l'art de la liturgie et la liturgie de l'art, ce deuxième aspect ouvrant cette réflexion sur le substrat rituel de la création artistique, et en particulier de la création ornementale en contexte liturgique. Mais il convient de procéder préalablement à l'adaptation de l'argument du volume à notre cas d'étude. Car bien évidemment on ne peut transposer aux périodes plus anciennes les questions qui se posent pour la création contemporaine sans opérer quelques ajustements. Nonobstant ces garde-fous bien nécessaires contre tout anachronisme, nous sommes convaincus que ce regard rétrospectif peut nous apporter quelques clés pour penser notre présent, ou à tout le moins pour appréhender sous un autre jour les productions artistiques du passé que nous contemplons encore aujourd'hui dans nos musées, œuvres décontextualisées, pour ne pas dire déracinées de leur terreau culturel et surtout rituel. Et c'est d'ailleurs plutôt dans cette direction que nous avons orienté

2. Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye/Rotterdam, Arnoud et Reinier Leers, 1690, *s.v. Rite*.

3. *Idem*, *s.v. Cérémonie*.

notre propos afin notamment de démontrer combien la liturgie a pu constituer depuis le Moyen Âge un agent activateur de la puissance de l'art, lequel en retour a pu concourir à l'effectuation, l'effectivité et l'efficacité du rite. Nous pouvons même aller jusqu'à dire, à titre heuristique, que l'art a pu jouer un rôle instituant pour le rite, et inversement que le rite a pu contribuer à consacrer l'art, au sens premier (le rendre sacré) et au sens figuré (le célébrer).

Quoi qu'il en soit du degré de coïncidence, voire d'identité entre ces deux réalités, et contrairement à l'idée reçue d'un rapport ancillaire de l'art à la liturgie – ce que réaffirment pourtant avec force et insistance tous les textes prescriptifs en matière de culte –, une chose est sûre : c'est qu'art et liturgie furent interdépendants. Et pourtant on serait plutôt tenté aujourd'hui de penser que ces deux dimensions s'opposent. Le caractère institué, répétitif, stéréotypé, codifié et collectif du rite semble *a priori* exclure la démarche artistique où priment la nouveauté, l'inventivité, la liberté et l'individualité. Mais une telle caractérisation de l'art résulte d'une conception qui commence à s'imposer progressivement à partir de la Renaissance, où la création artistique cherche à conquérir son autonomie, quête qui débouchera sur le domaine des beaux-arts. Parallèlement, la liturgie, et particulièrement, la liturgie post-tridentine, que d'aucuns qualifient de baroque, continue à explorer un univers saturé de *stimuli* visuels, auditifs et olfactifs, autrement dit un univers qui accorde une grande place à l'*aesthesis*, terme qui est à comprendre en son sens premier d'expérience sensible.

Pour la période qui nous intéresse, la place à accorder à cette dimension esthétique n'en reste pas moins débattue, particulièrement entre protestants et catholiques, mais aussi au sein même de l'Église catholique. Le débat porte pour l'essentiel sur la question du *decorum*, c'est-à-dire sur la question de l'adéquation des formes à la fonction. Par un mouvement symétrique et inverse de celui qui reconnaît en l'art un auxiliaire du rite, on a parfois voulu bannir du rite toute charge esthétique : « Il y a plus de dévotion, écrivait l'abbé de Saint-Cyran, à entendre la messe d'un prêtre mal habillé ou peu vertueux, que d'un prêtre qui dit la messe avec de beaux ornements et sur un autel bien paré, ou qui est estimé pour sa vertu : car, dans

l'un des cas, toute la foi agit et engage les sens, et, dans l'autre, tous les sens sont engagés[4]… ». Comme on le voit, la beauté du rite plutôt que d'être conçue comme un adjuvant nécessaire à son effectuation et à son efficacité, apparaît être une entrave, voire un dévoiement ou une distraction par rapport à sa finalité première, celle d'opérer et de maintenir la communication et la communion avec Dieu.

Plutôt que d'entrer dans les arcanes de ce débat multi-séculaire entre conception épurée, pour ne pas dire puriste du culte – ce qui en soit relève également d'une forme d'esthétique –, et conception somptuaire du rite, opposition qui redouble celle entre intériorisation et extériorisation de la foi, on a choisi de porter tout d'abord l'attention sur un thème iconographique dont l'intérêt est d'offrir une fascinante réflexion visuelle sur la dimension performative du rite lié à la transubstantiation, mais plus encore de nous aider à comprendre le lien étroit entre ce rite et le pouvoir des images comme de tous les ornements liturgiques. Il s'agit de l'iconographie de la Messe de Saint Grégoire[5]. Ce thème, qui rencontre un certain succès à dater du milieu du XIVe siècle, trouve son origine dans la dévotion à une icône miraculeuse située à Rome dans la basilique Sainte-Croix-de-Jérusalem, et encore connue aujourd'hui sous la forme d'une copie. La légende rapporte que l'icône originelle garderait le souvenir, voire constituerait la trace matérielle d'une vision du pape Grégoire le Grand au début du VIIe siècle. En réponse à sa prière pour convertir une personne doutant de la présence réelle, le Christ lui serait apparu sur l'autel sous la forme de l'homme de douleur. Cette vision et cette icône vont engendrer une riche iconographie montrant le saint Pape assurant l'office liturgique tandis que le Christ s'incarne sous ses yeux. Comme la plupart de ces images sont des tableaux d'autel (privé ou public), on conçoit aisément

4. Jean du Verger de Hauranne, abbé de Saint-Cyran, *Lettres chrétiennes et spirituelles*, t. 2, Paris, 1744, p. 315-316.

5. Thomas Lentes et Andreas Gormans (dir.), *Das Bild der Erscheinung. Die Gregormesse im Mittelalter*, Berlin, Reimer, 2007. Esther Meier, *Di Gregormesse : Funktionen eines spätmitelalterliche Bildtypus*, Cologne, Weimer et Vienne, Böhlau, 2006.

la forme de mise en abyme qui en découlait. Le prêtre et ses acolytes desservaient la messe face à ces images de la messe, lesquelles leur offraient en modèle la figure de Grégoire le Grand, mais aussi tout l'appareil et l'apparat liturgiques qui accompagnent cette advenue de la présence réelle, tant dans l'eucharistie que dans les images sur le fond desquelles l'hostie se détache, la liturgie contribuant ainsi à donner corps à ces images, qu'elles soient peintes ou sculptées.

Un bel exemple est le triptyque de l'*Adoration des Rois Mages* que Hieronymus Bosch a peint à la fin du XV^e^ siècle, sans doute pour la cathédrale de Bois-le-Duc, et qui est conservé aujourd'hui au musée du Prado à Madrid (fig. 1)[6]. La Messe de saint Grégoire y apparaît en grisaille sur les volets fermés. On est donc bien loin des fastes liturgiques, ce qui compte ici étant l'abstinence des sens que traduit la grisaille. Mais quand on sait que ce type de retable se trouvait rituellement manipulé en fonction de la liturgie, et que précisément lors des messes les volets étaient ouverts pour révéler la vivacité des couleurs, geste épiphanique dévoilant ici l'espace de l'épiphanie (l'Adoration des rois mages) devant lequel le cérémonial liturgique se déployait, une œuvre pareille prend tout son sens. Elle le prend en particulier une fois replacée dans les réseaux ou le système denses des gestes, des paroles, des sollicitations sensorielles, mais aussi des objets liturgiques qui l'environnaient et lui conféraient cette puissance épiphanique, la scène représentée prenant littéralement vie par l'effet du rite.

On peut citer un autre exemple, postérieur d'une trentaine d'années, que l'on doit à Adrien Isenbrandt, peintre brugeois actif durant la première moitié du XVI^e^ siècle (fig. 2). L'intérêt de cet exemple est qu'à la différence du dernier il est saturé de couleurs et de détails, l'artiste ayant d'ailleurs pris le soin de rehausser tous les ornements liturgiques, des vêtements du clergé jusqu'aux objets

6. Voir entre autres Reindert Falkenburg, « Super-Entanglement : Unfolding Evidence in Bosch's *Mass of St. Gregory* », dans Walter S. Melion et Lee Palmer Wandel (dir.), *Image and Incarnation : The Early Modern Doctrine of the Pictorial Image*, Leiden, Brill, 2015, p. 372-396. Les figures auxquelles renvoie cet article sont regroupées aux pages 80-83 du présent volume.

du culte, de couleur dorée dont on distingue aisément les coups de pinceaux et qui rend ce tableau véritablement scintillant. Cette surenchère de couleurs et de détails tend *a priori* à distraire le regard, verbe « distraire » étant à comprendre dans son sens étymologique de ce qui détourne (*dis-trahere*) de l'essentiel, c'est-à-dire de l'homme de douleur. Et pourtant, à y regarder de plus près, tout concourt à exalter cette figure du Christ qui se détache de son fond doré, l'icône s'incarnant ainsi, ce qu'une vue de biais rend visible. Tout converge en effet pour magnifier cette apparition : luminaires, encens et ornements manifestent et exaltent le passage de la représentation à la présence. L'art de la liturgie participe donc à la potentialisation de l'art, c'est-à-dire à sa charge sacrale et à son agentivité.

Par cette prolifération ornementale qu'il met en œuvre, dans une esthétique que l'on peut qualifier de gothico-renaissance, ce tableau nous amène par ailleurs au second volet de notre réflexion, centré sur la liturgie de l'art, ou plus exactement sur l'aspect rituel de ce domaine singulier de la création artistique que l'on appelle l'ornement, et plus précisément encore de l'ornement liturgique, le terme d'ornement étant cette fois à comprendre non seulement dans son sens liturgique mais aussi dans son sens proprement artistique, ces deux dimensions tendant ici à se confondre.

Sans pouvoir épuiser toutes les dimensions de cette question tentaculaire qui est celle de la ritualité de l'art et de l'ornement, on remarquera dans un premier temps qu'il existe entre les concepts de rite et d'ornement une collusion particulière. Si l'on se place du point de vue de la production, et en adoptant une conception volontairement élargie du rituel, ne pourrait-on pas, en effet, affirmer que les pratiques ornementales s'ancrent toujours, d'une manière ou d'une autre, dans la ritualité ? Qu'il s'agisse d'une peinture sur les parois d'une grotte ou d'une fresque dans un palais italien, de l'empreinte de motifs géométriques répétés sur une céramique ou encore d'un tatouage, d'une broderie sur un support textile ou de motifs griffonnés avec un degré plus ou moins élevé de conscience sur une feuille blanche, toutes ces formes d'expression partagent en effet, à leur niveau le plus élémentaire, et indépendamment de leur degré de réalisme, une visée d'ordonnancement de l'espace, une

volonté de structurer et d'ordonner le chaos, de former le monde et de donner une forme à la matière pour l'apprivoiser, l'appréhender ou se l'approprier, en l'embellissant, pour la différentier et ainsi l'instituer. Relevant d'une pratique qualifiée aujourd'hui d'ornementale[7], cette visée ordonnante dans la prise de possession d'un espace a été reconnue comme la première forme d'expression artistique de l'humanité – la trace, le trait, le tracement étant entendus comme indices d'une pulsion, d'une « volonté explicite de faire de l'art » ou *Kunstwollen* pour reprendre les termes de l'historien d'art viennois Alois Riegl[8].

Plutôt toutefois que de subsumer sous une pratique rituelle toute intention ornementale, il faut à tout le moins reconnaître que rite et ornement partagent, en tant que mode d'existence proprement humain, ou en tant qu'attitudes parmi les plus archaïques ou répandues de l'être humain, un même rapport à l'ordre. À titre heuristique, on pourrait même se risquer à dire que l'ornement est à l'espace ce que le rite est aux comportements humains : un ordonnancement, plus ou moins répétitif, symbolique ou codifié, instituant le rapport à l'autre. Cette collusion prend d'ailleurs tout son sens au regard de l'étymologie des deux termes. Issu du latin *ornare*, appartenant au groupe *ordo*, l'ornement relève en effet de la mise en ordre. Il en va de même du terme grec *kosmos* qui lui est associé, lequel signifie à la fois le monde, l'ordre du monde, mais aussi le domaine de la cosmétique, du vêtement et de la parure, ainsi que l'équipement. Quant au rite, issu du mot latin *ritus*, signifiant

7. Pour un bilan historiographique sur cette conception de l'ornemental, voir les ouvrages collectifs suivants : Patrice Ceccarini, Jean-Loup Charvet, Frédéric Cousinié, Christophe Leribault (dir.), *Histoires d'ornements*, Paris/Rome, Klincksieck, 2000 ; Didier Laroque et Baldine Saint Girons (dir.), *Paysage et ornement*, Lagrasse, Verdier, « Art et Architecture », 2005 ; *Perspective. La revue de l'INHA*, n° 1 : *Ornement/Ornemental*, 2010-2011 ; Ralph Dekoninck, Caroline Heering, Michel Lefftz (dir.), *Questions d'ornements. XV^e^-XVIII^e^ siècles*, Turhnout, Brepols, 2013.

8. Alois Riegl, *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation*, préface de Hubert Damisch, trad. de l'all. par Henri-Alexis Baatsch et Françoise Rolland, Paris, Hazan, 2002.

« ordre prescrit », il est selon le linguiste Emile Benveniste associé à des formes grecques comme *artus* (qui signifie « ordonnance »), *ararisko* (qui signifie « harmoniser, adapter »), et *arthmos* (lien, jonction). Avec la racine *ar* qui dérive de l'indo-européen, l'étymologie nous dirige vers l'ordre du *cosmos*, l'ordre des rapports entre les dieux et les hommes, l'ordre des hommes entre eux[9]. Rite et ornement partagent en outre des proximités sémantiques avec les notions de « cérémonie » et de « fête », ainsi qu'en témoigne la définition du mot rite de Furetière, citée plus haut.

Si l'on peut donc estimer que toute production créatrice serait motivée par une intention ornementale – s'approprier un support pour l'embellir, l'ordonner –, ce n'est pas comme cela que l'ont entendu les artistes à partir de la Renaissance. C'est en effet à ce moment bien particulier où l'activité artistique tentait de trouver une légitimité intellectuelle à sa pratique, que cette dimension ornementale, inhérente à tout acte créateur, se trouve exclue de l'activité artistique telle qu'elle est alors théorisée. D'après une formule consacrée d'Alberti, la peinture se définit à ce moment comme une fenêtre ouverte à travers laquelle on peut regarder l'histoire : « D'abord, je trace sur la surface à peindre un quadrilatère à angles droits […] qui joue le rôle d'une fenêtre ouverte sur l'histoire[10] ». Geste *rituel* s'il en est, geste inaugural, le tracement du cadre, qui grâce à la perspective ouvre le tableau vers le monde de la narration, est la condition même de l'activité picturale moderne[11]. Cet acte d'instauration du *tableau* a valeur d'ouverture, puisque c'est une dénégation du support qui assure la transparence de la représentation et l'ouverture vers l'histoire[12]. À cet acte d'*ouverture* du tableau

9. Claude Rivière, *Les rites profanes*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 11.

10. Leon Battista Alberti, *De pictura* [1435], traduit du latin et présenté par Danielle Sonnier, Paris, Éditions Allia, 2010, livre I, chap. 19, p. 30.

11. Gérard Wajcman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier, « Philia », 2004, p. 51-80.

12. Victor I. Stoichita, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Genève, Droz, « Titre courant, 16 », 1999.

répond donc l'acte de *couvrement* proprement ornemental, dans toute l'opacité de sa matière.

Car l'ornement se définit bien à l'époque comme ce qui s'ajoute à quelque chose pour le parer, l'embellir, l'honorer. L'ornement est :

> Ce qui pare quelque chose, ce qui la rend plus belle, plus agreable. Les personnes modestes portent des habits tout unis et sans *ornements*, sans dentelles, boutons, broderies.
> On appelle *ornements sacerdotaux* et *pontificaux*, ceux dont se revestent les Prestres et les Prelats quand ils officient ; ce qui s'estend aussi aux parements de l'autel, aux dais, et aux autres choses semblables. On va voir la Sacristie d'une telle Eglise pour la beauté des *ornements* qui s'y trouvent. On change d'*ornements* suivant les Festes qui se rencontrent. L'Eglise a diverses couleurs, il faut autant de sortes d'*ornements*. On dit aussi des *ornements* royaux, dont le Roy est revestu dans son Sacre et les autres grandes ceremonies.
> On appelle *ornements* d'Architecture, les pilastres, les colomnes, les moulures et sculptures qui ornent et qui embellissent un bastiment[13].

Comme l'explique Furetière dans cette notice de son dictionnaire, la sphère d'efficacité de l'ornement est la beauté : c'est ce qui rend plus beau quelque chose, ce quelque chose étant une réalité spatiale comme le corps, le mur, etc. Son mode opératoire, c'est le complément, le supplément, ou encore le couvrement, une dimension qui comporte en elle toute la condamnation de l'ornement, et en particulier dans un contexte religieux, comme en témoigne l'extrait cité ci-dessus des écrits de l'abbé de Saint-Cyran.

Cette définition de Furetière nous permet aussi de revenir aux objets liturgiques, et plus particulièrement aux vêtements qui constitueront le centre de notre réflexion. Car si pour Furetière, les vêtements liturgiques (« dont se revêtent les prêtres », « qui s'estend aussi aux parements de l'autel, aux dais, etc ») apparaissent comme le domaine de prédilection de l'ornement, c'est sans doute parce que le

13. Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, *op. cit.*, *s.v. Ornement*.

textile incarne le mieux le paradigme du recouvrement d'une surface (le corps), de sa transformation rituelle – le vêtement étant conçu comme l'art de la représentation par excellence, ce domaine où la vie s'érige en spectacle –, mais aussi car le vêtement peut lui-même être orné (puisque « les personnes modestes portent des habits tout unis & sans *ornements*, sans dentelles, boutons, broderies »).

Envisageant premièrement l'ornement de ces textiles liturgiques – les ornements de ces *ornamenta* –, et donc leur dimension esthétique, il faut d'abord souligner leur qualités sensibles exceptionnelles et la préciosité des matières (fig. 3) : la soie qui se décline en damas, en taffetas, en velours, en satin, les fils plats, frisés ou les lamelles d'or et d'argent, les gemmes, perles, pyropes, pierres précieuses, etc. sont autant de matière dont l'éclat, la brillance, le scintillement, mais aussi la qualité d'exécution, la richesse, le prix ou encore le poids ne manquent pas d'être soulignés dans les textes contemporains, comme dans les images qui les dépeignent, ainsi que l'illustre bien l'exemple d'Isenbrandt (fig. 2). L'éclat singulier des textiles liturgiques, obtenus par les différents fils de métal et points utilisés, modulant des reflets mats, brillants, unis ou sablés, devient matière et motif à part entière.

Si une part importante de la sacralité de ces objets provient de la préciosité et de l'éclat des matières, comme reflet de la lumière divine, ces objets trouvent aussi un sens particulier dans le geste de celui qui l'a réalisé – brodeur professionnel, laïc ou religieux. Il s'agit d'un geste empreint de dévotion, déplié dans le temps, un geste minutieux, répété, rythmé, un ensemble de fils ajoutés, superposés, entrecroisés, noués, tissés, enroulés, intriqués, une accumulation quasi frénétique de fils et de languettes rigidifiant la surface, lui donnant une épaisseur singulière par l'usage de rembourrage. Un geste en somme *ritualisé* qui ne trouve sans doute pas de meilleur écho, dans l'intimité des couvents féminins, que dans la confection de ce que l'on nomme les « jardins clos de l'âme » (fig. 4). Ici, les fils de métal, de soie, de papier, religieusement noués, répondent aux fleurs patiemment brodées, tissées, découpées, assemblées, comme aux coquillages, reliques et autres objets minutieusement sélectionnés. Un véritable « bricolage » rituel en d'autres termes (au

sens où l'entend Levi-Strauss) qui, dans son processus d'accumulation et ses gestes répétés, nourrit l'expression du paradis et l'union contemplative à Dieu recherchées par ces religieuses[14]. Car dans son sens littéral comme métaphorique, le fil est bien ce qui relie et crée du lien.

Cette pratique de « bricolage rituel[15] » concerne aussi la confection des textiles religieux. Nombreux étaient en effet les ornements liturgiques qui faisaient l'objet de legs de la part de généreux donateurs désireux d'afficher leur piété. On conserve quantité de témoignage de dons de robe, de drap, ou autre textile à usage profane aux fabriques d'église. Si certains de ces textiles étaient revendus (ces derniers étant à l'époque particulièrement couteux), d'autres étaient réutilisés, découpés, démembrés, réassemblés pour constituer des chapes, des chasubles, des *antependia* (ou devant d'autel). Mais l'intention pieuse et le souci d'économie qui se cache souvent derrière ces legs ne pouvaient évidemment se passer de conscience rituelle. Si le réemploi de textiles était une pratique commune au cours de l'ancien régime, on ne passe simplement du corps de la femme à celui de l'évêque ou à l'autel[16]. Le caractère sacré des textiles s'acquiert par le rituel : c'est leur bénédiction qui en assure au final la sacralité, d'autant plus qu'avant le XVIII^e siècle, il n'existe pas de

14. Sur ces objets, voir en particulier : Paul Vandenbroeck (dir.), *Le jardin clos de l'âme. L'imaginaire des religieuses dans les Pays-Bas du Sud, depuis le XIII^e siècle*, Bruxelles, Société des expositions du Palais des beaux-arts de Bruxelles, 1994 ; Barbara Baert, *Late mediaeval 'Enclosed Gardens' of the Low Countries : Contributions to Gender and Artistic Expression*, Louvain, Peeters, « Studies in iconology, 2 », 2016.

15. Nous empruntons la notion à : Maurice Gruau, *L'homme rituel. Anthropologie du rituel catholique français*, Seuil, Métailié, « Traversées », 1999, p. 27-37.

16. Christine Aribaud, « Du legs pieux à l'œuvre : réemplois textiles au XVIII^e siècle », dans Christine Aribaud, *Destins d'étoffes : Usages, ravaudages et remplois des textiles sacrés (XIV^e-XX^e siècle)*, actes des III^e Journées d'études de l'AFET (janvier 1999), Toulouse, CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, « Méridiennes », 2006, p. 29.

textile spécifiquement conçus pour l'office religieux[17]. Les textiles utilisés sont des textiles issus du commerce et de la mode.

Ces objets ne sont donc pas sacrés en soi, c'est dans les pratiques de création et dans leurs usages qu'ils deviennent des objets sacrés ou des objets rituels. C'est bien en ce sens qu'on peut parler de bricolage rituel, comme l'explique Maurice Gruau : le rite en soi n'existe pas, il n'existe que des comportements rituels, des espaces rituels, ou des objets rituels[18]. Le rite utilise une réalité qu'il transforme pour devenir rituelle, mais aussi sacrée dans le cas qui nous occupe ici.

Cette question de l'usage nous amène pour terminer à envisager la dimension rituelle qui imprègne cette fois la réception des objets, nous invitant à revenir sur leur dimension liturgique, jamais séparée toutefois de leur dimension sensible. Car si on appelle ces objets des *ornamenta*, c'est qu'ils sont en eux-mêmes des ornements. Et puisqu'un ornement se présente toujours comme un ornement de quelque chose qu'il transforme, il faut se poser la question de quoi sont-ils au juste les ornements ? Si la richesse des matières est justifiée comme louange à Dieu, qui est au final celui qui est orné et honoré par le phénomène, à un niveau plus immédiat, les *ornamenta* textiles ornent en le recouvrant le corps du prêtre : les ornements sacerdotaux (chasuble, dalmatique, étole, etc.) sont ceux dont se revêtent les prêtres ou le prélats, comme l'explique Furetière dans sa définition, mais ils ornent aussi l'autel (*antependium*, linge d'autel), le calice (voile de calice), etc. Il en va de même des autres types d'ornements liturgiques : l'ostensoir orne en l'exhibant l'hostie consacrée, le dais orne en le protégeant ou en le distinguant celui qu'il couvre, le calice orne en le contenant le vin consacré de l'eucharistie, la burette contient l'eau et le vin non consacrés, l'encensoir contient l'encens, etc.

---

17. Bernard Berthod, « La sacralisation du textile à usage liturgique selon les lois et coutumes de l'Église romaine », dans Christine Aribaud, *Destins d'étoffes*, *op. cit.*, p. 71-77.

18. Maurice Gruau, *L'homme rituel*, *op. cit.*, p. 27.

Recouvrir ou cacher, montrer ou exhiber, contenir ou protéger, distinguer ou identifier, telles sont les grandes fonctions sémiotiques des *ornamenta* (ou du moins de ceux qui entretiennent un rapport plus ou moins intime avec la matière sainte) : fonction de nature déictique, indicielle, métonymique ou symbolique. Ce faisant, les *ornamenta* contribuent à manifester et augmenter la sacralité de ce qu'ils ornent. Le ciboire manifeste la sacralité du pain transformé en corps du Christ, le calice le vin en sang du Christ, et ainsi de suite. Par contact, ils fonctionnent comme des indices. Le cas de la chasuble est paradigmatique, car elle superpose ces fonctions : par sa forme, elle identifie le prêtre et informe sur son statut. Par ses qualités sensibles, son ornementation et son éclat, elle le montre. Traditionnellement définie comme ce « qui couvrait l'homme en entier à la façon d'une petite maison » (*quia instar parvæ casæ totum hominem tegebat*[19]), la chasuble cache le prêtre et le protège symboliquement. Par ailleurs, support d'une construction identitaire, elle symbolise la charité du prêtre, et par sa forme enveloppante originelle, à l'instar de l'amour du Christ qui enveloppe le prêtre, elle fait de ce dernier un *alter Christus*. En bref, la chasuble fait du prêtre un représentant de Dieu dans l'église. Et de ce fait, elle est aussi un ornement de l'église, comme en témoigne encore Furetière qui la définit ainsi explicitement[20].

Les *ornamenta* manifestent donc sur un mode sensible la sacralité de la célébration, du célébrant, du sanctuaire, de la matière sainte. En fonction de leur position dans le lieu ecclésial, ils agissent comme des marqueurs visuels des seuils de sacralité[21], d'abord dans un sens horizontal puisque l'accès au tabernacle qui contient la matière sainte et constitue le point le plus sacré de tout le sanctuaire ne se

19. Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, *op. cit.*, *s.v. Chasuble*.

20. *Idem*.

21. Jean-Claude Bonne, « Entre l'image et la matière : la choséité du sacré en Occident », dans *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, LXIX : *Les Images dans les sociétés médiévales. Pour une histoire comparée* (dir. par Jean-Marie Sansterre et Jean-Claude Schmitt), 1999, p. 77-112 ; Claire Bavoux, *Sacralité, pouvoir, identité : Une histoire du vêtement d'autel (XIIIe-XVIe siècles)*, Thèse de doctorat, Université de Grenoble, 2012.

fait depuis l'extérieur de l'édifice que par une succession de porte, de barrière, de clôture, de voile, de boîte ; mais aussi dans un sens vertical puisque l'usage de dais et de tentures marque symboliquement la communication avec le ciel. Les *ornamenta* sont bien en somme des ornements de la liturgie, en ce sens qu'ils lui permettent de bien fonctionner – ce qui rejoint d'ailleurs l'idée d'équipement utile au bon fonctionnement d'une chose, inhérente au sens étymologique du mot ornement.

Enfin, si ces objets sont dotés d'une réelle performativité, s'ils *font* quelque chose en participant à la construction du rituel (manifester la sacralité, définir l'espace mais aussi la temporalité du calendrier liturgique, de par leurs couleurs, par exemple, qui changent en fonction des fêtes du calendrier liturgique), il faut aussi envisager ce qu'ils *font faire*, ou la manière dont ils sont eux-mêmes ritualisés dans leur pratique. Car l'ornement liturgique, ou plutôt son « degré de sacralité » si l'on peut dire (défini en fonction de la bénédiction, mais aussi de l'intimité de l'objet avec la matière sainte), impose lui-même une hiérarchie, des gestes, des paroles, en bref un rituel approprié dans ses usages et ses manipulations. On bénit ces objets, on s'agenouille devant eux, on les baise, on les couvre, on les dévoile, on les montre, on les transporte, on les range surtout avec ordre, précaution, révérence, etc. La chasuble, pour reprendre cet exemple, à l'instar des autres vêtements, fait ainsi l'objet d'un rituel de prière au moment où le prêtre la revêt : « Seigneur, tu as dit : "mon joug est suave, et mon fardeau léger", fais en sorte que je le porte de telle manière que je mérite de recevoir ta grâce » (« *Domine, qui dixisti : Jugum meum suave est et onus meum leve : fac, ut istud portare sic valeam, quod consequar tuam gratiam*[22] »). C'est d'ailleurs tout le propos de la littérature normative et prescriptive, qui prend la forme de manuels comme le « Cérémoniel des évêques » ou le « Rituel romain », que de fixer les recommandations, les prescriptions ou

22. *Missale romanum ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum, Pii quinti pont. max. jussu editum, et Clementis VIII, auctoritate recognitum*, Venise, Juntas, 1624, n.p. (voir le chapitre « *Praeparatio ad missiam* »).

les interdictions dans l'usage de ces objets, en termes de couleurs, de formes, de convenance par rapport au temps liturgique, à l'espace, ou au degré de solennité.

Retournant au petit tableau d'Isenbrandt (fig. 2), on remarquera pour conclure que l'image, qui nous donne une représentation – certes idéalisée – de ces objets mis en acte dans la liturgie, tend bien à mettre en exergue la performativité de ces objets dans le rituel. Dans le tableau, une contagion par l'ornement uniformise sur un même plan corps et décor, action rituelle et ornement. Le corps de l'officiant est en quelque sorte déshumanisé par l'éclat, le poids et l'ampleur du textile qui le couvre et le métamorphose, lui conférant une aura surnaturelle qui en fait, au même titre que les autres *ornamenta*, un reflet de la nature divine, un *alter Christus*. Au final, de l'art de la liturgie à la liturgie de l'art, ou de l'ornement du rite au rite de l'ornement, on peut dire que la performativité de ces objets dans le rituel, comme leur sacralité, se trouve bien à l'interface de leurs dimensions esthétiques et liturgiques.

Illustrations

Fig. 1. Hieronymus Bosch, *Messe de saint Grégoire,* ca. 1495, huile sur panneau, 138 x 72 cm, Madrid, Prado.

Fig. 2. Adrien Isenbrandt, *Messe de saint Grégoire*, ca. 1510-1540, huile sur panneau, 36.2 × 29,2 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.

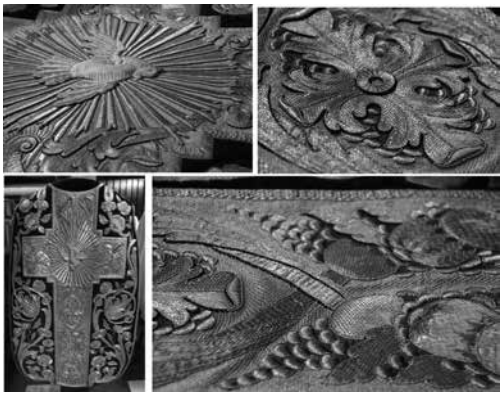

Fig. 3. Détails de la chasuble dite *Grand rouge de Saint-Martin*, fin XVII[e] siècle. Soie, or, argent. Cathédrale de Tournai.

Fig. 4. *Jardin clos avec la Vierge à l'Enfant*, 1510-1540. Bois, soie, tissus, or et argent. Herentals, Openbaar Centrum voor Maatschappelijk Welzijn.