

AMÉLIE BERNAZZANI
Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
Université de Tours

***L'hostie et le retable: la contemplation
comme rite de passage vers Dieu à la fin du Moyen-Âge***

***The Host and the Altarpiece: The Contemplation as Rite of Passage towards God at
the End of the Middle Ages***

Keywords: altarpiece; host; contemplation; transitus; Lamentation.

Abstract: From the 13th century, thanks to the assertion of the real presence of the Christ on the altar, and the establishment of the rise of the host, the participation of the assembly in the rite is modified and becomes more and more visual and spiritual. The contact with the divine is henceforth mediatized by the sense of the sight: the *transitus* is made by the contemplation over the host and/or over the altarpiece. The material images would constitute an instrument of effective mediation between the visible and the invisible world, and the contemplation would be a rite of passage towards God. Consequently, the contemplation over the host and the contemplation over the material image have the same purpose: *meet God*. If themes such as the Nativity or the Epiphany were already studied with regard to the Eucharistic rite, the theme of the Lamentation has never been analyzed in this context. This theme shows nevertheless an interesting analogy between the Christ and the host. Moreover, the characters who surround Christ allow the spectator to imagine themselves close to God. The image is a possible mediator of the passage of the *visio corporis* into the *visio spiritualis*. Therefore, it is advisable to take into account the conditions of visibility of the altarpiece in the ecclesial space, as well as the sex and the social status of the spectator.

Au XIII^e siècle, l'Occident voit la naissance d'un nouveau couple : celui de l'autel et du retable. Si le divorce entre les deux est aujourd'hui souvent consommé, l'un restant cantonné dans les églises et l'autre ayant intégré les musées ou les collections privées, il ne faut pas oublier les années heureuses de ce ménage. Comme le souligne François Boespflug¹, l'harmonie entre les deux est « préétablie » et cimentée par la liturgie. En effet, si l'autel peut exister sans le retable, l'inverse est impossible : comme l'étymologie nous l'indique, le retable – *retro tabula altaris* – se trouve en arrière de la table d'autel. La structure et l'iconographie du retable ne peuvent donc bien se comprendre qu'en fonction de l'autel et des rituels qui s'y déroulent. Or, dans la première moitié du 13^e siècle, en réponse au développement des hérésies du siècle précédent, un changement important se produit concernant les célébrations liturgiques qui se déroulent à l'autel. En effet, le IV^e concile de Latran, qui se tient en 1215, établit fermement la présence réelle du Christ dans l'hostie lors de la Messe :

¹ François Boespflug, « Le retable et l'autel : alliance ou concurrence ? », dans *L'Europe des retables XVe-XVIe siècles*, vol. 1, p. 7.

« *Una vero est fidelium universalis ecclesia, extra quam nullus omnino salvatur, in qua idem ipse sacerdos et sacrificium Iesus Christus, cuius corpus et sanguis in sacramento altaris sub speciebus panis et vini veraciter continentur, transsubstantiatis pane in corpus et vino in sanguinem potestate divina ut ad perficiendum mysterium unitatis accipiamus ipsi de suo, quod accepit ipse de nostro* »¹.

Dans le même temps, afin d'éviter toute ambiguïté liée au moment où s'effectue la transsubstantiation², le concile décide, d'une part, que la transformation du vin en sang est concomitante à celle du pain en corps ; d'autre part, que l'élévation de l'hostie par le prêtre est le signe que la consécration – et donc la transformation – a bien été effectuée³. Ce geste, déjà signalé dans les statuts du Synode de Paris (1198-1203) entre dans le missel franciscain puis dans le missel romain vers 124⁴, et transforme en profondeur le déroulement du rituel eucharistique. A l'autel, le prêtre et ses assistants sont de plus en plus engagés physiquement dans l'action liturgique, alors que dans la nef, l'assemblée participe de manière de plus en plus lointaine au rituel, qui devient « un spectacle »⁵. Il faut dire que les règles à respecter pour recevoir la communion sacramentelle sont de plus en plus sévères⁶ et les avertissements de plus en plus pressants : ceux qui communient sans avoir fait pénitence ou en doutant de la transsubstantiation doivent craindre l'enfer⁷. La menace est déjà parfaitement explicite dans la première Epître aux Corinthiens⁸, mais elle prend un tour inattendu en cette fin du 13^e siècle : 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.

Dans ses *Sentences* (ca. 1222), Alexandre de Hales donne pour la première fois une terminologie à ce nouveau phénomène religieux⁹. Il établit une distinction entre

¹ Texte procuré et traduit par Giuseppe Alberigo, *Les conciles œcuméniques. Les décrets*, Paris, 1994, t. II/1, pp. 494-495.

² Voir Miri Rubin, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Oxford, 1991, pp. 54-56.

³ Voir notamment Gerard Grant, "The Elevation of the Host: a Reaction to the Twelfth Century Heresy", dans *Theological Studies*, 1940, 1, pp. 228-250.

⁴ Miri Rubin, *op. cit.*, p. 56.

⁵ Louis Bouyer, *Architecture et liturgie*, Paris, 1967, p. 64.

⁶ La riche étude des pénitentiels médiévaux par Hubertus Lutterbach montre bien les très nombreuses règles à respecter pour une communion sacramentelle efficace ainsi que les pénitences à effectuer en cas de désobéissance. Hubertus Lutterbach, "The Mass and Holy Communion in the Medieval Penitentials (600-1200). Liturgical and Religio-Historical Perspectives", dans *Bread of Heaven. Customs and Practices Surrounding Holy Communion. Essays of Liturgy and Culture*, Kempen, 1995, pp. 61-82.

⁷ Voir Piero Camporesi, *The Fear of Hell: Images of Damnation and Salvation in Early Modern Europe*, Cambridge, 1991.

⁸ *Épître aux Corinthiens* (11, 26-29).

⁹ Miri Rubin, *op. cit.*, p. 64.

entre *manducatio per gustum* et *manducatio per visum* – autrement dit – entre la communion sacramentelle qui suppose un passage de l'hostie par le corps, les mains, la bouche – et la communion spirituelle qui repose entièrement sur la vision et la méditation. Si, en théologie, les effets de la communion spirituelle font débat aux 13, 14 et 15^e siècles¹, durant ce temps, les fidèles semblent pratiquer les deux types de communions, mais à des fréquences tout à fait différentes. La communion sacramentelle n'est obligatoire qu'une fois par an, alors que la communion spirituelle peut se faire quotidiennement. Ainsi, nombreux sont ceux, on le sait, qui se précipitaient à l'église pour assister à l'élévation de l'hostie et retournaient ensuite à leurs occupations sans attendre la fin de l'Office, pensant par exemple être protégés d'une mort soudaine pour la journée². En cette fin de siècle, la logique logique visuelle du rituel prend alors le pas sur sa logique sacramentelle. Cependant, si la méthode diffère, le but recherché à travers ces deux types de communion est le même : l'union de l'âme avec Dieu.

La *manducatio per visum* apparaît, de fait, comme un nouveau moyen pour le fidèle de s'associer à la liturgie. Partant, il semble approprié de considérer à la fois la communion sacramentelle et la communion spirituelle comme des rites de passage et, plus précisément, comme des rites d'agrégation. Si on suit la définition du rite de passage donnée en 1909 par Arnold Van Gennepe³, un rite de passage consiste en effet à « sortir d'un état antérieur pour atteindre un état nouveau grâce à des séquences cérémonielles »⁴, ce qui correspond bien à « l'homme nouveau »⁵ que le communiant devient après s'être uni à Dieu. De plus, au sein des rites de passages, Van Gennepe distingue les rites de séparation, les rites de marge et les rites d'agrégation⁶. Selon lui, l'agrégation est la création d'une union, même temporaire, entre au moins deux parties⁷. Or, cette union peut être physique – comme dans le cas de la *manducatio per gustum* – ou uniquement spirituelle – comme dans le cas de la *manducatio per visum*. De même que l'individu passant le seuil de l'édifice entre à la fois dans l'église et dans l'Eglise, de même, grâce à l'incorporation de l'hostie ou à sa contemplation durant l'élévation, le communiant devient un élément du corps mystique du Christ : il s'unit à Dieu en même temps qu'à tous les autres membres de la communauté. Comme le baptême – rite de passage obligé pour intégrer la communauté chrétienne – la communion sous l'une ou l'autre des deux formes peut donc être considérée à la fois comme un rite de

¹ Voir Heins Schlette, *Die Lehre von der geistlichen Kommunion bei Bonaventura, Albert dem Grossen, un Thomas von Aquin*, Munich, 1959. Voir également l'ouvrage déjà ancien mais toujours valable d'Edouard Dumoutet, *Le désir de voir l'hostie et les origines de la dévotion au saint sacrement*, Paris, 1926, pp. 21-25.

² Voir Valerio Mauro, « Vedere l'Hostia », dans *Vivens Homo*, 2007, 18/1, p. 42.

³ Arnold Van Gennepe, *Les rites de passage. Étude systématique des rites*, 1909, rééd. Paris, Paris, 1981.

⁴ *Ibidem*, p. 25.

⁵ *Épître aux colossiens* (10, 3).

⁶ Arnold Van Gennepe, *op.cit.*, p. 14.

⁷ *Ibidem*, p. 45.

passage vers Dieu et comme une entrée dans la communauté, mais réitérée plusieurs fois dans une vie.

À la fin du XIII^e siècle, la contemplation de l'hostie sort du temps propre de l'Office. Premièrement, on la transporte en procession le jour de la fête du *Corpus Domini* (ou Fête-Dieu) qui lui est consacrée¹. Deuxièmement, l'hostie consacrée est exposée sur l'autel dans un tabernacle puis dans des retables-reliquaires. Or, comme le souligne Brigitte d'Hainaut-Zveny², durant le haut Moyen-âge, les retables vont de plus en plus souvent perdre leur fonction de tabernacle pour être exclusivement constitués d'images. Les recherches les plus récentes menées sur le statut et la fonction des images peintes sur les retables tendent donc à prouver qu'elles assument un rôle, sinon équivalent, du moins comparable, à celui de l'hostie dans le *transitus* vers le divin. En effet, de même que l'hostie, les images peintes ou sculptées qui se trouvent sur les autels ont la double fonction de rendre Dieu présent – de le « présentifier »³ – et de permettre au spectateur d'élever son âme vers Dieu grâce à la méditation. En d'autres mots, la communion spirituelle serait rendue à la fois possible par la contemplation de l'hostie et/ou par la contemplation des images qui se trouvent sur l'autel.

De même que la contemplation de l'hostie élevée au-dessus de l'autel, la contemplation des retables constitue par conséquent un rite de passage vers Dieu. La différence fondamentale entre les deux modes de tentative d'agrégation à Dieu tenant au fait que, grâce aux images peintes ou sculptées qui se trouvent sur les autels, la possibilité d'une perception sensitive du divin est possible à la fois dans le temps du rituel eucharistique et en dehors. On sait que cette manière de concevoir l'image comme un passage vers Dieu, est relativement ancienne : dans sa lettre à l'évêque de Marseille Saint Grégoire le Grand, reconnaît aux images non seulement les fonctions traditionnelles d'instruction et de mémorisation, mais aussi la capacité de permettre au spectateur de se « transporter dans l'adoration » (*transisse in adorationem*)⁴. De même, il est établi que cette médiation de l'image entre le spectateur et le divin se développe en Occident au cours du 12^e siècle pour atteindre son apogée aux siècles suivants avec les pratiques dévotionnelles liées aux ordres mendiants et aux tenants de la *Devotio moderna* qui encouragent une pratique de la religion toujours plus empathique et de plus en plus individuelle. De fait, il n'est pas fortuit que la vogue de la pratique de *manducatio per visum* s'accompagne du développement des retables. Comme l'hostie, l'image qui se trouve sur l'autel du rituel sert de support à la prière et à la méditation affective qui

¹ Sur cette fête et son instauration, voir Miri Rubin, *op. cit.*, pp. 164-212.

² Brigitte d'Hainaut-Zveny, « Les retables sculptés aux Pays-Bas (fin XV^e-début XVI^e) », dans *L'Europe des retables*, *op. cit.*, pp. 42-43.

³ Jean-Claude Bonne, « Entre l'image et la matière : la chose du sacré en Occident », dans *Bulletin de l'institut Belge de Rome*, 1999, 21, pp. 78-111.

⁴ Voir Jean-Claude Schmitt, « L'Occident, Nicée II et les images du VIII^e au XIII^e siècle », dans François BOESPFLUG (dir.), *Nicée II : 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*. Actes de colloque (Paris, 2-4 oct. 1986), Paris, 1987, pp. 276-277.

sont les préliminaires nécessaires à l'établissement d'un contact avec le divin, pendant ou en dehors de l'Office.

L'hypothèse est d'autant plus convaincante que, dans les deux dernières décennies du *Trecento*, est importée à Rome, dans l'église Santa Croce di Gerusalemme, un objet qui fait justement la synthèse entre la vision de l'hostie et l'image matérielle. Toujours *in situ*, cet objet est une mosaïque présentant l'*Imago Pietatis*, thème iconographique que les analyses d'Erwin Panofsky ont rendu célèbre¹. La légende diffusée par les moines affirmait que l'icône était apparue à saint Grégoire le Grand durant la Messe. L'authenticité de l'image miraculeuse était renforcée par les généreuses indulgences qui y étaient attachées. L'*Imago Pietatis* de Rome, représentative d'une typologie qu'on nomme aujourd'hui "Homme/Christ de Douleurs" montre le Christ en position verticale, tronqué à mi-corps. Ses mains stigmatisées reposent croisées sur son ventre, la plaie du côté est visible. Sa tête est inclinée, légèrement avachie sur son épaule droite et ses yeux sont clos. Dans les années 80, Hans Belting a repris la question des origines de cette typologie² qu'il situe finalement à Byzance entre le XI^e et le XII^e siècle, réfutant donc totalement la notion "d'archétype grégorien" qu'avait proposée Erwin Panofsky. Il prouve également que la dimension sacramentelle de l'Homme de douleur n'existe pas en Orient : importé en Occident, l'image garde sa forme primitive, mais change de fonction : représentée sur les patènes, les portes de tabernacles et surtout au centre des prédelles, elle acquiert indéniablement une valeur eucharistique qui atteint son paroxysme avec la mosaïque romaine. 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. Si des thèmes comme la Nativité³ ou l'Adoration des Mages⁴ ont déjà été étudiés au regard du rituel eucharistique, il en est d'autres qu'il reste à étudier sous cet angle : le thème de la Lamentation est l'un d'entre eux.

¹ Erwin Panofsky, « Imago Pietatis : ein Beitrag zur Typengeschichte des "Schmerzensmanns" und der Maria Mediatrix », dans *Festschrift für Max Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig, 1927, pp. 261-308, trad. fr., « Imago Pietatis. Contribution à l'histoire des types du "Christ de pitié/Homme de Douleurs" et de la "Maria Mediatrix" », dans *Peinture et dévotion en Europe à la fin du Moyen-âge*, Paris, 1997, pp. 13-28.

² Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter : Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin, 1981, trad. fr., *L'image et son public au Moyen Âge*, Paris, 1998, pp. 35-48. *Idem*, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, 1990, trad. fr., *Image et culte, une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, 1998. *Id.*, "An Image and its Function in the Liturgy : the Man of Sorrows in Byzantium", dans *Dumbarton Oaks Papers*, 34-35, 1980-1981, pp. 1-16.

³ Barbara Lane, "Ecce Panis Angelorum: the Manger as Altar in Hugo's Berlin Nativity", dans *The Art Bulletin*, 1975, 57/ 4, pp. 476-486.

⁴ Ursula Nilgen, "The Epiphany and the Eucharist: on the Interpretation of Eucharistic Motifs in Medieval Epiphany Scenes", dans *The Art Bulletin*, 1967, 49, pp. 311-316.

Jusque récemment, ce thème n'a jamais fait l'objet d'une étude historiographique, mais il peut être considéré comme ressortissant à la même typologie que celle de l'Homme de douleurs puisqu'il donne à contempler la figure du Christ mort. Toutefois, à la différence de l'Homme de douleurs, le Christ n'est pas seul : le thème de la Lamentation montre forcément plusieurs personnages qui pleurent sur sa dépouille. En règle générale, on trouve la Vierge Marie, Jean et Madeleine, auxquels peuvent s'ajouter Joseph d'Arimatee, Nicodème, les saintes femmes et des personnages anonymes. Dans la mesure où le corps du Christ souffrant est fortement mis en valeur la dimension eucharistique et sacramentelle des *Lamentations* qui se trouvent sur les autels est incontestable. Aussi, sans pour autant réduire l'éventail des significations et des fonctions propres à ce thème iconographique très complexe, ni penser qu'il illustre d'emblée le rite, il paraît important de regarder les *Lamentations* en lien avec la liturgie qu'elles accompagnent à certains moments de la journée et qu'elles évoquent à d'autres. Qu'on le veuille ou non, une image sur un autel fait référence à la présence réelle, et ce d'autant plus si elle montre le corps du Christ. Comme pour la contemplation de l'hostie et de l'Homme de douleur, la contemplation d'une *Lamentation* permet une perception sensorielle du divin. Or, si l'élévation de l'âme vers Dieu repose avant tout sur une méditation affective, les agencements plastiques supportent le *transitus*. Il convient donc d'analyser comment la correspondance entre le corps du Christ et l'hostie est induite plastiquement. En premier lieu, nous verrons que l'emplacement de la scène sur les retables renvoie à l'Eucharistie. En deuxième lieu, nous verrons que le corps du Christ des *Lamentations* est traité comme une hostie : il est non seulement exposé sur l'autel, entouré d'objets servant au rituel eucharistique, mais en plus, les autres personnages semblent communier avec son corps.

Comme le souligne à plusieurs reprises Jérôme Baschet, dans une analyse iconographique il convient – autant que possible – de prendre en compte « le lieu de l'image »¹ et les conditions premières de visibilité de l'œuvre. Le terme de *locus*, utilisé par Jérôme Baschet, relève d'une double acception : appliqué à une peinture il désigne à la fois son support (bois, mur, toile, etc.) et l'endroit auquel elle est destinée (autel, nef, réfectoire, etc.). Sur un corpus d'environ 300 *Lamentations*, il apparaît que le support sur bois est incontestablement le plus utilisé, ce qui laisse supposer qu'il est souvent utilisé comme tout ou partie du retable. Il est donc fortement rattaché à l'autel sur lequel se déroule l'Eucharistie. De plus, au sein des retables, il est assez fréquent que ce thème occupe la prédelle, soit en intégralité, soit au compartiment central. Or, on sait que cet emplacement

¹ Voir Jérôme Baschet, *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263), thèmes, parcours, fonctions*, Paris-Rome, 1991. Et « Logique narrative, nœuds thématiques et localisation des peintures murales. Remarques sur un livre récent et sur un cas célèbre de boustrophédon », dans *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture médiévale du Moyen Âge*. Actes du 5^{ème} séminaire international d'art mural (Saint Savin, Centre international d'art mural, 16-18 septembre 1992), Saint Savin, 1992, pp. 103-115.

concentre avec force une signification eucharistique puisque les prédelles, qui servaient à surélever les retables, se trouvent juste à la hauteur des mains de l'officiant¹. En outre, cette partie du retable servait dans certains cas de réserve pour l'hostie consacrée. Le lien entre *Lamentation* et Eucharistie est donc établi et il est souvent renforcé par les partenaires iconographiques du retable. En effet, dans les retables non démembrés – ou pour lesquels on bénéficie d'une reconstitution convaincante –, les scènes qui jouxtent la Lamentation présentent une signification éminemment eucharistique : il s'agit le plus souvent de la Crucifixion ou de scènes de la Passion, qui rappellent le sacrifice du Christ, mais on compte également de nombreuses *Vierge à l'Enfant* et des *Annonciations*, qui rappellent l'Incarnation et inscrivent la transsubstantiation dans son prolongement.

Si la place des retables – sur l'autel – induit d'emblée une relation entre le thème de la Lamentation et le rituel eucharistique, l'analogie induite entre le Christ de l'image et l'hostie du rituel est augmentée par la présence de certains objets liturgiques répétés dans l'image. Le plus important de ces objets, est l'autel lui-même. On compte quatre types de supports sur lesquels le corps du Christ repose dans les *Lamentations* : la pierre d'onction, la pierre rectangulaire taillée, le parapet, et les genoux de la Vierge. Or, ces quatre supports présentent une analogie avec la table d'autel, qu'elle soit formelle ou spirituelle. L'analogie entre la pierre d'onction et l'autel est facile à établir : la forme est identique. Il en va de même pour la pierre taillée, mais en plus, dans cette typologie, le mort est toujours placé sur un linceul blanc qui peut très bien rappeler le corporal disposé sur l'autel au moment de la Messe. Le Christ, assis sur cette pierre recouverte du linceul, correspond donc à l'hostie exposée sur l'autel. Dans les *Lamentations* montrant un parapet, l'analogie est induite grâce à la présence des tissus à motifs géométriques qui rappellent les broderies liturgiques disposées sur et/ou derrière l'autel lors de la Messe ou des grandes fêtes religieuses². Or, si le parapet est explicitement assimilé à l'autel, le corps du Christ est donc explicitement assimilé à l'hostie. Reste les *Lamentations* qui montrent le Christ assis ou allongé sur les genoux de sa mère. Dans cette typologie, c'est le corps de la Vierge qui est assimilé à l'autel. A la différence des exemples précédents, l'analogie n'est donc pas formelle, mais spirituelle. On sait que la Vierge était traditionnellement associée au tabernacle³, mais il faut ajouter que, pour avoir porté le Christ, elle était aussi associée à l'autel. A preuve, Barbara Lane souligne que le terme latin *mensa*, qui désigne l'autel, est

¹ Voir Julian Gardner, "The Louvre Stigmatisation and the Problem of the Narrative Alterpiece", dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1982, 45, pp. 217-245.

² Voir Pauline Johnstone, *High Fashion in the Church: the place of Church Vestments in the History of Art, from the Ninth to the Nineteenth Century*, Leeds, 2002.

³ Pour la Vierge-tabernacle, voir notamment Daniel Russo, « Les représentations mariales dans l'art d'Occident », dans Dominique Iogna-Prat, Éric Palazzo, Daniel Russo (dir), *Marie : le culte de la vierge dans la société médiévale*, Paris, 1996, pp. 173-291. Et « Vierge à l'Enfant, Vierge-Temple : une fresque peinte par Andrea di Bonaiuto. Analyse iconographique », dans *Histoire de l'art*, 1997, 37, pp. 79-91.

employé régulièrement pour désigner la Vierge¹. De même, Barbara Lane convoque plusieurs œuvres de Jan Van Eyck – telle que la *Madone de Lucques* – pour montrer que la Vierge, assise sur un trône et portant l'Enfant, se présente de manière récurrente à la place de l'autel, dans le fond des nefs et des chapelles. Si l'autel est présent dans les *Lamentations* de manière plus ou moins explicite, c'est aussi le comportement des autres personnages vis-à-vis du corps du Christ qui induit l'analogie avec l'hostie.

Hans Belting a insisté sur la présence de la Vierge aux côtés du Christ mort, mais il n'a pas analysé la présence de Jean et encore moins celle de Madeleine et des autres personnages proches du Christ. Leur présence, nous allons le voir, peut pourtant s'avérer importante : ils sont, pour le spectateur en quête du divin, les personnages idéaux à investir spirituellement. Leur fonction dans l'image est la même, semble-t-il, que dans la prière : ils servent d'intermédiaires, d'intercesseurs visibles aux hommes pour accéder à Dieu. Ainsi, lorsque les donatrices se font représenter au sein de l'espace pictural dans la *Lamentation* attribuée à Giotto conservée à la galerie Offices, c'est bien aux côtés et à la manière de Madeleine : à genoux aux pieds du Christ². Cette place est significative : elle est étroitement liée à l'hagiographie de la sainte qui effectue sa conversion en lavant et en essuyant les pieds du Christ avec ses cheveux³. En se faisant représenter en Madeleine aux pieds du Christ, les deux donatrices se reconnaissent donc à la fois comme pécheresses et comme pénitentes espérant pour leur salut rendu possible par la mort du Christ qu'elles sont en train de contempler à la fois dans l'espace pictural et dans l'espace réel. De plus, pour le cas précis de ce panneau, tout porte à croire que la vision de l'image peinte remplace la vision de l'hostie consacrée à l'instant de l'élévation : les deux donatrices se montrent donc au plus près du Christ-hostie. En effet, d'après Giorgio Vasari, cette *Lamentation* ornait à l'origine la partie droite du *tramezzo* de l'église florentine San Remigio⁴. Cette précision, qui peut d'abord sembler anecdotique, est en réalité importante puisqu'elle nous permet de déduire les conditions de visibilité difficiles du panneau et d'émettre des hypothèses quand à sa fonction.

Comme le prouvent les recherches que Marcia Hall a entreprises dans les années 70⁵, les *tramezzi* associés au chancel des églises des ordres mendiants en Toscane avaient pour fonction d'instaurer une double séparation dans l'assemblée :

¹ Barbara Lane, *The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*, New-York, 1984, p. 21.

² Ca. 1360-1365, détrempe sur bois, 195x134cm, Offices, Florence.

³ *Luc* 7, 36-50.

⁴ Giorgio Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori*, Maurizio Marini (éd.), Florence, 1997, p. 221 : « In questa tavola che è posta nel tramezzo di detta chiesa a man destra è un Cristo morto con les Marie intorno e Nicodemo, accompagnati da altre figure... ».

⁵ Les publications de Marcia Hall sont nombreuses. Pour la plus récente, voir "The Tramezzo in the Italian Renaissance, Revisited", dans Sharon Gerstel éd., *Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, Harvard, 2006, pp. 214-232.

d'abord entre les moines et les laïcs, ensuite, au sein de ce groupe, entre les hommes et les femmes. Ainsi, durant la Messe, les frères prenaient place dans le chœur sans rompre la *clausura* puisqu'une porte leur permettait d'accéder directement du cloître au sanctuaire. Parmi les laïcs, les hommes se tenaient dans l'espace entre le mur du *tramezzo* et l'espace des moines fermé par un chancel. Les femmes, elles, se tenaient de l'autre côté du *tramezzo*, dans la partie basse de la nef. En revanche, durant les sermons qui ne faisaient pas directement partie de la Messe au Moyen Âge, les deux sexes prenaient vraisemblablement place dans la nef afin de faire face au prédicateur et un rideau était longitudinalement tendu entre les hommes et les femmes en guise de séparation temporaire¹. On observe ce type de séparation sur le panneau de Sano di Pietro² montrant saint Bernardin prêchant sur le Campo, ou dans la fameuse gravure de 1495 illustrant le *Compendio di revelatione* de Savonarole, montrant le dominicain en train de prêcher dans la cathédrale de Florence³. En outre, si le *tramezzo* servait aussi de chancel, alors l'agencement spatial des prédications était usité durant la Messe. Si on se fie au grand liturgiste médiéval Guillaume Durand⁴ le côté droit, où s'effectuait la lecture de l'Épître, était destiné aux hommes tandis que le côté gauche, où s'effectuait la lecture de l'Évangile, était réservé aux femmes dont la condition pécheresse exigeait une plus forte proximité avec la parole divine⁵.

On ignore aujourd'hui quel était exactement l'agencement architectural de l'église San Remigio au XIV^e siècle mais, dans les trois cas de figures que nous venons de mentionner, la *Lamentation* de Giotto était destinée à être vue des femmes laïques. Selon Vasari, qui adopte probablement le point de vue du spectateur face à l'autel, la *Lamentation* se trouve en effet sur la partie droite du *tramezzo*, ce qui correspond du point de vue du prêtre adopté par Durandus au côté gauche de l'autel, côté de l'Évangile, côté des femmes⁶. La présence des deux donatrices dans le panneau confirme doublement une telle hypothèse et montre le rôle joué par la contemplation de l'image peinte dans le *transitus*. Depuis la nef, derrière deux barrières successives, il est extrêmement difficile, voire impossible pour elles de contempler l'hostie consacrée, même une fois les portes du *tramezzo* ouvertes. La contemplation de l'image peinte remplace de fait la contemplation de l'hostie et les personnages qui entourent le Christ-hostie de la *Lamentation* aident la spectatrice à s'imaginer au plus près du corps divin. Plus encore, on peut

¹ Sur la différence entre les deux situations, voir Adrian Randolph, "Regarding Women in Sacred Space", dans Geraldine Anne Johnson éd. *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge, 1997, p. 34.

² Sano di Pietro, *Saint Bernardin prêchant sur le Campo*, 1445, tempera sur panneau, 162x102cm, Sienne, museo dell'Opera del Duomo.

³ Pour d'autres exemples, voir Adrian Randolph, *op. cit.*, pp. 22-27.

⁴ Guilelmus Durandus, *Rationale divinatorum officiorum*, 8 vol., 1286, trad. fr., Guillaume Durand, *Le sens spirituel de la liturgie. Rationale des divins offices*, vol. 4., *De la messe*, Paris, 2003.

⁵ Voir Robert Hertz, « La prééminence de la main droite. Etude sur la polarité religieuse », dans *Sociologie religieuse et folklore*, Paris, 1970, pp. 84-109.

⁶ Le chapitre 23 du livre 4 du *Rationale* traite en effet du *Mouvement des prêtres*.

considérer que la présence des deux donatrices à l'intérieur de l'image sacrée est en quelque sorte la preuve d'une translation mentale réussie qui les associe pleinement à l'évènement représenté. Il est en effet aujourd'hui établi que l'une des formes les plus recommandées de la communion spirituelle consistait à s'imaginer près de l'autel, en train de recevoir sacramentellement l'hostie consacrée. Or, à travers Madeleine et Jean, l'image matérielle de la Lamentation semble concrétiser cette image mentale qui devient par conséquent elle-même le support possible de la contemplation et du *transitus*. Ainsi, à partir de la fin du 13^e siècle, nombreux sont les exemples comparables à celui du panneau de Lippo di Benivieni conservé à La Spezia montrant les personnages qui embrassent les plaies des mains et des pieds et semblent s'y abreuver. Plus surprenant, dans certaines images, les personnages semblent littéralement ingérer la chair du Christ. Par exemple, dans la *Lamentation* que Michele di Matteo peint au baptistère de Sienne (ca. 1447)¹ Madeleine « mange » le pied droit, et dans celle que Giovanni Boccati réalise en 1479 pour l'église Sant' Agata de Camerino², c'est la Vierge qui « mange » l'avant-bras de son fils. Dans les deux 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)³.

Au total, à partir du XIII^e siècle, grâce à l'affirmation de la présence réelle du Christ sur l'autel et à établissement du geste de l'élévation de l'hostie, la participation de l'assemblée au rituel se modifie et devient de plus en plus visuelle et spirituelle. Le contact avec le divin est désormais médiatisé par le sens de la vue : le *transitus* s'effectue par le rituel de la contemplation – de l'hostie et/ou du retable. L'image matérielle constituerait ainsi un instrument de médiation efficace entre le monde visible et le monde invisible et la contemplation serait un rite de passage vers Dieu. De fait, on ne compte plus les récits de visions divines dont le fondement est l'observation méditative d'une image matérielle, en particulier dans le contexte des pratiques dévotionnelles liées aux ordres mendiants. On pense d'emblée à saint François, en prière devant le Crucifix de l'église San Damiano, soudain instruit d'une vision divine qui donne vie au Christ de bois. Médiatrice possible du passage de la *visio corporis* à la *visio spiritualis*, l'image n'est toutefois pas comprise et investie par tous de la même manière et il convient, si possible, de prendre en compte les conditions de visibilité des œuvres dans l'espace ecclésial ainsi que le sexe et le statut social du spectateur.

BIBLIOGRAPHIE

- Alberigo, Giuseppe, *Les conciles œcuméniques. Les décrets*, Paris, 1994.
Baschet, Jérôme, *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263), thèmes, parcours, fonctions*, Paris-Rome, 1991.

¹ Ca. 1447, fresque, dimensions inconnues, Sienne, baptistère, voûte.

² 1479, huile sur toile, 186x209 cm, Pérouse, Galleria nazionale dell'Umbria.

³ Ca. 1365, détrempe sur panneau, 122x58 cm, Florence, Galleria dell' Accademia.

- Baschet, Jérôme, « Logique narrative, nœuds thématiques et localisation des peintures murales. Remarques sur un livre récent et sur un cas célèbre de boustrophédon », dans *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture médiévale du Moyen Age*. Actes du 5^e séminaire international d'art mural (Saint Savin, Centre international d'art mural, 16-18 septembre 1992), Saint Savin, 1992, pp. 103-115.
- Belting, Hans, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter : Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin, 1981, trad.fr., *L'image et son public au Moyen Age*, Paris, 1998, pp. 35-48.
- Belting, Hans, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, 1990, trad. fr., *Image et culte, une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, 1998.
- Belting, Hans, "An Image and its Function in the Liturgy : the Man of Sorrows in Byzantium", dans *Dumbarton Oaks Papers*, 34-35, 1980-1981, pp. 1-16.
- Boespflug, François « Le retable et l'autel : alliance ou concurrence? », dans *L'Europe des retables XVe-XVIIe siècles*, vol. 1, p. 7.
- Bonne, Jean-Claude « Entre l'image et la matière: la choséité du sacré en Occident », dans *Bulletin de l'Institut Belge de Rome*, 1999, 21, pp. 78-111.
- Bouyer, Louis, *Architecture et liturgie*, Paris, 1967.
- Camporesi, Piero, *The Fear of Hell: Images of Damnation and Salvation in Early Modern Europe*, Cambridge, 1991.
- Dumoutet, Edouard, *Le désir de voir l'hostie et les origines de la dévotion au saint sacrement*, Paris, 1926, pp. 21-25.
- Durandus, Guilelmus, *Rationale divinatorum officiorum*, 8 vol., 1286, trad. fr. Guillaume Durand, *Le sens spirituel de la liturgie. Rationnel des divins offices*, vol. 4., *De la messe*, Paris, 2003.
- Gardner, Julian, "The Louvre Stigmatisation and the Problem of the Narrative Alterpiece", in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1982, 45, pp. 217-245.
- Grant, Gerard "The Elevation of the Host: a Reaction to the Twelfth Century Heresy", in *Theological Studies*, 1940, vol. 1, pp. 228-250.
- Hainaut-Zveny, Brigitte, « Les retables sculptés aux Pays-Bas (fin XV^e-début XVI^e) », dans *L'Europe des retables, retables XV^e-XVI^e siècles*, vol. 1, pp. 40-50.
- Hall, Marcia, "The Tramezzo in the Italian Renaissance, Revisited", in Sharon Gerstel (ed.), *Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, Harvard, 2006, pp. 214-232.
- Hertz, Robert, « La prééminence de la main droite. Etude sur la polarité religieuse », dans *Sociologie religieuse et folklore*, Paris, 1970, pp. 84-109.
- Johnstone, Pauline, *High Fashion in the Church: the place of Church Vestments in the History of Art, from the Ninth to the Nineteenth Century*, Leeds, 2002.
- Lane, Barbara, "Ecce Panis Angelorum: the Manger as Altar in Hugo's Berlin Nativity", dans *The Art Bulletin*, 1975, 57/ 4, pp. 476-486.
- Lane, Barbara, *The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*, New-York, 1984.
- Lutterbach, Hubertus, "The Mass and Holy Communion in the Medieval Penitentials (600-1200). Liturgical and Religio-Historical Perspectives", in *Bread of Heaven. Customs*

- and Practices Surrounding Holy Communion. Essays of Liturgy and Culture*, Kempen, 1995, pp. 61-82.
- Mauro, Valerio, « Vedere l'Hostia », dans *Vivens Homo*, 2007, 18/1, pp. 42-60.
- Nilgen, Ursula, "The Epiphany and the Eucharist: on the Interpretation of Eucharistic Motifs in Medieval Epiphany Scenes", in *The Art Bulletin*, 1967, 49, pp. 311-316.
- Panofsky, Erwin, « Imago Pietatis : ein Beitrag zur Typengeschichte des "Schmerzensmanns" und der Maria Mediatrix », dans *Festschrift für Max Friedländer zum 60 Geburtstag*, Leipzig, 1927, pp. 261-308, trad. fr., „Imago Pietatis. Contribution à l'histoire des types du « Christ de pitié/Homme de Douleurs » et de la « Maria Mediatrix »”, dans *Peinture et dévotion en Europe à la fin du Moyen-âge*, Paris, 1997, pp. 13-28.
- Randolf, Adrian, "Regarding Women in Sacred Space", in Geraldine Anne Johnson (ed.), *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge, 1997, p. 34.
- Rubin, Miri, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Oxford, 1991.
- Russo, Daniel, « Les représentations mariales dans l'art d'Occident », dans Dominique Iogna-Prat, Éric Palazzo, Daniel Russo (dir.), *Marie : le culte de la vierge dans la société médiévale*, Paris, 1996, pp. 173-291. Et « Vierge à l'Enfant, Vierge-Temple : ne fresque peinte par Andrea di Bonaiuto. Analyse iconographique », dans *Histoire de l'art*, 1997, 37 pp. 79-91.
- Schlette, Heins, *Die Lehre von der geistlichen Kommunion bei Bonaventura, Albert dem Grossen, un Thomas von Aquin*, Munich, 1959.
- Schmitt, Jean-Claude, « L'Occident, Nicée II et les images du VIII^e au XIII^e siècle », dans *Nicée II : 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*. Actes de colloque (Paris, 2-4 oct. 1986), Paris, 1987, pp. 276-277.
- Van Gennep, Arnold, *Les rites de passage. Étude systématique des rites*, 1909, rééd. Paris, 1981.