



HAL
open science

Conclusion

Marlène Albert-Llorca

► **To cite this version:**

Marlène Albert-Llorca. Conclusion. Rituel et image : textiles et révélation du sacré, Juliette Brack; Julie Glodt; Nicolas Sarzeaud, May 2021, Paris, France. <hal-04838615>

HAL Id: hal-04838615

<https://hal.science/hal-04838615v1>

Submitted on 14 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Paru dans Juliette Brack, Julie Glodt, Nicolas Sarzeaud (dir.), *Textiles, rituels, images (Europe occidentale, XIIIe-XVIIe siècle)*, Actes des journées d'étude « Rituel et image : textiles et révélation du sacré », 6-7 mai 2021, Galerie Colbert, Paris, HICSA Editions, 2024 (on line)

CONCLUSION

N'étant pas historienne ni historienne de l'art, mais anthropologue, je suis loin de maîtriser le domaine qu'abordent, avec une érudition et une finesse d'analyse remarquables, les contributeurs et contributrices de cet ouvrage¹. Si je me hasarde néanmoins à lui adjoindre quelques remarques conclusives, c'est que sa problématique l'inscrit dans le droit fil des travaux qui ont initié, il y a une trentaine d'années, le rapprochement entre histoire de l'art et anthropologie. Tant Hans Belting que David Freedberg² ont montré alors, avec des inflexions différentes, l'apport heuristique de la substitution du terme d'image à la notion d'art. Ce déplacement conceptuel a incité les historiens de l'art à élargir leur champ d'études, jusque-là limité aux seules œuvres valorisées d'un point de vue esthétique, et à s'arrêter, plus qu'ils le faisaient auparavant, sur leurs contextes sociaux de fabrication et d'usage, leurs usages rituels en particulier. Par ailleurs, et comme le souligne Paul Hills, les chercheurs s'intéressent désormais moins à ce que les images représentent qu'à ce qu'elles font, à leur *agency*, pour reprendre le terme introduit par l'anthropologue Alfred Gell³ quelques années après que David Freedberg eut souligné la nécessité d'étudier les réactions (*responses*) des spectateurs aux images. Ce changement de paradigme a contribué à ouvrir le champ d'études réunies sous la bannière de l'anthropologie des images. On peut situer ce livre dans ce courant, où les historiens n'ont cessé de dialoguer avec les anthropologues « classiques⁴. »

Ce livre fait écho aux approches de ceux-ci sur un troisième point, la façon dont les auteurs abordent le rôle des textiles dans la révélation du sacré : s'ils mentionnent les interprétations allégorisantes qu'en ont données les théologiens et les liturgistes⁵, ils se penchent bien davantage sur les utilisations rituelles des tissus et/ou sur leur mise en images. Cette focale les conduit à prêter une extrême attention aux caractéristiques physiques des tissus utilisés et aux dispositifs matériels où ils sont inclus. Ce travail collectif constitue ainsi un apport précieux aux études sur la matérialité du religieux qui ont pris dans les dernières années une importance nouvelle en anthropologie et, plus généralement, dans les sciences sociales.

¹ Je remercie les éditeurs, ainsi que Sophie Albert, d'avoir relu ce texte.

² Hans Belting, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, trad. de l'allemand par F. Muller, Paris, Cerf, 2007 [Éd. orig. : *Bild und Kult : eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, C. H. Beck, 1990] ; David Freedberg, *Le Pouvoir des images*, trad. de l'américain par Alix Girod, Paris, Gérard Monfort, 1998. [Éd. orig. : *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1989].

³ Alfred Gell, *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*, trad. de l'anglais par Sophie et Olivier Renaut, Gand, Les presses du réel, 2009 [Éd. orig. : *Art and Agency. An anthropological Theory*, Oxford University Press, 1998].

⁴ Je désigne ainsi les anthropologues qui appuient leurs analyses sur des matériaux ethnographiques.

⁵ Ce deuxième aspect de la question est très présent dans l'ouvrage collectif publié sous la direction de Lucien-Jean Bord, Vincent Debais, Eric Palazzo (dir.), *Le rideau, le voile et le dévoilement : du Proche-Orient à l'Occident médiéval*, actes du colloque tenu à Ligugé du 14 au 17 avril 2016, Paris, Geuthner, 2019.

Je m'arrêterai sur trois aspects, souvent entrecroisés, des usages religieux des textiles : ils permettent de produire la sacralité d'un objet ou un personnage en le voilant puis en le dévoilant ; ils peuvent faire passer du profane au sacré les corps et les espaces qu'ils « habillent » ; leur texture et leur ornementation contribuent à les qualifier religieusement.

Dévoilements et ostensions

Parler de révélation ou de dévoilement du sacré à une anthropologue, c'est d'abord l'inciter à rouvrir l'un des classiques de la sociologie et de l'anthropologie du religieux, *Les formes élémentaires de la vie religieuse* d'Emile Durkheim. Celui-ci y affirme que la séparation entre le profane et le sacré « est le trait distinctif de la pensée religieuse », le sacré s'opposant au profane parce qu'il est entouré d'interdits, en particulier celui d'être vu et touché librement⁶. De là la présence dans bien des sociétés, pourtant très éloignées dans le temps et dans l'espace, de pratiques rituelles consistant à dissimuler puis à faire apparaître l'objet ou la personne dont on signifie, voire dont on constitue ainsi la sacralité. Ces pratiques sont attestées tant dans les sociétés aborigènes australiennes, qui occupent une place majeure dans l'élaboration théorique de Durkheim, qu'en Inde, au Népal ou en Afrique, et dans le domaine religieux aussi bien que dans le domaine politique⁷. A ma connaissance, Jean-Pierre Vernant est le premier à avoir mis au jour pour l'Europe, la Grèce ancienne précisément, l'importance de ce « jeu du cacher-montrer » dans l'instauration de la sacralité des *xoana*, idoles archaïques souvent aniconiques⁸.

Plusieurs contributions à cet ouvrage portent sur ces rituels de voilement / dévoilement d'une image ou d'un objet religieux, les reliques au premier chef. Leur premier intérêt est d'établir que ces rites n'ont rien de rare dans l'histoire du christianisme, non seulement au Moyen Âge⁹, mais aussi dans le catholicisme post-tridentin, comme le relèvent plus particulièrement Diana Pereira et Hector Ruiz Soto. Celui-ci souligne en outre que ces rites pouvaient avoir pour fonction, dans l'Espagne du XVII^e siècle, de sacrifier des œuvres récentes et pas seulement, comme l'avait affirmé Belting, des images anciennes. Les dispositifs rituels mis en œuvre pouvaient être d'une complexité et d'une richesse sémantique étonnantes. Le rite de dévoilement qui avait lieu chaque vendredi dans une chapelle de Valence fondée par l'archevêque Juan de Ribera est exemplaire à cet égard. Pendant la récitation du *Miserere*, on dévoilait un Crucifix habituellement dissimulé derrière une *Cène* de

⁶ Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985 [Éd. orig. 1912]

⁷ Durkheim, *Les formes élémentaires...*, *op.cit.*, p. 168-170 ; Gérard Toffin, « Exposer / voir. L'image divine dans la religion et l'art néwar (Himalaya) », *L'Homme*, 189, 2009, p. 139-164 ; Marcel Griaule, *Masques dogons*, Paris, Travaux et Mémoires de l'Institut d'Ethnologie, XXXII, 1938. Frazer, pour ce qui concerne le domaine politique, s'est arrêté dans *Le rameau d'or* sur le fait que les rois africains ne paraissent jamais en public à visage découvert. Jean Bazin a critiqué son interprétation dans « Le roi sans visage », *Des clous dans la Joconde. L'anthropologie autrement*, Toulouse, Anarchasis Éd., 2008, p. 251-270. Pour l'Europe, Juliette Brack signale ici même, à la suite de Diane H. Bodart, que l'on faisait « apparaître » l'empereur, à Rome puis dans l'empire byzantin, en ouvrant les rideaux derrière lesquels il se tenait.

⁸ Jean-Pierre Vernant, « De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence » dans *Image et signification*, Rencontres de l'École du Louvre, Paris, La Documentation française, 1983, repris dans *Mythe et pensée chez les Grecs : études de psychologie historique*, Paris, Le Découverte, 1985. L'apport de Jean-Pierre Vernant dans la constitution d'une anthropologie des images a été décisif, à la fois pour l'Antiquité et pour le Moyen Âge. Jean-Claude Schmitt a souligné sa dette à son égard dans un entretien avec Giordana Charuty et Emma Boltanski publié en 2017 dans le numéro 26 de la revue *Gradhiva*.

⁹ Belting, *Image et culte...*, *op. cit.*

Ribera, elle-même tendue devant quatre rideaux de couleur sombre. Lorsque l'on avait ôté toutes ces toiles, la sculpture apparaissait enfin, « se détach[ant] sur le fond doré [de la niche du retable où elle était placée], entourée de lumières, dans une explosion de brillance favorisée par le contraste avec les rideaux noirs ». Les écrans successifs marquaient une distinction radicale entre l'espace de l'église, où se tenaient les fidèles, et la niche où se trouvait le Crucifix, créant ainsi « un au-delà du visible » auquel le dévoilement donnait accès.

Voiles et rideaux remplissent aussi cette fonction épiphanique dans les peintures italiennes et flamandes des XVI^e et XVII^e siècles que commentent Juliette Brack et Valentine Langlais. La première se penche sur deux représentations, également signées par Fra Bartolomeo, d'une vision célèbre de sainte Catherine de Sienne, son mariage mystique avec le Christ. Le peintre a placé au-dessus de la scène des épousailles un dais dont les rideaux sont soulevés par des anges qui dévoilent l'« au-delà du visible » révélé à la sainte. La *Messe de saint Grégoire* de Pieter Pourbus, qu'étudie V. Langlais, a un sujet très analogue, l'apparition du Christ au-dessus de l'autel où le pape Grégoire célébrait l'office eucharistique. Comme les rideaux soulevés par les anges dans les tableaux toscans, les deux courtines ouvertes entre lesquelles le peintre a figuré le Christ dénotent qu'une entité surnaturelle vient d'entrer dans ce monde ou, pour reprendre une métaphore présente dans les Évangiles et leur glose, que les yeux des personnages du tableau viennent de se dessiller.

Comme le montre fort bien J. Brack, les dispositifs picturaux utilisés par Fra Bartolomeo ont pour but d'amener les fidèles à « voir », à l'instar de la mystique et des saints qu'il place de part et d'autre de la scène de son union avec le Christ. Cependant, si l'analyse interne de l'œuvre permet de mettre en évidence les intentions des commanditaires et des peintres, elle ne peut rien nous apprendre sur sa réception. Il existe des données sur ce point pour ce qui concerne les rites de dévoilement. Pour le passé, le témoignage le plus marquant est celui de Michel Psellos qui raconte, au XI^e siècle, avoir assisté au « miracle ordinaire des Blachernes » : tous les vendredis soirs, on dévoilait une icône de la Vierge de façon à faire croire que le voile qui la masquait les autres jours s'élevait de lui-même. Il existe de nos jours des rites très similaires qui ont fait l'objet de descriptions ethnographiques où sont consignées les réactions des participants¹⁰. On peut se demander si l'on a des données analogues, et lesquelles, sur l'effet des tableaux représentant une vision ou une apparition.

Il est clair, en tout cas, que les rites de dévoilement jouent un rôle majeur dans la révélation de la sacralité d'un objet ou d'une personne. Plusieurs contributions font apparaître également l'importance des ostensions dans ce processus. Est mise en avant, notamment, la place qu'y tiennent les dais fabriqués dans des tissus somptueux ou encore les draps d'honneur – présents seulement dans les représentations plastiques. Plus modeste, le rideau de couleur noire que l'on déployait, à la fin du Moyen Âge, au moment de l'élévation. Julie Glodt montre qu'il vise à la fois à rendre plus visible l'hostie consacrée, dans une période où sa vision est fortement valorisée, et à mettre en valeur sa sacralité en créant un « effet-de-

¹⁰ Belting, *Image et culte...*, op. cit. p. 686. Je me permets de renvoyer au livre *Les Vierges miraculeuses. Légendes et rituels*, Paris, Gallimard, 2002, p. 52-57, où j'ai exposé les enquêtes ethnographiques que j'ai faites en Espagne.

présence »¹¹. Notons que la sacralité du Crucifix de Valence était mise en évidence par un contraste du même type : aux rideaux sombres que l'on venait d'ouvrir s'opposait la brillance de la niche où se trouvait la sculpture.

Les rites de « monstration » et de voilement/dévoilement n'ont rien d'antinomique et cela apparaît de façon particulièrement nette lorsqu'on considère, comme le fait Nicolas Sarzeaud, les ostensions des suaires du Christ. Ce sont des dévoilements dans la mesure où le linge, portant ou non l'empreinte du visage ou du corps du Christ, est sorti de son reliquaire à certaines dates, puis déplié devant les fidèles, en un geste que N. Sarzeaud rapproche de celui qui est effectué dans d'autres rituels ou dans les peintures où un personnage, souvent un ange, étend un drap d'honneur derrière un saint personnage. Un point, cependant, distingue ce cas des précédents. Alors que les tissus dont il a été question jusqu'ici sont les instruments du rite, le suaire est son objet : c'est lui qu'il faut montrer, parce qu'il porte l'empreinte du corps ou du visage du Christ ou que l'on sait, même lorsqu'aucune trace n'est visible, comme dans le Suaire de Cadouin, que la toile a enveloppé son corps ou sa face. Le tissu devient dès lors une relique de contact, qualification qui vaut aussi, comme le relève Diana Pereira, pour les robes et les manteaux des statues « miraculeuses » de la Vierge que l'on déposait sur le corps des malades ou des parturientes pour les soulager.

Ces deux études amènent à s'arrêter sur un usage culturel des textiles, dans les sociétés européennes, qui leur permet de participer à la production du sacré : ils couvrent, enveloppent ou habillent le corps des humains et, d'une certaine façon, des espaces.

Habiller / transformer

L'analyse que donne Juliette Calvarin de l'amict, une pièce du vêtement liturgique portant une image brodée, l'Annonciation le plus souvent, résonne très directement avec l'approche anthropologique des images. À partir du x^e siècle, explique-t-elle, le prêtre porte l'amict sur la tête, comme une capuche, la partie décorée sur le front, si bien que « la main de Dieu le Père, [qui] sort d'un nimbe cruciforme pour bénir la Vierge [...] confère [aussi] visuellement une bénédiction au prêtre ». Cette bénédiction l'assimile à la fois à la Vierge et au Christ tout en rappelant son ordination, au cours de laquelle l'évêque pose ses mains sur la tête de l'ordinand pour qu'il reçoive le Saint Esprit et puisse dès lors célébrer l'office eucharistique. Lorsqu'elle est brodée sur l'amict porté par le prêtre, l'Annonciation acquiert ainsi un nouveau sens et un nouveau statut : elle n'est plus seulement une représentation mais devient un des actants du rite dans la mesure où elle contribue à légitimer la fonction sacramentelle du célébrant.

Cet exemple montre fort bien la nécessité de prendre en compte, dans l'analyse de l'image, aussi bien son iconographie que son objectalité¹², cela imposant d'interroger ses contextes d'usage. V. Langlais le fait en relevant l'importance de l'emplacement des retables peints représentant la Cène : ils se trouvent au-dessus de l'autel où le prêtre célèbre l'office eucharistique. L'amict, quant à lui, fait partie du vêtement liturgique, ce qui affecte la

¹¹ J'emprunte cette expression à Pierre-Antoine Fabre, qui l'utilise judicieusement à propos de l'image dans sa conclusion à l'ouvrage dirigé par Nicolas Balzamo et Estelle Leutrat, *L'image miraculeuse dans le christianisme occidental. Moyen Âge- Temps modernes*, Presses Universitaires François-Rabelais, 2020, p. 262.

¹² Jérôme Baschet l'a souligné en créant la notion « d'image-objet » dont il développe les implications dans l'introduction à *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, Foliohistoire, 2008.

perception de l'image qui y est brodée : quand il est porté par le prêtre, on voit Dieu le bénir. On pourrait citer des cas comparables dans les sociétés qu'étudient les anthropologues, les images y étant presque toujours intégrées à des objets, usuels ou rituels, ou à des corps d'humains. Hubert Damisch a commenté l'un de ces cas, observé par l'anthropologue Franz Boas chez les Indiens Kwakiutl. Ceux-ci peignent des figures, d'animaux en particulier, sur le corps des hommes qui participent à des danses rituelles. Or « les peintures sont composées sur le corps en fonction des mouvements que le danseur aura à accomplir durant son exhibition¹³ », ce qui signifie que les motifs ne sont reconnaissables que pendant la performance et qu'il est impossible, pour leurs auteurs, de les reproduire sur une surface plane.

L'amict, et plus généralement le vêtement liturgique dont il fait partie, a aussi pour effet de contribuer à faire passer le prêtre du monde profane au monde sacré. L'Église, après le Concile de Trente, a pris en compte l'importance de ce marquage vestimentaire à propos des statues de la Vierge que l'on avait coutume d'habiller. Avant le Concile, on leur faisait porter « des vêtements profanes qui servent à des femmes », souvent des vêtements que les donatrices avaient déjà portés elles-mêmes. L'Église post-tridentine interdit formellement cette pratique et exigea que les statues aient « leurs propres vêtements » et qu'ils soient « précieux et décents, arrivant jusqu'aux pieds »¹⁴. De cette époque datent les robes campaniformes que portent les Vierges, en particulier en Espagne et au Portugal. Selon l'historien de l'art Manuel Trens que cite D. Pereira dans sa contribution, ces robes leur donnent « un air sacerdotal » qui les distingue des femmes ordinaires.

Dans la Florence du Quattrocento, on créait un écart du même type en habillant en anges, dans le théâtre religieux et les processions, les garçons qu'on regroupait dans les confréries de *fanciulli* « dans le but de les éduquer selon un modèle angélique ». Selon Laura Stefanescu, les artistes se sont inspirés des costumes des *fanciulli* qu'ils voyaient dans les manifestations des confréries pour représenter les anges. Les *fanciulli* pouvaient donc se reconnaître dans ces représentations. En témoigne, en particulier, une bannière de confrérie où Fra Angelico, son auteur, peint « un jeune garçon vêtu de blanc (*un fanciullo vestito di bianco*) » aux pieds d'une Vierge à l'Enfant ; la Vierge le coiffait d'une guirlande, comme on le faisait dans la cérémonie d'investiture des nouveaux confrères. Ces représentations concrétisaient l'idéal proposé aux jeunes garçons, devenir comme des anges, tout en accroissant l'aura de leur statut de *fanciulli* puisqu'ils figuraient sur les peintures aux côtés de « vrais » saints. Par ailleurs, l'existence de ces images renforçait certainement l'efficacité de la formation qui visait à les conformer à un modèle angélique, et celle des rites qui l'accompagnaient.

Rembrandt Duits étudie un autre exemple du passage du profane au sacré que permettent d'opérer les tissus. Il concerne cette fois leur rôle dans la structuration de l'espace, qu'abordent aussi d'autres contributions à propos de la présence de rideaux ou de dais dans les rituels ou les peintures. R. Duits revient, pour sa part, sur l'opposition qu'on a longtemps

¹³ Michèle Coquet, « Anthropologie et histoire. L'art en perspective », dans Michèle Coquet, Monique Jeudy-Ballini, Brigitte Derlon, *Les cultures à l'œuvre. Rencontres en arts*, Eds de la MSH-Biro Ed., 2005, p. 8. Je dois à cet article d'avoir découvert celui d'Hubert Damisch, « Paradoxe du danseur kwakiutl. Note sur le 'dédoublé de la représentation' », dans *Pour Jean Malaurie. 102 témoignages en hommage à quarante ans d'études arctiques*, textes et documents rassemblés par le comité d'édition « Pour Jean Malaurie », Paris, Plon, 1990, p. 346-351.

¹⁴ Albert Llorca, *Les Vierges miraculeuses ...*, *op. cit.* p. 135-168.

tracée, dans la chapelle des Médicis à Florence, entre l'espace mondain de la nef et l'espace sacré du chœur. Cette interprétation s'est appuyée sur le sujet des fresques peintes sur les murs de la nef – le cortège des Rois mages, où l'on reconnaît des individus de la haute société de la ville – et sur le fait que la chapelle était utilisée comme salle de réception pour des invités de marque. On a donc qualifié la nef d'espace profane, mais sans tenir compte de la transformation qu'on faisait subir à la chapelle pendant les offices : on y sortait des vêtements et des tissus liturgiques dont les couleurs – le vert, le blanc et le cramoisi – étaient « des couleurs liturgiques, mais (...) aussi les couleurs héraldiques de Pierre le Goutteux que Gozzoli a reprises pour peindre les costumes des personnages de la *Procession des Mages*¹⁵ ». La coprésence de tissus également somptueux et de même couleur sur les fresques et dans le chœur créait ainsi, pendant la liturgie, une continuité visuelle qui supprimait l'opposition entre le profane et le sacré.

« Une matérialité signifiante »

Au début de sa contribution, Paul Hills déclare qu'il s'intéressera moins au rôle des textiles dans « l'activation » de la puissance des images qu'à leur agentivité « dans les images elles-mêmes ». Parmi les exemples qu'il invoque, des tableaux de Filippo Lippi où figurent des tissus diaphanes sans référent dans la réalité mais insérés dans la peinture à titre de « signes du transcendant et de l'invisible ». Lisa Monnas signale aussi la récurrence de ce type de tissus dans les représentations médiévales de la Vierge où elle apparaît coiffée d'un voile blanc semi transparent, voile qui couvre l'enfant Jésus dans certains tableaux.

Ayant autrefois utilisé l'analyse structurale dans mes travaux, je ne résiste pas à la tentation de relever l'homologie entre les tissus diaphanes de la peinture religieuse du bas Moyen Âge et les usages rituels des aromates, dans des pratiques effectives et non dans des représentations. Aussi bien Marcel Detienne, pour le monde grec, que Jean-Pierre Albert¹⁶, pour le christianisme, ont mis en évidence leur rôle médiateur dans les rituels destinés à mettre en relation les humains avec le divin. Or les effluves qui émanent d'une substance aromatique sont impalpables et invisibles – ou presque si l'on pense à la fumée de l'encens. Le parfum, ainsi, est une matière en quelque sorte immatérielle, comme l'est aussi la musique, dont H. Ruiz Soto signale la présence dans le dévoilement du Crucifix de Valence. Et c'est peut-être parce que la peinture permet, dans le cas du textile, d'accentuer cette immatérialité que les tissus diaphanes n'existent que dans les œuvres picturales.

Le même symbolisme, et la même *agency*, s'attachent à l'usage de la broderie d'or et d'argent qui orne, à l'époque baroque, les tissus destinés à « habiller » les objets liturgiques. Caroline Heering et Ralph Dekoninck montrent que cette ornementation ressortit d'une « esthétique de la lumière » qui caractérise aussi l'usage des gemmes, la broderie « autorisant des phénomènes de réflexion, de transmission ou d'absorption [qui] activent, sans doute mieux que toutes autres techniques, la transformation de la lumière physique en lumière métaphysique ». Les textiles, qu'il s'agisse de tissus diaphanes ou brodés d'or et d'argent,

¹⁵ *standard liturgical colours, but [...] also the heraldic colours of Piero the Gouty that are repeated in the painted costumes in Gozzoli's Procession of the Magi.*

¹⁶ Marcel Detienne, *Les jardins d'Adonis. La mythologie des aromates en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1972 ; Jean-Pierre Albert, *Odeurs de sainteté. La mythologie chrétienne des aromates*, Paris, Ed. de l'EHESS, 1990.

permettent ainsi, comme les pierres précieuses, la musique ou, sur le plan olfactif, les parfums, de signifier, voire de « présentifier » le divin à travers « une matérialité en elle-même signifiante et agissante ».

On peut ajouter à ce dossier sur les valorisations symboliques des tissus la contribution de Helen Wyld sur la bannière de Fetternear, fabriquée en Ecosse au XVI^e siècle, avant la Réforme. À la différence des autres bannières qui ont été conservées, celle-ci n'est pas en soie mais en lin, textile bien moins précieux. Selon H. Wyld, ce choix est certainement lié à ce que le lin était associé au Christ à la fois métonymiquement – son linceul était en lin – et métaphoriquement : le liturgiste Guillaume Durand a comparé les étapes de la préparation du lin à la Passion du Christ et cette élaboration eut un tel écho qu'elle s'est perpétuée dans la tradition orale jusqu'au début du XX^e siècle. Rien d'étonnant, dès lors, qu'on ait pu tisser en lin une bannière représentant le Christ des Douleurs.

Le lin a évidemment des caractéristiques sensibles très différentes de celles des tissus richement brodés auxquels se réfèrent C. Heering et R. Dekoninck. Si on a utilisé les uns et les autres dans le christianisme, c'est qu'il peut signifier la sacralité par la richesse, celle des rois, ou par le dénuement, celui de ce roi paradoxal qu'était l'enfant Jésus. Aussi est-il difficile de dire, au moins dans une conception lévi-straussienne du symbolisme, qu'une matière signifie par elle-même. Si les systèmes symboliques s'appuient sur l'observation des qualités sensibles celles-ci ne deviennent signifiantes qu'en entrant dans des associations qui varient selon les cultures. Mettre l'accent sur la matérialité des textiles (ou d'autres substances) a néanmoins le mérite de ne pas réduire leur *agency* à leur fonction symbolique mais d'inviter à adopter une démarche phénoménologique, attentive à la concrétude des objets et des matières et à leurs effets sensibles.

Ma lecture de ce travail, très riche et novateur à plusieurs égards, a certainement été induite par mon appartenance disciplinaire. Au terme de ce propos, il me faut en souligner la limite majeure. Si j'ai relevé ponctuellement l'existence de textiles figurés dans les peintures et de textiles réellement utilisés, de relations entre les rituels et leurs représentations picturales, je ne peux guère aller plus loin, n'étant pas très au fait des élaborations théoriques des historiens de l'art sur le statut de la représentation.

J'ai par ailleurs formulé des aperçus comparatifs qui pourront être jugés hasardeux. J'assume leur fragilité sans regretter de les avoir formulés, la vertu du comparatisme résidant avant tout, à mes yeux, dans le fait qu'il invite à porter, pour reprendre une formule de Lévi-Strauss, un « regard éloigné » sur notre culture. Sans doute aurait-il été moins risqué de comparer les usages religieux des textiles analysés dans ce livre à ceux qui ont cours dans le christianisme orthodoxe. Ce pourrait être un prolongement de ce travail.

Je voudrais enfin m'arrêter sur le fait que j'ai utilisé indifféremment les notions de « révélation », « manifestation » ou « production » du sacré au cours de ma traversée de ce livre. Or elles n'ont pas exactement le même sens et il me paraît utile de préciser leurs implications. Parler de « révélation » ou de « manifestation » du sacré, c'est suggérer que le sacré est déjà là ou, pour le dire autrement, que cette qualification est intrinsèquement attachée à certains objets, certains lieux ou certaines personnes¹⁷. À mon sens, ce n'est pas

¹⁷ C'est la position d'un Mircea Éliade ou, plus récemment, d'Alphonse Dupront.

toujours vrai, voire jamais : la sacralité est produite par des objets et des matériaux et/ou les rituels dans lesquels ils sont manipulés. Cette position constructiviste, qu'avait affichée Jean Wirth en intitulant un des ouvrages collectifs qu'il a dirigés *L'image et la production du sacré*, a suscité à son tour des réticences. Bruno Latour la récuse et se propose de substituer aux notions de construction ou de production la notion d'instauration, empruntée au philosophe Etienne Souriau qui l'a introduite pour penser, en premier lieu, la création artistique. Alors que les constructivistes conçoivent la création comme l'imposition d'une forme prédéterminée par l'esprit d'un sujet humain à une matière passive, Etienne Souriau met en avant, d'une part la dynamique d'une création dont le résultat n'est pas donné d'avance, et qui peut donc échouer, et d'autre part l'idée que cette création fait émerger un nouveau mode d'existence¹⁸. Je ne partage pas les présupposés ontologiques de Souriau et Latour, mais la notion d'instauration présente l'intérêt, selon moi, de rendre compte de l'émotion des catholiques que j'ai vus et entendus lors de rites de dévoilement d'une image sainte. Pour eux, c'était bien un autre mode d'existence qui émergeait alors.

¹⁸ Étienne Souriau, « L'instauration philosophique », Paris, librairie Félix Alcan, 1939. Je ne connais le livre de Souriau qu'à travers la recension d'Aline Wiame, « La philosophie de l'instauration d'Étienne Souriau est-elle une esthétique ? », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 19, 2017, p. 77-84 et le commentaire qu'en donne Bruno Latour, « Sur un livre d'Étienne Souriau : des différents modes d'existence » (<http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/98-SOURIAU-FR.pdf> , consulté le 17 novembre 2023).