

Format de citation

Alexandre-Bidon, Danièle: Rezension über: Kristiane Lemé-Hébuterne, Les stalles de la cathédrale Notre-Dame d'Amiens. Histoire, iconographie, Paris: Picard, 2007, in: ~ Annales. Histoire, Sciences Sociales, 2008, 2 - Histoire médiévale, S. 408-411, DOI: 10.15463/rec.1189731105

Annales

Histoire, Sciences Sociales

copyright

Cet article peut être téléchargé et/ou imprimé à des fins privées. Toute autre reproduction ou représentation, intégrale ou substantielle de son contenu, doit faire l'objet d'une autorisation (§§ 44a-63a UrhG / German Copyright Act).

l'usage direct ou potentiel d'un bien, sur une durée assez longue et continue, avec un certain nombre d'obligations et de restrictions. Cela signifie que le propriétaire a un titre ou du moins un droit sur ce bien qu'il peut défendre devant la loi et qu'il a la liberté d'en disposer, c'est-à-dire le vendre, le donner, le diviser, ou le louer. Dans l'aliénation se trouve l'essence même de ce qui fonde le droit de propriété : on est propriétaire jusqu'au point de pouvoir se dessaisir de son bien.

Avec un objet d'étude aussi large et une telle définition, S. Wood s'attache à montrer que les idées sur la propriété des hommes du haut Moyen Âge se chevauchent, et que les concepts avancés pour des biens non ecclésiastiques sont les mêmes que pour les églises. On peut posséder un champ comme une église, les mots, les actes sont les mêmes. Mais elle souligne également la caractéristique irréductible des églises : leur propriété est limitée, jamais elles ne seront totalement assimilées aux autres biens. Les évêques, les conciles, les papes sont là pour le rappeler aux laïcs et aux rois. La propriété ecclésiastique est celle des saints et de Dieu et c'est même là que réside sa valeur essentielle. Ce qui n'empêche pas que les concepts de propriété se superposent : une église appartient à un laïc, au saint à qui elle est dédiée, aux pauvres et à Dieu. Cette confusion dans les sources vient également du fait qu'au Moyen Âge, on pense l'autorité et la propriété dans un *continuum*. La propriété privée des églises est donc aussi une question de pouvoir (*potestas*) : celui de l'évêque, celui du prêtre desservant, et celui du seigneur.

À la lumière des hypothèses avancées par S. Wood, il conviendrait de reprendre la terminologie française. On ne peut plus parler d'église privée. D'une part car on risque à tout moment de glisser vers une distinction public/privé, en posant la limite entre les églises baptismales et les oratoires de famille. D'autre part car S. Wood vient de démontrer que tous les établissements religieux sont possédés parce que gérés sur terre par une personne dont la *potestas* recouvre en tout ou partie la définition de la propriété. Ce qui signifie que parler d'église privée n'a plus de sens, puisque toutes les églises sont privées à partir du moment où elles sont fondées, dotées et consa-

crées. Il n'est donc plus utile de distinguer les églises privées des autres.

On pourrait regretter l'absence de synthèse à la fin des parties, ou le trop grand nombre d'exemples qui font perdre le fil de l'argumentation, mais ce serait une critique vaine, puisque c'est justement contre toute systématisation que cette étude remarquable a été menée et avec succès.

GAËLLE CALVET

Kristiane Lemé-Hébuterne

Les stalles de la cathédrale Notre-Dame d'Amiens. Histoire, iconographie
Paris, Éditions A. et J. Picard, 2007,
248 p. et 213 ill.

Le mobilier d'Église tient, dans la culture matérielle, une place singulière, à la fois d'ordre spirituel et technique : les stalles et leurs baldaquins sont un « mobilier pour le chant » (Frédéric Billiet), elles ont un rôle acoustique. D'abord en pierre, ensuite en bois, dès le XII^e siècle, elles gagnent, à une période indéterminée, un petit strapontin. Celui-ci, en position relevée, permet au chanoine de trouver discrètement un appui. Relâchement des mœurs, disent certains, soulagement miséricordieux, pour d'autres... Cette sellette fut vite admise, *per misericordiam*. Le nom lui est resté.

Maintes sculptures figuratives ont décoré les miséricordes, les appuis-main et les dossiers des stalles. Loin des études anecdotiques trop longtemps de mise en la matière, en raison des motifs amusants souvent choisis par les artistes, Kristiane Lemé-Hébuterne les envisage en historienne, à partir du cas exceptionnel, par sa conservation et son inspiration, de l'ensemble sculpté au début du XVI^e siècle dans la cathédrale d'Amiens. Choix judicieux : les stalles de la cathédrale Notre-Dame ont résisté aux accidents de l'histoire et échappé aux destructions de la Révolution.

Le livre s'organise en trois parties. La première traite des stalles envisagées comme un mobilier spécifique aux clercs d'Église. La deuxième fait l'exégèse du programme iconographique. La troisième met en lumière la société profane, pour l'essentiel citadine,

qu'elles figurent. L'un des premiers mérites de l'auteur, à la croisée de l'histoire de la civilisation matérielle et de l'histoire des mentalités, est d'avoir songé à envisager les stalles sous l'angle du confort, notion qui n'a rien d'anodin. Écrasante en effet était la tâche des chanoines réunis de jour comme de nuit dans le service continu de la prière : il leur fallait chanter debout, « à ventre déployé », de longues heures durant ; un chanoine était révoqué quand son état de santé ou son âge ne lui permettait plus de célébrer les offices. Même en appui sur la sellette, le corps restait en déséquilibre. Pour limiter la fatigue musculaire ou les crampes, les menuisiers ont donc installé au sol des réglettes de bois en relief, à 30 ou 40 cm du siège, afin d'empêcher les pieds de glisser sur le plancher.

K. Lemé-Hébuterne se livre ensuite à une exégèse complète et érudite des sources vétéro-testamentaires des stalles, et n'hésite pas à voir, dans le sérieux du projet, une anticipation du concile de Trente. La plupart des miséricordes sont consacrées à la Genèse (126 scènes, figurées sur 86 sellettes), à l'Exode, au Lévitique, aux Nombres, aux exploits de Samson, de David. Néanmoins, à l'Ancien Testament s'articule, de manière typologique, une Vie de la Vierge fondée autant sur les apocryphes que sur les Évangiles canoniques. Mais l'auteur remarque, avec une grande finesse, que les scènes canoniques se déploient sur les jouées hautes des stalles, tandis que les images inspirées des apocryphes sont cantonnées aux jouées basses, dans un souci évident de mise en perspective et de critique des sources. Les stalles de Notre-Dame révèlent surtout fortement l'ancrage de la piété mariale dans la société amiénoise du début du ^{xvi}^e siècle, et l'auteur les rattache autant à la dévotion des chanoines qu'à la religion civique d'un temps aux prises avec la controverse sur l'Immaculée Conception. Une jouée de stalle le montre à l'évidence, qui figure la Vierge aux attributs : « *Macula non est in te* », disait un phylactère des gravures ayant servi de modèle à l'image sculptée.

On ne sait rien des intentions précises des chanoines, commanditaires des stalles, les archives ayant disparu. Il faut donc à l'auteur les déduire du programme iconographique. Il

lui a fallu de même reconstituer, avec un regard proprement archéologique, à travers les traces laissées par les différents artisans, le travail et la part de responsabilité de chaque corps de métier : menuisiers, imagiers, huchiers, forgerons, qui ont œuvré de conserve à élever un ensemble de stalles deux fois plus grand que le précédent, selon une organisation du travail à la chaîne et rationalisée. Comme d'autres chercheurs, K. Lemé-Hébuterne pose la question de la liberté d'action et d'inspiration des artisans, limitée non seulement par les commanditaires, mais aussi par les modèles mis à leur disposition, souvent des images communes aux enluminures, aux gravures et aux sculptures, peut-être aussi des mises en scène théâtrales, avec les mystères représentés à Amiens les années précédant la conception et la fabrication des stalles.

Si l'iconographie des stalles, encloses et hors de portée du regard des fidèles, est réservée aux chanoines, ceux-ci n'en sont pas moins, pour l'essentiel, d'origine urbaine : on compte parmi eux, à Amiens, quelques fils de bourgeois, de marchands et bon nombre d'enfants de familles nobles. La richesse de l'ensemble sculpté répond à cette origine sociale aisée. Une fois nommé, le chanoine est « installé » dans ses meubles, d'où leur nom. Mais tous ne jouissent pas de la même position. Ainsi, les stalles basses ne sont pas occupées par des chanoines de même rang que ceux des stalles hautes. Il est même des sièges – disparus – dépourvus de motifs : des tabourets, assujettis à la marche inférieure, destinés aux enfants de chœur, dont il reste toujours la marque dans le bois. Un autre mérite de l'auteur, et non des moindres, est donc d'avoir considéré l'iconographie des miséricordes selon le rang hiérarchique du celui qui siégeait, et envisagé l'ensemble du corpus en relation avec la circulation des clercs dans l'édifice du culte.

Or, les images s'articulent entre elles pour composer une *legenda* de bois, dont l'auteur étudie la syntaxe. Les miséricordes d'Amiens constituent un récit, et non des extraits. C'est là leur originalité : ce type de narration représente une innovation, demeurée sans émule. Le procédé était-il trop innovant ? Trop difficile à mettre en œuvre ? Les épisodes bibliques

sont inégalement traités, certains narrés sur une miséricorde, d'autres sur une suite de sièges, les sellettes comportant tantôt un épisode unique, tantôt deux, l'ensemble fonctionnant en interaction avec les jouées et les rampes. C'est l'occasion pour l'auteur de méditer sur les procédés narratifs et sur le langage des images, qui fait même appel à la technique du rébus, dont l'auteur, toujours soucieuse de retrouver les origines des procédés et des images, aurait pu rappeler le caractère à la fois régional – dans les recueils de « rébus de Picardie » – et propre à la littérature pieuse – dans les livres d'heures imprimés de ces mêmes années¹ – de ce mode d'expression.

L'auteur se demande néanmoins dans quelle mesure ce langage pouvait être perçu, et rappelle judicieusement que toutes les miséricordes ne pouvaient être vues de la même façon par les chanoines eux-mêmes : la pénombre interdisait toute vision d'ensemble ; on doit se demander si les dais et les pendentifs, perchés à 4 mètres de hauteur, étaient visibles peu ou prou ; or, ce sont ces éléments qui figurent les scènes les plus osées : sexe et boisson. On est tenté de rappeler qu'il n'était pas nécessairement bien vu de lever les yeux dans les édifices du culte – c'était même là chose interdite aux femmes, comme le rappelle le *Ménagier de Paris* –, et qu'il en allait peut-être de même pour les chanoines... Les appuis-main, en revanche, ne pouvaient manquer d'être vus. Ceux-ci, contrairement aux sellettes, ne semblent pas, aux yeux de l'auteur, avoir fait l'objet d'un programme.

Ils n'en sont pas moins unifiés par leur thématique, celle de la société urbaine et laborieuse, et l'auteur aurait pu faire la comparaison avec le thème iconographique des « Cris de Paris », contemporain des stalles ou peu s'en faut, puisque c'est en 1500 qu'est imprimé, sous ce titre, un recueil d'images des métiers². Ce motif paraît bien correspondre à l'inspiration réaliste des appuis-main qui comprennent, outre quelques proverbes, 40 % de scènes de la vie domestique, 15 % d'images de religieux en activité, et un quart d'images de métiers. K. Lemé-Hébuterne remarque avec justesse qu'il serait faux d'y voir un simple reflet de la société amiénoise :

les professions du textile, qui faisaient la fortune de la ville, en sont presque absentes. C'est donc plutôt la société humaine dans son ensemble que les chanoines ont voulu avoir sous les yeux, une société qui a trouvé sa rédemption dans le travail, non à la campagne, comme dans les calendriers sculptés des églises, mais en ville, fruit d'un accomplissement économique des plus satisfaisant : un travail « souriant », remarque l'auteur, à la vue des visages des gens du métier.

Dans les miséricordes, le souci du détail, interprété comme une expression possible de la *devotio moderna*, fait également l'objet d'observations du plus grand intérêt. Il ne manque pas une aiguillette au vêtement des personnages masculins, pas un détail du décor des meubles dans les scènes d'intérieur. Rien n'est laissé au hasard : l'apparence romane d'une église pour une scène de l'Ancien Testament, mais la forme gothique des édifices du culte pour la Vie de Marie. Le moindre message ou hommage politique, mis en abîme sur les blasons sculptés sur les maisons de ville, est décrypté et aussitôt élucidé : tel blason est celui d'Anne de Bretagne, qui séjourna à Amiens pendant la construction des stalles. L'auteur, aussi à l'aise dans le vocabulaire de la vie matérielle que dans celui de l'image religieuse, exploite avec bonheur les arrière-plans des scènes bibliques. Les sculpteurs y ont sélectionné – non sans raison, toutes explicitées de manière convaincante – un certain nombre de motifs caractérisant à leurs yeux la société de leur temps. S'impose au premier chef l'importance obsédante de la muraille urbaine des portes de la ville avec leur barrière de péage, des clochetons de guet avec leur cloche d'alarme, des maisons fortes qui ponctuent le paysage hors les murs. La campagne est bannie. Quand les imagiers choisissent de figurer un moulin, il est construit sur le rempart urbain. Du travail agricole, ils privilégient le résultat. Adam ne bêche pas, il moissonne ; le berger ne tond pas les moutons, il les garde ; les fruits ne sont pas sur les arbres, ni les légumes dans les champs, mais dans la hotte du marchand. C'est la campagne vue de la ville qui est représentée.

Sur les appuis-main, l'abondance des denrées alimentaires, la présence métonymique

de l'apothicaire, seul représentant des professions médicales, mais qui n'en est pas moins caractéristique, en Flandre et en France, des images typologiques de la cité, chantent la joie de vivre en ville, et d'y vivre richement et en bonne santé. Le mesureur de grains, le monnayeur, les marchands d'images pieuses montrent plutôt une comptabilité de l'ici-bas qu'une vocation spirituelle. L'absence exceptionnelle d'images de la pauvreté – trois personnages sur plusieurs milliers – vient confirmer cette volonté de figurer la richesse retrouvée de la ville et laisse apparaître la satisfaction éprouvée devant un ordre économique et social enfin rétabli. Telle est donc sans doute la leçon à tirer des scènes profanes de cet ensemble de stalles, qui double le message biblique du modèle social et économique du « bon gouvernement ».

DANIÈLE ALEXANDRE-BIDON

1 - Voir par exemple le *Livre d'heures à l'usage de Reims*, Paris, Guillaume Godard, 1516 (Paris, BNF, Impr., Rés. B 4790).

2 - Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Est. 264. Rés.

Laura Weigert

Weaving sacred stories: French choir tapestries and the performance of clerical identity
Londres/Ithaca, Cornell University Press,
2004, 246 p. et 61 ill.

Comme les stalles et leurs miséricordes, les tapisseries déployées dans les chœurs des églises cathédrales sont une forme de l'expression identitaire du milieu clérical. Les saints qui font l'objet des grands cycles tissés de la fin du ^{xv}^e et du début du ^{xvi}^e siècle sont à la fois les saints patrons de leur cathédrale et de leur ville. Sur des dizaines de mètres, dans un espace liturgique interdit aux laïcs, ils déroulent leurs aventures en images. Bien qu'immenses et le plus souvent légendées en français, elles n'étaient pas faites pour être vues ni lues par le public. Proscrivant le latin, elles faisaient de la vie des saints un véritable « roman », dont le scénario et les textes sont d'ailleurs transcrits dans les trois annexes qui concluent heureusement l'ouvrage.

« Vesture » des pierres de l'église, ces vies de saints sont commanditées par des chanoines de haut rang ou des évêques. Le choix du textile pour afficher leurs mérites n'est sans doute pas innocent. Il convient de rappeler, même si l'auteur ne pose pas la question en ces termes, que les textiles sont étymologiquement en relation étroite avec les « textes » et qu'une histoire tissée est plus lisible que les vitraux des églises, trop haut placés pour être aisément décryptés. Les vies tissées des saints sont accrochées dans le chœur canonial, qu'elles enveloppent, le fermant davantage encore à la vue des laïcs. Ces tapisseries sont bien, comme le postule le titre de l'ouvrage, conçues comme un spectacle, mais un spectacle privé et réservé aux clercs d'Église, à la fois manifestation de leur richesse, quand ils en sont les donateurs, et accompagnement scénique des prières. Comme les panneaux de bois servant de dossier aux stalles, les tapisseries des chœurs sont des *dorsalia*, des « dorsaux ». Ce nom à lui seul en dit long sur leur positionnement, qu'il est aisé de reconstituer : elles ont un sens de lecture et une longueur qui correspondent exactement à trois côtés du chœur. Elles étaient placées en relation avec le rang des dignitaires ecclésiastiques « installés » dans le chœur, pendant les offices des grandes fêtes de l'année, seuls moments où elles étaient déployées. On peut restituer leur emplacement exact, non seulement grâce aux crochets auxquels elles étaient suspendues, mais aussi à travers des descriptions contemporaines de leur usage, spécifiant par exemple, dans le cas d'une *Vie de saint Ursin*, patron de Bourges, que la tapisserie était placée au-dessus des stalles. Mieux que celles-ci, sans doute, les tapisseries participaient de la célébration des rites liturgiques, et notamment de la ou des fêtes du saint qu'elles avaient pour fonction d'honorer.

Trois études de cas permettent à l'auteur de cerner l'« identité des clercs » et, surtout, leur manière de l'exprimer. Après quelques considérations sur l'histoire du métier de tapisier et sur le rôle des textiles dans le mobilier liturgique, Laura Weigert examine, en consacrant à chacune un chapitre, la tapisserie de saint Piat et de saint Éleuthère à Tournai, celle des saints Gervais et Protas au Mans, celle de saint Étienne à Auxerre. Toutes trois ont des