

Laura Weigert, Professeur, Rutgers University, Princeton (USA)

“Les tapisseries de La Chaise-Dieu, entre messe et mystères”

Émile Mâle, dans son ouvrage monumental sur *L'art religieux de la fin du Moyen Âge*, consacre plusieurs pages aux tentures de La Chaise-Dieu. Après avoir démontré qu'elle reprend le schéma de ces bibles illustrées par des gravures sur bois dites *Bibles des pauvres*, il conclue, et je cite : « *C'est la preuve que les artistes, et même les hommes d'Église, n'entretenaient plus de commerce avec les Pères ou avec les grands docteurs du Moyen Âge. On avait adopté une fois pour toute d'indigents manuels pour n'avoir pas la peine de remonter aux sources. Malgré les apparences contraires, il est clair que la vie se retire petit à petit des anciens symboles* ». Pour Mâle, ces manuels popularisés par les imprimeurs de l'époque étaient destinés aux fidèles qui avaient des images sous les yeux en disant les prières et s'appuyaient sur les inscriptions leur permettant de comprendre le sens des scènes figuratives. Pour l'auteur, cette tenture est, bien entendu, un chef-d'œuvre en dépit de sa dette envers la *Bible des pauvres*. Le mépris que l'on ressent chez Mâle a pour objet un texte considéré comme peu original et destiné aux fidèles au lieu de viser la sophistication d'une communauté cléricale. Il semble, alors, qu'il y ait une contradiction entre, d'une part, la dépendance de la tenture vis-à-vis de ce texte et, d'autre part, la destination de la tenture exposée dans le chœur de l'abbaye de La Chaise-Dieu, site réservé aux moines et à la liturgie. Dans mon exposé d'aujourd'hui je voudrais expliciter les termes de cette contradiction et éventuellement la résoudre en montrant que les formes dévotionnelles associées aux laïcs et à la dévotion à l'extérieur de l'église avaient en effet une place importante dans le chœur et dans la liturgie spécifique à ce lieu et que cette intégration créait une symbolique à la fois sophistiquée et originale. Les douze panneaux de tapisserie – et je donnerai mon argument pour le fait qu'il y en avait douze au départ – créaient une longue banderole de texte. [...]

Plus de quarante exemples de tapisseries appartenant à ce genre ont été répertoriés. Exemplaires dont, pour la moitié au moins, des fragments ont été conservés. Donc je commence en vous montrant la *Vie de saint Etienne* qui avait été commandé par l'évêque d'Auxerre, Jean Boillet, et donnée à sa cathédrale, et je vous montre ici la *Vie de Gervais et Protais* du Mans. La plupart de ces tentures, comme c'est le cas des *Vie de Gervais et Protais* du Mans, mesuraient autour d'1,70 m de haut, mais certains panneaux de la *Vie de saint Pierre* de la cathédrale de Beauvais, par exemple, pouvaient atteindre deux mètres soixante-dix voire cinq mètres comme c'est le cas de la *Vie de saint Rémi* de l'église abbatiale de Saint-Rémi de Reims. Leur longueur est égale à celle des stalles, elle-même dictée par les caractéristiques du chœur et la composition du chapitre. Je vous montre ici la tenture de la *Vie de Piat et Éleuthère* de la cathédrale de Tournai. J'aime bien cette image parce qu'ici on voit les chanoines de Tournai pendant la messe assis sous la tenture de leurs prédécesseurs les saints de Tournai. Le donateur était généralement un clerc, évêque, chanoine ou abbé. Parmi les cas inventoriés, trois seulement furent donnés par des laïcs. Ce genre de tapisserie fut commandé en grand nombre au XV^e et jusqu'au premier tiers du XVI^e siècle, cet engouement de l'époque n'était pas limité aux cathédrales. Pendant la même période, des tentures furent commandées par des églises abbatiales et collégiales. Le plus ancien exemple qui nous soit parvenu est la *Vie des SS. Piat et Eleuthère*, que vous voyez ici, qui a été donné en 1402 à la cathédrale de Tournai par le chanoine Toussaint Prier¹... Des commandes isolées continuent à être passées jusqu'au début du XVII^e siècle – ici une tenture de la *Vie de saint Martin* qui date du XVII^e siècle – mais le véritable apogée des tentures de chœur prend fin aux alentours des années 1530, comme nous l'a dit Catherine Arminjon.

Les tentures de chœur furent tissées à Arras, Lille, Tournai, Bruges et Bruxelles mais il est quasiment impossible d'identifier leur provenance en se fondant sur des critères stylistiques car les marchands de tapisseries voyageaient de villes en villes, transportant des cartons avec eux. Il est tout aussi difficile d'attribuer leur facture à tel ou tel tapissier ou peintre connu. Les *Vies des SS. Piat et*

¹ (†1437)

Éleuthère de Tournai présentent un des rares cas où le nom du tapissier et la ville de la production d'une tenture existante soit documenté. La tenture de Tournai est un cas exceptionnel parce que nous savons le nom du tapissier qui était un tapissier d'Arras, Pierre Féré, et nous savons que cette tenture a été tissée à Arras par les documents qui étaient intégrés à la fin de la tenture, malheureusement maintenant disparus mais préservés dans une transcription des *tituli* qui a été faite par un chanoine de la cathédrale de Tournai. Donc si la production des tentures de chœur a très rarement laissé des traces dans les archives, la documentation que nous possédons sur leur donation et leur fonction escomptée est en revanche très précise.

Je voudrai donc ici considérer la signification de groupe tout en gardant la spécificité de l'histoire racontée par chaque tenture de chœur dans un contexte architectural et rituel, lui-même extrêmement déterminé. Il sera ainsi possible de mettre au jour les fonctions de ces grands récits pour les communautés qui les ont fait fabriquer et qui étaient leurs principaux spectateurs. Dans le cadre de notre journée d'étude, cette démarche nous permettra de mieux comprendre les significations de la tenture de La Chaise-Dieu pour son public contemporain, donc du XVI^e siècle. Ainsi, nous arrivons à mieux cerner la sophistication du schéma symbolique des tapisseries et démontrer l'interaction constante entre les formes de dévotion dite populaire et la liturgie.

1. Les tentures dans un espace architectural précis

Je commencerai mon exposé en explicitant les rapports de ces tentures avec l'espace architectural du chœur et les cérémonies liturgiques qui s'y déroulaient. Les rénovations des églises françaises qui ont eu lieu de la fin du XVI^e siècle au XVIII^e siècle ont complètement changé l'expérience de l'espace du chœur. La destruction des jubés et des clôtures était effectuée selon une esthétique d'ouverture qui visait à créer un espace unifié dans les cathédrales et les églises. Il est donc aujourd'hui difficile de ressentir l'espace dans lequel les tentures de chœur prenaient place. Et si je vous montre l'intérieur de la cathédrale d'Auxerre, dans laquelle prenait place la tenture que je vous ai montré tout à l'heure, c'est pour vous donner cette impression de l'espace ouvert qui n'avait rien à voir avec l'espace initial. Les tentures étaient prévues pour un espace beaucoup plus restreint. La tenture qui aujourd'hui nous occupe, qui est exposée en permanence dans l'abbaye de La Chaise-Dieu permet imaginer assez bien comment ces tentures entouraient le chœur et je voudrai souligner la remarque de madame Arminjon sur le fait que c'est vraiment exceptionnel que ces tentures soient gardées dans le chœur. Tout à l'heure, vous avez vu beaucoup d'exemple de tentures dont le site est le chœur des églises, mais je voudrai dire que presque toutes ces tentures sont des fragments, donc cela ne vous donne vraiment pas l'impression d'ensemble des tentures et, dans les cas où nous conservons les tentures en entiers, les chœurs des cathédrales n'ont rien à voir avec les chœurs médiévaux. A La Chaise-Dieu vous avez les stalles d'origine et, même si le jubé a été un petit peu changé, vous avez quand même vraiment la vision de ces tapisseries qui, entourant le chœur, en fermaient l'espace et qui, aussi, n'étaient pas visibles pour les fidèles à l'extérieur du chœur. C'est quelque chose qu'on oublie constamment, même dans les dernières publications qui mentionnent les tentures de chœur, on dit toujours que les tentures étaient destinées aux fidèles, aux laïcs, en prenant l'argument que les *tituli* sont en français, donc pour des laïcs. Et bien non, pas du tout. La Chaise-Dieu donne le meilleur argument contre cette thèse et je voudrai quand même essayer de résoudre un peu cette contradiction apparente (car ce n'est pas du tout une contradiction), entre des textes en français et des textes associés aux laïcs et la liturgie du chœur des églises.

Ces images monumentales tissées de fils d'or et de soie requérant plusieurs années de production et engageant des dépenses somptuaires, étaient les objets les plus luxueux pouvant être utilisés pour le parement d'une église. N'étant exposées que certains jours de fêtes, ces tentures faisaient partie du mobilier liturgique lié aux cérémonies les plus importantes données dans les églises françaises. Dans les préparatifs pour ces journées festives, il fallait prévoir le déroulement et puis le décrochage des ces immenses tapisseries qui occupaient trois des quatre côtés du chœur. Elles accentuaient une division de l'espace dans l'église soulignant et unifiant le chœur qu'elles ceinturaient. Simultanément, elles offraient un récit spécifique à chaque église dans les célébrations des grandes fêtes [par exemple, la *Vie de la*

Vierge dans la cathédrale de Bayeux]. Les tentures de chœur ne témoignent donc pas seulement de l'ornementation des églises mais aussi de l'expérience des divers participants aux rituels tenus en ces lieux, ainsi que de la façon dont chaque chapitre-cathédrale, ou communauté monastique, a constitué sa propre identité. Le chœur des chanoines, ou des moines dans le cas des églises abbatiales, formait un espace distinct du reste de l'église et avait une fonction spécifique. Le jubé en bloquait l'accès visuel à partir de la nef et la clôture prolongeait cette séparation du chœur autour du déambulatoire. Des marches et une barrière basse marquait la division entre le chœur et le sanctuaire situé à l'est. Alors que les laïcs occupaient la nef et que l'évêque, ou l'abbé, célébrait la messe à l'autel situé dans le sanctuaire, le chœur était réservé au chapitre et à ses dignitaires, ou aux moines. Il existe des cas exceptionnels où certaines places étaient assignées à des laïcs de haut rang, mais ce sont des cas exceptionnels. Cet espace était avant tout associé au chapitre et à ses officiers qui y célébraient l'office et y prenaient parfois des décisions capitulaires. Les stalles étaient réparties de chaque côté de l'entrée principale au milieu du jubé et s'étendaient au nord et au sud. Le nombre des stalles correspondait à la taille du chapitre et les places étaient assignées selon sa hiérarchie interne. Les dignitaires occupaient les sièges privilégiés aux quatre coins des stalles, le siège de l'évêque étant souvent situé au sud-est. Lors des fêtes solennelles, le chapitre-cathédrale et son évêque, parés de vêtements cérémoniels, prenaient leurs places dans le chœur. Les tentures étaient suspendues par des bandes fixées aux dossiers directement par des crochets ou à des tringles de fer s'insérant dans des crochets de piliers. On sait ainsi que Bertrand le ferronnier a fourni quatre-vingt huit crochets pour suspendre la *Vie de Marie-Madeleine* à Troyes, et le chapitre de Saint-Omer a payé à Guillaume Hanicque les deux cents crochets nécessaires pour suspendre la vie de leur saint patron. Les chapitres ont financé l'accrochage et le décrochage des tapisseries assurant ainsi que les moments de leur exposition soit à la fois restreint et très précis. La nécrologie de Notre-Dame de Paris confirme l'importance attribuée à l'emplacement exacte des pièces de la tenture autour du chœur. La description de la tenture qui a été commandée au XV^e siècle – cette tenture a disparu mais elle a été remplacée par une *Vie de la Vierge* du XVII^e siècle – précise quels sont les événements de la vie de la Vierge qui doivent être suspendus au-dessus de chaque groupement de stalle. L'Annonciation se déployait sur le côté sud-ouest, en partant de la stalle du chantré, suivie de la Présentation au Temple qui se terminait à hauteur de la stalle du chancelier. La Pentecôte était située côté nord-ouest du chœur à hauteur de la stalle du doyen, suivie par Jésus parmi les docteurs de la Loi, épisode qui se terminait avant le trône épiscopal. La pièce identifiée comme étant l'Assomption ou le Couronnement de la Vierge était situé sur le jubé. Donc tous ces détails étaient précisés au moment de la commande et nous avons plusieurs documents où il est tout à fait clair que les épisodes précis dans les tentures étaient associés avec les stalles des dignitaires dans le chœur.

La position des nombreux portraits de donateurs laisse d'autant plus penser que l'emplacement des tentures de chœur était conçu spécifiquement selon l'attribution des stalles aux dignitaires et à certains chanoines. Les portraits étaient situés soit au-dessus de la stalle du donateur, soit face à elle et ce dernier avait alors une vue directe de sa propre image. Ainsi, le portrait de Léon Conseil placé au début de la *Vie de la Vierge* qu'il offrit à la cathédrale de Bayeux, se trouvait dans le chœur au dessus de sa stalle. En revanche, celui de Martin Guérande, donateur de la *Vie des Saints Gervais et Protais*, se trouvait dans la cathédrale du Mans juste en face de sa stalle. Nous avons le portrait de Martin Guérande avec une inscription précisant clairement le fait que c'était sa donation à lui. Quand la *Vie de Saint Pierre* était exposée dans le chœur de la cathédrale de Beauvais, l'évêque Guillaume d'Hellande siégeait sous son portrait figurant sur le premier panneau et face à l'inscription décrivant sa donation. Nous voyons donc qu'il a pu mettre son portrait au début et l'inscription avec son nom confirmant sa donation à la fin. S'il n'existait pas de règle fixant la situation du portrait du donateur par rapport à sa place dans le chœur, nous pouvons toutefois établir dans de nombreux cas un lien spatial entre l'une et l'autre.

Ensuite les tentures ont été conçues en relation avec le point focal de la dévotion au saint dans le chœur. Le culte d'un saint avait généralement comme origine un don de ses reliques, lesquelles étaient logées dans des reliquaires dans le chœur de l'église. Ainsi les reliques d'Éleuthère prenaient place derrière le maître-autel dans la cathédrale de Tournai, les tentures étant autour du chœur. Ou bien le bras de saint Cyr était préservé dans le chœur de la cathédrale qui lui était dédié à Nevers où il y avait une tenture de la vie de saint Cyr. La tête du premier évêque de la ville, saint Vaast, était déposée à l'église abbatiale de Saint-Vaast à Arras où, là encore, une tenture était dédiée à la vie de saint Vaast. La

commande d'une tenture de chœur correspondait souvent avec la translation de ses reliques. Ainsi le chanoine Martin Guérande fit-il don de la tapisserie des *Saints Gervais et Protais* à la cathédrale du Mans juste après que Philippe de Luxembourg, évêque du Mans, y ait transféré les reliques. Le 25 juin 1480, les reliques de saint Florent furent transférées dans un nouveau reliquaire, commandé par Louis XI, disposé derrière le maître-autel de l'église abbatiale de Saint-Florent à Saumur. Vingt-quatre ans plus tard, l'abbé Jacques Leroy donna la *Vie des saints Florent et Florian* à son église. Dans d'autres cas, l'église ne parvint à préserver, grâce à la dédicace de l'autel ou de l'église elle-même, que le souvenir des reliques qu'elle avait un jour possédées. La tenture qui entourait le chœur des chanoines, rappelait donc à la communauté un moment essentiel du passé de leur église et le lien historique et spirituel dont elle jouissait avec leur saint patron. En outre, ces tentures servaient à démontrer l'authenticité des reliques. Souvent un rapprochement entre un reliquaire tissé et celui conservé dans l'église où la tapisserie était exposée permettait cela, comme dans la *Vie de saint Quentin*, commandée vers 1485 pour l'église collégiale de Saint-Quentin, à Saint-Quentin : un miracle effectué par les reliques du saint constitue le point focal du panneau existant de la *Vita* tissée. Le premier *titulus* de ce tableau s'adresse au spectateur avec ces mots :

« pour cœur en dévotion mettre
notez ce miracle louable
d'un larron lequel à un prêtre roba
son cheval en l'étable ».

Les circonstances de ce miracle sont représentées en détail. Commenant à gauche, nous voyons le voleur en train de s'échapper de l'étable avec le cheval du prêtre. Le prêtre porte plainte auprès du prévôt et le voleur est arrêté. Le prêtre prie saint Quentin afin que le voleur soit pardonné mais le prévôt le condamne à être pendu. Saint Quentin a quand même entendu les prières du prêtre et la chaîne enserrant le cou du voleur casse au moment de sa pendaison. Le fragment de la tenture se termine avec le voleur agenouillé devant les reliques de saint Quentin. Dans les deux épisodes tissés où le reliquaire apparaît, son ornementation est représentée avec force détails. Les événements, comme les figures, situés à son extrémité sont tout à fait déchiffrables. Le soin avec lequel ses figures sculptées en or sont représentées laisse penser que nous ne regardons pas l'image abstraite d'un reliquaire quelconque, mais que le modèle utilisé par les liciers reproduisait un reliquaire existant. Or, précisément, une description faite au XVII^e siècle de reliquaires qui ont depuis disparus confirme une ressemblance étroite du reliquaire tissé avec celui qui appartenait à l'église Saint-Quentin. Par cette figuration très précise, la tenture rapportait directement le miracle du saint à l'église qui lui était dédié et démontrait le pouvoir des reliques de son saint patron. Ce lien entre l'histoire tissée de la tapisserie et l'espace du chœur qu'elle entourait est encore resserré par l'indication dans la tenture, dans les tentures de chœur en général, de références aux cérémonies liturgiques propres à chaque église.

Des vêtements liturgiques rappellent les habits des membres de la hiérarchie ecclésiastique. Les fragments conservés de la *Vie de saint Martin* donnée à l'église collégiale de Saint-Martin à Angers représentent une diversité de clercs, des chanoines et des moines qui assistent au miracle de Martin et un autre groupe de clercs, richement vêtus, qui observent le saint en train d'enterrer le sang de saint Maurice et de ses compagnons.

La *Vie de saint Etienne*, offerte à la cathédrale d'Auxerre par son évêque Jean Boillet autour de 1500, montre des rapports encore plus étroits entre la liturgie de l'église et la tenture de son saint patron. La *Vita* tissée est organisée à partir d'une division quadripartite entre la vie d'Étienne. On y voit la lapidation de saint Étienne, l'invention de ses reliques à Jérusalem, leur translation à Constantinople, puis à Rome. Le choix des étapes de la vie du saint et leur division en quatre chapitres distincts peuvent être mis en relation avec les quatre fêtes dédiées à saint Étienne dans le calendrier liturgique d'Auxerre pendant l'épiscopat de Jean Boillet. La tenture de la vie de saint Etienne, par sa focalisation sur les quatre étapes différentes de sa *Vita*, intégrait le cycle annuel des jours de fêtes en l'honneur du saint dans la liturgie auxerroise. En outre, les multiples processions des reliques du saint, de saint Etienne, renvoyaient aux reliques du saint dans le chœur de la cathédrale, les correspondances entre les clercs en tapisseries et ceux qui siégeaient au chœur étaient montrées en détail. Pour vous donner un exemple, le chanoine que vous voyez représenté sur la tapisserie porte une chape décrite dans l'inventaire des vêtements liturgiques d'Auxerre pendant l'épiscopat de Jean Boillet. Cette correspondance entre le reliquaire de la tenture et les

processions laisse penser que les processions représentées en tapisserie continuaient dans l'espace du chœur portant avec elles le corps du saint. Ainsi les tapisseries de chœur, comme genre spécifique, ont contribué aux récits qui ont légitimé l'association d'une église avec ses saints patrons ainsi que la revendication et l'authentification des reliques qu'elle possédait. En outre, par l'intégration de la vie du (ou des) saint(s), dans la célébration des fêtes majeures, les tentures de chœur individualisaient la liturgie de chaque communauté religieuse. La spécificité d'une église était ainsi définie et incorporée dans la liturgie chrétienne. Enfin les tentures de chœur aidaient à la constitution d'une identité commune à chaque communauté de clercs. En suivant les limites des stalles, elles accentuaient une division de l'espace dans l'église soulignant et unifiant le chœur des chanoines ou des moines qu'elles ceinturaient. De cette manière, tous les membres du chapitre siégeant dans le chœur étaient visuellement réunis par la tenture qui parcourait l'ensemble des stalles. Le récit tissé unissait les différents membres du chapitre sous l'histoire du saint patron de l'église et de la ville. Enfin, les *tituli* rédigés en français, soulignaient la communauté de langue des clercs des églises françaises. Les tentures ornaient souvent les stalles des chanoines aussi bien que la stalle de l'évêque dans le chœur. Intégré dans cet ensemble visuel, l'évêque faisait ainsi partie du corps du chapitre. Quand la tenture était offerte par l'évêque les vies des saints tissées permettaient encore mieux de situer l'évêque dans l'espace du chapitre. Les armes de l'évêque ponctuaient régulièrement les tentures qui surmontaient les stalles dans le chœur des chanoines. A Auxerre, nous voyons les armes de Jean Boillet. Quand l'évêque célébrait la messe dans le sanctuaire, ses prédécesseurs, les saints évêques des tapisseries, restaient présents dans l'espace du chapitre dans le chœur. Et, comme nous l'avons vu avec la fonction des portraits des donateurs, le don de l'évêque assurait que sa présence soit invoquée à chaque apparition de ses armes tout au long de la tenture. Dans le cas de la *Vie de saint Pierre*, les armes de son donateur alternaient avec celles du chapitre de Beauvais. C'est l'un des rares cas où la tapisserie se poursuit tout autour de l'hémicycle, réunissant dans un même ensemble le sanctuaire, domaine de l'évêque et le chœur des chanoines. De cette manière, la célébration des fêtes établissait une impression de cohésion parfaite entre un chapitre et l'évêque de la cathédrale.

Exposées dans le chœur durant les fêtes majeures de l'année liturgique, les tentures assuraient que la *Vita* de son saint patron soit visible pendant les fêtes majeures de l'église. Ainsi les événements de la vie de ce saint faisaient partie de la célébration des fêtes en l'honneur du Christ et de Marie. De cette manière, les saints des tentures de chœur étaient intégrés dans une liturgie chrétienne universelle. Toutefois, les récits développés au long de la tenture restaient spécifiques à chaque église. La *Vita* de leur saint patron permettait que les églises se distinguent les unes des autres en établissant l'identité propre de son corps ecclésiastique et en situant ainsi le passé de cette église dans l'histoire d'une église gallicane et universelle. Dans ce contexte architectural, rituel et social, chaque tenture témoigne donc du passé de l'église et des cérémonies qui y ont eu lieu.

2. Le contenu des tentures

En passant à la deuxième partie de mon exposé, je voudrai revenir au contenu de ces tentures qui a pu susciter une méconnaissance de leurs fonctions originelles en les associant à une forme de dévotion considérée comme exclusivement laïque. Tout d'abord, le fait que les *tituli* tissés dans les cartouches, en haut ou en bas des tentures, soient en français a amené des chercheurs à supposer qu'elles étaient destinées aux laïcs. Comme à Troyes, par exemple, où le frère Didier composa une version écrite de la vie de Marie-Madeleine. Le commanditaire, ou le chapitre, a souvent payé un clerc pour traduire ces *vita* du latin au français. Ces traductions qui étaient composées à partir de plusieurs textes distincts, formaient la base des épisodes représentés en tapisserie et des *tituli* qui accompagnaient chaque scène. Ensuite, comme il a souvent été noté, les tentures de chœur intègrent des événements hagiographiques que nous retrouvons dans la *Légende dorée*. Ce best-seller médiéval, écrit au XIII^e siècle par le dominicain Jacques de Voragine, fut traduit du latin dans de nombreuses langues vernaculaires. Il était donc accessible et aux clercs et aux laïcs. Enfin, les tentures de chœur partagent des thèmes avec une autre forme de représentation des vies des saints : les mystères. Si ce rapprochement entre des tentures destinées aux chœurs des églises et des spectacles ayant lieu dans les villes paraît étonnant, il faut rappeler le rôle important que les clercs ont joué dans les représentations des mystères. Le chapitre-cathédrale d'Angers, par exemple, a financé un mystère de la vie de saint Maurice représenté dans la ville en 1486. Une *vita*

tissée du même saint, commandée par le chanoine Hugues Fresnau en 1459, ornait les stalles du chœur de la cathédrale. Des tapisseries et des mystères des vies des saints montrent en détail les préoccupations quotidiennes de l'époque. C'est le cas pour la *Vie de saint Vulfran* réalisée pour l'église de Saint-Vulfran d'Abbeville à la fin du XV^e siècle, mais malheureusement détruite à la Révolution française. Quatorze des vingt-cinq épisodes traitaient des miracles effectués par ces reliques dans un registre souvent banal. Les reliques de saint Vulfran guérissent une femme d'hydropisie, une autre souffrant de maux de tête, elles sauvent un enfant qui a avalé une aiguille, un autre de douleurs à la tête et un troisième qui tombe d'un moulin à vent. Dans ces deux formes de représentation des vies de saint, le fantastique est vivement montré. Des diables et des démons y jouent des rôles importants. Par exemple, dans la *Vie de saint Martin* de l'église collégiale de Saint-Martin d'Angers, le diable arrive à convaincre le saint de démontrer ses pouvoirs miraculeux. Le diable apparaît à plusieurs reprises.

Avec la *Vie de saint Rémi*, le rapprochement entre les mystères d'une vie de saint et sa *vie* en tapisserie est encore plus frappant car les événements figurant dans la tapisserie suivent pas à pas le déroulement de la vie du saint dans le mystère. Si la plupart des événements peuvent être trouvés dans la *Vita* d'Hincmar du IX^e siècle, la *Vie* de Flodoar du X^e siècle ou dans les deux chapitres consacrés au saint dans la *Légende dorée*, la tenture de chœur et le mystère de saint Rémi ajoutent de nouveaux épisodes. Dans le mystère et la tapisserie, la ville de Reims joue un rôle central. Le diable et des démons apparaissent à plusieurs reprises. Dans une scène, leur départ signale la fin de l'incendie dans la ville, événement qui provoque un débat élaboré entre deux démons. La division des événements en maisons rappelle les représentations des mystères dans les villes. Ces pièces de théâtre avaient lieu devant l'église, sur les places principales et dans les rues. Des scènes temporaires en forme de petites maisons, appelées *mansions*, et construites les unes à côté des autres servaient à distinguer deux événements représentés simultanément ou en succession. De la même manière, un grand nombre d'événements dans la *Vie de saint Rémi* se trouvent sur le même panneau. Cette référence visuelle à la scénographie des mystères sert souvent comme mode d'organisation des scènes dans les tentures de chœur. La *Vie de saint Etienne*, par exemple, est structurée par de telles formes architecturales dans lesquelles les gestes dramatiques des figures soulignent un parallèle avec le théâtre contemporain. Comment expliquer cette intrusion des sources qui semblent n'avoir pas de place dans le chœur d'une église ?

Tout d'abord, il faut comprendre que les concepteurs des tapisseries de chœur ne fondaient pas leurs récits uniquement sur ces textes. Aucune tenture de chœur n'est une traduction en image de la *Légende dorée* et dans, plusieurs cas, la vie du saint ne figure pas dans la vie de Jacques de Voragine. Les événements choisis pour les tentures de chœur relèvent, en fait, de diverses sources hagiographiques. Si nous pouvons trouver une source écrite pour les événements représentés en tapisserie dans l'hagiographie latine ou française et diverses versions d'histoire sacrée, les concepteurs des tapisseries sélectionnaient très probablement les épisodes à partir de sources plus proches et immédiatement connues de leur communauté, la liturgie de leur église. Les sources directes sont donc à trouver dans les manuscrits appartenant souvent aux églises elles-mêmes. Les récits des vies de saints rédigés tout au long du Moyen Âge étaient préservés pour leur rapport historique tant à une communauté locale qu'à l'église chrétienne en général. Pour vous donner un exemple, l'histoire des reliques du saint dans la *Vie de saint Etienne* : la tapisserie contient des événements qui ne se trouvent pas dans la *Légende dorée*, précisant les circonstances autour de l'invention des reliques du saint et de leur translation à Constantinople. Ces deux événements se trouvent dans des lettres écrites au V^e siècle ainsi que dans les textes lus pendant les fêtes de l'invention et de la translation de saint Etienne dans la cathédrale d'Auxerre. Une telle correspondance entre des textes liturgiques et les vies de saints en tapisserie est l'une des caractéristiques des tentures de chœur. Ainsi, les tentures dont nous voyons des parallèles avec la *Bible des pauvres* intègrent, aussi, des sources liturgiques. La *Bible des pauvres* et le *Speculum humanae salvationis* fournirent des sources importantes pour la *Vie de la Vierge* offerte par Robert de Lenoncourt à la cathédrale de Reims. Mais l'inclusion de la scène des trois Marie renvoie directement à la liturgie rémoise. Les trois Marie avec la Vierge, Marie Jacobé et Marie Salomé qui étaient les filles d'Anne, conçues chacune par un époux différent, étaient toutes célébrées à Reims. Comme les événements choisis pour la vie de saint Etienne, cet exemple montre la correspondance entre les épisodes dans la *Vita* tissée et la liturgie propre à son lieu d'exposition. Dans les deux cas, nous voyons comment les tentures de chœur intègrent à la fois des épisodes associés à la dévotion laïque et celle qui faisait partie des fastueuses cérémonies se déroulant

dans les églises. Les vies de saints en tapisserie renvoyaient donc à plusieurs formes d'expression religieuse ayant lieu dans et à l'extérieur de l'église. Elles montrent aussi l'interaction des textes associés à des laïcs et des clercs au Moyen Âge tardif. Mais en même temps qu'elles intégraient ces diverses sources, chaque tenture avait une signification directement liée à son contexte d'exposition, le chœur de l'église à laquelle elle était destinée.

3. La tapisserie de La Chaise-Dieu

Je voudrai conclure en revenant à la tenture de La Chaise-Dieu dans ce contexte élargi à l'ensemble des tentures de chœur. Les documents que nous possédons sur la commande de la tapisserie étant très restreints, nous sommes obligés de fonder notre analyse sur la tenture seule. Son emplacement actuel dans le chœur et les précisions sur l'abbaye de La Chaise-Dieu nous fournissent des éléments précieux pour comprendre ses significations et ses fonctions au début du XVI^e siècle. Tout d'abord, comme nous l'avons vu avec les autres tentures de chœur, la tapisserie de La Chaise-Dieu formait le vivant témoignage de la générosité de son donateur, Jacques de Saint-Nectaire, lequel jouait sûrement un rôle important dans le choix et l'organisation des événements représentés. Jacques de Saint-Nectaire était intégré dans le récit tissé par la présence de ses armes qui apparaissent tout au long de la tenture. Ces armes servaient à identifier Jacques de Saint-Nectaire comme donateur de la tapisserie quand il siégeait dans le chœur et servaient de substitut de l'abbé lors de son absence. Enfin, après sa mort, ces références à Jacques de Saint-Nectaire perpétuaient sa mémoire non seulement dans une histoire temporelle, comme souvenir d'un individu ayant jadis siégé dans le chœur de l'église et fait don de la tenture, mais aussi au sein de l'histoire sacrée représentée dans la tenture. Les rappels constants à la figure de Jacques de Saint-Nectaire avaient aussi une fonction précise dans l'histoire de l'abbaye. En entourant le chœur des moines, la tenture créait un rapport visuel entre les références à Jacques de Saint-Nectaire et le tombeau de Clément VI dans le chœur. Ainsi, le dernier abbé régulier prenait place dans une lignée des abbés illustres de La Chaise-Dieu et la tenture servait à souligner la cohésion du chœur. [...] La tenture avait une fonction importante en rétablissant une impression de cohésion parfaite entre l'abbé et les moines.

Ensuite, la tapisserie de La Chaise-Dieu nous donne un bel exemple de la manière dont les tentures de chœur étaient conçues en relation avec un contexte architectural et rituel précis. Si l'emplacement actuel de la tenture s'approche de son exposition d'origine, il reste le problème des trois panneaux carrés représentant la Naissance de Jésus, la Crucifixion et la Résurrection. Une brochure de 1879 sur la tenture considère que ces pièces étaient destinées à la salle capitulaire. En 1904, l'historien de la tapisserie, Jules Guiffrey, émit l'hypothèse qu'elles furent destinées à la décoration des trois entrées du chœur. Reste le problème de la répétition des scènes de la Naissance de Jésus et de la Résurrection dans des panneaux rectangulaires et le fait que ces deux carrés ne suivent pas l'organisation des autres panneaux car ils n'incluent pas des éléments vétérotestamentaires. Dans un article récent, Jacques Bellut a émis l'hypothèse que seule la Crucifixion faisait partie de la série d'origine et je voudrai ici suivre cet argument.

En mettant le panneau carré de la Crucifixion à sa place dans l'histoire on comble une lacune frappante, explicable seulement si l'on considère que des panneaux manquent – et il y des arguments pour cela aussi. En outre, en intégrant la Crucifixion dans la série, nous arrivons à une série d'éléments dans la tenture dont les dimensions égalent la largeur du chœur. Nous arrivons donc à cette organisation : le Portement de croix, la Crucifixion et la Descente du Christ aux Enfers représentés sur le revers du jubé. Ainsi nous pouvons voir comment le panneau de la Crucifixion jouait un rôle essentiel dans la signification de la tenture qui était conçue en rapport avec le mobilier de chœur. Il prenait place au centre du jubé, au-dessus de l'entrée au chœur des moines et en face de l'autel dans le sanctuaire. Dans sa position au centre de la tenture, l'image de la Crucifixion servait à la fois comme point focal visuel de l'histoire sacrée élaborée dans la tenture et comme symbole de son aboutissement théologique. Et, dans cet emplacement, la Crucifixion renvoyait directement à l'autel en étant une représentation historique *et* l'explication du sacrifice qui définit la célébration de la messe. La tenture et l'autel fonctionnaient donc comme un ensemble, chacun fournissant une représentation du sacrifice. Cette ornementation du revers du jubé est d'autant plus originale dans la mesure où elle reprend des motifs destinés aux spectateurs dans la nef des églises. Nous pouvons citer de nombreux crucifix, comme à La Chaise-Dieu même, et scènes

de la Crucifixion qui sont tournés vers l'ouest des églises en accueillant les laïcs. Notre-Dame de Paris était un bon exemple où les événements de la Passion et de la Crucifixion étaient de l'autre côté du jubé, visibles par les laïcs dans la nef. Donc, ici ces motifs associés à l'ornementation à l'extérieur du chœur sont intégrés dans les cérémonies de chœur avec les moines comme spectateurs principaux.

Pour cette histoire sacrée, Jacques de Saint-Nectaire et ses conseillers théologiques, ont choisi un format qui était, à l'époque, aussi associé à la dévotion ayant lieu hors des cérémonies religieuses du chœur. A ce texte, il fut donné en 1769, le titre de *Bible des pauvres*, titre retenu par les chercheurs, mais aucun document médiéval ne nous renseigne sur la manière dont ce mélange de textes et d'images était utilisé. S'appuyant sur le titre, l'argument fut souvent fait que ces bibles imagées étaient destinées aux illettrés, voire aux enfants. Des études récentes de Schrade et Avril commencent à souligner la complexité avec laquelle chaque page est construite, ce qui conduit ces chercheurs à remettre en cause les arguments précédents et à penser que le texte vise plutôt un public sophistiqué pouvant comprendre les concepts théologiques qui ordonnent les images. Pour Dogson (une étude récente) c'était un traité fait pour la méditation privée qui requerrait du temps et du silence. En prenant cet argument, je voudrai suggérer que le commanditaire de la tenture de La Chaise-Dieu a repris ce format non seulement pour la représentation de l'histoire sacrée à laquelle il donnait forme et pour les concepts théologiques qu'il met ainsi en évidence, mais aussi pour les associations avec des pratiques de la prière individuelle qu'elle effectue. Dans cette perspective, la prière individuelle, pour ainsi dire privée, se trouve intégrée dans la dimension cérémoniale de la liturgie. En même temps cette expérience dévotionnelle et la réflexion sur les textes divins qui l'intègre, propre à chaque moine en tant qu'individu, étaient donc évoquées par la tenture qui entourait les stalles dans un ensemble visuel pendant les cérémonies les plus importantes de l'année liturgique. Ainsi, la tapisserie dans son emplacement au chœur aidait à la constitution d'une identité commune aux moines de La Chaise-Dieu.

Conclusion

Une fois pris en compte le contexte général des tentures de chœur, les rapports complexes entre textes et images qui ordonnent les événements dans la tapisserie de La Chaise-Dieu, ainsi que son rôle dans la liturgie abbatiale, il ne me semble pas qu'il faille avoir la moindre retenue, comme c'était pourtant le cas d'Émile Mâle, quand à notre appréciation de cette tenture. Outre son importance et son intérêt historique, c'est en tous points un chef-d'œuvre.