

Cendrillon crucifiée. A propos du « Volto santo » de Lucques

In: Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public. 25e congrès, Orléans, 1994. Miracles , prodiges et merveilles au Moyen Age. pp. 241-270.

Citer ce document / Cite this document :

Schmitt Jean-Claude. Cendrillon crucifiée. A propos du « Volto santo » de Lucques. In: Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public. 25e congrès, Orléans, 1994. Miracles , prodiges et merveilles au Moyen Age. pp. 241-270.

doi : 10.3406/shmes.1994.1661

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/shmes_1261-9078_1995_act_25_1_1661

Jean-Claude SCHMITT

CENDRILLON CRUCIFIÉE À PROPOS DU *VOLTO SANTO* DE LUCQUES

Les notions de miracle, de merveille ou de prodige se laissent difficilement enfermer dans des catégories tranchées. Même les définitions que certains auteurs médiévaux ont pu en donner, en insistant sur des différences touchant soit aux genres narratifs — désignés prioritairement par les mots *miracula* et *mirabilia* —, soit aux causes des phénomènes, en reconnaissant pour les merveilles et les prodiges une relative autonomie de la nature par rapport à Dieu reconnu pourtant, au moins implicitement, comme la cause première de tout événement, ne suffisent pas à rendre compte de la « plasticité » de ces notions, de leurs recouvrements, des glissements de l'une à l'autre, chaque fois que nous les voyons utilisées dans un contexte précis. Ce dernier consiste tout à la fois en une situation d'énonciation, celle d'un récit de miracle ou d'une légende merveilleuse, et une situation sociale, définie par des lieux, des acteurs et des objets concrets. Dans un tel contexte semble s'imposer aux contemporains, plus que le souci d'une distinction rigoureuse des notions, une disposition à s'émerveiller devant tout ce qui, sortant de l'ordinaire, porte la marque du surnaturel. La racine *mir-* est commune à tout une famille de mots qui, sans doute, ne sont pas équivalents, mais qui tous expriment l'étonnement devant la rupture du cours ordinaire des choses et la participation à une expérience visuelle : au propre ou au figuré, on n'en croit pas ses yeux !

Certains objets suscitent une telle attitude et parmi eux, je voudrais faire une place à ce qu'on appelle communément les « images miraculeuses », qui émergent dans l'Occident latin à la fin du premier millénaire et qui paraissent d'entrée de jeu sous l'emprise du surnaturel. Attesté depuis la fin du XI^e siècle, peu de temps semble-t-il après avoir été sculpté, le célèbre crucifix de

la cathédrale Saint-Martin de Lucques, le *Volto Santo*, est l'une de ces images. Son cas est exemplaire, parce que ce crucifix immense est aujourd'hui encore vénéré en son lieu originel et qu'il a bénéficié dès le Moyen Age d'une documentation textuelle et iconographique extrêmement abondante. Avec le souci d'en saisir les enjeux idéologiques, je m'intéresserai aux traditions relatives à l'origine merveilleuse du *Volto Santo*, puis à celles qui concernent ses pouvoirs miraculeux.

I. Les images *achéiropoïètes*

Le Moyen Age, pour reprendre une expression de Hans Belting, n'était pas encore « l'âge de l'art » (*der Zeitalter der Kunst*), mais celui de « l'image et du culte » (*Bild und Kult*)¹, inséparable des croyances et des pratiques rituelles du christianisme. La référence fondatrice de l'image chrétienne, le modèle de toute image, était l'image *achéiropoïète*, « non faite de main d'homme ». Pour le moins, l'inspiration et le savoir-faire d'un simple mortel, fût-il un artiste, ne pouvaient expliquer seuls l'origine des images les plus vénérables, objets de culte et instruments du miracle. Leur origine procédait nécessairement d'une vision, de la main de Dieu ou de l'inspiration d'un ange, voire même du contact physique du Christ incarné. Aussi est-ce par des visions et des rêves qu'un nouveau type d'images s'impose entre le IX^e et le XI^e siècle dans l'Occident latin : des *majestés* mobiles, en trois dimensions, objets de pratiques cultuelles, douées d'une puissance miraculeuse et désignées par ce titre divin et royal. C'est dans un grand récit de vision, celui de l'abbé Robert de Mozat, qu'est décrite la fabrication miraculeuse de la *majestas* de la Vierge à l'Enfant de Clermont. Quelques années plus tard, autour de l'an mil, les moines et les pèlerins de Conques rêvent devant la toute nouvelle statue reliquaire de sainte Foy².

Dans les mêmes années, l'image du Christ connaît des transformations décisives, auxquelles, une fois encore, les visions ont leur part. S'imposent alors les grands crucifix en trois dimensions, figurant le Christ triomphant, les yeux ouverts, toujours vivant (tel le *Gerokreuz* de Cologne). Le type achevé du grand crucifix roman, objet de culte, faiseur de miracles, est le *Volto Santo* de Lucques, attesté depuis le tournant des XI^e-XII^e siècles³. Dès

1. H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, C.H. Beck, 1990.

2. J.-C. Schmitt, « Rituels de l'image et récits de vision », dans *Testo e immagine nell'alto medioevo*, Spolète, 1994 (Settimane di studio del Centro italiano di Studi sull' alto medioevo, 41), p. 419-462.

3. L'ouvrage de référence reste : G. Schnürer, J.M. Ritz, *Sankt Kümmeris und Volto Santo*, Düsseldorf, L. Schwann, 1934. Nouvelles hypothèses dans le catalogue de l'exposition

le XII^e siècle circule la légende de ses origines merveilleuses à laquelle est jointe bientôt une liste de ses miracles. Prenons comme repère chronologique la date approximative de 1200, au moment où deux témoins, indépendamment l'un de l'autre, comparent le *Volto Santo* à d'autres images *achéiropoïètes*, les plus fameuses de toute la chrétienté.

Ces deux témoins sont des clercs d'origine insulaire, mais l'un et l'autre familiers de l'Italie. Le premier est Gervais de Tilbury (v. 1155-v. 1234), qui compose vers 1214/1215 les *Otia imperialia* pour son maître l'empereur Otton IV de Brunswick⁴. Le troisième et dernier livre de cet ouvrage est une collection de récits de « merveilles » (*mirabilia*). Après avoir énuméré certains prodiges attestés en Italie ou dans le royaume d'Arles, Gervais consacre trois chapitres à des images jouissant d'une grande réputation.

La première est « la face du Seigneur à Edesse » (chap. 23) : il s'agit du *mandylion*, dont Gervais a lu la légende apocryphe, déjà attestée par Eusèbe dans son *Histoire ecclésiastique* (I, 13). Le Christ lui-même a envoyé au roi Abgar d'Edesse, qui désirait le rencontrer, un linge portant l'empreinte de sa face et de son corps entier. Gervais ajoute que cette image est conservée à Edesse où elle est exposée aux regards des fidèles le jour de Pâques. Il semble donc en ignorer le transport à Constantinople en 944, et aussi la disparition toute récente, durant le pillage de cette ville par les croisés en 1204.

Les chapitres suivants sont intitulés « Une autre face du Seigneur », au sujet du *Volto Santo* de Lucques (chap. 24) et « la Face du Seigneur qu'on appelle la Véronique » (chap. 25). Ce dernier chapitre, qui concerne l'image conservée à Saint-Pierre de Rome, est aussi l'occasion pour l'auteur de mentionner deux autres images romaines du Sauveur, conservées au Latran : l'une se trouve dans l'oratoire Saint-Laurent (*Sancta sanctorum*), tandis que l'autre est située dans ce même palais du Latran, près de l'oratoire Saint-Laurent, et c'est elle qui saigne continûment depuis qu'un juif l'a blessée.

Les cinq images citées ont en commun d'être des figurations du Sauveur. Elles sont donc comparables, ce qui permet à Gervais de Tilbury de dire par exemple que la deuxième icône du Latran « ne diffère pas de la Véronique de la basilique Saint-Pierre, ni de la peinture qui est dans l'oratoire de Saint-Laurent, ni du Vult de Lucques ». A aucun moment, Gervais ne dit qu'il a vu personnellement l'une ou l'autre de ces images, mais cela n'est pas impos-

du XII^e centenaire : C. Baracchini, M.T. Filieri (sous la direction de), *Il Volto Santo. Storia e culto. Catalogo della mostra*, Lucques, 1982.

4. Gervais de Tilbury, *Otia imperialia*, éd. G.W. von Leibniz, Hanovre, 1707 (*Scriptores rerum brunsvicensium*), t. I, p. 966-969 ; trad. fr., Gervais de Tilbury, *Le Livre des merveilles*, éd. Annie Duchesne, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 37-43.

sible. Gervais a étudié à Bologne puis a vécu à la cour de Guillaume II, le dernier roi normand de Sicile. Il a aussi accompagné son maître l'empereur Otton IV jusqu'à Rome, quand ce dernier est allé s'y faire couronner par le pape Innocent III en 1209. Au cours de son voyage, l'empereur autorisa la cité de Lucques à battre monnaie à l'effigie du *Volto Santo*, qui était considéré dès cette époque comme l'emblème de la ville ⁵. Même si Gervais ne le dit pas expressément, il est fort possible qu'il ait vu le crucifix dans la cathédrale de Lucques, puisqu'il dit avoir contemplé l'ampoule du sang de Christ qui se trouvait dans l'église voisine de Sarzana et avait un lien étroit avec le *Volto Santo*.

Notre deuxième témoin est Giraud de Cambrie (1146-1223) ⁶. Giraud s'est rendu quatre fois à Rome (en 1199, 1201, 1202, 1203) pour y défendre en vain les deux causes qui lui tenaient le plus à cœur : son élection sur le siège épiscopal de St. David, au Pays de Galles et l'autonomie de cette église par rapport à la métropole de Canterbury. Déçu par ses échecs répétés, définitivement revenu dans son pays, il y écrit vers 1220, après bien d'autres ouvrages, le *Speculum ecclesiae*, un tableau général de l'état de l'Eglise. La quatrième et dernière *distinctio* de cet ouvrage est consacrée à l'Eglise romaine, point culminant de ce « miroir de l'Eglise ». L'auteur y décrit l'histoire et les prérogatives des cinq basiliques principales de Rome : Saint-Jean du Latran, Saint-Pierre-du-Vatican, Saint-Paul-hors-les-Murs, Sainte-Marie-Majeure, Saint-Laurent. Ayant énuméré les trésors et les reliques du Latran, il présente au chapitre 6 deux images romaines particulièrement insignes et dont les noms se répondent : au Latran, l'*Uronica* (l'image du Sauveur du *Sancta sanctorum*) et à Saint-Pierre la *Veronica*. Enfin, il mentionne une troisième image qui se distingue doublement des deux qu'il vient de citer : le *Volto Santo*, qui diffère des deux images précédentes par le fait qu'il n'est pas conservé à Rome, mais à Lucques, et qu'il n'est pas une image « peinte », mais une image « sculptée ».

Ainsi, les textes de Gervais de Tilbury et Giraud de Cambrie, indépendamment l'un de l'autre, mais à la même époque et dans des termes comparables, ont-ils en commun de décrire au moins trois mêmes images. Mais sur trois points, leurs témoignages diffèrent : Gervais mentionne deux images de plus que Giraud (tout au début, le *mandylion* d'Edesse, et à la fin, l'image du

5. L. Tondo, « Le monete di Lucca con l'immagine del Volto Santo », dans *Il Volto Santo...*, *op. cit.*, p. 133-140.

6. Giraldus Cambrensis, *Speculum Ecclesiae*, IV, 6, éd. J.S. Brewer, Londres, 1873 (*Rerum britannicarum Medii Aevi Scriptores*, 21/4), p. 261 et suiv. Sur l'auteur et son oeuvre : R. Bartlett, *Gerald of Wales 1146-1223*, Oxford, Clarendon Press, 1982 ; M. Richter, *Giraldus Cambrensis. The Growth of the Welsh Nation*, Aberystwyth, 1976 ; J.-M. Boivin, *L'Irlande au Moyen Age. Giraud de Barri et la Topographia Hibernica (1188)*, Paris, H. Champion, 1993.

Latran blessée par un juif). L'ordre dans lequel ils énumèrent les trois images qu'ils mentionnent l'un et l'autre est exactement inverse, comme le montre le tableau ci-dessous :

<i>Gervais de Tilbury :</i>		<i>Giraud de Cambrie :</i>
0. Mandylion		/
1. Volto Santo		1. Uronica
2. Veronica		2. Veronica
3. (Uronica)		3. Volto Santo
4. 2 ^e icône du Latran		/

Enfin, si nos deux auteurs s'accordent à présenter toutes ces images comme des images douées d'une origine merveilleuse et de pouvoirs miraculeux, pour le reste, ils n'en disent pas exactement la même chose.

1) Gervais de Tilbury parle en premier lieu du *Volto Santo* de Lucques. Il résume brièvement une source écrite (*Gesta de vultu lucano*), attestée depuis le XII^e siècle : un diacre nommé Leobinus y raconte l'origine et le transport merveilleux de ce crucifix jusqu'à Lucques. Après la Passion, au moment où le corps du Christ fut déposé de la croix dans un grand linge, « l'image tout entière du corps apparut imprimée dans le linge ». Après quoi, « à la ressemblance » de cette image miraculeusement imprimée dans le tissu, Nicodème sculpta le crucifix. Gervais présente Nicodème comme le seul auteur du crucifix, sans mentionner d'intervention surnaturelle, alors que la légende de Leobinus affirme au contraire qu'un ange sculpta miraculeusement le visage du Christ pendant le sommeil de Nicodème. Cette scène, qui oppose l'activité manufacturière de l'ange à la passivité songeuse de Nicodème, sera figurée au début du XV^e siècle dans trois manuscrits français qui ont non seulement recueilli les traditions relatives au *Volto Santo*, mais les ont mises en images (Planche I) ⁷. Ayant constaté l'achèvement miraculeux du

7. Mâcon, B.M., ms. 3, fol. 225v^o. La légende et les miracles du *Volto Santo* occupent les fol. 220-247 de cette *Légende Dorée*, dans la traduction française de Jean de Vignay. Autre

crucifix, Nicodème y aurait enfermé le linge qui avait contenu le corps de Jésus lors de la Déposition, ainsi que d'autres reliques, dont une ampoule du sang du Christ. Parmi ces reliques, Gervais mentionne l'ombilic et le prépuce de l'Enfant Jésus, tout en notant que leur possession est revendiquée simultanément à Rome, dans l'oratoire de Saint-Laurent du Latran (le *Sancta sanctorum*) et en France, par l'abbaye de Charroux (il ne mentionne pas les prétentions semblables de Conques). Puis Gervais transcrit la prière que Nicodème avait coutume de réciter chaque jour devant son oeuvre. Il note aussi que le *Volto Santo* a les yeux ouverts et le regard « terrible ». Enfin il rapporte le transport miraculeux du crucifix de Jérusalem à Lucques, à l'initiative de l'évêque de Cisalpine Gilfredus, « à l'époque de Charlemagne et de Pépin » (la légende originelle donne même la date, évidemment sans fondement, de 742) : le navire se dirigea tout seul, sans voile ni rameurs, vers la côte italienne, refusa d'abandonner son chargement à Luni et marqua au contraire sa préférence pour Lucques, où l'évêque Jean, le clergé et les habitants l'accueillirent solennellement. Cependant, « une des deux ampoules du sang du Seigneur » fut donnée en compensation à Luni, dont le siège épiscopal fut ensuite transféré à Sarzana. On peut donc penser que l'autre ampoule du Précieux Sang demeura dans le *Volto Santo*.

Tournons-nous à présent vers Giraud de Cambrie : il dit lui aussi que le *Volto Santo* fut sculpté par Nicodème et il ne mentionne pas davantage le rôle d'un ange. Il insiste surtout sur le transport du *Volto Santo* à Lucques, mais il en donne une version différente de la tradition habituelle : un « empereur romain » envoya quatre évêques quérir des reliques à Constantinople, d'où ils rapportèrent le *Volto Santo*, une ampoule du sang qu'un juif en avait fait jaillir en lui perçant le côté, une ampoule de l'eau recueillie dans les mêmes conditions, et enfin un clou du pied ou de la main du Christ. Rentrés au port de Luni, les quatre évêques se partagèrent le butin : le *Volto Santo* échut à celui de Lucques, l'ampoule du sang à celui de Luni, qui

manuscrit contemporain de la même oeuvre, lui aussi produit dans le milieu flamand-bourguignon, identique pour le texte, mais présentant une iconographie sensiblement différente par la main et l'ordre des miniatures : Bruxelles, Bibl. Royale, ms. 9228, fol. 83-395. Voir spécialement la miniature du fol. 385v^o : l'ange sculpte la face du crucifix tandis que Nicodème repose endormi dans l'herbe. Pour la comparaison codicologique de ces manuscrits et de la partie du manuscrit de Mâcon conservée à New York, voir J.M. Caswell, « A double signing system in the Morgan-Mâcon Golden Legend », *Quaerendo. A Quarterly Journal from the Low Countries devoted to Manuscripts and Printed Books*, 10/2 (1980), p. 97-112. Enfin, le manuscrit de la Bibl. Vaticane, Pal. Lat. 1988, réalisé à Paris en 1400-1415 pour les frères Rapondi, marchands siennois, contient exclusivement la traduction française de la *Légende de Saint Voult de Lucques* par Jean Golein. Cf. I. Belli Barsali, « Le miniature della Legende de Saint Voult de Lucques », dans *Lucca, il Volto Santo e la Civiltà medioevale, Atti. Convegno internazionale di Studi, Lucca, 1982*, Lucques, Maria Picini Fazzi, 1984, p. 123-156. Au fol. I, Nicodème dort assis dans son atelier, entouré de tous ses instruments, tandis que l'ange pose en volant la couronne sur la tête du crucifix. Beaucoup plus illustré que les autres, ce manuscrit contient 27 miniatures relatives à la légende puis aux miracles.

la transféra à quatre milles de là dans le nouveau siège épiscopal à Sainte-Marie de Sarzana ; l'ampoule de l'eau alla à Mantoue, le clou à Parme.

Notons dans ce témoignage le dédoublement de l'ampoule, comme à la fin du récit de Gervais. Mais cette fois, ce dédoublement permet de répartir entre deux lieux différents, non le sang, mais le sang et l'eau. Par ailleurs, il n'est plus question du sang jailli du côté même du Christ, mais du sang et de l'eau qui s'écoulèrent de l'*image* du Christ objet d'un sacrilège, à l'instar de l'icône du Latran dont parle Gervais. Il s'agit en fait d'une même tradition, déjà rattachée dans les manuscrits du XII^e siècle à la légende de Leobinus : elle concerne l'icône qui se mit à saigner après avoir été blessée par un juif de Beyrouth, selon le témoignage du Pseudo-Athanase (VIII^e siècle) ⁸. L'ambiguïté n'en est pas moins significative : elle souligne, s'il en était besoin, que le sang de l'image est bien le sang du Christ lui-même.

2) En deuxième lieu, Gervais de Tilbury parle de la *Veronica*. Il se contente de dire qu'une femme de ce nom possédait la Face du Seigneur imprimée sur un linge, sans dire comment elle se l'était procuré. Ce qui le retient plutôt est la question de l'identification de cette femme, assimilée à la fois à l'hémoroïsse qui fut guérie en touchant la frange du vêtement du Christ, et à Marthe, la soeur de Lazare. Cette femme aurait été dépossédée de sa précieuse image sur l'ordre de l'empereur Tibère, mais n'ayant pas voulu s'en dessaisir, elle aurait suivi l'image jusqu'à Rome. Dès que l'empereur malade y posa les yeux, il fut guéri puis « se transforma d'agneau très doux, en loup très cruel » à l'égard du Sénat qui refusait de reconnaître le Christ : faisant écho à la conversion de saint Paul, l'expression fait aussi de Tibère la préfiguration de Constantin. Enfin, Gervais précise que la Véronique est conservée dans la basilique Saint-Pierre. Le culte de la Véronique est effectivement attesté dans une chapelle de la basilique Saint-Pierre depuis le XII^e siècle. L'*ostensio* solennelle de l'image donnait lieu, lors des principales fêtes du Christ, à l'ouverture de son écrin. Le clergé de la basilique la transportait en procession une fois l'an à l'hospice du Saint-Esprit. Cette procession jouit d'un éclat particulier depuis 1216, après que l'image, selon la tradition, se fut

8. Mansi, *Amplissima collectio conciliorum*, XIII, ann. 787-814, Paris-Leipzig, 1902, col. 580. Le sermon, faussement attribué à Athanase, évêque d'Alexandrie au début du IV^e siècle, sur l'image du Christ blessée par un juif de Beyrouth (Migne, *P.G.*, t. 28, col. 795 et suiv.), fut lu par Constantin, évêque de Constantia de Chypre, au concile de Nicée II (787) où il fit pleurer d'émotion les partisans de l'iconodoulie. L'argument étant irrecevable pour le parti adverse, il ne fut pas repris explicitement par les *Libri carolini*, qui toutefois dénoncent (Livre II, chap. XIV) ceux qui utilisent Athanase pour défendre l'adoration des images : M.G.H., *Legum, Sectio III. Concilia*, t. II *Supplementum*, Hanovre-Leipzig, 1924. Sur la tradition de ce texte, voir : E. Galtier, « Byzantina », *Romania*, 29 (1900), p. 501-527. Dans les manuscrits, le miracle de Beyrouth est souvent associé, depuis le XII^e siècle, à la légende du *Volto Santo* attribuée au diacre Leobinus.

retournée tête-bêche sous les yeux du pape Innocent III qui y vit un présage (1216)⁹.

Giraud de Cambrie, pour sa part, s'étend davantage sur l'origine de l'image : le Christ aurait comblé le « désir » qu'avait Véronique de le voir, en imprimant son visage sur le voile que la femme lui tendait. Au désir de la femme de « voir le Christ » fait écho à présent le désir des fidèles de voir l'image, qui, à Saint-Pierre de Rome, est largement dissimulée par des voiles tendus devant elle : au début du XIII^e siècle, à Rome, la référence eucharistique, qui tend à assimiler ici le culte de l'image sainte à celui de l'hostie, ne peut faire de doute. L'importance accordée au nom, signe de la vérité de l'image, va dans le même sens : ayant rapporté les conditions de l'arrivée de l'image à Rome et, grâce à elle, de la guérison miraculeuse de l'empereur Tibère, Giraud rappelle le sens étymologique et la valeur symbolique de la « Véronique » : *Veronicam dici, quasi veram iconiam*.

3) L'image du Sauveur de l'oratoire Saint-Laurent du Latran (*Sancta sanctorum*) n'a droit chez Gervais de Tilbury qu'à une mention brève incluse dans le chapitre 25 consacré à la Véronique. Gervais précise que cette image du Latran est peinte sur bois et que le pape Alexandre III (1159-1181) la fit couvrir d'un drap de soie, « parce qu'elle terrifiait ceux qui la regardaient longuement ». On sait que dès le XII^e siècle, le visage de cette icône grecque du VI^e siècle, nommée d'ordinaire *acheropita*, fut refait au moyen d'une toile peinte. Puis Innocent III a enchâssé l'icône dans un écrin d'argent. L'icône est aujourd'hui encore conservée au même endroit¹⁰.

Au contraire, Giraud de Cambrie réserve à cette image la première place, puisqu'elle est l'image tutélaire de Saint-Jean-du-Latran, la première des cinq basiliques primitives de Rome. Il rapporte son nom, *Uronica*, qu'il est seul, semble-t-il, à lui donner, mais qui a l'avantage, dans son récit, de faire écho à

9. Ernst von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig, 1899, I, p. 197-262 ; H. Belting, *op. cit.*, p. 200-203. Sur le culte romain, G. Wolf, *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim, VCH, 1990, p. 80-86. Le miracle de l'icône du Christ qui se retourna devant le pape Innocent III (*ita scilicet ut frons inferius, barba superius locaretur*), ce qui le décida à promouvoir le culte de la Véronique, est narré vers 1240-1253 par Matthieu Paris, *Chronica Majora*, éd. H.R. Luard, Londres, 1876 (Rer. brit. Med. Aevi Script., 57/3 [a.d. 1216-1239]), p. 7. Le ms. Cambridge, Corpus Christi 26, fol. VII, figure trois ensembles de têtes : celles de la Vierge à l'Enfant, celle inclinée du Christ mort, et celle, de face et les yeux ouverts du Christ de la Véronique. Cf. S. Lewis, *The Art of Matthew Paris in the « Chronica Majora »*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1987.

10. G. Wolf, *op. cit.*, p. 38-63 et, p. 328, le texte de Giraud concernant cette image et la Véronique, curieusement amputé du passage sur le *Volto Santo* ; fig. 1, 20 et 21, reproduction de l'icône du Latran. M. Andaloro. « L'acheropita », dans C. Pietrangeli (sous la direction de), *Il Palazzo apostolico lateranense*, Florence, Nardini Editore, 1991, p. 81-89.

Veronica. A travers leurs images principales dont les noms se répondent, Saint-Jean-du-Latran et Saint-Pierre-du-Vatican se font face ou même entrent en compétition. Pour souligner le caractère particulièrement vénérable de l'*Uronica*, Giraud traduit son nom par l'ajectif *essentialis*, mais il serait plus exact de dire *coelestis*. L'expression désigne à coup sûr une image miraculeuse et même divine par son origine. Elle aurait été produite tout de suite après l'Ascension du Christ, à la demande de Marie, par saint Luc, qualifié de *pictor mirabilis*. L'évangéliste s'y serait repris plusieurs fois, suivant les indications de Marie, peignant chaque membre, effaçant et corrigeant, offrant enfin l'oeuvre achevée au regard attentif de la Vierge. Celle-ci marqua son approbation en prononçant une parole quasi eucharistique : « Celui-ci est mon Fils »¹¹. La formule est sans ambiguïté : l'image du Christ, c'est le Christ, de même que l'hostie est le corps du Christ, la Présence réelle. Le rapprochement avec l'eucharistie est d'autant plus sensible que, selon Giraud, Luc, non content de peindre une image unique, en fit « deux ou trois » : le nombre précis importe peu, puisque chaque image nouvelle est aussi authentique que la première, à l'instar des hosties qui se multiplient à volonté sans rien laisser perdre de la Présence Réelle.

II. L'Occident merveilleux

La comparaison des deux témoignages parallèles de Gervais de Tilbury et Giraud de Cambrie et d'autres textes contemporains, permet de mettre en évidence les caractères originaux des images *achéiropoïètes* en Occident au début du XIII^e siècle. Ces traits concernent la perception de ces images, leur origine merveilleuse, les conditions miraculeuses de leur arrivée en Occident, leur rôle dans la représentation de l'espace politique et religieux. En se combinant, ils déterminent les conditions de reconnaissance des images miraculeuses.

1) Ces traits fondamentaux définissent d'abord un ordre visuel. Or, nous l'avons dit, ce qui importe en premier lieu dans les mots « miracle » ou « merveille », c'est la racine *mir-* qui dénote un « voir ». Notons en effet l'insistance sur les regards portés sur ces images et, inversement, sur le regard des images elle-mêmes. La Vierge regarde attentivement (*diligentius intuita*) l'image de son Fils, avant de reconnaître en elle Celui qu'elle a perdu.

11. *Lucas vero Evangelista medicus erat, tam corporum egregius quam animarum eximius, et pictor quoque mirabilis ; qui cum matri Jesu post ascensionem adhaesisset, inquit ei Maria : « Luca, quare non depingis Filium meum ? ». Cum ergo ipsa indicante prius singula membra pinxisset et post multarum deletionum correctiones tandem in unam imaginem conjuncta matri obtulisset, ipsa imaginem diligentius intuita subjunxit : « Hic est Filius meus ». Tales fecit duas vel tres, quarum una habetur apud lateranensem, scilicet in sancta sanctorum.*

L'image « essentielle » (*Uronica*) ou l'image « vraie » (*Veronica*) comblent le manque laissé par l'Ascension. Au désir d'image de la Vierge fait écho le « désir de voir » de l'hémoroïsse et plus tard la « grande dévotion du regard » (*magna similiter reverentia [...] inspicitur*) des fidèles qui cherchent à apercevoir la Véronique derrière ses voiles, alors qu'elle est soustraite à leurs yeux. L'impossibilité de voir ne fait qu'intensifier le sentiment d'une présence insigne qui échappe à la perception commune des sens. Ainsi en va-t-il aussi, comme nous l'avons rappelé, du « désir de voir » l'hostie, durant l'élévation ou lors de la fête du *Corpus Christi* ¹². A ces regards légitimes, qui tous sanctionnent la valeur surnaturelle de l'image, s'oppose la curiosité coupable d'un pape qui perdit la vue parce qu'il avait eu « la présomption d'inspecter » l'image du Latran (*inspicere praesumpsisset*). Ce qui est en cause est-il le regard du « connaisseur d'art » qui ne s'attache qu'à la valeur esthétique de l'image, ou bien celui du sceptique qui n'en reconnaît pas l'origine et le pouvoir miraculeux ? Pour se protéger, ce pape aurait fait recouvrir l'image d'or et d'argent, à l'exception d'une joue dont s'écoulait continuellement de l'huile. Sous une forme un peu différente, Gervais de Tilbury dit à peu près la même chose à propos du pape Alexandre III qui craignait le regard mortel de l'image. Les yeux de l'image miraculeuse sont le lieu d'interaction entre l'invisible et le visible. Ils fixent les hommes « droit dans les yeux » en exigeant d'eux le même regard ¹³. Ils observent et évaluent les impies, qu'ils tiennent sous la menace d'un châtement immédiat.

2) Le deuxième trait merveilleux de ces images tient à leur origine. Non seulement ces images ont la réputation d'être très anciennes, mais elles semblent remonter au Christ lui-même. Elles passent pour contemporaines et quasi « consubstantielles » à leur prototype, Jésus. A l'exception de l'*Uronica* peinte par saint Luc, toutes procèdent d'une *impression* originelle sur un linge du visage et du corps du Christ, celui-ci étant vivant (pour le *mandylion* et la Véronique) ou mort (pour le *Volto Santo*). L'impression par contact assure la reproduction à l'identique, l'imprégnation du tissu par le corps divin, tout en garantissant l'absence d'intervention de la main humaine : l'image achéiropoïète est une oeuvre divine, non un artefact de l'homme. Et si la seule exception à cette règle concerne l'*Uronica*, celle-ci fut peinte par saint Luc suivant les indications attentives de la Vierge, principal témoin de la vie terrestre du Christ. Guidé par elle, le saint n'a fait que reproduire l'image de mémoire que la Vierge avait conservée de son Fils après l'Ascension. Le miracle n'est donc pas moindre que dans les autres cas et il relève lui aussi d'une sorte d'*impression*.

12. M. Rubin, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

13. La question de l'interaction par le regard est amplement posée dans le *Liber miraculorum sancte Fidis*. Cf. J.-C. Schmitt, *op. cit.*

Or, il y a là un schème plus général et sans doute très important dans la culture du temps. La nécessité d'une impression originelle est soulignée en termes analogues à propos d'autres images du Sauveur par Robert de Clari, témoin oculaire de la conquête de Constantinople par les croisés en 1204. A Sainte-Marie-des-Blachernes, il mentionne la présence du suaire portant l'empreinte du corps mort de Jésus¹⁴. Dans une autre église est conservée la table de marbre où le corps du Christ fut déposé après la Passion ; on y voit encore les traces des larmes de la Vierge. Dans une chapelle du Boucoléon, on peut voir aussi, exposées dans deux riches vaisseaux suspendus à des chaînes d'or, une « toile » et une « tuile » portant toutes deux l'empreinte du Christ. Robert de Clari en rapporte l'origine : travaillant à refaire le toit de la demeure d'une pieuse femme, un couvreur vit le Christ lui apparaître. Ce dernier posa le pagne de l'homme sur son visage, qui s'imprima sur le tissu. Pour protéger la précieuse empreinte, le couvreur émerveillé plaça la toile sous une tuile, qui à son tour s'imprima par contact. Les deux images sont donc identiques, ce que souligne à sa manière l'écho des mots *toile* et *tuile*. Elles sont identiques, mais nécessairement inversées, à l'instar des deux visages du Christ figurés côte à côte et comme imprimés sur des linges dans un manuscrit grec du XI^e siècle de la *Vie de Jean Climaque* : les deux visages sont rigoureusement semblables, mais inversés comme si chacun était l'image en creux de l'autre ou son reflet dans un miroir. En effet, tournés respectivement vers la droite et la gauche, ils s'opposent par rapport à l'axe de symétrie de la page. Et un jeu subtil d'inversion des couleurs oppose pareillement les deux linges : le décor de l'un est rouge sur fond blanc, celui de l'autre blanc sur fond rouge. La légende présente ces deux images inversées de la Sainte Face comme la réplique néo-testamentaire des *Tables de la Loi* : la structure d'un dyptique est donc bien intentionnelle (Planche II)¹⁵.

Cependant, le contact n'est pas le mode le plus fréquent de duplication et de multiplication de l'image originelle. Selon Giraud de Cambrie, saint Luc peignit à la suite « deux ou trois » images du Christ identiques à l'*Uronica* du Latran. Selon le récit de l'origine du *Volto Santo* attribué au diacre

14. Robert de Clari, *La conquête de Constantinople*, éd. P. Lauer, Paris, 1924 (CFMA, 40), p. 82 et suiv. Sur l'auteur, *Dictionnaire des Lettres françaises, Le Moyen Age*, n^elle éd. Paris, Fayard, 1992, p. 1283-85. Sur le suaire, O. Célier, *Le signe du linceul. Le Saint Suaire de Turin : de la relique à l'image*, Paris, Cerf, 1992, p. 36 et suiv.

15. Bibl. Apost. Vat., Codex Rossinensis gr. 251, fol. 12v^o (XI^e siècle). L'image apparaît dans la *Vie de Jean Climaque* du Mont-Sinaï, écrite par le moine Daniel. L'inscription en caractères grecs qui domine les deux images, « PLAKES PNEUMATIKAI », signifie « tables spirituelles » et fait référence aux Tables de la Loi de Moïse, qui annoncent la nouvelle Alliance en la personne du Christ. Ces deux images de la Sainte Face ont été identifiées comme étant le *mandylion* (avec les franges du tissu) et le *keramion* (la tuile de terre-cuite) par H. Kessler, « "Pictures Fertile with Truth" : How Christians Managed to Make Images of God without Violating the Second Commandment », *The Journal of the Walters Art Gallery*, 49-50 (1991-1992), p. 61-62. Je remercie Mme Odile Célier d'avoir attiré mon attention sur cette image.

Leobinus, l'image originelle fut transposée du linge miraculeusement imprimé sur un support de bois que l'ange, plus encore que Nicodème, sculpta à la ressemblance du Christ. Quant au linge miraculeusement imprimé, il fut placé dans la sculpture : de *contenant* portant l'*impression* du corps, il devint le *contenu* d'une sculpture qui non moins miraculeusement *exprimait* cette même effigie. Le *Volto Santo* était donc — comme la *majestas* de sainte Foy — une statue-reliquaire.

Cette conception de la reproduction à l'identique, par contact ou tout autre mode surnaturel, permettait de rendre compte sans contradiction apparente de la multiplicité d'images du même type, du caractère contingent de leur diffusion dans l'espace et le temps et simultanément de la permanence et de l'unicité de leur pouvoir miraculeux : l'apparence de vie de l'image, la menace que son regard terrible fait peser sur ceux qui ne sont pas dignes de la regarder, l'huile ou le sang qui s'en écoulent, les miracles qu'elle accomplit, apportent les preuves de ce pouvoir sans fin. Toutes les Véroniques sont LA Véronique, au point qu'il suffira d'en regarder l'image dans un livre d'Heures pour bénéficier de ses grâces spirituelles ¹⁶. Une fois encore se vérifie, dans ce paradoxe d'une identité et d'une efficace préservées sans altération, en dépit d'une démultiplication *a priori* illimitée, la prégnance du modèle eucharistique.

3) Un troisième trait merveilleux réside dans la maîtrise de l'espace symbolique de la chrétienté. C'est là que se précisent le mieux les enjeux réels du merveilleux. Les trois images qui font l'objet des commentaires croisés de Gervais de Tilbury et de Giraud de Cambrie ont en commun d'être, en Occident, les témoins physiques du Christ lui-même. La *translatio* de ces images en Occident est donc un autre de leurs caractères fondamentaux. Le *mandylion* d'Edesse avait lui aussi été transféré, mais seulement jusqu'à Constantinople (où Robert de Clari ne mentionne pas sa présence, que Gervais de Tilbury ignore lui aussi). Gervais et Giraud ne disent rien de l'arrivée très ancienne de l'*Uronica* à Rome, mais ils s'accordent à rappeler que Véronique elle-même accompagna son image éponyme depuis Jérusalem jusqu'à Rome où elle guérit l'empereur Tibère. Pour le *Volto Santo*, Gervais se conforme à la légende de Leobinus, qui raconte qu'une nef sans voile ni rameur apporta le grand crucifix de Terre Sainte jusqu'à la côte italienne, d'où il fut transféré solennellement à Lucques. On a vu que la version proposée par Giraud est différente : ce ne sont pas un, mais quatre évêques italiens qui rapportèrent le célèbre crucifix, et non pas de Jérusalem, mais de Constantinople.

16. Telle était la fonction de l'image de la Véronique jusque dans les *Heures* de Yolande de Soissons, New York, Pierpont Morgan Library, ms M 729 ((v. 1275-85), fol. 15. reproduite par H. Belting, *op. cit.*, fig. 30 et p. 104.

A ces différentes versions s'en ajoute une autre encore, celle d'un poème français du XIII^e siècle intitulé « Le Saint Vou de Lucques »¹⁷. Dans ce poème de 509 vers, le mythe prend plus d'ampleur encore, en raccrochant l'histoire du *Volto Santo* à la légende de l'Invention de la Sainte Croix. L'articulation des deux récits s'opère autour des figures de David, « roi de Grèce », et de son épouse Elaine, fille de « l'empereur de Rome » et soeur de Vespasien. On reconnaît aisément en elle un doublet légendaire de la mère de l'empereur Constantin, dont le poème ne fait pourtant aucune mention. Deux songes qui se répondent, celui d'Elaine au début du récit, celui de son époux David au vers 357, divisent la narration en deux longues séquences. Au début du poème, Elaine songe que par delà les mers vivent les témoins de la Passion du Christ. Sur ses instances, son époux conquiert Edesse, où le couple rencontre Joseph d'Arimathie, puis Jérusalem, le royaume d'Erode, où Nicodème leur permet de découvrir la croix du Christ. De retour dans son royaume, David rêve à son tour : il reçoit d'un ange l'ordre de faire trois crucifix (v. 361). Nicodème est chargé de sculpter le premier, mais, comme dans la version de Leobinus, il ne peut achever seul son oeuvre. Cette fois, ce n'est pas un ange, mais Jésus lui-même qui intervient pour retenir sa main et avertir que si Nicodème s'acharne à éliminer une bosse du nez de l'image, celle-ci saignerait comme l'avait fait le corps même sur la croix (v. 372) :

« Tout le primier a fait Nicodemus :
 Quant ot mis sus et l'argent et l'asur,
 Garde a son nes et voit qu'il fu boçus,
 Oster en vot, mes ne plot a Jhesu.
 Li sains Espirs est ou vu /sur le Voult/ descendus :
 "Nicodemus, dist-il, n'en taille plus !
 Se plus m'adoises /me touches/ ne de fer ne de fust,
 Je sannerai si comme fist Jhesus,
 Quant de la glave fu ou costé ferus".
 Nicos l'entent, mout en fu esperdus,
 Il chiet a tiere maintenant estendus.
 Quant se redraiche, si est u vou venus,
 Si li baisa les piés cent fois et plus ».

Notons comment l'objet matériel inerte qu'est la sculpture s'anime par l'infusion du Saint Esprit, qui lui permet de parler, de se mouvoir et au besoin de saigner. Si l'image est marquée par son origine du sceau du surnaturel, elle ne manifeste son caractère merveilleux et comme on le verra, sa puissance miraculeuse, que dans des moments particuliers et par la grâce d'une intervention divine singulière.

17. W. Foerster, « Le Saint Vou de Luques », dans *Mélanges Chabaneau*, 1907 (Romanische Forschungen, 22), p. 41, v. 357 et suiv..

Le roi David façonne lui-même les deux autres crucifix que l'ange lui a commandés, puis il ordonne de les « jeter » tous les trois à la mer. Chacun d'eux connaît un périple singulier : l'un va à Brindisi (Brandis), l'autre à Rome et — s'il s'agit bien du même — à Rue en Ponthieu (pour échapper à « l'empereur de Paris », responsable du martyre de saint Denis !) ¹⁸. Celui de Nicodème n'est autre que le « Vou de Luques », qui, aussitôt arrivé, opère le grand miracle dont on parlera plus loin.

Ainsi, dans ce poème français comme dans les témoignages en latin, le *Volto Santo* et d'autres crucifix presque aussi vénérables voyagent d'Orient en Occident, et c'est là seulement, à chaque fois en un lieu bien déterminé, que s'établit leur culte. De plus, comme dans la version rapportée par Giraud de Cambrie et à un moindre degré dans celle de Gervais de Tilbury, la multiplication des objets merveilleux (ici trois crucifix, ailleurs un crucifix et deux saintes ampoules ou les clous de la croix) assure leur distribution entre plusieurs villes, dessinant ainsi une sorte de géographie sacrée.

Dans tous les cas, le modèle est bien celui d'une *translatio* d'Orient en Occident, qui affecte désormais les images saintes comme naguère le cœur de l'empire, le berceau des études ou les restes des corps saints (*translatio imperii, studii, corporum*). Car nos images aussi sont pleinement *occidentales*, même si, en se rattachant mythiquement à l'Orient, à la Terre Sainte, au lieu de l'origine, elle gagnent une légitimité nécessaire.

Certes, vers 1200, l'idée d'une circulation d'Est en Ouest des images exprime sans doute une réalité objective : les icônes byzantines sont effectivement très prisées en Italie depuis le XII^e siècle. Les tentatives de reconquête de Jérusalem, la prise de Constantinople par les croisés en 1204, l'afflux de reliques et d'icônes précieuses qui en résulta, constituent bien le cadre matériel de l'imaginaire que nous étudions ¹⁹. Mais cet imaginaire réclame une explication supplémentaire, puisqu'il s'exprime dans les mêmes années plus largement encore, jusque dans la littérature arthurienne.

Dans le *Roman de l'Estoire dou Graal ou Joseph d'Armathie*, de Robert de Boron, le graal (un « veissel », comme ceux qui, selon Robert de Clari, contiennent la toile et la tuile), fut miraculeusement donné à Joseph d'Armathie dans la prison où les juifs l'avaient jeté après la Passion. Joseph ayant été libéré par l'empereur Vespasien, dont Véronique avait permis la guérison

18. *Ibid.*, v. 399. « Le Voult de Rue » a disparu. Il était conservé dans la chapelle du Saint-Esprit, édifiée spécialement aux XIII^e-XIV^e siècles et qui, elle, a été heureusement conservée.

19. H. Belting, *op. cit.*, et *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin, Gebr. Mann, 1981, p. 199 et suiv.

en lui apportant l'effigie du Sauveur, son beau-frère Bron et ses compagnons transportèrent le Graal en Occident, jusqu'à Avalon ²⁰. Dans la *Première Continuation de Perceval*, le Graal détenu par Joseph est même associé au Voult que Nicodème a façonné et que les auditeurs du poète ont pu contempler à Lucques :

« Qui a Lueques avés esté
Veü l'avés et esgardé » ²¹.

Ici, les deux navigations, celle du Graal vers « l'Île Blanche » (la Cornouaille) et celle du *Volto Santo* vers Lucques, sont explicitement mises en parallèle. Leur point de départ est le même. Mais le point d'arrivée est bien différent. En effet, la géographie mythique que composent tous ces objets merveilleux (reliques, images, vaisseaux et graal) autour de 1200, présente des enjeux idéologiques et politiques qui diffèrent selon l'origine et les usages des divers récits.

Plusieurs échelles emboîtées commandent en effet cette représentation de l'espace. La plus large englobe toute la chrétienté, en opposant à l'Occident un Orient lui-même dédoublé entre la Terre Sainte, origine de tout, et Constantinople, dont les Latins viennent de se rendre maîtres et qui joue un rôle de relais. Face à l'Orient, l'Occident exalte son nouveau centre religieux, Rome, chef de l'Église universelle. Mais en Italie, d'autres centres régionaux font valoir leurs prérogatives, au nom d'une idéologie à la fois civique et épiscopale. Entre eux, la distribution des images et des reliques miraculeuses permet de marquer le territoire et d'établir des hiérarchies : si, de notre point de vue, Lucques occupe évidemment une place prééminente, il lui faut composer non seulement avec Rome, mais avec Luni et Sarzana, Mantoue, Parme, ou même, pour peu que les choses soient vues depuis la France, Rome, Brindisi, Paris, Rue. Notons aussi que l'espace intérieur de Rome est à lui seul le champ de rivalités et d'interactions semblables, écho ou modèle des structures de toute la chrétienté : ici, à travers l'*Uronica* et la *Veronica*, se joue l'opposition entre Saint-Jean-du-Latran, la vieille résidence des papes depuis le très haut Moyen Âge et Saint-Pierre-du-Vatican, qui avec Innocent III, promoteur du culte universel de la Véronique, devient le nouveau centre du pouvoir pontifical.

20. Robert de Boron, *Roman de l'Estoire du Graal*, éd. W.A. Nitze, Paris, 1927 (CFMA 57), v. 1483 et suiv. Sur l'auteur, voir *Dictionnaire des Lettres françaises*, *op. cit.*, p. 1280-81.

21. *The Continuation of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes*, vol. III, 1, *The First Continuation. Redaction of Mss A L P R S*, éd. W. Roach, Philadelphia, 1952, v. 7604 et suiv. Voir *Dictionnaire des Lettres françaises*, *op. cit.*, p. 1127-28.

Dans cet espace ecclésiastique et latin de la chrétienté, que les images miraculeuses contribuent à centrer sur Rome, le *mandylion*, qui dans sa marche vers l'Ouest n'a jamais dépassé Constantinople, ne joue plus guère de rôle. Gervais de Tilbury est le seul à le mentionner et il ne voit en lui que le modèle originel des images proprement occidentales qui seules lui importent vraiment.

L'espace chrétien latin et plus précisément pontifical et épiscopal, tel qu'il est ici rêvé, est bien différent de celui que la littérature vernaculaire construit imaginairement à la même époque au profit de l'aristocratie laïque de France. De manière significative, si l'axe Orient-Occident s'impose tout autant chez Robert de Boron et dans la *Première Continuation de Perceval*, il le fait en contournant et en dépassant l'Italie pontificale et romaine : la Véronique vient à Rome et le « Saint Voult » à Lucques, mais le Graal gagne un tout autre centre mythique, la Cornouailles, le cœur de la légende arthurienne.

Si les images *achéiropoïètes* n'ont pas vraiment d'auteur, elles ont donc un lieu, qu'elles se sont choisi, où elles ont été portées miraculeusement, où elles exercent leurs pouvoirs miraculeux. Cependant, les conditions dans lesquelles elles marquent leur territoire ont fortement changé au cours des siècles. Nos deux témoins privilégiés nous aident aussi à rendre compte de ces transformations.

Aux alentours de l'an mille, la *majestas* de sainte Foy de Conques, ou celle de la Vierge à l'Enfant de Clermont, appartenaient exclusivement à un monastère ou une église, à une communauté de moines ou de clercs. Elles leur assuraient protection et richesse et secouraient ceux qui se rendaient en pèlerinage en ce lieu. Le pouvoir de ces statues reliquaires était avant tout local, même si leur réputation pouvait s'exercer au loin. Mais si un danger plus important menaçait l'ensemble des églises d'une région, toutes les images se rassemblaient pour unir leurs efforts. Le *Livre des miracles* de sainte Foy de Conques décrit une telle assemblée lors du synode de Rodez : chaque *majestas* est abritée sous son propre « pavillon », et la ligne des tentes figure une véritable « armée » (*acies*) opposée aux forces féodales hostiles. En fait, solidaires dans l'épreuve, les statues reliquaires restent autonomes et rivales, chacune s'essayant à faire plus de miracles que sa voisine²². En ce sens, on peut dire qu'elles expriment parfaitement la structure

22. Voir la relation par Bernard d'Angers, dans le *Liber miraculorum sancte Fidis* (I, 28), du synode de Rodez : « L'évêque, selon la coutume de la province, ordonna aux moines et aux chanoines des divers monastères de son diocèse d'y apporter les reliquaires et châsses de leurs saints, et les fit déposer et distribuer dans des pavillons et des tentes dressés dans la prairie. Ces châsses étincelantes d'or, d'argent et de pierreries, rangées en ordre comme une légion céleste et brillante, offraient le plus magnifique spectacle ». Sélestat, B.M., ms. 22, fol. 44 ; fac.

segmentaire de la société féodale du début du XI^e siècle. Mais celle-ci n'a pas duré.

Vers 1200 au contraire, si le *Volto Santo* de Lucques est lui aussi une image locale, il diffère profondément par ses fonctions des majestés antérieures. Il n'est pas seulement lié à la cathédrale Saint-Martin et à l'histoire de ses évêques. Il est l'emblème de la cité reproduit sur les monnaies de Lucques, l'image tutélaire de toute la ville fêtée tous les ans lors de la grande *Luminaria* du 13 septembre, le jour où l'Eglise universelle célèbre l'Exaltation de la croix. Pour cette fête, toute la population et le Gouvernement de la Commune s'associe au clergé de la ville. Les Statuts de la ville, en 1308, en 1372 encore, rendent obligatoire, sous peine d'amende, la participation à la procession de tous les citoyens âgés de 14 à 70 ans. Les femmes y sont présentes en groupe, autant que les hommes²³. La Commune contribue directement à l'entretien du crucifix : en 1382, le Camerlingue Général de la ville débourse 100 florins « pour les réparations et les ornements du *Volto Santo* de Lucques ». A elle seule, la caisse de la Commune dépense annuellement entre 300 à 360 livres pour l'achat de cire. A Lucques, l'amnistie des prisonniers n'est pas accordée à Pâques, comme c'est le cas généralement dans les autres cités, mais lors de la fête de l'image tutélaire de la cité. De plus, dès le XII^e siècle, les marchands lucquois ont porté au loin le renom de leur crucifix, jusqu'en Flandre, fondant dans toutes les villes, comme à Paris par exemple, non seulement des comptoirs, mais des confréries du *Volto Santo*²⁴. Le *Volto Santo* structure localement la « religion civique » et conforte son expansion au dehors de la ville²⁵. De la sorte, il ne s'insère pas dans une structure sociale régionale de type segmentaire, mais dans la représentation hiérarchisée d'un espace beaucoup plus vaste, à l'échelle de la chrétienté, multipolaire et de plus en plus centralisé. Et il en va de même à l'intérieur de Rome, où les basiliques distinctes affirment chacune leurs prérogatives, mais doivent se plier à une hiérarchie, à moins de chercher, par

sim. et trad., *Livre des miracles de sainte Foy. 1094-1994*, Sélestat, Les Amis de la Bibliothèque de Sélestat, 1994, p. 48.

23. *Il Volto Santo...*, *op. cit.*, p. 104 et suiv. La procession du 13 septembre est figurée dans les trois miniatures du manuscrit de Lucques, Bibl. Statale, Deposito Tucci-Tognetti (v. 1312), fol. 5v^o et 6, reproduit dans *ibid.*, p. 156-157, fig. 16-17. A l'extérieur de la cathédrale, les hommes et les femmes, richement vêtus, tenant chacun un cierge allumé, composent des groupes séparés. Dans la cathédrale, devant le *Volto Santo* qui se dresse dans sa chapelle, le clergé est précédé par deux dignitaires laïques qui tiennent des cierges plus grands, peut-être offerts par la Commune.

24. L. Mirot, *Etudes lucquoises*, Paris, 1930 et A. Esch, « Viele Loyalitäten, eine Identität. Italienische Kaufmannskolonien im Spätmittelalterlichen Europa », *HZ*, 254 (1992), p. 581-608 (spécialement, p. 591 et suiv.).

25. Voir A. Vauchez (sous la direction de), *Actes du colloque « La religion civique au Moyen Age »*, Nanterre, à paraître.

icône interposée, à la mettre en cause. Une fois par an, le jour de la fête de l'Assomption, l'image du Sauveur du Latran (*l'Uronica*) vient en procession rendre hommage, à Sainte-Marie-Majeure, à l'icône de la Vierge dite *Salus Populi Romani*. Mais pendant ce temps, la Véronique de Saint-Pierre acquiert grâce à Innocent III une gloire toute nouvelle et un culte prestigieux. La proximité du nouveau palais pontifical, où les papes s'installeront définitivement au retour d'Avignon, achèvera de lui assurer une prééminence universelle sur toutes les autres images. La multiplication des représentations de la Véronique dans l'imagerie de la fin du Moyen Age est la preuve éclatante de ce succès, qui est celui de la centralisation politique et religieuse de l'Eglise romaine. Les métaphores eucharistiques, appliquées au début du siècle à plusieurs images du Sauveur, trouvent alors leur pleine justification : comme pour le *Corpus Christi* dont le pape a imposé la fête à toute la chrétienté en 1264, la Véronique, en établissant une filiation directe entre le Christ et l'Eglise romaine, rappelle universellement les prérogatives éminentes du Souverain Pontife. Ce n'est donc pas par hasard que les Impériaux s'en prirent à elle lors du sac de Rome de 1527, date à laquelle elle disparut, comme le *mandylion* d'Edesse avait disparu à Constantinople lors de la prise de la ville par les Croisés en 1204. Dans les deux cas, une page d'histoire était tournée, qui justifiait un renouvellement des points d'ancrage symbolique du pouvoir.

III. Le soulier du Christ et la pantoufle de Cendrillon

Non seulement l'espace-temps du *Volto Santo* est saturé de merveilleux, mais l'image semble douée de pouvoirs miraculeux. Dès le XIII^e siècle, une liste de 13 miracles écrits en latin s'ajoute au récit de l'origine et de la translation de l'image. Au XIV^e siècle, l'ensemble de ces textes est traduit en français et trois manuscrits du début du XV^e siècle s'enrichissent de nombreuses miniatures ²⁶.

Les miracles dont le *Volto Santo* est crédité sont de plusieurs types : la majorité concerne des possédés libérés du démon ou des malades (un enfant aveugle, un paralytique, une jeune fille dont la main est desséchée) guéris devant le crucifix. Notons que ceux qui bénéficient de ce type de miracles sont, dans tous les cas, des enfants, des jeunes gens ou des « pucelles » (l'une d'elles a douze ans). Est aussi jugée miraculeuse la révélation faite à deux reprises par des Grecs, à des Lucquois venus à Jérusalem en pèlerinage, de l'origine et du contenu du *Volto Santo* conservé dans leur ville. Deux autres miracles ont une valeur culturelle explicite : l'un permet à un jeune homme

26. Cf. *supra*, n. 7. M. Michele Ferrari (Université de Zürich) et moi-même préparons l'étude et l'édition de la tradition manuscrite et iconographique du *Volto Santo*.

simple d'apprendre à prier devant l'image sous l'inspiration du Saint Esprit ; dans un autre récit, un jeune Allemand miraculeusement guéri reçoit l'ordre de fabriquer une table en or sur laquelle poser le *Volto Santo* : autrement dit, si la légende narre l'arrivée du *Volto Santo*, les miracles, à leur suite, contribuent à décrire son installation définitive dans son église.

Deux miracles sont très particuliers, ce que confirme le fait qu'ils sont parfois cités seuls, détachés de la liste des autres miracles : il s'agit du premier miracle de la série, au sujet d'un jongleur à qui le *Volto Santo* a donné son soulier, et du dernier, à propos d'un jeune homme injustement accusé d'un meurtre qui est sauvé par le *Volto Santo* au moment même où il doit avoir la tête tranchée. La relation du passage à Lucques, en 1154, de l'abbé danois Nicolas de Thingeymar ne fait mention que de ces deux miracles, qui sont les seuls où le *Volto Santo* parle ²⁷. Quant au poème français déjà cité, « Le Vou de Luques », il ne fait état que du miracle du jongleur. Il en va de même dans le témoignage de Buoncompagno da Signa qui, au début du XIII^e siècle, dénonce les doutes d'un homme de loi (*jurisperitus*) à l'égard de l'origine surnaturelle du crucifix et de son pouvoir miraculeux sur les femmes en couches : le miracle du jongleur est censé rassurer les incrédules et confondre les critiques ²⁸.

Mentionné isolément ou en tête des autres miracles attribués au *Volto Santo*, le miracle du jongleur mérite donc un examen particulier. S'il est très différent des autres miracles recensés localement, il s'apparente à d'autres récits qui mentionnent eux aussi la reconnaissance, en général par la Vierge, des mérites d'un pauvre jongleur : c'est le cas du « Tombeur Notre Dame » qui, faute de savoir prier, se mit à danser devant la statue de la Vierge, ou encore du jongleur Pierre de Syglar, qui vit un cierge descendre sur sa vielle, forçant les moines de Rocamadour à reconnaître son élection par la Vierge ²⁹. Mais le miracle lucquois ne se confond pas avec ces traditions venues d'ailleurs.

Selon la plus ancienne version latine du miracle, au XIII^e siècle, l'histoire est la suivante ³⁰ : un jongleur venu de France fait halte à Lucques sur le chemin du pèlerinage de Jérusalem. Il se rend dans la cathédrale et plus pré-

27. G. Sforza, *Bibliografia storica dellà Città di Luni e suoi Dintorni*, 1910 (Memorie della R. Accademia delle Scienze di Torino, s. II, LX), Parte II, p. 261 : *Iter diei a Luna Lucam ducit. Hic est sedes episcopalis ad ecclesiam Mariae [cor. Martini] ubi asservatur effigies, quam ad ipsius Christi vultum fabricare fecit Nicodemus, quae bis locuta fertur, altera vice pauperi calceos [sic] dans, altera pro viro accusato testimonium ferens.*

28. G. Schnürer, J.-M. Ritz, *op. cit.*, p. 163-64.

29. W. Foerster, *op. cit.*, p. 5-6.

30. G. Schnürer, J.-M. Ritz, *op. cit.*, p. 159-160.

cisément dans la chapelle qui abrite le *Volto Santo*, avec l'intention de vénérer celui-ci. N'ayant rien d'autre à donner en guise d'offrande, il joue de son instrument devant l'image du Christ qui, pour lui témoigner sa reconnaissance, lui lance son soulier droit. Stupéfait, le jongleur quitte la chapelle, se retire interdit dans l'église, puis s'en revient déposer en offrande le soulier au pied du crucifix, tandis que la cité entière accourt pour célébrer le miracle.

De cette première version, celle du poème français « Le Vou de Luques », diffère sur quelques points ³¹ : alors que le jongleur commence à jouer de sa vielle et à chanter, l'Esprit descend sur l'image qui s'anime et se met à parler et à bouger. Le Christ retire vivement son pied droit du clou et jette au jongleur son soulier orné d'or et de pierres précieuses. Tout heureux, le jongleur n'hésite pas à emporter le soulier et déclare qu'il s'en va déjeuner. Le peuple alerte l'évêque, qui ordonne au jongleur de rendre le soulier. Le jongleur y consent, mais le crucifix se met en colère, rappelle son don et ordonne que le jongleur conserve le soulier, à moins que l'évêque ne le lui rachète « chèrement ». Le jongleur finit par accepter de se défaire du soulier au prix de deux cents livres et il exige en outre qu'il soit empli d'or et d'argent. Après quoi, le crucifix remet son pied au clou et, délaissé par l'Esprit, retrouve sa rigidité habituelle. Le jongleur convoque alors tous les pauvres de la cité, leur offre un banquet et leur distribue tout l'argent qui lui reste. Puis il se remet en route, pour trouver bientôt le martyr entre les mains des « bougres ». Depuis, son corps saint est vénéré à Rome.

En confrontant ces récits, il nous faut expliquer la double circulation, inversée, du soulier d'une part, du métal précieux de l'autre : le soulier (droit) du crucifix passe entre les mains du jongleur puis de l'évêque pour revenir au crucifix ; inversement, les pièces de monnaies, l'argent et de l'or, vont de l'évêque au jongleur et de celui-ci aux pauvres.

1) Nous sommes d'abord fondé à inscrire ce miracle dans le vaste ensemble mythique du monosandalisme, attesté depuis les histoires d'Oedipe et de Jason jusqu'aux contes populaires du folklore contemporain. Caractéristique est en effet la dissymétrie droite/gauche, celle des pieds le plus souvent, qu'exprime par exemple une claudication interprétée comme le signe d'un destin, d'une malédiction ou d'un pouvoir singuliers ³². Mais dans notre cas,

31. W. Foerster, *op. cit.*, p. 43, v. 403 et suiv.

32. Voir notamment, pour le Grèce ancienne : W. Deonna, « Monakrêpides », *Revue de l'Histoire des Religions*, 89 (1935), p. 50-72 ; J.-P. Vernant, « Le tyran boiteux : d'Oedipe à Périandre » (1981), repris dans J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie. Deux*, Paris, La Découverte, 1986, p. 45-69 ; P. Vidal-Naquet, « Epaminondas ou le problème tactique de la droite et de la gauche », repris dans *Le Chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris, F. Maspéro, 1981, p. 95-121. Dans une perspective anthropologique plus générale : R. Hertz, « La prééminence de la main droite. Étude sur la polarité reli-

ce n'est pas tant la dissymétrie droite/gauche qui importe et moins encore quelque claudication (du reste, le *Volto Santo* ne tente pas de marcher), que le don et le rachat du soulier.

La culture chrétienne et les sociétés médiévales connaissent de nombreux usages symboliques du soulier : il est courant, par exemple, de se déchausser en signe d'humilité, comme le fit Moïse devant le Buisson Ardent. Plus spécifiquement, nous pouvons tenter de rapprocher l'histoire du jongleur d'autres récits de miracle³³. On sait qu'à Soissons était vénéré le soulier de la Vierge, dont le culte et les miracles furent attestés en 1128 par le chanoine Hugues Farsit, repris au siècle suivant par Gautier de Coincy. Le soulier de la Vierge est au centre de plusieurs de ces miracles³⁴. L'un d'eux concerne une femme qui, non contente de baiser le soulier de la Vierge, le mordit à belles dents ! Le « conjonction excessive » du dévôt et du soulier, provoquant ici aussi la réaction scandalisée de l'entourage, rapproche ce miracle de Soissons de celui de Lucques. A Soissons, toutefois, la Vierge ne donne son soulier à aucun pèlerin.

Selon une tradition biblique que le Moyen Age a très bien connue puisqu'elle est attestée dans le *Deutéronome* (25, 5-10), la veuve que son beau-frère refuse d'épouser conformément à l'institution du lévirat, peut retirer sa sandale à celui-ci en présence des anciens et lui cracher au visage ; la maison de l'homme défaillant portera désormais le nom de « maison du déchaussé ». Le *Livre de Ruth* (4, 8) fait référence à cette même prescription, mais en des termes différents : le lévire de Ruth retire sa sandale pour signifier qu'il renonce à épouser la jeune servante et qu'il abandonne à Booz les droits qu'il a sur elle. Il arrive que les manuscrits médiévaux de la Bible reproduisent la scène (Planche III)³⁵. Dans la tradition juive, un homme peut pareillement

gieuse », repris dans *Sociologie religieuse et folklore*, Paris, 1979, p. 84 et suiv. ; R. Needham, « Unilateral Figures », dans *Reconnaisances*, Toronto-Buffalo-Londres, University of Toronto Press, p. 17-20, à corriger avec F. Héritier-Augé, « Moitiés d'hommes, pieds déchaussés et sauteurs à cloche-pied », *Terrain*, 18 (1992), p. 5-14 ; C. Ginzburg, *Le sabbat des sorcières*, trad. fr. Paris, Gallimard, 1992, p. 213-67.

33. S. Thompson, *Motif Index of Folk-Literature*, recense le motif D1622, « Images indicates favor to suppliant », en distinguant le crucifix et l'image de la Vierge qui s'inclinent, des images des saints qui « laissent tomber leur soulier d'or comme signe de faveur à l'égard du suppliant ». Il renvoie à des recueils de récits (Wesselski, Bolte-Polivka).

34. Hugo Farsitus, *Libellus de miraculis B. Mariae Virginis*, P.L. 179, col. 1773-74, spécialement les miracles III (*De puella sanata per soccum*), V (*De illa quae momordit soccum*), XXXI (*De quodam ab aegritudine pedis mirabiliter liberato*) ; Gautier de Coincy, *Les miracles de Notre Dame*, éd. V.F. Koeinig, Genève, Droz, 1970, p. 190-244 et, parmi les manuscrits enluminés, Paris, B.N.F., Ms Fr. 22928, fol. 222v°.

35. Munich, Staatsbibliothek, CLM 835, fol. 104v° (début du XIII^e siècle) : de gauche à droite, les deux premières des six scènes figurées sur ce folio montrent Ruth veillant Booz en-

jeter sa sandale dans le champ dont il se défait. Retirer son soulier signifie toujours renoncer à un droit de possession sur une femme ou un champ, transmettre ce droit à un autre qui pourra dès lors, en toute légitimité, « labourer » le champ ou... la femme. Il ne fait guère de doute que le soulier revêtu, dans la Bible déjà, un fort symbolisme sexuel.

Bien des rites médiévaux associent également un soulier et une somme d'argent. Au début du XI^e siècle, l'abbé Ekkehard de Saint-Gall rapporte dans sa chronique comment l'empereur Conrad II le pria un jour de « regarder les pieds de l'empire », expression métaphorique par laquelle il lui ordonnait en fait de s'abaisser à ses pieds et à ceux de l'impératrice Gisèle. C'est ce que fit l'abbé, mais pour découvrir que le souverain avait placé à son intention des pièces d'or dans son soulier. L'assistance rit du geste de l'empereur, qui, en contre-partie d'un geste de déférence et d'allégeance, marquait aussi sa faveur à l'abbé ³⁶.

Les rites toscans du mariage à la fin du Moyen Age (comme du reste dans le folklore contemporain en France jusqu'à une date récente) peuvent être rapprochés plus étroitement encore de notre récit de miracle : on y retrouve en effet l'abandon du soulier, son association avec l'argent et son rachat nécessaire. A la noce, la jeune mariée emporte un sou dans son soulier, dont un convive, trompant la vigilance feinte du garçon d'honneur, s'empare subrepticement sous la table. Dans certains cas, la mise aux enchères du soulier permet de payer à tous la rôtie du matin des noces ³⁷. Celui qui s'empare du

dormi, le lévire cédant à Booz son soulier, le mariage de Booz et de Ruth, etc. Voir aussi la Bible Moralisée, Vienne, Oester. Nationalbibl., ms 2554, fol. 34v^o (XIII^e siècle).

36. H. Fichtenau, *Lebensordnungen des 10. Jahrhunderts. Studien über Denkart und Existenz im einstigen Karolingerreich*, 2^e éd., Munich, 1992, p. 60, également commenté par G. Koziol, *Begging Pardon and Favor. Ritual and Political Order in Early Medieval France*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1992, p. 302.

37. A. Van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain*, t. I, vol. II, *Du berceau à la tombe*, Paris, A. et J. Picard, 1946, p. 406 et suiv. ; E. Hoffmann-Krayer, H. Bächtold-Stäubli, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Berlin-Leipzig, t. VII, 1935-36, s.v. *Schuh*. Je dois à Christiane Klapisch-Zuber les informations suivantes sur les rituels toscans du mariage : les statuts florentins de 1355, 1384, 1388, 1415, et certains livres de *ricordanze* mentionnent les sommes modestes que la nouvelle mariée reçoit de sa famille et qu'elle destine « à celui qui la déchaussera » durant la noce. Par exemple, quand la jeune Niccolosa — la « Cosina » —, fille orpheline de Paliano di Falco Paliani, se marie en 1417, ses tuteurs donnent « 3 fl. [...] a la Cosina di Paliano quando andasse a marito che fu 1^o fu per mettere nella scharpetta a chi la schalzasse... » (souligné par moi), Florence, Archivio di Stato, Strozziiane IVa Serie, 366 (« Rede di Paliano di Falco Paliani », 1411-1422), fol. 163 et 169. Les statuts emploient pareillement l'expression « per lo scalzare della sposa » : P. Emiliano-Giudici, *Storia politica dei municipi italiani*, Florence, 1851, Appendice, p. 433. Dans *Li Nuptiali* (vers 1504), M.A. Altieri, cite selon le rituel romain, le jeune garçon (« mammolo »), noble de père et de mère, qui lave les pieds de la mariée et trouve dans ses chaussures quelques carlins. L'interlocuteur du dialogue refuse par pudeur de se prononcer sur le symbolisme du rite...

soulier de la mariée s'arroe théoriquement le droit de prendre sa virginité. C'est pourquoi la famille veille à glisser un sou dans le soulier : dédommagé par avance, l'intrus et tous les prétendants virtuels qu'il représente — les jeunes du village et des environs —, laisseront le mari jouir de ses droits légitimes.

Ainsi pouvons-nous déjà formuler une hypothèse quant à l'interprétation de notre miracle, qui présente bien des analogies avec les autres récits et rites : le jongleur n'est-il pas l'intrus qui semble vouloir s'emparer du soulier que le Christ lui a pourtant donné ? Le Christ n'est-il pas, à l'instar de Ruth ou de la jeune mariée, l'objet de la convoitise des autres protagonistes : le jongleur et, contre lui, l'évêque qui pourra finalement jouir de ses droits après avoir racheté le soulier ? Nous assistons bien, à travers les différentes versions de ce miracle, à une sorte de « mariage », avec ses principaux acteurs et — non moins importants —, les convives et témoins que sont ici les pauvres : dans le miracle, ils incarnent la communauté du « peuple » de Dieu, car ils sont, comme l'attestent par ailleurs bien des rites médiévaux, tels ceux de la *memoria* funéraire, les intermédiaires privilégiés entre l'Eglise et la divinité.

Dans la version du *Vou de Luques*, l'évêque est contraint par le Christ lui-même de racheter très cher le soulier. Il sort transformé du récit : représentant d'abord la puissance et la richesse du monde, au point de provoquer le courroux du Christ, il est finalement confirmé dans la possession du crucifix qui a été racheté au profit de la cathédrale. La redistribution de l'argent aux pauvres de la ville confirme le caractère civique de l'événement, tandis que le crucifix, c'est-à-dire le Christ lui-même, manifeste clairement son désir de demeurer dans la cité et dans l'église qu'il a choisies et comme « épousées ». Le miracle fondateur réitère et confirme ainsi le récit d'origine qui a vu l'arrivée miraculeuse du *Volto Santo* dans la ville de Lucques.

2) Les diverses versions du miracle ne font intervenir qu'un seul pied du crucifix, le droit. Cette insistance sur les pieds et surtout le pied droit du crucifix, se retrouve à d'autres occasions dans les traditions concernant le *Volto Santo*³⁸ : dans *Le Vou de Luques*, Nicodème baise « cent fois et plus » les pieds du crucifix qu'il découvre miraculeusement achevé. Dans le dernier

38. Nombreux exemples provenant de Lucques, mais aussi d'Italie et de pays germaniques dans *Il Volto Santo...*, *op. cit.*, fig. 5, 10, 15, 17, 18, etc. Voir aussi le petit tableau du Musée du Louvre, attribué à un disciple de Stephan Lochner, Cologne, v. 1440-1450, « Le miracle du S. Voult » (RF 2556 bis). Toutefois, certaines images du *Volto Santo* ou de crucifix qui en dérivent privilégient au contraire le pied gauche : voir le *Volto Santo* de Matraia (Lucca), qui présente un calice sous le pied gauche, à l'inverse du *Volto Santo* de Lucques : la proximité des deux églises explique sans doute la volonté de les distinguer. Cf. *Il Volto Santo...*, *op. cit.*, p. 147, fig. 4 et le frontispice imprimé de la fig. 21.

des miracles attribués au *Volto Santo*, ce dernier pose son pied — le pied droit (Planche IV) ³⁹ — sur la nuque de l'innocent injustement condamné à mort, afin d'arrêter la hâche du bourreau. La plus ancienne représentation figurée du miracle du soulier est une miniature du manuscrit Palatin latin 1988 de la Bibliothèque Vaticane (Planche V) ⁴⁰. Un genou à terre, le jongleur joue de son instrument devant le *Volto Santo*, dont la tête est tournée vers lui, sur sa droite. Le soulier droit, qui a déjà quitté le pied, est figuré sur un linge posé sur le sol devant le musicien. Conformément à la tradition iconographique du *Volto Santo*, le pied droit lui-même est marqué d'une croix qui (dans ce manuscrit du moins) fait défaut au gauche. Enfin, le pied droit touche le bord d'un calice, lui-même placé sur la table d'autel, mais du côté droit par rapport à l'axe de symétrie de la croix. Cette disposition originale est attestée dès les plus anciennes représentations du *Volto Santo*, sur les monnaies de la ville au début du XIII^e siècle ⁴¹.

Le pied droit, les souliers et le calice sont jusqu'à aujourd'hui des éléments rituels importants du *Volto Santo*. En temps ordinaire, les pieds du crucifié sont nus, mais le droit est plus usé que le gauche par les baisers des fidèles. Le trésor de la cathédrale conserve les ornements qui sont ajoutés au crucifix lors de la grande fête annuelle du 13 septembre. Dans leur forme actuelle, ils remontent pour la plupart au XVII^e siècle, mais l'abondante iconographie médiévale du *Volto Santo* montre qu'ils sont bien plus anciens. Parmi eux se trouvent deux pantoufles et un calice, ce dernier étant placé au moment de la *Luminaria* sous le pied droit et chaussé du crucifix. Les fidèles peuvent voir alors, sur l'autel, le soulier du Christ pénétrer verticalement dans le calice ⁴². Plusieurs hypothèses ont été proposées quant à la raison d'être de ce calice, qui n'est mentionné ni par la légende ni par aucun des miracles attribués au *Volto Santo*.

Chiara Frugoni a mis en rapport la légende du *Volto Santo* et le motif iconographique traditionnel du calice placé sous les pieds du Christ crucifié dans l'axe de symétrie de la croix ⁴³. Quelles que soient les raisons du déportement du calice sur la droite du crucifix dans les images du *Volto Santo*, le

39. Mâcon, B.M., ms 3, fol. 246v^o.

40. Bibl. Vat., Ms Pal. Lat. 1988, fol. 16v^o.

41. L. Tondo, *op. cit.*, n. 5. Voir aussi les deux initiales historiées *L(eobinus)* figurant le *Volto Santo* dans le manuscrit bilingue Bibl. Vat., Ms Reg. Lat. 487, fol. 1 (version latine, initiale bleue sur fond rouge) et fol. 27 (version italienne, initiale rose sur fond bleu).

42. *Il Volto Santo...*, *op. cit.*, p. 178, fig. 64 et 65.

43. C. Frugoni, « Una proposta per il Volto Santo », dans *Il Volto Santo...*, *op. cit.*, p. 42-44 et fig. 8 et 9. P. Thoby, *Le crucifix des origines au Concile de Trente. Etude iconographique*, Nantes, 1959, PL XXVII, Musée de Cluny, ivoire du XI^e siècle, ou PL XXIV, n^o 53, Tongres, ivoire de la collégiale, première moitié du XI^e siècle.

lien avec ce motif, qui a une forte signification eucharistique, ne peut faire de doute : nous reprendrons cette hypothèse en essayant de l'enrichir. Je suis moins convaincu par la seconde partie de l'explication : le déportement vers la droite serait là pour rappeler que Lucques, selon la légende, n'avait gardé qu'une seule ampoule du Précieux Sang, l'autre allant à Luni. L'hypothèse suppose qu'on accepte d'assimiler deux objets dont le contenu est le même, mais dont la forme est bien différente : dans l'iconographie, y compris dans les miniatures concernant le *Volto Santo*, une ampoule ne se présente pas du tout comme un calice ⁴⁴. Mais il reste que le calice, comme l'ampoule, est destiné à recueillir le sang du Christ : c'est cette fonction du calice que nous devons interroger.

Les hypothèses de Ch. Frugoni visent à dépasser celles, plus anciennes, de Schnürer et Ritz, dont la candeur positiviste peut aujourd'hui faire sourire. Ces deux auteurs supposent en premier lieu que le calice pourrait avoir servi d'ouverture à un tronc destiné à recueillir les offrandes des fidèles ⁴⁵. Mais ils reconnaissent eux-mêmes qu'il n'existe pas de trace de ce tronc et que le calice lui-même ne comporte aucune fente qui pourrait faire penser à un tel usage. Aussi avancent-ils une autre hypothèse : s'appuyant sur la plus ancienne version du miracle du jongleur, selon laquelle le calice, une fois racheté par l'évêque, ne s'adaptait plus très bien au pied du Christ, ils supposent que le calice fut placé sur l'autel pour caler le soulier et prévenir sa chute. Ce texte précise en effet que, pour que demeure à jamais un signe indubitable du miracle, « par l'effet de la volonté divine, ce soulier, désormais, n'adhéra plus de manière adéquate au pied du vénérable *vultus* et aucun artifice humain ne parvint à l'adapter à lui » ⁴⁶. Ce passage est repris par une grande partie de la tradition manuscrite, mais le poème *Le Vou de Luques* n'en dit mot. Mais peut-on admettre sérieusement qu'un calice, objet sacré s'il en est, ait été utilisé comme une simple cale ? Rien n'autorise à retenir une telle hypothèse.

De plus, la version citée n'est pas la seule. Dans sa partie latine comme dans sa partie italienne, le manuscrit Reg. Lat. 487 de la Bibliothèque Vaticane dit même exactement le contraire : en mémoire du fait et comme signe de l'intervention divine, « le soulier, depuis lors, adhéra si bien au pied droit de la croix, qu'aucun artifice humain ne put l'en faire bouger, comme

44. Bibl. Vat., Ms Pal. Lat. 1988, fol. 8v° : l'évêque Jean de Lucques donne à l'évêque de Luni l'ampoule du Précieux Sang. Scène comparable dans le Ms Mâcon, B.M., ms 3, fol. 237.

45. G. Schnürer, J.-M. Ritz, *op. cit.*, p. 171.

46. G. Schnürer, J.-M. Ritz, *op. cit.*, p. 160 : *Ut autem huius tanti miraculi nullo tempore mentibus audientium scrupulus nasceretur dubitationis, sed posteris perpetuum remanet indicium, divina actum est dispensatione, quod calciamentum illud destro reverendissimi crucis pedi ulterius apte non adhesit et nullo humano artificio ita sicut prius adaptari potuit.*

c'était le cas auparavant »⁴⁷. En confrontant ce texte du début du XV^e siècle à celui du XIII^e siècle, on découvre aisément l'erreur de lecture qui a pu conduire à une inversion aussi complète du sens : *apte non adhesit* est devenu *hactenus adesit*, et *adaptari potuit* est devenu *potuit agitari*. La nouvelle version n'en fit pas moins recette : à Lübeck, au XV^e siècle, un jeu de la Passion mettait en scène le miracle du jongleur et du soulier du *Volto Santo*⁴⁸. Contraignant le jongleur à restituer le soulier, l'évêque le soumet à une sorte d'ordalie : si le soulier s'adapte au pied du crucifix, on en conclura que le jongleur l'a volé. Si au contraire il ne s'adapte pas bien, c'est que le Christ a bien fait don du soulier au jongleur, comme celui-ci le prétend.

En fait, si on admet qu'une mauvaise lecture n'est jamais fortuite, on peut penser que les deux solutions, proposées par deux traditions textuelles divergentes, expriment en fait la même chose : marqué par le miracle, le soulier ne peut plus être manipulé comme un soulier ordinaire, qu'il adhère au pied du Christ au point de ne plus pouvoir être retiré ou qu'il ne tienne au contraire plus en place. Dans tous les cas, le soulier se distingue d'un soulier ordinaire qu'une main humaine peut aisément enlever ou remettre. Ce qui importe donc est le *signum* matériel qui prouve le miracle⁴⁹ en creusant dans un sens ou dans l'autre l'écart maximum entre l'intervention divine, par définition exceptionnelle, et les actes ordinaires des hommes.

3) Tout comme le motif du rachat du soulier, le motif du soulier qui adhère trop fortement au pied ou au contraire est trop lâche, se retrouve dans plusieurs traditions narratives médiévales. Une des *Cantigas* compilées et illustrées par le roi de Castille Alphonse le Sage à la louange de la Vierge, dans la seconde moitié du XIII^e siècle⁵⁰, raconte qu'au moment de partir à la

47. Bibl. Vaticane, Reg. Lat. 487, fol. 8v° : *...divina actum est dispensatione, quod calciamentum illud dextro reverendissime crucis pedi ulterius hactenus adhesit, quod nullo humano artificio ita sicut prius potuit agitari*. Au fol. 36v°, la traduction confirme qu'après le miracle il n'est plus question « d'enlever et de remettre » le soulier du pied du *Volto Santo* comme c'était le cas auparavant : *...advene per la divina dispensatione che quel calçαιο lo quale davanti la demonstratione del detto miracolo si potea levare et rimettere nel detto piede, si sa costo per cotal maniera nel detto piede del volto santo che poi per nimo humano artificio si poe levare ne scoffare*. Dans l'explicit du manuscrit, au fol. 59, se nomme le traducteur : *Ego frater Franciscus de Medio Lano ordinis servorum sancte Mariae scripsi et transtuli istum librum de latino in linguam tuscam sicut minus male scrivi*.

48. G. Schnürer, J.-M. Riitz, *op. cit.*, p. 174, n. 2.

49. Sur le *signum* dans le fonctionnement de la croyance au Moyen Age, je me permets de renvoyer à J.-C. Schmitt, *Les revenants. les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard, 1994.

50. Escorial, Ms T.I.1., fol. 94. Voir *El « Codice Rico » de las Cantigas de Alfonso X el Sabio, Ms T.I.1. de la Biblioteca de El Escorial*, Madrid, Edilan, 1979, n° 64, p. 139-40 et *Cantigas de Santa Maria*, éd. J. Filgueira Valverde, Madrid, 1985, p. 116-18. Je sais gré à M. André Michalski, de McGill University (Canada), d'avoir bien voulu me confirmer le symbo-

guerre, un jeune chevalier a confié son épouse à la garde de la Vierge. Pour séduire la jeune femme, un amant lui offre une paire de beaux souliers, mais dès qu'elle tente de les mettre, son pied reste bloqué et il lui faut attendre le retour de son mari, treize mois plus tard, pour être libérée. Par la grâce de la Vierge, le soulier, qui emprisonne le pied et revêt ici, plus que jamais, un fort symbolisme sexuel, préserve miraculeusement la chasteté de l'épouse prête à se laisser séduire.

Comme dans le miracle du jongleur, la non-adaptation du soulier au pied (selon la *cantiga*, il l'enserme trop étroitement), est au centre du débat qui, à travers le jeu du soulier, oppose les trois protagonistes du récit :

- celui qui est l'objet de la convoitise des deux autres : ici l'épouse, là le *Volto Santo* ;
- l'intrus, prêt à s'emparer du bien d'autrui : l'amant, le jongleur ;
- enfin celui dont la possession légitime est finalement reconnue : le mari, l'évêque.

Le motif de l'adaptation du soulier au pied rappelle surtout le conte de *Cendrillon*. La plus ancienne version connue du conte n'est pas antérieure au début du XVII^e siècle, mais la « pantoufle de verre » de *Cendrillon* n'en fait pas moins écho à notre récit du XIII^e siècle. Dans le conte, c'est l'adaptation parfaite du soulier au pied merveilleusement fin de la jeune fille qui permet de reconnaître en celle-ci l'élue destinée à épouser le prince charmant⁵¹. Dans les diverses versions de notre miracle, le soulier racheté par l'évêque s'adapte trop bien ou pas assez au pied du crucifix. Sur ce point, les deux traditions narratives diffèrent, mais la structure d'ensemble reste comparable : entre le miracle du jongleur, la *cantiga* de Notre Dame, le conte mer-

lisme sexuel du mot « calças » et du verbe « calzar » dans le littérature espagnole ancienne, même s'il ne se trouve pas de source plus ancienne de la *cantiga* 64. Dans le même tradition on se souviendra que Dona Prouhèze, dans *Le soulier de satin* de Paul Claudel, offre à la Vierge son soulier quand elle va rejoindre son amant Rodrigues : « Mais quand j'essaierai de m'élaner vers le mal, que ce soit avec un pied boiteux », déclare-t-elle, et plus loin, à la Vierge : « gardez mon pauvre soulier, gardez-le contre votre coeur, O grande maman effrayante ».

51. *Cendrillon* constitue le conte-type 510 A de la classification de A. Aarne, S. Thompson, *The Types of the Folktale*, 2^e éd., Helsinki, 1973. Selon F.C. Tubach, *Index exemplorum. A Handbook of Medieval religious tales*, Helsinki, 1969, il n'en existe pas de version correspondante dans la littérature médiévale des *exempla*. La plus ancienne version connue est celle de Basile, en 1634-36, en Italie : *Pentamerone*, 1^e Journée, conte 6, la *Gatta Cenerentola*. Il n'est pas sûr que ce soit elle que Charles Perrault ait adaptée un siècle plus tard dans ses célèbres contes : voir M. Soriano, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1968, 2^e éd. 1977, p. 141-147. Les variantes sont nombreuses dans les traditions orales contemporaines, par exemple en France : voir P. Delarue, M.-L. Teneze, *Le conte populaire français*, t. II, Paris, 1977, p. 245-255. Sur *Cendrillon* et le monsandalisme, voir N. Belmont (sous la direction de), *Cendrillon*, 1989 (Cahiers de littérature orale, 25).

veilleux, l'analogie est frappante, bien qu'elle n'implique aucune filiation et que l'identité des personnages et le détail des actions soient différents. Parce qu'ils visent d'autres fins et sont produits à d'autres époques et dans d'autres milieux socio-culturels, les contenus changent, même quand les schèmes narratifs et les structures sont semblables.

Entre le miracle du jongleur et toutes les autres traditions narratives ou rituelles, demeure pourtant une différence importante : partout ailleurs, la relation qui se noue autour du soulier concerne un homme et une femme — amants, fiancés ou époux —, alors que dans le miracle elle ne concerne que des hommes : le jongleur, le Christ ou plutôt son image de Dieu fait « homme » et « mâle », et l'évêque. Cependant, des recherches récentes ont attiré l'attention sur l'ambivalence sexuelle caractéristique des représentations et des pratiques religieuses dans le christianisme médiéval⁵². Cela est notamment le cas de la figure du Christ. Bien qu'il soit indubitablement un homme à tous les sens du terme, il peut assumer aussi des noms, des rôles ou des attributs connotés au féminin : Jésus est présenté comme la « Mère » des moines, des mystiques, de l'Eglise ; la plaie du côté, d'où s'est écoulée lors de la Passion le sang et l'eau, « semence » de vie éternelle, fait figure très concrètement, dans certaines enluminures de la fin du Moyen Age, d'organe féminin de la génération⁵³ : à travers elle, le Christ engendre l'Eglise, qui est donc sa « fille », bien qu'elle soit aussi son « Epouse » (*sponsa*). La manière dont le discours religieux brouille les identités sexuelles communes, vise en fait à maintenir l'écart entre le divin et l'humain alors même que le dogme de l'Incarnation tend simultanément à le réduire.

Suivant Richard Trexler, le travestissement est un des modes d'expression de cette ambivalence⁵⁴. Dans les images religieuses, il caractérise précisément le type du grand crucifix roman vêtu du colubium, la longue tunique que porte le *Volto Santo* ou sainte Wilgeforte, la « sainte barbue » des Flandres. Pour Schnürer et Ritz, l'étrange image de cette sainte crucifiée serait née d'une méprise : les populations du Nord n'auraient pas reconnu l'image du Christ dans le *Volto Santo* importé par les marchands lucquois,

52. C.W. Bynum, *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley-Los Angeles-London, 1982 et *Jeûnes et festins sacrés. Les femmes et la nourriture dans la spiritualité médiévale* (1987), trad. fr., Paris, Cerf, 1994. L. Steinberg, *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne* (1983), trad. fr., Paris, Gallimard, 1987. Voir les compte rendus de J. Baschet, J.-C. Bonne, J.-C. Schmitt, « Les images médiévales (Quatre notes critiques) », *Annales E.S.C.*, 2 (1991), p. 335-380.

53. J. Wirth, *L'image médiévale. Naissance et développements (VI^e-XV^e siècle)*. Paris, Méridiens Klicksieck, 1969, p. 322 et suiv., fig. 51-53.

54. R. Trexler, « Habiller et déshabiller les images : esquisse d'une analyse », dans F. Dunand, J.-M. Spieser, J. Wirth (sous la direction de), *L'image et la production du sacré*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p. 195-231.

mais celle d'une sainte crucifiée, barbue et vêtue d'une robe. Contre cette interprétation, Trexler pose la question anthropologique du rapport entre *genders*, masculin et féminin : ces termes ne désignent pas des faits de nature immuables, mais des catégories fluctuantes construites par les pratiques sociales. Or, note Trexler, le *Volto Santo* et surtout sainte Wilgeforte ont été particulièrement vénérés par les femmes en couches, qui ont pu projeter sur ces images leur propre identité, assimiler les souffrances du Christ aux leurs, celles de la génération, faire du sang de la Passion l'équivalent du sang menstruel. S'agissant des rapports au divin, la logique de l'ambivalence ne commanderait donc pas seulement les discours explicites des clercs et des mystiques, mais, plus largement, les pratiques rituelles communes.

Notre analyse du miracle du jongleur concorde avec les interprétations de Trexler : l'homologie structurelle entre le Christ et Cendrillon ou l'épouse de la *cantiga*, entre le jongleur et l'amant trop entreprenant ou le jeune convive de la noce qui ravit le soulier de la mariée, et enfin entre l'évêque et l'époux qui finalement rentre dans ses droits, révèle la signification ultime de ce miracle : celle d'une union « nuptiale » et même « sexuelle » avec le Christ, transposée dans les métaphores de la symbolique religieuse.

Le 13 septembre, le rite annuel de la *Luminaria* conforte cette interprétation. Quand le pied droit du Christ est rechaussé d'une « pantoufle » qui pénètre dans le calice, s'opère symboliquement, à la droite de la figure du Christ, du même côté que sa plaie, la conjonction du soulier, symbole sexuel et nuptial, et du sang, le « sperme » féminin de la génération contenu dans le calice où l'Eglise ne cesse de renaître.

Que le calice n'ait pas servi de tronc ni de simple cale pour le soulier, nous nous en doutions déjà ! Quand le pied est rechaussé, dans le mythe et, une fois par an, dans le rite, le soulier conduit le Précieux Sang de la plaie du côté droit au calice du côté droit. Le Christ, rechaussé, est alors pleinement « Mère ». Dans le récit comme dans le rite, son « mariage » est consommé. Chaque année, la cité de Lucques célèbre ses « noces » mystiques avec le Christ rechaussé, en réaffirmant sa possession légitime de la sainte image.

Ainsi le rite fait-il écho au miracle du jongleur, comme celui-ci confirme le récit de l'origine et de la translation merveilleuses du *Volto Santo*. Récits, rites et images proclament que le *Volto Santo* a trouvé à Lucques « chaussure à son pied » : de la ville, de son Gouvernement, de son clergé, de son « peuple », il est, divinement, l'emblème, le protecteur et comme « l'épouse » légitime.

Légendes des planches en couleur

Planche I. Le Volto Santo sculpté par l'ange durant le sommeil de Nicodème. Mâcon, Bibl. mun., ms 3, fol. 225 v°. *Légende dorée* en français, XVe siècle.

Planche II. Deux Saintes Faces inversées. Rome, Bibl. Vat., Codex Rossinensis gr. 251, fol. 12 v°. *Vie de Jean Climaque*, XIe siècle.

Planche III. Le lévire de Ruth donne son soulier à Booz. Munich, Staatsbibliothek, CLM 835, fol. 104 v°. *Bible*, début du XIIIe siècle.

Planche IV. Le Volto Santo sauve un innocent avec son pied. Mâcon, Bibl. mun., ms 3, fol. 246 v°. *Légende dorée* en français, XVe siècle.

Planche V. Le miracle du jongleur. Rome, Bibl. Vat., Codex Pal. Lat. 1988, fol. 16 v°. *Légende du Saint Voult de Lucques*, Paris, v. 1410.

Planche VI. Les vaisseaux du roi Bavon affrontent les pirates et les sirènes. *Les Chroniques de Hainaut*, Bruxelles, B.R., ms 9242, fol. 24 v°, 1448.

Planche VII. Seconde guerre punique entre Hannibal et Scipion l'Africain ; prodiges divers advenant alors et chute du colosse de Rhodes. *Les Chroniques de Hainaut*, Bruxelles, B.R., ms 9242, fol. 156, 1448.

Planche VIII. Temples et autels de Saturne et Jupiter. *Les Chroniques de Hainaut*, Bruxelles, B.R., ms 9242, fol. 174, 1448.

Planche IX. Chrétiens et Juifs à Rome devant l'empereur Constantin et le pape saint Sylvestre ; miracle du taureau. *Les Chroniques de Hainaut*, Bruxelles, B.R., ms 9242, fol. 286 v°, 1448.

Planche X. Une ourse et ses oursons indiquent à saint Ghislain où construire son abbaye. *Les Chroniques de Hainaut*, Bruxelles, B.R., ms 9243, fol. 134 v°, après 1455.

Planche XI. Radbod, roi de Frise, emporté par des démons sous les yeux de saint Offran. *Les Chroniques de Hainaut*, Bruxelles, B.R., ms 9243, fol. 186 v°, après 1455.

Planche XII. Destruction d'une maison par les hommes de Landelin ; le saint voit en songe l'âme d'un de ses compagnons emmenée en enfer. *Les Chroniques de Hainaut*, Bruxelles, B.R., ms 9243, fol. 98, après 1455.

Planche XIII. Miracles de saint Acaire. *Les Chroniques de Hainaut*, Bruxelles, B.R., ms 9243, fol. 163 v°, après 1455.

Planche XIV. Construction du monastère d'Haumont, prise d'habit de saint Vincent Maldegair et songe de sainte Waudru. *Les Chroniques de Hainaut*, Bruxelles, B.R., ms 9243, fol. 106 v°, après 1455.

Planche XV. Baptême de Clovis et miracle de la sainte Ampoule. *Les Chroniques de Hainaut*, Bruxelles, B.R., ms 9243, fol. 72, après 1455.

Planche XVI. Prise de voile de sainte Aldegonde (détail). *Les Chroniques de Hainaut*, Bruxelles, B.R., ms 9243, fol. 125, après 1455.

Illustration non autorisée à la diffusion

Planche I. Le Volto Santo sculpté par l'ange durant le sommeil de Nicodème. Mâcon, Bibl. mun., ms 3, fol. 225 v°. *Légende dorée* en français, XVe siècle.

Illustration non autorisée à la diffusion

Planche II. Deux Saintes Faces inversées. Rome, Bibl. Vat., Codex
Rossinensis gr. 251, fol. 12 v°. *Vie de Jean Climaque*, XIe siècle.

Illustration non autorisée à la diffusion

Planche III. Le lévire de Ruth donne son soulier à Booz. Munich, Staatsbibliothek, CLM 835, fol. 104 v°. *Bible*, début du XIIIe siècle.

Illustration non autorisée à la diffusion

Planche IV. Le Volto Santo sauve un innocent avec son pied. Mâcon,
Bibl. mun., ms 3, fol. 246 v°. *Légende dorée* en français, XVe siècle.

Illustration non autorisée à la diffusion

Illustration non autorisée à la diffusion

Planche VI. Les vaisseaux du roi Bavon affrontent les pirates et les sirènes. *Les Chroniques de Hainaut*, Bruxelles, B.R., ms 9242, fol. 24 v°, 1448.

Illustration non autorisée à la diffusion

Planche VII. Seconde guerre punique entre Hannibal et Scipion l'Africain ; prodiges divers advenant alors et chute du colosse de Rhodes.
Les Chroniques de Hainaut, Bruxelles, B.R., ms 9242, fol. 156, 1448.

Illustration non autorisée à la diffusion

Planche VIII. Temples et autels de Saturne et Jupiter. *Les Chroniques de Hainaut*, Bruxelles, B.R., ms 9242, fol. 174, 1448.

Illustration non autorisée à la diffusion

Planche IX. Chrétiens et Juifs à Rome devant l'empereur Constantin et le pape saint Sylvestre ; miracle du taureau. *Les Chroniques de Hainaut*, Bruxelles, B.R., ms 9242, fol. 286 v°, 1448.

Illustration non autorisée à la diffusion

Planche X. Une ourse et ses oursons indiquent à saint Ghislain où construire son abbaye. *Les Chroniques de Hainaut*, Bruxelles, B.R., ms 9243, fol. 134 v°, après 1455.

Illustration non autorisée à la diffusion

Planche XI. Radbod, roi de Frise, emporté par des démons sous les yeux de saint Offran. *Les Chroniques de Hainaut*, Bruxelles, B.R., ms 9243, fol. 186 v°, après 1455.

Illustration non autorisée à la diffusion

Planche XII. Destruction d'une maison par les hommes de Landelin ; le saint voit en songe l'âme d'un de ses compagnons emmenée en enfer. *Les Chroniques de Hainaut*, Bruxelles, B.R., ms 9243, fol. 98, après 1455.

Illustration non autorisée à la diffusion

Illustration non autorisée à la diffusion

Planche XIV. Construction du monastère d'Haumont, prise d'habit de saint Vincent Maldegairre et songe de sainte Waudru. *Les Chroniques de Hainaut*, Bruxelles, B.R., ms 9243, fol. 106 v°, après 1455.

Illustration non autorisée à la diffusion

Planche XV. Baptême de Clovis et miracle de la sainte Ampoule. *Les Chroniques de Hainaut*, Bruxelles, B.R., ms 9243, fol. 72, après 1455.

Illustration non autorisée à la diffusion

Planche XVI. Prise de voile de sainte Aldegonde (détail). *Les Chroniques de Hainaut*, Bruxelles, B.R., ms 9243, fol. 125, après 1455.