



CLASSIQUES
GARNIER

CHAGUINIAN (Christophe), « Y a-t-il eu des marionnettes religieuses au Moyen Âge ?. Retour sur l'hypothèse classique de Charles Magnin », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, n° 40, 2020 – 2, p. 379-408

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-11263-1.p.0379](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-11263-1.p.0379)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2020. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

CHAGUINIAN (Christophe), « Y a-t-il eu des marionnettes religieuses au Moyen Âge ?. Retour sur l'hypothèse classique de Charles Magnin »

RÉSUMÉ – Dans son *Histoire des marionnettes en Europe* (1852), Charles Magnin a offert peu de preuves d'un usage généralisé de marionnettes religieuses au Moyen Âge. Pourtant cette idée est devenue un truisme parmi les historiens. Cet article cherche à montrer le bien-fondé de l'hypothèse de Magnin en analysant l'usage de figures qu'il est permis d'interpréter comme marionnettes dans plusieurs cérémonies liturgiques de la saison pascale : dimanche des Rameaux, Vendredi saint, Pâques et Ascension.

MOTS-CLÉS – marionnettes, liturgie, religion, cérémonies, Pâques

CHAGUINIAN (Christophe), « Did Liturgical Puppets Exist in the Middle Ages?. Re-Examining Charles Magnin's Classic Hypothesis »

ABSTRACT – In his classic work *Histoire des marionnettes en Europe* (1852), Charles Magnin offered little evidence that religious puppets were widely used in the Middle Ages. But his claim has become an accepted truth among historians. This article aims to demonstrate the validity of Magnin's hypothesis through an analysis of the use of figures that can be construed as puppets in various liturgical ceremonies of the Easter season: Palm Sunday, Good Friday, Easter and Ascension.

KEYWORDS – puppets, liturgy, religion, ceremony, Easter

Y A-T-IL EU DES MARIONNETTES RELIGIEUSES AU MOYEN ÂGE ?

Retour sur l'hypothèse classique de Charles Magnin

Dans un récent volume consacré aux marionnettes, *Dolls and Puppets as Artistic and Cultural Phenomena* (2016), l'éditeur, Kamil Kopania, a écrit :

In Paris in 1852, the first-ever history of puppet theater in Europe, was published : entitled Histoire des marionnettes en Europe depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours [...], it was written by Charles Magnin. This book may properly be called exceptional, and the kind of book every scholar dreams of writing, in that over 150 years after its publication, far from being an oddity or curiosity, it remains a valuable, substantial work, an indispensable prerequisite for seriously pursuing the history, forms, and essence of the puppet theater¹.

Le travail de Magnin est effectivement un maître livre car si sa vaste présentation a pu être précisée dans les détails, elle n'a pas été remise en cause et son ouvrage demeure le point de départ obligé pour toute recherche sur les marionnettes européennes². Pour certaines périodes il semblerait même que les conclusions de Magnin constituent toujours la doxa sur le sujet. C'est, par exemple, le cas pour l'Antiquité. Pour cette période la raison en est simple : rares sont les spécialistes des marionnettes qui savent lire, comme c'était le cas de Magnin, les sources grecques ou

1 K. Kopania, « Prof. Henryk Jurkowski », *Dolls and Puppets as Artistic and Cultural Phenomena (19th-21st Centuries)*, éd. K. Kopania, Varsovie, The Alexander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw, 2016, p. 6-9, ici, p. 9. [En 1852, à Paris, fut publiée la première histoire des marionnettes européennes : intitulée *Histoire des marionnettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours* [...], elle était due à Charles Magnin. Ce livre peut vraiment être caractérisé comme exceptionnel – le type de livre que chaque chercheur rêve d'écrire – en ce que 150 ans après sa publication, loin d'être un objet de curiosité, il reste un travail utile et substantiel, le préalable indispensable à toute recherche sérieuse sur l'histoire, les formes et l'essence du théâtre de marionnettes.]

2 C. Magnin, *Histoire des marionnettes en Europe depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, Lévy, [1852], 1862.

latines dans le texte. Mais, comme nous le verrons plus loin, l'autorité de Magnin n'est guère plus disputée pour le Moyen Âge.

Plusieurs facteurs ont contribué à la remarquable longévité de cet ouvrage. Tout au long de sa vie, Charles Magnin (1793-1862) s'est intéressé aux spectacles, sous toutes leurs formes, et en était une autorité reconnue. Ainsi dans son éloge funèbre, Sainte-Beuve, pourtant chiche en compliments, affirmait que les travaux de Magnin dans le domaine théâtral étaient « son principal titre à une renommée posthume et définitive » et qu'il était « destiné à être beaucoup consulté, beaucoup mis à contribution et peut-être pillé³ ». Magnin est ainsi un des premiers chercheurs à avoir sérieusement étudié le théâtre médiéval français et, à ce titre, il peut être considéré comme un des pères de ce domaine d'étude⁴. C'est précisément son érudition dans le domaine théâtral, au niveau européen, qui explique que Claude Fauriel, titulaire de la chaire de littérature étrangère en Sorbonne, lui ait demandé de le suppléer durant l'année 1834. Cette année-là, Magnin y offrit un cours sur les origines du théâtre antique ; à la suite de ce cours il eut le projet d'écrire une histoire du théâtre occidental dont le premier volume parut en 1838 avec le titre : *Les Origines du théâtre moderne ou histoire du génie dramatique depuis le 1^{er} jusqu'au XVI^e siècle, précédée d'une introduction contenant des études sur les origines du théâtre antique*. Ce volume est précisément l'introduction mentionnée dans le titre et offre un très riche répertoire de données sur les différents types de spectacles dans l'Antiquité. L'érudition de Magnin fut immédiatement reconnue et l'année même de la publication du livre il fut reçu comme membre de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres. Quant aux autres volumes prévus, ils ne virent jamais le jour mais on peut en chercher la teneur dans les nombreux articles que Magnin fit paraître jusqu'à sa mort. Publié en 1852, dix ans avant la mort de l'auteur, le volume sur les marionnettes est donc l'œuvre d'un savant mûr et l'aboutissement d'une carrière consacrée

3 C.-A. Sainte-Beuve, « Un Érudit écrivain : Charles Magnin », *La Revue des Deux Mondes*, 45, 1863, p. 299-320, ici p. 300 et p. 316. Cet article présente la biographie et l'œuvre de Magnin. On peut aussi consulter de M. H. Wallon, « Notice sur la vie et les travaux de M. Charles Magnin », *Mémoires de l'Institut national de France*, 31, 1884, p. 343-408. L'article offre une utile présentation du volume *Les Origines* (1838).

4 Sainte-Beuve rappelle que sa production « à quelques liaisons près, forme un ensemble depuis le haut moyen âge jusqu'aux abords du XVI^e siècle. » Sainte-Beuve, « Un Érudit écrivain », p. 317. De ce fait son absence du volume *Les Pères du théâtre médiéval. Examen critique de la constitution d'un savoir académique*, éd. M. Bouhaïk-Gironès, V. Dominguez et J. Koopmans, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, ne laisse de surprendre.

à l'étude des spectacles, ce qui en explique la valeur. L'érudition du livre doit aussi beaucoup à la profession de Magnin, qui fit toute sa carrière à la Bibliothèque royale (et impériale) où il occupa, à partir de 1832, le poste de conservateur des imprimés. Il avait de ce fait accès à un fonds documentaire d'une très grande richesse dont il sut tirer profit⁵. En effet Magnin maîtrisait plusieurs langues, tant classiques que modernes, et, par conséquent, avait une connaissance de première main de ses sources⁶. Ainsi, outre le latin et le grec, il est avéré qu'il connaissait fort bien le portugais et l'espagnol, étudiés entre 1820 et 1824 avec un membre de sa famille et collègue de bibliothèque, le génial linguiste Louis Dubeux⁷. Il lisait pareillement l'anglais et l'italien. Quant aux sources écrites dans des langues qu'il ignorait, il est certain que Magnin pouvait se faire aider par le même Dubeux qui était son ami intime⁸.

Nous avons indiqué plus haut les raisons pour lesquelles l'opinion de Magnin sur les marionnettes antiques est encore acceptée de nos jours. Nous rencontrons la même situation pour le Moyen Âge ; pour cette période, c'est moins la barrière linguistique que la pénurie documentaire qui rend compte de la confiance accordée à l'auteur. Guide sûr pour les autres siècles, les chercheurs supposent qu'il l'est pareillement pour le Moyen Âge. Or, paradoxalement, le traitement de cette période constitue la partie la plus faible de l'ouvrage de Magnin. Ainsi de son affirmation sur l'usage généralisé des marionnettes religieuses – sujet qui nous intéresse dans cet article :

5 « Placé au sein de la plus grande bibliothèque du monde, logé dans les bâtiments qui en dépendaient, il pouvait, aux heures où le public n'y pénétrait pas, ou dans les parties réservées interdites aux profanes, se considérer comme dans le plus vaste et le plus silencieux des cloîtres ». Sainte-Beuve, « Un Érudit écrivain », p. 319.

6 Sur ses compétences linguistiques, Sainte-Beuve, « Un Érudit écrivain », p. 301.

7 Louis Dubeux, professeur d'hébreu au Collège de France et de turc à la bibliothèque impériale, était un philologue exceptionnel qui ne connaissait pas moins de vingt-deux langues. Voir sa nécrologie par C. F. Audley, « Nécrologie », *Le Correspondant*, 60, 1863, p. 434-438.

8 Dans sa nécrologie, Audley indique que les érudits parisiens s'adressaient à Dubeux en cas de besoin : « Ainsi, c'était à qui mettrait à profit l'érudition du jeune bibliothécaire, assez semblable à un livre toujours ouvert, où lisaient volontiers ses amis ». C. F. Audley, « Nécrologie », p. 436. Pour le rapport intime qui unissait Dubeux à Magnin, voir le discours de Paulin Paris, prononcé lors des funérailles de Magnin ; durant les derniers mois de sa vie les médecins lui interdisaient toutes les visites et il ne recevait que Dubeux. P. Paris, « Chronique », *L'Institut, journal universel des sciences et des sociétés savantes en France et à l'étranger*, 28, 1863, p. 35-36.

On ne se servit pas seulement, au moyen âge, de la statuaire mobile pour représenter les scènes de la Passion ; on l'employa encore dans les églises, tant séculières que monastiques, pour figurer, aux diverses fêtes de l'année, toutes les actions du Sauveur, celles de la Vierge, les vies des saints patrons et les légendes des martyrs⁹.

L'argument ne repose que sur trois références, qui plus est tardives : la figure du christ articulé du monastère de Boxley (Angleterre), détruite au XVI^e siècle ; l'usage, indiqué dans un document du XVII^e siècle, du même type de statue à Jérusalem, mais que Magnin croyait y avoir été utilisé « de temps immémorial¹⁰ », et enfin une condamnation assez énigmatique de l'usage de marionnettes au synode de Orihuela (Espagne) en 1600¹¹. On conviendra que ce faisceau de preuves est léger pour affirmer un usage généralisé de marionnettes religieuses au Moyen Âge¹². Et pourtant l'affirmation de Magnin sur les marionnettes religieuses a fait florès et se retrouve dans toutes les histoires des marionnettes, par exemple les ouvrages classiques de Jacques Chesnais et de George Speaight, ou tout récemment encore dans celui de Raphaële Fleury¹³.

9 Magnin, *Histoire des marionnettes*, p. 57.

10 Magnin, *Histoire des marionnettes*, p. 55. Ceci est probablement incorrect. L'usage d'un christ articulé à Jérusalem le vendredi saint n'est documenté qu'à partir du XVII^e siècle et avant cette date on y usait d'une hostie comme symbole du Christ. En revanche il est exact que les Franciscains hiérosolymitains ont pu être influencés par les pratiques des confréries italiennes où de telles figures sont documentées à partir du XIII^e siècle (à propos des confréries, voir dans cet article la note 56).

11 *Gestorum item Christi, & integerrimae Virginis, & Sanctorum representationes, imagunculis fictilibus, mobili quadam agitatione compositis, quas Tyteres vulgari sermone appellamus, eisdem in Ecclesiis, aut alibi ne fiant, cum irrisionem potius & contemptum, quam devotionem excitant* [Que les représentations des actions du Christ, de la sainte Vierge et des saints au moyen de petites images feintes [ou en terre] assemblées de sorte à pouvoir être mues et que nous appelons en langue vulgaire des marionnettes, ne soient utilisées ni dans les mêmes églises ni ailleurs, parce qu'elles produisent plus la moquerie et le mépris qu'elles n'excitent la dévotion]. *Collectio maxima conciliorum Hispaniae et Novi Orbis etc.*, Rome, 1693, p. 718-719. Magnin cite une partie de ce passage p. 58.

12 L'affirmation de Magnin est tributaire de sa croyance à une origine tripartite (religieuse, aristocratique, populaire) du théâtre, exposée dans son volume des *Origines*. Comme les marionnettes étaient pour lui « une sorte de microcosme théâtral, dans lequel se concentre et se reflète en raccourci l'histoire du drame entier, et où l'œil de la critique peut embrasser, avec une netteté parfaite, l'ensemble des lois qui règlent la marche du génie dramatique universel » (Magnin, *Histoire des marionnettes*, p. 9), il supposait que les marionnettes religieuses avaient joué une part importante dans l'histoire de cet art.

13 J. Chesnais, *Histoire générale des marionnettes*, Paris, Bordas, 1947, p. 78 ; G. Speaight, *The History of the English Puppet Theatre*, Carbondale, Southern Illinois UP, [1955], 1990, p. 32 ; R. Fleury, *La Marionnette traditionnelle*, Lyon, Gadagne Musées, 2010, p. 18.

Malgré le manque de preuves – et c’est peut-être là le signe des maîtres livres – l’intuition de Magnin était juste. Les marionnettes ont bien été couramment utilisées au Moyen Âge tant dans des cérémonies *liturgiques* que *religieuses* et nous en possédons désormais de nombreuses preuves. Précisons le sens de *liturgique* et distinguons-le de *religieux*. Par *liturgiques* nous désignons les cérémonies incluses dans les livres liturgiques d’une église donnée et qui en constituaient le rite¹⁴. Par *religieuses* nous désignons les pratiques pieuses qui n’avaient pas le statut de rite reconnu par l’Église médiévale. Par exemple, les confréries laïques, parfois avec la participation du clergé, ont eu recours, elles aussi, à la statuaire mobile. Expression de la foi des fidèles, ces pratiques n’étaient toutefois pas liturgiques. Dans ce travail, nous nous intéresserons uniquement à l’usage *liturgique* des marionnettes, spécifiquement dans les cérémonies du Dimanche des Rameaux, du Vendredi Saint, de Pâques et de l’Ascension.

Avant d’étudier nos exemples, il convient de justifier leur désignation comme marionnettes. Dans son excellent volume *La Marionnette traditionnelle*, Raphaële Fleury définit ainsi « tout objet auquel le jeu de l’homme confère aux yeux d’un public l’apparence de la vie¹⁵ ». Pour les spécialistes, le terme marionnette s’applique donc à des objets fort divers. À côté des traditionnelles marionnettes à gaine, à fils ou à tringle, ils placent des figures moins connues comme les marionnettes à la planchette, les marionnettes japonaises à manipulation équiplane ou encore des objets non tridimensionnels comme le théâtre d’ombre d’Asie. Leur dénominateur commun – et c’est là la condition *sine qua non* pour la définition d’un objet comme marionnette – est la capacité à donner l’illusion de la vie par la manipulation. Il convient aussi de noter que la narration que nous tendons à associer aux marionnettes n’en constitue pas une caractéristique essentielle. Par exemple les marionnettes à la planchette ne racontaient pas à proprement parler une histoire ; mues par le fil attaché à la jambe d’un musicien qui exécutait une mélodie,

14 Le fait que ces cérémonies n’aient pas été universelles a souvent conduit les chercheurs à les qualifier d’extra- ou de paraliturgiques ; c’est là faire preuve d’anachronisme en appliquant au Moyen Âge la conception moderne de la liturgie, issue de l’uniformisation du rite, intervenue lors de la réforme tridentine. Pour le Moyen Âge, où les pratiques variaient avec les établissements, seul le contenu des livres liturgiques d’une communauté donnée permet d’en déterminer les rites.

15 Fleury, *La Marionnette.*, p. 14.

elles « dansaient » au son de celle-ci. Le temps de la mélodie, ces figures donnaient simplement aux spectateurs l'illusion de la vie par l'imitation de la danse d'un couple. Il en était de même avec les figures liturgiques que nous allons évoquer. Manipulées pendant le service liturgique, ces figures rendaient plus tangibles aux fidèles divers moments de l'histoire christique – l'entrée du Christ à Jérusalem, sa mise au tombeau, sa Résurrection, son Ascension – sans être accompagnées d'un récit stricto sensu. En effet les chants liturgiques latins qui les accompagnaient étaient incompréhensibles pour la plus grande partie du public qui devait se contenter de ce qu'il avait appris sur ces événements bibliques par la catéchèse.

Puisque c'est la capacité d'un objet à créer l'illusion de la vie par la manipulation – et non le dialogue – qui en fait une marionnette, il est donc licite d'interpréter les figures que nous allons passer en revue comme des marionnettes religieuses¹⁶.

DIMANCHE DES RAMEAUX

Cinq jours avant sa Passion, un dimanche, Jésus faisait son entrée à Jérusalem, monté sur un âne. Le peuple l'acclamait en jonchant des vêtements et des rameaux de palmes sur son chemin :

La plupart des gens de la foule étendirent leurs vêtements sur le chemin ; d'autres coupèrent des branches d'arbres, et en jonchèrent la route. Ceux qui précédaient et ceux qui suivaient Jésus criaient : Hosanna au Fils de David ! Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur ! Hosanna dans les lieux très hauts¹⁷ !

Assez vite la communauté chrétienne de Jérusalem se mit à célébrer le dimanche des Rameaux. Ainsi, selon le témoignage de la pèlerine Égérie, au IV^e siècle le peuple conduit par le clergé y refaisait le parcours de Jésus

16 La question de savoir si, au Moyen Âge, ces figures ont pu être interprétées comme des marionnettes est secondaire pour ce travail et, de plus, nous échappe. En toute probabilité, il n'existait pas alors de taxonomie précise et nul ne se posait la question de l'inclusion de telle ou telle figure dans la catégorie « marionnette ».

17 Matthieu 21, 8-9.

depuis le mont des Oliviers jusqu'à la cité. La coutume hiérosolymitaine fut imitée en Europe – les premières références y datent du VII^e siècle – et le célèbre sacramentaire romano-germanique du X^e siècle montre qu'elle possédait déjà à cette époque les caractéristiques qui furent les siennes tout au long du Moyen Âge. La célébration commençait par la bénédiction des rameaux qu'on distribuait ensuite au peuple. La procession se mettait alors en marche et, souvent, sortait de la ville pour gagner une colline qui symbolisait le mont des Oliviers. À partir de là, elle repartait en sens inverse et descendait, comme l'avait fait Jésus, vers la ville qui représentait Jérusalem. On cherchait donc à faire revivre l'événement biblique en le rejouant. Pour représenter Jésus, le clergé avait recours à diverses modalités. Dans certaines églises, les évangiles qui transmettent les paroles du Christ servaient à le personnifier. Dans d'autres, en particulier en Normandie et en Angleterre, on portait une hostie en tant qu'elle est le corps du Christ vivant. Mais l'usage le plus réaliste – et c'est lui qui nous intéresse ici – fut la sculpture du Christ des Rameaux ou *Palmesel*, nom donné à cette figure dans les pays de langue allemande. Il s'agissait de la figure du Christ monté sur un âne. Cette statue, typiquement de grande taille – nombre de *Palmesel* atteignent 1m50 – était montée sur un plateau doté de quatre roues qu'on tirait lors de la procession. La cérémonie semble avoir eu beaucoup de succès dans les pays de langue germanique et les pays limitrophes car, à ce jour, le nombre des figures conservées ainsi que des références documentaires sur leur usage s'élève à presque quatre cents [fig. 1]¹⁸.

Le réalisme de la figure appelait le réalisme plus grand encore de la procession : la veille de celle-ci, le *Palmesel* était souvent amené hors de la ville et le dimanche des Rameaux, le peuple venu de la ville le rencontrait – comme dans le récit évangélique – pour l'accompagner ensuite vers la cité. Nous avons conservé plusieurs descriptions liturgiques de cette cérémonie. L'ordinaire de l'église de Grossmünster de Zurich, composé entre 1260

18 Le recensement le plus complet, mais qui ne saurait être tenu pour exhaustif, est dû à M. Broekaert et L. Knapen, « Inventaris van bewaarde en verdwenen palmezels in Europa », *De palmezelsprocessie. Een (on)bekend West-Europees fenomeen ?* éd. L. Knapen et P. Valvakens, Louvain, Peters, 2006, p. 239-259. Les *Palmesel* sont documentés en Autriche, en Belgique, en France (spécifiquement l'Alsace), en Italie, aux Pays-Bas, en Pologne, dans les républiques tchèque et slovène et en Suisse. L'Allemagne tient la part du lion avec 242 références. C'est précisément l'importance du *Palmesel* dans le monde germanique qui en explique la présence, depuis le XVII^e siècle en Amérique du Sud où ils furent introduits par les Jésuites originaires de l'Empire.

et 1281, n'en offre pas moins de deux. L'une décrit la procession sur une position élevée hors de la ville pour y rencontrer le *Palmesel*. La seconde présente une version intra-muros, utilisée lorsqu'il était impossible de se rendre en dehors de la ville. Nous allons donner quelques extraits de cette version car elle est plus détaillée que la première. Le christ des Rameaux était placé à proximité de l'église et c'est là que le cortège le rencontrait. Le choix des lieux pour le placement du *Palmesel* montre comment, dans l'impossibilité de se rendre en dehors de la ville pour reproduire le récit évangélique dans tous ses détails, certaines caractéristiques topographiques urbaines étaient utilisées dans un but symbolique. La figure était placée près de la maison d'un dénommé Welcho qui se trouvait sur une petite éminence dans le cimetière (*atrium*) séparé de l'église par un mur. L'élévation symbolisait donc le mont des Oliviers tandis que le mur du cimetière en faisait de même pour les murailles de Jérusalem :

Item processio palmarum, dum fit in atrio ecclesie, sic ordinatur : Imago domini super asino debet prope domum, que dicitur Welchonis, in atrio sic poni, ut atrium et ecclesiam respiciat iuxta istud Ingrediente domino in sanctam civitatem¹⁹.

La procession munie des rameaux sortait de l'église et, comme lors des grandes fêtes, faisait le tour de celle-ci et du cloître. En passant devant la porte principale de l'église, le prêtre et quelques ministres ainsi qu'une douzaine des meilleurs chanteurs y prenaient place tandis que le reste du cortège se rendait vers le *Palmesel* :

Et dum processio fit sicut in duplicibus festis per circuitum ecclesie et ambitum et processionaliter deventum fuerit ad ymaginem, prepositus, plebanus et fere tota pars clericorum et scolarium apud ymaginem ordinate remanebunt. Sed sacerdos et ministri cum thuribulo, cruce, candelis, vexillis et cum scolaribus duodecim vel ultra, qui vocem meliorem habent in cantando, se ponent prope bostium ecclesie quod respicit Aquaticam capellam. Et dum officium processione exegerit, dicti scolares incipient et ad finem cantabunt Gloria laus et honor, sed prepositus cum sua parte resument repetendo²⁰.

19 [Pareillement la procession des rameaux, quand elle se fait dans le cimetière de l'église, est organisée de la manière suivante : la figure du seigneur sur l'âne doit être placée dans le cimetière (*atrium*) près de la maison dudit Wilcho, de sorte qu'elle fasse face au cimetière et à l'église conformément à *Comme le Seigneur entrait dans la cité sainte*]. H. Leuppi, *Der Liber ordinarius des Konrad von Mure. Die Gottesdienstordnung am Grossmünster in Zürich*, Freiburg, Universitätsverlag, 1995, p. 239. *Ingrediente domino* est un des répons utilisés le Dimanche des Rameaux.

20 [Et lorsque la procession se fait, comme pour les fêtes doubles, autour de l'église et du cloître et arrive en procession à la figure, le prévôt, le *plebanus* et presque tout le groupe

Après le chant du *Gloria laus et honor* par les deux groupes, la figure était amenée vers l'église. Le prêtre, ses aides et les chanteurs qui étaient restés près de la porte et symbolisaient le peuple de Jérusalem, accouraient alors avec des rameaux et les projetaient sur le Christ et ainsi que devant sa monture. Le Christ des Rameaux était ensuite tiré dans la nef de l'église et la cérémonie se terminait par la messe :

Quo ymno finito ymago versus hostium ecclesie ducitur et sacerdos cum ministris et pueris et ceteris presentibus festinant cum ramis palmarum in ocursum iuxta illud Pueri Hebreorum tollentes ramos olivarum et cetera. Quo facto ymago inter turbam laicorum et clerum in ecclesiam reducitur et sic processionaliter reditur in chorum [...]»²¹.

Certains accessoires renforçaient l'illusion de vie produite par le *Palmesel*. Ainsi, bien qu'elle fût normalement peinte, la sculpture était souvent recouverte de véritables habits qui bougeaient, tant par les cahots sur le chemin que par l'effet du vent. Le mouvement et l'impression de vie étaient encore renforcés par une branche, placée dans la main de Jésus, et qui, elle aussi, bougeait lors de la procession. L'analyse des figures révèle diverses techniques pour faire tenir ce rameau. Il pouvait s'agir d'un simple trou dans la main même ou bien deux petits anneaux pouvaient être vissés dans le bras de la statue. Pour stabiliser la branche, le bout qui sortait de la main du Christ pouvait être placée dans un trou creusé dans le dos de la monture²². Bien que de tels exemples soient assez rares, la figure du Christ était parfois articulée – nous verrons ce même mécanisme avec certains Christes utilisés lors de la mise au tombeau le

des clercs et des chanteurs resteront en ordre auprès de la figure. En revanche le prêtre et ses ministres avec l'encensoir, la croix, les chandelles, les étendards et douze chanteurs, ou bien plus, qui ont la meilleure voix pour chanter prennent place auprès de la porte de l'église qui fait face à la chapelle Wasserkapelle. Et lorsque l'office de la procession sera achevé, les dits chanteurs commenceront et chanteront en entier *Gloria laus et honor*, que le prévôt et son groupe reprendront à leur tour]. Leuppi, *Der Liber ordinarius*, p. 239.

21 [L'hymne étant terminé, la figure est tirée vers la porte de l'église et le prêtre avec ses ministres, les jeunes et tous ceux qui sont présents se hâtent avec des rameaux de palmes à son encontre conformément à *Les enfants des Hébreux prenant des branches d'olivier* etc. Et après cela l'image est conduite dans l'église, entourée des laïcs et du clergé, et ramenée en procession dans le chœur]. H. Leuppi, *Der Liber ordinarius*, p. 240. *Pueri Hebreorum* est une antienne utilisée le Dimanche des Rameaux.

22 M. Harris, « Inanimate Performers : The Animation and Interpretative Versatility of the Palmesel », éd. P. Butterworth et K. Normington, *Medieval Theatre Performance. Actors, Dancers, Automata and their Audiences*, Cambridge, D. S. Brewer, 2017, p. 179-196, ici p. 189.

vendredi saint – ce qui donnait à la statue les mouvements d'un être vivant²³. L'âne n'était pas non plus oublié et contribuait à l'illusion de vie par l'usage de véritables rênes en cuir.

Nous pouvons nous faire une idée de l'impression produite par la cérémonie grâce à la description très vivante – mais critique – de Sébastien Franck (1500 [?]-1542), prêtre catholique passé dans le camp protestant :

... Puis vient le dimanche des Rameaux. Les chrétiens emportent au temple des gerbes de palmes et des faisceaux de branches, qui sont bénites et qui ont la vertu d'éloigner les intempéries quand on en alimente le feu. Et sur une voiturette, ils promènent en ville un âne en bois qui porte la statue de leur dieu, ils chantent, jettent des palmes à son passage, et exécutent toutes sortes de rites païens avec leur idole en bois. Le prêtre se prosterne devant cette statue et un autre le flagelle. Les écoliers chantent et montrent la scène du doigt²⁴.

Le recours au christ des Rameaux est étonnamment ancien. En effet la première référence à cet objet apparaît dans la *vita* de saint Ulrich, évêque d'Augsbourg de 923 à 973²⁵. Le récit évoque un *Palmesel* utilisé lors de la procession du dimanche des Rameaux sans insister sur la nouveauté de l'usage, ce qui pourrait indiquer que la coutume « était déjà ancienne du temps du saint, sans d'ailleurs qu'on puisse tirer un quelconque élément de chronologie absolue de cette indication toute relative²⁶ ». L'existence de *Palmesel* au x^e siècle est remarquable car, selon les historiens de l'art, durant le premier millénaire l'usage de sculptures dans les processions était très rare et seuls trois cas sont attestés : le Volto Santo de Lucques, la Vierge d'or de Clermont et la sainte Foy de Conques. Comme il faut attendre la fin du x^e siècle pour voir le renouveau de la sculpture religieuse, le *Palmesel* en constitue donc un des premiers exemples²⁷. De manière assez exceptionnelle, le plus ancien christ des Rameaux conservé est presque contemporain de saint Ulrich. Conservé au musée de Zurich, les historiens le font remonter

23 M. Harris, « Inanimate Performers », p. 184.

24 « L'Utilisation des images au cours de l'année liturgique », *Iconoclisme : vie et mort de l'image médiévale*, éd. C. Dupeux, P. Jezler et J. Wirth, Somogy, 2001, p. 218-243, ici p. 219.

25 La *vita* a été écrite peu après sa mort.

26 X. Dectot, « La Procession du dimanche des Rameaux à Augsbourg au temps de l'évêque Ulrich, sources et postérité », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 2009, p. 148-159, ici p. 156-157.

27 Dectot, « Procession du dimanche des Rameaux », p. 158-159.

aux alentours de 1150 mais la datation par le radiocarbone indique les années 1010-1015²⁸.

Utilisés à tout le moins depuis le x^e siècle, les *Palmesel* le sont encore dans une quinzaine de localités allemandes et sud-américaines. Ces exemples modernes ne sont cependant pas les témoins d'une tradition ininterrompue depuis le Moyen Âge ; dans ces localités la tradition a été rétablie au xx^e siècle après un hiatus de deux siècles. En effet les christes des Rameaux ont subi deux vagues d'attaques qui ont abouti à leur disparition dans la seconde moitié du xviii^e siècle. La première campagne iconoclaste fut le fait des Réformés qui, dans les territoires acquis à leur cause, les ont éliminés en tant que témoignage de l'« idolâtrie » catholique. Le premier exemple de destruction de *Palmesel* remonte même à 1422, soit presque cent ans avant la publication des 95 thèses de Luther (1517), sous les coups des proto-réformateurs qu'ont été les Hussites²⁹. Pour les territoires catholiques, les historiens affirment souvent que c'est le concile de Trente (1545-1563) dont le but était l'uniformisation et l'épuration du rite, qui a sonné le glas des cérémonies liturgiques « dramatisées » qui usaient de figures. Pour ce qui est du christ des Rameaux, il s'agit d'une généralisation excessive car, à notre connaissance, le concile n'en a pas critiqué l'usage. En fait, il faut attendre le xviii^e siècle, soit deux siècles après Trente, pour que la hiérarchie catholique, sous l'influence de l'*Aufklärung* catholique, mette fin à cette tradition pluriséculaire³⁰.

VENDREDI SAINT

Le deuxième exemple d'usage de marionnettes dans la liturgie pascale concerne la messe du vendredi saint. Pendant sa célébration, lors de la

28 M. Harris, « The Persecution of the *Palmesel* : Iconoclasm and Survival in Prague, Zurich, and Augsburg », *European Medieval Drama*, 17, 2013, p. 69-94, ici p. 78.

29 Harris, « The Persecution of the *Palmesel* », p. 70-73.

30 Harris, « The Persecution of the *Palmesel* », p. 87-89. Dans certains endroits la tradition du *Palmesel* survécut même au xviii^e siècle. Ainsi à Hall (Autriche), le *Palmesel* actuel fut utilisé entre 1430 jusqu'en 1826. Son usage y fut rétabli en 1968. Plus remarquable encore est le cas de Thaur (Autriche). Le *Palmesel* actuel date de 1772 et son usage à Thaur n'a jamais cessé. Voir Harris, « Inanimate Performers », p. 180 et p. 183.

cérémonie dite *Depositio crucis*, une statue de Jésus était, dans certaines églises, placée dans un tombeau pour rappeler l'ensevelissement du Christ. Pour comprendre cette cérémonie il faut, une fois encore, revenir à la liturgie hiérosolymitaine.

Selon les Évangiles, dans la nuit du jeudi au vendredi saint, Jésus était arrêté dans le jardin des Oliviers. Le lendemain, sommé de choisir entre lui et Barabbas, le peuple qui cinq jours auparavant l'avait triomphalement accueilli dans Jérusalem lui préférerait l'émeutier et Jésus était condamné à mort. Mis en croix le matin sur le Golgotha, il rendait l'âme vers 15 heures et, dans la soirée, Joseph d'Arimathie l'inhumait dans une tombe proche du lieu d'exécution. Le dimanche Jésus ressuscitait comme il l'avait promis, et ses disciples trouvaient son tombeau vide. Sous le règne de l'empereur Hadrien (117-138), Jérusalem fut reconstruite comme cité païenne dédiée à Jupiter et les sanctuaires juifs et chrétiens furent romanisés. Un temple dédié à Vénus fut élevé sur le Golgotha et le souvenir de l'emplacement exact du tombeau de Jésus fut perdu. Cependant, selon la légende, Hélène, mère de l'empereur Constantin, découvrit en 324 la croix du sacrifice et l'année suivante, à quelques dizaines de mètres du lieu de l'invention de la croix, ce fut au tour du sépulcre du Christ. L'empereur décida alors de faire bâtir sur ces lieux un sanctuaire. Sur le site du tombeau il fit construire une église ronde appelée Anastasis, tandis que sur l'endroit de la découverte de la croix s'éleva la basilique Martyrium ; les deux églises étaient connectées par un atrium.

L'invention de la croix et du tombeau du Christ eurent un grand impact sur la liturgie hiérosolymitaine puisque du temps de la pèlerine Égérie (381-384), le sanctuaire constitué par les deux églises – probablement terminé vers 335 – était le lieu des assemblées liturgiques quotidiennes de la communauté chrétienne de Jérusalem³¹. Il jouait pareillement un grand rôle dans la liturgie du vendredi saint. En effet la liturgie du jour frappe par le désir, déjà vu pour les célébrations du dimanche des Rameaux, de revivre, heure par heure, les événements bibliques en se rendant sur les lieux qui en avaient vu le déroulement ; de manière logique le sanctuaire jouait un rôle essentiel. Ainsi dans la nuit du jeudi au vendredi saint, à l'heure de l'arrestation de Jésus, le peuple se rendait à Gethsémani. Le récit de l'arrestation y était lu et

31 Égérie, *Journal de voyage (Itinéraire)*, éd. P. Maraval, Paris, CERF, 1982, p. 60.

à « la lecture de ce passage, ce sont de tels cris, de tels gémissements de tout le peuple en larmes que l'on entend les lamentations de tout le peuple jusqu'à la ville, ou presque³² ». Les fidèles revenaient ensuite à Jérusalem, au sanctuaire sur le Golgotha, et le passage évangélique de l'interrogation de Jésus par Pilate y était lu. On se rendait ensuite à l'église de Sion pour prier devant la colonne de la flagellation du Christ. Entre huit heures et midi, laps de temps durant lequel Jésus avait été mis en croix, avait lieu au sanctuaire la cérémonie de l'*Adoratio crucis* : le peuple venait contempler et embrasser les fragments de la croix retrouvée par Hélène. La période entre midi et quinze heures, correspondant aux trois dernières heures du supplice de Jésus, était occupée par une multitude de lectures ayant trait à la Passion. Égérie explique qu'« [a]insi, pendant ces trois heures, tout le peuple apprend que rien ne s'est passé qui n'ait été prédit et que rien n'a été dit qui ne se soit complètement réalisé³³ ». Au moment présumé de la mort de Jésus, à quinze heures, le récit de son trépas était lu. Dans la soirée, à l'heure où l'on supposait que Jésus avait été mis au tombeau, le peuple se rendait dans l'Anastasis pour y contempler le sépulcre du Christ en écoutant le passage évangélique où Joseph d'Arimatee obtenait son corps auprès de Pilate pour l'ensevelir.

En Europe, la liturgie médiévale du vendredi saint reflète, comme celle du dimanche des Rameaux, l'influence de la liturgie hiérosolymitaine. En premier lieu l'horaire de la messe du jour était inhabituel par rapport au reste de l'année : au lieu de prendre place entre Terce (neuf heures) et Sexte (midi), elle était célébrée entre None (quinze heures) et Vêpres (dix-huit heures). Très clairement donc elle se concentrait sur le moment majeur du jour, la mort salvifique de Jésus, ce que confirme le choix des textes liturgiques. Après deux leçons initiales, on lisait, comme à Jérusalem et approximativement à la même heure, la Passion selon saint Jean. Suivait l'*Adoratio crucis* qui semble avoir été introduite en Europe au VII^e ou VIII^e siècle³⁴ et qui correspondait *mutatis mutandis* à la cérémonie hiérosolymitaine : en l'absence de la vraie croix, le clergé et le peuple embrassaient un crucifix³⁵. Cette cérémonie était suivie dans de nombreuses églises – à la différence de l'*Adoratio*, il ne s'agissait pas d'un

32 *Journal de voyage*, p. 283.

33 *Journal de voyage*, p. 289.

34 K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, vol. 1, Oxford, Clarendon, 1933, p. 117.

35 Il est possible que les débuts de l'*Adoratio crucis* en Occident soient à chercher dans les églises qui possédaient des reliques de la vraie croix. Leur pratique liturgique aurait ensuite

usage universel – de la *Depositio*, dont les premiers exemples datent du x^e siècle³⁶ et qui nous intéresse pour l’usage de marionnettes liturgiques. Dans sa forme la plus simple il s’agissait de la mise d’un crucifix et/ou une hostie³⁷ dans un réceptacle – simple table d’autel ou bien une châsse, généralement nommées *sepulchrum* dans les livres liturgiques – qui symbolisait le tombeau du Christ. Voici comment la cérémonie avec usage d’une croix est décrite dans le plus ancien témoignage conservé, la *Regularis Concordia* du x^e siècle. Immédiatement après l’*Adoratio*, on ordonne que :

*Ueniant diaconi qui prius portauerunt eam, et inuoluant eam sindone in loco ubi adorata est. Tunc reportent eam canentes antiphonas In pace in idipsum; Habitabit; item Caro mea requiescet in spe, donec veniant ad locum monumenti; depositaque Cruce, ac si Domini Nostri Ihesu Christi Corpore sepulto, dicant antiphonam: Sepulto Domino, signatum est monumentum; ponentes milites qui custodirent eum. In eodem loco Sancta Crux cum omni reverentia custodiatur usque Dominice noctem Resurrectionis*³⁸.

Selon les historiens, cette cérémonie aurait son origine dans celle de l’*Adoratio* : « *since the Adoratio itself is a vivid commemoration of the Crucifixion, nothing could be more natural than a vivid commemoration of the Burial should be invented as a sequel*³⁹ ». Si pendant plusieurs siècles cette cérémonie

été généralisée à toute la chrétienté occidentale. Voir J. E. A. Kroesen, *The Sepulchrum Domini Through The Ages*, Louvain, Peeters, 2000, p. 147.

36 Young, *The Drama*, vol. 1, p. 118.

37 L’usage de l’hostie, corps du Christ, est bien plus rare que celui de la croix. La raison semble être que certains théologiens trouvaient l’usage de l’hostie absurde. Ainsi dans la description de la cérémonie dans un ordinaire du XIII^e siècle une rubrique porte « *Contra omnem rationem est, quod in quibusdam ecclesiis Eucharistia in huiusmodi archa Sepulchrum representante poni consuevit et claudi. Ibi enim Eucharistia, que est uerum et uiuum Corpus Christi, ipsum Christi Corpus mortuum representat, quod est indecens penitus et absurdum* » [C’est contre toute raison que, dans certaines églises, l’eucharistie est habituellement placée et enfermée dans un coffret de ce type représentant le sépulcre. Ici en effet l’eucharistie qui est le vrai corps du Christ vivant, symbolise le corps du Christ mort ce qui est absolument inacceptable et absurde]. Young, *The Drama*, vol. 1, p. 132.

38 [Que les diacres qui auparavant l’avaient portée [la croix] viennent et la roulent dans un linceul à l’endroit où elle avait été adorée. Puis qu’ils la rapportent en chantant les antiennes *In pace in idipsum; Habitabit*; et encore *Caro mea requiescet in spe*, jusqu’à ce qu’ils parviennent à l’endroit du monument; et ayant déposé la croix, comme s’ils avaient enseveli le corps de notre seigneur Jésus Christ, qu’ils chantent l’antienne : *Sepulto Domino, signatum est monumentum; ponentes milites qui custodirent eum*. Et que la sainte croix soit gardée avec grande révérence jusqu’à la nuit de la résurrection du Seigneur]. Young, *The Drama*, vol. 1, p. 133.

39 [Puisque l’*Adoratio* est elle-même une frappante commémoration de la crucifixion, il était naturel qu’on ait cherché à inventer une frappante commémoration de l’ensevelissement

resta assez symbolique, vers la fin du Moyen Âge, suite à l'évolution de la forme du *sepulchrum* et à celle de la sensibilité religieuse – en particulier l'insistance sur la souffrance du Christ –, elle devint beaucoup plus réaliste et eut recours à des figures.

La résurrection de Jésus est la pierre angulaire du christianisme : elle est la preuve de sa divinité et de la véracité de son enseignement⁴⁰. De ce fait, de nombreux pèlerins de retour de Terre sainte firent construire des copies de l'Anastasis dans le but d'avoir une preuve concrète de la résurrection christique⁴¹. Il s'agissait de chapelles extérieures, généralement de forme ronde. Les plus anciens exemples connus sont italiens et datent du V^e siècle. Le XI^e siècle, en particulier, en vit construire un grand nombre suite à la destruction, en 1009, du sanctuaire hiérosolymitain par les musulmans. Au XII^e siècle se produisit une première modification importante dans l'histoire des sépulcres ; bâtiments extérieurs jusque-là, les sépulcres commencèrent alors à être édifiés dans les églises, tout en conservant la forme de la rotonde hiérosolymitaine. Mais le changement essentiel date de la fin du XIII^e siècle : les sépulcres ne cherchent plus alors à imiter la forme de l'Anastasis mais deviennent un meuble liturgique ayant la forme d'un tombeau. Leur fonction n'est plus dès lors de rappeler la Résurrection mais de rendre réaliste la cérémonie de la *Depositio*, l'objet symbolisant le Christ étant placé dans un véritable tombeau. Les historiens expliquent cette recherche du réalisme par la sensibilité du Moyen Âge tardif, influencée par Bernard de Clairvaux puis les Franciscains. Rappelons ici que le sentiment chrétien a une histoire. Rien ne le montre mieux que l'iconographie de la Passion. Bien que la crucifixion soit le moment clef de la mission salvifique de

pour lui faire suite], Young, *The Drama*, vol. 1, p. 121. Solange Corbin, quant à elle, croit que la *Depositio* provient de la mise en réserve des hosties qui n'avaient pas été utilisées lors de la messe du jour. Voir S. Corbin, *La Déposition liturgique du Christ au vendredi saint. Sa place dans l'histoire des rites et du théâtre religieux (Analyse de documents portugais)*, Paris, Les Belles Lettres, 1960.

40 Saint Paul écrivait « Et si le Christ n'est pas ressuscité, alors notre prédication est vide de sens tout comme votre foi. » (1 Co 15, 14).

41 Les fidèles « believed that the miraculous power of the original tomb was transferred to a consecrated Holy Sepulchre in Western Europe, so that in this way the Holy Places were also close at hand, in the West » [croyaient que le pouvoir miraculeux du tombeau originel pouvait être transféré à un saint sépulcre consacré en Europe occidentale, et que de sorte les lieux saints étaient à portée de main, en Occident] Kroesen, *The Sepulchrum Domini*, p. 13. La visite de certains de ces sépulcres donnait droit à des indulgences, tout comme un pèlerinage à Jérusalem, Kroesen, *The Sepulchrum Domini*, p. 14.

Jésus, pendant plusieurs siècles les croyants ont répugné à la représenter, probablement parce que ce mode d'exécution était jugé particulièrement ignominieux. Ils ne comprenaient donc pas que le choix du Christ de s'humilier était le signe de l'amour divin pour l'humanité. Les premiers crucifix n'apparaissent ainsi qu'au V^e siècle et, signe révélateur, présentent le Christ de majesté, c'est-à-dire vivant et sans aucun signe de souffrance. La figure du crucifié aux yeux fermés, le type du *Christus patiens*, n'apparaît qu'au X^e siècle et jusqu'au XII^e siècle reste concurrencée par le type du Christ triomphant. La fin du XIII^e siècle, quant à elle, vit une inflexion générale de l'art chrétien vers l'émotion : « au XIII^e siècle, l'art s'adresse à l'intelligence ; au XIV^e et au XV^e, il parle à la sensibilité⁴² ». Cette tendance a particulièrement caractérisé les scènes de la Passion, « [c]ar la douleur est la grande inspiratrice de cet âge. L'art du XIII^e siècle, qui maintient l'âme dans les régions sereines de la pensée, avait reculé devant les souffrances de la Passion ; elles sont le thème ordinaire de l'art du XIV^e et du XV^e siècle⁴³ ». On comprend donc qu'une période qui a privilégié les aspects humains du Christ, en particulier sa mort pour le rachat de l'humanité, a fait usage d'un véritable tombeau pour la cérémonie de la *Depositio*.

Si certaines églises s'arrêtèrent à mi-chemin dans cette évolution vers une représentation réaliste de la *Depositio* et continuèrent à utiliser un crucifix et/ou une hostie, d'autres cherchèrent une parfaite adéquation entre le nouveau contenant et le contenu en remplaçant le crucifix/hostie par des figures du Christ défunt, qui peuvent être considérées comme des marionnettes liturgiques. Ces représentations sont de deux types. Le premier est un gisant en bois du Christ mort, placé dans un tombeau du même matériau. Le plus ancien exemple connu, provenant de l'ancien couvent de moniales cisterciennes de Wienhausen (Allemagne), date des années 1290 et montre que cette coutume existait à la fin du XIII^e siècle. Alors que les sépulcres-tombeaux étaient normalement visibles toute l'année, sous forme d'un tombeau de pierre ou bien intégrés dans les murs sous forme de niche, les sépulcres en bois étaient mobiles et n'apparaissaient dans l'église que pendant la saison pascale, donnant ainsi un caractère plus réaliste à la cérémonie. Rares sont les ensembles conservés dont la caisse et le gisant formaient originellement une unité.

42 É. Mâle, *Art et artistes du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1968, p. 23.

43 Mâle, *Art et artistes*, p. 25.

Ainsi le gisant de Wienhausen est placé dans un coffre beaucoup plus récent, daté du second quart du xv^e siècle [fig. 2]. Le plus ancien ensemble d'origine est le remarquable sépulcre provenant de l'abbaye cistercienne de Maigrauge (Suisse) qui remonte au milieu du xiv^e siècle [fig. 3].

Ces gisants cherchaient à émouvoir par un réalisme saisissant. Non seulement la sculpture était souvent assez grande – par exemple le gisant de la Maigrauge est long de 155 cm – mais surtout les sculpteurs et peintres insistaient sur le caractère supplicé du corps. Par exemple les blessures, souvent travaillées en relief, étaient mises en valeur par la peinture. Dans sa description du gisant originaire de l'église de Kerteminde au Danemark [fig. 4], Haastrup écrit :

The body is a lifelike representation of torment, veins stand out and wounds are clearly visible. The horrifyingly realistic marks of suffering are further emphasised by the deathly white pigmentation and the bluish hands, feet and side wound. Blood flows in rivulets from beneath the green crown of thorns, over the effigy's brown curly hair and beard, down over the lifeless face. The tormented body is spattered all over in blood. It is not surprising that many a visitor to the National Museum has received a shock upon leaning forward to look into the coffin. It is a dead man⁴⁴ !

Cette pratique a caractérisé les territoires de langue allemande ainsi que les territoires limitrophes comme l'actuelle république tchèque, la Pologne ou la Scandinavie qui nous ont transmis des gisants. Bien que le nombre de ces figures soit assez bas – dans les années soixante-dix, Taubert en avait recensé une trentaine⁴⁵ – les historiens supposent que « ces sépulcres mobiles devaient être très répandus et même représenter le type le plus fréquent de saints sépulcres figurés⁴⁶ ». Leur relative

44 U. Haastrup, « Medieval Props in the Liturgical Drama », *Hafnia : Copenhagen Papers in the History of Art*, 11, 1987, p. 143. [Le corps est une représentation réaliste de la douleur, les veines sont apparentes et les blessures sont clairement visibles. Les marques de souffrance, d'un réalisme horripilant, sont encore renforcées par la pigmentation blanchâtre qui rappelle la mort ainsi que par la couleur bleuâtre des mains, pieds et de la blessure au côté. Le sang coule en filets de sous la couronne verte d'épines sur les cheveux bouclés, de couleur marron, de l'effigie, sur sa barbe et son visage sans vie. Tout le corps supplicé est recouvert de sang. Il n'est pas surprenant que nombre de visiteurs du musée national aient eu un choc en se penchant pour regarder dans le coffre. C'est véritablement un homme mort !]

45 J. Taubert, *Polychrome Sculpture : Meaning, Form, Conservation*, Getty Publications, 2015, p. 47.

46 S. Abbaléa, « Le Saint sépulcre de la Maigrauge », *Kunst + Architektur in der Schweiz*, 52, 2001, p. 63.

rareté actuelle s'expliquerait simplement par la fragilité du matériau de construction.

Nous ne possédons pas de sources liturgiques décrivant l'usage de ces ensembles dans la liturgie, aussi ne peut-on qu'extrapoler à partir des descriptions de la *Depositio* où l'on avait recours à d'autres objets, ainsi que de l'analyse des gisants eux-mêmes. Tout comme dans la cérémonie décrite dans la *Regularis Concordia* qui usait d'une croix, le gisant était certainement enveloppé dans un linceul avant d'être mis dans le sépulcre mais, du fait du réalisme de la figure, il est probable que, dans de nombreuses églises la cérémonie a été enrichie par le lavement des blessures ou l'onction du gisant. En effet nous savons que le crucifix était parfois lavé avant sa mise au tombeau. Il en était ainsi à Rouen au XVI^e siècle où, juste après l'*Adoratio*, il était ordonné que « *Crux paruula in commemoratione sanguinis et aque deflentis de latere Redemptoris aqua et uino lauatur*⁴⁷ ». La pratique de l'onction de gisants, quant à elle, est assurée dans certains endroits. Ainsi une source documentaire suédoise indique qu'au XVII^e siècle encore, « *the ceremony of anointing the effigy of the dead Christ was observed on Good Friday in the evening, after which the figure was wrapped in a winding-sheet and laid in the coffin as if He were a mortal*⁴⁸ ». Plus généralement, les caractéristiques de certains sarcophages montrent que le gisant était manipulé. Ainsi les panneaux latéraux de certains coffres s'ouvraient, probablement pour permettre aux fidèles d'adorer le Christ défunt en embrassant la tête et les pieds du gisant⁴⁹. Toutes ces pratiques pourraient expliquer que la « polychromie originelle [de certains gisants] est recouverte de plusieurs repeints⁵⁰ ». Certes, il était commun de repeindre les statues au Moyen Âge, mais il est certain que le lavement ou l'onction ont dû contribuer à une rapide détérioration

47 [Qu'on lave avec de l'eau et du vin une petite croix en souvenir du sang et de l'eau qui ont coulé du flanc du rédempteur]. Young, *The Drama*, vol. 1, p. 135. Comme nous verrons plus loin, il est avéré que les blessures des christs articulés étaient parfois lavées, par exemple à l'abbaye de Barking (voir note 53).

48 [La cérémonie de l'onction de l'effigie du Christ mort était observée dans la soirée du vendredi saint, après quoi le corps était enveloppé dans un linceul et mis dans le cercueil comme s'il s'agissait d'un homme], Haastrup, « Medieval Props », p. 145.

49 Par exemple le coffre de Wienhausen. Voir Haastrup, « Medieval Props », p. 142. Par ailleurs les restaurateurs ont retrouvé sur le gisant de Wienhausen des traces d'huile, ce qui montre que les sœurs y oignaient le gisant.

50 C'est le cas de celui originaire de la Maigrauge. Voir V. Villiger Steinauer, fiche du saint sépulcre de la Maigrauge du Musée d'art et d'histoire de Fribourg.

de la peinture de ces figures. Une autre caractéristique du gisant de la Maigrauge renforce l'hypothèse de manipulations. La sculpture est en effet évidée dans le dos et la cavité est recouverte de « deux planches d'épicéa travaillées en relief⁵¹ ». De tels évidements étaient courants pour éviter que la statue ne se fende mais on ne cherchait à les cacher que si la figure devait être vue de tous les côtés. La présence de panneaux dorsaux indique que le gisant de la Maigrauge devait pouvoir être manié comme s'il se fût agi d'un véritable cadavre.

Le fait que ces statues n'étaient pas, stricto sensu, mobiles ne contredit pas leur interprétation comme marionnettes. La raideur du gisant illustre la *rigor mortis* du Christ défunt et, comme nous venons de le voir, la statue était manipulée pour représenter les préparations funèbres avant son ensevelissement. Pour finir la discussion de ce type de marionnette, voici comment Sébastien Franck en décrit l'usage le vendredi saint :

Le vendredi saint avant Pâques, on porte en procession une croix, on dépose dans un tombeau une grande sculpture représentant un homme mort, tout le monde s'agenouille, on brûle une grande quantité de cierges et on chante le psautier jour et nuit avec des chœurs alternés, on met des ficaires et toutes sortes de fleurs sur le tombeau, on y fait des offrandes d'argent, de crêpes, etc. jusqu'à ce que la statue ressuscite⁵².

Le second type de statue, mobile lui, permettait de reproduire, de manière plus réaliste encore le récit évangélique. Dès le début du XIV^e siècle, sinon déjà à la fin du XIII^e siècle, certaines églises ont eu recours lors de la *Depositio* à un crucifix dont le Christ était articulé aux épaules (et parfois aussi aux coudes). Après avoir été déclouée, la figure était mise au sépulcre, les bras placés le long du corps ou bien repliés sur la poitrine [fig. 5]. Nous avons la chance de posséder plusieurs textes liturgiques qui décrivent en détail la cérémonie. Voici le texte du plus ancien témoignage liturgique connu, daté des années 1370, et provenant de l'abbaye féminine bénédictine de Barking près de Londres :

*Cum autem Sancta Crux fuerit adorata, sacerdotes de loco predicto Crucem eleuantes incipiant antiphonam :
Super omnia ligna,*

51 Villiger Steinauer, p. 2.

52 Voir note 24, p. 219. Le texte de Franck indique clairement un usage liturgique de gisants dans le cadre de la cérémonie de la *Depositio*.

Et choro illo subsequente totam concinant, cantrice incipiente. Deferant Crucem ad magnum altare, ibique in specie Ioseph et Nichodemi, de ligno deponentes Ymaginem, uulnera Crucifixi uino abluant et aqua. Dum autem hec fiunt, concinat conuentus responsorium :

Ecce quomodo moritur iustus,

Sacerdote incipiente et cantrice respondente et conuentu succinente. Post uulnerum ablucionem cum candelabris et turribulo deferant illam ad Sepulcrum has canentes aniphonas : In pace in idipsum. Antiphona Habitabit. Antiphona Caro mea. Cumque in predictum locum tapetum palleo auriculari quoque et lintheis nitidissimis decenter ornatum illam cum reverentia locauerint, claudat sacerdos Sepulcrum et incipiat responsorium :

Sepulto Domino.

Et tunc abbatisa offerat cereum, qui iugiter ardeat ante Sepulcrum, nex extinguatur donec Ymago in nocte Pasche post Matutinas de Sepulcro cum cereis et thure et processione resumpta, suo reponatur in loco⁵³.

Le recours à des christs articulés pour la cérémonie de la *Depositio* semble avoir caractérisé, comme la plupart des cérémonies discutées dans ce travail, avant tout les territoires de langue allemande. Ainsi, malgré l'origine insulaire de Barking, le répertoire des chants utilisés dans cette célébration, permet de croire que Katharine de Sutton, abbesse de l'abbaye entre 1358 et 1377, avait été influencée par des pratiques germaniques. Qui plus est, les trois autres descriptions liturgiques de cet usage proviennent respectivement de Prüfening (1489), de Meissen (1513) et Wittenberg (1517)⁵⁴. Bien que le chiffre des figures de christs articulés soit fort élevé – en 2010 on n'en recensait pas moins de 126 et

53 [Après que la sainte croix a été adorée, la levant de l'endroit précité, que les prêtres commencent l'antienne *Super omnia ligna*. Ils la chantent en entier, accompagnés du chœur, la chantré entamant le chant. Qu'ils portent la croix au grand autel et là, à l'image de Joseph et de Nicodème, après avoir enlevé le corps de la croix, qu'ils lavent les plaies du crucifié avec de l'eau et du vin. Et pendant que ces choses sont accomplies, l'assemblée chante le répons *Ecce quomodo moritur iustus*. Le prêtre commence le répons, la cantrix lui répond puis c'est au tour de l'assemblée. Après avoir lavé les plaies, ils portent la figure, avec des candélabres et un encensoir, au sépulcre en chantant ces antiennes : *In pace in idipsum*. Antienne *Habitabit*. Antienne *Caro mea*. Et quand ils l'ont placée, avec révérence, dans le lieu précité [garni d'un tapis] ainsi que d'un coussin doré et orné convenablement de très belles toiles, le prêtre ferme le sépulcre et commence le répons *Sepulto Domino*. Et alors l'abbesse apporte un cierge qui devra constamment brûler devant le sépulcre et ne devra être éteint que dans la nuit de Pâques après matines, lorsque la figure, enlevée du sépulcre sera rapportée dans son endroit habituel lors d'une procession avec des cierges et de l'encens.] Young, *The Drama*, vol. 1, p. 164-165.

54 Voir K. Kopania, *Animated Sculptures of the Crucified Christ in the Religious Culture of the Latin Middle Ages*, Varsovie, 2010, p. 55-58.

ce chiffre ne saurait être tenu pour exhaustif –, il est difficile d'estimer à quel point leur usage dans la *Depositio* était courant. En effet, à la différence de ce que croyait Taubert dont le travail a longtemps fait autorité⁵⁵, nous savons maintenant que la plupart des christs articulés n'étaient pas utilisés dans la liturgie mais par les confraternités laïques dans le cadre de processions durant la saison pascale. C'est très clairement le cas pour l'Italie et l'Espagne d'où proviennent la plupart de ces figures et où la cérémonie de la *Depositio* n'a jamais eu de succès, mais également pour l'Autriche et la Suisse. Comme dans ce travail nous ne nous intéressons qu'à l'usage liturgique des figures, nous n'évoquerons pas ici ces cérémonies⁵⁶. Pour le reste de l'Europe où un usage par les laïcs n'est pas attesté, il est possible que ces figures aient été utilisées lors de la *Depositio*, ainsi pour la république tchèque, la république slovaque et la Pologne, pays qui ont, chacun, transmis deux christs articulés.

Alors que l'usage du *Palmesel* ne semble pas avoir été remis en question au concile de Trente, tel ne fut pas le cas pour la *Depositio*. Cette cérémonie est en effet absente du Missale Romanum de 1570 qui présentait la liturgie post-tridentine que devait utiliser toute l'Église. Malgré cela, la *Depositio* n'a pas totalement disparu après cette date. Par exemple la *Depositio* de la cathédrale de Majorque, attestée depuis au moins le xv^e siècle, n'a été attaquée qu'en 1691 par le nouvel évêque du diocèse. Ces attaques résultèrent en une diminution progressive du caractère spectaculaire de la cérémonie mais non dans son élimination puisque le rituel, sous une forme réduite, fut établi par une décision capitulaire de 1705. Bien plus, ce rituel fut repris dans plusieurs églises

55 Taubert, *Polychrome Sculpture*, p. 47.

56 Le lecteur intéressé par leur usage dans les confréries peut consulter l'étude de Kopania, *Animated Sculptures of the Crucified Christ*, p. 146-162. Le mérite du travail de Kopania est aussi d'avoir précisé la date d'apparition du type et sa possible origine géographique. Dans son travail pionnier, Taubert avait cru que les christs articulés étaient apparus au début du xiv^e siècle dans les territoires germaniques. Or Kopania indique que les plus anciens exemples remontent au xii^e siècle et sont originaires de la péninsule ibérique. À la même époque l'usage de christs articulés semble également attesté en Angleterre selon le témoignage conjugué d'une figure du xii^e siècle d'origine insulaire conservée en Norvège ainsi que d'une composition dramatique contemporaine, la *Seinte Resurrection*. Tous ces exemples anciens, tant méridionaux qu'insulaire, semblent avoir été utilisés par des confréries lors de processions ou bien dans de représentations théâtrales et non dans le cadre de la liturgie.

de l'île et utilisé tout au long du XVIII^e siècle⁵⁷. Plus globalement, la *Depositio* reste documentée dans diverses localités jusqu'au XX^e siècle⁵⁸ ! Les deux types de marionnettes ont donc continué à être sporadiquement utilisées lors de la *Depositio* dans les temps modernes⁵⁹. La réparation, après le XVI^e siècle, des mécanismes d'articulation des bras de certains christes utilisés dans la liturgie atteste également de cela.

JEUDI DE L'ASCENSION

La troisième cérémonie de la saison pascale à avoir utilisé des marionnettes liturgiques se déroulait lors de la fête de l'Ascension. Les Actes des apôtres racontent qu'après sa résurrection, Jésus demeura avec ses disciples mais que le quarantième jour, après leur avoir promis le baptême par l'esprit saint, il s'éleva dans les cieux : « après ces paroles ils le virent s'élever et disparaître à leurs yeux dans une nuée⁶⁰ ». Cette narration a donné naissance dans certaines églises à une cérémonie spectaculaire dans laquelle l'ascension était représentée au moyen d'une figure du Christ hissée au travers d'une ouverture dans la voute⁶¹. À propos de cette figure, il convient de dire quelques mots sur la liturgie de Pâques. Rappelons que cette fête vit la naissance – au moins dès le IX^e siècle – des premiers rituels dramatisés avec la représentation de la venue des trois Marie au sépulcre. Dans la cérémonie du *Quem queritis*,

57 F. Massip, « La Dramatisation de la Passion dans les pays de langue catalane et le Dessin scénique de la cathédrale de Majorque », *Fifteenth-Century Studies*, 20, 1993, p. 201-245.

58 Kopania, *Animated Sculptures of the Crucified Christ*, p. 213-218.

59 Kopania, *Animated Sculptures*, p. 207-208. L'exemple du gisant danois de Kerteminde discuté plus haut montre à quel point l'usage de ces figures fut tenace malgré les interdictions. La présence dans le coffre d'un nimbe d'un type iconographique qui ne s'est généralisé que dans la seconde moitié du XVI^e siècle – visible sur la reproduction – prouve que le gisant continua à être utilisé après 1536, année où le Danemark est devenu un pays luthérien, ce qui aurait dû mettre fin à la pratique. Voir Haastrup, « Medieval Props », p. 143-144.

60 Ac. 1, 9.

61 Cet usage est documenté dans les territoires de langue allemande et limitrophes (Pologne, République Tchèque, Scandinavie) mais aussi en Angleterre et possiblement en France. Pour établir cette pratique, outre les statues et les références documentaires, il convient de tenir compte des ouvertures dans les voutes qui permettaient le hissage de la statue.

trois clercs habillés en femmes venaient au sépulcre et y rencontraient un ange. Ayant appris qu'elles cherchaient Jésus, l'ange leur indiquait que le sauveur était ressuscité. En général les Marie montraient alors aux fidèles le linceul vide, l'objet enseveli le vendredi saint : croix, hostie, gisant ou Christ articulé, ayant été préalablement enlevé⁶². Pour souligner que Jésus avait, comme il l'avait promis, vaincu la mort certaines églises plaçaient dans le tombeau vide une statue du ressuscité. Il semblerait que, typiquement, Jésus était représenté bénissant de la main droite et tenant dans la main gauche une bannière. Cette statue était ensuite placée sur un autel où elle restait pendant quarante jours, jusqu'à la fête de l'Ascension. C'était précisément cette statue qui, dans certaines églises, était hissée⁶³. La présence d'un anneau (voir ci-dessous un exemple fribourgeois) ou de tout autre dispositif qui en permettait le hissage indique clairement un tel usage. Il en est de même pour les panneaux sculptés qui cachaient leur évidemment dorsal : nous avons déjà dit, à propos des gisants, qu'on ne cachait cette cavité que si la statue était mobile et devait être vue de tous les côtés. Tel était évidemment le cas pour les statues de l'Ascension⁶⁴ [voir un exemple dans la fig 6].

Les premiers chercheurs ont cru que cette cérémonie était tardive et ne remontait pas avant le xv^e siècle⁶⁵ mais il est maintenant établi que l'usage de ces statues à l'Ascension est plus ancien. Ainsi la figure de la cathédrale de Visby (Suède) date du troisième quart du xiii^e siècle⁶⁶. Le premier témoignage connu remonte, lui, à 1232, à Hildesheim en Allemagne. Lippold, prieur de Saint-Maurice, offrit à l'église de la Sainte-Croix de la même ville des statues qu'il avait fait sculpter pour l'Ascension et qui devaient être élevées en l'air⁶⁷. Cependant il est possible que la pratique soit encore plus ancienne. De manière intéressante

62 Bien que nombre d'historiens affirment que la présence dans une église de la cérémonie du *Quem queritis* implique que la *Depositio* y était pratiquée, cela n'est nullement assuré. En effet les livres liturgiques d'une église donnée décrivent parfois une cérémonie et non l'autre. Quoi qu'il en soit, dans les églises où les deux cérémonies étaient pratiquées, l'objet enseveli le vendredi était évidemment enlevé pour la visite des trois Marie.

63 Ce ne semble pas avoir toujours été le cas. Ainsi l'usage d'une telle statue à Pâques est attesté à la cathédrale de Durham mais elle ne semble pas avoir été hissée à l'Ascension.

64 Hastrup, « Medieval Props », p. 154.

65 « *The earliest surviving examples seem to date to the fifteenth century* » [les plus anciens exemples conservés semblent dater du xv^e siècle], Taubert, *Polychrome Sculpture*, p. 48.

66 Hastrup, « Medieval Props », p. 153.

67 Tripps, « L'Utilisation des images », p. 241.

l'indice vient de France, pourtant chiche en marionnettes religieuses. À Mantes, en 1198 au plus tard, la fête de l'Assomption était fêtée avec l'utilisation d'une statue de la Vierge. Il est donc possible que la fête de l'Ascension, plus importante du point de vue liturgique, soit plus ancienne que celle de l'Assomption et lui ait servi de modèle⁶⁸.

Nous avons la chance de posséder plusieurs livres liturgiques qui présentent en détail le cérémonial. En voici un exemple du XIV^e siècle, originaire de Moosburg (Allemagne) qui, outre la marionnette religieuse, nécessitait la participation de pas moins de seize acteurs :

Preparatur tentorium sev domuncula de lignis, pannis pulchris circumdatis, et locetur in ipso medio monasterio infra ad pavementum sub foramine alti tabulati pro representatione montis Synay. Et in hac domuncula primo ponatur ymago Saluatoris, induta vestibus competentibus : videlicet, humerali, sarrocio precinto, vel alba, cum stola et cappa, sev alijs consimilibus secundum quod videtur competere, ferens vexillum in manu. Funiculus quoque subtilis per descendat foramen tabulati et sic innixus vertici ipsius ymaginis Saluatoris, vt eo mediante possit sursum eleuari. Sint eciam duo circuli, floribus inserti, in duobus alijs funiculis pendentes, ac in vno circulo sit ymago Columbe, in alio vero circulo ymago Angeli. Circulus quoque tercius, pannis sericeis circumductus, sit, qui pendeat immobiliter in ore foraminis tabulati, per quem predicti funiculi transeant descendendo, et ymago Saluatoris quasi in celum transeat ascendendo⁶⁹.

À ce moment venaient les clercs représentant les douze apôtres, la Vierge et deux anges. Ils se plaçaient devant l'édicule, Marie au milieu des apôtres et les deux anges à côté de la construction. Ils exécutaient plusieurs chants auxquels répondait un chanteur caché dans l'édicule, qui

68 *Ibid.*

69 [Que l'on prépare une tente ou une petite maison en bois, entourée de belles étoffes, et qu'on la place au milieu du monastère sur le pavement sous l'ouverture de la voute, pour représenter le mont Sinaï. Et que l'on place en premier lieu dans cette petite construction l'image du Sauveur tenant une bannière à la main, couverte de vêtements adéquats, c'est-à-dire : un voile huméral, un rochet ceint ou bien une aube avec étole et chape ou bien d'autres vêtements similaires selon ce qui semblera convenable. Qu'une corde fine descende par l'ouverture du plafond et soit fixée au sommet de l'image du Sauveur afin que par ce moyen elle puisse être hissée. Qu'il y ait aussi deux cercles décorés de fleurs, suspendus au moyen de deux autres cordes et que dans l'un d'entre eux il y ait l'image d'une colombe et dans l'autre celle d'un ange. Qu'il y ait un troisième cercle qui pende, immobile, auprès de l'ouverture de la voute, entouré d'étoffes de soie, au travers duquel passent les cordes mentionnées ci-dessus quand on les abaisse ainsi que la statue du Sauveur quand elle est hissée, pour montrer qu'elle s'élève au ciel.]. Young, *The Drama*, vol. 1, p. 484-485.

jouait le Sauveur. Quand celui-ci chantait pour la première fois l'antienne *Ascendo ad Patrem*, la rubrique ordonne que :

*Trabatur Ymago supra domunculam, quod ab omnibus possit videri. Quo facto, descendat Columba in circulo super caput Ymaginis, et Apostoli canent :
Ecce spiritus in specie.
Deinde descendat Angelus cum suo circulo, et iterum Apostoli :
Reliquit eum temptator, <et accesserunt angeli et ministrabant ei>⁷⁰.*

Suivaient plusieurs échanges entre le chanteur dans l'édicule, les apôtres et la Vierge. Quand le Sauveur chantait pour la deuxième fois *Ascendo ad Patrem*, la statue était tirée encore plus haut. Venaient ensuite d'autres échanges entre les apôtres et le Sauveur jusqu'à ce que celui-ci chantât pour la troisième fois *Ascendo ad Patrem*. La rubrique indique qu'« à ce moment l'image du Sauveur est complètement tirée dans le plafond ». Ce texte montre, outre la figure du Sauveur, l'usage de deux autres marionnettes : un ange et une colombe. Les musées européens ont conservé des exemples de tels objets dont l'utilisation dans la cérémonie de l'Ascension – ou d'autres célébrations impliquant le hissage – est révélée, comme pour la figure du Christ, par la présence d'anneaux.

L'avertissement qui clôt la description de l'ordinaire de Moosburg mentionne une autre marionnette, la figure du diable, qui contribuait au caractère spectaculaire de la cérémonie :

Et cauendum est ne strepitus et turpido ymaginis Dyaboli cum abhominacionibus ignis sulphuris et picis sev aquarum coloribus permixtarum ceterisque irreuerencijs et parlamentis cuiuscumque condicionis per sanctam matrem ecclesiam prohibitis huic deuocioni admisceantur, ex quibus loca sancta diuino cultui consecrata ac domus Dei quam decet sanctitudo in longitudine dierum non solum prophanatur, verum eciam populi deuocio in lasciuiam et ridiculum et aliquando in sedicionem solet prouocari⁷¹.

70 [Que l'image soit tirée au-dessus de l'édicule et que tous puissent le voir. Cela fait, que la colombe avec son cercle descende au-dessus de la tête de l'image et que les apôtres chantent : *Ecce spiritus in specie*. Ensuite que l'ange avec son cercle descende et que les apôtres [chantent] à nouveau : *Reliquit eum temptator, <et accesserunt angeli et ministrabant ei>*]. Young, *The Drama*, vol. 1, p. 486.

71 [Et il faut prendre soin à ce que le vacarme et l'infamie de l'image du Diable avec les abominations des flammes de soufre et de la poix ou bien des eaux de couleurs variées et d'autres excès et discussions de toute sorte, interdits par la sainte mère l'Église ne soient pas mêlés à cette dévotion, à cause desquels les lieux saints consacrés au culte divin et la maison de Dieu à laquelle, tout au long des jours, sied le caractère sacré, ne soient non seulement profanés mais encore que la dévotion populaire ne soit tournée, comme

Pour comprendre la référence à la figure du diable et aux flammes il faut se tourner vers les textes documentaires qui décrivent la cérémonie. À propos du diable, Sébastien Franck indique que :

Peu après vient la fête de l'Ascension du Christ, où tous se saoulent et doivent manger une volaille, je ne sais pourquoi. Sous les regards du peuple, on hisse l'image du ressuscité, qui avait été exposée les derniers temps sur l'autel, jusque sous les combles, et de là on jette le diable, dont on avait fait une représentation hideuse. Des garçons l'encerclent et le frappent avec de longues verges pour le faire trépasser. Puis on jette du ciel des hosties non consacrées pour figurer le pain céleste⁷².

Pour les flammes, un autre auteur protestant, Thomas Kirchmayer (Naogeorgus), décrivant la même cérémonie révèle que la figure du diable était parfois enflammée⁷³. Quant aux eaux, l'ordinaire de Bamberg où la cérémonie se terminait avec la projection d'hosties et d'eau, en explique leur usage. Il indique qu'une fois la statue hissée :

[...] *particulae hostiarum cum pauxillo aquae deiiciantur, per quem admonentur fideles : Christum, licet in propria specie humana in caelum abierit, manere tamen adhuc nobiscum in specie aliena, videlicet in Sacramento Eucharistiae sub Hostiis consecratis. Manere item secundum gratiam in Sacramento Baptismi, quod per aquam administrari*⁷⁴.

Dans ce travail, nous avons passé en revue quatre figures utilisées lors de célébrations liturgiques. Mues pour donner l'impression de la vie, elles peuvent donc être considérées comme des marionnettes. Les chiffres donnés pour chacune d'entre elles, prouvent qu'il s'agissait de pratiques assez courantes (en particulier pour les christs des Rameaux). L'usage *liturgique* de marionnettes ne se limite probablement pas à ces quatre

c'est commun, en licence et bouffonnerie et quelquefois en discorde.] Young, *The Drama*, vol. 1, p. 487-488.

72 « L'Utilisation des images », p. 219.

73 « *Inde statim Satanae praecipis imago deiicitur, nonnunquam ardens, diruptaque prorsus* » [De là une très laide figure de Satan – quelquefois enflammée – est sur le champ jetée, tête la première, et bientôt mise en pièces]. Young, *The Drama*, vol. 2, p. 531.

74 [Que des particules d'hosties avec un petit peu d'eau soient projetés, par quoi les fidèles sont avertis que, bien que le Christ soit allé aux cieux sous forme humaine, il demeure toujours avec nous sous une autre forme, c'est-à-dire dans le sacrement de l'eucharistie grâce aux hosties consacrées. Pareillement qu'il demeure [avec nous], par la grâce, dans le sacrement du baptême, qui est administré avec de l'eau]. Young, *The Drama*, vol. 1, p. 694.

exemples et l'analyse d'autres célébrations de l'année liturgique devrait en dévoiler d'autres (par exemple à la Pentecôte ou lors de la fête de l'Assomption). L'enquête pourrait être continuée, vraisemblablement avec plus de profit encore, sur l'usage *religieux* de marionnettes, tant par les laïcs que par le clergé. Par exemple les confréries italiennes et espagnoles ont eu recours à des statues articulées lors de diverses festivités religieuses au cours de l'année. Le clergé a pareillement eu recours à de telles figures tant à des fins pédagogiques que mercantiles. En effet nous savons que certaines figures étaient manipulées pour « réagir » aux offrandes faites par les fidèles afin de les pousser à plus de générosité⁷⁵. Ce sujet, encore peu étudié, devrait se révéler fort fructueux. Ainsi, tant les exemples étudiés dans ce travail que ces quelques indices montrent que l'intuition de Magnin était juste : l'usage de marionnettes à des fins religieuses était fort courant au Moyen Âge.

Christophe CHAGUINIAN
University of North Texas (USA)

75 J. Tripps, "The Joy of Automata and Cistercian monasteries : from Boxley in Kent to San Galgano in Tuscany », *Sculpture Journal*, 25, 1, 2016, p. 7-28.



FIG. 1 – *Palmesel* du XV^e siècle, originaire de Franconie, 156cm de haut, Metropolitan Museum of Art.



FIG. 2 – Coffre et gisant de l'ancienne abbaye de Wienhausen.



FIG. 3 – Sépulcre pascal de la Maigrauge,
© Musée d'art et d'histoire Fribourg, Primula Bosshard.



FIG. 4 – Tête du gisant de l'église de Kerteminde, début du XVI^e siècle.
CC-BY-SA Arnold Mikkelsen, The National Museum of Denmark.



FIG. 5 – Christ du troisième quart du XIV^e siècle de l’ancienne église cistercienne de Chełmo (Pologne). La figure est articulée aux épaules, ce qui permet de placer les bras le long du corps. Photographie de Kamil Kopania.



FIG. 6 – Christ de l’Ascension (1502-1508),
© Musée d’art et d’histoire Fribourg, Primula Bosshard.