

MASCULINITÉS SACERDOTALES

BIBLIOTHÈQUE DE LA REVUE D'HISTOIRE ECCLÉSIASTIQUE

VOLUME 111



© BREPOL PUBLISHERS

THIS DOCUMENT MAY BE PRINTED FOR PRIVATE USE ONLY.
IT MAY NOT BE DISTRIBUTED WITHOUT PERMISSION OF THE PUBLISHER.

Masculinités sacerdotales

Sous la direction de

JEAN-PASCAL GAY, SILVIA MOSTACCIO ET
JOSSELIN TRICOU

BREPOLS

Illustration de couverture : Archivio Mario Giacomelli © Simone Giacomelli « Io non ho mani che
mi accarezzino il volto » 1961/63 Mario Giacomelli

© 2022, Brepols Publishers n.v., Turnhout, Belgium.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise without the prior permission of the publisher.

D/2022/0095/243

ISBN 978-2-503-58523-9

eISBN 978-2-503-58553-6

DOI 10.1484/M.BRHE-EB.5.118008

ISSN 0067-8279

eISSN 2565-9308

Printed in the EU on acid-free paper.



© BREPOLS PUBLISHERS

THIS DOCUMENT MAY BE PRINTED FOR PRIVATE USE ONLY.
IT MAY NOT BE DISTRIBUTED WITHOUT PERMISSION OF THE PUBLISHER.

Table des matières

List of Figures	9
Pour une vision relationnelle et performative des masculinités sacerdotales. Prologue Silvia MOSTACCIO	11
Masculinités sacerdotales. Approches historiques et apports sociologiques Josselin TRICOU	21
Towards a religious history of gender. Sacerdotal masculinity and the historicization of hegemony Jean-Pascal GAY	37

Partie 1

Institution masculine, masculinités instituées

La figure du prêtre et la supériorité du célibat sacerdotal dans l'œuvre d'Henricus Cuyckius, deuxième évêque de Ruremonde (1596-1609) Tom Bervoets	49
A Theologian and his obsession with a binary gender order. Masculinity, knowledge and conflicts over ministry in a seventeenth-century Jesuit province Jean-Pascal GAY	59
Ambiguous Gender in Early Modern Catholicism? The Case of Clerical Eunuchs Brendan Röder	71
La compagnie restaurée. Masculinités jésuites en France dans le premier XIX^e siècle Sarah Barthélemy	87

De trente aux trente glorieuses. Le prêtre, modèle masculin, dans <i>Le prêtre. Qui est-il ? Que fait-il ?</i> (1961)	
Paul AIRIAU	107

La masculinité des prêtres-ouvriers entre accomplissement sacerdotal, exemplarité militante et scandale ecclésial	
Tangi CAVALIN	121

Partie 2

Performances du masculin sacerdotal

La virilité maternelle au XII^e siècle. L'anéantissement du féminin dans la perfection spirituelle	
Alexis FONTBONNE	139

On Priestly Hairs and Beards	
Jean-Marie LE GALL (transl. Jean-Pascal GAY)	155

Féminisation monstrueuse ou glorification sanctifiante. L'imaginaire du vêtement liturgique entre catholiques et protestants au premier âge moderne	
Ralph DEKONINCK et Caroline HEERING	177

Hérésies du corps masculin. Le cas du frère Giovanni Battista, laïc capucin (XVII^e siècle)	
Fernanda ALFIERI (trad. Sylvie COYAUD)	195

Fates and faiths intertwined. Clergymen and mystical women in nineteenth- and twentieth-century Europe	
Tine VAN OSSELAER, Leonardo ROSSI and Kristof SMEYERS	211

Quelle masculinité pour quelle mission ? Les prêtres <i>Fidei Donum</i> au Brésil face aux enjeux de genre (1950-1985)	
Caroline SAPPIA	233

Partie 3

Masculinités sacerdotales à l'épreuve de l'hégémonie

Sex and priestly masculinity in late medieval Europe	
Michelle ARMSTRONG-PARTIDA	251



Être prêtre et amoureux. Quelles masculinités pour les ecclésiastiques dévoyés ? (xvi^e-xviii^e siècle)	
Sarah DUMORTIER	279
Sacerdotal masculinity at war. Jesuit military chaplains at the Eighty Years' War	
Silvia MOSTACCIO	291
Clerical masculinity and sexual violence in eighteenth-century France in the Girard/Cadière affair	
Mita CHOUDHURY	303
Pères spirituels contre pères de famille ? Masculinité sacerdotale et famille bourgeoise dans la seconde moitié du xix^e siècle	
Caroline MULLER	321
L'éducation à la masculinité dans la production littéraire de Giovanni Bosco. À l'origine du laboratoire salésien	
Alessandro SERRA	337
L'écran des prêtres-ouvriers ? La masculinité sacerdotale et les milieux populaires en France (années 1930-années 1970)	
Anthony FAVIER	357
Priestly masculinity in French cinema (1944-2014)	
Josselin TRICOU	371
Conclusions	
Jean-Pascal GAY, Silvia MOSTACCIO et Josselin TRICOU	393

List of Figures

Tom Bervoets

- Fig. 1. Henricus Cuyckius, deuxième évêque de Ruremonde (1596-1609)
©KU Leuven, Bibliothèque universitaire, PA00025. 52

Ralph Dekoninck et Caroline Heering

- Fig. 1. Chasuble, XVIII^e siècle, Tournai, Séminaire épiscopal, © KIK-IRPA. 179
Fig. 2a. Robert de Baudous, *Satire de l'Église catholique* (détail), 1605,
Amsterdam, © Rijksmuseum. 182
Fig. 2b. Robert de Baudous, *Satire de l'Église catholique* (détail), 1605,
Amsterdam, © Rijksmuseum. 183
Fig. 2c. Robert de Baudous, *Satire de l'Église catholique* (détail), 1605,
Amsterdam, © Rijksmuseum. 183
Fig. 3. Anonyme, *Ego sum Papa. Caricature du Pape Alexandre VI*, vers 1500,
collection privée. 184
Fig. 4. Pieter van der Heyden, *La Vérité et le Temps dévoilant la couvée diabolique
du Pape*, vers 1585, Amsterdam, © Rijksmuseum. 185
Fig. 5. Pierre Paul Rubens, *La Madone de la Vallicella adorée par les saints
Grégoire, Domitille, Papinien et Maurice*, vers 1606-1607, Grenoble,
Musée des Beaux-Arts © Domaine public. 193

Anthony Favier

- Figs 1a–1b. Extraits de la bande-dessinée « Au service des jeunes travailleurs :
Michel Moreaine », après 1969, sans auteur, Archives départementales
des Hauts-de-Seine, 44 J 745. 364



© BREPOLS PUBLISHERS

THIS DOCUMENT MAY BE PRINTED FOR PRIVATE USE ONLY.
IT MAY NOT BE DISTRIBUTED WITHOUT PERMISSION OF THE PUBLISHER.

Féminisation monstrueuse ou glorification sanctifiante

L'imaginaire du vêtement liturgique entre catholiques et protestants au premier âge moderne

Dans la perspective de ce qu'il convient d'appeler une iconologie du vêtement – marqueur essentiel de l'identité genrée, mais aussi de l'identité religieuse, deux types d'identité qu'il s'agit ici de croiser –, on souhaite remettre en perspective historique quelques impensés de l'histoire de la paramentique, à commencer par celui de l'archaïsme ou du conservatisme du vestiaire liturgique. Celui-ci trouve son origine dans l'Antiquité pour les principaux vêtements. Mais il s'est, au cours du temps, progressivement éloigné des modes vestimentaires masculines, lesquelles ont considérablement évolué au fil des siècles, finissant par apparenter les vêtements sacerdotaux, en raison de leurs formes mêmes, à certains aspects de la mode, en particulier de la mode féminine. En effet, alors que les liturgistes n'ont eu de cesse de justifier les formes extrêmement codifiées du vêtement par la tradition de l'Église, ancrée dans le christianisme primitif, force est de constater que ce qui est présenté comme le plus stable ou conservateur n'en subit pas moins les effets de la mode, parfois très discrets, parfois évidents.

Il en est ainsi du vêtement par excellence du prêtre, la chasuble, dont l'évolution d'une forme ample et longue à un rétrécissement et échancrement progressif à la fin du Moyen Âge, jusqu'à la forme violonée du XVII^e siècle, se justifierait non seulement par des critères liturgiques – l'échancrure dégageant les bras du textile pesant afin de faciliter le geste d'élévation de l'hostie – mais aussi par une tentative de la part des clercs de donner une certaine modernité à leur silhouette par une adaptation à la mode laïque, laquelle fait place dès la fin du XIV^e siècle au vêtement masculin court et moulant¹. Les emprunts à la mode se font toutefois plus évidents au niveau des matières textiles elles-mêmes, puisqu'il n'existe pas, au cours de la première modernité, de textile à usage proprement liturgique : les textiles des vêtements sacerdotaux sont confectionnés à partir de textiles de mode.

¹ Voir N. BAVOUX, *Sacralité, pouvoir, identité. Une histoire du vêtement d'autel (XIII^e-XVI^e siècles)*, Thèse de doctorat, Université de Grenoble, 2012.

Il n'était d'ailleurs pas rare que ces textiles soient des réemplois de robes féminines à usage civil. Les dons de vêtements ou de textiles précieux et les processus de bricolage étaient en effet des pratiques courantes dans la confection des vêtements sacerdotaux², les effets de contagion entre sphères masculine et féminine se superposant cette fois aux effets de contagion entre sacré et profane. Au XVIII^e siècle, l'emprise de la mode sur le textile religieux se manifeste avec plus d'évidence encore par l'usage de textiles chamarrés déclinant tout le vocabulaire ornemental en vogue (arabesques, indiennes, chinoiseries, etc.) pour des chasubles désormais dépourvues d'orfrois brodés (fig. 1).

Mais plutôt que de déployer cette riche problématique – encore largement inexplorée – de l'influence de la mode sur le vestiaire liturgique³, on voudrait contribuer très modestement au désenclavement de l'histoire du vêtement liturgique en le replaçant dans une histoire élargie du vêtement envisagée à travers ses liens avec la question de la perception de l'identité genrée, et ce tout autant, si pas davantage, à travers l'étude des représentations et des imaginaires qu'à travers celle des vêtements eux-mêmes.

Au niveau des imaginaires, on peut commencer par l'évocation d'une séquence du film *Roma* de Federico Fellini datant de 1972. Il s'agit du fameux défilé de mode ecclésiastique (*sfilata di moda ecclesiastica*). C'est sur le ton de la dérision de l'apparat ecclésiastique que Fellini nous dépeint le monde clérical. On ne peut être que frappé par la façon dont il fait défiler certains vêtements liturgiques sans corps à l'intérieur, évoquant ainsi cette seconde peau qui en vient à faire disparaître l'homme d'Église derrière sa fonction et plus encore son prestige. Il pousse ainsi jusqu'à l'extrême le vieux principe de l'oubli ou de l'enfouissement du corps sexué du prêtre. Ce principe du « vêtement linceul⁴ », qui ensevelit littéralement celui qui le porte sous le poids de sa propre monumentalité, s'impose à la fin du Moyen Âge à rebours de l'évolution du vêtement laïque, qui, dès la seconde moitié du XIV^e siècle, met en avant les parties du corps investies par le pouvoir et la sensualité, comme l'a montré Odile Blanc⁵.

Fellini, dont on connaît les rapports complexes avec l'Église, renverse toutefois ce principe : l'accentuation, pour ne pas dire l'exagération des formes tape-à-l'œil contribue à fustiger toutes les outrances d'une Église qui s'est vidée de l'intérieur pour n'être plus qu'apparence, une Église qui disparaît sous ses ornements dans une surenchère de luxe que Fellini fait résonner avec le néobaroque de la société

2 Sur ces questions, voir notamment les travaux de Chr. ARIAUD, *Soieries en Sacristie. Fastes liturgiques. XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Somogy Éditions d'art, 1998 ; id. (éd.), *Destins d'étoffes. Usages, ravaudages et remplois des textiles sacrés (14^e-20^e siècle)*. Actes des 3^e Journées d'études de l'AFET (janvier 1999), Toulouse, CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, 2006.

3 Sur les rapports entre la mode et le vestiaire liturgique, notamment dans l'histoire de la mode contemporaine, nous renvoyons à la récente exposition tenue au Metropolitan Museum : *Heavenly Bodies. Fashion and the Catholic Imagination*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2018.

4 L'expression est de R. BARTHES dans *Le système de la mode*, Paris, Seuil, 1967.

5 O. BLANC, *Parades et parures. L'invention du corps de mode à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1997, p. 131-153.





Fig. 1. Chasuble, XVIII^e siècle, Tournai, Séminaire épiscopal, © KIK-IRPA.

contemporaine. L'une des répliques réactionnaires d'un spectateur du défilé est éclairante à cet égard : « Le Monde doit suivre l'Église et non l'inverse ». Or c'est plutôt une coalescence des deux mondes que propose Fellini, comme si l'Église incarnait au mieux la société du spectacle, les codes de la mode, tant masculine que féminine, se confondant avec ceux de la parure et de la parade ecclésiastiques. On peut parler en outre d'une forme d'efféminisation, voire d'homosexualisation qui apparaît non pas tant à travers les vêtements qu'à travers les comportements des personnages masculins, comme avec les deux prêtres faisant du patin à roulette tout en se tenant la main. Que dire aussi de la mariée, à l'identité genrée indéterminée, Fellini créant cette zone d'indistinction que permet précisément le vêtement ecclésiastique, au-delà de ses codes liturgiques, et si l'on s'en tient qu'à ses formes ? Cette indétermination se retrouve dans d'autres films de Fellini : on se souviendra, dans *La Dolce Vita*, d'Anita Eckberg, modèle, s'il en est, de la féminité fétichisée, que Fellini habille en prêtre.

Cette référence à l'univers singulier de Fellini nous permet juste de mettre en évidence, sous un jour contrasté, une certaine ambivalence du vestiaire liturgique balançant entre, d'une part, héroïsation, voire sacralisation ou glorification de la puissance de l'homme d'Église – le défilé mis en scène par Fellini se termine en un véritable culte idolâtre du pape – et, d'autre part, affectation ou préciosité assimilée à une forme d'efféminisation, rappelant ainsi que luxe et beauté balancent

en permanence entre ces deux pôles, l'excès de beauté faisant basculer du côté de l'afféterie, et le vêtement devenant travestissement⁶.

C'est précisément cet écart ou cette tension qui se trouve au cœur des polémiques entre protestants et catholiques au xvi^e siècle. Dans le contexte des crises iconoclastes, nombreuses sont les parodies de messes que les protestants orchestrèrent en s'affublant des habits liturgiques, tournant ainsi en dérision cet accoutrement dont ils cherchent à dévoiler le caractère grotesque. Ces parodies sont nourries par les prêches et les moqueries qu'on découvre dans la littérature de controverse protestante⁷. Ainsi le réformateur suisse, Pierre Viret, assimile clairement le vêtement liturgique à un travestissement efféminé en se demandant ce que dirait saint Paul si, pénétrant dans une église, il se trouvait face à un homme « un bandeau sur la tête, une chemise de femme sur le vêtement, accoutré comme une matrone ou plutôt comme un monstre⁸ ». Ailleurs, il invite le lecteur à regarder comment les clercs « marchent, poliz et ornez, couvers tout autour de divers joyaux, comme une espouse sortant de sa chambre nuptiale⁹ ». Cette allusion à la mariée ne manque pas d'entrer en résonance avec les références symboliques attachées à certains vêtements liturgiques, comme la chasuble assimilée à une robe nuptiale en référence à l'Évangile de Matthieu (22, 12)¹⁰. Viret dénonce dès lors tout naturellement « ces commères, ces épouses papistiques, et ces dissipateurs tant mous et efféminés¹¹ » qu'il oppose aux apôtres, évangélistes et vrais pasteurs. Il applique également cette critique à l'habit des moines qui leur sert

pour monstrier qu'ilz sont effeminez, & dignes d'estre tenus pour femmes [...] ; ilz contreviennent à l'Escriture, qui defend que l'homme ne veste point l'habit de femme, ne la femme celui de l'homme. Car qui considerera leurs habillemens de pres, ilz ressemblent plus à ceux des femmes, que des hommes, tant ceux qu'ilz portent communement, que les revestemens, desquels ilz usent en leurs messes¹².

6 Il est intéressant de remarquer, en passant, les résonances contemporaines de cette ambivalence. Ainsi sur un blog intitulé *Liturgy Guy*, on découvre ce genre de critique à propos d'une image montrant l'évêque américain Raymond Burke, évêque fort controversé en raison de ses principes très conservateurs, et qui est montré officiant dans des vêtements assez fidèles au vestiaire pré-concile Vatican II. La critique est ainsi formulée : « Lacemakers and tassel-manufacturers could barely keep up with the demand for more and more archaic, silly frippery for the feminized 'clergy' of the time to prance and parade in a public display of their own vanity » ; *Liturgy Guy*, depuis 2013 [en ligne]. URL: <https://liturgyguy.com/2016/01/04/liturgical-vestments-and-the-glorification-of-god> (consulté le 27 juin 2022).

7 Voir J.-M. LE GALL, « La virilité des clercs », in G. VIGARELLO (éd.), *Histoire de la virilité*, t. 1 : *L'invention de la virilité de l'Antiquité aux Lumières*, Paris, Édition du Seuil, 2011, p. 217-234.

8 P. VIRET, *Dialogues du désordre qui est à présent au monde*, Genève, Jean Girard, 1545, p. 53.

9 *Ibid.*

10 GUILLAUME DURAND DE MENDE, *Rationale Divinorum Officiorum*, chap. VII : « De la chasuble » (voir l'édition d'A. DAVRIL et T. M. THIBODEAU, Turnhout, Brepols, 1998).

11 P. VIRET, *Dialogues du désordre...*, op. cit., p. 55.

12 *Id.*, *La Physique papale*, Genève, Jean Girard, 1552, p. 228-229.



Le vocabulaire retenu par Viret pour disqualifier les atours des prêtres comme des moines renvoie explicitement à l'idée d'une certaine mollesse féminine à laquelle sont assimilés tous les ornements, qui, de pièces nécessaires à la liturgie, sont finalement réduits au rang d'un luxe superfétatoire. Beauté et monstrosité vont même jusqu'à se confondre sous sa plume à travers la dénonciation d'une réalité contre-nature, en tout cas contre la nature genrée.

La gravure satirique, toujours du côté protestant, s'est, elle aussi, emparée de ce réseau d'allusions aux liens entre monstrosité, féminité et ornement. C'est le cas d'une gravure satirique de Robert de Baudous datant de 1605 (fig. 2a, b et c). On y voit notamment, en regard d'un paon humanisé, un pape dont on devine, sous les ornements liturgiques, la monstrosité. On y découvre également un prêtre nu sous sa chasuble. C'est là une satire caustique sur les colifichets et l'apparat ecclésiastiques, satire qui nous dévoile non pas que le roi est nu mais que le prêtre est nu sous ses oripeaux sacerdotaux. Afin de rendre cette critique encore plus explicite, Robert de Baudous a représenté l'Église romaine, à l'entrée de l'édifice à droite, sous les traits d'Ohola et Oholiba, noms donnés par le prophète Ézéchiel à deux sœurs prostituées et adultères qui se livrent à des amants étrangers, et à travers lesquelles le prophète dénonce l'idolâtrie :

Vêtus de pourpre, gouverneurs et magistrats, tous beaux jeunes hommes, cavaliers montés sur des chevaux. C'est vers eux qu'elle [Ohola] dirigea ses prostitutions, vers toute l'élite des fils de l'Assyrie ; et près de tous ceux pour qui elle brûlait d'amour, elle se souilla avec toutes leurs infâmes idoles (Ez 23, 6-7).

Cette prostitution idolâtre est appliquée, dans la gravure, à une Église corrompue où le somptuaire n'est qu'un appât pour que les âmes se prostituent à leur tour devant ces idoles que sont les images mais aussi que deviennent les membres du clergé. Sous les apparences les plus séduisantes se cachent, comme ne cesse de le marteler la critique protestante, une monstrosité diabolique.

D'ailleurs, les figurations du Diable paré de la pompe vestimentaire pontificale abondent dans l'imagerie et l'imaginaire polémiques protestants ; et même avant l'avènement de la Réforme, comme l'atteste, sous le titre d'*Ego sum Papa*, une gravure datant de la fin du xv^e siècle et montrant la figure diabolique du pape Alexandre VI dont la chape est présentée comme une extension de son corps monstrueux, extension assimilable aux ailes d'une chauve-souris (fig. 3). Quand ce n'est pas la monstrosité qui est ainsi dévoilée sous les plus belles apparences, c'est à nouveau une nudité très efféminée qui est mise en avant, comme dans une gravure de Pieter van der Heyden datant de vers 1585 (fig. 4). Elle nous montre la Vérité et le Temps dévoilant la couvée diabolique du pape. C'est la référence mythologique à la grossesse de Callisto dévoilée par Diane et ses Nymphes qui donne ici l'occasion de révéler, sous une chape assez légère, une nudité féminine porteuse de tous les péchés. Si l'idéal catholique du vêtement liturgique est de refléter à l'extérieur les vertus intérieures, on voit que le rapport s'inverse puisque le vêtement devient le manifeste des vices.



Fig. 2a. Robert de Baudous, *Satire de l'Église catholique* (détail), 1605, Amsterdam, © Rijksmuseum.

Si une telle critique acerbe des *ornamenta* prend tout son sens dans le contexte de la Réforme fustigeant toutes les formes d'extériorisation trop exagérées du culte et de la piété, il faut aussi la réinscrire au sein d'une histoire longue du discours sur le vêtement et, de manière plus générale, au sein d'une collusion entre critique de l'ornement et sexisme, laquelle trouve ses prolongements jusqu'à nos jours. Car en stigmatisant la féminisation du clergé par l'emploi « contre l'Écriture » de vêtements à l'apparence féminine par des moines ou clercs, ou en





Fig. 2b. Robert de Baudous, *Satire de l'Église catholique* (détail), 1605, Amsterdam, © Rijksmuseum.



Fig. 2c. Robert de Baudous, *Satire de l'Église catholique* (détail), 1605, Amsterdam, © Rijksmuseum.



Fig. 3. Anonyme, *Ego sum Papa*. Caricature du *Pape Alexandre VI*, vers 1500, collection privée.

associant les fastes vestimentaires à l'animalité, voire au monstrueux, les réformateurs ne font que reprendre, mais en les dirigeant vers le clergé, des arguments largement répandus et parfois très anciens. Associé à l'ornement, au masque, au voile, au fard, au luxe – à tout ce qui couvre une surface pour la protéger ou l'embellir –, le vêtement a en effet toujours fait l'objet d'une moralisation de type binaire : les uns le fustigeant au non d'une primauté de l'essence, plaçant toutes les dépenses vestimentaires du côté du superflu et en y opposant une esthétique du dépouillement, les autres le valorisant pour des raisons de persuasion, de transcendance ou encore de représentation.

Cette ambiguïté de l'ornement et le statut équivoque du vêtement s'enracinent dans la riche symbolique vestimentaire présente dans la Bible : si d'un côté le vêtement distingue les élus, il est d'un autre côté associé au péché, cette part « négative » semblant toutefois l'emporter sur la première dans les Écritures. Cette condamnation du vêtement repose bien évidemment sur le passage de la Genèse où Adam et Ève doivent couvrir leur nudité au sortir du Jardin d'Éden, faisant du vêtement le symbole de la misère humaine. Nombreux sont les passages





Fig. 4. Pieter van der Heyden, *La Vérité et le Temps dévoilant la couvée diabolique du Pape*, vers 1585, Amsterdam, © Rijksmuseum.

bibliques où, à l'image d'Ève, tentatrice responsable de la Chute de l'humanité, la vanité des femmes est ramenée à l'orgueil vestimentaire, source de perdition.

L'association de l'ornement/vêtement au féminin se codifie par ailleurs dans le domaine de la rhétorique antique, le langage étant alors constamment assimilé au corps humain. Partisan d'une rhétorique dépouillée de ses attraits et de ses objectifs de séduction, Quintilien assimile les ornements du discours à la parure de ce corps. Or rien ne vaut pour lui le corps nu du langage, associé au masculin, doté d'une beauté naturelle, mâle, virile et musclée, forte et chaste. Se dessinent ainsi avec Quintilien les grandes lignes de faite d'une identité genrée de l'ornement : le discours orné est pour lui constamment comparé aux femmes faciles, aux fards voyants et aux visages épilés et émaillés des éphèbes, comme à la mollesse des corps et la lascivité¹³. La condamnation du fard s'accompagne alors d'arguments moraux qui auront la vie longue : la beauté des corps des femmes et des éphèbes qui travestissent leur corps est corollaire à la corruption

¹³ Du côté chrétien, cette identité genrée de l'ornement et en particulier du vêtement apparaît très clairement dans le *De cultu feminarum* de Tertullien.

des mœurs, si bien que l'ornement devient le signe d'un dérèglement des mœurs sexuelles¹⁴. À partir de la rhétorique antique et dans l'héritage de Platon, se dessine ainsi une conception négative et « féminine » de l'ornement, sous-tendue par une dialectique entre essence et apparence, sensible et intelligible, vérité et simulacre, qui imprègnera durablement toute l'esthétique occidentale¹⁵. À celle-ci s'oppose une pensée plus positive de l'ornement développée dans le sillage de la philosophie aristotélicienne, Aristote servant alors de « bouclier » à tous ceux qui veulent échapper au platonisme et défendre « le rôle de l'émotion, du corps, du plaisir et de l'ornementation¹⁶ ».

Pendant tout le Moyen Âge et au-delà, la critique du vêtement féminin devient, comme l'a bien montré Frédérique Lachaud, un véritable *topos* des compilations morales et théologiques, des écrits satiriques et didactiques, comme de la littérature de prédication qui se plaît à illustrer les divers châtiments réservés aux « belles orgueilleuses¹⁷ ». Mais la critique du corps paré s'adresse aussi aux hommes : selon une conception largement répandue depuis la fin du Moyen Âge, l'accent sur la virilité de l'homme par le vêtement, accentuant notamment les parties génitales, parallèlement à un soin démesuré pour les apparences extérieures, met en avant la féminité et l'animalité qui sont en lui. Les moralistes dénoncent cette monstration du corps sexué, car le vêtement ne remplit plus le rôle assigné après la Chute, celui de cacher le sexe devenu coupable et par conséquent honteux. Les hommes qui accordent trop d'importance à leurs apparences sont non seulement mous et enclins à la lascivité¹⁸, mais ils négligent aussi leur âme en soignant uniquement leur corps mortel. Or, l'âme étant fréquemment assimilée à l'homme et le corps à l'animal, l'homme se rapproche de l'animalité et du monstrueux¹⁹. Les écrits de Viret se situent dans le prolongement de cet imaginaire : de la femme au monstre, il n'y a qu'un pas, la fonction de transformation du vêtement basculant rapidement vers le travestissement et glissant vers le non-humain.

Mais si d'un côté les moralistes fustigent le besoin de paraître et l'orgueil du vêtement, il se développe d'un autre côté une sorte d'« éthique de l'ornement » selon laquelle ce dernier vaudrait en tant que reflet des vices et vertus de son détenteur, l'apparence n'étant finalement qu'une simple enveloppe de l'âme. C'est

14 Voir T. TODOROV, *Théories du Symbole*, Paris, Seuil, 1977, p. 59 s.

15 Th. GOLSENNE, « L'ornement aujourd'hui », *Images Re-vues*, 10 (2012), [en ligne]. URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/2416>.

16 J. LICHTENSTEIN, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989, p. 65 s.

17 Voir Fr. LACHAUD, « La critique du vêtement et du soin des apparences dans quelques œuvres religieuses, morales et politiques, XII^e-XIV^e siècles », in *Le Corps et sa parure*, numéro spécial de *Micrologus*, 15 (2007), p. 61-85, ici p. 78.

18 GILLES DE ROME, *De regimine principum*, I, ii, xxi, 278-279. Cité dans Fr. LACHAUD, « La critique du vêtement... », *art. cit.*

19 P.-Ol. DITTMAR, « Le propre de la bête et le sale de l'homme », in G. BARTHOLEYS et al. (éd.), *Adam et l'Astragale. Essais d'anthropologie et d'histoire sur les limites de l'humain*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 158.



bien là le double sens du terme latin *habitus*, signifiant à la fois disposition morale et vêtement. En suivant l'autorité de docteurs de l'Église comme Thomas d'Aquin, qui avaient développé une vision plus positive de l'ornement/vêtement dans la lignée de la philosophie aristotélicienne, les milieux ecclésiastiques justifient les formes du vestiaire liturgique par l'idée que l'apparence des vêtements du prêtre est conforme aux vertus : l'habit extérieur manifeste l'honnêteté intérieure²⁰. C'est ainsi que, dans les écrits des liturgistes, selon une logique symbolique qui sous-tend cette littérature, chaque vêtement se voit associé à une vertu particulière : la chasuble symbolise la charité du prêtre, essence même du Christ, l'étole devient le symbole de l'immortalité et de l'innocence, le manipule du travail et de la pénitence que doivent incarner les ministres du culte, etc. La richesse des *ornamenta* se voit aussi justifiée en adoptant une même logique : « dans le vêtement du prêtre l'or brille avant tout, pour montrer que l'intelligence de la sagesse brille surtout en lui²¹ ». Dans la culture médiévale, le vêtement exprime ainsi l'*ordo* de la personne : la somptuosité du vêtement est l'indice d'une vertu morale comme de l'identité sociale, et elle devient l'expression la plus manifeste de la sacralité des *ornamenta*. Le débat sur le vêtement est donc pendant tout le Moyen Âge corollaire au traditionnel débat sur l'exhibition du luxe dans les églises, bien représenté par l'opposition entre, d'une part, l'abbé Suger de Saint-Denis, qui au XII^e siècle avait conjuré son amour pour les *ornamenta* en leur accordant une valeur doxologique (rien n'est trop beau pour honorer Dieu) et en invoquant une théologie de la lumière permettant de favoriser, selon la voie anagogique, la communication avec la sphère céleste²², et, d'autre part, Bernard de Clairvaux qui, dans sa polémique contre Cluny et les clercs séculiers, avait fustigé les richesses sensibles et « assimilé la transgression de l'*ordo* à une transgression d'ordre sexuel, jugeant ainsi efféminées les mœurs des moines ou des clercs qui se laissent aller à apprécier le superflu²³ ».

Si les protestants ne font donc que reprendre, en les poussant jusqu'à l'absurde, les termes d'un débat traditionnel sur l'ornement/vêtement, il en va de même des catholiques qui dans leur réponse aux protestants ont développé une légitimation du luxe dans les églises, fixé le statut des *ornamenta* et exploité toute l'efficacité transformatrice du vêtement sacerdotal. Ainsi, Charles Borromée, dans

20 FR. LACHAUD, « La critique du vêtement... », *art. cit.*, p. 70.

21 GUILLAUME DURAND DE MENDE, *Rationale...*, *op. cit.*, chap. XIX : « Des vêtements de l'Ancienne Loi ou de l'Ancien Testament ».

22 « Lorsque je suis saisi par l'amour de la beauté de la maison de Dieu, la splendeur multicolore des gemmes m'arrache parfois aux soucis extérieurs, et même la diversité des saintes vertus paraît transportée des choses matérielles aux choses immatérielles par une noble méditation, et il me semble que je demeure comme sur quelque plage extérieure à l'orbe terrestre qui ne se trouverait ni dans la lie de la terre ni entièrement dans la pureté du ciel : par le don de Dieu, je suis transporté de l'espace inférieur à cet espace supérieur de manière anagogique » (SUGER, *Œuvres complètes*, éd. A. LECOY DE LA MARCHE, Paris, 1867, p. 198).

23 BERNARD DE CLAIRVAUX, *Homilia super missus est*, IV (*Patrologie latine*, t. 183, Paris, 1854, col. 85). Cité par FR. LACHAUD, « La critique du vêtement... », *art. cit.*, p. 75.

ses *Instructiones*, invoque le pouvoir et la richesse des *ornamenta* pour émouvoir le fidèle : « L'église et les services qui s'y déroulent doivent être aussi impressionnants et aussi majestueux que possible afin que leur splendeur et leur caractère religieux aient le pouvoir d'émouvoir les spectateurs²⁴ ». Aussi, le décret promulgué lors de la la XXII^e session du concile de Trente, consacrée aux cérémonies de la messe, justifie-t-il la richesse des *ornamenta* et l'appel au sensible par les besoins de l'expérience religieuse : par l'attrait provoqué sur les sens, l'ornement permet le passage nécessaire du visible à l'invisible, le *transitus*, et de s'élever à la méditation des choses divines, conférant à l'église l'apparence des Cieux sur la terre²⁵.

Les vêtements participent de cette performativité des *ornamenta* au sein du rituel tout en orientant son efficacité vers l'exaltation de la figure sacerdotale. Vêtement par excellence du prêtre, la chasuble est particulièrement révélatrice de cette performativité du vêtement liturgique. Comme l'ont bien montré Nadège Bavoux et Christine Aribaud²⁶, la chasuble est le support d'une construction identitaire et transforme le prêtre en un représentant de Dieu dans l'église. Le vêtement est bien un dispositif transformateur, par lequel, pour reprendre les termes de Georges Simmel²⁷, l'homme augmente sa « sphère d'existence », puisque les apparences qu'il se donne lui apportent comme un surplus d'être. Si la fonction générale de transformation du vêtement agit sur les identités sociales, elle s'oriente aussi vers le surhumain – *super hominem*, tel qu'est parfois nommé le saint. Thomas More, dans son *Utopie*, donne une belle illustration de ce que peut être l'efficacité transformatrice du vêtement :

Dès que le prêtre revêtu de ses ornements [des tissus de plumes d'oiseaux] s'offre à l'entrée du sanctuaire, tout le monde se prosterne contre terre, avec

24 Ch. BORROMÉE, *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*, Milan, 1577. Cité par J. VAN ACKERE, *Belgique baroque et classique (1600-1789). Architecture, art monumental*, Bruxelles, Marc Vokaer, 1972, p. 13.

25 « La nature humaine est ainsi faite qu'elle ne parvient que difficilement à la contemplation des choses divines sans aide extérieure. C'est pourquoi l'Église a instauré des cérémonies telles que les bénédictions, illuminations, décorations et autres choses semblables afin de souligner la majesté de la messe et d'inciter par ces signes extérieurs de ferveur et d'adoration à la contemplation des symboles sacrés qui y sont présents » ; concile de Trente, session XXII, *Exposition de la doctrine touchant au sacrifice de la messe*, chap. V (17 septembre 1562). Voir G. ALBERIGO (éd.), *Les conciles œcuméniques*, t. 2.2 : *Les décrets de Trente à Vatican II*, Paris, Cerf, 1994.

26 N. BAVOUX, *Sacralité, pouvoir, identité...*, op. cit. ; Chr. ARIBAUD, « La chasuble et ses pouvoirs : le visible et l'invisible », in id. et S. MOUSSET (éd.), *Vêtue et pouvoir. XIII^e-XX^e siècles. Actes du colloque Vêtue & Pouvoir, Albi, octobre 2001*, Université Toulouse 2-CNRS, 2003, p. 21-34. Voir également A. POSCHMANN, « Parura – Planeta – Pluviale. Liturgische Gewänder zwischen Alltagskleidung und Sakraldesign », in id. et al. (éd.), *Zweite Haut: zur Kulturgeschichte der Kleidung*, Berne-Stuttgart-Vienne, Haupt, 2010, p. 135-168.

27 G. SIMMEL, *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*, trad. L. DEROCHE-GURCEL et S. MULLER, Paris, Presses Universitaires de France, 2010 (1^{re} éd. allemande 1908).



respect et avec un silence tellement profond, que ce spectacle frappe l'âme d'une sorte de terreur, comme si Dieu apparaissait dans le temple²⁸.

Au XVII^e siècle, ce « surcroît d'être » apporté par le vêtement est savamment exploité dans les représentations, comme en témoigne la tendance qui consiste, dans les arts plastiques, à exalter la figure sacerdotale en magnifiant le vêtement liturgique. Si une des principales modalités renaissantes d'exaltation du corps saint était la nudité du martyr – nudité qui n'était pas dénuée d'ambivalence, balançant entre force virile et sensualité androgyne –, le XVII^e siècle baroque redonne au vêtement liturgique sa force héroïsante et sacralisante, conférant aux grandes figures saintes du passé mais aussi aux figures sacerdotales plus récentes une puissance qui passe donc par une monumentalisation du corps, grâce surtout à des chapes imposantes et très enveloppantes.

Nul autre que Rubens n'a su mieux exalter la figure ecclésiale par ce drapé²⁹. Une de ses œuvres précoces, datant de son premier séjour en Italie, et qui constitue une de ses deux premières grandes commandes religieuses, à savoir l'ensemble des trois peintures réalisées pour Santa Maria in Vallicella à Rome, pose déjà ce qui deviendra un véritable canon de représentation, principalement des Pères et Docteurs de l'Église : petite tête barbue sur un corps massif entièrement drapé par les vêtements liturgiques. C'est ainsi qu'est dépeint Grégoire le Grand sur l'un des trois tableaux qui forment cet ensemble commandé par les oratoriens. La première version qui a été écartée et qui est aujourd'hui conservée au Musée des Beaux-Arts de Grenoble (fig. 4) donne encore plus d'ampleur au saint pape³⁰ dont la présence s'impose par les lourdes, et à la fois animées, étoffes de satin blanc, agrémentées d'imposants orfrois. Tranchant avec, à gauche, la nudité de saint Papinien et la cuirasse de saint Maurice, comme avec, à droite, la grâce de sainte Domitille – trois figures qui présentent donc trois modalités de rapport au vêtement et au corps –, la force magistérielle de saint Grégoire est ainsi rendue par le caractère massif et donc aussi par la suggestion du poids du vêtement, lequel était assimilé, dans certaines prières de vêtue, au poids de la croix portée par le Christ³¹, croix qui se trouvait d'ailleurs figurée sur bien des chasubles de cette époque.

28 Th. MORE, *Utopia*, Louvain, 1516, livre II : *Des religions d'Utopie*. Cité par G. BARTHOLEYNS, « L'homme au risque du vêtement. Un indice d'humanité dans la culture occidentale », in *id. et al.* (éd.), *Adam et l'Astragale...*, op. cit., p. 118.

29 Étonnement, cette présence du vêtement liturgique dans l'œuvre de Rubens n'a pas fait l'objet d'une étude fouillée. Il n'en est par exemple aucunement question dans le seul ouvrage récent consacré au vêtement dans l'œuvre du maître anversois : A. NEWMAN et L. NIJKAMP (éd.), *Undressing Rubens : Fashion and Painting in Seventeenth-century Antwerp*, Turnhout, Harvey Miller, 2019.

30 La version préparatoire (1606, Gemäldegalerie, Berlin) insiste encore plus sur la volumétrie du vêtement de couleur blanche intense qui vient littéralement gonfler de l'intérieur le corps du saint, lequel occupe ainsi près de la moitié de la largeur du tableau.

31 X. BARBIER DE MONTAULT, *Le costume et les usages ecclésiastiques selon la tradition romaine*, t. 2, Paris, Letouzey et Ané, 1899, p. 77-78.

Une analogie entre l'image, le vêtement et le prêtre comme image du Christ se construit donc à travers ces représentations, mais aussi à travers les textes contemporains qui cherchent à légitimer conjointement le culte des saints et le culte des images. Un des arguments récurrents dans ces textes est celui du manteau du roi que l'on vénère au même titre que celui qui le porte. C'est selon la même logique que l'on doit vénérer l'image du Christ et des saints. Selon Robert Bellarmin, l'image et son modèle reçoivent le même type d'honneur, en tant que le second est comme « revêtu » de l'image (*vestita imagine*)³². L'image comme vêtement et l'habit liturgique comme seconde peau ne sont dès lors plus de fausses apparences, mais définissent l'identité même de celui qui porte l'image-vêtement ou le vêtement-image.

C'est bien une telle réflexion plastique que Rubens met en scène dans le tableau de Grenoble qui s'offre, ainsi que Victor Stoichita l'a bien montré³³, comme une véritable réflexion méta-picturale sur le statut de l'image sainte, puisqu'il ne faut pas oublier que l'objet même de ce tableau n'est autre que l'image miraculeuse de la Madone de la Vallicella qui, dans cette première version, devait se cacher derrière la peinture de Rubens. Ce qui en revanche n'a pas été relevé, c'est que cette réflexion s'exprime également à travers la présence imposante de Grégoire le Grand, le pape qui a, par ailleurs, posé, dans sa lettre à Serenus de Marseille mais aussi dans celle apocryphe à Secundinus, ce qui deviendra une véritable *doxa* en matière de théorie chrétienne de l'image : celle fixée par Basile de Césarée sous l'appellation de *translatio ad prototypum*³⁴, désignant par là la dimension transitive de l'image sainte qui doit conduire le regard vers son modèle³⁵. Or cette dimension transitive et médiatrice passe également par la paramentique. Dans le cas du tableau de Grenoble, Grégoire le Grand, image vivante de l'Église, apparaît, grâce notamment à sa chape, comme le médiateur entre l'image miraculeuse et les fidèles rassemblés dans la Chiesa Nuova. Car il faut se rappeler que de semblables ornements sacrés étaient revêtus par les prêtres célébrant la messe en face même de ce genre de tableau d'autel. On peut dès lors comprendre combien un tel anachronisme pictural pour les vêtements sacerdotaux portés par les personnages saints les plus éloignés dans le temps,

32 R. BELLARMIN, *Primi tomi Septima controversia generalis de ecclesia triumphante*, livre II, chapitre XI, Ingolstadt, D. Sartorius, 1587.

33 V. I. STOICHITA, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps modernes*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 82-90. Voir également I. VON ZUR MÜHLEN, *Bild und Vision. Peter Paul Rubens und der « Pinsel Gottes »*, Francfort, Peter Lang, 1998, p. 139-190 ; K. KRÜGER, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren*, Munich, Wilhelm Fink, 2001, p. 144-152 ; R. DEKONINCK, *La vision incarnante et l'image incarnée. Santi di Tito et Caravage*, Paris, 1:1 éditions, 2016, p. 73-80.

34 *De Spiritu Sancto*, 18, 45 (*Patrologie grecque*, t. 32, Paris, 1857, col. 149).

35 « Je sais, cependant, que vous ne vous adressez pas à l'image de notre Sauveur comme si vous adoriez Dieu, mais que votre âme s'enflamme au souvenir du Fils de Dieu en son amour, dont vous désirez contempler l'image » (GRÉGOIRE LE GRAND, *Epistola LII Ad Secundinum*, in *Patrologie latine*, t. 77, Paris, 1862, col. 990-991).



comme saint Grégoire, faisait sens en assurant un transfert de sacralité du tableau vers le célébrant³⁶.

Au-delà du cas particulier de saint Grégoire, on peut parler du côté de l'iconographie catholique du ^{xvii}^e siècle de la mise en œuvre d'une stratégie qui consiste non pas tant à viriliser ce qui pourrait avoir toutes les apparences du féminin – impression qui, dans le tableau de Grenoble, est renforcée par la proximité entre sainte Domitille et saint Grégoire – qu'à magnifier par le vêtement la grandeur de la sainteté. Comme l'attestent d'autres tableaux de Rubens représentant des saints³⁷, la manière de traiter picturalement les vêtements sacerdotaux en évoquant, par une touche libre et enlevée, leur richesse chatoyante et leur poids, mais aussi un dynamisme, voire une certaine vie, contribue à annihiler le corps, ou plutôt à conférer au corps saint un corps de substitution. La masculinité herculéenne des corps héroïques que Rubens exploite dans ses œuvres mythologiques se trouve en effet convertie ici en une force qui n'est pas physique mais institutionnelle. Cette force va par ailleurs de pair avec celle de l'âge, puisque la majorité de ces figures sont représentées sous les traits de vieillards munis d'une longue barbe, traits propres à une sagesse, celle de la tradition et de la doctrine de l'Église. Les corps athlétiques des héros martyrs, occis dans la fleur de l'âge, font ainsi place aux corps saints revêtus du prestige de la fonction cléricale, essentiellement épiscopale et pontificale. L'habit sacerdotal prend ici pleinement son sens de seconde peau, celle qui incarne, plus que le Christ, l'institution ecclésiale.

On peut à présent conclure sur ces différentes stratégies de défiguration/transfiguration du vêtement sacerdotal, balançant entre dés-humanisation du côté protestant et sur-humanisation du côté catholique. Ce vêtement apparaît bien être un observatoire privilégié des rapports complexes qui se tissent entre féminin et masculin, rapports qui croisent et s'entremêlent avec d'autres rapports dialectiques : monstruosité et beauté, intériorité et extériorité, richesse et pauvreté, terrestre et céleste, jeunesse et vieillesse, sacré et profane... Comme on l'a vu, il incarne une masculinité en décalage avec la mode vestimentaire masculine, car il a toutes les apparences de la mode féminine, ce que n'ont pas manqué

36 Il faut par ailleurs tenir compte du fait que cette dimension médiatrice de saint Grégoire revêtu de ses *ornamenta sacra* fut au cœur d'une des iconographies les plus répandues aux ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles, principalement dans le Nord de l'Europe, et qui fut la plus riche en matière de représentation de la liturgie : la *Messe de saint Grégoire*, thème qui parle également du rapport incarnationnel de la liturgie à l'image. Voir entre autres E. MEIER, *Die Gregorsmesse. Funktionen eines spätmittelalterlichen Bildtypus*, Cologne-Weimar-Vienne, Böhlau, 2006.

37 Voir par exemple le saint Amand sur le revers du volet gauche de l'*Érection de la Croix* (1610-1611, Anvers, Cathédrale Notre-Dame) ; le saint Ignace revêtu d'une imposante et chatoyante chasuble et opérant ses miracles (1618-1619, Vienne, Kunsthistorisches Museum) ou représenté en pied (1620-1622, Pasadena, Norton Simon Museum) ; le saint Étienne avec sa dalmatique dans le tableau représentant son martyre (1615-1620, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts) ; le saint Ambroise rencontrant l'empereur Théodose (1615-1616, Vienne, Kunsthistorisches Museum) ; le saint Augustin (1636-1637, Prague, National Gallery), etc.

de fustiger les protestants. Du côté catholique, il permet de construire, dans le registre des représentations, une masculinité alternative, qui ancre son autorité dans l'ancienneté et la somptuosité du vestiaire ecclésiastique. À côté du modèle tridentin de la masculinité angélique du prêtre, il fonde une force, qui n'est pas du côté de la virilité, mais de l'institution, la force d'un corps qui n'est pas celui de l'individu mais qui est celui de l'*Ecclesia*. Les marqueurs de cette *virtus* ou *potentia* transformatrice et instituante sont le poids, l'ampleur, la richesse et l'ornemental qui transfigurent le corps pour lui faire servir une fonction sacrée.





Fig. 5. Pierre Paul Rubens, *La Madone de la Vallicella adorée par les saints Grégoire, Domitille, Papinien et Maurice*, vers 1606-1607, Grenoble, Musée des Beaux-Arts © Domaine public.