

Faculté de philosophie, arts et lettres

L'habillement des statues en région liégeoise. XVIII^e – XX^e siècles.

Le cas des anciens quartiers du Condroz et de Moha.

Auteur : Caroline Hocquet

Promoteur(s) : Ralph Dekoninck

Année académique 2018-2019

Master en histoire de l'art et archéologie orientation générale, à finalité spécialisée en iconologie et études des cultures visuelles.

Je tiens à remercier

Mon promoteur de mémoire, Ralph Dekoninck

Ainsi que mon compagnon, ma famille et mes amis

Pour leurs conseils, remarques et soutien tout au long de ce mémoire.

Introduction.....	1
Mise en contexte.....	7
1. Réforme protestante et crise iconoclaste.....	7
2. Réforme catholique et concile de Trente	8
2.1. XXV ^e session conciliaire.....	10
2.2. Liège : une principauté placée sous la tutelle du pape.....	11
Présentation du corpus.....	13
1. Église Saint-Lambert de Bas-Oha.....	13
2. Église Saint-Hubert de Marchin (Belle-Maison).....	14
3. Église Notre-Dame du Rosaire de Moha	15
4. Église Saint-Lambert de Perwez.....	16
Conception des statues habillées	17
1. Sculpture.....	17
1.1. Évolution et typologie	17
1.2. Fabrication.....	18
1.2.1. Statue sur-habillées : le cas des remplois.....	19
1.2.2. Statue à habiller : le cas des mannequins articulés	21
1.3. Règlementation ecclésiastique.....	26
2. Vêtement	26
2.1. Évolution et typologie	26
2.1.1. La Vierge.....	26
2.1.2. Saint Hubert et saint Lambert.....	27
2.2. Confection des vêtements.....	29
2.2.1. Fabrication des étoffes : l'œuvre des drapiers et tisserands	29
2.2.2. Achat des étoffes : l'œuvre des fidèles et des fabriques d'église	30
2.2.3. La réalisation des vêtements	31
2.3. Analyse du corpus.....	32

2.4. Règlementation ecclésiastique.....	36
Relation à la statue habillée	37
1. Introduction	37
1.1. Saint Lambert	37
1.2. Saint Hubert.....	38
1.3. La Vierge.....	39
2. Dons et prêts	40
2.1. Phénomène du don dans la littérature	40
2.1.1. Vêtements confectionnés sur mesure.....	40
2.1.2. Vêtements d'origine profane	41
2.1.3. Prêt temporaire de vêtements	42
2.2. Pratique du don pour le corpus étudié.....	43
3. Confréries et pèlerinages.....	44
4. Habillage	45
4.1. Question du genre	46
4.2. Conditions d'accès au rôle de chambrière	47
4.3. Symbolique de l'habillage pour les fidèles	49
5. Procession.....	51
5.1. Définition	51
5.2. Les processions des statues étudiées.....	58
6. Symbolique des statues habillées.....	60
6.1. Transmission du sacré par contact.....	60
6.2. Signe de reconnaissance et d'appartenance sociale	60
6.3. Don et contre-don	61
6.4. De la dévotion au culte.....	62
Conservation et entretien des statues habillées	65
1. Usages et coutumes	65
2. Difficulté de la conservation des statues habillées	65

2.1.	Nature des matériaux employés.....	66
2.1.1.	Le bois.....	66
2.1.2.	Les textiles.....	67
2.1.3.	Les métaux	68
2.2.	Utilisation des statues habillées.....	68
2.3.	Finances de l'église ou de la fabrique.....	69
2.4.	Rapport au corps des statues habillées	70
2.5.	Perte de sens et de valeur patrimoniale.....	70
3.	Recommandations pour une conservation adaptée	70
3.1.	Statues habillées exposées in situ	70
3.2.	Statues habillées exposées dans les musées	71
3.3.	Statues habillées conservées en réserve	71
3.3.1.	Le bois.....	71
3.3.2.	Les textiles.....	72
3.3.3.	Les métaux	73
	Conclusion	75
	Annexe 1	79
	Annexe 2	81
	Bibliographie.....	83
1.	Ouvrages.....	83
2.	Contributions à un ouvrage collectif.....	84
3.	Articles	85
4.	Ressources en ligne.....	86

Introduction

« La parure est à l'image de culte ce que le reliquaire est à la relique : une évidence »¹. Parer les images de guirlandes, de chandelles, de pierres précieuses, d'or ou encore d'étoffes et de couronnes serait, selon Thomas Golsenne, une caractéristique du culte des saints chez les chrétiens.

Manuel Trens fait toutefois remonter la coutume de vêtir les statues à la période antique, avant même l'apparition du christianisme². À Athènes, tous les quatre ans, avait lieu une procession connue comme la « Procession des grandes Panathénées ». À cette occasion, une tunique sacrée (*peplos*) était offerte à une statue représentant la déesse Minerve. La tunique n'était cependant pas placée sur la sculpture mais accrochée aux colonnes du temple, derrière cette dernière³. Par ailleurs, au sanctuaire athénien d'Artémis Brauronia, les femmes avaient coutume d'offrir des vêtements à la statue lors de leur accouchement⁴.

Il est également possible de rapprocher cette pratique de l'habillage à plusieurs coutumes médiévales. Les rois saxons faisaient généralement don de leurs manteaux à l'autel de l'église témoin de leur sacre. On garde comme exemple le roi Edgard qui donna de manteaux à l'Abbaye de Glastonbury et à l'église d'Ely ou encore le roi Wiglaf, qui offrit son manteau au monastère de Croyland. Plus proches que les régions saxonnes, les anciens ducs d'Aquitaine pratiquaient également ce genre de donation⁵. Par ailleurs, entre le X^e et le XIII^e siècle, une tradition byzantine voulait que les images de la Vierge et de l'Enfant soient recouvertes de plaques métalliques, en laiton ou en argent, et que seuls le visage et les mains restent visibles. Même s'il s'agissait de figures peintes et non sculptées, ces plaques avaient fonction de parure, comme les étoffes pour les statues et elles permettaient également d'honorer le prototype incarné par ces images⁶. Enfin, à leur retour de Palestine, les croisés ramenèrent avec eux quantité de tissus orientaux, qu'ils offrirent aux églises. Ces étoffes furent alors placées sur les murs, les autels et même sur les statues de saints, selon Ernest Lefébure⁷.

¹ Golsenne, Th. 2010. p. 72.

² Trens, M. 1946. p. 640-649.

³ Lefébure, E. 1887. p. 39-40.

⁴ Trens, M. 1946. p. 640-649.

⁵ Michel, F. 1852. p. 181.

⁶ Trens, M. 1946. p. 640-649.

⁷ Lefébure, E. 1887. p. 80.

Dans les pays méditerranéens, les statues mariales furent habillées dès le XII^e ou le XIII^e siècle. Il s'agissait alors uniquement de parer les épaules des sculptures de capes, nommées *mantells* ou *mantos*. Des registres d'églises catalanes témoignent également de dons de manteaux à la même époque. Qu'il s'agisse d'ex-voto déposés aux pieds des statues ou que les vêtements soient effectivement portés par ces dernières, le corps des sculptures restait encore visible¹⁰.

En 1321, une statue aujourd'hui située à Pise, fut conçue avec une tête amovible et des bras articulés, probablement dans le but de rendre l'habillage plus aisé. Cette sculpture permettrait donc de situer le commencement de l'habillage complet des statues au début du XIV^e siècle¹¹. C'est donc durant cette période qu'apparaissent les premières robes, tant en Italie, qu'en Espagne où Tournai¹².

Bien que l'habillage des statues soit souvent considéré comme une coutume liée à l'arrivée des d'Albert et Isabelle d'Espagne dans nos régions, au début du XVI^e siècle, il est nécessaire de nuancer ce propos. Sans nul doute, les archiducs ont contribué à redynamiser cette pratique, notamment par la (re)construction de couvents, d'églises et de chapelles, leur participation aux processions ou encore leurs nombreux dons aux sanctuaires mariaux les plus célèbres. De nombreux éléments permettent cependant de resituer l'apparition de cette tradition dans nos régions bien avant le début du XVI^e siècle, notamment avec l'exemple de Notre Dame Flamande de Tournai. En effet, la première, des testaments tournaisiens révèlent que la Vierge bénéficia de dons de vêtements à partir du début du XIV^e siècle. Ainsi, en 1325, Maroie li Musie prescrit dans son testament qu'on donne son "boin tissu pour caindre le ymagène Nostre-Dame de Tournay".

Que cette coutume soit ancienne ou plus récente, force est de constater qu'elle ne fit pas couler beaucoup d'encre. Pionnier en la matière, Richard Trexler s'intéressa aux statues habillées dès 1991 dans son article *Habiller et déshabiller les images : esquisse d'une analyse*. Après avoir introduit le sujet de manière assez générale, il s'intéressa plus particulièrement à la différence

⁸ Delfosse A. 2004. p. 199

⁹ Albert-Llorca, M. 1995. p. 1.

¹⁰ Trexler, R. 1991. p. 210.

¹¹ Albert-Llorca, M. 2011. p. 73.

¹² Delfosse A. 2004. p. 199.

entre le genre d'une image et la façon dont elle était vêtue¹³. Deux années plus tard, Ricarda Pagnozzato dirigea un ouvrage collectif concernant les statues habillées, mêlant recensement de ces statues dans la région vénitienne, enquêtes ethnographiques réalisées auprès des habilleuses de la Vierge et dépouillement des archives diocésaines. L'ethnologue Marlène Albert-Llorca étudia par la suite cette coutume pour les régions espagnoles. Allant au contact de la population catalane, elle rédigea une monographie et de nombreux articles concernant uniquement les vierges habillées.

Pour nos régions, le sujet n'a été que peu développé. Quelques maigres informations peuvent être glanées dans différents types d'ouvrages concernant principalement les Vierges miraculeuses, les édifices qui en conservent ou des publications plus générales traitant du thème de la dévotion. Deux de ces dernières font toutefois exception : *La Vierge et les saints habillés. Synthèses du phénomène et inventaires des œuvres conservées dans l'est du Brabant*, mémoire de Murielle Delaruelle datant de 1989 et *Vêtir la Vierge : une grammaire identitaire*, article d'Annick Delfosse publié en 2004.

Mêlant à la fois l'histoire de l'art, l'histoire des religions et l'anthropologie, ce sujet permet d'étudier tant l'aspect technique de la conception de ces objets que les nombreuses significations et symboliques que ces derniers recouvrent, aux yeux des laïcs et des membres de l'Église. Différentes réflexions ont mené à la délimitation de la problématique abordée par ce mémoire et à la définition d'un corpus cohérent. Si la littérature sur les Vierges habillées n'est pas très développée, celle concernant les statues habillées de saint(e)s ne l'est pas du tout. Partant de ce constat, ce mémoire a pour objectif de s'intéresser non seulement aux Vierges, mais aussi aux autres saints habillés, à travers la conception des statues et de leurs vêtements, mais également par la relation qui peut s'installer entre les fidèles et la statue.

Pour étudier un corpus cohérent, deux critères ont été retenus : la conservation actuelle des statues pour favoriser l'approche de terrain ; d'autre part, la coexistence d'une statue mariale et d'une statue de saint habillé au sein d'une même église, pour faciliter les comparaisons et comprendre les différents mécanismes qui y sont en place, pour une même communauté. Une fois ce corpus délimité, il apparut que deux couples de statues étaient souvent présents dans les églises de l'ancien diocèse de Liège : la Vierge et saint Hubert ou la Vierge et saint Lambert,

¹³ Il s'est concentré sur deux personnages en particulier : le Christ et la Vierge. Durant tout son exposé, il tente de comprendre le phénomène de masculinisation de la figure mariale et les conditions qui favorisent la féminisation du Christ par l'habillement.

les deux fondateurs de la ville. Le corpus fut donc arrêté autour de quatre couples de statues, toutes situées dans l'ancienne principauté de Liège, plus précisément dans les quartiers de Moha et du Condroz¹⁴. Tout au long de l'étude, ce corpus sera ponctuellement éclairé par d'autres exemples, plus explicites ou mieux documentés.

Outre le manque de littérature concernant l'habillage des statues, plusieurs limites sont à observer, liées aux objets eux-mêmes ou relatives à la pratique concernée par ce mémoire. Les statues appartenant au corpus sont assez mal connues car elles sont situées dans des églises paroissiales et ne font pas l'objet d'un culte particulier, à l'exception de Notre-Dame du Rosaire à Moha. Alors que l'on pourrait espérer trouver des informations dans les archives ou dans les registres de dons, lesdites archives ont souvent été rédigées de façon plus ou moins lacunaires, perdues à la suite de plusieurs déplacements ou brûlées lors d'incendies. Par ailleurs, les statues étudiées sont parfois mal conservées, pour les multiples raisons qui seront largement développées par la suite.

Concernant la pratique elle-même, il est évident qu'il est difficile d'étudier une coutume vécue d'autant de façons différentes qu'il y a de fidèles. Il s'agit bien d'une pratique mouvante et non d'un protocole écrit, n'ayant par ailleurs fait l'objet d'aucune recommandation précise par les hautes instances ecclésiastiques. En outre, si la pratique est encore bien vivante en Espagne, notamment à l'occasion de la Semaine Sainte, la situation est très différente dans nos régions. Peu de personnes peuvent encore témoigner de l'habillage des saint(e)s ou de la façon dont ils étaient portés en procession dans nos régions.

Dès lors, comment analyser cette coutume face à la disparition de la pratique, l'absence de sources écrites ou orales probantes et pour des objets partants parfois littéralement en poussière ? Plusieurs méthodologies sont à envisager : la comparaison avec des exemples connus et des témoignages recueillis dans des régions où cette coutume est encore active ou l'observation des traces encore présentes sur les statues et dans les archives photographiques. La comparaison avec d'autres régions et d'autres périodes requiert une attention et une rigueur particulière, afin d'éviter tout amalgame inapproprié, en gardant à l'esprit que les pratiques subissent nécessairement des modifications à travers le temps et l'espace. L'observation des traces présentes sur les statues, pour des objets non-documentés, est également délicate et demande autant de prudence.

¹⁴ Thion, A. 1979. p. 39, 148, 157, 184.

Après une mise en contexte synthétisant les enjeux relatifs à la question de l'image initiée aux XV^e et XVI^e siècles, le premier chapitre de ce mémoire sera consacré à la conception des statues habillées et de leurs vêtements. Cette approche technique sera nourrie tant par les différentes informations présentes à ce jour dans la littérature que par la description et l'analyse détaillée des statues concernées par le mémoire. Il sera ensuite question de poser un regard plus anthropologique sur ces objets, en essayant de cerner les différentes symboliques qu'ils recouvrent tout en abordant les différentes étapes de la vie de ces statues, notamment l'habillage et les processions. Enfin, un dernier chapitre questionnera l'état de conservation parfois problématique des sculptures et des étoffes, pour ensuite envisager comment les conserver au mieux.

Mise en contexte

Le XVI^e siècle européen fut traversé par de nombreux questionnements, présents en germe dès le XV^e siècle : critique du laxisme clérical, réflexions liées au statut et à l'utilisation des images, crises iconoclastes, réformes, etc. Alors que l'Europe du nord-ouest se déchire entre catholiques et protestants, le concile de Trente apparaît comme l'événement qui façonne le visage de la nouvelle Église moderne. En vingt-cinq décrets, les pères conciliaires déterminent à quoi ressemblera l'église catholique jusqu'au XX^e siècle, avant que Vatican II redistribue les cartes pour définir l'Église telle qu'on la connaît aujourd'hui.

Au vu de la thématique abordée, ce sont ces réflexions du XVI^e siècle, et plus précisément celles concernant le statut et l'utilisation de l'image religieuse, qui serviront de base contextuelle à ce mémoire. Il ne faut toutefois pas oublier que le XVI^e siècle fut aussi caractérisé par des crises et des évolutions d'un point de vue artistique¹⁵, politique, militaire¹⁶ et intellectuel¹⁷. Toutes ces mutations ont aussi contribué à changer l'Histoire de nos régions à bien des égards.

1. Réforme protestante et crise iconoclaste¹⁸

Dès le XV^e siècle, les Pays-Bas méridionaux sont marqués par une crise religieuse lors de laquelle le système de l'Église et le laxisme clérical sont décriés. Toutes ces tensions vont exploser au XVI^e siècle, avec la Réforme protestante et les différentes crises iconoclastes. Trois vagues de protestantisme vont se succéder dans nos régions : le luthérianisme dans les années 1520, l'anabaptisme dans les années 1535 et, enfin, le calvinisme à partir de 1560.

De multiples raisons ont conduit à la révolte d'une partie des chrétiens, plaidant en faveur d'une réforme de l'Église : critiques des abus et de la tolérance excessive du clergé médiéval avec la volonté de revenir à une foi telle qu'elle était vécue aux premiers temps chrétiens, rejet de l'autorité du pape, nouvelle importance de la Bible (qui est alors considérée comme le guide sur lequel doit reposer la foi et qui doit donc être accessible à tous et plus seulement rédigée en latin), opposition au concept du purgatoire et remise en question du rôle de l'image, du culte des saints, de la Vierge, des reliques, etc.

¹⁵ Renouveau iconographique, tendance italianisante de plus en plus prononcée.

¹⁶ Guerres incessantes entre l'Empire, la France et la couronne espagnole.

¹⁷ Humanisme, développement de l'imprimerie permettant la circulation des écrits, etc.

¹⁸ Les informations concernant cette partie proviennent d'Histoire de la peinture des Anciens Pays-Bas, donné par Ingrid Falque et Caroline Heering, durant l'année académique 2018-2019.

Ce questionnement par rapport au statut et au rôle des images, déjà présent chez Luther, atteint son paroxysme avec Calvin, qui milite pour une suppression totale des images. En août 1566, trois ans après la fin du concile de Trente, une crise iconoclaste éclate à Anvers et traverse les Pays-Bas jusqu'en octobre de la même année. Des milliers d'œuvres sont détruites par les protestants, guidés par les idées calvinistes.

2. Réforme catholique et concile de Trente

Comme l'explique Alain Tallon, « la Réforme catholique¹⁹ est née d'aspirations qui n'ont pas attendu Luther pour s'exprimer »²⁰. Elle s'établit contre la Réforme protestante et entend répondre aux accusations des réformés, mais elle s'inscrit également dans une réflexion antérieure à Luther, avec pour objectif de mieux distinguer le sacré du profane, de mieux guider les fidèles et de poursuivre un travail de christianisation²¹.

Alors que les premières discussions à propos du concile ont lieu dès 1518, ce n'est que le 13 décembre 1545 que se déroule effectivement la première session conciliaire. En dix-huit années, les pères se réuniront et définiront en vingt-cinq sessions le visage de la nouvelle église catholique moderne.

Plusieurs explications permettent de justifier les vingt-sept années écoulées entre les premières demandes de convocation et l'ouverture réelle du concile. Luther, conformément à sa volonté de réunir un concile pour juger « de ses différends avec la papauté »²² fit appel à Charles Quint pour « être l'arbitre en Rome et Luther »²³. Pour des raisons religieuses et politiques, Charles Quint ne put répondre positivement à l'appel de Luther²⁴. À Rome, le pape refusa cette réunion

¹⁹ Le terme de « Réforme catholique » peut être discuté. Certains parlent de Contre-Réforme (qui se positionnerait alors en réaction à la Réforme protestante) ou de Réforme catholique (qui ne se serait pas établie en opposition à la Réforme protestante, mais qui serait une sorte de Réforme parallèle, aux aspirations tantôt similaires, tantôt différentes).

²⁰ Tallon, A. 2000. p. 45-46.

²¹ Tallon, A. 2000. p. 45-46.

²² Il était établi que, devant toute injustice flagrante, il était possible d'appeler à la réunion d'un concile général, qui était supérieur au pape et pouvait donc juger ce dernier ou infirmer ces décisions. Voir Tallon, A. 2000. p. 7.

²³ Tallon, A. 2000. p. 14.

²⁴ Comme l'explique A. Tallon, « s'il veut sincèrement une réforme de l'Eglise, Charles Quint reste attaché à l'ancienne foi et ne souhaite en aucun cas favoriser ce qui lui apparaît comme une nouvelle hérésie. [...] en même temps, la guerre avec François Ier rend tout aussi impossible la réunion d'un concile universel, d'autant plus que le pape Clément VII est l'allié du roi de France. [...] Cette réunion est devenue un enjeu diplomatique important dans le conflit entre Habsbourg et Valois. Charles Quint comme François Ier veulent tous les deux l'apaisement de la crise religieuse, mais ce retour à l'unité chrétienne ne doit pas se faire au profit de l'adversaire ». voir : Tallon, A. 2000. p. 15.

conciliaire, toujours marqué par le concile général Latran V, théâtre de l'opposition entre le roi Louis XII et le pape Jules II.

En 1530, Clément VII accepte qu'un concile soit réuni, à la condition que les protestants se soumettent. Nouvelle impasse donc, qui semble se débloquer à la mort de Clément VII en 1534, parallèlement à la montée au pouvoir d'A. Farnèse, qui devient alors Paul III²⁵. Ayant évolué dans l'univers renaissant, il rompt avec la politique pontificale imposée par Clément VII et, en 1536, il convoque un concile à Mantoue pour l'année suivante²⁶. Le projet de réunion est vite cependant avorté pour des raisons politiques, financières et religieuses. Malgré les colloques entre catholiques et protestants organisés par Charles Quint, l'impossibilité de trouver un accord sur la question de l'eucharistie conduit Charles Quint à convaincre le pape d'organiser un concile à Trente. Une première bulle est envoyée en 1542, mais des troubles militaires entre la France et l'Empire empêchent à nouveau la réunion.

En 1544, une fois la situation apaisée, la bulle « Laetare Jerusalem » est envoyée et le concile est finalement ouvert à Trente, l'année d'après²⁷. Toutefois, lors de l'ouverture, seuls quatre cardinaux, quatre archevêques, un procureur de l'archevêque de Mayence et cinq généraux d'ordre sont présents²⁸. Durant la première période du concile, les sessions ne compteront jamais plus de cent participants, permettant à Calvin d'affirmer, en 1547, que « Si c'estoit seulement un synode provincial, ilz devroyent avoir honte de se trouver si peu »²⁹.

Bien que très long et complexe à réunir, ce concile est aujourd'hui considéré comme étant le « moment fondateur du catholicisme moderne ». Ce sont donc les décrets votés à cette occasion qui façonneront le paysage religieux européen jusque dans les années 1960, moment où le concile Vatican II redistribuera les cartes et fondera le catholicisme tel qu'il est connu actuellement. La difficulté à réunir ce concile illustre à quel point les intérêts politiques, militaires et économiques des différents pays concernés interféraient largement avec ces questions d'ordre religieux.

²⁵ Tallon, A. 2000. p. 15.

²⁶ Tallon, A. 2000. p. 16.

²⁷ Tallon, A. 2000. p. 17.

²⁸ Tallon, A. 2000. p. 18.

²⁹ Tallon, A. 2000. p. 29.

2.1. XXV^e session conciliaire

Le concile de Trente ne s'est jamais prononcé sur les statues habillées en particulier. Néanmoins, lors de la XXV^e session, un décret sur l'invocation, la vénération et les reliques des saints et sur les saintes images fut voté. Dans ce dernier, plusieurs paragraphes concernent les représentations des saints personnages en général ; il est donc possible de mettre en parallèle ce décret et le phénomène d'habillage des statues³⁰.

Le troisième paragraphe du décret porte sur la vénération rendue aux images, à différencier de l'idolâtrie. Il ne s'agit pas de vénérer l'image en tant que telle, mais bien le prototype auquel renvoie l'image, le personnage saint lui-même. Condamnant l'idolâtrie, ce passage agit comme un rappel de la position qu'avait adopté le concile de Nicée II.

Dans le paragraphe suivant, le concile révèle la fonction qu'ont les images : elles permettent d'illustrer la vie et les miracles des saints, afin d'inspirer le fidèle et l'encourager à imiter ces vies pieuses. Ce paragraphe concerne d'avantage les scènes religieuses entières, notamment les peintures ou les groupes sculptés, que les statues habillées, qui ne représentent qu'un personnage unique, décontextualisé. Toutefois, les attributs des saints, qui accompagnent les statues habillées, sont généralement en rapport avec l'épisode de leur conversion ou leur martyr. Ces éléments, qui fonctionnent comme des rappels de ces épisodes importants, inspirent le fidèle et l'encourage à mener une vie dévote.

Dans le cinquième paragraphe, deux mentions peuvent faire référence aux statues habillées, plus particulièrement à l'habillage et aux processions liées aux statues habillées. Il est ainsi recommandé que les images ne soient ni peintes, ni ornées « d'une élégance profane provocante ». Cela tend à interdire la parure des statues avec des vêtements profanes ou des bijoux donnés par les fidèles. Par ailleurs, le concile condamne les manifestations excessives, transformant les fêtes des saints en ivrogneries. Cet élément peut notamment faire référence aux processions. Enfin, sont aussi condamnées les croyances superstitieuses en rapport avec l'usage des images, ce qui peut s'apparenter aux convictions populaires en lien avec les statues habillées. On sait par exemple que saint Lambert était invoqué pour la santé du bétail, des animaux domestiques ou qu'il était coutume de semer le seigle le jour de sa fête³¹.

³⁰ Les paragraphes étudiés sont disponible en annexe.

³¹ Dewez, L., George, Ph et Lemeunier, A. 1980. p. 33, 40, 41.

Enfin, dans la dernière partie du décret, il est spécifié qu'il est interdit de « placer ou de faire placer une image, à moins qu'elle ne soit approuvée par l'évêque ». À nouveau, les statues habillées ne sont pas clairement identifiées mais ce passage condamne quiconque ferait don ou financerait une telle statue pour une édifice religieux, sans l'accord préalable de l'évêque. Par ailleurs, s'il n'est pas précisé que l'habillage des statues est considéré comme un usage douteux, on sait que des synodes locaux ont déjà condamné l'existence même de statues habillées³².

2.2. Liège : une principauté placée sous la tutelle du pape

La Principauté de Liège est fondée vers 985 par Notger. Après une période bourguignonne à la fin du XV^e siècle, c'est en 1789 que la population liégeoise se révolte. Rétablie plusieurs fois par le pouvoir autrichien, la principauté est finalement annexée à la France, en 1795 (officiellement en 1801, traité de Lunéville). Tout au long de son existence, le territoire est dirigé par un prince-évêque, alliant donc pouvoir temporel lié à l'empereur et spirituel, rattaché au pape. Le pays de Liège est divisé en vingt-trois bonnes villes et quinze quartiers. Les villes étudiées dans le cadre de ce mémoire appartiennent au quartier du Condroz (Marchin, Perwez) et au quartier de Moha (Moha, Bas-Oha).

Bien que la principauté n'ait pas été touchée par l'opposition entre catholiques et protestants comme les Pays-Bas méridionaux, il est évident que les frontières politiques sont perméables aux idées et il est impensable que celles des réformés n'y aient pas circulé. Toutefois, dirigé par un prince-évêque, le territoire est placé sous l'autorité du pape. Ce sont donc les décrets votés au concile de Trente qui rythment la vie religieuse liégeoise à partir de 1563. C'est avec la vision catholique du statut et de l'utilisation des images qu'il faut aborder la question de l'habillage des statues en principauté de Liège.

³² Albert-Llorca, M. 1995. p. 1.

Présentation du corpus

1. Église Saint-Lambert de Bas-Oha

L'église Saint-Lambert de Bas-Oha, construite en 1938, remplace l'ancien édifice du village. Elle fut construite sur base des plans réalisés par M. Legrand. Sur la façade, deux statues de saint Lambert et de saint Jean Népomucène entourent l'escalier menant à l'église. On y trouve du mobilier datant d'entre les XVII et XX^e siècles³³.

La statue habillée de saint Lambert, dont on ne connaît le sculpteur, est datée de 1701 par l'IRPA. Toutefois, aucune trace matérielle sur la statue ne permet d'infirmer ou de confirmer cette datation. Faite de bois sculpté et anciennement polychromé, il s'agit vraisemblablement d'un cas de remploi. Ses vêtements, trop larges pour la statue, ont été datés de l'extrême fin du XIX^e siècle par l'IRPA. À l'origine exposé dans la niche de l'autel latéral droit, le saint est actuellement conservé dans la sacristie de l'église et présente de nombreuses dégradations, résultant d'une attaque d'insectes xylophages.

La statue habillée de la Vierge, faite de bois polychromé et de terre cuite, fut réalisée vers le milieu du XIX^e siècle. Sa robe actuelle suit la tendance de la mode à l'espagnole et est



Statue habillée de saint Lambert. Bois et textile. Bas-Oha, église Saint-Lambert. Début XVIII^e siècle (cliché personnel).



Statue habillée de la Vierge. Bois polychromé et textile. Bas-Oha, église Saint-Lambert. XIX^e siècle (cliché personnel).

³³ Sarlet, D. et al. 1992. p. 929.

complétée par une cape en velours bleu. Alors que le sculpteur de la statue est non-identifié, on connaît l'auteur des sceptres et couronnes de la Vierge et de l'Enfant par un poinçon renseignant le maître Joseph Lambotte (monogramme JL). L'ensemble, probablement en argent et laiton, est travaillé en repoussé.

2. Église Saint-Hubert de Marchin (Belle-Maison)

Située sur la place de Belle-Maison à Marchin, l'église Saint-Hubert fut construite en 1843, en remplacement de la chapelle des chatelains du village, devenue trop exiguë pour la population grandissante. Cette chapelle, construite à l'initiative de Guillaume van Buel, était dédiée à Notre-Dame et saint Guillaume³⁴.

Située dans la niche de l'autel latéral droit, la statue habillée de saint Hubert est datée de l'extrême fin du XVIII^e siècle selon l'IRPA. Des informations présentes dans la littérature permettent néanmoins de nuancer cette datation. Faite de bois polychromé, il s'agit vraisemblablement d'un cas de emploi, comme en témoignent les traces de mutilations sur la statue. Habillé à la manière d'un cardinal, ses accessoires seraient faits en laiton coulé et un petit cerf en bois polychromé est présent aux pieds du saint.



Statue habillée de saint Hubert. Bois polychromé et textile. Marchin, église Saint-Hubert. Fin XVIII^e siècle ? (cliché personnel).



Statue habillée de la Vierge. Bois enduit, polychromé et textile. Marchin, église Saint-Hubert. XIX^e siècle ? (cliché personnel).

³⁴ Delooz, R. 2009. p. 85.

Lui faisant pendant, la statue habillée mariale est située dans la niche de l'autel latéral gauche. Selon l'IRPA, l'œuvre daterait de la moitié du XIX^e siècle. On ne connaît aucune information quant à l'identité du sculpteur de la Vierge à l'Enfant, pas plus que celle de l'orfèvre ayant créé leurs accessoires. Un témoignage écrit et des photographies prises par l'IRPA laissent penser que ces deux statues ont été fortement abimées lors d'un bombardement durant la Seconde Guerre Mondiale.

3. Église Notre-Dame du Rosaire de Moha

L'église Notre-Dame de Moha fut construite en 1912 sur base des plans de l'architecte L. Schoenmackers. Cette église remplace un édifice médiéval, qui avait été reconstruit en 1791 grâce au financement du monastère du Val-Notre-Dame d'Antheit³⁵.

Selon l'IRPA, les deux statues de la Vierge dateraient du XVIII^e siècle, plus précisément de l'extrême fin du siècle pour le saint. Réalisées par un sculpteur inconnu en bois sculpté et polychromé, elles n'ont pu être observées de près lors des visites sur le terrain. Il est donc impossible de donner une datation plus précise, qu'il s'agisse des statues ou des vêtements en eux-mêmes.



Statue habillée de saint Hubert. Bois polychromé et textile. Moha, église Notre-Dame du Rosaire.
Fin XVIII^e siècle ? (cliché personnel).



Statue habillée de la Vierge. Bois polychromé et textile. Moha, église Notre-Dame du Rosaire. XVIII^e siècle ? (cliché personnel).

³⁵ Sarlet, D. et al. 1992. p. 964.

4. Église Saint-Lambert de Perwez

L'église Saint-Lambert de Perwez fut construite à la fin du XVIII^e siècle et agrandie en 1893³⁶. Le sculpteur de la statue de Lambert est connu grâce à une signature présente au dos du saint (IP HANOUL) qui indique également la date de réalisation : 1768. Contrairement aux deux premiers saints, il ne s'agit pas d'un remploi. La statue a effectivement été conçue pour être habillée. Entièrement polychromée, le saint est vêtu très simplement, à la manière du clergé.

On ne connaît par contre ni le sculpteur, ni la date de réalisation de la statue de la Vierge. On note toutefois une ressemblance entre cette dernière et la statue de Lambert, indiquant qu'il s'agirait du même artisan et, peut-être de la même période de réalisation. Conçue pour être vêtue, la Vierge arbore une robe en deux parties, assortie à celle de l'Enfant. Les orfèvres ayant réalisé les accessoires des deux personnages ne sont pas connus.



Statue habillée de saint Lambert. Bois polychromé et textile. Perwez, église Saint-Lambert. 1768 (cliché personnel).



Statue habillée de la Vierge. Bois polychromé et textile. Perwez, église Saint-Lambert. XVIII^e siècle (cliché personnel)

³⁶ Génicot, L.-F. et Pirlot, C. (dir.). 1975. p. 658.

Conception des statues habillées

1. Sculpture

1.1. Évolution et typologie

Les premières statues qui furent habillées étaient en réalité des sculptures remployées, souvent en bois ou en pierre³⁷. Ce premier type recouvre principalement des Vierges représentées debout et tenant le Christ dans un de leurs bras, mais des Sedes Sapientiae furent également utilisées. Il ne fut alors pas rare d'ajouter un socle aux sedes, de sorte qu'elles aient la taille d'une Vierge debout, comme c'est le cas à Hal ou pour Notre-Dame d'Alseberg³⁸. Il s'agissait pour les personnes chargées de l'habillage de "sur-habiller" ces sculptures, qui présentaient déjà des vêtements peints ou sculptés. Souvent, dans ces cas de remploi, il était nécessaire de mutiler certaines parties des sculptures, généralement les éléments les plus saillants, tels que les genoux, les coudes ou les mains, afin de faciliter l'habillage et de permettre au drapé de tomber de manière harmonieuse³⁹.

Dès le début du XIV^e siècle dans les pays méditerranéens et à partir du XVII^e siècle dans nos régions, un second type de statues habillées apparaît : les statues à habiller, conçues spécifiquement à cet effet⁴⁰. Celles-ci peuvent être classées en trois catégories : les statues taillées dans la masse du bois (fig.1), celles dont le torse sculpté repose sur un assemblage de lattes (fig.2) et, enfin, les mannequins articulés (fig.3). Il s'agit évidemment d'un classement théorique puisque, dans la pratique, il n'est pas rare qu'une statue réunisse les caractéristiques de plusieurs catégories. Par ailleurs, si la majorité des sculptures à habiller sont entièrement faites de bois, certaines présentent des parties en terre cuite et vernissées, en cire ou encore en ivoire⁴¹.

³⁷ Cette partie de chapitre doit énormément à la lecture de l'article d'Annick Delfosse, qui y détaille les différents types de statues habillées existants dans nos régions. (Delfosse, A. 2004. « Vêtir la Vierge : une grammaire identitaire » In Donneau, O. *Quand l'habit faisait le moine. Une histoire du vêtement civil et religieux en Luxembourg et au-delà*. Bastogne : Musée en Piconrue. 199-208.).

³⁸ Delaruelle, M. 1988-1989. p. 51.

³⁹ Delfosse, A. 2005. p. 85. – Ces rabotages sont évidemment à distinguer des actes de type iconoclastes puisque l'objectif, dans le cas présent, est bel et bien d'embellir la statue, de lui conférer un caractère plus réel.

⁴⁰ Delfosse, A. 2004. p. 201 (en référence à Pagnozzato, R. 1993. *Madonne della laguna : simulacri da vestire dei secoli XIV-XIX*. Rome : Istituto della Enciclopedia italiana.).

⁴¹ Albert-Llorca, M. 2013. p. 18.

Les statues sculptées dans la masse présentent un corps taillé de façon sommaire, caractérisé par une très fine taille et un torse généralement lisse. Les sculptures de la deuxième catégorie arborent un buste plein, reposant sur un cône formé par un assemblage de lattes en bois. Il arrivait que des morceaux de toile ou de carton soient fixés à même la structure, afin de renforcer cette dernière ou d'offrir un support lisse aux étoffes (fig.4). Les mannequins articulés facilitent particulièrement l'habillage et permettent de simuler une impression de vie et de mouvement, grâce à l'articulation complète du corps. Seuls les éléments destinés à être visibles font l'objet d'un travail minutieux, à savoir la tête, les mains et parfois le torse⁴².

En ce qui concerne les statues à habiller, le terme de « statue » peut paraître abusif puisqu'il s'agit à plus proprement parler de mannequins, qui n'existent et ne peuvent être exposés sans leurs vêtements. Ce terme fut toutefois utilisé jusqu'au début du XVIII^e siècle. Par la suite, les commanditaires qualifièrent ces « statues » de « sculpture achevée », de « mannequin » articulé ou non⁴³.

1.2. Fabrication

La conception des statues habillées soulève des questions quant à la relation au corps de la sculpture. Dans le cas des remplois, qui était autorisé à raboter les statues, comment était considérée la mutilation des sculptures – alors qu'on parlerait aujourd'hui d'acte profanatoire ? En ce qui concerne les statues à habiller, comment expliquer que des artistes masculins puissent sculpter le corps nu de la Vierge ?

Il n'est pas aisé de répondre à ces questions, notamment car l'Église ne s'est pas clairement positionnée à ce sujet. Par ailleurs, en ce qui concerne le corpus, rares sont les informations relatives à la fabrication des statues étudiées. Les traces matérielles n'apportent pas plus de réponses, si l'on excepte une inscription présente sur le saint Lambert à l'église de Perwez. Pour tenter de répondre à ces questions, il est donc nécessaire de procéder de manière hypothétique et de se rapprocher au mieux de l'esprit et des croyances qui animaient les laïcs et les religieux de l'époque.

⁴² Annick Delfosse cite, à titre d'exemple, la présence éventuelle de motifs floraux ou géométriques discrètement dessinés sur le torse de certaines Vierges. Voir Delfosse, A. 2004. p. 201.

⁴³ Albert-Llorca, M. 2013. p. 17.

1.2.1. Statue sur-habillées : le cas des remplois

Comme expliqué précédemment, les premières statues habillées étaient des sculptures remployées, mutilées pour faciliter l'habillage et permettre d'améliorer le tombé de l'étoffe. Puisqu'il s'agit de sculptures réalisées avant leur usage en tant que statues habillées, il ne sera pas question de s'attarder sur le processus de fabrication en lui-même, mais bien de comprendre les motivations du remploi et du phénomène du rabotage.

À l'instar des statues plus traditionnelles, on peut supposer qu'il appartenait sans doute à des artistes masculins de sculpter les statues, puisqu'il y avait davantage d'hommes que de femmes qui exerçaient cette pratique. Par ailleurs, il est probable que deux facteurs soient décisifs pour la fabrication des sculptures : le statut de l'église et le statut de la personne représentée. Il est évident qu'une cathédrale renommée disposait de plus de finances qu'une petite église paroissiale. La première pouvait donc faire appel à des artistes plus réputés et investir dans des matériaux plus nobles et de meilleure qualité que la seconde. Concernant le statut de la personne représentée, il est fort probable qu'une communauté religieuse préfère financer une sculpture mariale plutôt qu'une sculpture de saint⁴⁴, car la Vierge est une des plus importantes figures de la dévotion catholique⁴⁵.

Plusieurs facteurs permettent de comprendre la pratique du remploi. D'un point de vue économique, réutiliser une statue est moins onéreux que d'en financer une neuve. D'un point de vue spirituel, on constate que la réutilisation de statues archaïques permettait de conférer un caractère plus authentique à la statue, voire de l'inscrire dans une longue tradition de type miraculeux⁴⁶. Comme l'explique David Freedberg⁴⁷, ce qui témoigne visuellement du caractère miraculeux d'une statue, c'est souvent sa facture archaïque, ancienne. La beauté de la sculpture en elle-même n'a pas d'importance et le remploi est synonyme de légitimation.

Du point de vue de l'histoire de l'art actuelle, qui plaide de plus en plus en faveur d'une meilleure conservation du patrimoine religieux, le phénomène de rabotage des sculptures apparaît comme une aberration. Pourtant, il était extrêmement courant à l'époque d'y recourir, tant pour des raisons pratiques que symboliques ou spirituelles.

⁴⁴ Une exception est probable dans le cas où la sculpture représenterait un saint bienfaiteur local, où un culte particulier lui est rendu.

⁴⁵ À ce propos, voir Delfosse, A. 2005. p. 74-96

⁴⁶ Albert-Llorca, M. 2013. p. 19.

⁴⁷ Freedberg, D. 1998. p. 49.

La littérature justifie la mutilation des statues par la facilité qu'offre le rabotage du bois pour l'habillage ainsi que par son utilité esthétique qui permet un meilleur tombé du vêtement. Outre l'habillage, il faut également penser à la coiffe : raboter une partie de la tête permettait de faciliter la pose d'une éventuelle perruque. D'autres aspects pratiques doivent être pris en compte, à commencer par l'utilisation des statues habillées en procession. Bien que les sculptures en bois soient traditionnellement évidées, afin de prévenir l'éclatement du bois, elles restent lourdes. Dans le cas de statues processionnelles, il est évidemment préférable qu'elles soient les plus légères possibles. Différents processus permettaient d'y parvenir : creuser d'avantage le dos, percer les zones pleines de la sculpture ou encore couper la statue en son milieu pour placer le buste sur une structure moins pesante.

En outre, postulons qu'une paroisse souhaite acquérir une nouvelle statue habillée sans en avoir les moyens. L'alternative du remploi s'avère être la plus économique. Un problème se pose alors : l'église ne possède pas de sculpture représentant la personne souhaitée. On peut imaginer que la sculpture d'un autre personnage soit utilisée et mutilée pour enlever tous les attributs et signes distinctifs. C'est ainsi qu'une sainte Barbe pourrait être modifiée en Vierge à l'Enfant, la tour étant remplacée par le Christ. La réattribution pourrait donc être un facteur explicatif des fréquents rabotages, surtout si l'on sait qu'une fois habillées, ces sculptures ne présenteront plus aucune trace de leur modification.

Enfin, si la mutilation d'une statue est aujourd'hui considérée comme un acte profanatoire et destructeur du patrimoine, ce même geste n'aurait probablement pas eu la même portée jadis. D'un point de vue symbolique, il s'agit de comprendre l'importance que les fidèles accordaient aux vêtements et accessoires et non à la statue en elle-même : le phénomène d'actualisation de la statue permet de rendre les mutilations acceptables⁴⁸. En d'autres termes, la Vierge ne devient la Vierge des fidèles qu'à partir du moment où elle est habillée et parée d'accessoires. Modifier certaines parties de la sculpture est alors considéré comme une étape nécessaire, a fortiori si cela facilite l'habillage.

La statue de saint Hubert de Marchin (fig. 5) présente de traces de rabotage en différents endroits. Un tiers a largement taillé dans la jambe gauche du saint, pour en enlever la partie saillante, la jambe étant probablement fléchie à l'origine (fig. 6). On note d'ailleurs que le bois n'a pas été retravaillé à l'endroit de la découpe, ce qui témoigne de la volonté d'habiller la

⁴⁸ Albert-Llorca, M. 2013. p. 19.

sculpture par la suite. Il en va de même au niveau des pieds, puisque les parties trop volumineuses du drapé sculpté ont été sectionnées afin de laisser place à l'habit textile (fig. 7). Le front et le haut de la tête témoignent du même phénomène puisqu'ils ont été recoupés aux dimensions de la mitre (fig. 8 et 9). Les bras de la sculpture ont également subi quelques modifications. Ils ont été taillés au niveau du coude et remplacés par de nouveaux, probablement pour simplifier l'habillage (fig. 10). La dernière partie largement transformée est l'arrière de la statue. On constate que le dos fut évidé, à tel point que le bois fut remplacé par un assemblage de lattes en bois et de fins morceaux de cartons, dans l'optique d'alléger au maximum la structure (fig. 11, 12 et 13).

La statue de saint Lambert à Bas-Oha est également un cas de remploi (fig. 14). Son état de conservation ne permet toutefois pas de la déplacer ou de la déshabiller, empêchant d'avoir une bonne visibilité de l'ensemble du corps du saint. En soulevant le bas de la robe, on ne constate aucun rabotage évident, les plis du vêtement sculpté étant encore visibles (fig. 15). La solution qui semble avoir été adoptée est de faire porter des vêtements trop grands au saint plutôt que de raboter la sculpture pour lui enfiler sa tenue, à l'inverse de saint Hubert. L'état de dégradation du bois ne permet pas de définir si les bras ont été modifiés pour être articulés ou si les chevilles témoignent juste d'une simple restauration (fig. 16 et 17). Une photographie de l'IRPA témoigne de l'état de conservation du saint lorsqu'il était encore exposé dans l'église (fig. 18). On le découvre alors tenant sa crosse dans la main droite, un livre reposant dans sa main gauche, paume tournée vers le haut. On observe également que le visage et la main gauche du saint sont polychromés.

1.2.2. Statue à habiller : le cas des mannequins articulés

Les mannequins à habiller sont apparus au début du XIV^e siècle dans les régions méditerranéennes et aux alentours du XVII^e siècle dans nos régions. Puisqu'elles sont conçues pour être vêtues, seules les parties visibles des sculptures sont finement travaillées. Cette caractéristique constitue un avantage certain, à savoir une réduction du coût de fabrication, mais aussi un inconvénient majeur : les mannequins à habiller ne peuvent être exposés dans le lieu de culte sans leurs vêtements.

Souvent, dans la littérature, l'apparition de ce type de sculpture est justifiée par le désir de vêtir plus facilement les statues, sans compter que la légèreté de la structure simplifie l'acte

processionnel⁴⁹. Maria Albert-Llorca souligne le lien qu'il existerait entre l'apparition et le recours à ces mannequins articulés et la théâtralisation de la liturgie et du sacré, caractéristique de la période pré-tridentine⁵⁰.

La conception des mannequins à habiller pose la question essentielle du rapport au corps de la statue. Le sculpteur n'est pas amené à reproduire le mouvement d'une étoffe cachant l'anatomie, il entre en contact direct avec le corps de la sculpture. Comme l'explique Marlène Albert-Llorca en parlant des habilleuses d'une Vierge du Rosaire, « aucune d'entre elles, en effet, ne semble voir (ou ne veut voir) que la Vierge est un pauvre mannequin de bois ; toutes s'accordent à dire que « leur » Vierge n'est pas pour elles une chose, mais une personne »⁵¹. Dans la conscience collective, la statue n'est donc pas un objet, mais la personnification de la Vierge sur terre. En tenant compte de ce rapport à la statue, comment comprendre qu'un sculpteur puisse entrer en contact avec le corps nu et pur de la Vierge ?

À nouveau, le processus d'actualisation et d'humanisation de la statue par le rituel de l'habillage semble apporter une réponse. Comme cela sera développé dans le chapitre consacré à la liturgie extraordinaire, la véritable reconnaissance de la statue en tant que représentation du divin sur terre n'intervient qu'après son habillage. Sans avoir été préparée, la Vierge n'est encore qu'une simple sculpture. Cela explique que les artistes masculins puissent accéder à la création du corps de la statue mais sont en revanche quasiment exclus de l'habillage de la statue.

L'ouvrage d'Alain Testart donne une autre explication à la féminisation du rôle d'habilleuse et à la masculinisation du rôle du sculpteur :

« Ce sont peut-être les ciseaux – la paire de ciseaux à bien distinguer du ciseau (au singulier) du menuisier ou du sculpteur – qui représentent l'outil le plus typiquement féminin. Autrefois, toute femme en avait dans sa boîte à couture, avec fil et aiguilles, rubans, boutons, etc. [...] Mais pourquoi les ciseaux ou les forces sont-ils si typiquement féminins ? D'abord, ils coupent en percussion posée, et même doublement posée, pourrait-on dire. Les ciseaux du menuisier ou du sculpteur travaillant au contraire en percussion lancée indirecte (le ciseau est posé, mais

⁴⁹ À ce propos, voir notamment Delfosse, A. 2004. 199-208.

⁵⁰ Albert-Llorca, M. 2013. P. 17.

⁵¹ Albert-Llorca, M. 2013. p. 16.

l'outil qui communique l'énergie, le marteau, est lancé), et sont typiquement des outils masculins. Mais il n'y a pas que cela. Justement en raison de la double lame des ciseaux, de par sa morphologie cet instrument est destiné à couper entre les deux lames, et cela ne peut être fait que relativement à un matériau assez mince, tissu, cheveux ou toison de laine. [...] Non seulement la paire de ciseau n'est pas destinée à pénétrer l'intérieur du matériau travaillé (il n'a en quelque sorte pas d'intérieur) et le geste de la travailleuse n'affecte pas l'intérieur des corps qu'elle travaille [...], mais encore elle ne s'attaque qu'au contraire même de l'intériorité, à des enveloppes ce qu'est le vêtement par rapport au corps humain, la toison par rapport au mouton, la chevelure par rapport à la tête ».⁵²

On voit donc que le geste de couper et celui de sculpter sont fondamentalement différents. Alors que l'homme sculpte le bois, taille dans la matière – à l'instar du Créateur qui modela l'homme dans l'argile - ; la femme enveloppe la création de l'homme, dans de fins tissus, sans intériorité. Elle ne rentre pas dans la matière.

Le saint Lambert de Perwez est la seule statue à habiller du corpus dont le sculpteur est connu. En effet, l'artiste a signé « I.P HANOUL 1768 » au dos de la sculpture (fig. 19). Il s'agit d'un sculpteur de la région, selon Monsieur Marc Antoine, responsable de la fabrique. Cette statue à habiller est taillée dans la masse du bois. Le saint bénissant possède des mains anormalement grandes et ses bras ne sont pas articulés. Il est difficile de définir s'ils l'étaient à l'origine. Tout comme les statues mariales, le bas de la silhouette n'est pas détaillé : le saint n'a ni jambes, ni pieds. La taille est toutefois moins marquée que chez les Vierges (fig. 1) et le dos est complètement évidé, probablement pour faciliter son utilisation en procession (fig. 20). Contrairement à la sculpture de saint Lambert de Moha, la mitre est ici sculptée. L'entièreté de l'œuvre est grossièrement polychromée. La couche précédente de polychromie n'a pas été enlevée, seulement surpeinte, laissant un aspect d'écaillage en surface (fig. 21). Par ailleurs, on observe à plusieurs endroits des traces de coulures (fig. 22) et le torse est marqué par des larges coups de peinture dorée (fig. 23). On constate que plus de soin a été apporté au visage et à la mitre du saint, puisqu'il s'agit de parties visibles.

⁵² Testart, A. 2014. p. 108-109.

La statue mariale de Perwez est également un mannequin à habiller. Son torse, présentant un faible relief en forme de corset, repose sur un assemblage de lattes de bois en forme de cloche (fig. 2). Le Christ porte également des sous-vêtements sculptés mais, contrairement à Lambert, ses pieds sont détaillés car ils sont visibles (fig. 24). On retrouve également une disproportion des mains et une polychromie plus travaillée au niveau des visages que sur le reste du corps⁵³. La Vierge et son fils arborent tous deux des cheveux sculptés et n'ont donc pas été conçus pour porter des perruques. Les mains de la Vierge illustrent le principe d'économie de moyen pour les parties cachées de la statue et montrent à quel point la conception de ces objets est conditionnée par leur utilisation. Alors que sa main droite, destinée à tenir un sceptre, possède cinq doigts distincts (fig. 25), sa main gauche n'est qu'une forme plate, sans détail car elle n'est pas visible des fidèles et sert juste de soutien au Christ (fig. 26). La polychromie, à l'origine relativement soignée, est aujourd'hui écaillée. En outre, on observe que les fronts de la Vierge et du Christ sont tous deux usés par le port des couronnes (fig. 27 et 28). Enfin, il semblerait qu'à l'origine, le torse n'était pas fixé sur l'assemblage de lattes en bois. Premièrement, ces lattes semblent plus récentes et n'ont été peintes qu'une seule fois, contrairement au torse. Deuxièmement, le dos de la statue présente une plaque qui semble avoir été ajoutée, absente donc lors de la création de la sculpture (fig. 29). Enfin, le rendu de l'anatomie de la Vierge, notamment les bras et les épaules, est similaire au saint Lambert de la même église (fig. 30). Ces éléments indiqueraient donc que les statues aient toutes deux été sculptées par « I. P. HANOUL » et que le bas du corps de la Vierge fut à l'origine taillé dans la masse du bois et creusé dans le dos, à l'instar du saint. Dans un second temps seulement, on aurait coupé le corps à hauteur du bassin pour le fixer sur la structure actuelle. Plusieurs explications permettent de justifier ce changement de configuration. La première, sans doute la plus évidente, serait qu'il était nécessaire d'alléger la statue pour la prendre en procession. On pourrait également postuler que le bas du corps, suite à divers événements, ait été abîmé et qu'il fut moins coûteux de le reconstruire avec une structure lattée qu'en bois plein. En ce qui concerne la plaque fixée au dos de la statue, il est également possible qu'elle fût nécessaire pour fixer ensemble le haut et le bas du corps (fig. 31). Toutefois, même si cela paraît moins probable, une réponse peut également être apportée en se référant à l'usage des statues de la Vierge en tant que reliquaires⁵⁴. Le fait de placer une plaque au dos de la statue crée un espace fermé, permettant d'y laisser

⁵³ Il est probable que cette disproportion soit voulue et calculée car, une fois les statues habillées, les mains ne paraissent plus disproportionnées.

⁵⁴ On peut notamment citer l'exemple de la Grande Vierge d'Or d'Hildesheim.

reliques ou autres objets importants. Il est évident qu'il ne s'agit pas ici d'avoir utilisé la statue en tant que reliquaire au sens strict, mais plutôt d'y avoir enfermé d'autres types d'objets, peut-être en rapport avec un don ou un événement particulier, propre à l'histoire de la statue, de l'église ou du village de Perwez.

La statue de la Vierge de Marchin est probablement la statue mariale la plus ancienne du corpus. À l'instar de la Vierge de Perwez, son torse sculpté repose sur des lattes en bois formant ici un cône et non une cloche (fig. 3). Du tissu et du papier cartonné ont été utilisés pour recouvrir la structure de bois. Les bras de la Vierge témoignent de son histoire matérielle : des morceaux de bois d'essences différentes ont été rajoutés au fur et à mesure des années et des manipulations (fig. 32). Une ouverture présente au niveau du cou de la Vierge permet d'entrevoir la constitution interne du buste. Il semblerait donc que les épaules et la tête ne soient pas constitués de bois, contrairement au reste du tronc, mais bien d'une pierre poreuse, légère et sculptée, enduite de stuc et peinte (fig. 33). Le reste de la sculpture est polychromé uniquement aux endroits visibles, soit le cou, la tête et l'avant-bras droit puisque le bras gauche sert de support au Christ et est caché par les étoffes. L'Enfant, en meilleur état de conservation que sa mère, présente des bras complètement articulés (fig. 34) et est entièrement polychromé. Il est certain que le Christ est plus récent que la Vierge, comme en témoignent les photographies de l'IRPA datant de 1967 (fig. 35). On découvre alors une autre statue du Christ, sans doute l'original, détachée de la Vierge et en moins bon état de conservation : il lui manque le bras droit, l'avant-bras gauche et le pied droit. Il ne semble pas avoir été conçu pour être articulé et le rendu de l'anatomie confirme qu'il ne s'agit pas du Christ actuellement exposé à Marchin.

En ce qui concerne les statues de Moha et la Vierge de Bas-Oha, elles n'ont pu être descendues de leur socle. Il n'a donc pas été possible de les photographier de près, encore moins de les déshabiller. On peut néanmoins affirmer que le saint Hubert de Moha est un mannequin à habiller, dont le bas du corps est constitué de lattes de bois formant un cône (fig. 36). Selon les dires de l'abbé Michel Dorthu, la Vierge est également un mannequin à habiller, le bas du corps étant formé par une structure en bois continue – et non simplement des lattes – toutefois assez légère que pour utiliser la statue en procession. Enfin, le corps de Vierge de Bas-Oha est également en bois, probablement évidée dans le dos (fig. 37).

1.3. Règlementation ecclésiastique

Cette pratique, peut être d'origine antique, connaît un important rebondissement à l'époque moderne, avec le concile de Trente. Pour contrer la Réforme protestante, le concile impose plusieurs mesures visant notamment à interdire les pratiques idolâtres en redéfinissant le culte des images. C'est par la suite les synodes locaux qui se chargent de réglementer la question de l'habillage des statues dans leurs villes⁵⁵. On conserve notamment l'exemple d'une constitution synodale publiée à Vich en 1628, spécifiant « qu'en aucune manière elles [les images] ne soient sculptées tout à fait nues, notamment dans leurs parties honteuses »⁵⁶. Ce n'est donc pas la pratique qui est blâmée, mais il est recommandé de ne pas sculpter le « corps » des statues. Certaines églises interdirent l'existence des statues habillées⁵⁷, mais il est difficile de mesurer l'application locale des prescriptions émanant des hautes instances religieuses. Il semblerait qu'elles ne soient pratiquement pas respectées, si l'on considère le fourmillement de ces statues tant dans les églises paroissiales que dans les édifices de plus grande importance, la richesse des garde-robes ou encore la volonté de réalisme, rendu notamment par l'articulation des membres ou les yeux de verre.

En outre, on sait que l'Eglise ne leur reconnaît pas une sacralité particulière et qu'elles ne sont pas soumises à un rituel de consécration⁵⁸. Maria Albert-Llorca précise qu'aucune corporation ne possédait le monopole de la fabrication des mannequins à habiller⁵⁹.

2. Vêtement

2.1. Évolution et typologie

2.1.1. La Vierge

Dès le XIII^e siècle, des inventaires catalans indiquent que des fidèles faisaient don de capes⁶⁰ à des statues mariales. On ne sait s'il s'agissait de simples ex-votos, l'étoffe étant alors déposée au pied de la statue, ou si les Vierges portaient les capes sur leurs épaules, laissant le reste de leur corps visible. Dans nos régions, la coutume de vêtir les statues est antérieure à l'arrivée des archiducs Albert et Isabelle d'Espagne. Plusieurs témoignages attestent de dons de vêtements à des statues dès le XIV^e siècle et la présence d'expressions telles que « selon l'usage » ou « selon

⁵⁵ Delfosse, A. 2004. p. 200.

⁵⁶ Albert-Llorca, M. 1995. p. 1.

⁵⁷ Albert-Llorca, M. 1995. p. 1.

⁵⁸ Albert-Llorca, M. 1995. p. 2.

⁵⁹ Albert-Llorca, M. 1995. p. 2.

⁶⁰ Alors appelés « mantos » ou « mantells » (voir Albert-Llorca, M. 1995. p. 1.).

la coutume » laissent entendre que cette pratique était déjà d'actualité au XIII^e siècle, dans nos régions⁶¹. Au XIV^e siècle apparaissent les premières robes recouvrant entièrement les statues, notamment en Italie, en Espagne ou à Tournai⁶². À partir du XV^e siècle et surtout durant le XVI^e siècle, la garde-robe mariale se diversifie : manteaux, vêtements de devant, corsages, sous-vêtements. Il était commun qu'une Vierge ait deux robes : la première pour les jours ordinaires et la deuxième pour les jours de fêtes. On note également qu'aux habits textiles s'ajoutent bon nombre d'accessoires, tels que les couronnes, sceptres, globes et autres chapelets.

La mode dite « à l'espagnole » est introduite dans nos régions suite à l'arrivée des archiducs. Par le don de nombreuses robes aux principaux sanctuaires des Pays-Bas méridionaux, les souverains ont contribué à une uniformisation de l'apparence des statues habillées⁶³. Il s'agit d'habit en forme de cloche ou d'abat-jour, « partant du cou et tombant jusqu'aux pieds sans être repris à la taille »⁶⁴, de sorte à effacer la forme du corps.

Outre les vêtements « à l'espagnole », on observe des similitudes entre les habits de statues mariales et ceux du clergé, notamment entre les manteaux et les chapes. Comme l'explique A. Delfosse, il s'agit de faire « appel à l'ensemble du système de représentations du fidèle pour accentuer la fonction sacrée du personnage et ajouter au prestige de la statue. »⁶⁵.

2.1.2. Saint Hubert et saint Lambert

Contrairement aux diverses publications consacrées aux statues habillées mariales, il n'existe pas d'ouvrages traitant de l'évolution ou la typologie de l'habillement des saints. Il s'agira donc ici d'étudier l'iconographie des deux saints afin de la comparer ultérieurement aux cas étudiés.

Saint Hubert, évêque de Tongres-Maastricht de 706 à 727, est le disciple et successeur direct de saint Lambert⁶⁶. La majorité des représentations de saint Hubert sont postérieures au XV^e siècle ; les représentations antérieures figurent en général saint Eustache⁶⁷. La scène la plus couramment représentée est celle de l'apparition du cerf crucifère, à l'origine de sa conversion. D'autres épisodes sont parfois figurés, selon les croyances et traditions locales⁶⁸. On reconnaît le saint à ses attributs les plus courants, à savoir les vêtements et accessoires épiscopaux (mitre

⁶¹ Delaruelle, M. 1988-1989. p. 21.

⁶² Delfosse, A. 2004. p. 199.

⁶³ Delfosse, A. 2004. p. 200.

⁶⁴ Delfosse, A. 2005. p. 85.

⁶⁵ Delfosse, A. 2004. p. 204.

⁶⁶ Kupper, J.-L. 1991. p. 13.

⁶⁷ Krupa, A.-G. 1991. p. 31.

⁶⁸ Krupa, A.-G. 1991. p. 32.

et crosse), le cerf crucifère et le cor, en lien avec sa passion pour la chasse. Il est parfois représenté accompagné d'un livre, d'une clef ou d'autres animaux, notamment un chien, un cheval ou un faucon⁶⁹. En fonction des époques, le saint fut représenté dans différentes tenues, en tant que guerrier carolingien, chevalier, habillé à l'antique ou en évêque. Lorsqu'il est figuré en évêque, il arbore souvent « une chape à larges plis, au-dessus d'une armure ou d'une chasuble sans manche »⁷⁰. Concernant ses coiffes et coiffures, les représentations varient surtout en fonction du goût de l'époque.

En ce qui concerne ses habits en tant qu'évêque, il est représenté avec une haute mitre et une crosse, symboles de son épiscopat. Il peut également tenir différentes armes, telles que l'épée, la lance, la pique, l'arbalète, etc. L'étole est la marque de son « autorité ecclésiastique »⁷¹. Selon la légende, lorsqu'il fut revêtu des ornements pontificaux, il manquait l'étole. La Vierge envoya donc un ange qui lui donna une étole blanche, tissée de soie et d'or⁷².

Pour les cas étudiés, Hubert n'est jamais représenté en guerrier. Il arbore une tenue ecclésiastique plus ou moins complexe, accompagnée de ces principaux attributs : le cor de chasse et le cerf, rappelant sa conversion.

Saint Lambert⁷³ est soit représenté seul, décontextualisé ou dans le cadre d'épisodes de sa vie et de sa légende. Seul, on le retrouve le plus souvent figuré en tant qu'évêque mais il existe également des représentations de Lambert enfant. Il sera ici question d'envisager comment était représenté le saint en tant qu'évêque, afin de pouvoir comparer ces représentations et la façon dont il est vêtu pour les statues étudiées.

En tant que membre du clergé, il est généralement habillé des vêtements liturgiques ordinaires : amict, aube, cordon, chasuble, étole et manipule. Plus rarement, il est vêtu d'une chape. À cela s'ajoutent les insignes épiscopaux : la mitre et la crosse, qui peuvent être complétées par l'anneau, la croix pectorale et des gants. Saint Lambert ne porte pas d'attribut distinctif, si ce n'est peut-être le rational, ornement liturgique pectoral recouvrant parfois la poitrine et le dos. Cet ornement serait apparu vers le XII^e siècle en région liégeoise et aurait été porté de manière privilégiée par Lambert. Souvent, on le retrouve avec un livre, ouvert ou fermé, que le saint

⁶⁹ Krupa, A.-G. 1991. p. 32.

⁷⁰ Krupa, A.-G. 1991. p. 32.

⁷¹ Krupa, A.-G. 1991. p. 32.

⁷² Krupa, A.-G. 1991. p. 32.

⁷³ Dewez, L., George, Ph. et Lemeunier, A. 1980. p. 47-57.

tient dans la paume de la main, la palme et les instruments de son martyr : la lance, l'épée ou la flèche. Enfin, Lambert est parfois représenté en armure ou auréolé.

On sait par la photo de l'IRPA que le saint Lambert de Bas-Oha portait autrefois un livre ouvert dans la paume de la main gauche. Pour le reste, les vêtements ne permettent pas vraiment de le distinguer d'un autre saint et seul le patronage de l'église permet d'avancer qu'il s'agit bien de Lambert. Il en va de même à Perwez où on le voit représenté en évêque, avec des habits ecclésiastiques simplifiés, les insignes épiscopaux, mais sans attribut.

2.2. Confection des vêtements

Les informations renseignées par les différentes publications sur le sujet concernent évidemment les vêtements des statues mariales. Par l'analyse du corpus, nous verrons dans quelle mesure ces informations sont applicables aux saints habillés.

Il convient d'établir une distinction entre deux grands types de vêtements. Tout comme il existe des mannequins à habiller et des statues remployées, il existe des vêtements neufs, confectionnés spécifiquement pour les statues et des vêtements déjà portés, donnés par des fidèles. Dans ce chapitre, seule la problématique de la fabrication de vêtements neufs sera abordée, la question du don étant plus largement développée dans le chapitre suivant. Plusieurs étapes dans la fabrication des vêtements sont à considérer : la fabrication des étoffes par les drapiers et les tisserands, l'achat de ces dernières et leur transformation en vêtements pour les statues.

2.2.1. Fabrication des étoffes : l'œuvre des drapiers et tisserands

En ce qui concerne la principauté de Liège, la fin du XVII^e et le début du XVIII^e siècle furent marqué par le développement de l'industrie drapière dans la région de Verviers, au détriment du centre drapier de Leyde, qui avait pourtant connu un véritable succès, notamment grâce à l'émigration de drapiers flamands et brabançons en Hollande, au lendemain de la crise anversoise⁷⁴. De par la localisation des œuvres étudiées, mais aussi parce qu'il ne s'agit pas de statues particulièrement renommées pour la plupart, il est possible que la majorité des tenues neuves aient été confectionnées à partir des étoffes produites à Verviers. Toutefois, aucune mention d'un atelier ou d'une date de fabrication ne figure sur les vêtements des statues du corpus.

⁷⁴ Voir Laurent, H. 1927. p. 216-219.

2.2.2. Achat des étoffes : l'œuvre des fidèles et des fabriques d'église

Deux acteurs principaux sont à envisager concernant l'achat des étoffes : les fidèles, qui achètent des métrages de tissu spécialement destinés à la confection de tenues pour les statues, et l'église elle-même, ou plus particulièrement sa fabrique.

Les testaments étudiés par Murielle Delaruelle témoignent de l'achat d'étoffes neuves par les fidèles, pour vêtir les statues. Dans les comptes des ducs de Bourgogne, Jean Sans Peur achète en 1412 des draps permettant de confectionner « deux robes de draps d'or, fourrées de menu vair que MdS avoit fait faire par lui pour vestir les ymages de Nostre Dame de Tournay et son enfant »⁷⁵, alors qu'en 1416, le duc commande quatre pièces de draps impériaux, dont l'une est réservée à l'élaboration d'une robe mariale⁷⁶. Trois années plus tard, Jean Sans Peur commande un « drap d'or impérial sur champ vermeil, ouvré de grans feuilles d'or », destiné cette fois à produire un manteau. En 1424, Philippe Le Bon achète un drap d'or impérial de Lucques pour fabriquer deux manteaux : le premier pour Notre Dame de Tournai, le second pour une statue de l'église d'Henin-Liétard⁷⁷. On sait par ailleurs que de riches tissus étaient occasionnellement offerts aux statues, tels que de la toile d'argent, de la dentelle, des brocarts, de la moire ou encore du damas⁷⁸.

Bien qu'il n'existe pas d'informations quant au rôle précis joué par les fabriques dans l'achat d'habits pour les statues, il est possible de faire un parallèle entre ces tenues et les ornements liturgiques des officiants. Les fabriques, dont le rôle est de « prendre en charge l'administration temporelle des églises paroissiales »⁷⁹, étaient notamment contraintes de se procurer ces ornements. Il est probable que toutes les statues habillées ne jouissaient pas d'aussi généreux dons d'étoffes neuves, en particulier les statues masculines. S'il venait à manquer une ou plusieurs tenues à une statue, malgré les dons de vêtements déjà utilisés par les fidèles, on imagine que la fabrique devait financer l'achat d'une nouvelle tenue, sur fonds propres ou en mettant en place une récolte de fonds. Deux possibilités sont alors à envisager : la fabrique s'adressait aux personnes spécialisées, en charge de confectionner les tenues comme les ateliers de chasubleries et ne devait alors pas se préoccuper de l'achat du tissu, ou elle achetait elle-

⁷⁵ Delaruelle, M. 1988-1989. p. 13.

⁷⁶ Delaruelle, M. 1988-1989. p. 14.

⁷⁷ Delaruelle, M. 1988-1989. p. 15.

⁷⁸ Andrieu, N. 2011. p. 81.

⁷⁹ Chatard, A. 2009. p. 13.

même l'étoffe et, dans un second temps, faisait réaliser le vêtement par des communautés religieuses ou des couturières locales, pour réduire un maximum le coût de la production.

2.2.3. La réalisation des vêtements

Concernant les fidèles, de riches ou nobles donatrices fabriquaient elles-mêmes les tenues des vierges, en dédiant une partie de leur temps à la couture et à la broderie. Par ailleurs, certaines communautés religieuses féminines offraient également des habits neufs, qu'elles prenaient soin de tailler et de broder dans leur couvent⁸⁰. Dans le cas contraire, les fidèles devaient probablement faire appel à des ateliers spécialisés, pour la réalisation des tenues.

Il n'existe que peu d'informations à propos de la fabrication des tenues neuves, la majorité des ouvrages mettent l'accent sur les dons de vêtements faits aux statues. Il est alors intéressant de se pencher sur la réalisation des ornements liturgiques, tâche qui revenait aux chasubliers. Aurore Chatard développe la question de l'origine, de la fabrication et de la commercialisation de ce type de vêtements dans un article paru en 2009. Parallèlement aux ateliers de chasublerie où étaient confectionnés les vêtements liturgiques, il existait en bien plus d'endroits des boutiques tenues par des revendeurs⁸¹. À partir du XIX^e siècle, des catalogues de vente sont apparus, permettant de commander et d'acheter à distance des articles textiles religieux, pratique favorisée par le développement du chemin de fer⁸². L'exemple repris est celui de la Maison Biais à Lyon, qui propose à ses clients des articles sur mesure. Ainsi, l'acheteur doit renseigner l'objet qu'il désire acheter, le modèle précis et les modifications à apporter, le style et la couleur souhaitée, les dimensions de l'objet et, enfin, le budget à ne pas dépasser. Il est même précisé qu'il est possible d'émettre des « recommandations spéciales [...] soit pour suivre un usage local, soit pour exécuter un dessin »⁸³ envoyé par le client⁸⁴. On imagine que ce genre d'ateliers pouvaient également répondre aux demandes des fidèles ou des fabriques, afin de fournir les parures désirées, dont des tenues pour les statues habillées.

Des matières très variées étaient employées pour confectionner les robes des statues mariales, des plus précieuses comme la soie ou le satin, aux plus communes tel que le coton⁸⁵. Souvent, les vêtements des statues paroissiales sont moins précieux que ceux des statues miraculeuses.

⁸⁰ Delfosse, A. 2004. p. 202.

⁸¹ Chatard, A. 2011. p. 19.

⁸² Chatard, A. 2011. p. 17.

⁸³ Chatard, A. 2011. p. 18, citant un catalogue de la Maison Biais Ainé et Cie, vers 1900.

⁸⁴ Chatard, A. 2011. p. 18.

⁸⁵ Delfosse, A. 2004. p. 203.

Ces dernières génèrent l'attrait de plus de fidèles mais, surtout, de personnes d'ascendance noble ou royale, donc fortunées. Elles se voient alors offrir des étoffes ou des vêtements plus qualitatifs et fastueux qu'une statue paroissiale. Par ailleurs, ce caractère miraculeux permet le développement du sanctuaire où la statue repose, qui attire lui-même toujours plus de personnes, qui achètent et offrent des vêtements toujours plus onéreux, selon le principe du cercle vertueux. On note également une différence de qualité entre les vêtements plus communs que la statue porte au quotidien et ses tenues réservées aux grandes occasions et fêtes liturgiques.

2.3. Analyse du corpus

La Vierge présente dans l'église de Marchin possède de nombreuses couches de vêtements, superposées au fil des années. La statue porte une sorte de corset en coton, faisant probablement office de sous-vêtement (fig. 38). Ce corset, qui semble avoir été assemblé directement sur le mannequin, n'a pas été enlevé depuis lors (fig. 39). Une robe beige lignée de gris foncé est placée par-dessus le corset (fig. 40). Puisqu'il laisse entrevoir la structure en bois formant le bas de la statue, il s'agit sûrement plus d'un vêtement de dessous que d'une robe à proprement parler. Il se ferme au dos de la statue par de fines lanières en coton. Il est par ailleurs certain que ces deux premiers vêtements ne furent pas retirés lors de la dernière phase de polychromie de la sculpture, comme en témoignent les traces de peintures laissées au niveau de l'encolure (fig. 41). Une feuille de papier est ensuite épinglée sur ce vêtement de dessous, elle-même recouverte d'un tissu en coton blanc (fig. 42 et 43). Le premier vêtement couvrant entièrement le bas de la structure de la statue est une sous-robe en coton, sans manche, fermée au dos par des boutons et présentant une encolure en dentelle (fig. 44). Enfin, le dernier vêtement de la Vierge est la robe avec laquelle elle est exposée dans sa niche (fig. 45). La manche gauche est amovible et fixée à l'aide de petites pressions, pour faciliter l'habillage et le maintien de l'Enfant. Ce dernier est vêtu beaucoup plus simplement puisqu'il n'est couvert que d'une sous-robe en coton léger (fig. 46) et d'une robe, assortie à celle de la Vierge (fig. 47). Outre leurs habits, les statues possèdent également des accessoires : une couronne, un sceptre et un chapelet pour la Vierge ; une couronne et un globe crucifère pour l'Enfant. Tout comme leurs vêtements, les accessoires sont généralement assortis. La photo de l'IRPA, datant de 1967, permet de découvrir des tenues différentes (fig. 48). La Vierge et le Christ portaient tous deux des robes blanches, confectionnées dans un autre tissu que les tenues actuelles. Par ailleurs, ils portaient

une collerette en dentelle plus développée qu'aujourd'hui. Les accessoires n'ont, quant à eux, pas changé.

La Vierge de l'église de Perwez est très simplement habillée : ni sous-robe, ni sous-vêtements textiles, elle ne possède qu'une robe (fig. 49). Comme il fut expliqué dans la partie précédente, elle présente un corset peint. La robe mariale, blanche brodée de fleurs, a la particularité d'être conçue en deux parties avec un vêtement pour le buste et une jupe. Dans ce cas, la manche gauche n'est pas amovible mais simplement plus courte (fig. 50). L'ensemble est directement épinglé sur le mannequin (fig. 51) et une ceinture dorée fait le lien entre le vêtement du haut et la jupe. L'Enfant, qui présente également des sous-vêtements peints, possède une robe entière, assortie à celle de sa mère, avec une ceinture dorée, faisant écho aux biais de finition des manches et du bas des tenues (fig. 52). Les vêtements sont accompagnés des accessoires habituels : couronnes, sceptre ou globe crucifère et chapelet. La Vierge et l'Enfant présentent tous deux une croix portée en pendentif. La photo prise par l'IRPA montre un habillage différent (fig. 53). On découvre deux robes foncées⁸⁶ taillées dans un tissu épais, sans doute du velours, et reprise à la taille par une large ceinture blanche. La Vierge portait également un voile et un tissu en dentelle au niveau du torse. Deux monogrammes sont brodés en relief sur les robes : celui du Christ n'est pas identifiable mais il pourrait s'agir d'un « IHS » et les lettres « AM » sont brodées sur la robe mariale. Contrairement aux tenues, les accessoires n'ont pas changé depuis la campagne photographique de l'IRPA.

La Vierge à l'Enfant de Bas-Oha n'a pas pu être descendue de sa niche et il n'est donc pas possible de s'exprimer quant à la présence de sous-vêtements peints ou textiles. On note cependant que les robes portées par la Vierge et le Christ sont particulièrement sobres, taillées dans un tissu blanc sans être reprise à la taille, dans la continuité de la mode « à l'espagnole » (fig. 54). Pas de dentelle ni de monogramme, seul un liseré doré borde les manches et le bas des vêtements. On constate toutefois une particularité pour la Vierge, avec cette cape en velours bleu qui complète la tenue. Concernant les accessoires, on retrouve les couronnes habituelles, le sceptre martial et le globe crucifère du Christ bénissant. Les tenues portées en 1967 contrastent avec cette sobriété actuelle (fig. 55). La Vierge arborait une robe plus volumineuse en dentelle, accompagnée d'une cape en tissu chatoyant et d'un long voile tombant presque au

⁸⁶ Dans la fiche descriptive de l'IRPA, les deux robes sont renseignées comme étant de couleur verte. Or, selon les recommandations officielles, les vierges devaient au minimum posséder des robes de deux couleurs : blanches et bleues. Trois possibilités sont à envisager : la couleur renseignée sur le site est une erreur, l'église de Perwez n'a pas suivi les recommandations officielles ou cette Vierge à l'Enfant possédait plus que deux tenues.

niveau des genoux. La tenue du Christ n'était pas assortie à la robe, mais bien à la cape de sa mère. Par ailleurs, une sorte de duvet ajouté au bas de la robe donne l'impression que le Christ flottait sur un nuage. Concernant les accessoires, il semble que la couronne de la Vierge ait été modifiée depuis la photographie prise par l'IRPA.

En ce qui concerne la statue mariale de Moha, elle présente actuellement une robe bleu moiré, resserrée à la taille et bordée d'un liseré doré (fig. 56). Elle porte également une cape faite du même tissu et un long voile bordé de dentelle tombe plus bas que ses pieds. Un monogramme « AM » figure sur le bas de la robe. Le Christ arbore une robe à collerette, confectionnée dans la même étoffe moirée. Le monogramme marial est remplacé par les lettres « IHS » et la robe n'est plus bordée d'un simple liseré mais de franges dorées. À nouveau, la Vierge porte une couronne, un sceptre et un chapelet tandis que le Christ couronné tient dans sa main gauche un globe crucifère. En 1971, la statue fut photographiée par Lucien Hoc (fig. 57). Le Christ et la Vierge sont tous deux vêtus de robes assorties, la Vierge portant toujours une cape et un voile. Il s'agit de vêtements de couleur claire, probablement blancs réhaussés de broderies dorées. La statue fut prise en photo en 1943 par le Commissariat général à la Restauration du Pays (fig. 58). La Vierge et l'Enfant présentent de nouveau des tenues assorties. Les robes sont taillées dans une étoffe épaisse, probablement de couleur blanche. La tenue de la Vierge comporte plusieurs broderies en relief faites de fils métalliques, notamment des fleurs de lys, des étoiles et le monogramme « AM ». La cape qu'elle porte est également bordée de broderies géométriques. Le Christ présente une collerette en dentelle et des broderies en reliefs, également en fils métalliques. Sa robe n'est pas bordée de broderies mais de franges. Les accessoires restent inchangés, avec le voile, le sceptre, la couronne et le chapelet pour la Vierge et la couronne et le globe crucifère pour le Christ.

Le saint Hubert présent à l'église de Marchin est vêtu à la manière d'un cardinal et est identifiable grâce à ses attributs : le cerf crucifère et le cor de chasse (fig. 59). Le saint possède un sous-vêtement en coton, sorte de robe de nuit blanche fermée au dos à l'aide de boutons (fig. 60). Par-dessus, on retrouve un amict en coton blanc également (fig. 61), sur lequel vient se positionner une « sous-soutane », sans manche, également fermée au dos par des boutons (fig. 62). Par-dessus ces sous-vêtements, le saint est alors vêtu des habits de cardinaux : une soutane rouge munie d'une ceinture à franges à la taille (fig. 63), un rochet en coton et dentelle blanche (fig. 64) et une mosette rouge complète la tenue (fig. 5). La tête du saint fût rabotée expressément pour pouvoir porter la mitre. Son cor et sa crosse sont en métal, probablement en

métal doré pour le cor (fig. 65) et en laiton pour la crosse (fig. 66). Une photo de l'IRPA montre le saint en 1967. Seule la partie en dentelle du rochet, sans doute plus fragile, a été changée depuis lors (fig. 67). On note également que le saint portait autrefois une croix pectorale.

Le saint Hubert de l'église de Moha est également vêtu d'habits ecclésiastiques, mais pas à la manière d'un cardinal. Puisque la statue n'a pu être descendue de son socle, il est impossible de se prononcer sur la présence ou non de sous-vêtements. Néanmoins, le saint porte une soutane blanche ornée de discrètes broderies sur les flancs, surmontée d'un surplis en coton blanc (fig. 68). Il arbore également un rabat noir et une chape cramoisie. Ses insignes viennent compléter sa tenue : son étole dorée à fils d'argent comporte des broderies en relief, à l'instar de sa mitre. Il porte aussi une croix pectorale à glands d'or et tient une crosse métallique dans la main gauche. Son cor de chasse en métal et le cerf, en bois sculpté et polychromé, permet l'identification du saint. La statue a la particularité d'avoir des mains peintes, semblant imiter le port de gants.

Le saint Lambert de Perwez est vêtu plus sobrement que les deux statues précédentes puisque sa tenue ne comporte que trois éléments : un linge en coton blanc aux manches bordées de dentelle, une chape rouge damassée avec une large bande à motifs cruciformes et une étole du même tissu, présentant également une bande de couleur dorée (fig. 69, 70 et 71). Contrairement aux autres sculptures, sa mitre est sculptée et sa crosse est en bois polychromé doré. La statue fut également photographiée au siècle passé, dans une autre tenue (fig. 72). Sur la photographie de l'IRPA, on voit le saint habillé d'un vêtement dont le bas, et non les manches, est bordé de dentelle. Il est également vêtu d'une chape et d'une étole damassées, mais il est difficile de définir de quelle couleur sont les étoffes. Seule la crosse n'a pas changé.

Le saint Lambert de Bas-Oha possède des vêtements trop grands pour la statue. Une soutane rouge, sans ceinture, est portée en dessous d'une chape cramoisie bordée de franges dorées (fig. 14). Le saint possède deux mitres : la première, plus récente, est faite de damas doré et comporte une doublure violette (fig. 73). La deuxième fut également confectionnée dans du tissu doré, mais elle est doublée d'un tissu rouge et est en moins bon état de conservation (fig. 74). Une photographie de l'IRPA permet de découvrir le saint tout autrement vêtu, lorsqu'il était encore exposé dans l'église (fig. 18). Le saint porte alors une soutane, un rochet et une chasuble présentant trois motifs cruciformes en son centre. Un manipule pend à son avant-bras gauche

et sa tenue est complétée par une crosse dans la main, une chape et une mitre, qui semble être la plus ancienne des deux précédemment décrites.

2.4. Règlementation ecclésiastique

Comme expliqué précédemment, le concile de Trente ne s'est pas prononcé de manière explicite à propos de l'habillement des statues, mais il fut quand même recommandé d'« éviter toute indécence, de sorte que les images ne soient ni peintes ni ornées d'une beauté provocante »⁸⁷. À travers cet article du décret, il est possible de lire une condamnation de la pratique du don de vêtements profanes.

Par ailleurs, à défaut de statuer sur le rituel d'habillement des statues ou des personnes pouvant y participer, l'Eglise post-tridentine prescrit des règles concernant le style de vêtements qui pouvaient être portés par les statues⁸⁸, entraînant inexorablement une certaine uniformisation du vestiaire marial, renforcée par les archiducs Albert et Isabelle d'Espagne⁸⁹. L'Eglise ordonna effectivement que les statues possèdent leurs propres parures : précieuses, décentes et arrivant jusqu'aux pieds⁹⁰.

Il fut aussi demandé de changer les habits des statues mariales lors des grandes fêtes, impliquant d'avoir au minimum deux tenues par statue – une première pour les jours ordinaires de l'année liturgique, une seconde pour les événements importants tels que les fêtes ou les processions⁹¹. Les statues mariales possédaient donc une robe blanche et une robe bleue, et parfois une tenue d'une troisième couleur : rouge ou dorée⁹². On ne sait s'il était coutume de posséder plusieurs tenues pour les saints habillés.

⁸⁷ A. Delfosse cite elle-même le concile de Trente, session XXV dans Alberigo, G. 1994. p. 1576. : « [...] omnis denique lascivia vitetur ita ut procaci venustate imagines non pigantur nec ornentur ».

⁸⁸ Albert-Llorca, M. 1995. p. 2.

⁸⁹ Delfosse, A. 2004. p. 200.

⁹⁰ Albert-Llorca, M. 2011. p. 74.

⁹¹ Il va sans dire qu'il s'agit ici d'un nombre minimum. Certaines Vierges habillées possédaient une garde-robe bien plus conséquente et diversifiée en fonction des moyens de l'église, de son statut et des dons des fidèles, comme cela sera développé dans le chapitre suivant. À ce sujet, voir Albert-Llorca, M. 2013. p. 14.

⁹² Louis Delfosse. 1989. p. 75.

Relation à la statue habillée

Nombreux sont les signes qui permettent aujourd'hui d'imaginer la relation qui unissait autrefois les fidèles aux statues habillées, miraculeuses ou non. Dans ce chapitre, il sera question d'examiner tour à tour la pratique du don, l'existence des confréries et des pèlerinages et, enfin, deux moments clefs de la vie d'une statue habillée : l'habillage et la procession.

1. Introduction

Pour comprendre le potentiel lien existant entre les statues habillées et les fidèles, il convient de connaître la vie des saints qu'elles incarnent et le rôle majeur que ces deux personnages ont eu pour le pays de Liège.

1.1. Saint Lambert

Saint Lambert, né à Maastricht, fut désigné comme successeur de Théodard en 668, à la mort de ce dernier. Lors de l'assassinat de Chidéric II, Lambert fut contraint à l'exil par Ebroïn et s'établit alors à l'Abbaye bénédictine de Stavelot. Vers 682, lorsque qu'Ebroïn mourut, Lambert put revenir à Maastricht. Selon la légende, il fut assassiné par les sbires de Pépin de Herstal en 705. Sa dépouille fut alors premièrement envoyée à Maastricht tandis que le lieu de son assassinat devint progressivement un lieu de pèlerinage. Vers 718, l'évêque Hubert fit ramener la dépouille de Lambert à Liège et transféra le siège de l'évêché dans cette même ville. C'est vers l'an mille que Notger fonda la première cathédrale liégeoise et la plaça sous le vocable de saint Lambert et de la Vierge⁹³.

Dès la mort de Lambert, son culte se développa et les premiers récits hagiographiques furent écrits. La plus ancienne *vita* du saint fut écrite anonymement, après la translation du corps de Maastricht à Liège. Cette *vita antiquissima* « incomplète mais sans doute fidèle »⁹⁴ fut remaniée au fil des siècles et inspira sa légende. Le culte du saint, qui se développa dès le VIII^e siècle, prit encore plus d'ampleur au cours des siècles suivant en Autriche, France et Allemagne du Sud notamment. Dans le diocèse de Liège, de nombreuses églises furent placées sous le patronage de Lambert, notamment à Bas Oha dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle⁹⁵.

⁹³ Dewez, L., George, Ph et Lemeunier, A. 1980. p. 12-13.

⁹⁴ Dewez, L., George, Ph et Lemeunier, A. 1980. p. 11.

⁹⁵ Dewez, L., George, Ph et Lemeunier, A. 1980. p. 26-27.

Sa fête est traditionnellement célébrée le 17 septembre, en mémoire de son martyr. Dans le catalogue résultant de l'exposition consacrée au saint en 1980 à l'église Saint-Paul de Liège, on apprend qu'à la fin du XIX^e siècle, les fidèles priaient saint Lambert pour « obtenir la conservation de leur bétail, ou la guérison de ces animaux domestiques »⁹⁶. Le saint pouvait également être invoqué contre plusieurs maladies dans nos régions, notamment « le rhumatisme, la goutte, les douleurs des jambes et des reins »⁹⁷. Lambert était toutefois prié pour différents maux, en fonction des régions. C'est ainsi qu'on souhaitait son intercession pour « les maux de tête, de dents, d'yeux et pour la cécité » en Hollande et pour l'épilepsie ou la paralysie en Allemagne. Plusieurs villes ont été marquées par des pèlerinages consacrés à saint Lambert, dont Beersel, Denderwindeke, Eeckeren et Lovenjoel⁹⁸. Dans son ouvrage sur les drapelets de pèlerinage, E. Van Heurck détaille le pèlerinage qui prenait place à Denderwindeke. Une fois ses dévotions terminées, le pèlerin fait trois tours de la chapelle et se rend alors près d'un arbre, qu'il contourne trois fois également, auquel est attaché une image de saint Lambert. Selon la tradition, l'eau jaillissant au pied de cet arbre permettait de guérir une bête malade⁹⁹.

Le jour de la Saint-Lambert constituait un repère pour la population rurale. Le 17 septembre, à la saint Lambert, les ouvriers agricoles recevaient un pourboire de leur patron. C'est également à cette date qu'était traditionnellement semé le seigle dans les régions de Liège ou que commençait la cueillette des pommes¹⁰⁰.

1.2. Saint Hubert

Saint Hubert, évêque de Tongres-Maastricht, succéda à Lambert entre 706 et 727 et pourrait être apparenté à la lignée des Pépin. Il mourut à Tervueren en 727 et fut enterré à la basilique Saint-Pierre de Liège. Canonisé en 743, ses reliques furent déplacées en 825, dans la forêt des Ardennes, à Andage – lieu aujourd'hui nommé Saint-Hubert. Ce transfert, réalisé à la demande de l'évêque Walcaud, à l'origine de la restauration du monastère d'Andage, nécessita l'accord d'une assemblée d'évêques, de l'archevêque de Cologne et de l'Empereur Louis le Pieux. La source principale de l'histoire de sa vie est la « *vita sancti hugberti* », rédigée par un proche du saint, même si la vie d'Hubert reste assez mal connue de façon générale¹⁰¹.

⁹⁶ Dewez, L, George, Ph et Lemeunier, A. 1980. p. 33.

⁹⁷ Dewez, L, George, Ph et Lemeunier, A. 1980. p. 34.

⁹⁸ Dewez, L, George, Ph et Lemeunier, A. 1980. p. 34.

⁹⁹ Dewez, L, George, Ph et Lemeunier, A. 1980. p. 35-36.

¹⁰⁰ Dewez, L, George, Ph et Lemeunier, A. 1980. p. 40-41.

¹⁰¹ Kupper, J.-L. 1991. p. 13.

Saint Hubert est connu des fidèles pour être guérisseur de la rage et le saint patron des chasseurs. En ce qui concerne les pouvoirs antirabiques du saint, ils furent particulièrement invoqués en Ardennes, notamment à l'église Saint-Hubert où sont conservées les reliques du saint. Selon la tradition, on pratiquait une incision dans le front des pèlerins atteints de la rage. Un fragment de l'étole sacrée de saint Hubert y était alors introduit, afin de transmettre aux malades les vertus antirabiques du saint¹⁰². Cette pratique de la taille toucha énormément de fidèles, comme en témoignent les registres de la cure de Saint-Hubert : 16 157 personnes furent taillées entre 1680 et 1731, 9696 entre 1806 et 1919¹⁰³.

Comme nous l'avons évoqué, selon la légende, Hubert serait parti chasser un jour de Noël. Dans la forêt, il se serait trouvé face à un cerf portant un crucifix lumineux entre ses bois, vision à la suite de laquelle il se convertit. La légende du saint ne se développa en réalité qu'à partir du XV^e siècle. Selon L. Huyghebaert, ce n'est que lorsque les associations de chasseurs sont apparues, c'est-à-dire au XV^e siècle, qui leur a fallu choisir un saint patron¹⁰⁴. C'est ainsi que la légende de saint Eustache¹⁰⁵, qui n'était développée qu'à l'échelle locale, fut reprise et appliquée à saint Hubert, qui devint dès lors le saint patron des chasseurs.

1.3. La Vierge¹⁰⁶

Il serait bien difficile de résumer l'histoire de la Vierge et l'importance qu'eut ce personnage pour les fidèles, depuis l'apparition du christianisme. Il n'est donc pas question de retracer les faits marquants de sa vie, mais plutôt de s'arrêter sur le renouveau tout particulier que connut le culte marial à partir du XIX^e siècle, période dont date la majorité des statues étudiées.

La Vierge est un des personnages les plus importants de la religion catholique, qui n'a eu de cesse d'évoluer au fil des siècles. En 431, le concile d'Ephèse permet un premier développement de la figure mariale, en désignant la Vierge comme « Theotokos »¹⁰⁷. À l'heure de la Réforme catholique, la Vierge devint un des instruments de proue de la Reconquista et incarna la figure victorieuse des protestants dans le catholicisme post-tridentin. Alors que la fin du XVIII^e siècle fut marqué par un recul du culte marial, la Vierge fit son grand retour au XIX^e

¹⁰² Dupont, Ch. 1991. p. 22.

¹⁰³ Dupont, Ch. 1991. p. 19.

¹⁰⁴ Huyghebaert, L. 1927. p. 12-13.

¹⁰⁵ Selon la légende, saint Eustache était un soldat romain qui s'est converti à l'apparition d'un cerf crucifère lors d'une chasse : Dupont, Ch. 1991. p. 28.

¹⁰⁶ Concernant cette partie, voir Delfosse, A. 2005. p. 75-80.

¹⁰⁷ « Celle qui a accouché de Dieu »

siècle. En 1842, L.-M. Grignon de Montfort publia son traité de la vraie dévotion à la Vierge où il présenta la mère du Christ comme un modèle à suivre en tant que mère et en tant qu'épouse. Au milieu du XIX^e siècle, le dogme de l'Immaculée Conception proclamé sous Pie IX favorise encore le succès de la figure mariale, en la définissant comme exempte du péché originel. C'est également à cette période qu'eurent lieu de nombreuses apparitions mariales aujourd'hui reconnues par l'Église catholique. Enfin, durant les deux guerres mondiales, la Vierge apparut comme « la protectrice de la patrie »¹⁰⁸ et les fidèles l'invoquèrent sous divers vocables : Notre-Dame des Armées, Notre-Dame des Tranchées, etc.

2. Dons et prêts

2.1. Phénomène du don dans la littérature

De nombreux auteurs ont abordé la problématique du don de vêtements et de perruques aux statues habillées, notamment Marlène Albert-Llorca, qui s'est concentrée sur plusieurs régions du sud de l'Espagne. Ricarda Pagnozzato a également développé cette question pour l'Italie, en particulier pour la région vénitienne. Dans son article « Habiller et déshabiller les images : esquisses d'une analyse » datant de 1991, Richard Trexler donne quelques exemples de don concernant notamment Tournai et l'Europe du Nord. Annick Delfosse s'est, quant à elle, concentrée sur la question du don comme signe d'appartenance et de reconnaissance sociale¹⁰⁹. En ce qui concerne nos régions, c'est Murielle Delaruelle qui a le plus développé le sujet à l'occasion de son mémoire, en 1989. Bien que plusieurs auteurs aient abordé cette problématique, leurs écrits concernent majoritairement les Vierges habillées, souvent miraculeuses.

Il est important de distinguer deux types de dons : le premier consiste à donner, ou plus exactement offrir, des étoffes ou des vêtements neufs à la statue. Le deuxième consiste à faire don de vêtements issus du monde profane. À cette tradition du don se superpose la pratique du prêt : certains fidèles prêtaient vêtements et autres bijoux, à condition de pouvoir les reprendre et les porter occasionnellement.

2.1.1. Vêtements confectionnés sur mesure

Des vêtements neufs, confectionnés spécialement pour la statue, étaient commandés ou fabriqués par des fidèles ou des communautés religieuses. Durant le XV^e siècle, pour remercier

¹⁰⁸ Delfosse, A. 2005. p. 80.

¹⁰⁹ Delfosse, A. 2004. p. 199-208.

et vénérer la Vierge, il est également attesté que le comte de Flandre faisait régulièrement don de robes à la Vierge de Tournai et que des bourgeois de Gand lui ont offert une riche draperie¹¹⁰.

Les comptes des ducs de Bourgogne informent donc sur la nature des étoffes utilisées pour confectionner les vêtements ainsi que les personnes concernées par la production du vêtement (marchand, fourreur, tailleur et « livreur »). Ils renseignent surtout les personnes qui offraient des robes neuves aux statues, ce qui permet d'évoquer le rôle du fidèle masculin en tant que donateur. Une mention permet toutefois de nuancer le propos : les bourgeois de Gand ont, certes, offert une draperie à la statue. Mais celle-ci ne servait qu'à couvrir la châsse¹¹¹. Fallait-il bénéficier d'un statut social particulier pour donner un vêtement effectivement porté par la Vierge ?

2.1.2. Vêtements d'origine profane

Dans d'autres cas, les tenues offertes étaient issues du monde profane¹¹². En effet, certains fidèles faisaient don de vêtements leur ayant déjà appartenus, à partir desquels étaient confectionnées de nouvelles tenues, pour la Vierge ou pour l'Enfant. À titre d'exemple, pour nos régions, on peut citer la Vierge habillée de l'église Notre-Dame de Bossière : selon la tradition, une de ses tenues fut cousue à partir de la robe d'une noble donatrice de la région. Pour Notre Dame Flamande de Tournai, on apprend dans des testaments tournaisiens que, dès le XIV^e siècle, de riches bourgeoises offraient certaines de leurs robes à la statue¹¹³. Ces dons n'étaient apparemment pas réservés à la Vierge puisque les saint(e)s en bénéficiaient également, comme il en est mentionné dans le testament de Jeanne d'Estampes, en 1335¹¹⁴ et dans celui de Jehanne de le Roque, de 1397¹¹⁵. En outre, comme l'explique M. Albert-Llorca, à Saint-Laurent-de-Cerdens et Castouges, les mariées offraient leur robe à la Vierge qui les portait tour à tour durant l'année, encore à la fin du XX^e siècle¹¹⁶.

Si des testaments de la fin du XV^e siècle montrent qu'à l'inverse des femmes, les hommes préféraient donner leurs vêtements aux plus démunis et non aux statues, on sait que certaines

¹¹⁰ Delaruelle, M. 1988-1989. p. 12

¹¹¹ Delaruelle, M. 1988-1989. p. 12.

¹¹² Albert-Llorca, M. 2011. p. 73.

¹¹³ Delaruelle, M. 1988-1989. p. 8-9.

¹¹⁴ Delaruelle, M. 1988-1989. p. 8-9. « Je donne j cainse (pièce d'étoffe, plus spécialement une écharpe [sic.]) de XVij aunes de larghe par les piés pour afuler (vêtir) l'ymagène de le Magdeleine ou Quaresme et as jours que il assiért. »

¹¹⁵ Delaruelle, M. 1988-1989. p. 10. « Je donne à l'image de S. Catherine d'icelle église de S.Catherine men bon mantiel de sanghine fouré de groz vair, adfin que on le vieste à ledite ymage ».

¹¹⁶ Albert-Llorca, M. 2011. p. 74.

sculptures portaient des vêtements qui avaient servi à des hommes célèbres en tant que costume de cérémonie¹¹⁷. On peut également postuler que les membres de confréries donnaient leurs costumes aux statues.

Cette pratique du don de vêtements profanes pose question : dans quelle mesure l'habit profane pouvait convenir à une statue aussi sacrée que la Vierge ? L'étoffe devait-elle subir un processus de « sacralisation » pour être portée par la statue ? Un élément de réponse est apporté par Marlène Albert-Llorca. Elle précise que l'Église n'accorde pas aux statues habillées la même sacralité qu'aux reliques de saints et qu'elles ne sont pas non plus « soumises à un rituel de consécration »¹¹⁸. Par ailleurs, comme cela sera développé par la suite, l'habillage des statues avec des vêtements profanes revêt une symbolique particulière pour les fidèles, bien que non-toléré par l'Église.

Outre les vêtements, d'autres objets étaient donnés ou prêtés, notamment les bijoux. On note également que certaines femmes se coupaient les cheveux, afin que des perruques soient confectionnées pour rendre les statues plus jolies et, sans nul doute, plus réalistes¹¹⁹.

2.1.3. Prêt temporaire de vêtements

Un fait plus interpellant encore que les dons de tissus profanes réside dans la pratique du prêt. Si aucun exemple n'a pu être mis en évidence pour nos régions à ce jour, M. Albert-Llorca cite le synode d'Orihuela¹²⁰. En Vénétie, une Vierge du Rosaire se vit prêter une robe par une fidèle, qui souhaitait la reprendre deux ou trois fois par an afin de la porter de nouveau, comme le faisait déjà sa mère. On sait également que des membres ecclésiastiques « prêtèrent leurs vêtements liturgiques pour le théâtre religieux »¹²¹.

Si la pratique du don est relativement bien connue pour les vierges miraculeuses, il n'en va pas de même pour les statues habillées de saints ou de saintes. Plusieurs questions restent en suspens, notamment par rapport au rôle joué par les ecclésiastiques et les potentiels dons qu'ils auraient faits aux statues habillées masculines. En sachant que les vêtements des clercs ne leur appartenaient pas, puisque tout ornement liturgique appartenait à l'église et non à l'officiant¹²², il est difficilement concevable qu'ils aient pu en faire don – sauf si l'on considère que la statue

¹¹⁷ Trexler, R. 1991. p. 196.

¹¹⁸ Albert-Llorca, M. 1995. p. 2.

¹¹⁹ Delfosse, A. 2004. p. 205.

¹²⁰ Albert-Llorca, M. 2011. p. 73.

¹²¹ Trexler, R. 1991. p. 196.

¹²² Chatar, A. 2009. p. 14.

habillée appartient également à l'église et qu'un échange peut avoir lieu. Il n'est cependant pas exclu qu'ils aient offert des étoffes neuves aux statues.

2.2. Pratique du don pour le corpus étudié

L'ouvrage de Paul Erève livre quelques informations concernant les statues habillées de l'église de Belle-Maison. Madame Godin, provenant de Fleury, aurait meublé l'autel de la Vierge par des dons de nappes, vases, canons, missels, robes de la Sainte Vierge, coussins - « le tout à haut prix »¹²³. L'autel consacré à saint Hubert fut décoré par la famille Godin-Parnajon. Madame Godin habilla le saint d'une chape¹²⁴ avec broderies d'or, portant l'image de saint Hubert. Madame Burnonville se chargea de meubler l'autel et d'« achever la parure du saint »¹²⁵.

Une carte postale de date inconnue montre l'intérieur de l'église de Marchin (fig. 75) ; dans laquelle la statue habillée de saint Hubert et celle de la Vierge occupent les autels latéraux, la Vierge se situant à gauche du chœur et saint Hubert à droite. Il n'y a donc aucune volonté de mettre une des deux statues en avant par rapport à l'autre. On note toutefois une différence importante : de nombreuses fleurs sont positionnées devant l'autel de la Vierge, alors que l'autel de saint Hubert est complètement nu. Deux possibilités sont alors à envisager : le clergé souhaitait mettre en avant la Vierge et garnissait donc davantage son autel ou les fleurs résultent uniquement des dons des fidèles, ce qui démontrerait une plus grande dévotion à la Vierge qu'au saint. Ces hypothèses comportent une limite importante : elles ne sont pas valables si la photographie fut prise le jour d'une fête mariale. On note par ailleurs la présence de boucles d'oreilles accrochées au chapelet que tient la Vierge dans la main (fig. 76). Toujours présentes aujourd'hui, cela confirme que les fidèles faisaient effectivement des dons de bijoux.

Une photographie non-datée présente dans les archives de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles permet de découvrir l'intérieur de l'ancienne église de Moha (fig. 77). Contrairement à la position des statues à Marchin, on constate ici une réelle mise en avant

¹²³ Erève, P. 1955. p. 19.

¹²⁴ Si le saint n'était vêtu que d'une chape, il est alors possible qu'il ne s'agissait pas d'une statue habillée telle qu'on la connaît aujourd'hui. Comme on l'apprend dans les souvenirs livrés par Gabrielle Braibant, Belle-Maison fut bombardé le 3 septembre 1944 : « la bombe était tombée sur le chemin menant de l'église au presbytère [...] A l'intérieur de celle-ci, les statues se trouvaient en morceaux parmi les gravas ; toutes sauf celle de Ste Thérèse ». Voir Richardeau, D. 2004-2005-2006. p. 103-104. L'hypothèse serait donc que la statue de saint Hubert était à l'origine sculptée entièrement et simplement sur-habillée d'une chape. À la suite des dégâts causés par le bombardement, la statue était inutilisable en l'état : on décida soit de la réparer au mieux et de la vêtir entièrement (car elle ne pouvait plus être exposée seulement vêtue d'une chape), soit de s'en séparer et de remployer une autre statue, qu'on rabota et qu'on vêtit entièrement (comme le suggère les traces de rabotages sur la statue actuelle). Le saint Hubert aujourd'hui présent dans l'église ne serait donc pas la statue originale.

¹²⁵ P. Erève. 1955. p. 19.

de la Vierge, qui trône au milieu de l'église sur son dais de procession, complètement fleuri. Saint Hubert est situé dans une niche, à gauche du chœur tandis qu'une autre statue habillée est placée dans la niche de droite. Il semble donc qu'il y ait eu deux statues habillées à l'époque, et non seulement celle étudiée. Ces deux statues sont moins mises en valeur que celle de la Vierge, seuls quelques cadres, fleurs et bougies décorent leur autel. Il est presque certain que cette photographie fut prise un jour de procession, puisqu'elle est présentée dans son dais processionnel. De plus, il s'agit d'une statue considérée comme miraculeuse par les fidèles, ce qui explique qu'elle soit particulièrement mise en avant par ceux-ci.

3. Confréries et pèlerinages

Dans le dictionnaire pratique de liturgie romaine, une confrérie est définie comme étant une « association de fidèles, constituée en un corps organique, qui a spécialement pour but l'accroissement du culte public [...]. Les confréries sont distinctes des Instituts religieux, qui comportent des vœux ; des Tiers-Ordres, qui supposent le rattachement à un ordre religieux ; et des pieuses Unions, qui ont un but pieux et charitable, mais sans rapport avec le culte public. »¹²⁶.

Il existait autrefois une confrérie de Saint-Hubert à Belle-Maison¹²⁷, dont les noms des membres ont été conservés dans les archives de l'église. Les comptes des recettes et des dépenses de l'organisation sont connus entre 1854 et 1881, faisant ainsi remonter la création de la confrérie en 1854. Toutefois, dans les comptes de 1855, on retrouve la mention d'une dépense faite pour réparer un drapeau, indiquant que la confrérie aurait été créée avant, peut-être en même temps que l'église en 1844 ou avant encore, à la chapelle de Lise¹²⁸. Le but de la confrérie de Saint-Hubert de Marchin était premièrement de prendre en charge une partie des coûts relatifs aux funérailles des membres défunts, de participer aux processions et de préparer les pèlerinages à Saint-Hubert en Ardennes.

Par ailleurs, on sait par les bannières de processions photographiées en 1967 à Belle-Maison qu'il devait également y avoir une confrérie dédiée à saint Roch, fondée en 1865 (fig. 78). Aucune information n'est disponible quant à d'éventuels pèlerinages organisés par cette confrérie, ni concernant son rôle de manière plus générale.

¹²⁶ Rivet, J. « Confrérie » In Lesage, R. (dir.). 1952. p. 272-273.

¹²⁷ À propos de la confrérie de Saint-Hubert, voir Wathieu, M. 1974-1975. p. 60-61.

¹²⁸ Hypothèse également formulée par Paul Erève : Erève, P. 1955. p. 26.

Un pèlerinage est défini comme étant un « voyage individuel ou collectif effectué dans un lieu saint à des fins religieuses et dans un esprit de dévotion »¹²⁹. C'est à nouveau dans la revue du Cercle Royal d'Histoire et de Folklore de Marchin qu'on trouve des renseignements concernant les pèlerinages organisés par la confrérie¹³⁰. Après avoir assisté à la messe du samedi de Pentecôte à l'église de Belle-Maison, les marcheurs emportaient la statue habillée de saint Hubert et allaient la placer dans le chœur de l'église de Grand-Marchin. Accompagnés d'un charriot chargé de nourriture et des bagages, les pèlerins se dirigeaient alors vers Havelange puis Miècret, Heure-sur-Famenne, Marche et enfin Nassogne, dernière étape de ce premier jour de marche où ils dormaient chez l'habitant. Le lendemain, ils se levaient de bonne heure et se mettaient en route pour Saint-Hubert, où ils arrivaient à temps pour assister à la grand-messe du dimanche de Pentecôte. Après la messe, ils débutaient le chemin du retour et passaient la nuit à Marche. Le lundi après-midi, de retour à Grand-Marchin et accueillis par leur famille et les villageois, ils reprenaient la statue de saint Hubert pour la replacer dans sa niche à Belle-Maison, accompagnés tout du long par des chants et de la musique. Le premier pèlerinage eut lieu en 1855 et les suivants en 1857, 1859, 1864, 1867, 1870, 1879 et 1881.

4. Habillage

Bien que la pratique d'habillage de statues fut parfois condamnée par les religieux et considérée comme idolâtre ou profanatrice¹³¹, elle n'en reste pas moins une part « ordinaire de la vie spirituelle et cultuelle de beaucoup de peuples »¹³². Bien souvent, dans les sanctuaires mariaux les plus célèbres et les édifices religieux les plus riches, les garde-robes mariales étaient largement fournies et la Vierge disposait de nombreuses tenues, toutes plus fastueuses les unes que les autres. Les vêtements des statues pouvaient donc être changés régulièrement. Pour les édifices moins fortunés, qui n'avaient le luxe de financer tant de vêtements ou ceux dont les statues ne suscitaient pas les dons de nombreux textiles, il était coutume que la Vierge possède au minimum deux tenues : une première, simple, pour les jours ordinaires ; une deuxième, plus ornée, pour les jours de fêtes¹³³.

¹²⁹ « pèlerinage » In Trésor de la Langue Française *informatisé* (<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/search.exe?23;s=1219995225;cat=0;m=p%8Alerinage;> consulté le 08 août 2019).

¹³⁰ À propos du pèlerinage organisé à Marchin, voir Wathieu, M. 1974-1975. p. 60-61.

¹³¹ Albert-Llorca, M. 2013. p. 13.

¹³² Trexler, R. 1991. p. 195.

¹³³ Albert-Llorca, M. 2013. p. 14.

4.1. Question du genre

Si l'Eglise s'est prononcée sur le style de vêtements que devaient porter les statues, elle n'a en revanche pas indiqué de règles relatives à l'habillement des statues ou à l'identité des personnes pouvant y prendre part. Dans la littérature actuelle, de nombreux auteurs mettent en évidence la « féminisation » du rituel de l'habillement des statues de la Vierge – entendons par là le fait que ce rite soit, de façon privilégiée, réservé aux femmes, bien que quelques cas dérogent à la règle.

Marlène Albert-Llorca cite notamment l'exemple de la ville de Mende, où la Vierge noire était habillée par le prêtre, aidé de la sacristine¹³⁴. Richard Trexler explique qu'au XVIII^e siècle, au sanctuaire de Palencia, un prêtre était autorisé à changer les vêtements de la Vierge, à condition toutefois qu'il soit accompagné de femmes du village. Ces dernières avaient comme consigne d'indiquer au prêtre, à l'aide de bâtons, les emplacements où devaient être posés les vêtements. Par conséquent, le prêtre se chargeait d'habiller entièrement la Vierge, mais il lui était absolument interdit d'enlever les sous-vêtements de cette dernière, qui devinrent une « partie inaliénable » de la statue¹³⁵. Pour nos régions, nous savons qu'à Tournai, durant une partie de la période médiévale, les prêtres s'étaient octroyé le droit de changer le manteau de la Vierge une fois par an¹³⁶. Rien ne permet d'affirmer s'ils participaient de manière plus conséquente à la préparation de la statue, ni s'ils découvraient son corps.

Les deux exemples apportés permettent, à tout le moins, de nuancer la féminisation du rituel d'habillement. Il apparaît d'ailleurs probable qu'il ne s'agisse pas de deux exemples uniques. Richard Trexler émet notamment l'hypothèse selon laquelle « plus la communauté était petite et moins l'acte de changer les vêtements était public et formel, plus il y avait de probabilités que les femmes se chargent de ce rôle. Lorsque l'on se déplace vers la ville, les mâles jouent visiblement un rôle croissant dans l'habillement des statues »¹³⁷.

Dans la littérature, la question de la pudeur ou de la gêne est souvent citée pour justifier que, dans la majeure partie des cas, les femmes se chargent de l'habillement des statues mariales. Le fait de vêtir ou de dévêtir les statues de vierges susciterait donc un certain malaise chez les individus masculins. Qu'en est-il alors pour les statues habillées de saints ? Les femmes pouvaient-elles les (dés)habiller ? On pourrait imaginer qu'un des rôles incombés aux membres

¹³⁴Albert-Llorca, M. 1995. p. 2.

¹³⁵Trexler, R. 1991. p. 197.

¹³⁶Albert-Llorca, M. 1995. p. 2.

¹³⁷Trexler, R. 1991. p. 197

masculins des confréries étaient effectivement de préparer les statues de saints avant la procession.

4.2. Conditions d'accès au rôle de chambrière

Peu d'informations dans la littérature actuelle renseignent sur la personne qui était chargée de nommer les caméristes. Maria Albert-Llorca affirme néanmoins qu'il était rare que les habilleuses soient désignées par un membre du clergé, illustrant son propos par deux exemples : à certains endroits, le rôle de chambrière est transmis de mère en fille au sein d'une même famille, qui ont aussi pour tâche de conserver et de préserver les vêtements mariaux¹³⁸. À l'inverse, notamment à Muro, c'est la Confrérie de la Vierge qui s'emploie chaque année à nommer les habilleuses. La composition de cette organisation est représentative des familles du village, ce qui permet à presque toutes les familles de participer au moins une fois à l'habillage de la Vierge¹³⁹. Néanmoins, lorsqu'une chambrière était élue pour une seule année, il était rare qu'elle puisse participer à l'ensemble de la cérémonie d'habillage.

S'il est difficile de définir le désignateur des habilleuses, il semblerait que l'accès à ce rôle soit conditionné par trois critères principaux : l'âge de l'individu, son ancienneté en tant que chambrière et, enfin, son statut social. Il convient cependant de préciser que ces critères ont probablement varié en fonction des lieux et des époques. Par ailleurs, il est nécessaire de distinguer deux types de chambrières : celles qui ne sont élues que pour une année et celles qui sont nommées à vie, car leurs rôles respectifs sont très différents.

En ce qui concerne l'âge de l'individu, on remarque que les caméristes étaient généralement très jeunes, très âgées ou veuves. Le critère de l'âge ne vaudrait pas par lui-même, mais serait décisif par ce qu'il induit : la pureté de la chambrière. Les jeunes filles, encore vierges et les veuves ou les femmes plus âgées ont en commun d'être écartées des plaisirs de la chaire¹⁴⁰. Cela expliquerait également le fait que les religieuses puissent accéder à ce rôle, sans restriction d'âge, ayant prononcé leur vœu de chasteté. Aujourd'hui, le critère de la pureté des habilleuses n'est plus d'application et les chambrières peuvent être nommées parmi les femmes mariées¹⁴¹.

Si ce critère n'est pas décisif, l'appartenance à une famille aisée peut être un facteur facilitant l'accession au rôle de chambrière. En effet, dans certains cas, la tâche ne consiste pas

¹³⁸Albert-Llorca, M. 1995. p. 13.

¹³⁹Albert-Llorca, M. 1995. p. 13.

¹⁴⁰Albert-Llorca, M. 1995. p. 17.

¹⁴¹Albert-Llorca, M. 1995. p. 17.

uniquement en l'habillage la Vierge, il est également question de conserver et d'entretenir ses vêtements. C'est ainsi qu'en Andalousie, le règlement d'une confrérie précise qu'il est nécessaire que les habilleuses proviennent d'une famille possédant un espace assez grand et pouvant investir suffisamment d'argent dans cette tâche¹⁴². Par ailleurs, il était parfois imposé aux caméristes d'acheter un costume relatif à leur fonction¹⁴³, de faire des dons à la chapelle de la Vierge ou encore d'organiser des banquets en son honneur, lors desquels les chambrières devaient offrir le repas aux représentants civils et religieux. Il est évident que, pour répondre à ces obligations, les caméristes devaient être fortunées ou provenir d'un milieu aisé¹⁴⁴.

On constate, enfin, qu'il existe une sorte de hiérarchie inhérente au rôle de camériste, induite par l'âge et surtout par l'expérience des habilleuses, conditionnant le rôle qui leur est confié. Les plus jeunes assistent rarement à toute la cérémonie et ne sont autorisées qu'à mettre les bijoux ou les parures secondaires, telles que le manteau. Il en va de même pour les chambrières ayant le moins d'expérience : celles désignées pour une seule année n'ont généralement pas le droit de voir la Vierge en sous-vêtements ou complètement dénudée¹⁴⁵. Marlène Albert-Llorca cite, à titre d'exemple, les villes de San Stefano et d'Augusta où les veuves et les femmes les plus âgées de la paroisse étaient les seules autorisées à (dés)habiller les statues mariales¹⁴⁶. Dans les villages situés près de Valence, aucune condition particulière n'était requise : toutes les femmes pouvaient être élues chambrières, sur base d'un vote démocratique. Elles n'étaient cependant nommées que pour un an et leur rôle se limitait à des manipulations périphériques, secondaires. Pour prétendre à des tâches plus larges, il fallait être nommée camériste à vie et seules les femmes respectant rigoureusement la religion catholique pouvaient espérer l'être¹⁴⁷.

En tenant compte des différentes situations abordées, il semblerait que le rituel de l'habillage soit ouvert aux femmes et aux hommes, sous réserve de plusieurs conditions. Les religieuses comme les femmes laïques pouvaient accéder au rituel d'habillage. De façon plus

¹⁴² Albert-Llorca, M. 1995. p. 13.

¹⁴³ Concernant une tenue particulière que les caméristes devaient porter, on peut se référer aux exemples développés par M. Albert-Llorca. Le premier concerne la ville d'Hondon où les caméristes avaient pour consigne de revêtir un tablier blanc, qui ne devait servir à aucune autre tâche que celle d'habiller la Vierge. Marlène Albert-Llorca introduit ici un lien entre la couleur blanche du tablier et sa symbolique de pureté, comme étant une façon de retrouver leur virginité perdue ou nier la présence des menstruations des chambrières. Le second exemple est celui d'Altamura, ou de certains autres villages du pays valencien, où les chambrières étaient tenues de porter un costume noir pour habiller la Vierge (Albert-Llorca, M. 1995. p. 7.).

¹⁴⁴ Albert-Llorca, M. 1995. p. 13.

¹⁴⁵ Albert-Llorca, M. 1995. p. 15.

¹⁴⁶ Albert-Llorca, M. 1995. p. 17.

¹⁴⁷ Albert-Llorca, M. 1995. p. 16.

exceptionnelle, des individus masculins pouvaient également participer à l'habillage partiel ou total des statues. Il semblerait néanmoins qu'il y ait plusieurs conditions *sine qua non* pour qu'un homme accède à ce rite. D'une part, que l'individu soit accompagné, aidé – ou surveillé – par des femmes. D'autre part, qu'il ne découvre jamais le corps nu de la Vierge. Enfin, bien que cette condition n'apparaisse qu'en filigrane, il semblerait que seuls les membres du clergé aient pu un jour prendre part à l'habillage des statues de Marie, hypothèse confirmée par les propos de Richard Trexler¹⁴⁸. De ce fait, les hommes laïcs semblent être les seuls réellement exclus de l'habillage des Vierges. Il semblerait donc que le facteur déterminant pour accéder au rôle de chambrières de Marie ne soit pas seulement une question de genre, mais surtout une question d'exclusion de la sexualité.

Si les conditions de « pureté » et d'ancienneté semblent être des critères plus moins décisifs pour vêtir les vierges, qu'en est-il des statues de saints ? Le critère de pureté, propre au caractère virginal de la Vierge, serait-il remplacé par la virilité, propre à l'homme dans la force de l'âge – induisant donc que des jeunes hommes, ou jeunes adolescents, ne s'occuperaient pas d'habiller les saints ? L'ancienneté serait-elle vue comme un gage de sagesse, caractéristique de la figure sage du saint ? Quelles pourraient finalement être les conditions d'accès à l'habillage des saints, outre peut-être, le fait d'être un homme ? Il est difficile d'apporter une réponse précise à ces questions. On peut tout de même postuler que les personnes les plus enclins à préparer les saints pour les processions sont les membres des confréries qui portent les statues.

4.3. Symbolique de l'habillage pour les fidèles

Peu d'informations concernant le déroulement de cette pratique fort ancienne nous sont parvenues. L'habillage des statues mariales est effectivement entouré d'un grand secret, qui s'explique par le triple processus qu'il induit : un processus d'humanisation, un processus de féminisation et, enfin, un processus d'identification¹⁴⁹. Quant à l'habillage des statues de saint(e)s, bien qu'aucun renseignement n'est disponible, tout porte à croire que le même genre de phénomène est d'application.

Par son habillage, la statue mariale n'est plus vue comme un simple objet. De nombreux témoignages indiquent que les chambrières ne voient plus la statue comme un mannequin, elle devient une personne, représentante de la Vierge sur terre, aux yeux des habilleuses mais

¹⁴⁸Trexler, R. 1991. p. 198 : « je ne dispose toujours pas d'exemples sûrs de mâles chrétiens laïcs qui aient réellement habillé et déshabillé des statues »

¹⁴⁹Voir l'article : Delfosse, A. 2004. 199-208.

également des fidèles¹⁵⁰. Selon A. Delfosse, par ce rite, la chambrière entre en contact avec le sacré et prépare entièrement la Vierge, ce qui lui « donne la conviction [...] d'actualiser le mystère de la figure mariale en la rendant présente à tous »¹⁵¹. L'habillage permet donc bien d'humaniser la statue.

Annick Delfosse parle également d'un « processus de féminisation » et explique que les chambrières en charge de l'habillage de la Vierge vont parfois jusqu'à parfumer cette dernière et l'enduire de lait pour le corps¹⁵². Elles s'attèlent également à coiffer les Vierges qui, dans les régions méditerranéennes, présentent souvent des crânes chauves, destinés à être couverts par des perruques. Ces dernières sont parfois confectionnées à partir de vrais cheveux, donnés à la statue par des fidèles¹⁵³. Les cheveux étant considérés comme le signe de féminité par excellence, l'en priver serait lui enlever la composante faisant d'elle non seulement une personne, mais surtout une femme¹⁵⁴.

Thomas Golsenne s'est également attardé sur la symbolique, non pas de l'habillage, mais du vêtement en tant que parure. Partageant l'hypothèse du processus d'humanisation formulée par A. Delfosse, il affirme que le vêtement apporte de la vie à l'image, la « rend active », elle qui est immobile en-dehors des miracles qui la font pleurer, saigner, bouger, etc¹⁵⁵. Par ailleurs, l'habit permettrait de rendre visible la puissance, le pouvoir de la statue ou, du moins, du prototype qu'elle incarne. Aux yeux des fidèles, ce serait donc bien les vêtements qui signifieraient qu'un miracle s'est produit et que d'autres s'accompliront encore¹⁵⁶.

Selon ces différents éléments, le rôle de chambrière apparaît effectivement comme un honneur. À travers leurs actes, les chambrières entrent en contact avec le sacré, avec la Vierge elle-même. Dans cette optique, être camériste est bel et bien un privilège pour soi-même, mais cela reflète également l'occupation d'une place particulière au sein de sa communauté.

¹⁵⁰ Albert-Llorca, M. 2013. p. 16.

¹⁵¹ Delfosse, A. 2005. p. 86.

¹⁵² Delfosse, A. 2004. p. 204.

¹⁵³ Albert-Llorca, M. 2013. p. 15.

¹⁵⁴ Albert-Llorca, M. 1995. p. 15.

¹⁵⁵ Golsenne, Th. 2010. p. 83.

¹⁵⁶ Golsenne, Th. 2010. p. 82.

5. Procession

5.1. Définition

Selon le dictionnaire pratique de liturgie romaine, la procession est un « cortège religieux qui se rend d'un lieu à un autre en chantant »¹⁵⁷. L'auteur envisage cinq règles liturgiques, caractérisant de façon théorique le déroulement de la procession.

1. *« La processio sacra se compose exclusivement des membres du Clergé. Les Laïques sont autorisés à précéder ou à suivre la procession, mais ils n'en font pas partie. Il leur est absolument interdit de marcher entre la croix et l'Officiant, c'est-à-dire parmi les membres du Clergé. Il faut excepter, cela va sans dire, les Laïques qui remplissent les fonctions de Clercs et sont habillés comme eux ; les Chantres en surplis, les Notables et les membres de la confrérie du Saint-Sacrement qui sont chargés de porter le dais. »*
2. *« Le sens unique est le principe qui prescrit au Célébrant de tourner toujours sur sa droite. Il s'applique à toutes les processions. Ainsi, arrivée sous le porche de l'église, une procession doit tourner à droite ; de même si elle fait le tour de l'église, ou le tour du catafalque (aux funérailles ou autres services funèbres). Jamais ceux qui la composent ne se diviseront pour passer les uns à droite, les autres à gauche. »*
3. *« Tous les membres du Clergé doivent marcher deux à deux (presque coude à coude) et non se diviser pour former deux colonnes, entre lesquelles il n'y a que du vide. Ainsi dans une nef large ou dans une rue, on ne devrait jamais s'éloigner pour marcher en rangées parallèles. »*

¹⁵⁷ Lesage, R. « procession » In Lesage, R. (dir.). 1952. p. 843-849.

4. *« Si dans une même catégorie, les participants de la procession sont en nombre impair, les trois derniers de chaque groupe marchent ensemble, le plus digne entre les deux autres. Ainsi trois Cardinaux, ou trois Evêques, ou trois Chanoines, etc... »*

5. *« Au départ et au retour d'une procession, soit au chœur, soit dans une chapelle où se fait une station, tous les membres du Clergé font la gèneuflexion, si le Saint-Sacrement réside au tabernacle ; tous, sauf le Célébrant, les Prélats et les Chanoines, la font aussi, lorsque le Saint-Sacrement n'y est pas conservé. À l'exception des processions du Saint-Sacrement, où personne ne fait de révérence, il convient qu'on fasse : 1° la gèneuflexion à deux genoux, si la procession passe devant le Saint-Sacrement exposé ; 2° la gèneuflexion simple, si elle passe devant un autel au moment de l'élévation ou de la communion, devant le tabernacle où réside la sainte Réserve, devant l'autel majeur (sauf l'Officiant, les Prélats et les Chanoines), devant un Prêtre porteur du Saint-Sacrement ; 3° une inclinaison de tête en se découvrant, devant une relique insigne exposée ; 4° on se découvre seulement en passant devant une église ou une croix le long du chemin ».*

Ces cinq règles permettent non seulement d'envisager l'allure que devait avoir le cortège (les personnes ayant le droit d'y participer et en quelle position), mais également de connaître les gestes qu'il était recommandé de faire lors du parcours processional, à mesure que les fidèles et clercs passaient devant des points plus ou moins sacrés de la procession. Ainsi, il était convenu de s'agenouiller à deux genoux devant le Saint-Sacrement exposé, mais le fidèle inclinait par exemple seulement la tête et la découvrait devant une relique.

Le dictionnaire apporte également de précieux renseignements concernant les habits qu'il était coutume de porter lors des processions, tant pour les clercs que pour les laïques :

1. *« L'officiant peut être revêtu soit simplement du surplis et de l'étole avec ou sans chape [...], soit de l'amict, de l'aube, du cordon et de l'étole croisée. Ces vêtements et insignes sont obligatoires, ainsi*

que la chape, s'il y a un Diacre et un Sous-Diacre en aube, dalmatique et tunique. La chape est prescrite aux processions du Saint-Sacrement [...]. »

2. *« D'autres Prêtres peuvent porter l'aube, l'étole et la chasuble [...], les Diares la dalmatique, les Sous-Diares la tunique [...], sur le surplis ou sur l'aube [...]. Aucun ne porte le manipule [...]. »*
3. *« Les Clercs et les Chantres doivent revêtir le surplis [...]. »*
4. *« Les membres de Confréries laïques peuvent porter leur costume particulier, et ceux des Associations pieuses leurs insignes : croix, médailles et rubans, etc... ».*
5. *« Les Laïques ne doivent pas se couvrir, sauf en cas de pluie [...], à l'exception des magistrats, militaires, professeurs de faculté, et autres fonctionnaires revêtus de leurs insignes. Les militaires en armes qui escortent une procession, doivent se tenir sur les côtés [...]. »*
6. *Les enfants (ou les adultes) ne peuvent être admis s'ils sont déguisés en Anges, en Vierges ou autrement, portant des symboles religieux, des vases sacrés, des fac-similés des instruments de la Passion, etc..., ou représentant des personnages de l'ancien ou du nouveau Testament, es scènes de la vie des Saints [...]. L'Ordinaire du lieu peut cependant autoriser aux processions du Saint-Sacrement des enfants parés portant ou répandant des fleurs, de l'encens, des épis de blé ou des fruits devant la croix de procession [...].*

Au travers de ces recommandations, il apparaît extrêmement important que le statut précis de chaque participant soit connu par ses habits. En effet, chaque membre du clergé doit se vêtir selon un code précis et les fidèles sont invités à porter leurs signes d'appartenance à des communautés spécifiques, qu'il s'agisse de costumes entiers ou d'insignes pieuses. On se rend également compte qu'aucune place n'est laissée à l'artifice pour les fidèles, en particulier pour

les enfants : ils ne peuvent se déguiser, ni porter des éléments en rapport avec des personnages sacrés. Tout l'artifice semble finalement être réservé à l'objet porté en procession, qui doit attirer le regard de tous.

Vient ensuite la réglementation concernant l'ordre des personnes participant aux processions :

1. *« Certains groupements laïques peuvent précéder une procession : a) les sociétés de musique tolérées par l'Ordinaire du lieu [...], mais il leur est interdit de jouer dans l'église [...]. b) les Associations pieuses sans costume long, avec leur bannière ; c) les confréries avec leur bannière et leurs insignes particuliers [...], les moins anciennes en avant [...] ; elles peuvent aussi marcher derrière leur croix de bois, munie d'un voile de la couleur du jour [...] ; d) les Tiers-ordres, dont les Laïques, lorsqu'ils sont revêtus de leur costume spécial [...]. »*
2. *« Les membres du Clergé régulier marchent ensuite sous leur croix respective, les moins anciens en avant [...]. »*
3. *« Le Clergé séculier, divisé, si c'est l'usage, en paroisses, instituts ecclésiastiques, collégiales, chaque groupe marchant sous sa propre croix, accompagnée de deux Acolytes. Le chapitre de la cathédrale est toujours le dernier, parce que le plus digne. Il est aussi précédé de sa croix. Dans chacun de ces corps on suit l'ordre des préséances officiellement établi [...]. Si ce chapitre est présent, c'est lui qui constitue réellement le centre de la procession. a) Un Thuriféraire marche en tête, pour purifier et embaumer la voie que suit le cortège liturgique et surtout pour honorer le divin Crucifié dont il précède l'image. Pendant le parcours, il tient l'encensoir de la main droite et le balance, le couvercle légèrement soulevé. Il ne se couvre jamais de la barrette. Ce Clerc peut aussi précéder une châsse ou une statue ou une image vénérée, c'est-à-dire le centre même de la procession, mieux encore le dais sous lequel est porté le Saint-Sacrement, il doit y avoir deux Thuriféraires, ni plus, ni*

moins. b) Derrière le Thuriféraire vient le Porte-Croix [...]. C'est un clerc en surplis, tête nue, qui est généralement chargé de cette fonction. Dans les processions les plus solennelles, la croix est portée par le Sous-Diacre en aube et tunique, ou en chasuble pliée suivant le cas. Le Diacre marche alors à gauche du Célébrant. Quand l'Evêque officie, c'est un Sous-Diacre distinct de celui qui est d'office [...]. c) Deux Acolytes accompagnent toujours la croix de procession. Si l'espace est trop étroit, ils devancent le Porte-Croix. Jamais ils ne doivent s'en séparer. La croix archiépiscopale n'est pas accompagnée d'Acolytes, lorsque l'Archevêque, en cappa, se rend à la cathédrale ou en sort [...]. »

4. « Les prélats marchent normalement devant l'Officiant ; mais si le Clergé est paré, ou le chapitre cathédral, paré ou non, est présent, ils marchent derrière l'Officiant, les plus dignes en premier. »
5. « Les Maitres de cérémonies ou Cérémoniaires n'ont pas de place fixe : ils se tiennent là où leur présence est utile, et ils s'assurent que tout se passe avec ordre. Ils ont toujours la tête découverte. S'ils sont deux, le premier marche près de l'Officiant et le second derrière la croix. »
6. « L'Officiant marche toujours le dernier, s'il n'y a pas de Prélat. L'Evêque diocésain se place derrière lui, accompagné de deux Chanoines en habit de chœur. Si le Prélat n'était qu'en mozette, il ne serait accompagné que d'un Cérémoniaire. L'Officiant est toujours paré de la chape, assisté d'un Diacre et d'un Sous-Diacre, qui soutiennent les bords de la chape. Un Evêque qui officie au faldistoire sera accompagné de même, mais l'Evêque diocésain aura auprès de lui deux Diacres assistants [...]. »
7. « Derrière l'Officiant, s'il est Evêque, prennent place son Caudataire, ses porte-insignes et ses Familiers. Avec eux se termine la procession. Si les prélats marchent derrière l'Officiant, ils sont

deux à deux, même les Cardinaux, sans être assistés de Chanoines ou de Prêtres. »

8. *« Après la procession, les fidèles peuvent suivre. Il faut toutefois observer encore une préséance traditionnelle : les notables et les magistrats, s'ils ne sont pas en tête de la procession, devant la croix, doivent avoir la première place derrière l'Officiant. Ensuite viennent les hommes, enfin les femmes ».*

Outre les considérations sur la place exacte que chaque participant doit tenir au sein de la procession, ces informations montrent l'importance des aspects sonores et olfactifs. Les processions étaient plus que de simples marches puisqu'il s'agissait d'honorer et de remercier le sacré, notamment par l'entremise d'encens, de chants, de prières, etc.

Le dernier paragraphe de la définition du dictionnaire de liturgie romaine est consacré à la classification des différents types de processions :

1. *« Les processions ordinaires de l'année liturgique, qui se font chaque année, à date fixe, conformément aux prescriptions des livres liturgiques : à la Purification, aux Rameaux, le Jeudi et le Vendredi saints, aux Rogations et à la fête du Corpus Christi [...]. »*
2. *« Les processions ordinaires prescrites par le cérémonial pour le chant de l'évangile à la Messe solennelle, pour les funérailles et l'absoute [...], pour la réception de l'Evêque diocésain et la Visite pastorale [...], pour la Messe pontificale [...]. »*
3. *« Les processions locales, autorisées en certains lieux par un long usage : La procession du saint jour de Pâques pendant les Vêpres [...] ; les processions du Saint-Sacrement, qui se font à date fixe à l'instar de celle du Corpus Christi ; la procession du Rosaire, au premier dimanche d'octobre, celles qui se font annuellement à l'occasion de la fête du Patron d'une localité ou du Titulaire d'une église, etc... »*

4. *« Des processions extraordinaires peuvent être ordonnées par l'Evêque, après avis du chapitre cathédral, pour motif d'intérêt public [...], comme la translation d'une relique insigne [...], pour demander la pluie ou le beau temps, pour repousser la tempête, en temps de disette ou d'épidémie, en temps de guerre ou pour éloigner une calamité publique ou encore en action de grâces [...]. ».*

Les processions étudiées dans le cadre de ce mémoire appartiennent probablement à la troisième catégorie. Les statues habillées sont alors objets de dévotion et il s'agit, pour les fidèles et les clercs, de remercier les saints concernés par l'intermédiaire des processions. Toutefois, comme il l'est expliqué dans le quatrième point, des processions extraordinaires pouvaient être organisées pour des raisons précises. Il ne serait pas étonnant, au vu de l'histoire et des vertus des saints Hubert et Lambert, qu'ils soient portés en procession lors de périodes de famine, d'épidémies, de mauvaise récolte, etc. La statue habillée, jusque-là considérée comme objet dévotionnel, acquiert un nouveau statut : le temps de la procession, il ne s'agit plus simplement pour les fidèles d'honorer le saint, mais bien d'attendre un geste de ce dernier. La statue habillée n'est alors plus un objet de dévotion, mais un objet de culte.

Parallèlement à cette définition de Robert Lesage, il est possible de se rendre compte de l'aspect concret des processions, en se penchant sur des œuvres picturales ou des photographies anciennes. On peut ainsi comprendre l'importance de ces festivités, qui rythmaient la vie d'une communauté entière. Lors des processions, c'était parfois toute une ville qui se transformait et se parait de ses plus beaux atouts pour célébrer le personnage saint mis à l'honneur, comme en témoigne une peinture de l'Ommegang bruxellois de 1615. On voit sur ce tableau que le parcours processionnel était garni de plantes et de fleurs tandis que les façades de certaines maisons étaient recouvertes de branchages¹⁵⁸.

Bien que très détaillée, la définition livrée par Robert Lesage ne s'étend pas sur l'identité des porteurs des statues ou des reliquaires. Plusieurs photographies laissent suggérer que le genre des porteurs n'avait pas d'importance : les fidèles masculins pouvaient porter des statues de Vierge, comme ce fut le cas lors d'une procession de Saint-Jacques à Bruxelles (fig. 79) et des femmes pouvaient prendre en procession des statues de saints, notamment à Laneffe (fig. 80).

¹⁵⁸ Dekoninck, R. et al. 2016. p. 3.

On note également que les objets pris en procession pouvaient être ou non placés sous un dais et que les porteurs n'étaient pas toujours habillés en costume de confrérie.

Le but des processions était d'encourager la dévotion du peuple et elles devaient avant tout être des moments de « prière en l'honneur de Dieu »¹⁵⁹. À cet égard, les autorités ecclésiastiques plaidaient en faveur des processions silencieuses, seulement ponctuées de prière et de chants et condamnaient le bruit des tambours, des cors ou des armes à feu¹⁶⁰. Malgré cette interdiction, des photos indiquent que de nombreux instruments rythmaient le parcours processionnel : c'était le cas lors de la procession du car d'or au Doudou de Mons ou encore à la procession de Notre-Dame des Sept Douleurs à Woluwe-Saint-Lambert (fig. 81). Outre la musique, il semblerait que des danses aient aussi fait partie des processions, comme cela est visible sur un cliché d'une procession à Echtenarch (fig. 82).

Enfin, les processions n'étaient pas réservées aux seuls fidèles puisque des chevaux pouvaient également être présents, soit en tant que simples montures pour leur cavalier (fig. 83), soit pour tirer des chars supportant les statues ou les reliquaires (fig. 84). En outre, il existait aussi des processions atypiques, dont la procession nautique de Liège est un exemple. Les bateaux remplaçaient alors les chars et étaient ornés de draps et de guirlandes florales (fig. 85).

5.2. Les processions des statues étudiées

Une photographie, provenant des archives de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles, permet toutefois de découvrir la Vierge à l'Enfant dans l'ancienne église de Moha (fig. 77). On retrouve la statue habillée, dans son dais de procession, entièrement fleuri pour l'occasion¹⁶¹. Elle trône au centre de l'église et concentre l'attention de tous. Il faut cependant noter que cette statue était considérée comme miraculeuse, tous les dais mariaux n'étant probablement pas aussi ornés lors des processions. Notre-Dame du Rosaire était priée à Moha pour la résurrection temporaire des nouveaux-nés qui n'avaient pu être baptisés avant leur mort. De plus, cette Vierge est également réputée pour avoir guéri miraculeusement une cinquantaine d'adultes – tous ces miracles ayant eu lieu entre 1700 et 1730 et furent reconnus en 1708 et 1719 par le prince évêque de Liège.

¹⁵⁹ Cloet, M. 1986. p. 620.

¹⁶⁰ Cloet, M. 1986. p. 620.

¹⁶¹ Ce dais, sans fleur, fut photographié par le Commissariat général à la restauration du pays en 1943. Selon l'IRPA, il daterait du second quart du XIX^e siècle.

Bien qu'on ne dispose actuellement pas de photographies des processions concernées par ce mémoire, plusieurs objets¹⁶² témoignent en filigrane de cette pratique, notamment les bannières de processions. Quatre bannières ont été photographiées à Moha en 1967, deux consacrées au rosaire, une à l'Immaculée Conception et une à saint Hubert. La bannière de saint Hubert, datée de 1873, est faite de velours vert et comporte l'inscription suivante : « De St Hubert de Moha » (fig. 86). Le saint est représenté au centre et, contrairement au reste de la bannière entièrement textile, son visage est peint. La bannière de l'Immaculée Conception, datant de 1875, est confectionnée dans de la soie moirée de couleur blanche (fig. 87). La Vierge de l'Immaculée Conception est représentée surmontant un croissant, avec le visage peint. La première bannière consacrée au rosaire est datée de 1862 et est faite de velours vert (fig. 88) tandis que la seconde, en velours bleu, comporte l'inscription suivante « Association du Rosaire Perpétuel 1867 » (fig. 89). Dans les deux cas, les scènes figurent saint Dominique recevant le rosaire de la Vierge et ont été premièrement peintes sur toile, puis appliquées à la bannière.

À Belle-Maison, trois bannières ont été photographiées la même année. La première, datant de 1813 ou 1873¹⁶³, est consacrée à saint Hubert, le patron de l'église (fig. 90). Faite de velours vert, la scène de la conversion de saint Hubert est brodée au centre et on peut lire les inscriptions « Confrerie de St Hubert » et « Bellemaison ». La deuxième bannière, consacrée à saint Roch, fut aussi l'objet d'une confrérie, comme en témoigne l'inscription brodée « Confrérie de St Roch érigée a Bellemaison le 16 août 1865 » (fig. 78). Au centre de l'écriture, le saint est représenté en pèlerin, montrant sa plaie à la cuisse. Enfin, la dernière bannière met à l'honneur la Vierge, représentée sur une nuée (fig. 91). Au-dessus d'elle, dans un phylactère, on peut lire « Montrez que vous êtes Notre Mère ».

À Bas-Oha, une bannière en soie moirée de couleur blanche fut également photographiée en 1967 (fig. 92). Contrairement aux autres exemples, elle n'est dédiée à aucun personnage sacré. On y retrouve un ostensor-soleil, représenté au-dessus d'un croissant, l'ensemble étant entouré de raisins, de fleurs de vigne et d'épis.

Enfin, on note la présence de lanternes de processions, tant à Moha qu'à Marchin (fig. 93 et 94). Selon la tradition, elles étaient portées par les confréries lors des processions.

¹⁶² Les informations relatives aux objets de processions (datations, matières, couleurs, etc.) proviennent de la photothèque de l'IRPA.

¹⁶³ Il est difficile de définir si l'inscription mentionne l'année 1813 ou l'année 1873.

6. Symbolique des statues habillées

Il ne s'agit pas de comprendre la symbolique du moment précis de l'habillement, qui fut abordé précédemment (humanisation et féminisation de la statue), mais d'envisager de façon plus générale la symbolique des statues habillées pour les fidèles.

6.1. Transmission du sacré par contact

Comme nous l'avons vu avec les cas envisagés par Maria Albert-Llorca, il est attesté que des fidèles prêtaient leurs vêtements aux vierges, puisqu'elles pouvaient les récupérer plusieurs fois sur l'année pour le porter en différentes occasions. L'exemple était celui d'une dénommée Anetta Polatti qui offrit une robe à la statue mariale de son village, en précisant vouloir la récupérer deux ou trois fois l'an, comme le faisait déjà sa mère. Selon Albert-Llorca, cette pratique serait « inspirée par la croyance selon laquelle les vertus d'une personne ou d'un objet sacré se communiquent par contact ». Elle cite en exemple la coutume d'après laquelle les malades, souffrant à l'agonie, pouvaient être placés sur des vêtements appartenant à des vierges miraculeuses, dans le but d'abréger leurs souffrances. Pour nos régions, on se rappelle la pratique de la taille à Saint-Hubert. Dans la même optique, un minuscule fragment de l'étole du saint était placé dans l'incision faite sur le front du fidèle. Moyennant le respect de certaines règles, le fidèle se voyait immunisé contre la rage, après neuf jours. Richard Trexler donne en exemple les clercs de la cathédrale de Tournai qui, lorsque la tenue de la Vierge était changée, reprenaient le manteau de cette dernière pour s'en vêtir immédiatement s'il n'était pas utilisé pour orner un autel¹⁶⁴. On peut de nouveau expliquer ce phénomène par la volonté qu'a le fidèle de profiter des vertus de la statue et du personnage sacré qu'elle incarne, transmises par contact au textile.

6.2. Signe de reconnaissance et d'appartenance sociale

Cette thématique fut particulièrement développée par Annick Delfosse, dans son article « Vêtir la Vierge : une grammaire identitaire ». Selon elle, « la coutume séculaire d'habiller les statues [...] dit simultanément l'identité de celle que l'on vêt et de ceux qui la vêtent »¹⁶⁵. Comme cela fut envisagé, un donateur fortuné pourra offrir à la statue une étoffe ou un vêtement neuf, de qualité au contraire des fidèles moins nantis, qui ne pourront offrir à la statue qu'un vêtement

¹⁶⁴ Trexler, R. 1991. p. 198.

¹⁶⁵ Delfosse, A. 2004. p. 207.

déjà porté. À l'échelle d'une communauté paroissiale, offrir un vêtement ou toute autre parure à la statue, c'est un moyen d'affirmer sa position sociale et être reconnu par la communauté.

Si l'on se place à une échelle différente, non plus au sein d'une seule paroisse mais à l'échelle de plusieurs villages, l'habillement « relève du phénomène d'appropriation de la figure de la Vierge et donc d'intensification du sentiment identitaire local »¹⁶⁶. En effet, même si toutes les statues mariales affichent une silhouette semblable, ce sont les vêtements qui permettent de différencier la vierge d'un village et celle d'un autre. Par ailleurs, il ne serait pas envisageable que deux paroisses se prêtent ou échangent les vêtements de leurs statues¹⁶⁷. Il semble que ce soit toujours vrai à l'heure actuelle. Interrogé sur la question, l'abbé Michel Dorthu, curé de Bas-Oha répondit : "Oh non ! Chaque église possède ses habits pour sa Vierge ! On ne les échange pas !". Pour les fidèles, le fait d'habiller la Vierge, de surcroît avec des vêtements issus de leurs propres dons, fait de la statue « leur » Vierge. Elle devient alors un référentiel pour le village ou la région : elle rassemble les fidèles d'un même village et, dans le même temps, les différencie du village voisin.

Concernant les statues de saints, le propos est à nuancer. Cependant, à défaut de constituer un référentiel pour toute une communauté de fidèles, prendre un saint habillé en procession pourrait être particulièrement symbolique pour des confrères. On sait par exemple que porter le *paso*¹⁶⁸ de sa confrérie est un privilège pour les *costaleros* en Espagne, même si cela les oblige à supporter 40 à 80 kg reposant sur la nuque et le dos durant toute la procession¹⁶⁹.

6.3. Don et contre-don

Tout comme les riches donateurs ne faisaient pas construire des chapelles pour le seul plaisir d'agrandir un édifice, les fidèles n'offraient pas leurs étoffes dans l'unique but de rendre hommage au saint ou à la Vierge, ou encore pour embellir la statue. Marcel Mauss, en 1923-24, a développé une théorie « du don et du contre-don ». Dans son *Essai sur le don*, il mit en exergue que dans plusieurs sociétés, « les échanges et les contrats se font sous la forme de

¹⁶⁶ Delfosse, A. 2004. p. 206.

¹⁶⁷ Lors de ma visite à l'église de Bas-Oha, j'avais interrogé l'Abbé Michel Dorthu à ce propos. Il m'avait tout naturellement répondu qu'il était impensable de prêter les vêtements de la statue de Bas-Oha à une autre église, peu importe la raison.

¹⁶⁸ Les pasos, en Espagne, sont « des ensembles de sculptures (souvent grandeur nature), posée sur des plateformes, représentant chacun un des moments clés de la Passion », la mort et la Résurrection du Christ. Voir : Fribourg, J. 1991. p. 52.

¹⁶⁹ Fribourg, J. 1991. p. 54.

cadeaux, en théorie volontaires, mais en réalité obligatoirement faits et rendus »¹⁷⁰. Suivant ce principe, en offrant étoffes, bijoux et autres objets décorant l'autel, les fidèles attendraient un certain retour, non pas des statues elles-mêmes, mais des personnages qu'elles incarnent.

On observe toutefois une différence entre les statues dévotionnelle et cultuelle. Dans le cas de Notre-Dame du Rosaire de Moha, les fidèles s'adressaient à elle dans un but précis, comme en témoigne l'abbé Lhoest, curé de Moha en 1730 : « Je serais infini et plusieurs volumes ne pourraient contenir les faveurs que cette bonne mère de miséricorde répand sur ceux qui viennent réclamer son pouvoir, dans l'église de Moha, où elle témoigne par des prodiges journaliers, qu'elle a choisi ce lieu saint et qu'elle se plait à y combler de ses faveurs ceux et celles qui y viennent réclamer son secours avec une sainte et amoureuse confiance »¹⁷¹. Dans le cas des statues de dévotion, il est difficile de définir ce « contre-don » et de pointer exactement ce que les fidèles pouvaient espérer obtenir en retour, précisément car ils ne s'adressent pas réellement à la statue.

6.4. De la dévotion au culte

Les notions de « dévotion » et de « culte » ne sont pas toujours faciles à distinguer et la frontière entre les deux peut être ténue en pratique. Si l'on se fie au dictionnaire, la dévotion serait la « dévouement et zèle déployé, sous une forme liturgique ou par des pratiques régulières privées en l'honneur de Dieu ou des saints »¹⁷² alors que le culte serait un « hommage religieux rendu à Dieu, à quelque divinité, à un saint ; vénération de caractère religieux accordée à un être, à un objet privilégié »¹⁷³. Appliqué au sujet de ce mémoire, retenons cette distinction : une statue dévotionnelle est pour le fidèle un objet connu, qui lui inspire le respect. En passant devant, il enlèvera son couvre-chef, inclinera la tête ou fera un signe de croix. Une statue cultuelle est choisie par le fidèle, il s'adresse spécifiquement à elle dans une optique précise et suscite l'intercession du prototype qu'elle incarne. Concernant le corpus défini par ce mémoire, et dans le cadre de la liturgie ordinaire, seule une statue semble être de nature

¹⁷⁰ Mauss, M. 2010, p. 7.

¹⁷¹ Citation présente sur une petite carte retraçant l'histoire de la statue miraculeuse de Moha, donnée par l'abbé Michel Dorthu.

¹⁷² « dévotion » In *Trésor de la Langue Française informatisé* (<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1052878425;>, consulté le 05 août 2019).

¹⁷³ « culte » In *Trésor de la Langue Française informatisé* (<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1052878425;>, consulté le 05 août 2019).

cultuelle : Notre-Dame du Rosaire de Moha, puisque les fidèles s'adressaient à elle, dans une optique précise.

Dans le cadre de la liturgie extraordinaire, soit lors des processions, cette distinction entre « culte » et « dévotion » est mise en défaut. Alors que la majorité des statues habillées étudiées ont une fonction dévotionnelle tout au long de l'année, une fois prise en procession, leur statut change. Soudainement, il ne s'agit plus de faire un signe de croix en passant devant l'image de saint Hubert ou de saint Lambert, mais de porter la statue en procession pour lui rendre hommage, pour remercier le saint. L'habillage des statues pourrait être le signe du passage de la dévotion au culte. Dans le cadre des processions extraordinaires, le phénomène est encore plus poussé : les fidèles ne rendent pas simplement hommage au saint, ils lui demandent d'agir, par l'intermédiaire de la statue, pour que le fléau touchant la communauté cesse¹⁷⁴.

Conformément aux recommandations émanant des autorités religieuses, tous les auteurs ayant écrit sur le sujet s'accordent pour dire que les statues mariales devaient posséder au minimum deux tenues : une première pour les jours ordinaires, une seconde pour les occasions particulières. L'habillage de la statue et le port de cette tenue particulière, réservée aux processions, permettrait à la statue de basculer de la dévotion au culte. Lors des processions, les fidèles n'élèvent pas n'importe quelle vierge, ils portent leur Vierge – habillée spécialement pour l'occasion, parée d'habits parfois donnés par la population.

On ne peut affirmer que les statues masculines possédaient également deux tenues, mais plusieurs cas montrent que des statues de saints non-habillés d'ordinaire étaient revêtus de chapes, spécialement pour les processions, montrant ainsi le rôle symbolique du port du vêtement. À Bousval notamment, la statue de saint Barthélemy est rattachée au char processionnel et est entièrement sculptée. Toutefois, comme on peut le voir dans *Fêtes et traditions religieuses en Wallonie*¹⁷⁵, le saint est revêtu d'une chape textile en plus de ces habits sculptés, spécialement pour la procession. Le vêtement serait une sorte de garant de la nature cultuelle éphémère de la statue.

¹⁷⁴ Cela fait écho aux propos de Thomas Golsenne, qui affirme que ce serait donc bien les vêtements qui symboliseraient pour les fidèles qu'un miracle s'est produit et que d'autres s'accompliraient encore.

¹⁷⁵ Henneghien, Ch. 2006. p. 16.

Conservation et entretien des statues habillées

1. Usages et coutumes

Nous disposons actuellement de peu d'informations concernant l'entretien et la conservation au quotidien des statues habillées. Les publications mettent d'avantage l'accent sur les moments forts de l'année tels que l'habillage des statues ou les processions et l'Église n'a pas émis de recommandations officielles. M. Albert-Llorca affirme qu'une condition pour accéder au rôle de chambrière en Andalousie aurait été d'avoir les moyens et l'espace nécessaire à la conservation et l'entretien des vêtements de la Vierge¹⁷⁶. Cela indiquerait donc que la conservation des habits était réservée à des laïcs fortunés et surtout que les vêtements étaient conservés en-dehors de l'église où était exposée la statue.

En ce qui concerne le corpus étudié, on ne garde aucune trace écrite concernant la conservation et l'entretien des statues. Toutefois, l'analyse des traces matérielles et des archives photographiques confirment la fragilité des textiles et la durabilité des accessoires métalliques. Alors qu'entre 1967 et aujourd'hui, toutes les statues du corpus ont vu leurs vêtements modifiés, les accessoires tels que les crosses, couronnes et autres sceptres n'ont pas changé. En outre, parmi les pièces textiles, certaines sont plus fragiles que d'autres. La statue de saint Hubert à Marchin en est un exemple : seule la partie en dentelle de son rochet a été changée, le reste de sa tenue est identique. Il en va probablement de même pour les voiles et pièces en dentelles habillant les statues mariales. Enfin, contrairement à ce que l'on pourrait penser, les archives photographiques ne permettent pas d'affirmer que les garde-robes mariales étaient plus souvent renouvelées que celles des saints.

2. Difficulté de la conservation des statues habillées

Lorsque l'on s'intéresse au sujet, un premier constat est très vite établi : les statues habillées et leurs vêtements sont généralement dans un mauvais état de conservation. Plusieurs facteurs permettent d'expliquer ce phénomène, à commencer par la diversité des matériaux utilisés pour confectionner des statues habillées. En effet, le bois, les matières textiles et les métaux ne se

¹⁷⁶ Albert-Llorca, M. 1995. p. 13.

conserver pas de la même façon, répondant différemment au milieu dans lequel ils sont placés et il est difficile de trouver un équilibre permettant de conserver au mieux ces matériaux ensemble. Par ailleurs, l'argent d'une fabrique n'est pas forcément investi en priorité dans le mobilier religieux et l'usage cultuel et symbolique des statues compliquent leur bonne conservation. Enfin, au fil des années, ces objets ont perdu leur sens et leur valeur patrimoniale, et cette perte entraîne aujourd'hui un désintérêt pour ces statues.

2.1. Nature des matériaux employés¹⁷⁷

La bonne conservation de ce type d'objet est particulièrement difficile, en raison des différents matériaux constitutifs des statues : le bois polychromé côtoie les habits textiles et les accessoires, souvent en alliages métalliques. Ces différents matériaux requièrent chacun des conditions de conservation spécifiques et ne sont pas sensibles de la même façon aux différents facteurs de dégradation. Il est donc complexe de trouver un compromis permettant de conserver à la fois le bois, les textiles et les métaux¹⁷⁸.

2.1.1. Le bois

Le bois, en tant que matériau hygroscopique, est particulièrement sensible à l'humidité. En fonction de l'humidité relative du milieu dans lequel il se trouve, ce matériau a tendance à gonfler ou à se rétracter, entraînant fentes, arrachements ou décollements. Les infestations d'insectes, de moisissures ou de champignons sont le deuxième facteur de dégradation le plus important. Pour les objets tels que les statues habillées, il est fréquent de constater la présence de trous d'envol à la surface du bois ou de sciure aux pieds des sculptures, attestant de la présence ou de l'activité d'insectes xylophages. Enfin, comme énormément de matériaux, le bois est sensible à une trop forte lumière.

La statue habillée de saint Lambert à Bas-Oha est largement vermoulue, à tel point qu'il manque une partie de la tête (fig. 95) et que les membres supérieurs sont détachés de son corps et piqués eux aussi (fig. 96). Des traces de sciure sont visibles aux pieds de la statue, ce qui atteste que les insectes sont encore actifs actuellement. L'idéal serait donc de la placer en quarantaine, afin qu'elle ne contamine pas les nombreux objets en bois également présents dans la sacristie, lieu où la sculpture est conservée. On peut se rendre compte de la vitesse à laquelle le bois s'est

¹⁷⁷ Voir le cours de Conservation du patrimoine mobilier dispensé par Anne Dubois durant l'année académique 2017-2018.

¹⁷⁸ Un tableau comparatif, présent en annexe, rend compte des normes de conservation idéales et des facteurs de dégradation en fonction des différents matériaux.

dégradé grâce à une photographie de l'IRPA, datant de 1967. On y voit le saint encore exposé dans l'église, entier et polychromé (fig. 98).

Les autres statues étudiées qui ont pu être dévêtues présentent pour la plupart des trous d'envol, qu'il s'agisse de la Vierge de Marchin (fig. 99) ou du saint Lambert de Perwez (fig. 100). Celle qui semble être dans le meilleur état de conservation est la statue remployée de saint Hubert à Marchin.

2.1.2. Les textiles

Les textiles, qui sont également des matériaux hygroscopiques, s'avèrent particulièrement compliqués à conserver car très sensibles au milieu dans lequel ils se trouvent. De nombreux facteurs entraînent la détérioration des objets textiles, à commencer par le vieillissement naturel du matériau. Ce vieillissement est notamment caractérisé par un jaunissement des blancs, un pâlissement des couleurs ou encore la perte de souplesse des étoffes, pouvant causer des altérations de type mécanique, principalement des déchirures du textile. L'humidité et la température sont les deux autres principaux facteurs de dégradation des matières textiles. En effet, une humidité relative trop élevée favorise le développement des micro-organismes et des insectes. Par ailleurs, une atmosphère trop humide cause l'oxydation des fils métalliques utilisées généralement pour les broderies. Lorsque l'humidité relative est inférieure à 40%, le textile se fragilise et risque davantage de se déchirer ou de se déformer. Les insectes, tels que les mites ou les poissons d'argent, détériorent les textiles en se nourrissant des fibres d'origine animales ou végétales. Les micro-organismes, qui se développent en atmosphère chaude, humide et dans des endroits sombres, sont également dangereux pour les étoffes, plus particulièrement pour les fibres végétales. D'autres animaux comme les rongeurs ou les oiseaux présentent également un danger pour les textiles, notamment parce que leurs déjections entraînent la décoloration des tissus. Enfin, la lumière entraîne la décoloration des fibres et les rend plus fragiles, plus cassantes.

En ce qui concerne le corpus étudié, la mitre du saint Lambert de Bas-Oha est déchirée en plusieurs endroits, les déchirures ayant peut-être été aggravées par la présence de mites (fig. 101). Les points de jonction de la partie en dentelle du rochet du saint Hubert de Marchin ont également lâché, mais il est difficile d'identifier si cela est dû à la fragilité du tissu ou à la présence d'insectes (fig. 102).

Les plus graves dégâts des vêtements des statues du corpus résultent de décoloration. La chape de la statue de Lambert à Perwez permet de se rendre compte des dégâts occasionnés par la lumière sur le textile, tant la différence de coloration est marquée entre la partie exposée à la lumière et le tissu protégé de la luminosité par le chaperon (fig. 103). Il en va de même à l'église de Marchin, où l'on peut comparer la « sous-soutane » qui n'a jamais été exposée à la lumière et la mozette, qui l'est en permanence (fig. 104 et 105). Les deux pièces ont été confectionnées dans la même étoffe, mais la lumière a décoloré la mozette à tel point qu'elle est aujourd'hui rose, et non plus rouge. On observe le même phénomène sur la soutane, avec trois stades de décoloration : la zone cachée par la partie en coton du rochet n'est presque pas décolorée, la zone sous la ceinture et la partie en dentelle du rochet l'est un peu plus et la zone exposée en permanence à la lumière l'est totalement (fig. 63).

2.1.3. Les métaux

Les métaux subissent un phénomène de corrosion lorsqu'ils sont placés dans un environnement trop humide. Il ne s'agit pas d'un simple ajout de matière, la corrosion entraîne une réelle modification de la couche extérieure des objets métalliques qui induit une perte de matière. Cette sensibilité à l'humidité est variable en fonction des différents métaux, l'or pur étant inoxydable et le fer étant le plus fragile en milieu humide. Il en va de même pour les alliages, en fonction des métaux qui les composent. Par ailleurs, les acides dégradent particulièrement la surface des objets métalliques.

Dans le cas du corpus étudié, les dégâts relatifs à l'humidité ou aux acides gras ne sont pas particulièrement visibles. Les principales dégradations sont en lien avec la technique utilisée. En effet, généralement, les accessoires sont en métal doré et la dorure a tendance à s'effacer avec le temps et les manipulations (fig. 106). À Perwez, deux métaux différents sont utilisés pour les couronnes, sceptre et globe crucifère. Le métal utilisé pour les croix présente une légère corrosion et les couronnes et le sceptre sont noircies (fig. 107).

2.2. Utilisation des statues habillées

S'il est déjà difficile de conserver ces objets en raison des différents matériaux utilisés, cette difficulté est augmentée par l'usage cultuel des statues habillées. En effet, qu'il s'agisse de remploi ou de statues à habiller, ces sculptures sont destinées à être exposées dans l'édifice religieux, de façon permanente durant l'année. D'une part, le fait de les placer dans les niches rend difficile une observation régulière de leur état de conservation. Il est donc complexe de

constater rapidement une attaque de l'objet. Même si cela était observé, la statue infestée ne serait probablement pas mise en quarantaine car cela entraînerait son indisponibilité pour la dévotion des fidèles. D'autre part, son exposition permanente à la lumière est à l'opposé des recommandations en matière d'exposition lumineuse pour les textiles. Enfin, les édifices religieux tels que les églises sont généralement très humides et les chauffages utilisés entraînent de fortes variations de température. Il est donc difficile de stabiliser et de contrôler le climat, ce qui peut causer l'éclatement ou la rétraction du bois, l'apparition de moisissures sur les textiles et, finalement, la corrosion des objets métalliques.

Outre leur exposition quotidienne à l'intérieur des églises, ces statues habillées sont également portées en procession. Les vêtements étaient alors changés pour l'occasion, entraînant parfois la dégradation des habits à cause de mauvaises manipulations. De plus, les processions avaient lieu sans tenir compte du climat extérieur. Les statues étaient donc sorties même par temps pluvieux ou très humide, occasionnant de nombreux dégâts tant pour les structures en bois, que pour les habits ou les accessoires métalliques. Il est par ailleurs très difficile de protéger ces objets, plus encore lors des processions, car ils sont sujets à une dévotion importante et qu'un public peu averti en matière de conservation du patrimoine entre alors en contact avec les statues. Toutefois, comme le soulève notamment M. Albert-Llorca, « peut-on enlever un objet aux personnes qui l'utilisent en arguant que son utilisation met en danger sa conservation ? »¹⁷⁹

2.3. Finances de l'église ou de la fabrique

L'entretien et la bonne conservation des statues habillées ne figurent généralement pas en tête de la liste des priorités des églises¹⁸⁰. Lorsque le toit menace de s'écrouler, que l'électricité doit être installée ou qu'il est nécessaire de chauffer l'église, les finances de la fabrique ne sont pas consacrées aux statues habillées, ni à la bonne conservation du patrimoine mobilier de manière plus globale.

Dans un article consacré aux ornements liturgiques au XIX^e siècle, Aurore Chatard mentionne l'existence d'un budget alloué par le ministère de la Justice et des Cultes et consacré à l'« achat d'objets mobilier »¹⁸¹. On ne sait toutefois pas si les ornements liturgiques ou les statues habillées étaient concernés par ce budget. Si cette mesure était valable en France, on peut

¹⁷⁹ Albert-Llorca, M. 2011. p. 77.

¹⁸⁰ Cette notion est peut-être à relativiser pour des statues miraculeuses dans les sanctuaires mariaux les plus renommés.

¹⁸¹ Chatard, A. 2009. p. 15.

imaginer qu'un budget similaire pouvait être exceptionnellement débloqué à la demande des fabriques ?

2.4. Rapport au corps des statues habillées

L'habillage des statues est un moment symbolique, extrêmement ritualisé et, surtout, réservé à une part spécifique de la population. Ce rituel posait des limites strictes concernant l'accès au « corps » de la statue : les caméristes ne pouvaient pas forcément mettre à nu le corps la statue car il était sacré, mais aussi pour éviter de se rendre compte qu'il s'agissait d'un simple assemblage de morceaux de bois. Il n'était donc pas concevable d'habiller et de déshabiller les statues régulièrement simplement pour juger de leur état de conservation.

2.5. Perte de sens et de valeur patrimoniale¹⁸²

Si les statues habillées faisaient autrefois l'objet d'une dévotion importante et concentraient l'attention lors des processions, elles ont aujourd'hui complètement perdu cet attrait, exception faite des vierges miraculeuses, qui sont encore portées en processions ou font l'objet de pèlerinage. Cette perte de sens et de valeur entraîne un désintérêt de la part des fidèles et des membres du clergé : si un objet n'est plus utilisé et ne fait plus sens, il sera moins observé et sa dégradation suscitera moins d'inquiétude qu'un objet encore exploité. De même, en revenant à l'aspect financier abordé ci-dessous, pourquoi entretenir et maintenir en bon état un objet qui n'a plus de signification ni d'usage ?

3. Recommandations pour une conservation adaptée¹⁸³

3.1. Statues habillées exposées in situ

Concernant les statues habillées exposées dans les églises, peu de mesures peuvent être mises en place pour tendre vers une meilleure conservation. Si la statue possède plusieurs tenues, il faut essayer de les alterner un maximum afin de les préserver tour à tour de la décoloration. Il

¹⁸² Pour approfondir la question de la conservation d'objets (d'art) religieux, parfois problématique actuellement, consulter *Regards sur le patrimoine religieux. De la sauvegarde à la présentation*, dirigé par Catherine Penez. En quatre chapitre thématiques, l'ouvrage entend proposer des pistes de réflexion par rapport au problème de la sauvegarde du patrimoine religieux, allant de la conservation *in situ* au transfert des objets dans les musées et dépôts d'art sacré. Voir aussi : Faltrauer, Cl. (dir.). 2013. *Patrimoine religieux : désacralisation, requalification, réappropriation : le patrimoine chrétien*. Paris : Riveneuve ou encore Basdevant-Gaudemet, B. Cornu, M et Fromageau, J. 2006. *Le patrimoine culturel religieux : enjeux juridiques et pratiques culturelles*. Paris : L'Harmattan.

¹⁸³ Cette partie de chapitre doit beaucoup à un stage effectué à la cathédrale Saint-Aubain avec Hélène Cambier, pour l'aspect pratique, ainsi qu'au cours de Conservation du patrimoine mobilier dispensé par Anne Dubois, durant l'année académique 2017-2018, pour l'aspect théorique.

est également souhaitable d'inspecter le plus régulièrement possible l'état des statues, a fortiori celles qui ne sont plus prises en procession. En cas de dégâts, il faut prendre les mesures adéquates et faire appel à un spécialiste. Par ailleurs, il est important de porter des gants et d'anticiper les manipulations des statues afin de prévenir toute casse et endommagement involontaires.

3.2. Statues habillées exposées dans les musées

Il est plus facile de respecter les recommandations en matière de conservation en milieu muséal. La règle d'or concernant l'exposition des textiles est la suivante : trois mois d'exposition pour trois ans en réserve. Si les vitrines sont équipées de filtres anti-ultraviolets, les vêtements sont mieux protégés, à condition toutefois de surveiller la température en fonction des lampes utilisées et de leur production d'infrarouges. Il est aussi possible de recourir à des minuteurs, limitant le temps d'exposition lumineuse des textiles, ou à des tiroirs munis de filtres anti-ultraviolets, si les parures sont présentées seules. Les fibres seront alors exposées à la lumière uniquement lorsqu'un visiteur ouvrira le tiroir.

En ce qui concerne le climat, l'idéal serait de maintenir une humidité relative comprise entre 45 et 50%. Ce taux permet de limiter les risques de corrosion des objets métalliques, mais également de prévenir l'éclatement du bois ou l'assèchement des fibres textiles.

Une surveillance régulière est indispensable, afin de détecter tout changement ou toute infestation. Comme pour toute œuvre, s'il est nécessaire de déplacer une statue, il faut anticiper les mouvements et procéder de manière prudente et rigoureuse. Il est également impératif de porter des gants lors de tout contact avec la statue ou les textiles.

3.3. Statues habillées conservées en réserve

Il est nécessaire de conserver séparément la structure en bois, les vêtements textiles et les accessoires métalliques. Il faut toutefois prendre garde de bien identifier les différents éléments afin de ne pas perdre le lien entre le mannequin en bois, sa garde-robe et les accessoires.

3.3.1. Le bois

Le bois doit idéalement être conservé à un taux d'humidité relative compris entre 50 et 65%, ce qui permet aussi de prévenir l'apparition de moisissures¹⁸⁴. Sans être le matériau le plus sensible

¹⁸⁴ Les moisissures se développent généralement dans un milieu chaud et humide (taux d'humidité relative supérieur à 70%), dans un espace confiné et peu éclairé.

à la lumière, il doit être exposé à une luminosité comprise entre 150 et 180 lux. L'idéal est donc de le conserver dans un espace sans fenêtre et de recourir à un éclairage artificiel qui ne produit pas trop de rayons ultraviolets.

Il est souvent complexe de respecter ces normes dans les églises, notamment car le taux d'humidité est généralement élevé et que les statues sont entreposées dans des pièces où pénètre la lumière naturelle. Dans ce cas, l'idéal est de recourir à des filtres anti-UV, à appliquer directement sur les fenêtres. Si cette solution s'avère trop onéreuse, on peut aussi placer d'épaisses tentures, afin de limiter et de contrôler au mieux la luminosité. À nouveau, il est nécessaire de surveiller l'évolution des œuvres par une observation régulière afin de détecter au plus vite les infestations de moisissure ou d'insectes, par la présence de sciure de bois. Si une attaque est constatée, il faut alors au plus vite mettre l'objet en quarantaine pour éviter la contamination d'autres objets saints. En ce qui concerne les insectes, plusieurs types de traitement peuvent être envisagés, le plus efficace étant l'anoxie¹⁸⁵. Les objets en bois doivent être rangés dans des armoires ou des étagères, positionnés de sorte à respecter le sens du fil du bois. Pour ces statues polychromées, il est nécessaire d'être attentif à l'évolution de la polychromie, notamment aux soulèvements. Si des dégâts sont constatés, il faut faire appel à un spécialiste.

3.3.2. Les textiles

En ce qui concerne l'humidité relative, les mêmes normes que pour le bois sont à respecter. Il faut absolument éviter de superposer et d'accumuler des textiles dans des espaces réduits, afin de prévenir le développement des moisissures.

L'exposition à la lumière est sans doute le facteur de dégradation le plus dangereux pour les textiles. Pour les vêtements de statues habillées, l'idéal est de fabriquer des boîtes en carton non-acide, adaptées à la taille des vêtements. Les habits seront placés à l'intérieur des boîtes, du plus lourd au plus léger (capes, robes, sous-vêtements, voiles et éléments en dentelle). Chaque vêtement sera conditionné individuellement dans du papier de soie neutre et, idéalement, une boîte contiendra une tenue d'une statue habillée. Il faut être particulièrement attentif à la position des habits dans la boîte, pour minimiser au maximum les plis qui entraînent

¹⁸⁵ D'autres solutions existent, notamment des traitements contenant des substances insecticides. À appliquer comme de la peinture, ces produits conviennent pour certaines tâches (le traitement des vitrines infestées notamment), mais sont absolument à proscrire pour les objets d'art.

à long terme la cassure des fibres. On peut également placer sur la boîte une photo et une description du contenu, afin de ne devoir l'ouvrir qu'en cas de nécessité.

Si une infestation de moisissure est avérée, il est nécessaire de nettoyer au plus vite l'étoffe à l'aide d'un aspirateur. Des machines spécialisées pour l'entretien des textiles existent mais, à défaut, un aspirateur classique peut également convenir, à condition d'utiliser la puissance minimale et de placer une petite brosse sur l'embout de l'aspirateur. Pour vérifier la puissance utilisée, il faut que la moisissure parte en quelques passages mais que le tissu ne soit pas aspiré dans l'embout, pour ne pas l'abimer. Si l'attaque est trop importante où que le textile est trop abîmé, il est nécessaire de faire appel à un spécialiste.

3.3.3. Les métaux

Le taux d'humidité relative doit être compris entre 0 et 45% pour éviter tout risque de corrosion. Il n'y a pas de précautions particulières à prendre concernant l'exposition lumineuse, les métaux n'y étant pas sensibles. Comme pour tous les objets, une surveillance régulière est nécessaire pour constater tout changement de l'état de surface des œuvres. Si la surface est corrodée, il est nécessaire de pratiquer un nettoyage. En fonction du métal, un solvant particulier doit être utilisé. Il est préférable de recourir à l'intervention d'un spécialiste. Il est également important de déplacer ces objets en portant des gants, pour éviter que les acides gras de notre peau attaquent la surface métallique.

Il est préférable de place les objets métalliques à l'abri de la poussière car, dans le cas des couronnes avec des pierreries notamment, l'accumulation de celle-ci favorise le développement de moisissures. Les accessoires appartenant à une même statue peuvent également être emballés dans du papier non-acide et regroupés dans une boîte, sur laquelle figurera le numéro d'inventaire, une photo ou une description succincte en l'absence d'un inventaire numérique photographique, afin d'éviter les déballages et les manipulations inutiles.

Conclusion

Tout au long de ce mémoire, nous nous sommes attachés à étudier les statues habillées d'un point de vue matériel, afin de comprendre leur conception, puis d'un point de vue plus symbolique ou anthropologique, pour envisager quels étaient leurs rôles et que représentaient ces objets pour les fidèles. Enfin, partant du constat que ces statues souffraient régulièrement de problèmes de conservation, il fut question d'en comprendre les raisons et d'apporter, dans la limite du possible, des solutions pour mieux les conserver ou, à tout le moins, empêcher une plus forte dégradation.

Si l'objectif premier de cette étude était de comprendre quelles étaient les différences entre les Vierges et les saints habillés, en particulier dans la relation du fidèle à la statue, force est de constater qu'il est finalement difficile d'y apporter une réponse claire, résultant du peu de sources écrites existantes. Cependant, s'il était absolument nécessaire de formuler une réponse, il semblerait que la différence existant entre ces deux types de statues soit avant tout dictée par la nature cultuelle ou dévotionnelle de l'objet et de la croyance qui s'y rapporte. Il convient tout de même de nuancer le propos, en précisant que cette frontière n'est pas fixe et que certaines circonstances amènent à un changement de statut, comme nous l'avons développé avec le cas des processions extraordinaires notamment. Deuxièmement, de façon assez instinctive, cette différence résulte également de la hiérarchie céleste introduite par la religion catholique. Ainsi, un fidèle se comportera naturellement différemment face à une sculpture mariale (miraculeuse ou non) que face à un saint, surtout si ce dernier n'a pas de lien particulier avec l'histoire du fidèle ou de sa communauté.

L'intérêt premier de ce travail est finalement la mise en exergue de caractéristiques, propres aux statues habillées, qu'il est indispensable de connaître et de comprendre pour étudier de tels objets. La première spécificité à retenir est la recherche du réalisme qui se cache derrière ces statues. À l'origine sculptures remployées et simplement recouvertes d'étoffes, ces objets ont évolué jusqu'à devenir de véritables mannequins à habiller. L'apparition de ces derniers est généralement justifiée d'un point de vue pratique – à savoir la nécessité de vêtir plus aisément les statues – ou d'un point de vue économique – puisque le coût de production d'un mannequin est moins élevé que celui d'une sculpture entière. Au-delà de ces considérations, un troisième

facteur est à prendre en compte : le caractère articulé des mannequins¹⁸⁶ et le degré de réalisme potentiel qu'il induit. Comme nous avons pu l'observer, ces statues habillées ne sont pas considérées comme de simples objets de bois par les fidèles. Elles apparaissent comme de vraies personnes à leurs yeux, véritables représentantes de leur prototype céleste. Loin de les rendre moins humaines, ces articulations artificielles contribuaient précisément à rendre ces statues vivantes, théâtrales, spectaculaires pour les dévots. Ce serait donc aussi pour le caractère illusoire qu'ils permettent que ces mannequins seraient apparus, au grand dam du clergé qui n'hésita pas à condamner leur existence.

La deuxième caractéristique de ces statues semble être le rôle social qu'elles revêtent pour les fidèles. Comme nous l'avons vu, les vierges habillées constituent un véritable facteur d'appartenance et de reconnaissance sociale, tant au sein d'une communauté (à travers la pratique du don de vêtements neufs ou utilisés) que pour les communautés les unes par rapport aux autres (dans le cas des processions). En outre, lors des processions extraordinaires, il s'agit pour les fidèles d'implorer l'intervention d'un(e) saint(e) à travers la statue habillée, afin que cesse le malheur qui s'abat sur la ville ou le village. Ces statues incarnent leur prototype céleste et la possibilité d'un miracle passé, donc renouvelable. Ce sont de véritables acteurs, faisant partie intégrante de la vie d'une communauté.

Enfin, s'il est une caractéristique emblématique et propre aux statues habillées, c'est bien la perméabilité qu'elles induisent entre le domaine sacré et le domaine profane. Si l'on considère le lien qu'il existe entre les fidèles et les sculptures représentant des personnages célestes, il se limite à des gestes retenus. En effet, les dévots toucheront les pieds des saint(e)s, s'agenouilleront, prieront mais ils ne s'introduiront jamais dans l'espace sacré des sculptures. Dans le cas des statues habillées, on assiste à bien des égards à une fusion entre sacré et profane. Par les dons de vêtements, les sculptures se voient vêtues de parures provenant directement du monde profane, constituant un premier moment de fusion. Il en va de même pour les dons de bijoux ou de cheveux, permettant de constituer des perruques. Deuxièmement, lors de la préparation et de l'habillage, les caméristes entrent en contact direct avec le corps de la statue, comme nous avons eu l'occasion de le développer largement durant cette étude. Troisièmement,

¹⁸⁶ Le propos ne concerne pas uniquement les mannequins complètement articulés, mais bien l'ensemble des statues à habiller, comportant souvent des parties articulées comme les mains, les poignets, les bras, etc.

cette perméabilité s'exprime en puissance avec la pratique du prêt et la croyance en la transmission du sacré par contact.

Pour finir, comment conclure ce travail sans se questionner sur le statut à accorder à ces statues ? S'agit-il d'œuvres d'art à part entière, d'objets culturels ou dévotionnels relevant de l'artisanat ou de simples objets de folklore ? Si l'œuvre d'art se situe au croisement d'un créateur et d'un public, ces statues peuvent être considérées comme telle. Toutefois, on imagine difficilement ce genre d'objets exposés dans un musée d'art. En effet, à cette conception de l'œuvre se superpose dans de nombreux esprits un critère esthétique ou l'existence d'un concept préalable à la création de l'œuvre, pour les périodes plus récentes. Ainsi, ces statues habillées créées par des sculpteurs locaux inconnus et parfois rafistoler à la hâte ne relèveraient pas du champ de l'art, mais de celui de l'artisanat ou du folklore.

Il semble ici primordial d'introduire une distinction entre une histoire de l'art des grands chefs-d'œuvre, visibles dans les musées et une histoire de l'art plus régionale, régulièrement considérée comme moins esthétique, et pourtant aussi représentative de la part créative de l'Histoire. Si ces statues ne semblent plus mériter le regard et l'attention du grand public, elles constituent néanmoins une part de cette histoire de l'art, laboratoire privilégié pour étudier et comprendre les traditions d'antan, notre histoire religieuse, les techniques de mise en œuvre plus locales et tant d'autres choses encore. En tant qu'images, elles témoignent et elles questionnent. Ces objets appartiennent au champ général de la création et méritent, à tout le moins, d'être utilisés, exposés ou conservés dans des conditions permettant une stabilisation de leur état et une conservation durable. Et puis, si les sculptures rabotées et les mannequins déshabillés ne suscitent pas un grand intérêt, une fois parés de leurs vêtements et accessoires, parfois faits d'étoffes précieuses ou de pierreries fastueuses, ces statues retiennent finalement notre attention à plusieurs titres.

Annexe 1

La XXVe session du concile de Trente des 3 et 4 décembre 1563, extraits du décret sur l'invocation, la vénération et les reliques des saints et sur les saintes images¹⁸⁷.

Troisième paragraphe :

« De plus, on doit avoir et conserver principalement dans les églises les images de Jésus-Christ, de la Vierge Mère de Dieu et des autres saints, et il faut rendre l'honneur et la vénération qui leur est due : non certes qu'il y ait en elles quelque divinité ou quelque vertu justifiant ce culte ou qu'il faille leur demander quelque chose ou arrêter sur elles notre confiance, comme faisaient autrefois les païens qui mettaient leur espérance dans les idoles ; mais parce que l'honneur qu'on leur rend est reporté aux prototypes qu'elles représentent : de sorte que, par le moyen des images que nos baisons et devant lesquelles nous nous découvrons la tête et nous nous prosternons, nous adorons Jésus-Christ et vénérons les saints, dont elles portent la ressemblance. C'est cette vérité qui fut définie par les conciles, particulièrement par le second concile de Nicée, contre les détracteurs des images. »

Quatrième paragraphe :

« Les évêques enseigneront aussi avec soin que les histoires des mystères de notre rédemption, exprimées par des peintures ou autres représentations, sont faites pour instruire le peuple, le confirmer dans la mémoire des articles de foi et dans leur constant rappel ; de plus, de toutes les images sacrées, on retire un grand avantage, non seulement parce que le peuple y trouve l'enseignement des bienfaits et des faveurs qui lui ont été conférés par le Christ, mais encore parce que les miracles que Dieu a opérés par les saints, les exemples salutaires qu'ils ont donnés, sont ainsi mis sous les yeux des fidèles, afin qu'ils en rendent grâces à Dieu, qu'ils conforment leur vie et leurs mœurs à l'imitation des saints, qu'ils excitent à adorer et à aimer Dieu et à cultiver la piété. Si quelqu'un enseigne des choses contraires à ces décrets ou qu'il professe d'autres sentiments, qu'il soit anathème. »

¹⁸⁷ Tallon, A. 2000. P. 592-596. Traduction du latin au français par A. Michel.

Cinquième paragraphe :

« S'il s'était glissé quelques abus parmi ces pratiques si saintes et si salutaires, le saint concile désire vivement qu'ils soient entièrement abolis, en sorte qu'on n'expose jamais d'images favorisant de fausses doctrines ou donnant aux simples l'occasion d'une erreur pernicieuse. S'il arrive quelquefois qu'on représente sous une forme figurée des faits ou des histoires de la Sainte Ecriture pour en favoriser l'intelligence à la foule ignorante, il faudra avertir le peuple qu'on ne prétend pas par-là représenter la divinité, comme si elle pouvait être perçue par les yeux du corps, ou exprimée par des figures et des couleurs. Toute superstition donc devra être bannie de l'invocation des saints, de la vénération des reliques et de l'usage sacré des images ; toute recherche du lucre en sera éliminée ; toute indécence enfin en sera écartée ; ainsi que les images dans leur peinture et dans leurs ornements n'auront rien d'une élégance profane provocante ; ainsi les fidèles ne devront pas abuser de la célébration des fêtes de saints et de la visite de leurs reliques pour les transformer en jours de festin et d'ivrognerie, comme si le jour consacré à honorer un saint devait se passer dans la débauche et l'inconduite. En tout cela les évêques apporteront tout le soin et la diligence possible afin qu'il ne se produise aucun désordre, aucune organisation tapageuse et contraire au bon ordre, rien de profane, rien de déshonnête, puisque la sainteté convient à la maison de Dieu. »

Sixième paragraphe :

« Afin que ces prescriptions soient observées plus fidèlement, le saint concile ordonne qu'à personne il ne soit permis, dans aucun lieu ou église, si exempté qu'elle puisse être, de placer ou de faire placer une image, à moins qu'elle ne soit approuvée par l'évêque. On ne proclamera aucun nouveau miracle ; on ne recevra de nouvelles reliques qu'après l'examen et l'approbation de l'évêque. S'il survient de tout cela quelque chose à sa connaissance, il prendra avis de théologiens et d'autres hommes pieux appelés pour le conseiller, et il décidera de ce qui lui paraîtra le plus conforme à la vérité et à la piété. S'il se rencontre un usage douteux ou un abus difficile à déraciner, ou bien que surgisse une plus grave question sur ces matières, l'évêque avant de dirimer toute controverse attendra l'avis du métropolitain et des évêques comprovinciaux réunis en synode provincial. Mais, de plus, il ne décidera rien de nouveau et d'inusité dans l'Eglise sans en avoir auparavant référé au souverain pontife. »

Annexe 2

Tableau comparatif des normes de conservation idéales et des facteurs de dégradations en fonction des matériaux

	Bois	Textiles	Métaux
Humidité relative	Entre 50 et 60% - à partir de 40 ou 45%, le danger existe	Entre 50 et 65% - à partir de 40 ou 45%, le danger existe	Entre 0 et 45%
Lumière	Entre 150 et 180 lux	50 lux maximum et moins si possible, avec une limitation de l'éclairage dans le temps	Pas de limite mais 300 lux suffisent dans un contexte muséal
Micro-organismes	Sensibilité aux moisissures et aux champignons	Sensibilité aux moisissures et aux champignons	Pas de sensibilité particulière
Insectes	Sensibilités aux insectes xylophages (capricornes, vrillettes, lyctus)	Sensibilité aux insectes k�ratophages (mites)	Pas de sensibilité particulière

Bibliographie

1. Ouvrages

- Alberigo, G. 1994. *Le magistère de l'Eglise. Les conciles œcuméniques*. T. II Vol. II. Paris : Cerf.
- Basdevant-Gaudemet, B. Cornu, M et Fromageau, J. 2006. *Le patrimoine culturel religieux : enjeux juridiques et pratiques culturelles*. Paris : L'Harmattan.
- Delaruelle, M. 1988-1989. *La Vierge et les saints habillées : synthèse du phénomène et inventaire des œuvres conservées dans l'est du Brabant wallon*. Mémoire de master en histoire de l'art et archéologie. Université catholique de Louvain.
- Delooz, R. 2009. *Modave et Marchin*. Lonzée : [chez l'auteur].
- Dewez, L, George, Ph. et Lemeunier, A. 1980. *Saint Lambert : culte & iconographie*. Liège : Massoz.
- Dubois, A. 2017-2018. *Conservation du patrimoine mobilier [LHAGI2530]*. Cours d'option de master en histoire de l'art et archéologie, orientation générale. Université catholique de Louvain.
- Erève, P. 1955. *Marchin, mon beau village*. Marchin : Librairie Baillet
- Falque, I. et Heering, C. 2018-2019. *Histoire de la peinture des anciens Pays-Bas [LHART2300]*. Cours de master en histoire de l'art et archéologie, orientation générale. Université catholique de Louvain.
- Faltrauer, Cl. (dir.). 2013. *Patrimoine religieux : désacralisation, requalification, réappropriation : le patrimoine chrétien*. Paris : Riveneuve.
- Freedberg, D. 1998. *Le pouvoir des images*. Paris : Montfort.
- Génicot, L.-F., Pirlot, C. et al. 1975. *Le patrimoine monumental de Belgique. 5, Province de Namur. Arrondissement de Namur*. Liège : Solédi.
- Henneghien, Ch. 2006. *Fêtes et traditions religieuses en Wallonie*. Bruxelles : La renaissance du livre.
- Huyghebaert, L. 1927. *Saint Hubert : patron des chasseurs*. Anvers : Veritas Press.
- Lefébure, E. 1887. *Broderies et dentelles*. Paris : Quantin.
- Lesage, R. (dir.). 1952. *Dictionnaire pratique de liturgie romaine*. Paris : Bonne presse.

- Mauss, M. 2010. *Essai sur le don : forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. Paris : PUF.
- Michel, F. 1852. *Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes d'or, de soie et d'argent et autres tissus précieux en Occident, principalement en France pendant le Moyen Age*. Paris : Impr. Crapelet.
- Penez, C. (dir.). 2000. *Regards sur le patrimoine religieux : de la sauvegarde à la présentation*. Arles : Actes Sud.
- Sarlet, D. et al. 1992. *Le patrimoine monumental de la Belgique. 16, province de Liège. Arrondissement de Huy*. Liège : Mardaga.
- Tallon, A. 2000. *Le concile de Trente*. Paris : Cerf.
- Testart, A. 2014. *L'amazone et la cuisinière : anthropologie de la division sexuelle du travail*. Paris : Galimard.
- Thion, A. 1979. *Dictionnaire des paroisses des Pays-Bas autrichiens, des principautés de Liège et de Stavelot-Malmédy, et du duché de Bouillon en 1787*. Bruxelles : FUSL.
- Trens, M. 1946. *María. Iconografía de la virgen en el arte español*. Madrid : Plus Ultra.

2. Contributions à un ouvrage collectif

- Albert-Llorca, M. 2011. « L'approche ethnologique : l'objet dans le rite » In Barruol, A et Darnas, I. *Regards sur les objets de dévotion populaire*. Arles : Actes Sud. 65-78.
- Andrieu, N. 2011. « Notre-Dame de la Daurade : une statue à habiller » In Barruol, A et Darnas, I. *Regards sur les objets de dévotion populaire*. Arles : Actes Sud. 79-85.
- Dekoninck, R. et al. 2016. « La spectacularité baroque dans les anciens Pays-Bas : Moyens et fins » In Bossu, Ch. et al. *Alla luce di Roma. I disegni scenografici di scultori fiamminghi e il barocco romano*. Rome : De Luca Editori d'Arte. 138-149.
- Delfosse, A. 2004. « Vêtir la Vierge : une grammaire identitaire » In Donneau, O. *Quand l'habit faisait le moine. Une histoire du vêtement civil et religieux en Luxembourg et au-delà*. Bastogne : Musée en Piconrue. 199-208.
- Delfosse, A. 2005. « La Vierge Marie, une figure polymorphe du catholicisme » In Centre interdisciplinaire d'étude des religions et de la laïcité. *Pratiques religieuses et dévotions populaires dans les collections de la Bibliothèque Royale*. Bruxelles : Bibliothèque royale de Belgique. 74-96.

- Delfosse, L. 1989. « Les madones et autres statues religieuses habillées dans l'arrondissement de Namur » In Musée des traditions namuroises. *Piété populaire en Namurois*. Bruxelles : crédit communal de Belgique. 73-76.
- Dupont, Ch. 1991. « Aux origines de deux aspects du culte de saint Hubert : Hubert guérisseur de la rage et patron des chasseurs » In Dierkens, A et Duvosquel, J.-M. *Le culte de Saint Hubert au pays de Liège*. Bruxelles : Crédit communal. 19-30.
- Golsenne, Th. 2010. « Parure et culte » In Bartholeyns, G., Dierkens, A. et Golsenne, Th. *La performance des images*. Bruxelles, éditions de l'Université de Bruxelles.
- Krupa, A.-G. 1991. « Quatre siècles d'images consacrées à saint Hubert : iconographie, répertoire et fonctions » In Dierkens, A et Duvosquel, J.-M. *Le culte de Saint Hubert au pays de Liège*. Bruxelles : Crédit communal. 31-50.
- Kupper, J.-L. 1991. « Qui était saint Hubert ? » In Dierkens, A et Duvosquel, J.-M. *Le culte de Saint Hubert au pays de Liège*. Bruxelles : Crédit communal. 13-17.
- Trexler, R. 1991. « Habiller et déshabiller les images : esquisse d'une analyse » In Dunand, Fr, Spieser, J.-M. et Wirth, J. *L'image et la production du sacré*. Paris : Méridiens Klincksieck. 194-231.

3. Articles

- Albert-Llorca, M. 1995. « La Vierge mise à nu par ses chambrières » In *Clio. Histoire, femmes et sociétés*. n°2. <https://journals.openedition.org/clio/494?amp%3Bid=494&lang=fr> (page consultée le 31 juillet 2019).
- Albert-Llorca, M. 2013. « Les statues habillées dans le catholicisme. Entre histoire de l'art, histoire religieuse et anthropologie » In *Archives de sciences sociales des religions*. n°164. 11-23.
- Chatard, A. 2009. « Les ornements liturgiques au XIXe siècle : origine, fabrication et commercialisation, l'exemple du diocèse de Moulins (Allier) » In *In Situ*. n°11. <https://journals.openedition.org/insitu/5308> (page consultée le 31 juillet 2019).
- Cloet, M. 1986. « La religion populaire dans les Pays-Bas méridionaux au XVIII^e siècle » In *Revue du Nord*. n°270. 609-634.
- Fribourg, J. 1991. « Les Rues de la ville. Scène du religieux » In *Archives de sciences sociales et des religions*. n°73. 51-61.

- Laurent, H. 1927. « La concurrence entre les centres industriels des provinces-unies et de la principauté de Liège aux XVII et XVIII^e siècles et les origines de la grande industrie drapière verviétoise, d'après les travaux récents de M. Posthumus » In *Revue d'histoire moderne*. T. II. n°9. 216-219.
- Richardeau, D. 2004-2005-2006. « Le bombardement de Belle Maison » In *Marchin « Bia viyèdje »*. n°18. 103-105.
- Wathieu, M. 1974-1975. « Confrérie de St-Hubert » In *Marchin « Bia viyèdje »*. n°4. 60-61.

4. Ressources en ligne

- Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA) : <http://www.kikirpa.be/>
- Trésor de la langue française informatisé (TLFi) : <http://atilf.atilf.fr/>

