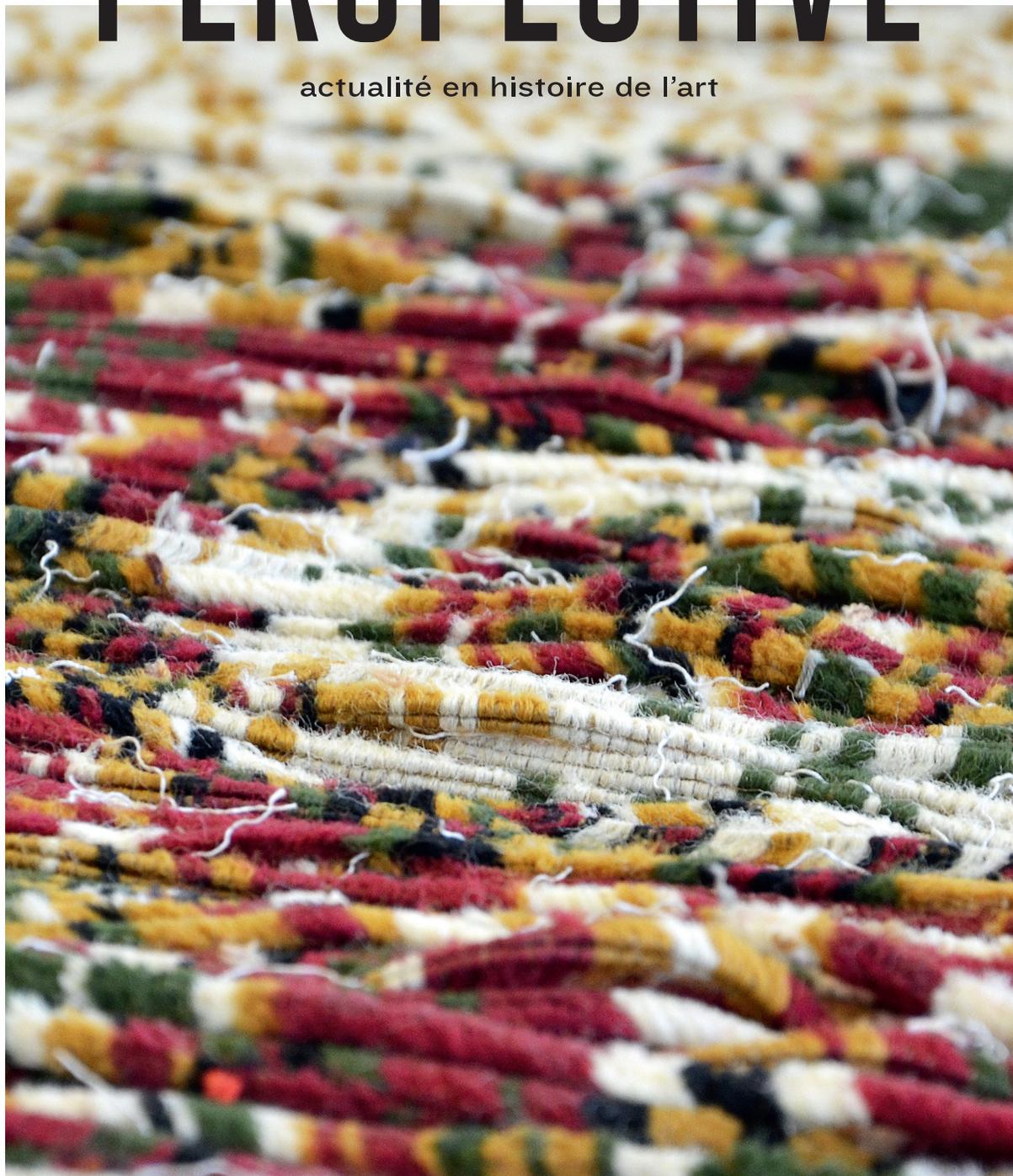


PERSPECTIVE

actualité en histoire de l'art



DÉTRUIRE

2018 -2 Institut national
d'histoire de l'art

2018 – 2

PERSPECTIVE

actualité en histoire de l'art

DÉTRUIRE

Institut
national
d'histoire
de l'art



Perspective a été fondée en 2006 par Olivier Bonfait, son premier rédacteur en chef, dans le cadre de ses missions de conseiller scientifique au sein de l'Institut national d'histoire de l'art. Marion Boudon-Machuel (2008-2012), Pierre Wachenheim (2012-2013), puis Anne Lafont (2013-2017) lui ont succédé. Judith Delfiner en est la rédactrice en chef depuis septembre 2017.

Directeur de publication

Éric de Chassey

Rédactrice en chef

Judith Delfiner

Coordination éditoriale

Marie Caillat

assistée d'Abel Debize et Hortense Naas

Coordination administrative

Amélie de Miribel

assistée de Karima Talbi

Conception graphique et mise en page

Anne Desrivières

Logo

Marion Kueny

Édition

INHA – Institut national d'histoire de l'art
2 rue Vivienne – 75002 Paris

Diffusion

FMSH-diffusion

18, rue Robert-Schuman

CS 90003 – 94227 Charenton-le-Pont

Cedex

Impression

Alliance partenaires graphiques

19, rue Lambrechts – 92400 Courbevoie

Comité scientifique

Laurent Baridon

Jérôme Bessièrè

Olivier Bonfait

Marion Boudon-Machuel

Esteban Buch

Anne-Élisabeth Buxtorf

Giovanni Careri

Thomas Kirchner

Rémi Labrusse

Michel Laclotte

Johanne Lamoureux

Antoinette Le Normand-Romain

Jean-Yves Marc

Pierre-Michel Menger

France Nerlich

Pierre Rosenberg

Jean-Claude Schmitt

Alain Schnapp

Philippe Sénéchal

Anne-Christine Taylor

Isabel Valverde Zaragoza

Caroline Van Eck

Bernard Vouilloux

Comité de rédaction

du volume *Détruire*

Laurent Baridon

Cécile Colonna

Ralph Dekoninck

Pierre-Olivier Dittmar

Dario Gamboni

Jérémie Koering

Rémi Labrusse

Jean-Yves Marc

François Michaud

Philippe-Alain Michaud

Jean-Claude Schmitt

La version numérique de ce numéro est accessible sur le site de la revue :

<https://journals.openedition.org/perspective/10174>

Pour citer un article de la revue, veuillez indiquer la mention suivante : *Perspective* : actualité en histoire de l'art, 2018–2, p. 000–000.

Pour visiter le site Internet de la revue :

<https://journals.openedition.org/perspective>

Pour s'abonner ou se procurer un numéro, visiter le site du Comptoir des presses d'universités : www.lcdpu.fr/revues/perspective

Pour écrire à la rédaction : revue-perspective@inha.fr

EAN : 978-2-917902-48-6

ISSN : 1777-7852

Périodicité : semestrielle

Dépôt légal janvier 2019

Date de parution : décembre 2018

© INHA

La revue *Perspective* est soutenue par l'Institut des Sciences Humaines et Sociales du CNRS.



REMERCIEMENTS

à François Boisivon, Julia Castiglione, Françoise Jaouën, Florence Rougerie, Bérénice Zunino, traducteurs des textes de ce volume, pour leur justesse et leur travail précieux avec les auteurs, ainsi qu'à Enrica Boni, Olga Grlic, David Jurado, Antje Kramer, Bronwyn Mahoney, Hortense Naas et Delphine Wanes ;

à Christian Debize et Pierre Vanni (ENSAD de Nancy), ainsi qu'à Paul Berges, Camille Berniard, Yvonne Corbière, Maya Cunat, Jules Durand, Valentin Garcia, Quentin Gaudry, Galaad Gonzales, et Emma Zampieri ;

à Raphaël Cuir, Véronique Pintelon, Marion Kueny (ESAD de Reims), ainsi qu'à Souleymane Adéomi, Eva Bernard, Paul-Émile Bertonèche, Alexis Enkonda, Victor Gorini, Victor Le Gennec, Tanguy Muller, Cécile Renoult, Solène Untereiner, Marianne Veyron, Vincent Villain, et tout particulièrement à Ouassila Arras ;

à El Anatsui, Elisabeth L. Cameron, Gabi Doff-Bonekämper, Carola Lentz, Gervasio Sánchez, Ramon Sarró, Antonio Zac ;

à Fabrice Bessière (Reuters Paris Pictures) ; Carol Braide, Evelyn Owen (The Africa Center) ; Clare Chapman (Anish Kapoor Studio) ; Lotte Parmley (Lisson Gallery) ; Nathalie Pauwels (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen) ; Marceau Rivière, France Rivière (Galerie Sao) ; Grazia Visintainer (Kunsthistorisches Institut in Florenz) ; Hans Zimmermann (Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar) ;

à Brigitte Bourgeois et Marie Lionnet (*Technè*) ; Julie Ramos (*Regards croisés*) ; Pierre-Olivier Dittmar et Marie-Luce Rauzy (*Techniques et Culture*), Maïra Muchnik (*Gradhiva*), Amélie Canu, Christine Jungen et Anne de Sales (*Terrain*) ;

à l'équipe du Comptoir des presses d'universités pour leur soutien et leur disponibilité ;

à l'équipe de l'INHA, et tout particulièrement à Marine Acker, Hélène Boubée, Lionel Bruno, Éric Fouilleret, Alain de France, Agathe Hostachy, Hélène Lepage, Marie-Laure Moreau, Elsa Nadjm, Anne-Gaëlle Plumejeau, Roselyne Quero, Marc Riou ;

à tous les membres des comités scientifiques et de rédaction, ainsi qu'à tous les chercheurs auxquels nous nous sommes adressé durant la préparation de ce numéro, pour leur précieuse collaboration.



ÉDITORIAL

6 – Judith Delfiner

PRÉFACE

11 – Jean-Yves Marc

DÉBATS

19 – *Des images faites pour être détruites*

Un dialogue entre Giordana Charuty et Jérémie Koering, introduit et modéré par Pierre-Olivier Dittmar et Jean-Claude Schmitt

37 – *Histoire de l'art et potlatch : regards croisés entre la France et le Canada*

Un débat virtuel entre Sonny Assu, Rémi Labrusse, Marie Mauzé et Charlotte Townsend-Gault, animé par Jean-Philippe Uzel

57 – *Préservations et destructions en temps de guerre*

Un débat entre Manlio Frigo, Maria Teresa Grassi, Alba Irollo et Brent Patterson, conduit par Marie Cornu

ENTRETIENS

85 – *Détruire, dit-elle*

Entretiens croisés avec Dominique Fury, Gaël Peltier et Michael Landy par François Michaud

105 – *De l'histoire sociale à la Bildwissenschaft avec Marx, Benjamin et Warburg*

Entretien avec Horst Bredekamp par Christian Joschke

ESSAIS

- 125 – *Iconoclasme, histoire de l'art et valeurs*
Dario Gamboni
- 147 – *Mutiler, tuer, désactiver les images en Égypte pharaonique*
Simon Connor
- 167 – *Entre monumentum et abolitio : le rôle des images et de leur destruction dans l'art romain*
Martin Galinier
- 175 – *Sur la destruction d'œuvres d'art au Moyen Âge*
Jean Wirth
- 189 – *Cosmoclasme. Les images de la destruction du système des objets du culte aux XVI^e et XVII^e siècles*
Ralph Dekoninck
- 209 – *Détruire, reconstruire, redéfinir : la fragmentation volontaire de la Santa Casa de Loreto et ses altérations répliquées*
Erin Giffin
- 219 – *Les iconoclasmes en Afrique : émergence d'un sujet d'étude*
Z. S. Strother
- 247 – *Perdre son époque. La destruction des statues parisiennes et leur conservation au moyen de la photographie. Une relation dialectique ?*
Beate Pittnauer
- 257 – *La comédie de destruction*
Philippe-Alain Michaud
-
- 273 – Résumés
- 285 – Crédits photographiques et droits d'auteur



Détruire, reconstruire, redéfinir : la fragmentation volontaire de la Santa Casa de Loreto et ses altérations répliquées

Erin Giffin

Lorsqu'on entre dans la Santa Casa de Loreto, située dans la région des Marches, au sud d'Ancône, sur la côte Adriatique, le regard embrasse un espace où résonne le passé (**fig. 1**). Vénéralisé comme la maison natale de la Vierge Marie, ce *locus* de pèlerinage a explicitement retenu sur ses fresques effritées, laissant apparaître des rangs inégaux de pierres et de briques, le passage du temps. Des générations de visiteurs dévots ont pénétré dans cet espace de Loreto pour y communier avec la Vierge et l'Enfant ; leur adoration tournée d'abord vers un groupe sculptural logé dans une niche à l'une des extrémités de l'humble intérieur, mais aussi vers l'édifice en tant que tel. Les murs de la maison, qui mesurent environ quatre mètres sur neuf mètres et demi, portent les traces, les fruits, de cette adoration, aux endroits où les attouchements de générations de pieux pèlerins ont fait tomber le plâtre des murs, assombri les surfaces exposées des marques répétées de leurs doigts ou laissé des inscriptions. Ces signes de dégradation ne procèdent d'aucun vandalisme mais sont les expressions d'une foi, des offrandes votives en acte, déposées à l'intérieur du sanctuaire, à l'instar des nombreuses figurines ou des membres de métal ou de cire, plus somptueux, ôtés depuis longtemps de l'espace sacré. Comme dans d'autres sites de dévotion prémodernes, les signes de destruction et d'usure offrent des indices palpables des actes de piété et d'interaction avec les lieux au cours des générations.

Les traces de cette dévotion tactile dans la Santa Casa reflètent des tendances plus générales de la piété aux débuts des temps modernes. Tandis que la Sainte Maison de la Vierge gagnait en célébrité, des recreations de la construction sacrée apparurent dans de nouvelles localités d'Europe, chaque réplique de la Santa Casa transmettant l'objet de dévotion à de nouvelles communautés, dans de nouveaux contextes, reproduisant parfois les plus infimes imperfections de l'original de Loreto. En une brève relation de cette pratique dévotionnelle répandue, cet article s'attache à l'histoire de la fragmentation de la Santa Casa de Loreto et de diverses répliques italiennes, et à la perpétuation des actes de dégradation matérielle sur leurs recreations volontairement fragmentaires. Ces marques contemporaines d'usure renforcent conceptuellement l'acte du toucher, donnant forme à la dévotion et instiguant le besoin d'une communion physique avec la Madone

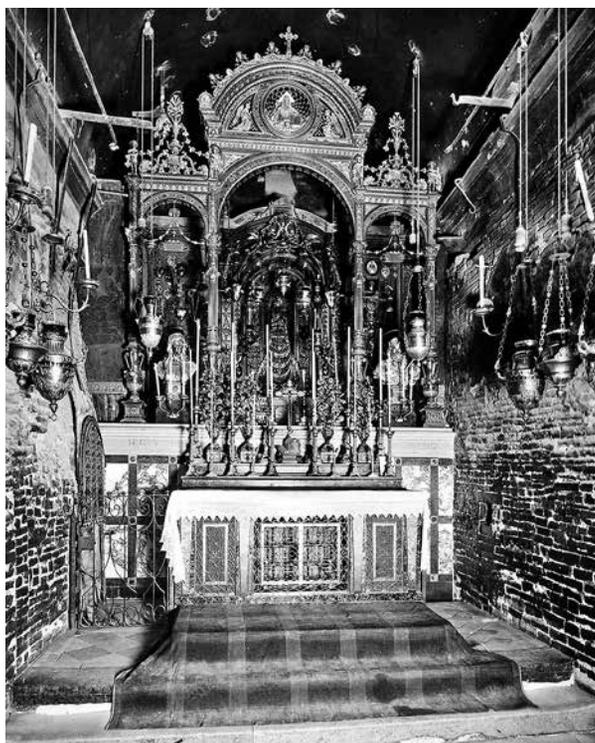
lorettienne. Ces traces visibles sur la construction reproduite affermissent le désir de pèlerinage à la Santa Casa de Loreto, où les dévots pourront accomplir ces interactions intimes, « rejouées » dans chacune des constructions répliquées.

Selon le récit catholique, la Santa Casa de Loreto est le lieu même de l'Annonciation, du moment où la Vierge Marie accepta qu'entre en elle l'Esprit saint. En tant que telle, la construction est aussi la maison des parents de Marie, Anne et Joachim, et par conséquent le lieu de la propre naissance miraculeuse de la Vierge. En outre, elle est liée à l'adolescence du Christ. C'est là que la Sainte Famille aurait trouvé refuge après la fuite en Égypte. Témoignage de ces couches superposées du récit, la Santa Casa résonne de trois générations de la Sainte Famille, agissant comme un puissant objet de dévotion et un centre de pèlerinage voué à des figures essentielles de la religion chrétienne. Ce n'est pourtant pas en Terre sainte que sera pleinement vénéré le bâtiment nazaréen ; c'est Loreto, où l'édifice fut, dit-on, transféré par les airs sur la demande de la Vierge à la fin du XIII^e siècle, qui apparaît comme le lieu premier où se dresse la Santa Casa, lequel essaïmera avec les nombreuses copies de la construction, peuplant toute l'Europe catholique – nefes d'églises, chapelles et cloîtres¹.

La Sainte Maison originale de Loreto apparut comme une destination populaire de pèlerinage au cours du XV^e siècle². Le récit bien documenté du miracle conte très précisément sa translation surnaturelle depuis Nazareth, à Trsat (aujourd'hui en Croatie) d'abord, au mois de mai 1291, puis dans les forêts environnant la ville de Recanati, avant qu'elle ne

soit déposée sur l'éminence de Loreto, en septembre 1295³. Des récits ultérieurs de miracles corroborent cette délocalisation, entretenant une perception indéterminée du lieu enchâssée dans la Sainte Maison elle-même. La reconnaissance croissante du site de pèlerinage jumeau de Loreto, à Trsat – où la Sainte Maison avait brièvement demeuré et été vénérée – a encore renforcé le récit lorettien⁴. L'intermède de Trsat gagna sa pleine légitimité lorsque le pape Urbain V fit présent à la communauté dépossédée d'une icône conciliatrice de la main de saint Luc représentant la Vierge, à laquelle fut dressé un somptueux sanctuaire, grâce aux soins de la famille Frangipani, qui ne ménagea pas non plus les efforts pour déterminer les lieux précis où s'était autrefois trouvée la Sainte Maison⁵. L'exemple de Trsat offre la preuve d'une présence perdue, donnant ainsi crédit à la translation miraculeuse de la Santa Casa, qui ouvre à son tour le sanctuaire de Loreto à la possibilité de manipulations culturelles. La combinaison d'une présence physique et d'un transport miraculeux construit une relique, toujours sur le point d'être répliquée, investie du pouvoir de se délocaliser, en tant qu'objet de dévotion, auprès des communautés pieuses méritantes.

1. Intérieur de la Sainte Maison (mur oriental), 1922, Lorette, basilique de la Sainte Maison, Florence, archives Alinari.



À son nouveau domicile de Loreto, la Santa Casa se transforma avec le temps, de construction indépendante d'abord, isolée, en objet de culte ensuite, sanctuarisé à la croisée du transept d'une immense basilique qui l'enclot⁶. Lorsque fut achevée cette grandiose enveloppe, l'attention se reporta sur le divin édifice lui-même, orné, de 1507 à 1579, d'une décoration extérieure additionnelle : un programme de revêtement en marbre blanc de Carrare, articulé de motifs gréco-romains et peuplé de reliefs bibliques, de prophètes et de sibylles en ronde-bosse, avec des incrustations de pierres polychromes⁷. Cette somptueuse châsse enferme la relique en majesté, créant une barrière liminale solennelle qui marque une distance, alors même que ce programme visuel unit le passé aux tendances décoratives de l'époque.

Tandis que ce reliquaire de marbre s'étendait le long de ses murs extérieurs, la dévotion à l'intérieur de la Santa Casa suivait son cours. Les pèlerins y affluaient dans l'espoir de guérisons miraculeuses, convaincus que par le contact physique s'accompliraient, dans le corps du suppliant, les vertus thaumaturges de la construction et de la Vierge Marie. Le guide du pèlerin de Giovanni Bellarino, publié en 1617, prend soin d'exhorter les dévots à toucher les murs intérieurs de la chapelle, puis à se toucher les yeux, les oreilles, la bouche, la gorge, la poitrine et le cœur afin de les imprégner du pouvoir de la *santissima casa*⁸ (la « très sainte maison »). Comme le déplore Silvio Serragli dans *La Santa Casa Abbellita*, publiée en 1634, « les dévotions indiscrettes de la plèbe » ont effectivement arraché les enduits et détaché les fresques de la construction, jusqu'à une hauteur de deux mètres au-dessus du sol⁹. Ces fresques arrachées des murs de la Santa Casa, selon Serragli, étaient antérieures au transport miraculeux de la maison, ancienneté que son identification des portraits de pèlerins célèbres s'étant rendus à Nazareth, dont le roi normand Tancrède et le roi français Louis IX, plus tard canonisé, vient soutenir¹⁰.

Afin de pallier cette adoration excessive, des paquets de *polvere* – de la « poussière » provenant des murs intérieurs de la construction sacrée – furent diffusés, devenant, au XVI^e siècle, une relique de contact très prisée, que les croyants pouvaient même emporter chez eux comme une part de la Santa Casa. Quoique les origines de cette tradition demeurent obscures, le ramassage de la poussière la nuit du *Giovedì Santo*, le jeudi saint qui précède Pâques, est parfaitement documenté dans la dernière décennie du XVIII^e siècle¹¹. Des tissus réservés à cet effet étaient disposés au sol de la Santa Casa pour recueillir la poussière que les prêtres obtenaient en passant sur les murs des plumeaux réservés à ce rituel. Après avoir sanctifié la poussière, ces mêmes prêtres divisaient en deux parties le don sacré : l'une était destinée aux paquets de *polvere*, l'autre à l'hôpital jouxtant le sanctuaire, où les malades mangeaient et buvaient dans de la vaisselle de terre cuite mêlée de matière sainte et investie de son pouvoir¹². De même que les paquets de *polvere*, de nombreuses vaisselles de terre cuite furent disséminées en dehors du site de Loreto, comme le montre une pièce conservée au Museo antico della Santa Casa de Crémone, où l'on peut lire, sur le bord intérieur, cette fière inscription : « CON POL[VERE] DI S[ANTA] CASA » (**fig. 2**).

Cette pièce de vaisselle de Crémone offre un aperçu de la propagation populaire de la dévotion lorettienne dans la péninsule italienne. Comme celle de la *polvere* elle-même, la possession d'éléments provenant de l'intérieur de la Santa Casa devint gage de santé et de guérison. Selon les textes des XVII^e et XVIII^e siècles recensant les miracles attribués à la Santa Casa, Giovanni Soarez, évêque de Coimbra de 1545 à 1572, en route pour une réunion du Concile de Trente où il avait été appelé en 1561, de passage à Loreto, emporta une pierre de l'édifice intérieur¹³, afin qu'elle serve de relique pour une nouvelle réplique en son évêché. Quoique ses raisons d'avoir emporté la pierre fussent honorables, l'évêque tomba peu après gravement malade, et ses symptômes ne commencèrent



2. Vaisselle de terre cuite « Con Pol. Di S. Casa », XVI^e siècle, Crémone, Museo Antico Tesoro della Santa Casa.

à se calmer qu'après qu'il retourna avec la pierre dérobée à Loreto. Une fois celle-ci réinsérée dans le mur de la Sainte Maison, les actions de l'évêque de Coimbra lui furent pardonnées et il fut guéri de son mal mystérieux.

La pierre de Coimbra apparaît dans de nombreuses répliques de la Santa Casa. À Livourne, elle prend la forme d'un fragment de marbre grossièrement taillé, inséré dans le mur latéral nord à l'intérieur du sanctuaire (fig. 3). Construite entre 1637 et 1639, cette Santa Casa livournaise souligne l'importance de la communion tactile avec l'objet thaumaturge, la pierre étant placée juste à droite de l'entrée, et toute décolorée, suite aux nombreux atouchements. Également enchâssée dans le mur intérieur à droite (à l'ouest, cette fois), cette « pierre de touche », la seule pierre dans un intérieur qui n'est, sinon, constitué que de fresques, est à tel point prisée dans la réplique de Parme, érigée à la fin des années 1690, que l'arche d'une grille protectrice la surmonte et que les fresques, autour, écaillées, ont vu leurs fragments emportés par un bienveillant vandalisme¹⁴ (fig. 4).

Les Saintes Maisons comme celles de Livourne et de Parme incarnent, en apportant un modèle connu de construction dans une nouvelle localité, une forme particulière de dévotion. Si des différences sensibles dans la décoration extérieure expriment l'identité régionale, ces constructions privilégient, à l'intérieur, la ressemblance méticuleuse. Les signes contemporains d'usure, se référant à l'état véritable de la Santa Casa, au XVII^e siècle pour la première et à l'orée du XVIII^e pour la seconde, renforcent sa

sacralité tangible de la Santa Casa depuis le début de la période moderne plutôt qu'elles ne cherchent à promouvoir une reconstitution de la maison de la Madone durant l'ère paléo-chrétienne. Une maison de la Vierge moins endommagée, idéalisée, peut constituer, en apparence, un objectif spatial et visuel évident, permettant aux spectateurs de remonter le temps jusqu'à l'instant biblique de l'Annonciation. Il n'est qu'à se souvenir de l'immersion narrative proposée par les intérieurs des monts sacrés (Sacri Monti), de Varallo et de Varese, par exemple, où la Santa Casa de Loreto est recrée sous l'apparence d'une chapelle de l'Annonciation, souvent constituée de rangs impeccables de pierres ou de briques, que ne viennent pas brouiller les fresques ultérieures (plus tard encore détériorées). Mais n'accorder d'importance qu'à l'épisode de l'Annonciation, c'est diminuer celle de l'histoire stratifiée intrinsèque à la construction. Foyer des vieux parents de Marie, lieu de naissance de la Vierge, la Sainte Maison portait déjà les signes du passage du temps lors de la miraculeuse conception du Christ. Le bâtiment se détériora encore, on l'imagine, durant l'adolescence du Sauveur et par la suite, lorsqu'il devint l'endroit de réunion des apôtres après la Résurrection, servant de première église titulaire de la foi nouvelle¹⁵. Les historiens lorettiens des XVI^e et XVII^e siècles, tels que Serragli, soutenaient que les nombreuses fresques couvrant l'intérieur auraient dû être datées de la période

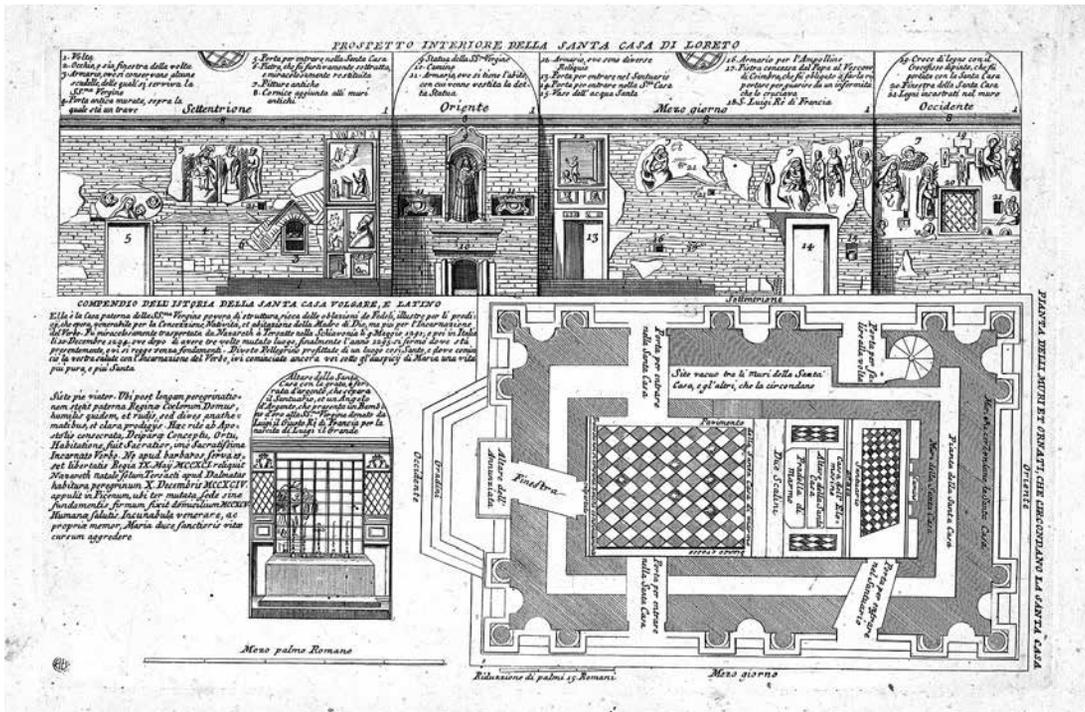
antérieure à la translation miraculeuse de la structure¹⁶. Cette allégation a offert une histoire tangible de la dévotion structurelle jusqu'à, et pendant, l'époque des Croisades, consolidant l'identification de la Santa Casa à la véritable Sainte Maison de la Vierge. Les fresques témoignent donc de l'accumulation de la décoration votive en Terre Sainte, leur fragmentation attestant les adorations ultérieures à Trsat et à Loreto. En substance, la dégradation structurelle de la Santa Casa manifeste visuellement, pour le spectateur moderne, des générations de dévotion¹⁷.

La Santa Casa appelle le toucher. La nécessité d'une interaction physique prend son origine dans une longue tradition chrétienne de l'adoration, que l'on peut constater dans les sites sacrés de Terre sainte aussi bien que dans les lieux de pèlerinage hors du foyer primitif¹⁸. Les images culturelles appellent également une communication physique, comme c'est le cas des images acheiropoïètes (non faites de mains humaines) de Rome, notamment lors de l'onction rituelle des pieds de l'icône du Christ de la Sancta Sanctorum. Les compositions religieuses romaines contemporaines du programme de revêtement lorettien du XVI^e siècle, comme la *Vierge à l'Enfant* (*Madonna del Parto*, Sant'Agostino in Campo Marzio) de Jacopo Sansovino ou le *Christ ressuscité* de Michel-Ange, connurent en tant qu'objets de dévotion vivante un traitement similaire, chacune des sculptures recevant de constants atouchements. Le Christ de Michel-Ange était adoré dans la basilique Santa Maria sopra Minerva, au point que le pied saillant du Sauveur dut être protégé par une enveloppe de métal contre ce que William Wallace qualifie d'« ardente piété des croyants¹⁹ ». C'est l'affirmation intrinsèque d'une présence qui unit à la Sainte Maison la piété tactile traditionnelle associée à la sculpture romaine : en touchant une sculpture, on affirme l'expérience de la théophanie – preuve sensible d'une apparition de la divinité dans l'enceinte de l'église – tout en suggérant implicitement la guérison des maux. Au besoin de toucher la Santa Casa se mêle en outre une certaine appréhension. Les fidèles sont appelés à tendre la main vers l'édifice sacré, exprimant ainsi ostensiblement leur foi en son arrivée miraculeuse à Loreto et leur piété, suppliant pour leurs maux, mais aussi invités à transmettre leur adoration pour une relique instable, dénuée de toute attache géographique spécifique. Comme en ont témoigné de nombreux artistes, dans leurs représentations en deux ou trois dimensions – et comme la localité de Trsat ne le sait que trop bien –, la Santa Casa est un objet mobile, parfaitement capable de délocalisation miraculeuse²⁰.

3. Santa Casa de Loreto (intérieur, mur septentrional), la pierre de Coimbra est en bas à gauche, 1637-1639, Livourne, San Sebastiano.

4. Santa Casa de Loreto (intérieur, mur occidental), la pierre de Coimbra avec sa grille de protection, 1694-1696, Parme, Santa Teresa del Bambin Gesù.





5. Prospetto interiore della Santa Casa di Loreto [Vue intérieure de la Santa Casa de Loreto], vers 1640, Milan, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco.

À l'approche du XVII^e siècle, des répliques de la Santa Casa furent adorées de Naples à Milan, de Livourne à Venise. La construction de ces copies en Italie coïncida avec les développements de la piété lorettienne dans d'autres localités de l'Europe catholique. De nouvelles répliques de la Sainte Maison apparurent sur les côtes de Dalmatie, en Suisse, en Allemagne du Sud et jusqu'en Pologne. Silvio Serragli commente également ce phénomène, informant son lecteur de l'existence d'une gravure détaillée de la Santa Casa qui circulait parmi des princes allemands (on ne sait lesquels) songeant à développer la piété lorettienne au nord des Alpes²¹.

Comme l'attestent de nombreuses représentations imprimées de la Sainte Maison, son état était presque celui d'une ruine. Une gravure non datée de la collection d'Achille Bertarelli à Milan décrit minutieusement les objets, les images et les marques d'usure sur chaque mur de la construction intérieure (fig. 5). À en juger par le papier sur lequel elle fut imprimée, par la qualité générale de la taille ainsi que par le niveau de complexité et par les similitudes stylistiques avec les répliques du XVII^e siècle de la Sainte Maison, je crois pouvoir dater l'épreuve Bertarelli des années 1640. L'extrême précision d'épreuves comme celles-ci permettait aux communautés du monde catholique de reproduire des intérieurs hyperréalistes, tout à fait dans l'esprit de celui, entièrement peint à fresques, de Parme, qui s'inspire directement d'une culture caractérisée par la circulation des estampes, comme la gravure Bertarelli. La précision des répliques de la Sainte Maison aux débuts de la période moderne montre, jusqu'à la minutie de son délabrement, l'incidence de la culture de l'imprimé sur cet édifice cultuel largement répandu²².

Les rayures sur les murs, les fresques écaillées et les pierres assombries par les traces de doigts se lisent comme autant de preuves de dévotion locale, d'offrandes votives ambiguës, comme n'importe quelles pierres précieuses ou plaques commémoratives.

Même lorsque l'on pénètre seul dans la Santa Casa, on se sent enveloppé de la piété mariale d'une communauté qui a laissé sa marque. À l'instar des figures qui peuplent les chapelles des multiples Sacri Monti, les graffiti, les pierres et les briques mises à nu de la Santa Casa intègrent le spectateur au sein de l'église, les attouchements incessants agissant comme la promesse perpétuelle d'une salvation miraculeuse. Les modifications ultérieures à la Sainte Maison originelle en sont des éléments essentiels, sous-tendant ses représentations. Sans les signes de son usure, le bâtiment semblerait incomplet, il y manquerait les vestiges tangibles des transactions pieuses de générations de dévots pèlerins. La dégradation est en effet devenue partie intégrante du programme iconographique de la Sainte Maison, tout comme le riche dehors adjoint à l'édifice au cours du XVI^e siècle. Lors de la diffusion, les siècles qui suivirent, du type de la Sainte Maison dans toute la péninsule italienne et au-delà, les dégradations matérielles exprimaient visuellement le langage de la dévotion lorettienne.

Les répliques de la Santa Casa de Loreto font plus que recréer un intérieur sacré dégradé : elles génèrent l'adoration culturelle à travers la communion physique. Les signes d'usure manifestés dans les créations de la construction aux débuts des temps modernes perpétuent la piété tactile dans la réplique distante et appellent la communion physique par le pèlerinage à l'originale (de la) Santa Casa. Le témoignage, dans différents sites européens, de ces actes d'interaction physique et de cette évolution révèle la fragmentation perpétuelle inhérente à la piété lorettienne. La chaîne référentielle du regard, de l'espace et du toucher relie les nombreuses répliques de la construction à l'original, tel un réseau de piété mariale couvrant le paysage catholique. La relation réciproque qui en résulte entre la copie et l'original brouille l'identité individuelle de la relique architecturale pour y substituer, par le filtre de la piété contemporaine, un moment du temps et de l'espace bibliques déplaçable et traductible. L'état de dégradation de nombreuses Saintes Maisons de la Vierge reconstruit effectivement l'édifice en de multiples *loci* régionaux du pèlerinage, même en tant qu'elles rejouent et renforcent la destruction continue du modèle de la construction.

Ce texte a été traduit de l'anglais
par François Boisivon

Erin Giffin

Erin Giffin est chercheuse postdoctorale au sein du projet SACRIMA: *The Normativity of Sacred Images in Early Modern Europe*, financé par l'ERC, et basé à la Ludwig-Maximilians-Universität de Munich, en Allemagne. Ses recherches actuelles portent sur la construction de répliques de la Maison de la Vierge lorettienne à travers l'Europe. En juin 2017, elle a terminé son doctorat à l'université de Washington sous la direction de Stuart Lingo.

NOTES

Cet article a été réalisé dans le cadre du projet SACRIMA du Conseil européen de la recherche (ERC) : *The Normativity of Sacred Images in Early Modern Europe* (sous la dir. de Chiara Franceschini), hébergé à la Ludwig-Maximilians-Universität de Munich, en Allemagne. Les études menées pour cette analyse s'appuient sur un effort de recherche plus vaste intitulé « *Translations dévotionnelles : répliques prémodernes de la Sainte Maison de la Vierge* », qui concerne les répliques de la Santa Casa dans toute l'Europe aux débuts des temps modernes.

1. Les publications concernant les répliques de la Sainte Maison sont souvent spécifiques à un pays ou à une région. La sélection qui suit concerne des répliques en Italie, en Allemagne, en Suisse et en République tchèque : Mara Ranucci et Massimo Tenenti, *Sei riproduzioni della Santa Casa di Loreto in Italia*, Loreto, Congregazione Universale della Santa Casa, 2003 ; Stephan Beissel, s.j., *Geschichte der Verehrung Marias im 16. Und 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte*, Fribourg-en-Brigau, Herdersche Verlagschandlung, 1910, p. 444-452 ; Mathilde Tobler, « Architekturkopien – dargestellt am Beispiel der Loreto- und Schönstatt-Kapellen », dans *Der Geschichtsfreund. Mitteilungen des Historischen Vereins der fünf Orte Luzern, Uri, Schwyz, Unterwalden ob und nid dem Wald und Zug*, vol. 144, 1991, p. 104-122 ; Franz Matsche, « Kopien der Casa Santa von Loreto auf habsburgischem Gebiet nach der Schlacht am Weißen Berg bei Prag 1620 », dans *Kunstchronik*, n° 30, 1977, p. 103-104.

2. Pour une histoire complète du site de Loreto, voir Marco Moroni, *L'Economia di un grande santuario europeo. La Santa Casa di Loreto tra basso Medioevo e Novecento*, Milan, Franco Angeli s.r.l., 2000 ; Nanni Monelli, Giuseppe Santarelli, *La Basilica di Loreto e la sua reliquia*, Ancône, Anibaldi Grafiche s.r.l., 1999 ; Kathleen Weil-Garris, « The Santa Casa di Loreto: Problems in Cinquecento Sculpture », thèse de doctorat, Harvard University, 1965.

3. La Sainte Maison aurait quitté Nazareth la nuit du 9 mai 1291, et serait apparue à Trsat le jour suivant. Dans la nuit du 12 décembre 1294, la construction fut à nouveau délocalisée, installée d'abord dans la forêt des environs de Recanati, pour être enfin posée sur la hauteur de Loreto le 7 septembre 1295. Voir Michael

Bucherger (dir.), *Lexikon für Theologie und Kirche*, vol. 6, Fribourg, Verlag Herder, 1961, p. 1143-1144.

4. La perte de la Sainte Maison qui affecta Trsat est décrite dans nombre de manuscrits et publications anciennes, plus particulièrement dans Franjo Clavinic, *Historia Tersattana ove si contiene la vera relatione della translatione della Santa Casa Hereditaria del la Vergine Gloriosa da Nazareth a Tersatto, e da Tersatto à Loreto, quando, come, perche, e da chi fosse trasportata con alcune cose più pertinenti alla Chiesa & Monasterio Tersattano*, Udine, Nicolò Schiratti, 1648.

5. La famille Frangipani apparaît très tôt, vers 1525, dans la *Lauretanae Virginis historia* de Girolamo Angelita, Rome, p. 7 recto. Franjo Clavinic relate le don d'Urban V dans son histoire du sanctuaire de Notre-Dame de Trsat, datée de 1648 : Clavinic, 1648, cité n. 4, p. 12-14.

6. Floriano Grimaldi, *La basilica della Santa Casa di Loreto. Indagini archeologiche, geognostiche e statistiche*, Pieve Torina, imprimerie Mierma, 1986.

7. Floriano Grimaldi et al., *L'Ornamento marmoreo della Santa Cappella di Loreto*, Loreto, Tecnostampa di Loreto, 1999. Pour l'histoire du site de Loreto au XVI^e siècle, voir Kathleen Weil-Garris Posner, « Cloister, Court and City Square », dans *Gesta*, vol. 12, n° 1/2, 1973, p. 123-132 ; Gualtiero da Servigliano, *Loreto nel cinquecento. Sviluppo del centro sociale*, Loreto, Archivio Storico e Biblioteca della Santa Casa, 1970. La mise en œuvre du programme de revêtement demeure quelque peu obscure ; elle est examinée dans la thèse de doctorat de Kathleen Weil-Harris, 1965, citée n. 2, p. 12-16.

8. Voici ce qu'écrivit Giovanni Bellarino : « Si toccherà con la mano la muraglia di dentro di quel santissimo luogo. Poi con la mano che toccò, si toccheranno il capo, gl'occhi, le orecchie, bocca, gola, il petto, o cuore con desiderio, che la virtù della santissima casa a loro sia applicata. » Les exemples de recommandations d'un contact par le toucher abondent dans les guides et les journaux de voyage consacrés à la Santa Casa : Bellarino n'est sans doute que le plus explicite. Voir son *Guida per condurre con frutto spirituale alla Santa Casa di Loreto, et altri luoghi santi le persone di qualunque stato, et anco quelle che corporalmente non vi possono andare... di nuovo corretto et ampliato dall'istesso autore*, Pavie, 1617, dans Floriano Grimaldi, *Pellegrini e Pellegrinaggi a Loreto nei secoli XIV-XVIII*, Loreto, Bollettino storico della città di Foligno, 2001, p. 74-75.

9. « Trè sono le Pareti, dove appariscono le figure, cominciando da alto, sino alla, meza [sic], incirca, altezza di muro; mancando il resto, per l'antichità del tempo, dice il Torsellino. Io più crederei dalla indiscreta divotione del Popolo, che sempre toccando, e stropicciando, con tanto ardore, i Santi Muri; appunto è maraviglia, che non si logorino l'istessi pietre », Silvio Serragli, *La Santa Casa Abbellita*, Loreto, Paolo e Giovanni Battista Serafini Fratelli, 1634, p. 60.

10. Serragli, 1634, cité n. 9, p. 59-60. L'auteur cite également la *Laretanae Historiae* (Rome, 1598, 5 vol.) d'Oratio Torsellino pour appuyer sa datation rétroactive des fresques.

11. Grimaldi, 2001, cité n. 8, p. 476-477.

12. Grimaldi, 2001, cité n. 8, p. 477-478.

13. Pietro Valerio Martorelli, *Teatro storico della Santa Casa nazarena della B. Vergine Maria e sua ammirabile translazione in Loreto*, III, Rome, Stamperia di Antonio de' Rossi, 1732, p. 411-413.
14. Pour un bref résumé de la construction de la Santa Casa de Parme, voir Sofia Castello, *L'Oratorio della SS. Trinità detto dei Rossi*, Parme, Tipolitografia A. Gazzaniga sas., 1996, p. 27-32.
15. Les sources de la période – Giacomo Ricci, Tolomei Pietro di Giorgio (Il Teramano) et Girolamo Angelita – s'accordent à dire que les apôtres consacrèrent la Santa Casa et y dirent la messe. Giuseppe Santarelli, « Vicende storiche della Basilica di Loreto », dans Monelli et Santarelli, 1999, cités n. 2, p. 7-50.
16. Le portrait du roi saint Louis sur le mur latéral sud intérieur de la Santa Casa daterait des croisades, antérieur donc à la translation de la Sainte Maison à Loreto.
17. Les rationalisations contemporaines de la délocalisation miraculeuse de la construction – dont la théorie d'un déplacement délibéré par de pieux fidèles jusqu'à Loreto – prennent aussi comme argument la détérioration des fresques, avançant l'hypothèse qu'elles auraient été détachées puis remontées. Voir Nanni Monelli's "Architetture" e architettura rinascimentale per la Santa Casa di Loreto, Ancône, Congregazione Universale della Santa Casa, 2001, p. 93-94 ; Monelli et Santarelli, 1999, cités n. 2, p. 165-171.
18. Pour une illustration explicite de la traditionnelle nature tactile de la piété chrétienne, voir Stefan Trinks, « The Cathedral of Santiago de Compostela as a Tactile Theater », dans Sabine Marienberg et Jürgen Trabant (dir.), *Bildakt at the Warburg Institute*, Berlin, Walter de Gruyter GmbH, 2014, p. 189-220.
19. William Wallace, « Michelangelo's Risen Christ », dans *The Sixteenth Century Journal*, vol. 28, n° 4, 1997, p. 1272. En posant une couverture métallique sur la forme de ce pied nu, l'Église catholique met à la disposition du fidèle une surface plus durable où se perpétue le lien avec le corps du Christ. Ce phénomène est analysé plus avant dans ma thèse de doctorat, « Body and Apparition: Material Presence in Sixteenth-Century Italian Religious Sculpture », University of Washington, 2017.
20. Voir l'analyse que donne Lucia Longo d'une peinture de Joseph Heintz (le Jeune), *Traslazione della Santa Casa*, dans la « " Translatio " Lauretana di Joseph Heintz il Giovane ritrovata », dans *Arte Veneta*, n° 37, 1985, p. 101-108. La fresque aujourd'hui perdue de Giambattista Tiepolo qui ornaît les plafonds de l'église Sainte-Marie de Nazareth à Venise offre un autre exemple remarquable : voir William Barcham, « Giambattista Tiepolo's Ceiling for S. Maria di Nazareth in Venice: Legend, Traditions, and Devotions », dans *The Art Bulletin*, vol. 61, n° 3, 1979, p. 430-447. Pour les nombreuses représentations sculptées de la Sainte Maison en vol, voir Massimo di Matteo, « I plastici processionali della santa casa di Loreto tra devozione e architettura », dans Floriano Grimaldi et Kati Sordy (dir.), *L'iconografia della Vergine di Loreto nell'Arte*, Loreto, Carilo, Cassa di Risparmio di Loreto spa, 1995, p. 46-64.
21. Silvio Serragli, *La Santa Casa Abbellita*, Loreto, Paolo e Giovanni Battista Serafini Fratelli, 1639, p. 44 ;
- Floriano Grimaldi, *Il Libro Lauretano. Secoli XV-XVIII*, Loreto, Tecnostampa di Loreto, 1994, p. 133, 138.
22. Le sanctuaire lorettien est un des nombreux foyers de piété dont on peut imputer la popularité à la large diffusion de publications qui, par le texte comme par l'image, transportèrent l'expérience pieuse au-delà de la péninsule italienne. Grimaldi, 1994, cité n. 21, p. 21.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES ET DROITS D'AUTEUR

Malgré nos recherches, les auteurs ou ayant-droit de certains documents reproduits dans le présent ouvrage n'ont pu être contactés. Nous avons pris la responsabilité de publier les images indispensables à la lecture des propos des auteurs. Nous tenons à leur disposition les droits usuels en notre comptabilité.

© Eitan Simanor (p. 20) | photo © musée du quai Branly – Jacques Chirac, Dist. RMN-Grand Palais / image musée du quai Branly – Jacques Chirac (p. 20) | © RMN-Grand Palais (musée de Cluny – musée national du Moyen Âge) / image RMN-GP (p. 24) | © Photo Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut (p. 26) | © Photos Antonio Zac (p. 30-31) The Trustees of the British Museum (p. 32-33, 194) | © Paris, BnF (p. 38, 178, 181, 200) | © Photos Karen Duffek et Colin Browne, avec l'aimable autorisation de Bill Cranmer (p. 40) | © Rachel Topham, Vancouver Art, avec l'aimable autorisation de l'artiste et Equinox Gallery (p. 48 et 53) | © Photo Geoffrey McNamara, SMACK Photography (p. 49) | © Photo Chris Meier (p. 53) | © Pascal Convert / Adagp, Paris, 2018 (p. 63) | © REUTERS / Khalil Ashawi / Omar Sanadiki (p. 66-67) | © REUTERS / Gleb Garanich (p. 71) | © FORTEPAN (p. 72) | © Iconem DGAM (p. 75) | Photo Giovanni Boccardi © UNESCO (p. 76) | © avec l'aimable autorisation de Gervasio Sánchez (p. 79 et détails p. 4 et 17) | © avec l'aimable autorisation de Dominique Fury (p. 87 et détails p. 5 et 83) | © Gaël Peltier / Adagp, Paris, 2018 (p. 91) | © Photos Hugo Glendinning (p. 96-97) / © avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Thomas Dane Gallery (p. 96, 97, 98-100) | © GDKE RLP, Landesmuseum Mainz / Foto U. Rudischer (p. 110) | © Les Editions de Minuit (p. 114) | © avec l'aimable autorisation de Catherine Feff (p. 116) | © avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Lisson Gallery (p. 127) | © Anish Kapoor. Tous droits réservés, DACS / ADAGP, Paris, 2018 (p. 128) | Photo © 2018. Princeton University Art Museum / Art Resource NY / Scala, Florence / © 2018 Niki Charitable Art Foundation / Adagp, Paris (p. 132) | Photos © New York, Metropolitan Museum of Art (p. 150-153, 158-162 et détails p. 4, 6 et 273) | Photos © New York, Brooklyn Museum (p. 154, 258) | Photos © Simon Connor (p. 155, 157) | © 2015 / Photo Ilya Shurygin (p. 169) | © Department of Special Collections and University Archives, W. E. B. Du Bois Library, University of Massachusetts Amherst (p. 180) | © Museen der Stadt Bamberg (p. 184) | © Zentralbibliothek Zürich, Department of Prints and Drawings / Photo Archive (p. 193) | © British Library Board (p. 198) | © Bibliothèque municipale de Lyon / Jean-Luc Bouchier (p. 199) | © Musée Royal des Beaux-Arts Anvers (KMSKA), Lukas – Art in Flanders VZW, photo Hugo Maertens (p. 203) | © Fratelli Alinari, 1915-1920 (p. 210) | © Photo Erin Giffin (p. 212-213) | © Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli – Castello Sforzesco – Milano (p. 214) | Photo © Maurice Nicaud / Archives Marceau Rivière (p. 222) | © Brooklyn Museum, Frank L. Babbott Fund, 61.3. (p. 232) | © Jérôme Delay / AFP (p. 234) | © Photo Carola Lentz, 2014 (p. 235) | © Photo Rachel Hood, 2012 (p. 235) | © avec l'aimable autorisation de l'artiste / Photo © Z. S. Strother (p. 236) | © Photo Elisabeth L. Cameron, 2006 (p. 238) | © Pierre

Jahan / Roger-Viollet (p. 249, 251-252) | © Institut Lumière (p. 259) | Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Hervé Véronèse (p. 262) | Chris Burden © Adagp, Paris, 2018 (p. 263) | Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais (p. 265 et détails p. 5 et 123) | © Lobster Films (p. 268) | Fernand Léger © Adagp, Paris, 2018 (p. 269).

© INHA

Les opinions émises dans les articles n'engagent que leurs auteurs. Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés réservés pour tous pays.

En application de la loi du 1er juillet 1992, il est interdit de reproduire, même partiellement, la présente publication sans l'autorisation de l'éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (3 rue Hautefeuille – 75006 Paris).

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