

# L'image de la greffe

Iconographie, anthropologie et restauration de l'intégrité corporelle  
dans l'art occidental du Moyen Âge tardif et de la Renaissance

Pierre-Yves Theler



Thèse de Doctorat présentée devant la Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg en Suisse.

Approuvé par la Faculté des Lettres sur proposition des professeurs Victor Stoichita et Lucia Corrain.  
Fribourg, le 15 avril 2014. Prof. Marc-Henry Soulet, Doyen.

## Table des matières

Remerciements	4
1. Introduction	5
2. Corps divisé, corps restitué : la greffe miraculeuse en Occident	16
2.1. Démembrement et crainte du Jugement Dernier : paradoxe et unité d'une pensée	19
2.1.1. Débats autour de l'intégrité du corps	20
2.1.2. Esthétique et concordance physique	32
2.2. La greffe en images : apparition et développement	49
2.2.1. Du médium textuel au médium visuel	54
2.2.2. Le Miracle de la jambe noire	66
2.2.3. Les ordres mendiants	111
3. Réparer le corps : de l'intercession divine à l'intervention humaine	123
3.1. Autour du Miracle de la jambe noire : les modalités iconographiques du changement	125
3.1.1. La greffe entre rêve et réalité	128
3.1.2. Deux saints, deux corps	134
3.2. Corps marqué, corps échangé : la chair pour remerciement	141
3.2.1. Noir sur blanc et blanc sur noir	147
3.2.2. Le processus de transfert entre divin et fidèles	160
3.3. L'homme acteur du changement : greffes médicales et greffes artistiques à la Renaissance	173
3.3.1. Greffes miraculeuses et opérations chirurgicales	175
3.3.2. L'artiste face à l'antique	184
4. Conclusion	195

Bibliographie	205
Annexes	218
Illustrations	226

## Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mes rapporteurs, le Prof. Victor Stoichita (Université de Fribourg), qui m'a également suivi durant l'ensemble de mes études en histoire de l'art, ainsi que la Prof. Lucia Corrain (Università di Bologna). Merci également au NCCR Mediality pour son financement, à mes collègues Laura Giudici et Maria Portmann pour leurs précieux conseils, ainsi qu'à Adriano, Viola et ma famille pour m'avoir soutenu et accompagné durant les années dédiées à cette thèse de doctorat. Je suis redevable aux personnes suivantes pour leurs informations et leurs indications bibliographiques : le Prof. Giulio Alessandri (Università Iuav di Venezia), la Prof. Diane Cole Ahl (Lafayette College), Dominic-Alain Boariu (Université de Fribourg), Theresa Holler (KHI Firenze), Ivana Jevtic (Koc University), le Prof. Massimo Leone (Università degli Studi di Torino), la Prof. Nerida Newbiggin (University of Sydney). Je remercie également Alexandre Varela pour son aide apportée dans la traduction des textes latins, ainsi que Lilian Daum, Evelyne Perriard et les bibliothécaires de la BHAP, sans qui je me serais certainement perdu dans les méandres techniques et administratifs du monde académique.

Pierre-Yves Theler  
(pytheler@gmail.com)

## **1. Introduction**

« D’abord la greffe se présente comme une *restitutio ad integrum* : on a retrouvé un cœur battant. A cet égard, toute la symbolique douteuse du don de l’autre, d’une complicité ou d’une intimité secrète, fantomatique, entre l’autre et moi, s’effrite très vite ; il semble d’ailleurs que son usage, encore répandu lorsque je fus greffé, disparaisse peu à peu des consciences des greffés : il y a déjà une histoire des représentations de la greffe. On a beaucoup mis l’accent sur une solidarité, voire sur une fraternité, entre les « donneurs » et les receveurs, dans le but d’inciter au don d’organes. Et nul ne peut douter que ce don soit devenu une obligation élémentaire de l’humanité (aux deux sens du mot), ni qu’il institue entre tous, sans autres limites que les incompatibilités de groupes sanguins (sans limites sexuelles ou ethniques, en particulier : mon cœur peut être un cœur de femme noire), une possibilité de réseau où la vie/mort est partagée, où la vie se connecte avec la mort, où l’incommunicable communique. Très vite cependant, l’autre comme étranger peut se manifester : ni la femme, ni le noir, ni le jeune homme ou le Basque, mais l’autre immunitaire, l’autre insubstituable qu’on a pourtant substitué. Cela se nomme le « rejet »... »<sup>1</sup>

Jean-Luc Nancy, dans *l’Intrus*, exprime ainsi le désarroi identitaire provoqué par une transplantation d’organe, opération dont il fut lui-même sujet lorsque son cœur, défaillant, fut remplacé par celui d’un autre. Le constat, quelque peu cynique, sur les liens entre donneurs et receveurs recèle une affirmation dont la portée dépasse sans doute le cadre voulu par le texte du célèbre philosophe français : « il y a déjà une histoire des représentations de la greffe ». En effet, bien avant les premières opérations à succès du 20<sup>ème</sup> siècle, un autre greffé témoignait, succinctement, d’une expérience analogue. Dans la *Légende dorée*, Jacques de Voragine, dominicain et archevêque de Gênes (vers 1225-1298), relate le miracle suivant :

« Le pape Félix, aïeul de saint Grégoire, fit construire à Rome une magnifique église en l’honneur des saints Côme et Damien. En cette église se trouvait un serviteur des saints martyrs auquel un chancre avait dévoré toute une jambe. Or, voilà que, pendant son sommeil, lui apparurent les saints Côme et Damien qui portaient avec eux

---

<sup>1</sup> J.-L. Nancy, *L’Intrus*, Mayenne, 2000, pp. 29-30

des onguents et des instruments. L'un dit à l'autre : « Où aurons-nous de quoi remplir la place où nous couperons la chair gâtée ? » Alors l'autre répondit : « Dans le cimetière de Saint-Pierre-aux-Liens, se trouve un Éthiopien nouvellement enseveli ; apporte de sa chair pour remplacer celle-ci. » Il s'en alla donc en toute hâte au cimetière et apporta la jambe du Maure. Ils coupèrent ensuite celle du malade, lui mirent à la place la jambe du Maure, oignirent la plaie avec soin ; après quoi ils portèrent la jambe du malade au corps du Maure. Comme cet homme en s'éveillant ne ressentait plus de douleur, il porta la main à sa jambe, et n'y trouva rien d'endommagé. Il prit donc une chandelle, et ne voyant aucune plaie sur la jambe, il pensait que ce n'était plus lui, mais que c'était un autre qui était à sa place. Enfin revenu à soi, il sauta tout joyeux hors du lit, et raconta à tout le monde ce qu'il avait vu en dormant et comment il avait été guéri. On envoya de suite au cimetière, et on trouva la jambe du Maure coupée et celle de l'autre mise dans le tombeau. »<sup>2</sup>

Entre 1438 et 1440, Fra Angelico illustra ce récit dans un petit panneau<sup>3</sup> à la renommée sans équivoque : sa représentation du Miracle de la jambe noire (Fig. 1), un des noms attribués à l'action post-mortem des saints jumeaux Côme et Damien<sup>4</sup>, éclipse de loin la notoriété de ses consœurs. En histoire de l'art, l'œuvre dut évidemment son succès initial à son auteur plus qu'à son sujet. Son iconographie intrigante, pour ne pas dire déroutante, ne manqua cependant pas d'interroger ses spectateurs, ouvrant ainsi la voie à la découverte d'images similaires. A l'exception des sciences humaines intéressées aux domaines de la santé ou au statut ethnique particulier du « donneur » africain, l'intervention des deux saints anargyres<sup>5</sup> n'a cependant que rarement suscité l'intérêt du monde académique. Étrangement, ce sont les praticiens du milieu hospitalier qui, depuis quelques années, offrent une visibilité de premier ordre au Miracle de la jambe noire dans leurs publications. Fréquemment reproduit mais rarement analysé, il illustre nombre d'ouvrages ayant trait à la médecine et, plus précisément, aux progrès de la chirurgie. Dans l'ouvrage collectif

---

<sup>2</sup> J. de Voragine, *La Légende dorée*, texte introduit par H. Savon et traduit par J.-B. M. Roze, Paris, 1967, vol. 2, p. 229

<sup>3</sup> 37 centimètres sur 45

<sup>4</sup> Nous conserverons ici cette dénomination. Sans vouloir établir une liste exhaustive, mentionnons que, selon la langue, le lieu ou l'époque, l'épisode est également décrit comme « La guérison du diacre Justinien », la « Charité de Côme et Damien » ou encore, de façon plus générique, « Côme et Damien soignant un malade ».

<sup>5</sup> En raison de leur refus d'une quelconque forme de rétribution pour leurs services, Côme et Damien reçurent le surnom d' « anargyres », du grec « anargyroi », « sans argent »

*Arte e medicina – Le suggestioni di una grande collezione libraria*, Giorgio Pardi initie ainsi la recherche consacrée à la bibliothèque d’Emilio Alfieri, léguée à l’Université de Milan, par une série d’images figurant l’opération de Côme et Damien<sup>6</sup>. Les œuvres de Fra Angelico et de ses pairs servent ainsi de préambule à une étude des textes antiques et des gravures post-Renaissance collectionnés par ce médecin italien à l’aube du 20<sup>ème</sup> siècle, et ce malgré le manque de liens évidents entre les deux. Plus pertinente, mais également plus problématique, l’analogie entre l’intervention miraculeuse et le succès récent des transplantations d’organes constituent cependant le motif principal du retour de la « jambe noire » sur le devant de la scène. Pionnier en la matière, l’article « The first homoplastic limb transplant according to the legend of saint Cosmas and saint Damian »<sup>7</sup>, après avoir introduit l’histoire et le culte des saints médecins, confronte un répertoire exhaustif de peintures illustrant l’acte peu anodin des deux frères à une photographie singulière : un rat exhibant une patte de couleur différente, la première réussite de la chirurgie orthopédique en matière de transplantation d’organes entiers entre deux spécimens d’une même espèce<sup>8</sup>. En 1998, le même procédé est testé avec succès sur un être humain, comme en témoigne l’ouvrage *Hand Transplantation*<sup>9</sup>, édité notamment par le célèbre médecin français Jean-Michel Dubernard, un des chirurgiens ayant collaboré à l’opération révolutionnaire. En guise d’introduction à cette publication, une contribution intitulée « Cosmas and Damian Revisited »<sup>10</sup> de Bruce W. Conolly et Mario Benanzio établit à nouveau un parallèle hardi entre le miraculé de la *Légende dorée* et le patient greffé d’une nouvelle main. En 2001, celui-ci décide de se défaire de ce nouveau membre issu d’un corps étranger car il s’en sent mentalement détaché<sup>11</sup>, semblant ainsi faire écho au serviteur de l’église romaine qui, à son réveil, pensait que « ce n’était plus lui, mais que c’était un autre qui était à sa place ». La boucle semble être bouclée : plus de sept siècles avant sa découverte, le Miracle de la jambe noire anticipait déjà le problème du rejet psychologique de la greffe moderne,

---

<sup>6</sup> G. Pardi, « Introduzione », in Bora G. et al. (éd.), *Arte e medicina – Le suggestioni di una grande collezione libraria*, Milan, 2005, pp. 2-10

<sup>7</sup> E. Rinaldi, « The first homoplastic limb transplant according to the legend of saint Cosmas and saint Damian », in *Italian Journal of Orthopedics and Traumatology*, 13(3) (1987), pp. 393-406

<sup>8</sup> Opération réussie par des chercheurs de l’Université de Californie en 1985, après une série d’échecs ponctuant tout le 20<sup>ème</sup> siècle : *ibid.* p. 405

<sup>9</sup> M. Lanzetta et al. (éd.), *Hand Transplantation*, New York, 2006. La greffe fut réalisée sur un patient néo-zélandais, Clint Hallam, à Lyon. D’autres greffes de la main suivirent rapidement aux Etats-Unis et en Chine.

<sup>10</sup> B. W. Conolly, M. Benanzio, « Cosmas and Damian Revisited », in *ibid.*, pp. 3-10

<sup>11</sup> *Ibidem*

difficulté résolue si un traitement postopératoire adéquat est prodigué. Sortie ainsi d'une difficile phase probatoire échelonnée sur plusieurs décennies, la transplantation est désormais entrée dans l'histoire et écrit ses premières chroniques : entre 2010 et 2012, deux monographies sont publiées à son sujet, chacune traitant de la présence des organes greffés, mythiques ou réels, dans les sociétés occidentales et orientales, avec un intérêt marqué pour les découvertes scientifiques sensationnelles du 20<sup>ème</sup> siècle. La première, *Transplantation von Organen. Von der Mythologie bis zur erlebten Gegenwart*<sup>12</sup>, constitue un recueil des observations historiques, anthropologiques et scientifiques de Felix Largiadèr, mélangées à sa propre expérience clinique. En-dessous du titre, l'ouvrage affiche un « close-up » du Miracle de la jambe noire attribué au Maître du Retable Stettener et Schnaiter (Fig. 2), réalisé au début du 16<sup>ème</sup> siècle. La seconde, rédigée par David Hamilton et intitulée *A History of Organ Transplantation. Ancient Legends to Modern Practice*<sup>13</sup>, a comme illustration de couverture le Miracle de la jambe noire du Maître de « Los Balbases », peint vers 1495 (Fig. 3). La place prépondérante accordée aux images du récit de Côme et Damien n'est pas le seul point commun des deux ouvrages. A l'instar de Bruce W. Conolly et Mario Benanzio, ils insistent également sur l'hybridité intrinsèque à la transplantation extraordinaire en l'insérant dans une vaste rétrospective des êtres composites peuplant l'imaginaire humain, lesquels résultent en général d'une volonté de réparation ou d'amélioration corporelle<sup>14</sup>.

Le rêve d'une potentielle reconstruction complète du corps humain semble ainsi être à la portée de la médecine du 21<sup>ème</sup> siècle. Cette perspective réhabilite certainement la notoriété de Côme et Damien, non pas tant pour sa référence historique que pour la concrétisation d'un rêve jusqu'ici utopique. Similaire par certains points aux premières expériences de vol, qui, en leur temps, attirèrent l'attention sur le génie créatif précoce de Léonard de Vinci, la chirurgie actuelle ne peut qu'être émerveillée par ce récit qui, des siècles auparavant, contenait déjà en lui

---

<sup>12</sup> F. Largiadèr, *Transplantation von Organen. Von der Mythologie bis zur erlebten Gegenwart*, Bâle, 2010. L'auteur est l'un des fondateurs de la Fondation nationale suisse pour le don et la transplantation d'organes.

<sup>13</sup> D. Hamilton, *A History of Organ Transplantation. Ancient Legends to Modern Practice*, Pittsburgh, 2012

<sup>14</sup> M. Lanzetta et al. (éd.), op. cit., pp. 9-10, F. Largiadèr, op. cit., pp. 27-37 et D. Hamilton, op. cit., pp. 1-4. Les auteurs font notamment référence au panthéon hindou et aux créatures mythologiques de la Grèce antique.

les germes hypothétiques d'une découverte médicale sensationnelle. Certes, les artistes qui transposaient la *Légende dorée* en peinture n'étaient pas des scientifiques visionnaires. Leurs créations ne devaient pas, à l'origine, sortir du cadre imposé par Jacques de Voragine : offrir aux fidèles une image manichéenne d'un monde soumis entièrement à la volonté de Dieu. Ils créèrent néanmoins une iconographie qui, de nos jours, démontre la capacité humaine à transformer des événements surnaturels en actes réels, témoignage, si nous osons l'expression, des « miracles » de la Science. Il s'agit d'une opportunité de dialogue unique entre les sciences historiques et scientifiques, entre les images et ce qu'elles représentent, et les différentes études citées précédemment sont, à ce titre, particulièrement édifiantes. Néanmoins, la vision contemporaine du Miracle de la jambe noire et sa lecture, parfois un peu hâtive, ne vont pas sans engendrer certains problèmes d'interprétation. A-t-on réellement affaire à un récit archaïque ancré dans des croyances magiques, paradigme d'un désir de métamorphose corporelle propre à l'humanité depuis ses origines ? Ses illustrations contiennent-elles vraiment les prémices des futures transplantations chirurgicales et de leur impact négatif sur l'identité de leurs destinataires ?

En premier lieu, l'opération de Côme et Damien s'inscrit effectivement dans un contexte de guérison. Celui-ci, cependant, n'avait à l'époque aucune connotation mythique ou fantaisiste. Ce qui pour nous semble être du domaine de la superstition était un fait « scientifique » et actuel, ancré dans le vaste cadre des croyances placées sous l'égide de l'Église, autorité à laquelle la médecine elle-même se référait pour garantir son authenticité<sup>15</sup>. Le concept d'hybridation lui-même est dangereux, si compris comme engendrant un corps artificiel, une personnalité nouvelle ou multiple avec laquelle l'être modifié ne s'identifie plus. Dans ce cas, elle fait écho à la notion médiale de « prothèse », laquelle n'émerge qu'au 19<sup>ème</sup> siècle pour définir la « projection d'un organe », et reçoit, sous McLuhan et Freud respectivement, son sens de découverte technique et d'extension dans laquelle l'homme reconnaît sa propre création sans pour autant s'en satisfaire ou s'y reconnaître<sup>16</sup>. Bien que l'exclamation de stupeur du patient de la *Légende dorée* pourrait, de prime abord, s'apparenter à

---

<sup>15</sup> Rappelons que « Légende », ici, signifie simplement « ce qui doit être lu ». A ce propos, voir l'excellente introduction d'Hervé Savon au texte de Jacques de Voragine dans l'édition déjà mentionnée : J. de Voragine, op. cit., 1967, vol. 1, pp. 7-17

<sup>16</sup> Le « dieu-prothèse » de Freud et l'« extension de l'homme » de McLuhan, voir : R. Stockhammer, « Prothese », in A. Roesler, B. Stiegler (éd.), *Grundbegriffe der Medientheorie*, Munich, 2005, pp. 210-212

cette dernière définition, il convient de ne pas se fourvoyer : Jacques de Voragine, en hagiographe émérite, ne s'intéressait guère au destin individuel des miraculés. Leurs témoignages s'inséraient dans un vaste processus littéraire ayant pour but de définir la qualité des saints intercesseurs via leurs actions prodigieuses, et l'étonnement suscité par ces dernières, comme l'indique le mot miracle lui-même<sup>17</sup>, était un garant de leur qualité<sup>18</sup>. Les images du Miracle de la jambe noire représentent certes un évènement surnaturel, et ses acteurs sont effectivement des saints médecins modifiant la physionomie d'un être humain, mais définir la scène comme « magique » ou « chirurgicale » n'aurait certainement pas été la première pensée de leur public originel. Réduire l'intervention de Côme et Damien à ces aspects comporte le risque de se méprendre sur le sens premier d'une iconographie aux ramifications plurielles. Si la question de l'identité apparaît effectivement dans les représentations de la transplantation miraculeuse, celle-ci dénote avant tout l'émergence de préoccupations nouvelles concernant la survie corporelle de l'homme. Elle ouvre en effet une problématique dans laquelle le miraculé de la jambe noire, plus qu'un cas spécifique de trouble psychologique, sert avant tout de modèle à une vaste réflexion sur les implications de la fragmentation de l'être et sur sa recomposition. Ironie de l'histoire, mais aussi conséquence de cette dernière, la lecture restreinte du miracle des saints anargyres fait écho aux transformations subies par plusieurs de ses représentations. Le panneau peint par Fra Angelico (Fig. 1) est à ce titre emblématique : tout comme nombre de ses pairs, son isolement actuel n'indique en rien le contexte dévotionnel dans lequel il devait être perçu. Avant de s'offrir à nos yeux sous la forme d'un petit « tableau » isolé, l'œuvre ne constituait que l'une des nombreuses scènes de la prédelle d'un retable destiné à un édifice sacré, l'ensemble de ces éléments jouant un rôle déterminant dans la lecture et la compréhension de l'image.

A défaut de reconstructions réelles, la recherche académique a, en grande partie déjà, retrouvé l'état premier de ces œuvres démembrées. L'étape suivante consiste certainement à restaurer le contexte, laïc et religieux, qui a permis la genèse

---

<sup>17</sup> Miracle vient du latin « miraculum », lui-même dérivé, par l'intermédiaire de « mirari », « s'étonner », de « mirus », « étonnant », « étrange » ou « merveilleux ». Le mot acquiert, dans le langage païen puis chrétien, le sens de « prodige », voir : A. Rey (sous la dir. de), Dictionnaire historique de la langue française, Paris, 2010, p. 1340

<sup>18</sup> Pour un récapitulatif des processus d'apparition et de diffusion des miracles, voir : J. Gelis, O. Redon, « Préface », in J. Gelis, O. Redon (éd.), Les miracles miroirs des corps, Paris, 1995, pp. 9-18

du Miracle de la jambe noire, mais pas seulement : loin d'être une illustration hagiographique isolée, cette image entretient évidemment un riche réseau de corrélations avec d'autres formes d'expressions visuelles qui lui sont contemporaines. En 1983, Judith-Danielle Jacquet a réalisé une étude, succincte mais remarquable, sur les représentations de l'opération des saints anargyres, offrant un état de la question et un regard nouveau sur le particularisme de la transplantation miraculeuse<sup>19</sup>. Son analyse historique et son approche anthropologique soulèvent plusieurs questions inédites, questions qui, à leur tour, ébauchent des pistes d'interprétations au sein desquelles l'épisode de la jambe noire émerge avant tout comme la manifestation d'une pensée bien définie : la vision du corps comme unité décomposable et recomposable.

En utilisant le récit de Côme et Damien comme fil rouge, ce travail se donne pour but de définir et d'analyser des manifestations artistiques ayant pour dénominateur commun la notion de « greffe ». Le choix de ce terme peut paraître étrange, en particulier à la lueur des critiques émises précédemment. Le mot « greffe » doit cependant au vocabulaire français une souplesse linguistique fortuite : à l'inverse de « transplantation », indiquant le transfert d'un organe entre deux êtres, il s'applique également à la restitution d'un membre perdu à son propriétaire<sup>20</sup>. De plus, son étymologie complexe peut surprendre pour qui, habitué à sa présence dans les lexiques scientifiques, ignorerait ses origines. Les sens successifs de « greffe » remontent à son emploi, dès le 16<sup>ème</sup> siècle, pour indiquer la « pousse d'une plante que l'on insère dans une autre », appliqué ensuite par analogie aux animaux et aux hommes. Son utilisation en biologie n'est cependant qu'une reprise métaphorique d'un terme du vieux français, inusité de nos jours, et indiquant un « stylet » ou un « poinçon à écrire »<sup>21</sup>. La greffe peut ainsi réparer un organisme, mais également le marquer, attribut sémantique qui sera vital dans le cadre de notre recherche consacrée à l'étude d'images clés illustrant la dialectique entre le « tout » et ses parties dans la représentation du corps. Sous le titre « L'image de la greffe. Iconographie, anthropologie et restauration de l'intégrité corporelle dans l'art occidental du Moyen

---

<sup>19</sup> J.-D. Jacquet, « Le miracle de la jambe noire », in J. Gelis, O. Redon (éd.), op. cit., pp. 21-51

<sup>20</sup> Une distinction peut s'opérer selon que la greffe s'applique ou non sur des tissus de même nature (« homogreffe » et « hétérogreffe »), ou si l'organe change ou non de possesseur (« autogreffe » ou « xéno greffe »), voir : A. Rey (sous la dir. de), op. cit., p. 975

<sup>21</sup> Ibidem : apparu au milieu du 11<sup>ème</sup> siècle, la racine du mot est le latin « graphium », « stylet » ou « poinçon à écrire », issu à son tour du grec « grapheion » (de « graphein », « écrire »). Les mots « greffes » et « griffes » sont ainsi reliés par le sens d'égratignure.

Âge tardif et de la Renaissance », nous nous proposons d’approcher, avec les instruments de l’histoire de l’art élargis à un contexte pluridisciplinaire, l’imaginaire des médiums<sup>22</sup> servant de support à la réunification visuelle d’un être humain, réel ou figuré. Une place prépondérante sera accordée à la notion de « transfert », qui implique un mouvement entre divers modes d’expressions médiales. Dans cette optique, nous analyserons principalement des formes artistiques permettant un échange ou une substitution entre l’homme et son image. En ce qui concerne le cadre chronologique et géographique des œuvres traitées, les trois représentations du Miracle de la jambe noire déjà mentionnées (Fig. 1, 2 et 3) sont particulièrement éloquentes : d’origine italienne, allemande ou espagnole, elles furent réalisées entre le 15<sup>ème</sup> et le 16<sup>ème</sup> siècle. Elles s’inscrivent donc dans la période et les milieux artistiques de la Renaissance européenne. L’approche anthropologique exigée par notre travail requiert cependant l’élargissement de notre champ d’investigations à l’art du Moyen Âge tardif. En effet, même si l’histoire de l’art opère traditionnellement une scission claire entre les productions antérieures et postérieures aux révolutions stylistiques du quattrocento florentin, la société occidentale, elle, initie son lent cheminement vers une nouvelle perception de l’homme, et donc de son corps, bien auparavant. L’évolution du concept de « nature », et ses corrélations avec les sciences et la religion chrétienne, y joue certainement un rôle prépondérant. Si, durant le haut Moyen Âge, la nature obéissait à une conception symbolique, un langage fixe dans lequel le monde reflétait les Saintes Ecritures, le Moyen Âge tardif, lui, connaît une ouverture des milieux scolastiques puis des universités aux ouvrages philosophiques et scientifiques d’origine grecque ou arabe. Ces découvertes, ou redécouvertes dans certains cas, changèrent radicalement la donne, permettant une vision du monde comme une entité qui, bien que placée sous l’égide divine, fonctionne selon des principes d’ordre physique et rationnel. La philosophie naturelle, qui émerge progressivement et s’établit, non sans difficultés, entre le 12<sup>ème</sup> et le 13<sup>ème</sup> siècle, définit une cosmologie qui dominera la pensée occidentale jusqu’au 17<sup>ème</sup> siècle, et

---

<sup>22</sup> Pour éviter l’amalgame avec la notion de « médias », désignant dans le français courant les technologies de communication modernes, nous utiliserons dans ce travail le pluriel « médiums ». Dans la même optique, nous emploierons l’adjectif « médial » plutôt que « médiatique ». Pour toute clarification à ce sujet, voir l’avant-propos de la traduction française de *Bild-Anthropologie* de Hans Belting : H. Belting, Pour une anthropologie des images, Paris, 2004, p. 7

dans laquelle l'homme joue désormais un rôle central de premier ordre<sup>23</sup>. Elle accompagne, et conditionne également, l'apparition d'une nouvelle culture valorisant l'être humain en tant qu'individu. Depuis que Jacob Burckhardt a, en 1860, posé les bases d'une vision globale des différents aspects de la société italienne à la Renaissance<sup>24</sup>, un nombre incalculable d'ouvrages ont été écrits à ce propos. Celui de Clemens Zintzen, *Vom Menschenbild der Renaissance*, mérite une attention particulière. La publication, recueillant la réédition du texte homonyme accompagnée de deux courtes études, offre un panorama synthétique mais complet sur l'évolution de l'anthropocentrisme à la fin du Moyen Âge, en particulier suite à la redécouverte des textes de la pensée aristotélicienne, ainsi que sur l'apparition successive des milieux humanistes. Dans un premier temps, l'auteur rappelle l'antagonisme médiéval entre le corps terrestre, souillé par le péché originel, et l'âme, destinée au salut. Il introduit ensuite la position nouvelle de la Renaissance à ce sujet : créé selon des critères d'utilité et de beauté, l'individu a reçu en don la raison. Cette dernière lui permet d'utiliser ses facultés physiques pour s'élever au-dessus des autres êtres vivants, notamment grâce à l'art et aux sciences, en faisant une image analogue, bien que limitée dans ses facultés de création, de Dieu sur terre<sup>25</sup>. Après avoir défini l'époque et le lieu de ces transformations, respectivement la période, dans son extension la plus large, allant du 13<sup>ème</sup> au 16<sup>ème</sup> siècle et, dans un ordre de diffusion progressif, Florence, l'Italie du Nord puis le reste de l'Europe, Clemens Zintzen définit également trois critères caractérisant la nouvelle conception de l'homme<sup>26</sup>. Le premier, spécifiquement présent dès le 14<sup>ème</sup> siècle, concerne la redécouverte des chefs-d'œuvre artistiques et littéraires de l'Antiquité classique, via l'étude directe de l'héritage romain ou, comme dans le cas de la philosophie de la nature, via la découverte de sources ayant transité par Byzance et le monde arabe. Cette prise de connaissance n'engendra pas une simple répétition formelle de la part des artistes et des lettrés confrontés aux exemples du passé, mais plutôt une utilisation de ces

---

<sup>23</sup> Sur le concept de « Nature » et son évolution au Moyen Âge, voir : T. Gregory, « Nature », in J. Le Goff, J.-C. Schmitt (sous la dir. de), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, 1999, pp. 806-819

<sup>24</sup> Parmi la pléthore de rééditions de cet « essai », comme le nomme Burckhardt lui-même, mentionnons celle, récente, chez Fischer Taschenbuch Verlag : J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Francfort, 2009

<sup>25</sup> Cette évolution est, notamment, une des raisons du passage des « artes liberales » aux « studia humanitatis », voir : C. Zintzen, *Vom Menschenbild der Renaissance. Florentiner Kultur im Quattrocento*, 2009, pp. 11-15

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 16-27

derniers comme « support », le terme est ici important, pour légitimer le renouveau culturel en marche. Les deux autres indices de ce changement dans la mentalité européenne sont, quant à eux, d'une part la conception cosmologique nouvelle de la nature, créée selon des notions d'ordre, de beauté et d'utilité et dont l'homme, grâce à ses facultés créatives, en constitue l'expression la plus parfaite, et, d'autre part, l'intérêt croissant pour l'individu et son lien interne particulier avec Dieu. Le rappel de ces différents points n'a pas pour but d'énumérer arbitrairement des faits convenus en histoire de l'art. Couplés aux observations faites précédemment, ils constituent déjà quelques jalons pour appréhender l'« image de la greffe », une image qui, loin d'être une apparition brusque dans le paysage de la Renaissance occidentale, évolue graduellement du stade de manifestation marginale à celui de réalité anthropologique commune à plusieurs moyens d'expression religieux et artistiques, avant de disparaître presque complètement sous l'influence de la Contre-Réforme, de la pensée cartésienne et du statut moderne de l'objet d'art.

Le début de ce travail sera consacré à l'analyse du contexte théologique dans lequel s'élaborent les théories sur l'intégrité corporelle au Moyen Âge, ainsi qu'à son importance dans l'optique eschatologique et les discours visuels propres au christianisme. Suivront des considérations sur les milieux de gestation des premières productions artistiques ayant trait au concept de « greffe miraculeuse », ainsi que sur les diverses typologies et sources hagiographiques de ces dernières. Nous nous pencherons ensuite sur l'iconographie propre à ces récits de guérison, à travers l'analyse d'un répertoire d'œuvres spécifiques dont le système narratif et la composition illustrent avec pertinence les modalités nouvelles de l'intercession divine. Une attention particulière sera dédiée à un inventaire choisi de représentations du Miracle de la jambe noire qui, comme l'humanisme, connaît sa première floraison en Toscane. Le contraste saisissant de l'opposition noir-blanc ainsi que la thématique du double intrinsèque à l'opération des deux jumeaux seront étudiés en profondeur, puis confrontés aux notions d'altérité raciale et de symbolisme corporel propres à l'époque de leur réalisation. La question de l'hybridation y sera reformulée, dans le but de la définir comme un instrument de continuité plutôt qu'une rupture. Nous approcherons ensuite l'imaginaire du membre humain dissocié de son support et transféré vers un autre dans le cadre de pratiques dévotionnelles. Les offrandes anatomiques substituant la chaire souffrante constitueront le point de départ d'un sous-chapitre. Elles seront,

dans un premier temps, mises en parallèle avec les miracles figurés, dans le but de définir le réseau d'interactions que les deux types d'images entretiennent lors d'une action de dévotion. Nous prendrons ensuite en considération le processus intermédial complexe mis en place par le don votif, un rituel haptique et visuel dans lequel le fidèle, entre espace sacré, images divines et image de soi, subit une transformation indélébile. La dernière partie du travail aura pour but de définir le rôle croissant de l'homme dans les dynamiques de reconstruction d'un corps, organique ou non. Les composantes divines et scientifiques du Miracle de la jambe noire serviront de base au questionnement sur l'émergence et l'acceptation de nouvelles pratiques anatomiques, dans le cadre d'une médecine certes nouvelle, mais toujours ancrée dans une vision du monde soumise à l'harmonie divine, un monde où la science « per se » n'a pas encore pris pied. Outre la guérison, le potentiel du corps meurtri sera également l'objet d'une analyse destinée à montrer l'évolution du rapport entre Dieu, la nature et l'homme dans l'acte de création. La « greffe artistique » examinera le statut spécifique des vestiges du passé redécouverts à la Renaissance, ainsi que les conditions dans lesquelles une statue antique, privée de son unité originelle, pouvait être la source d'une réelle émulation dans laquelle la réparation du ou des membres manquant constituait l'ultime composante d'un chef d'œuvre. Nous concluons avec une analyse des changements apportés par les prises de position nouvelles des époques successives sur le statut de l'intégrité corporelle et l'héritage de l'« image de la greffe » dans l'art occidental.

## **2. Corps divisé, corps restitué : la greffe miraculeuse en Occident**

Parler d'une greffe, c'est avant tout parler du corps et de l'ordre naturel dans lequel il s'insère, un ordre qui, au-delà de l'observation scientifique, prend en compte l'ensemble des systèmes de perceptions régissant une société humaine à une époque précise. L'intégrité corporelle et son opposé, la fragmentation, sont à ce titre des données récurrentes dans n'importe quelle approche d'un être pensant à son propre organisme. La notion de « fragment », et surtout son acception dans la pensée moderne, a fait récemment l'objet de nombreuses études<sup>27</sup> et fut l'objet d'une exposition d'envergure en 1990<sup>28</sup>. Sa réception dans l'imaginaire romantique, corollaire de la naissance de l'archéologie et héritière de plusieurs traditions dont celle, importante pour notre étude, des études anatomiques, a défini son isolement comme un instrument propre à fasciner et à stimuler la créativité littéraire, artistique et scientifique, supplantant même ce qu'aurait été l'intérêt de l'œuvre entière. La disparition d'un principe unitaire, qui s'accompagne également d'un sentiment de perte, va cependant à l'encontre de la restauration d'un ensemble cohérent, qu'il soit visuel ou idéologique<sup>29</sup>. Elle définit ainsi la « partie » et le « tout » comme deux pôles d'appréciation souvent dissonants. De nos jours, le fragment, entendu comme artistique, textuel, ou corporel<sup>30</sup>, est encore tributaire de cette approche, fille de la Modernité.

Auparavant, la conception du corps morcelé était cependant diverse, plus fluide et, surtout, réversible. Sa signification, fluctuante, oscillait entre perception négative et valorisation de ses fonctions, sans jamais opérer de césure avec son environnement ou entrer dans une catégorisation rigide, qu'elle soit scientifique ou métaphysique<sup>31</sup>. Pour l'être humain, la chair était un élément porteur de messages sociaux, qu'ils soient politiques ou religieux, supplantant fréquemment le médium

---

<sup>27</sup> Pour un état de la question sur la notion de fragment à l'époque moderne, voir la thèse écrite récemment par Randy Norman Innes : R. N. Innes, *On the Limits of the Work of Art : The Fragment in Visual Culture*, Ann Arbor, 2009, pp. 1-18

<sup>28</sup> L'exposition « Le corps en morceaux » : A. Pingeot (éd.), *Le corps en morceaux*, cat. d'exp. (Paris, Musée d'Orsay, 5 février – 3 juin 1990 / Francfort, Schirn Kunsthalle, 23 juin – 26 août 1990), Paris, 1990

<sup>29</sup> R. N. Innes, op. cit., pp. 23-25

<sup>30</sup> Sur la signification du mot « fragment » dans les différentes cultures, voir : G. W. Most, « On Fragments », in W. Tronzo (éd.), *The Fragment : An Incomplete History*, Los Angeles, 2009, pp. 9-11

<sup>31</sup> K. Schreiner, N. Schnitzler, « Historisierung des Körpers », in K. Schreiner, N. Schnitzler (éd.), *Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, Munich, 1992, pp. 9-16

textuel comme moyen de communication. Elle formait avec l'âme une entité dont la qualité reposait sur un « échange efficace entre le corps et son environnement », comme l'analysent justement Klaus Schreiner et Norbert Schnitzler dans *Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*<sup>32</sup>, un échange qui, souvent, utilisait le démembrement comme instrument sémiologique. Qu'il soit réel ou symbolique, ce dernier est ainsi omniprésent dans l'imaginaire occidental du Moyen Âge et de la Renaissance. Les écrits de Caroline Walker Bynum, unanimement reconnus comme décisifs dans l'avancement des études sociologique et anthropologiques dédiées à ces deux époques, sont à ce titre particulièrement éloquents<sup>33</sup>. Son analyse des « cinq blessures du Christ » constitue un exemple, parmi d'autres, de la versatilité du concept d'intégrité corporelle. Les cinq blessures, deux dans les mains, deux dans les pieds et une sur le côté, constituaient la base de pratiques dévotionnelles non seulement verbales, via la prière, mais également visuelles, via la production de peintures et gravures dédiées aux différentes parties isolées réceptacles des souffrances de Jésus. Fragmentée et codifiée par le biais de différents médiums, la chair divine blessée, témoin du sacrifice du fils de Dieu et promesse de salut, était ainsi sujette à une approche paradoxale. Bien que volontairement disloquée, son unité n'en demeurait pas moins centrale, l'évangile de Jean (Jn 19, 33-36) stipulant que le corps du Christ n'était pas rompu<sup>34</sup>. Ce thème, à mi-chemin entre unité et division, mais également entre vie et mort, connut plusieurs manifestations iconographiques, dont une gravure sur bois conservée à la Bodleian Library de l'Université d'Oxford qui, certainement, constitue une des interprétations les plus extrêmes du sujet (Fig. 4). Ici, le corps crucifié manifeste une altération radicale : la chair devient un objet, un bouclier, qui

---

<sup>32</sup> K. Schreiner, N. Schnitzler, op. cit., p. 12 : « Schaut man auf die mittelalterlichen Zeitgenossen eigene Ideal-Vorstellung körperlicher Unversehrtheit und Harmonie, so liegt dieser die Überzeugung zugrunde, daß die physische und psychische Konstitution einer Person von einem funktionierenden Austausch zwischen Körper und Umwelt abhängig war. »

<sup>33</sup> Sur les ouvrages de Caroline Walker Bynum traitant de la question de l'unité corporelle, citons en particulier : C. Walker Bynum, « Material Continuity, Personal Survival, and the Resurrection of the Body : A Scholastic Discussion in Its Medieval and Modern Contexts », in *History of Religions*, 30(1) (1990), pp. 51-85 ; C. Walker Bynum, *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336*, New York, 1995 et C. Walker Bynum, *Christian Materiality. An Essay on Religion in Late Medieval Europe*, New York, 2011

<sup>34</sup> Jean 19, 33-36: « Venus à Jésus, quand ils virent qu'il était déjà mort, ils ne lui brisèrent pas les jambes, mais l'un des soldats, de sa lance, lui perça le côté et il sortit aussitôt du sang et de l'eau. Celui qui a vu rend témoignage – son témoignage est véritable, et celui-là sait qu'il dit vrai – pour que vous aussi vous croyiez. Car cela est arrivé afin que l'Écriture fût accomplie : *Pas un os ne lui sera brisé.* », Bible de Jérusalem, traduction française sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, 1998, p. 1904

délimite le cadre de la figure humaine, le « tout », tout en définissant les blessures comme blason du Christ et ainsi comme symbole identitaire de la personne divine<sup>35</sup>. Cette image illustre parfaitement l'ambivalence du corps divisé dans la pensée chrétienne au 15<sup>ème</sup> siècle. Bien que porteur de signes, et donc nécessaire, la fragmentation n'est pas une fin en soi. Elle ne s'opère qu'en respectant un principe unitaire sous-jacent dont l'existence représente la base et la raison de la modification.

L'exemple des « cinq blessures du Christ » pose ainsi les bases d'un questionnement fondamental pour notre étude : Quand, comment et dans quel cadre homogène le corps peut-il être morcelé ? Quand son intégrité doit-elle être respectée ? Quand celle-ci doit-elle être rétablie et, surtout, quel est le nouveau statut obtenu par le support du changement ? Au-delà des apports de la Renaissance au rôle terrestre de l'homme et à son lien avec Dieu, cette problématique traverse l'ensemble des images que nous analyserons, images qui, bien que marquées par des progrès stylistiques et idéologiques, ont pour constante une approche polymorphe au corps. Dans ce contexte, la « greffe », dans ses diverses formes médiales, sert de relais communicatif à la réalisation de deux buts précis, parfois distincts mais fréquemment communs : la guérison et la transformation.

Dans les derniers chapitres, en même temps que nous avancerons chronologiquement entre le 14<sup>ème</sup> et le 16<sup>ème</sup> siècle, nous analyserons comment les membres humains, sous forme de mediums visuels, permettent la guérison entre l'image et le corps réel, ou la reconstitution d'une personne ou d'une œuvre d'art. Avant de s'intéresser aux objets substituant l'organisme ou au corps lui-même, qu'il soit réel ou artistique, il convient de se pencher sur l'émergence de ce phénomène au sein des sujets iconographiques représentant, sous forme narrative, un être humain greffé. Ce type de figurations trouve sa source principale dans les différents exemples de « greffes miraculeuses ». Pour comprendre ces dernières, il convient cependant de définir les enjeux théologiques et esthétiques de l'intégrité corporelle. Nous pourrions ensuite mettre en exergue les sources textuelles des miracles dont la thématique s'articule, ou se « désarticule », autour de la scission et du rattachement d'un organe à son support. A partir de ces récits hagiographiques, nous définirons ensuite quelles sont les représentations visuelles qui les accompagnent et les raisons de leur choix.

---

<sup>35</sup> C. Walker Bynum, op. cit., 2011, pp. 93-101 et 195-205

## 2.1. Démembrement et crainte du Jugement Dernier : paradoxe et unité d'une pensée

De prime abord, pour qui jette un regard global sur l'art occidental, celui-ci semble être dominé par des renvois constants, et souvent violents, aux corps blessés. Cette observation est d'autant plus vraie dans le cas des récits hagiographiques qui fleurissent au bas Moyen Âge. Comme l'a décrit justement Geneviève Bresc-Bautier, « Le saint, soldat du Christ, dans sa vie terrestre, subit dans la plus céleste indifférence mutilations et décapitation, récompensées par la palme du martyr. Légende dorée et passions des martyrs détaillent avec le plus parfait sadisme les tortures qui ouvrent la porte du ciel. Le chœur des saints est une théorie de décapités, d'écorchés, de mutilés, voire de coupés en morceaux... »<sup>36</sup>. L'outrage au corps est ainsi omniprésent, mais le serviteur de Dieu retrouve cependant sa physionomie première une fois parvenu au Paradis<sup>37</sup>. L'iconographie des martyrs a certes défini les parties du corps meurtri comme focus visuel, leur conférant le rôle sémiologique d'attribut dans une dialectique d'identification analogue à l'exemple christologique cité précédemment. Leurs souffrances, si visibles, se limitent cependant à des blessures qui ne portent pas atteinte aux proportions physiques. La question de l'unité reste encore une fois complexe, et la représentation traditionnelle du saint, pilier et reflet de la société chrétienne, mais également principale base d'analyse pour qui s'intéresse à l'art médiéval, associe ainsi démembrement et enveloppe charnelle intacte. Autour du personnage divin se définit ainsi tout un système d'échanges entre images et fidèles, associant morcellement, via les reliques, et restauration corporels, au travers, notamment, des miracles de guérison.

Dans cette dialectique visuelle, le second point, la reconstruction physique, n'est pas des moindres. Le riche discours que les théologiens élaborent autour du corps saint, divisible ou non, ouvre la voie à une compréhension anthropologique plus générale du rapport qu'entretient l'homme à la matière première qui compose son être. En dehors des élites intellectuelles, l'art religieux reflète également les attentes, peurs et croyances du simple fidèle face aux dégradations diverses dont son corps, vivant ou

---

<sup>36</sup> G. Bresc-Bautier, « Reliquaires, le fragment du corps saint », in A. Pingeot (éd.), op. cit., p. 47

<sup>37</sup> Ibidem. Les représentations les plus révélatrices de ce paradoxe physique sont certainement les images de saints exhibant leurs propres organes découpés, à l'instar de sainte Agathe ou de sainte Lucie.

mort, pouvait souffrir. Cette observation est d'autant plus vraie dans le cas d'images à caractère didactique offrant des exemples de salvation ou de guérison. Les pratiques religieuses courantes, telles l'ensevelissement des morts ou le culte des saints via leurs reliques et leurs représentations artistiques, précédaient souvent les réflexions théologiques à leur sujet et constituaient le terreau, parfois difficile, sur lequel les autorités religieuses devaient travailler. Comme l'a noté Caroline Walker Bynum, les légendes et récits hagiographiques ayant pour sujet le rattachement d'un membre à un de leurs protagonistes, à l'exemple du patient de Côme et Damien dans le Miracle de la jambe noire, démontrent la nécessité pour les croyants de disposer d'un corps intact, non seulement de leur vivant mais également après la mort<sup>38</sup>. Afin de comprendre cette exigence matérielle et son influence sur la production des images de « greffes miraculeuses » aux époques qui nous intéressent, il convient de se pencher sur certains aspects de la pensée médiévale régissant l'approche de l'homme à son propre organisme ou à celui des autres.

### **2.1.1. Débats autour de l'intégrité du corps**

Le corps iconique du saint se doit d'être intact car il incarne le parangon des élus, ceux destinés à siéger aux côtés de Dieu une fois les turpitudes de la vie terrestre achevées. Nous entrons ici dans un discours qui touche à un point central de la pensée chrétienne : le devenir de l'être humain dans l'optique eschatologique linéaire qui conduit chaque individu au Jugement Dernier. Cet acheminement chronologique connaît plusieurs étapes dont l'une, la résurrection de la chair, constitue un élément déterminant dans notre étude. Dans son livre *Corps ressuscitants et corps ressuscités. Les images de la résurrection des corps en Italie centrale et septentrionale du milieu du 15<sup>ème</sup> au début du 17<sup>ème</sup> siècle*, Anne-Sophie Molinié a prouvé l'importance de ce sujet à la fin du Moyen-Âge et à la Renaissance, époques durant lesquelles il connaît une diffusion et un renouveau iconographique sans précédents<sup>39</sup>. Sur la base de sources non seulement religieuses mais également profanes, dont les traités d'anatomie, l'auteur démontre le rôle majeur joué par ce thème dans l'évolution des

---

<sup>38</sup> C. Walker Bynum, op. cit., 1990, pp 76-79

<sup>39</sup> A.-S. Molinié, *Corps ressuscitants et corps ressuscités. Les images de la résurrection des corps en Italie centrale et septentrionale du milieu du 15<sup>ème</sup> au début du 17<sup>ème</sup> siècle*, Paris, 2007

idées concernant la salvation personnelle, ainsi que son impact sur les pratiques dévotionnelles. L'une des promesses faite au croyant est celle de l'intégrité corporelle, nécessaire pour permettre l'union de l'âme à son réceptacle charnel<sup>40</sup>. Elle apparaît déjà dans l'Ancien Testament, notamment dans le fameux passage du livre d'Ézéchiel (Ez 37, 1-10) sur les « ossements desséchés »<sup>41</sup>. C'est cependant le Nouveau Testament qui lui donne son fondement théologique principal. En conférant une portée universelle à la vision du peuple d'Israël tout en confrontant le destin de chaque être humain à celui du Christ, les écrits néotestamentaires transforment la résurrection des morts en un dogme de foi propre à l'humanité toute entière. L'évangile de Matthieu est celui qui relate le plus en détails l'avènement du Jugement Dernier et la séparation entre ceux destinés au Paradis ou à l'Enfer (Mt 25, 31-46), et constitue ainsi la principale source des exégèses futures. L'art lui sera redevable quant au choix iconographique du Christ Juge central entouré de deux groupes : les élus à sa droite et les damnés à sa gauche, mais il ne parle pas de la résurrection des corps. Celle-ci est traitée par Jean (Jn 5, 28-29 et 6, 39-40), qui insiste sur le fait que tous, sans distinction, retrouveront leur enveloppe corporelle<sup>42</sup>. Les descriptions les plus détaillées de cet épisode de la fin des temps nous viennent cependant des épîtres de Paul. Comme à son habitude, il aborde la question de façon systématique, détaillée et didactique, dans le but de fournir des réponses simples et claires aux communautés chrétiennes nouvellement établies. Certains passages des lettres aux Romains (Rm 8, 11) et aux Corinthiens (1 Co 15, 12-23) sont ainsi consacrés à la résurrection

<sup>40</sup> A.-S. Molinié, *op. cit.*, pp. 50-53

<sup>41</sup> Ézéchiel 37, 1-10 : « La main de Yahvé fut sur moi, il m'emmena par l'esprit de Yahvé, et il me déposa au milieu de la vallée, une vallée pleine d'ossements. Il me la fit parcourir, parmi eux, en tous sens. Or les ossements étaient très nombreux sur le sol de la vallée, et ils étaient complètement desséchés. Il me dit : « Fils d'homme, ces ossements vivront-ils ? » Je dis : « Seigneur Yahvé, c'est toi qui le sais. » Il me dit : « Prophétise sur ces ossements. Tu leur diras : Ossements desséchés, écoutez la parole de Yahvé. Ainsi parle le Seigneur Yahvé à ces ossements. Voici que je vais faire entrer en vous l'esprit et vous vivrez. Je mettrai sur vous des nerfs, je ferai pousser sur vous de la chair, je tendrai sur vous de la peau, je vous donnerai un esprit et vous vivrez, et vous saurez que je suis Yahvé. » Je prophétisai, comme j'en avais reçu l'ordre. Or il se fit un bruit au moment où je prophétisais ; il y eut un frémissement et les os se rapprochèrent les uns des autres. Je regardai : ils étaient recouverts de nerfs, la chair avait poussé et la peau s'était tendue par-dessus, mais il n'y avait pas d'esprit en eux. Il me dit : « Prophétise à l'esprit, prophétise, fils d'homme. Tu diras à l'esprit : Ainsi parle le Seigneur Yahvé. Viens des quatre vents, esprit, souffle sur ces morts, et qu'ils vivent. » Je prophétisai comme il m'en avait donné l'ordre, et l'esprit vint en eux, ils reprirent vie et se mirent debout sur leurs pieds : grande, immense armée. » Bible de Jérusalem, *op. cit.*, pp. 1553-1554

<sup>42</sup> Jean 5, 28-29 et 6, 39-40 : « N'en soyez pas étonnés, car elle vient l'heure où tous ceux qui sont dans les tombeaux entendront sa voix et sortiront : ceux qui auront fait le bien, pour une résurrection de vie, ceux qui auront fait le mal, pour une résurrection de jugement.» et « Or c'est la volonté de celui qui m'a envoyé que je ne perde rien de tout ce qu'il m'a donné, mais que je le ressuscite au dernier jour.», *ibid.*, p.1869 et pp. 1872-1873

du Christ en tant qu'homme, présage d'un destin identique pour tous ceux qui le suivent. La première épître aux Corinthiens contient également les paroles les plus significatives pour la thématique des corps recomposés (1 Co 15, 42-44 et 51-53)<sup>43</sup>. La lettre envoyée par le fondateur de la communauté grecque à ses disciples constitue la base textuelle sur laquelle la majorité des représentations de la résurrection des morts s'appuient au bas Moyen Âge, avec, dans une moindre mesure, les versets de l'évangile de Jean. Le livre de l'Apocalypse, quant à lui, n'offre guère d'informations sur les modalités de cette dernière et, contrairement à l'idée souvent reçue, joue un rôle nettement moindre dans son élaboration iconographique<sup>44</sup>.

Un des termes utilisés par Paul dans sa première lettre aux Corinthiens, de par la récurrence de son emploi, indique clairement sa place prédominante dans le discours religieux de la résurrection : l'incorruptibilité. Celle-ci, dans son acception eschatologique, revêt déjà une importance certaine pour les Pères de l'Église, et sert de fondement idéologique à plusieurs interprétations qui affirment son rôle central pour le salut de l'humanité. Face à d'éventuelles critiques sur sa véracité et les difficultés rencontrées par la chair dans un processus aussi surprenant, les théologiens de l'Antiquité tardive et du haut Moyen Âge se contentent de placer leur confiance dans le pouvoir infini de Dieu et sa capacité à restaurer une enveloppe charnelle de la façon la plus appropriée à son état originel<sup>45</sup>. La problématique devient le pivot central de considérations beaucoup plus précises et compliquées dans les universités médiévales. La scolastique consacre une attention relative aux modalités dans lesquelles les corps reviennent à la vie et se recomposent, notamment par rapport à l'intérêt marqué qu'elle porte au destin de l'âme entre la mort et le Jugement

---

<sup>43</sup> Première épître aux Corinthiens 15, 42-44 et 51-53 : « Ainsi en va-t-il de la résurrection des morts : on est semé dans la corruption, on ressuscite dans l'incorruptibilité ; on est semé dans l'ignominie, on ressuscite dans la gloire ; on est semé dans la faiblesse, on ressuscite dans la force ; on est semé corps psychique, on ressuscite corps spirituel. » et « Oui, je vais vous dire un mystère : nous ne mourrons pas tous, mais tous nous serons transformés. En un instant, en un clin d'œil, au son de la trompette finale, car elle sonnera, la trompette, et les morts ressusciteront incorruptibles, et nous, nous serons transformés. Il faut, en effet, que cet être corruptible revête l'incorruptibilité, que cet être mortel revête l'immortalité. », Bible de Jérusalem, op. cit., pp. 2016-2017

<sup>44</sup> Sur les sources bibliques du Jugement Dernier et le choix des textes opérés par les artistes pour le représenter, en particulier en ce qui concerne la scène de la résurrection des morts, voir la documentation et le tableau comparatif établis par Anne-Sophie Molinié: A.-S. Molinié, op. cit., pp 31-42

<sup>45</sup> C. Walker Bynum, op. cit., 1990, p. 56

Dernier<sup>46</sup>. La thématique n'est cependant jamais délaissée, et constitue, entre autres, un sujet de prédilection dans l'enseignement des maîtres à leurs étudiants au sein des universités. Ces leçons, souvent sous forme de questions quodlibétales<sup>47</sup>, accompagnent ainsi les réflexions et décisions prises par les divers conciles tenus au 13<sup>ème</sup> siècle. Le Quatrième Concile du Latran, tout comme le Second Concile de Lyon, certifient que chaque corps retrouve, sans altérations, l'apparence que Dieu a choisi comme modèle de perfection. Cette affirmation provoque, cela va sans dire, plusieurs problèmes vis-à-vis des méthodes de raisonnement philosophique qui lui sont contemporaines, la nouvelle approche scientifique requérant des réponses claires et logiques à un nombre incommensurable de détails. Les *Quatre Livres de Sentences de Pierre Lombard*, ouvrages centraux dans les études théologiques médiévales, pose ainsi des interrogations très spécifiques sur l'aspect des ressuscités au Jugement Dernier, s'attardant notamment sur leur âge, leur taille ou leur sexe. Parfois, les réflexions de la scolastique atteignent les limites du probable ou, pour l'homme moderne, de l'acceptable. Sont ainsi traités des problématiques telles le devenir d'un homme mangé par un autre homme, la question résidant évidemment dans le fait de savoir dans lequel des deux la matière ingurgitée réapparaît. Quand aucune réponse n'émerge de ces débats, les théologiens du Moyen Âge tardif se tournent encore une fois, comme leurs prédécesseurs, vers l'omnipotence divine<sup>48</sup>. Ainsi Thomas d'Aquin, ardent défenseur d'Aristote, renonce lui-même à recourir au grand philosophe et aux lois de la nature quand, dans le chapitre 81 de sa *Summa contra gentiles*, il affirme que :

« (...) En ce qui concerne la fin, la résurrection est naturelle dans la mesure où il est naturel pour l'âme d'être unie au corps ; en revanche, le principe actif de la résurrection n'est pas naturel : elle est causée par le seul pouvoir de Dieu.

---

<sup>46</sup> Un des centres d'intérêt réside notamment dans la théorie du Purgatoire, qui s'affirme entre la fin du 12<sup>ème</sup> et le 14<sup>ème</sup> siècle, et définit la phase intermédiaire entre la séparation et la réunification de l'âme au corps comme une étape importante et souvent nécessaire dans le processus de purification des péchés terrestres, voir : C. Walker Bynum, op. cit., 1995, pp. 280-283

<sup>47</sup> Discussions utilisant le syllogisme pour offrir une réponse raisonnée à une question précise, après exposition des arguments et des objections qui la soutiennent ou non.

<sup>48</sup> Sur les conciles et les textes de la scolastique consacrés aux modalités et à la forme des corps ressuscités, en particulier les *Sententiae in IV Libris Distinctae*, les Quatre Livres de sentences de Pierre Lombard, voir : C. Walker Bynum, op. cit., 1990, pp. 52-58 et pp. 72-73 ainsi que C. Walker Bynum, op. cit., 1995, pp. 121-137

Il ne faut pas davantage nier que tous les hommes ressusciteront, bien que tous n'adhèrent pas au Christ par la foi et que tous ne soient pas pénétrés de ses mystères. En effet, si le Fils de Dieu a assumé la nature humaine, c'est parce qu'il voulait la restaurer. Ce qui est défaut de nature sera donc réparé dans tous les hommes, et tous reviendront ainsi de la mort à la vie. »<sup>49</sup>

Les réflexions du 12<sup>ème</sup> siècle et des siècles suivants sont ainsi révélatrices d'une préoccupation matérielle très claire sur le devenir individuel de la chair et, au travers de celle-ci, sur le sort réservé à l'individu lui-même. La Renaissance reprend ce discours et l'enrichit, mais ne dénigre jamais à la corporéité sa place prédominante dans la promesse de la résurrection, stipulant que l'âme retrouve à chaque fois un corps identique à celui qu'elle avait quitté. La certitude dans le fait que la mort ne constituait pas une fin était ancrée à tous les niveaux, des croyances populaires aux nouveaux discours philosophiques, en passant, évidemment, pas les sciences. La résurrection, nécessaire pour la conservation de l'identité de chaque être humain, et ce en dépit des transformations diverses subies par l'être durant sa vie terrestre ou une fois mort, entre en communication avec l'intérêt grandissant pour le corps. L'étude croissante de ce dernier a pour but principal de comprendre la création divine, et le Jugement Dernier, en tant qu'étape clé de la genèse d'une chair nouvelle, représente une opportunité de dialogue unique, qu'il soit théologique ou artistique. L'homme, en tant que reflet de la beauté divine, stimule également les humanistes et leurs disciples à théoriser de plus en plus les diverses parties qui le composent<sup>50</sup>. Cette volonté introspective les pousse parfois à pratiquer une approche au corps controversée à plusieurs niveaux : la dissection des cadavres.

A vrai dire, l'ouverture et le démembrement des corps sont tous sauf des nouveautés dans l'histoire européenne. Au Moyen Âge, les deux interviennent dans un

---

<sup>49</sup> Réponses aux objections 6 et 7 : « (...) Resurrectio enim quantum ad finem naturalis est, in quantum naturale est animae esse corpori unitam : sed principium eius activum non est naturale, sed sola virtute divina causatur. Nec etiam negandum est omnium resurrectionem esse futuram, quamvis non omnes per fidem Christo adhaereant, nec eius mysteriis sint imbuti. Filius enim Dei propter hoc naturam humanam assumpsit ut eam repararet. Id igitur quod est defectus naturae, in omnibus reparabitur, unde omnes a morte redibunt ad vitam.», Th. d'Aquin, *Summa contra gentiles cum commentariis Ferrariensis*, Rome, 1930, vol. 4, p. 254 (traduction française : Th. d'Aquin, *Somme contre les gentils*, traduction par V. Aubin, C. Michon et D. Moreau, Paris, 1999, vol. 4, p. 376). Le chapitre 84, quant à lui, affirme la similitude entre le corps mortel et le corps des ressuscités : *ibid.*, pp. 268-270 (traduction française : *ibid.*, pp. 391-395)

<sup>50</sup> Sur les apports de la Renaissance au thème de la résurrection des morts, voir : A.-S. Molinié, *op. cit.*, pp. 50-57 et pp. 96-99

des aspects les plus connus de la religion chrétienne : le culte des reliques. Celui-ci, dès l'époque paléochrétienne, constitue le principal vecteur des pouvoirs de guérison et, avant que la représentation figurative ne fasse son entrée sur scène, sert d'intermédiaire privilégié du fidèle avec la figure céleste qu'il vénère.

Progressivement, cette forme de dévotion implique une division considérable des corps saints qui, pour répondre à la demande croissante des divers lieux de pèlerinage qui apparaissent en Europe, se voient disloqués en un nombre incalculable d'endroits différents<sup>51</sup>. Les reliques ont évidemment pour but de rappeler aux croyants la vie exemplaire des saints auxquels elles appartenaient, mais elles jouent également un rôle actif de premier ordre. En raison de l'âme qui y était rattachée et du destin glorieux qu'ils connaîtront à la fin des temps, les vestiges charnels des saints sont à même de manifester les pouvoirs thaumaturgiques de leur propriétaire dans un dialogue triple, pour ainsi dire, entre le morceau corporel, l'âme du saint au Paradis et le fidèle. Il ne fait aucun doute que, par simplification, le dévot avait le sentiment de communiquer en personne, corps et âme, avec le destinataire de ses prières, attitude encouragée par les autorités religieuses<sup>52</sup>. Néanmoins, un traitement aussi direct et invasif du corps des élus de Dieu provoqua des préoccupations croissantes au sein des cercles intellectuels, en accord avec les considérations matérialistes mentionnées précédemment et la prolifération de cas extrême de mutilations sur les figures nouvelles de la sainteté occidentale. En 1299, Boniface VIII publia la bulle *De sepulturis*<sup>53</sup>, interdisant de faire bouillir des corps pour en récupérer le squelette. Bien que de prime abord adressée contre les dissections incontrôlées ayant alors lieu un peu partout dans les différents pays placés sous l'égide spirituelle du pape, celle-ci avait avant tout pour but d'interdire la dispersion sauvage des ossements saints et leur transformation subite en reliques, à l'exemple de ceux de Louis IX récemment décédé<sup>54</sup>. La peur était ainsi grande que, lors du Jugement Dernier, les corps ressuscités dussent errer à la recherche de leurs différents membres éparpillés.

De façon générale, la pratique de la dissection s'opposait à des interdits formels de la part du clergé. En plus des préoccupations liées au Jugement Dernier,

---

<sup>51</sup> Pour une compréhension détaillée du culte des reliques dans la chrétienté occidentale, nous renvoyons ici le lecteur à l'ouvrage fondamental d'Arnold Angenendt : A. Angenendt, *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, Munich, 1997. Pour les époques qui nous intéressent, voir en particulier : ibidem, pp. 149 -235

<sup>52</sup> C. Walker Bynum, op. cit., 1990, pp. 74-76

<sup>53</sup> Au sujet des sépultures/ensevelissements

<sup>54</sup> G. Cosmacini, *La religiosità della medicina*, Rome, 2007, pp. 46-47

une autre raison justifiait ces derniers : l'héritage de la médecine antique à travers la figure de Galien, sommité incontournable en matières médicales durant tout le Moyen Âge. Ses théories furent en effet avalisées par l'Église, non seulement en raison de sa notoriété légendaire, la seconde plus élevée après Hippocrate, mais aussi suite à sa conviction de l'existence d'un dieu unique. Or le célèbre philosophe et médecin de Pergame, outre un mépris affiché pour la chirurgie, ne pratiqua que la dissection d'animaux, la seule permise au 2<sup>ème</sup> siècle<sup>55</sup>. Ainsi, les rares anatomistes ou artistes à oser toucher à l'intégrité corporelle le faisaient dans la plus grande des discrétions. Les choses évoluèrent quand, en 1230, Frédéric II favorisa par un édit l'étude anatomique de corps humains, indiquant que cette dernière était nécessaire pour la pratique de la médecine. L'Église s'y opposa violemment, excommuniant à deux reprises l'empereur du Saint-Empire romain germanique<sup>56</sup>. Cependant, l'attitude positive du souverain déclencha un engrenage de protestations qui, de fil en aiguille, conduisit le milieu ecclésiastique à assouplir sa position. Boniface VIII, en dépit de l'intervention mentionnée précédemment, n'était pas un opposant aux interventions sur le corps, à condition qu'elles soient ciblées et contrôlées. Le pape, bien au contraire, s'intéressa aux études chirurgicales, préférant les légiférer plutôt que de les interdire. Ainsi quand, en 1303, il fonde l'Université de la Sapienza à Rome, il dote officiellement celle-ci d'une chaire d'anatomie. A la même époque, Raimondo de Liuzzi, dit Mondino, s'illustre en réalisant les premières dissections légales à l'Université de Bologne. Ses expériences inédites, réunies dans le célèbre traité *Anathomia* en 1316, contribueront ainsi grandement à la compréhension des mystères de la chair et à l'acceptation des sciences permettant son investigation. D'autres suivront ses pas, propageant le corpus de connaissances nouvelles à d'autres centres de formation européens importants, tels Salerne, Montpellier ou encore, en 1407, Paris. Plus tard, l'intérêt pour l'anatomie aura atteint un degré irréfrenable et constituera non seulement une des bases de toute formation médicale, mais également un moyen pour les humanistes de glorifier l'homme, chef d'œuvre ultime de la création divine. Sixte IV, pape de 1471 à 1484, stipulera alors les réquisitions

---

<sup>55</sup> Voir « Galeno di Pergamo », in M. D. Grmek, Storia del pensiero medico occidentale: Antichità e Medioevo, Rome, 2007, pp. 144-161

<sup>56</sup> P. Comar, Les images du corps, Paris, 1993, p. 69

nécessaires pour obtenir l'autorisation légale d'ouvrir des corps afin d'en déchiffrer les secrets les plus intimes<sup>57</sup>.

Ces éléments d'histoire de la médecine, esquissés ici, seront approfondis dans un chapitre ultérieur. Couplés aux observations faites sur la centralité du thème de la résurrection de la chair et à l'importance culturelle des reliques, ils sont cependant nécessaires pour mettre en avant toute l'ambiguïté du thème de l'intégrité corporelle au Moyen Âge tardif et à la Renaissance. Sur ce point, le 13<sup>ème</sup> siècle constitue certainement une période charnière car, outre les débats théologiques et les pratiques anatomiques, la question de l'intégrité corporelle émerge à tous les niveaux de la société. Selon les propos d'Agostino Paravicini Bagliani, « pour aucun autre siècle médiéval, les textes ne nous parlent aussi fréquemment de « corps en morceaux » souhaités et désirés (au moment de la mort) ; jamais auparavant, l'opposition au démembrement du corps n'a été aussi forte et déterminée »<sup>58</sup>. Mais, comme il le souligne également, les pratiques incluant la division ou la restauration de l'enveloppe charnelle à cette époque ne sont pas forcément contradictoires. Les faits historiques qu'il analyse sont particulièrement éloquentes, notamment le paradoxe entre des pratiques d'ensevelissement impliquant le démembrement et le placement des organes dans des églises différentes afin de bénéficier de contacts multiples avec le divin, et l'opposition à ces dernières de la part de certaines autorités religieuses afin de ne pas nuire à l'œuvre créatrice du Tout-Puissant<sup>59</sup>. En dépit de leur caractère contradictoire, ces deux exemples renvoient à un souci commun : celui de préparer ou de préserver le corps de la meilleure façon possible dans l'attente de la résurrection.

Dès lors, le Jugement Dernier semble se manifester comme la ligne directrice de toute considération sur la corporéité à l'époque où Jacques de Voragine narre, dans sa *Légende dorée*, l'épisode du Miracle de la jambe. Celle-ci perdurera encore plusieurs siècles, s'insérant dans toutes les strates sociales et définissant un mode de pensée commun à tout un chacun. Ce dernier encourage chaque individu à se prémunir

---

<sup>57</sup> Ce sont surtout les profanations illégales de sépultures qui étaient vivement condamnées. Sur les premières dissections officielles dans les écoles de médecine et l'ouverture progressive des milieux ecclésiastiques aux pratiques anatomiques, voir : A.-S. Molinié, op. cit., pp. 96-97, G. Cosmacini, op. cit., p. 45 et J. Le Goff, N. Truong, Une histoire du corps au Moyen Âge, Paris, 2003, p.141

<sup>58</sup> A. Paravicini Bagliani, « Démembrement et intégrité du corps au 13<sup>ème</sup> siècle », in Terrain, 18 (1992), p. 26

<sup>59</sup> Boniface VIII, ici également, était un fervent opposant à ces pratiques impliquant le démembrement : ibid., pp. 26-32

de la façon la plus adéquate aux difficultés futures que son support physique aura à affronter<sup>60</sup>. L'ambivalence de la matière charnelle, instrument de guérison et de salvation largement utilisé, voire abusé, d'une part, et substance sacrée inviolable de l'autre, a ainsi conduit David le Breton, dans son ouvrage *La Chair à vif. De la leçon d'anatomie aux greffes d'organes*, à intituler un de ses chapitres « Le corps humain entre matériel anatomique et remèdes », mettant ainsi l'accent sur le rapport d'interdépendance étroit que le Moyen Âge puis la Renaissance entretiennent avec la chair. Si l'homme du peuple n'hésite pas à utiliser les ressources du corps aussi bien dans l'acte pieux que pour la préparation de certains médicaments ou talismans apotropaïques, comme par exemple la sueur des morts réputée infaillible contre les hémorroïdes, il est également le premier à se rebeller contre ceux qui profanent les sépultures, tels les savants ou les artistes. En dépit de toutes les promesses faites par les tenants de la vérité religieuse, il reste convaincu de la nécessité suprême d'un corps entier pour pouvoir ressusciter<sup>61</sup>. L'anxiété qui en résulte, unie à la fascination des intellectuels pour la compréhension du corps, pousse l'ensemble de la société, médecins inclus, à rechercher des solutions contre la corruption des organes<sup>62</sup>. Ces deux éléments, outre les débats théologiques et légaux sur lesquels nous nous sommes penchés, sont évidemment palpables non seulement dans la production littéraire, mais également, voire surtout, dans les thèmes iconographiques qui se développent de façon contemporaine.

Ainsi, la résurrection de la chair sert de moteur à une production artistique majeure dans le laps de temps pris en considération par notre travail. Fra Angelico, entre autres, dédia à ce sujet plusieurs de ses œuvres. Pour qui, de nos jours, visite le petit Museo di San Marco à Florence, le Miracle de la jambe noire de l'artiste florentin (Fig. 1) côtoie notamment une de ses représentations de la fin des temps : celle insérée dans le vaste programme d'images composant la décoration des volets de l'« Armadio degli Argenti », un meuble destiné à recevoir des offrandes votives sur lequel nous reviendrons. Dans cette composition (Fig. 5), réalisée entre 1451 et 1452,

---

<sup>60</sup> Le 13<sup>ème</sup> siècle est également l'époque à laquelle Roger Bacon, dans ses *Opus Majus*, *Opus Minus* et *Opus Tertium* adressés au pape Clément IV à partir de 1267, établit ses théories scientifiques sur le prolongement de la vie via un retour à l'équilibre des éléments (chaud et sec, froid et humide) et grâce à la pratique, entre autres, de l'astronomie et de l'alchimie, définissant ainsi la corruption non seulement comme liée au péché originel, mais également comme un fait naturel : A. Paravicini Bagliani, op. cit., pp. 26-32 et C. Walker Bynum, op. cit., 1990, pp. 78-79

<sup>61</sup> D. Le Breton, *La Chair à vif. De la leçon d'anatomie aux greffes d'organes*, Paris, 2008, pp. 119-121 et 124-127

<sup>62</sup> C. Walker Bynum, op. cit., 1990, pp. 81-85

Fra Angelico suit un schéma iconographique synthétique, en accord avec les conventions picturales de son époque. Sous la cour céleste réunie au registre supérieur, les différentes étapes chronologiques du Jugement Dernier sont réunies en un seul moment : le partage des justes et des damnés à gauche et à droite du spectateur et la résurrection des morts au centre<sup>63</sup>. Ces derniers, situés sur l'axe défini par le Christ assis dans un cercle lumineux, évolution de la mandorle médiévale, sont figurés uniquement par quelques petits personnages dont les regards, les gestes et la carnation, claire ou foncée, semblent indiquer déjà le sort qui leur sera réservé. Quelques années auparavant, en 1447, Fra Angelico, assisté entre autre par Benozzo Gozzoli, avait entrepris la décoration de la chapelle San Brizio du Dôme d'Orvieto. Le projet, avec pour sujet lui-aussi un Jugement Dernier, n'aboutit qu'à la réalisation d'un groupe de prophètes et du Christ Juge sur la voûte. Un demi-siècle plus tard, en 1499, Luca Signorelli reprend le contrat interrompu de son prédécesseur. Il l'acheva avec une telle célérité qu'il reçut également de la part de l'Opera del Duomo une nouvelle tâche : la décoration des murs latéraux. En 1502, l'ensemble des fresques était terminé, donnant jour à une des compositions les plus novatrices de son temps<sup>64</sup>. Des sept scènes consacrées à la narration du Jugement Dernier, celle montrant la résurrection de la chair (Fig. 6) est certainement la plus particulière, notamment par le fait qu'elle constitue un sujet à part entière. La composition, simple mais révolutionnaire, se divise ici aussi en deux registres. En haut, deux anges monumentaux sont placés sur un horizon qui, progressivement, s'illumine de la lueur divine suggérée par l'usage du fond doré. Leurs trompettes, dans un dynamisme circulaire évoquant une puissance sonore sans précédents, réveillent les morts situés à leurs pieds. Ces derniers, attirés par la source du phénomène qui les a ranimés, jettent un regard interrogateur aux puissances célestes qui les dominent ou se questionnent mutuellement sur le destin qui les attend. Contrairement à ceux de Fra Angelico, leur nombre considérable offre à l'œil une grande variété d'expressions et de postures, évoquant un spectre d'émotions jamais atteint dans ce type d'images. Récusant également la tradition des tombeaux sombres présents chez l'artiste dominicain, Signorelli préfère se concentrer sur les figures corporelles, représentées dans une jeunesse et une perfection idéale, toutes deux renvois éloquents à l'incorruptibilité de la chair resurgie. Cette dernière est

---

<sup>63</sup> A.-S. Molinié, *op. cit.*, p. 75

<sup>64</sup> S. N. James, *Signorelli and Fra Angelico at Orvieto. Liturgy, Poetry and a Vision of the End-time*, Aldershot / Burlington, 2003, pp. 1-31

également illustrée dans des phases différentes de corporéité, tantôt absente, via la représentation de squelettes, tantôt clairement reformée, ou parfois encore dans un stade intermédiaire qui donne libre cours au peintre pour démontrer ses connaissances anatomiques<sup>65</sup>.

Les différences dans les compositions des deux artistes (Fig. 5 et 6) dressent ainsi un panorama du renouveau stylistique sans précédent qui détermine le passage du quattrocento au cinquecento. Néanmoins, le message eschatologique dénote, comme dans les textes, une continuité certaine. Il perdure, s'enrichissant aussi bien des apports de la pensée humaniste que des études sur le corps. Evoluant de représentations souvent cruelles à une vision plus réelle, dans laquelle l'œuvre de Dieu parle également aux sentiments et aux considérations personnelles de chaque être humain, le thème de la résurrection de la chair, sans l'ombre d'un doute, sert de matrice première à l'« image de la greffe ». Le laps de temps dans lequel les deux thématiques connaissent leur essor visuel principal est identique, et ces dernières partagent fréquemment une composition, des formes et des instruments de communication similaires. L'iconographie du Jugement Dernier, tout comme nombre de représentations que nous analyserons dans les différents chapitres de ce travail, utilise ainsi la chair, ou plutôt son absence, pour dévoiler et valoriser aux yeux de tous les discours philosophiques et théologiques de leur temps, ainsi que l'évolution des pratiques religieuses, artistiques et scientifiques qui les accompagnent. Le cas de Signorelli illustre parfaitement cet aspect : en montrant la puissance divine dans l'acte de (re)créer, il affirme non seulement la beauté du corps et, par son intermédiaire, la perfection de la nature voulue par Dieu, mais confère également à la narration une temporalité précise qui révèle aux spectateurs les étapes de ce changement. En se concentrant sur le passage d'un corps mort à un corps sain et complet, la résurrection de la chair définit également un processus de reconstitution dont le Christ constitue évidemment l'archétype, mais avec une différence majeure étant donné que son corps

---

<sup>65</sup> Signorelli s'affirme ainsi comme représentant de la nouvelle génération de peintres italiens. Les documents conservés stipulent que, pour la réalisation de ces fresques, le peintre avait fait parvenir aux membres de l'Opera del Duomo des dessins préparatoires, une forme de promotion artistique nouvelle dans l'histoire de l'art. Les croquis de l'artiste conservés, peut-être différents de ceux offerts à ses commanditaires à Orvieto, indiquent cependant clairement les connaissances de l'artiste en anatomie et en art antique. La scène de la résurrection des morts contient elle-même un dessin préparatoire du sujet, visible entre les têtes des anges sonnant de la trompette. Sur les fresques de Signorelli à Orvieto et, en particulier, la scène de la résurrection des morts, voir : S. N. James, op. cit., pp. 32-45 et 75-77 ainsi que A.-S. Molinié, op. cit., pp. 189-191

ne connaît pas les dommages du temps et de la putréfaction<sup>66</sup>. Ces deux aspects, précision temporelle de l'action permettant une vision introspective des organes et réparation de l'enveloppe charnelle meurtrie et ravagée, se retrouveront dans les images du Miracle de la jambe noire dont nous traiterons, avec un accent de plus en plus marqué au fur et à mesure que le sujet évolue dans le temps. Ils prennent place dans un processus qui, lui aussi, jouent sur l'ambivalence du corps tour à tour attaqué et préservé, dans une optique qui, pour finalité, voit dans la chair le meilleur remède à la chair. Ce discours commun met également en exergue la question de la sauvegarde individuelle via l'incorruptibilité et l'intégrité corporelle. Les deux reposent en effet sur l'approche duelle du Moyen Âge et de la Renaissance quant au rapport entre corps et âme, le premier, support de la seconde, étant nécessaire pour la résurrection, laquelle, à son tour, permet ensuite aux croyants de retrouver leur créateur<sup>67</sup>. Ce lien fondamental, qui participe à la conception de chaque être humain comme spécifique, explique l'attention particulière portée à l'unité de l'être par l'ensemble de la société, du bas peuple aux élites<sup>68</sup>. A l'instar de pratiques dévotionnelles qui seront prises en considération par notre travail, l'iconographie du Miracle de la jambe noire fait certainement référence à un questionnement d'ordre eschatologique dans son intérêt porté aux transformations et à la conservation du corps de ses protagonistes. Comme l'a noté Judith-Danielle Jacquet, faisant référence à l'attention portée à la reconstitution du corps du patient de Côme et Damien et à celui de l'Éthiopien, « l'intégrité des corps au jour du Jugement Dernier semble en être la raison essentielle puisque tous, chrétiens et païens, doivent pouvoir ressusciter dans leurs corps »<sup>69</sup>. Cette observation, certainement corroborée par les parallèles que nous venons d'établir, définit une première base sur laquelle s'appuyer pour appréhender le

---

<sup>66</sup> A.-S. Molinié, op. cit., pp. 16-17

<sup>67</sup> Le rapport entre corps et âme est un sujet récurrent dans l'histoire du christianisme. Bien que perçus comme deux éléments différents, il convient cependant d'éviter de parler de « dualisme », au sens propre du terme, car, comme le note Jérôme Baschet, cette notion renvoie à une séparation trop nette entre les deux. L'Église médiévale combat ainsi les hérésies manichéennes et cathares, lesquelles n'accordent aucune considération à la chair. Corps et âme, séparés, fonctionnent cependant ensemble dans une « conception duelle » de l'être. Dès le 13<sup>ème</sup> siècle, on attribue à l'âme, en tant que principe animateur du corps et lien spirituelle avec le divin, une nature elle aussi double. Elle inclue l'esprit, l'apanage de l'homme, en son sein, s'éloignant de la tradition antérieure qui, sur la base des épîtres de Paul (I Thes 5, 23 et I Co 15, 40-50), les considérait séparément. A ce propos, voir : J. Baschet, « Âme et corps dans l'occident médiéval : Une dualité dynamique, entre pluralité et dualisme », in Archives de sciences sociales des religions, 112 (2000), pp. 5-19

<sup>68</sup> L'intégrité corporelle émerge parfois même comme indicateur du statut positif ou négatif des ressuscités, certains damnés étant représentés avec des corps démembrés ou fortement mutilés : A.-S. Molinié, op. cit., pp. 52-57

<sup>69</sup> J.-D. Jacquet, op. cit., p. 41

contexte des « images de greffe » consentant à un individu de retrouver son unité originelle. Elle s'accompagne cependant d'autres réflexions qui, elles, s'inscrivent également dans l'existence terrestre de l'homme et lui permettent, comme nous allons le voir à présent, de justifier un rôle actif dans une société fortement marquée par l'imaginaire de l'intégrité corporelle en tant que métaphore et lien avec le divin.

### **2.1.2. Esthétique et concordance physique**

Corollaire des préoccupations eschatologiques, l'intégrité de la chair sert également de véhicule sémiologique à nombre d'interprétations sur le rapport de l'homme à Dieu, un rapport au sein duquel l'apparence du corps joue un rôle primordial. L'esthétique médiévale est un sujet difficile, car sa définition oscille souvent entre appréciation réelle de la forme et simple intérêt dans ses fonctions pratiques. Elle se réfère avant tout à un concept de métaphysique organique, lequel se différencie grandement de ce que, de nos jours, nous entendons par le mot « beauté ». Le support charnel de l'homme, pour les Pères de l'Église et leurs successeurs, est tout sauf un thème d'appréciation visuelle. Souvent déprécié, comme nous l'avons déjà mentionné en introduction à ce travail, son but premier est celui d'offrir un abri temporaire à l'âme, le seul composant de l'être détenant une signification esthétique réelle. Ainsi, si les corps des martyrs sont affreusement mutilés extérieurement, ils resplendissent cependant en raison du destin qui les conduira, sous peu, à siéger à côté de Dieu<sup>70</sup>. Au Moyen Âge, le beau se concentre avant tout dans les matériaux et les formes, toutes deux vues comme intermédiaires permettant aux puissances célestes de se manifester. On ne contemple pas les reliques ou les représentations des saints pour leur aspect extérieur, mais pour les connections spécifiques qu'ils permettent d'établir avec ces dernières. La seule beauté à exister donc réellement est celle générée par Dieu<sup>71</sup>. Dans cette vision matérialiste de l'image, la question des proportions, corporelles notamment, occupe une place centrale en tant qu'indicateur de ce qui doit

---

<sup>70</sup> Sur cette ambivalence esthétique, présente notamment chez Bernard de Clairvaux, voir l'analyse d'Umberto Eco dans *Arte e bellezza nell'estetica medievale* : U. Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milan, 1987, pp. 8-16

<sup>71</sup> *Ibid.*, pp. 18-22 et 26-27

plaire ou non. Reflet de l'ordre voulu par le Tout-Puissant, elle définit un idéal esthétique majeur auquel les théologiens se réfèrent fréquemment<sup>72</sup>.

Cette conception du beau trouve une de ses applications les plus connues dans l'idée de l'homme en tant que « microcosme », qui s'épanouit au 12<sup>ème</sup> et au 13<sup>ème</sup> siècle. Sans pour autant définir le corps comme objet de jouissance visuelle, cette dernière, héritée d'une pensée qui trouve ses racines dans l'Antiquité, lui attribue un rôle métaphorique de premier ordre où l'harmonie de ses parties émerge comme déterminante<sup>73</sup>. Membre de l'école de Chartres, réputée pour avoir joué un rôle important dans l'élaboration de cette idée, Bernard Silvestre, dans son *De mundi universitate sive megacosmus et microcosmus*<sup>74</sup>, est l'un des premiers à poser les bases d'une vision cosmologique qui, enrichie par la philosophie aristotélicienne, définit l'homme comme unité référentielle pour l'ensemble de l'univers et de ses différents composants<sup>75</sup>. Le Moyen Âge tardif voit ainsi s'instaurer fermement l'usage du corps comme miroir d'une institution, telle l'Église ou les universités, ou encore d'une ville, voire même d'un état. Dans ce schéma, composite mais uni par le principe de l'intégrité, chaque organe ou membre reçoit une attribution reflétant, par jeu de correspondances, les valeurs du groupe choisi. La tête, siège des fonctions motrices, est généralement assignée au pouvoir temporel ou religieux, tandis que les autres parties se répartissent l'ensemble des éléments soumis à celle-ci, esquisant de cette façon un « corps social » auquel Paul, dans son épître aux Romains (Rm 12, 4-8), fait déjà référence<sup>76</sup>. L'Église est la première à s'en servir, dessinant les contours d'une société anthropomorphe dont elle constitue la tête et les laïcs les autres membres. Elle dénote de cette façon sa prédominance sur la chair, dans un dialogue claire avec la thématique de la résurrection dont nous avons à peine traité. En effet, si

---

<sup>72</sup> U. Eco, op. cit., pp. 39-45

<sup>73</sup> Platon, dans *La République*, utilise déjà la métaphore corporelle pour son modèle de cité parfaite. Sur ce point et les autres mentionnés précédemment, parmi la vaste bibliographie traitant de l'homme en tant que microcosme au Moyen Âge et à la Renaissance, voir en particulier pour notre thématique : J. Le Goff, N. Truong, op. cit., pp. 181-202 ainsi que J. L. Barona, « The Body Republic : Social Order and Human Body in Renaissance Medical Thought », in *History and Philosophy of the Life Sciences*, 15(2) (1993), pp. 165-180

<sup>74</sup> De l'univers du monde ou mégacosme et microcosme

<sup>75</sup> J. Le Goff, N. Truong, op. cit., pp. 182-183

<sup>76</sup> Épître aux Romains 12, 4-8 : « Car, de même que notre corps en son unité possède plus d'un membre et que ces membres n'ont pas tous la même fonction, ainsi nous, à plusieurs, nous ne formons qu'un seul corps dans le Christ, étant, chacun pour sa part, membres les uns des autres. Mais, pourvus de dons différents selon la grâce qui nous a été donnée, si c'est le don de prophétie, exerçons-le en proportion de notre foi ; si c'est le service, en servant ; l'enseignement, en enseignant ; l'exhortation, en exhortant. Que celui qui donne le fasse sans calcul ; celui qui préside, avec diligence ; celui qui exerce la miséricorde, en rayonnant de joie. » Bible de Jérusalem, op. cit., p. 1988

le corps trouve droit de citer dans le discours eschatologique et se définit même comme une nécessité physique pour le salut, il n'a de sens qu'associé à l'âme à laquelle il est complètement soumis. L'autorité spirituelle, représentante de cette dernière, devient logiquement le chef de file et le guide de l'humanité dans son acheminement vers le Jugement Dernier. Dès lors, son emprise non seulement sur le corps, mais également sur l'imaginaire associé à ce dernier, lui confère une légitimité incontestée en tant que garante de son intégrité<sup>77</sup>. Ainsi, pour Jérôme Baschet, l'association anthropomorphique constitue même la plus grande richesse de l'Église : « L'Église médiévale, institution incarnée dans le sol de ses immenses possessions, engagée pleinement dans l'organisation de la société des hommes, et dotée d'une matérialité ornementalisée dont la richesse éclate aux yeux de tous les fidèles, ne trouve pourtant de légitimité que par le principe spirituel qui la gouverne et au nom duquel elle gouverne les âmes et les corps. (...) elle existe institutionnellement, idéologiquement et liturgiquement, comme unité, de sorte qu'on peut bien la définir comme un corps spirituel, ordonnant la matière du monde vers ses fins spirituelles et célestes. »<sup>78</sup>

Les métaphores de la chrétienté sous les traits d'une figure organique sont les plus connues et, certainement, les plus répandues en Occident, mais elles ne sont de loin pas les seules. Particulièrement intéressante pour notre thématique, la philosophie de la nature et ses applications scientifiques, en médecine notamment, utilisent elles-aussi l'être humain comme base comparative, mais dans un rapport inversé où l'ordre social, cette fois-ci, sert de modèle organisationnel à la compréhension de la structure corporelle. Il n'y a rien de surprenant à cette approche : en partant du principe que ces derniers sont tous deux parties intégrantes de l'ordre naturel, la santé d'un individu, comme celle d'un groupe de personnes, résulte d'une correspondance efficace entre ses différents membres. Ainsi, Andrea Cesalpino, célèbre médecin et botaniste italien du 16<sup>ème</sup> siècle, compare dans son traité de philosophie le fonctionnement des organes à celui d'une structure politique<sup>79</sup>. Sa méthode, basée sur une classification unifiée et cohérente de l'organisme plutôt que sur une énumération de ses composants, suit les principes humanistes et savants de la Renaissance qui, bien qu'ayant changé

---

<sup>77</sup> J. Baschet, op. cit., 2000, pp. 17-21

<sup>78</sup> Ibid., p. 20

<sup>79</sup> Sur le *Quaestionum Peripateticarum Libri V* d'Andrea Cesalpino, publié à Venise en 1571, ainsi que d'autres cas similaires expliquant le fonctionnement des organes via la métaphore politique, voir : J. L. Barona, op. cit., pp. 165-167 et 174-178

radicalement la valeur esthétique attribuée au corps, continuent à s'y référer en tant qu'image d'un « tout » fonctionnel. Son apparence, valorisée à cette époque, ajoute un éclat nouveau à ses fonctions métaphoriques : reflet de l'univers et de la beauté voulue par Dieu, l'homme ne représente pas seulement un microcosme parfait de par ses proportions physiques, mais également en raison de son aspect même<sup>80</sup>. L'approche anthropomorphique des humanistes à leur environnement s'observe particulièrement dans l'architecture et la planification urbaine des villes. La cité idéale se doit d'avoir une base non seulement rationnelle, mais également naturelle, avec comme modèle, encore une fois, l'être humain et l'équilibre de ses proportions. Dans cette optique, chaque bâtiment justifie sa fonction par un parallèle direct avec le corps, dans un système de concordance où chaque édifice contribue au juste fonctionnement de l'ensemble urbain tout en conservant, pour ainsi dire, sa propre « identité » via l'exercice d'une activité précise et unique. Nous ne sommes pas loin ici du discours tenu par Paul aux chrétiens de Rome, mais la comparaison ne s'arrête pas là. Généralement divisée en deux parties, une « haute » et l'autre « basse », la ville nouvelle reflète également la hiérarchie verticale de l'être humain en attribuant à la tête les classes sociales prestigieuses et au reste du corps les simples citoyens<sup>81</sup>. Ces idées sont particulièrement présentes chez les artistes de la Renaissance qui, en accord avec les prescriptions de leur temps, ne se limitent pas au simple exercice d'une fonction. Francesco di Giorgio Martini, peintre mais également architecte et ingénieur actif durant toute la seconde moitié du quattrocento entre Sienne, Naples et les Marches, incarne certainement à la perfection cette figure polyvalente qui définit le 15<sup>ème</sup> et le 16<sup>ème</sup> siècle comme l'époque où les facultés créatrices de l'homme atteignent une apogée sans précédents. Dans un exemplaire de son *Trattati su Architettura, Ingegneria ed Arte Militare* conservé à la Biblioteca Reale de Turin, un ouvrage dont la datation reste encore incertaine, l'artiste siennois dessine une figure sur laquelle repose les données nécessaires pour l'élaboration d'un ensemble urbain : les mains et la tête soutiennent une forteresse, tandis que le reste du corps sert, entre autres, de support aux tracés des murs (Fig. 7). Il cartographie ainsi l'organisme, indiquant avec des espaces circulaires ou carrés la perfection géométrique que représente l'être humain. Cette illustration offre ainsi une analogie saisissante entre le

---

<sup>80</sup> C. Zintzen, op. cit., pp. 14-15

<sup>81</sup> J. L. Barona, op. cit., pp. 178-180

corps et un système de défense efficace, dans lequel chaque élément correspondrait au membre du corps partageant ses affinités<sup>82</sup>.

Il va sans dire que cet imaginaire anthropomorphique généralisé, dans lequel aucun élément composant le système de relations entre l'homme et son environnement n'est délaissé, définit l'intégrité corporelle comme une valeur absolue, et son non-respect comme une atteinte sévère à l'ordre naturel. Si une ville perd ses murs, il convient de les réparer immédiatement et, si elle n'en a pas, elle ne peut protéger ses habitants et ne mérite donc pas son appellation. Mis en corrélation avec l'ensemble du monde qu'il habite, l'homme voit ainsi dans sa propre image organique non seulement un miroir de valeurs positives, mais également un instrument de dépréciation. Thomas d'Aquin, déjà, est sans équivoques à ce propos. Tout comme son maître Albert le Grand dans ses sermons tenus au milieu du 13<sup>ème</sup> siècle à Augsbourg, il insiste sur l'idée qu'une communauté, pour résister aux périls et plaire aux desseins du Tout-Puissant, se doit de disposer de structures uniformes et harmonieuses, lesquelles, évidemment, reposent avant tout sur les personnes qui la composent<sup>83</sup>. Dès lors, ces derniers ont pour obligation de se conformer à l'ordre naturel de la société, un ordre qui dicte le respect de plusieurs normes concernant le comportement et l'apparence de tout un chacun. Dans son livre *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Umberto Eco consacre un chapitre entier à la question des proportions dans l'approche esthétique à l'organisme chez Thomas d'Aquin<sup>84</sup>. Comme conclusion à l'analyse des concepts de « proportio » et « integritas », le célèbre sémiologue italien mentionne un passage de la *Somme théologique* où l'érudit dominicain indique explicitement la place occupée par une création humaine au sein d'un système social :

---

<sup>82</sup> Dans son traité, Francesco di Giorgio Martini fait des références fréquentes à Vitruve en tant que modèle pour l'élaboration de ses plans architecturaux. Néanmoins, comme ses contemporains, il se distance de l'auteur antique en conférant à ses parallèles anthropomorphiques une valeur non seulement esthétique, mais également fonctionnelle. A ce propos, ainsi que pour une analyse détaillée du *Trattati su Architettura, Ingegneria ed Arte Militare*, voir : L. Lowic, « The Meaning and Significance of the Human Analogy in Francesco di Giorgio's Trattato », in *Journal of the Society of Architectural Historians*, 42(4) (1983), pp. 360-370

<sup>83</sup> J. Le Goff, N. Truong, op. cit., pp. 201-202

<sup>84</sup> Le chapitre 8 « San Tommaso e l'estetica dell'organismo » : U. Eco, op. cit., pp. 113-123

« Cependant, si l'on faisait la plupart du temps un mauvais usage des produits d'un art, bien qu'ils ne soient pas en eux-mêmes illicites, ce serait le devoir du prince (...) de les exclure de la cité. »<sup>85</sup>

Pour Umberto Eco, ce passage dénote un fait esthétique de première importance au Moyen Âge : une œuvre manufacturée est belle ou non indépendamment des intentions de son créateur, et son but premier est d'offrir un service qui soit utile au contexte citadin dans laquelle elle s'insère, sous peine, dans le cas contraire, de se voir détruire. La beauté d'un objet ou d'un édifice réside dans deux qualités, le « bon » et l'« utile », et l'imperfection ne peut exister, car elle porte atteinte à l'intégrité vue comme ensemble organique. Il en va de même pour le corps humain, dont la disposition logique et structurée des différentes parties repose, justement, sur la « proportio » et l'« integritas » qui, avec la « claritas », sont les valeurs esthétiques de prédilection du docteur angélique. Dans sa conception aristotélicienne du monde, Thomas d'Aquin voit dans l'organisme, la substance, une synthèse de la matière et de la forme à même de produire les trois éléments mentionnés précédemment. Son approche se différencie de celles de ses prédécesseurs en conférant à la substance une valeur concrète, organique, qui, plus que dépositaire de valeurs symboliques, se concentre sur l'existence physique des êtres vivants au sein du système naturel voulu par Dieu, un système dans lequel la matière s'adapte et entre forcément en corrélation avec la forme. La « proportio », en particulier, acquiert un poids significatif dans la perception du monde car, agrandie à l'infini, elle rejoint les proportions du « tout » cosmique, l'ordre même de l'univers. Elle se définit comme une adéquation de chaque chose à elle-même et à sa propre fonction, une concordance qui répond d'une part aux nécessités élémentaires de l'espèce et, d'autre part, au rôle individuel attribué à chaque être vivant. Ces deux points répondent à la « perfectio prima » et à la « perfectio secunda », le discours des deux perfections cher à Thomas d'Aquin. Si la première est absente, la seconde, définissant la place de l'être vivant dans l'ordre divin, est forcément compromise, voire caduque. La *Somme théologique*

---

<sup>85</sup> Summa theologiae II-II, question 169, article 2, ad 4: « Si tamen operibus alicuius artis ut pluries aliqui male uterentur, quamvis de se non sint illicitae, sunt tamen per officium principis a civitate extirpandae (...) », Th. d'Aquin, Summa theologiae II<sup>a</sup>-IIae q. 123-189 cum commentariis Caietani, Rome, 1899, vol. 7, p. 359 (traduction française : Th. d'Aquin, Somme théologique, sous la coordination d'A. Raulin, traduction par A.-M. Roguet et al., Paris, 1985, vol. 3, p. 958)

indique clairement ce fait dans le premier article de la question consacrée au septième jour de la Création, au sein duquel est traité « l'achèvement des œuvres »<sup>86</sup> :

« Il y a deux sortes de perfections pour une chose : la perfection première, et la perfection seconde. La perfection première consiste en ce que la chose est parfaite en sa substance ; et cette perfection est la forme du tout, laquelle résulte de l'intégrité des parties. La perfection seconde est la fin (...) Or la première perfection est la cause de la seconde, parce que la forme est principe de l'action. »<sup>87</sup>

Une typologie charnelle émerge ainsi, dans laquelle chaque organisme peut certes offrir un large éventail de particularités physiques distinctes, mais ne doit pas outrepasser une certaine limite sous peine de devenir une anomalie. L'« integritas », elle aussi, entre alors en jeu comme critère de jugement : en tant que principe philosophique définissant comme nécessité absolue la présence de toutes les parties voulues par Dieu dans chaque individu, elle complète la « proportio » et focalise leur discours commun sur l'unité et l'équilibre des membres et des organes entre eux. Ces deux règles d'harmonie divine ont comme conséquence une perception négative non seulement des corps difformes, mais également de ceux démembrés ou mutilés, car tous enfreignent les règles de la proportion et de l'intégrité et ne peuvent donc mener à bien le rôle spécifique que l'existence leur a attribué<sup>88</sup>. Dans le passage de la *Somme théologique* consacré aux produits artistiques, termes regroupant l'ensemble des objets créés par l'homme sans distinction qualitative, l'injonction de Thomas quant à l'expulsion des éléments nuisibles se réfère à ceux qui les fabriquent. Cependant, ces derniers ne sont que les protagonistes secondaires du deuxième article de la question 169, insérée dans la deuxième partie du second volume de la *Somme théologique*. En effet, la question adresse en premier lieu la thématique de la « Modestie dans la tenue extérieure », et l'article, plus particulièrement, le fait de savoir si les femmes pèchent

---

<sup>86</sup> « Utrum completio divinatorum operum debeat septimo diei adscribi »

<sup>87</sup> *Summa theologiae* I, question 73, article 1 : la réponse aux objections, avant les solutions, est la suivante : « Quod duplex est rei perfectio : prima, et secunda. Prima quidem perfectio est, secundum quod res in sua substantia est perfecta. Quae quidem perfectio est forma totius, quae ex integritate partium consurgit. Perfectio autem secunda est finis (...) Prima autem perfectio est causa secundae : quia forma est principium operationis » Th. d'Aquin, *Summa theologiae* I<sup>a</sup> q. 50-119 cum commentariis Caietani, Rome, 1889, p. 186 (traduction française : Th. d'Aquin, *Somme théologique*, sous la coordination d'A. Raulin, traduction par A.-M. Roguet et al., Paris, 1984, vol. 1, p. 638)

<sup>88</sup> Sur ces différents points, ainsi que les sources relatives chez Thomas d'Aquin, voir : U. Eco, op. cit., pp. 115-121

mortellement en se parant avec excès<sup>89</sup>. Aux objections stipulant que la Bible voit dans les richesses extérieures une falsification de l'apparence corporelle souhaitée par Dieu et, par corrélation, une faute des artisans qui produisent ces dernières, Thomas se montre plutôt tolérant. Il condamne certes la vanité et le danger provoqués par la sensualité des hommes, mais indique que les parures peuvent d'une part être utilisées par les femmes pour plaire à leur mari, et que d'autre part, et sans distinction de sexe cette fois-ci, elles sont parfois nécessaires pour voiler un défaut physique provoqué, notamment, par une maladie :

« Il faut néanmoins distinguer entre feindre une beauté que l'on a pas, et cacher une laideur qui provient de quelque cause, comme la maladie. En effet, ceci est licite. »<sup>90</sup>

Thomas d'Aquin justifie son argumentation par une exégèse un peu poussée de la première épître de Paul aux Corinthiens qui, en parlant des membres et de leur lien entre eux, indique la façon dont l'homme traite, en général, les parties les moins nobles de son corps (1 Co 12, 23-24), sans pour autant se référer à une affection de ces dernières<sup>91</sup>. Mis en parallèle avec l'affirmation sur le devoir princier et la sauvegarde du bien-être de la cité, son texte semble avant tout se préoccuper du respect des différentes normes organiques que nous venons de mentionner. Pour le théologien, la maladie, tout comme n'importe quel autre défaut physique, exclue l'homme de la vision du « beau ». Le poids donné par Thomas à l'esthétique corporelle joue un rôle de premier ordre dans ce travail. Son système de valeurs ne reflète pas seulement celui dont devait disposer Jacques de Voragine et les autres membres de l'ordre des Prêcheurs au 13<sup>ème</sup> siècle, mais également, sans vouloir entrer ici dans un panorama trop exhaustif, l'approche au corps de la majorité de ses contemporains lettrés<sup>92</sup>. Il

---

<sup>89</sup> « De modestia secundum quod consistit in exteriori apparatu » et « utrum ornatus mulierum sit sine peccato mortali » : Th. d'Aquin, op. cit., 1899, vol. 7, pp. 358-359 (traduction française : Th. d'Aquin, op. cit., 1985, vol. 3, pp. 956-958)

<sup>90</sup> « Sciendum tamen quod aliud est fingere pulchritudinem non habitam : et aliud est occultare turpitudinem ex aliqua causa proveniente, puta aegritudine vel aliquo huiusmodi. Hoc enim est licitum (...) » , ibid., p. 359 (traduction française : ibid., p. 957)

<sup>91</sup> Première épître aux Corinthiens 12, 23-24 : « (...) et ceux que nous tenons pour les moins honorables du corps sont ceux-là mêmes que nous entourons de plus d'honneur, et ce que nous avons d'indécent, on le traite avec le plus de décence ; ce que nous avons de décent n'en a pas besoin. (...) » , Bible de Jérusalem, op. cit., p. 2011

<sup>92</sup> Sur la concordance et les divergences entre Thomas d'Aquin et ses contemporains, ainsi que pour une vision générale des caractéristiques principales de la pensée thomiste, voir les chapitres « l'Essere » et « la mente » dans : A. Kenny, Tommaso d'Aquino, traduit de l'anglais par A. Colombo, Milan, 1980, pp. 50-118

conditionne également la formation d'un autre grand dominicain qui sera, pour ainsi dire, son successeur spirituel au 15<sup>ème</sup> siècle : Antonino Pierozzi, plus connu sous le nom de saint Antonin, archevêque de Florence de 1446 à 1459 et principale autorité religieuse de la commune toscane à l'époque où Fra Angelico, un de ses proches, réalise le Miracle de la jambe noire conservé à San Marco (Fig. 1)<sup>93</sup>. Nous reviendrons sur ces deux figures et leur lien particulier dans la suite de notre étude, mais il convient d'établir d'ores et déjà l'héritage de la pensée thomiste dans l'émergence des images de « greffes miraculeuses », aussi bien au Moyen Âge tardif qu'à la Renaissance.

Dans les différents exemples pris en considération par ce chapitre, l'intégrité corporelle, image d'un monde dont la structure est identique à celle de l'homme, ressort comme le dénominateur commun de préoccupations esthétiques qui, loin d'être artificielles, conditionnent la place d'un individu dans la société et sa qualité aux yeux de ses pairs. Si, dans le cas d'une œuvre d'art ou d'un corps saint, le fragment a un sens quand rapporté à un « tout » métaphysique, c'est rarement le cas pour l'homme dont le corps, vivant, montre des signes de détériorations ou de non-respect des proportions stabilisées par l'ordre divin. Dans ce contexte idéologique, les atteintes à l'intégrité charnelle via les mutilations volontaires sont même des formes de punition fréquentes pour qui transgresse, de par une conduite inadaptée, les lois d'une institution ou d'un état. Les contrevenants, qu'ils soient définis comme tels par les autorités ou simplement victimes de conflits personnels, se voient infliger fréquemment comme punition la mutilation d'une partie précise de leur corps, dans un principe d'analogie qui, encore une fois, associe à chaque membre une signification sociale précise. Ainsi, on coupe les mains aux voleurs, ou encore la langue aux menteurs ou à ceux qui utiliseraient leur don d'orateur pour nuire à l'ordre établi. Le nez, autre exemple sur lequel nous reviendrons dans le contexte des greffes médicales à la Renaissance, se réfère quant à lui à la dignité sexuelle d'une personne. Son oblitération, châtement fréquemment mentionné pour les femmes infidèles, les

---

<sup>93</sup> Saint Antonin est l'un des principaux érudits du 15<sup>ème</sup> siècle à reprendre les discours théologiques de Thomas d'Aquin et d'autres membres de la scolastique, tels Pierre Lombard. Le poète Ugolino Verini, dans son deuxième livre du *De illustratione urbis Florentiae* édité pour la première fois à Paris en 1583, parle de l'archevêque de Florence comme un « alter Aquinas ». A ce propos, voir : M. P. Paoli, « S. Antonino «vere pastor ac bonus pastor» : storia e mito di un modello », in G. Garfagnini, G. Picone (éd.), Verso Savonarola. Misticismo, profezia, empiti riformistici fra Medioevo ed Età moderna, actes de la journée d'études (Poggibonsi, 30 avril 1997), Florence, 1999, pp. 83-139

homosexuels ou les prostituées ne respectant pas les règles tacites de leur profession, peut empêcher l'ordination d'un prêtre qui en serait dépourvu, mais également nuire sérieusement au pouvoir d'un souverain ou aux prétentions d'un de ses concurrents<sup>94</sup>. Parfois encore, on brûle la peau des criminels, ostracisant leur crime dans une marque indélébile qui, elle aussi, participe à l'imaginaire du corps comme réceptacle du jugement, négatif ici, de Dieu ou de l'un de ses représentants sur terre. Plus qu'une laideur subjective, le corps mutilé ou démembré, handicap physique de premier ordre et souillure difficile à cacher, trouve certainement sa place parmi les peurs majeures de l'homme confronté à son propre organisme. Sa réparation, via la médecine mais, surtout, grâce à l'intervention divine, n'en devient que plus urgente. Si, dans le cas des miracles de greffe, il y a perte voulue d'un organe, ce n'est que pour permettre une guérison ou un échange redonnant à l'intégrité corporelle une signification nouvelle dont les implications idéologiques sont, généralement, positives pour l'image de l'homme.

Les membres singuliers ont ainsi une teneur précise en tant qu'indicateurs sociaux concrets, lesquels conditionnent à leur tour la nécessité d'une modification corporelle. Nous ne pouvons nous arrêter ici sur la particularité de chaque organe mais, dans ce système de pensée anthropomorphe, l'étude des valeurs associées à certains d'entre eux justifie quelques dernières remarques. En effet, les « images de greffes » que nous prendrons en considération ne restaurent pas seulement l'intégrité d'un homme, mais s'attardent surtout sur des éléments corporels spécifiques qui, suivant les principes d'association sur lesquels nous nous sommes penchés, participent directement à la conservation ou à la formation d'une identité. A ce titre, l'analyse du rôle tenu par le cœur, vecteur de messages multiples au Moyen Âge et à la Renaissance, facilite une compréhension plus large de ce principe de coopération entre corps et fonction sociale, dans lequel un membre devient parfois l'attribut principal d'un individu. Déjà considéré par les premiers ermites du désert comme le point de rencontre entre l'être humain et les puissances célestes, le cœur devient au Moyen Âge

---

<sup>94</sup> Sur la question de la mutilation comme punition, légale ou non, pour qui porte atteinte à autrui ou enfreint les préceptes dictés par une communauté, voir notamment les ouvrages suivants et les exemples qui y sont mentionnés : C. Benthien, C. Wulf, « Einleitung : zur kulturellen Anatomie der Körperteile », in C. Benthien, C. Wulf (éd.), *Körperteile, eine kulturelle Anatomie*, Reinbek bei Hamburg, 2001, pp. 9-24 et V. Groebner, P. Selwyn, « Losing Face, Saving Face : Noses and Honour in the Late Medieval Town », in *History Workshop Journal*, 40 (1995), pp. 4-6

le carcan de l'âme, le lieu où on la localise le plus souvent<sup>95</sup>. Il occupe ainsi une place de premier choix dans les discours littéraires et visuels, et les théologiens y recourent souvent pour situer l'origine et le lieu des expériences mystiques ou des souffrances spirituelles des saints. En localisant la plaie infligée par la lance dans le cœur, la gravure des « cinq blessures du Christ » (Fig. 4) participe à ce programme de propagande organique, lequel connaîtra un aboutissement certain à la fin du 16<sup>ème</sup> siècle et au 17<sup>ème</sup> siècle. A ces époques, la dévotion au Sacré-Cœur de Jésus transférera définitivement cette plaie du côté droit au côté gauche du Christ, là où se trouve justement l'agent principal de la circulation sanguine. Dès le 14<sup>ème</sup> siècle, le cœur acquiert également une importance nouvelle en tant que siège du pouvoir politique, le sang qu'il fournit aux autres membres étant perçu comme métaphore de contrôle sur l'ensemble du corps et donc de l'humanité<sup>96</sup>. Dans cette idée, sainte Catherine de Sienne (1347-1380) utilise la symbolique du cœur avec abondance dans l'ensemble de ses correspondances épistolaires, destinées aussi bien aux autorités religieuses qu'aux souverains laïcs. Dans ses lettres, la mystique siennoise, lettrée, recourt à une vision cosmologique acceptée par l'ensemble des dominicains dont elle se fait l'ambassadrice. Liée à la pensée aristotélicienne et à sa réception en Occident, chez Vincent de Beauvais principalement, son utilisation imagée du cœur utilise tour à tour un langage dévotionnel ou des arguments de la philosophie de la nature pour dévoiler un message aussi bien scientifique que spirituel. Elle indique ainsi non seulement le cœur comme centre de l'Église sous forme de métaphore corporelle, mais s'attarde également longuement sur son fonctionnement physiologique et son importance en tant que moteur de l'ensemble de l'organisme<sup>97</sup>. A sa mort, son principal biographe, Raymond de Capoue, tente d'adapter la vie active de Catherine, peu conforme aux normes de vie pour les religieuses de son temps, à des modèles de piété féminine plus aptes à légitimer ses prétentions à la sainteté. Il se concentre sur les expériences spirituelles de la tertiaire dominicaine, sans pour autant pouvoir nier le

---

<sup>95</sup> Le cœur est cependant en compétition avec la tête pour cette fonction, voir : J. Baschet, op. cit., 2000, p. 9 et J. L. Barona, op. cit., p. 175

<sup>96</sup> Ici aussi, cette position dirigeante est tantôt attribuée au cœur, tantôt à la tête : J. Le Goff, N. Truong, op. cit., pp. 183-185 et 198-199

<sup>97</sup> Concernant Vincent de Beauvais et l'importance de ses écrits, le *Speculum naturale* en particulier, dans la formation des théories sur le cœur, ainsi que l'utilisation de ces dernières par les prêcheurs dominicains dans leurs textes, à l'instar de Giovanni de San Gimignano et sa *Summa de exemplis*, voire : H. Webb, « Catherine of Siena's Heart », in *Speculum*, 80(3) (2005), pp. 802-813. L'auteur cite également plusieurs lettres de sainte Catherine de Sienne où l'usage de la métaphore du cœur est particulièrement présent.

rôle attribué par cette dernière à son propre cœur dans son dialogue avec Dieu. Utilisant les instruments de propagande hagiographique propre au Moyen Âge tardif, il définit l'organe comme le lieu marqué de l'intervention divine, en particulier dans le passage de la *Legenda maior* narrant l'épisode célèbre dans lequel Catherine échange son cœur avec celui du Christ. Dans son récit, Raymond de Capoue s'éloigne du témoignage direct de Catherine pour conférer à l'intervention divine un caractère plus traditionnel, lequel voit dans le sacrifice du cœur de la religieuse un signe de dévotion prompt à annoncer sa gloire future<sup>98</sup>. Le texte décrit comment Catherine, alors qu'elle priait ardemment, demanda au Seigneur qu'il lui enlève son cœur et sa volonté. Elle eut alors une vision dans laquelle le Christ lui apparut, lui ouvrit le flanc gauche et en extrada le cœur, la laissant avec un vide physiquement ressenti, et ce en dépit des arguments de son confesseur qui réputait le fait impossible. Un autre jour, après qu'elle eut prié à nouveau, elle fut envahie brusquement par une lumière céleste et le Christ lui apparut encore une fois, cette fois-ci avec un cœur, rouge et humain, dans les mains. Introduisant ce nouvel organe dans le flanc gauche de la religieuse, il lui dit que, vu qu'il lui avait pris son cœur auparavant, il lui offrait le sien, avec lequel elle vivrait éternellement. Il ferma ensuite la blessure, y laissant une cicatrice comme signe du miracle. Catherine fut profondément affectée par cet évènement, et le nombre de ses visions augmenta<sup>99</sup>. Cet épisode miraculeux met l'accent sur trois instruments de communication visuelle, lesquelles trouveront, dans les textes et, logiquement, dans les « images de greffes » que nous analyserons, une résonance claire. Tout d'abord, la vision a une nature matérielle qui, en dépit de son caractère purement spirituelle, indique une modification du corps palpable par le protagoniste du récit. Raymond de Capoue met également l'accent sur la nécessité d'un échange entre le Christ et son interlocutrice, ainsi que sur l'importance de laisser un signe visible de cette interaction entre sphères terrestre et divine. Il convient de garder en tête ces observations, qui seront déterminantes dans la compréhension de notre thématique, mais, pour l'instant, concentrons-nous avant tout sur le fait qu'elles utilisent toutes trois comme médium le cœur de la sainte, conférant à ce dernier une fonction tangible dans la communication et la postérité de l'intervention divine.

---

<sup>98</sup> H. Webb, op. cit., pp. 814-817

<sup>99</sup> Le récit de l'échange du cœur de sainte Catherine de Sienne avec le Christ est relaté en détails par Raymond de Capoue dans les paragraphes 179 à 181 du chapitre 6 de la *Legenda maior*, écrite en 1395 : R. de Capoue, *Vita di Caterina da Siena. Legenda maior*, introduction et notes par A. Belloni, traduction par A. Lamorte, Milan, 2013, pp. 209-211

Pour les autres membres du corps, en particulier ceux définis comme extrémités telles que les pieds ou les mains, il est moins évident de trouver un système sémiologique aussi riche que celui attribué à la tête ou au cœur. Néanmoins, aucune partie de l'être humain n'est dépourvue de ses propres valeurs métaphoriques, raison pour laquelle le choix ciblé d'une guérison miraculeuse ne doit jamais être laissé de côté pour comprendre les raisons qui poussèrent les théologiens à s'y intéresser. Le cas du Miracle de la jambe noire se réfère justement à un élément charnel de prime abord moins éminent dans l'attribution de vertus spirituelles ou politiques à un individu : la jambe et, par extension, le pied, tous deux ayant l'apanage des facultés motrices de l'homme. Dans le *Policraticus* de Jean de Salisbury, réalisé en 1159 et présenté par son auteur comme le fragment d'un traité d'éducation écrit par Plutarque à l'attention de l'empereur Trajan, le corps est à nouveau présenté comme l'image d'une organisation politique. Le visage y représente le souverain, soumis à Dieu tout comme la tête est soumise à l'âme, tandis que le sénat et les soldats occupent respectivement la place du cœur et des mains. Les pieds, eux, figurent le bas peuple, les paysans principalement, indiquant leur rôle en tant que moyen physique à même de mouvoir les autres composants de la société chrétienne<sup>100</sup>. Les jambes et les pieds assurent également la stabilité car ils adhèrent au sol, association déjà présente chez Jésus Ben Sira dans l'Ancien Testament. Un passage du *Liber ecclesiasticus* (Sir 26, 17-18), nommé ainsi par l'Église en raison de son utilisation pour la préparation des catéchumènes, indique ainsi clairement la fonction de support des membres inférieurs, en référence ici à la beauté et aux qualités d'une épouse modèle<sup>101</sup>. Dans son étude « Verehrte Füße. Prolegomena zur Geschichte eines Körperteils », insérée dans l'ouvrage collectif *Körperteile, eine kulturelle Anatomie*, Gerhard Wolf situe ainsi la place du pied dans l'imaginaire occidental entre « motus » et « status », le mouvement, impliquant également un changement, et la position fixe, la fermeté. Bien que positionné au bas de la hiérarchie, au sens propre dans le corps et au sens figuré dans la société, les gens simples représentent le support des autres classes sociales. Leur présence est donc un prérequis pour la stabilité des autorités religieuses et laïcs. Nombre de miracles de guérison sur lesquelles nous nous pencherons ont pour but

---

<sup>100</sup> Le passage en question du *Policraticus* de Jean de Salisbury est reproduit et analysé par Jacques le Goff et Nicolas Truong dans : J. Le Goff, N. Truong, op. cit., pp. 192-193

<sup>101</sup> Ecclésiastique 26, 17-18 : « Une lumière brillant sur un lampadaire sacré, ainsi la beauté d'un visage sur un corps bien planté. Des colonnes d'or sur une base d'argent, ainsi de belles jambes sur des talons solides », Bible de Jérusalem, op. cit., p. 1239

final la restitution des membres inférieurs à de simples fidèles, travailleurs manuels mais également garants du bon fonctionnement d'une institution religieuse, comme dans le cas du patient des saints anargyres. De plus, la terre, avec laquelle les pieds et les jambes sont en contact, définit également le domaine de la mort, celui où les défunts sont enterrés, et, par extension, celui du changement, le lieu d'où ils ressusciteront. Nous pourrions également prendre en considération l'aspect dévotionnel particulier lié aux pieds du Christ, ou encore le fait que Dieu lui-même imprime sa « trace » sur le monde physique via l'incarnation de son fils, mais les points mentionnés précédemment suffisent à définir l'importance des membres inférieurs dans l'optique du bien-être et du rôle social d'un individu<sup>102</sup>. Subordonné à un pouvoir supérieur, l'homme du peuple « greffé » miraculeusement subit ainsi un processus de transformation le portant à la guérison, nécessaire pour la préservation de son identité et de son statut. Il s'opère via une partie de son corps qui, de par sa position, anticipe le destin de la chair et son renouvellement sous l'action du Tout-Puissant.

A propos du Miracle de la jambe noire, Judith-Danielle Jacquet note que « ce n'est pas la greffe qui permet au corps de survivre, l'amputation suffisait. Elle permet au corps de fonctionner normalement, debout. Elle lui permet en plus, et peut-être surtout, d'être à nouveau humain. En effet la station debout est un des privilèges de l'être humain et par conséquent de ce qui a une âme. Ce qui ne parvient pas à se déplacer debout, ce qui rampe, ce qui marche à quatre pattes, est rejeté, avec peur, dans le monde de l'animalité »<sup>103</sup>. A cela, nous ajouterons que les miracles impliquant le transfert ou le rattachement de la chair à un être mutilé ont principalement pour but de permettre à ce dernier de tenir, voire d'affermir, sa place dans l'ordre naturel et divin, en reconstituant la partie corporelle qui lui sert d'attribut premier. Ainsi, dans d'autres cas de greffes que nous analyserons, le repositionnement d'une main détachée de son support permet à un soldat de retourner au combat ou, plus important encore, à un religieux lettré de continuer à écrire la vérité sur Dieu et célébrer les différents offices sacrés. La localisation ciblée des greffes miraculeuses est, en soi, particulièrement commodes pour les arts figuratifs, car l'iconographie peut s'articuler

---

<sup>102</sup> Sur les points précédents, ainsi que sur la question de la vénération des pieds et la symbolique de ces derniers dans la dévotion chrétienne, voir : G. Wolf, « Verehrte Füße. Prolegomena zur Geschichte eines Körperteils », in C. Benthien, C. Wulf (éd.), op. cit., pp. 500-519

<sup>103</sup> J.-D. Jacquet, op. cit., p. 37

avec facilité autour d'un élément visuel précis au sein du contexte général de la guérison physique. Les images peuvent ainsi s'insérer sans peine dans la construction d'une idéologie corporelle cohérente avec la vision du monde des fidèles. La plupart des récits hagiographiques que nous prendrons en considération dans la suite de ce travail semblent même se former avant tout sur l'association entre le rôle social du mutilé et la partie de son corps qui nécessite l'intervention divine. Cette observation semble être corroborée par la genèse même des images associées à ces derniers, raison pour laquelle il convient de retourner brièvement à l'exemple de sainte Catherine de Sienne. Le *Libellus de supplemento legende prolixae virginis Beate Catherine de Senis*, conservé à la Biblioteca degli Intronati à Sienne sous la cote M.S. Segn. T.I.2., contient le premier cycle d'images connu de la vie de l'érudite dominicaine. Écrit par Tommaso di Antonio Caffarini à Venise entre 1401 et 1418, il s'agit d'une version augmentée du récit de Raymond de Capoue qui coïncide également avec les premières étapes du processus de canonisation de Catherine. Une série de dessins à l'encre, réalisée vraisemblablement par le vénitien Cristoforo Cortese, accompagne le texte dans les marges de l'ouvrage. Elles fournissent des indications précieuses sur l'élaboration de l'hagiographie visuelle de la sainte, à l'aube de sa notoriété nouvelle en tant que dépositaire de la grâce divine. Le récit de Tommaso di Antonio Caffarini se concentre sur l'épisode des stigmates, présent chez Raymond de Capoue aux paragraphes 193, 194 et 195 du chapitre 6 de la *Legenda maior*. L'évènement décrit comment la tertiaire dominicaine aurait reçu les blessures du Christ, sans pour autant que celles-ci soient visibles comme chez saint François d'Assise. Il souligne lui aussi l'accent mis par Catherine sur son propre cœur comme intercesseur avec le Christ, la religieuse insistant elle-même sur le fait que son flanc gauche reçut la plaie de la lance<sup>104</sup>. Les dessins du *Libellus de supplemento* ne montrent jamais Catherine seule : elle est toujours accompagnée par des figures de saints ou de bienheureux représentés, eux aussi, dans des actes de piété ou sujets à des expériences visionnaires. Cette association a pour but principal de créer une typologie de sainteté qui puisse rapprocher la mystique de ses précurseurs ou contemporains déjà reconnus<sup>105</sup>. Dans

---

<sup>104</sup> R. de Capoue, op. cit., pp. 220-223

<sup>105</sup> Les études sur le rôle du *Libellus de supplemento* dans la formation d'un modèle de sainteté pour Catherine de Sienne, et non seulement sur son importance pour les développements iconographiques futurs, sont plutôt rares. Sur ce point, ainsi que les informations sur le contexte de sa réalisation, voir : E. A. Moerer, « The Visual Hagiography of a Stigmatic Saint : Drawings of Catherine of Siena in the « Libellus de Supplemento » », in *Gesta*, 44(2) (2005), pp. 89-102

cette optique, les illustrations de Cristoforo Cortese semblent encore plus efficaces que le texte des hagiographes : stigmates, souffrances mystiques et corps marqués émergent comme les seuls indices d'une présence visuelle, portraiturant la future sainte dans une ascension, difficile mais exemplaire, vers la plus haute dignité conférée à l'humanité par Dieu. Ce cheminement culmine avec l'image de la stigmatisation, associée, entre autres, à celle de saint François d'Assise. Auparavant, à l'exception des tourments ayant marqué de façon continue la vie de la religieuse, les illustrations suivent un déroulement chronologique. Le folio 58 (Fig. 8) représente, de haut en bas puis de gauche à droite, le Rêve de saint Jérôme, Catherine choisissant la couronne d'épines, l'Ange du Seigneur extradant le cœur à un ermite, Catherine de Sienne échangeant son cœur avec le Christ et le Christ clouant la main de Catherine, ce dernier épisode servant de prémisses, dans la « Vita » de la sainte, à la stigmatisation complète de son corps. Ces images de Catherine se réfèrent aux événements majeurs survenus entre 1366 et 1374. Les autres représentations définissent des précédents anagogiques similaires chez d'autres individus, parmi lesquels le choix de saint Jérôme, flagellé par l'Ange, souligne certainement la pénitence et les souffrances fréquemment endurées par la pieuse femme. L'hagiographie utilise ainsi l'inscription corporelle, celle du cœur principalement, pour attribuer une place de choix à sainte Catherine de Sienne, la confrontant à des exemples plus ou moins identiques, lesquels trouvent comme modèle principal saint François et l'évènement majeur survenu à l'Alverne le 14 septembre 1224<sup>106</sup>. Tout comme son prédécesseur, la représentation de la tertiaire dominicaine est ainsi sujette à une réélaboration textuelle et visuelle, laquelle voit dans le corps marqué, via les comparaisons avec des idéaux déjà sanctifiés, le meilleur moyen pour diffuser un message religieux fidèle aux préceptes chrétiens<sup>107</sup>. Cette instrumentalisation de l'image est un élément crucial pour la compréhension des récits et des illustrations de greffes miraculeuses. Ces dernières recourent en effet à un vocabulaire iconographique analogue, lequel utilise l'intégrité corporelle des miraculés comme support charnel afin d'encourager une interaction nouvelle entre des figures de dévotion liées à un groupe particulier d'une part, et les attentes des fidèles de

---

<sup>106</sup> « La Verna » en italien

<sup>107</sup> Sur la transformation du message premier de saint François d'Assise en un nouveau parangon de sainteté, notamment via les images de sa stigmatisation, voir l'étude fondamentale de Chiara Frugoni : C. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Turin, 2010

l'autre. Comme dans le cas de Catherine de Sienne et de Raymond de Capoue, les hagiographes, bien que parfois séparés de leur sujet par un grand laps de temps et confrontés à une tradition déjà établie, n'hésitent pas à traiter leurs sources avec une certaine liberté. Ils offrent ainsi à leur public des prototypes de guérison propres à s'insérer dans le riche terreau des craintes et des espérances de l'homme confronté à son propre corps, médium d'autoréflexion par excellence.

## 2.2. La greffe en images : apparition et développement

Sur la base des observations faites jusqu'à présent, il est désormais possible de définir le contexte dans lequel apparaissent les images de greffes miraculeuses et les sources principales qui permettent leur naissance en images. Dans un premier temps, il convient cependant de cerner exactement ce qu'on entend par cette définition, en esquissant d'une part le cadre global des miracles de guérison au Moyen Âge tardif et à la Renaissance, ainsi que, d'autre part, en insistant sur les représentations dans lesquelles l'emploi du mot « greffe » a réellement lieu d'être. De cette façon, il nous sera ensuite possible de présenter les différents épisodes hagiographiques nécessitant une analyse poussée, et ce au travers des images et des textes les plus significatifs pour la thématique de notre travail. Tout d'abord, il convient de se tourner vers le type de miracle auquel nous avons affaire : une guérison physique, laquelle survient, comme nous le verrons, du vivant des saints ou sous forme d'apparitions lorsqu'ils siègent déjà aux côtés de Dieu. Ce type d'intervention divine est le plus fréquent, et touche en général des personnes pour qui la médecine humaine ne peut plus rien faire. L'exemple des cas de corps gangrenés, tels celui du patient de Côme et Damien, en est un. La nature a atteint ses limites et ne peut offrir, sans aide externe, une solution pour soigner l'organisme, d'où le recours au Tout-Puissant via, généralement, la participation active d'un de ses représentants. Après les débuts du christianisme, les saints, à l'origine avant tout parangons d'une vie exemplaire à imiter, acquièrent de plus en plus un rôle d'intercesseur, désignant ce dernier comme leur principale qualité. Ainsi, quand Jean XV, en 993, canonise Ulrich d'Augsbourg, il pose les bases d'une procédure de sélection dans laquelle l'intervention miraculeuse, post-mortem notamment comme dans le cas de l'épisode de la « jambe noire », occupe une place prépondérante dans la promotion des élus. L'obtention des faveurs divines s'insèrent dans un processus de reconnaissance mutuelle complexe, dans lequel les fidèles eux-mêmes, via le témoignage des grâces obtenues, assurent au futur saint sa légitimité. Celle-ci obtenue, la renommée de l'intercesseur divin, promue par les autorités religieuses ou les particuliers placés sous sa protection, augmente rapidement. Elle donne naissance à diverses formes de dévotion, dont les requêtes pour obtenir une guérison physique. Celles-ci, dans leur forme la plus fréquente, consistent généralement dans la visite d'un lieu consacré pour prier le saint d'extirper le mal, en recourant non seulement à la prière mais également à des offrandes diverses, afin

d'obtenir son soutien. Si celui-ci intervient, son acte, après vérification scrupuleuse des faits par les autorités religieuses, passe à la postérité comme un nouveau miracle<sup>108</sup>.

Dans les différents types d'interventions thaumaturgiques, parmi lesquels figurent les cas d'exorcisme, de conversion ou de punition divine, ceux permettant la réparation du corps, la composante matérielle de l'être, sont souvent les plus nombreux. L'Église les privilégie et les reconnaît plus facilement car, outre leur visibilité manifeste, ils renvoient également à un modèle de charité intrinsèque à la doctrine chrétienne<sup>109</sup>. Dans les soixante-cinq miracles attribués à saint Louis par Guillaume de Saint-Pathus dans sa « Vita » réalisée entre 1302 et 1303, cinq années après la canonisation du roi français, le récit s'articule ainsi exclusivement autour des guérisons concédées aux dévots ayant suscité l'intercession du souverain défunt. Tous surviennent après sa mort, mettant en exergue, encore une fois, le caractère de choix des actions post-mortem. Parmi les miraculés, originaires principalement de Paris ou de Saint Denis, les travailleurs manuels figurent en place prépondérante. Leurs souffrances, échos au principe d'analogie mentionné précédemment, concernent avant tout les membres inférieurs, ceux qui leur permettent de travailler et d'assurer leur place dans la société. Les divers exemples, décrits avec un réalisme poussé et une emphase ciblée, parlent souvent de jambes purulentes, d'abcès ouverts ou de déformations atroces restreignant fortement la locomotion et les activités de ceux qui quémangent le secours du saint<sup>110</sup>. Le cas des miracles de saint Louis est représentatif de nombreux autres textes hagiographiques issus des procès de canonisation du bas Moyen Âge, lesquels offrent aux lecteurs une vaste gamme de maladies ou de problèmes physiques nécessitant, comme dernier recours, la médiation urgente d'un envoyé du ciel. Ils permettent souvent de distinguer, à l'origine des maux, des pathologies graves répandues en Occident à l'époque de leur réalisation, telles la peste ou la lèpre<sup>111</sup>. Dans ce contexte apparaissent les cas de greffes miraculeuses, plutôt

---

<sup>108</sup> Sur les modalités de l'intervention miraculeuse et l'importance du rôle thaumaturgique d'un saint dans le développement de son culte, voir : J. Boufflet, *Une histoire des miracles. Du Moyen Âge à nos jours*, Paris, 2008, pp. 43-45 et J. Gelis et O. Redon, *op. cit.*, pp. 10-16

<sup>109</sup> *Ibidem*

<sup>110</sup> A propos des miracles de saint Louis, voir l'étude et les tableaux comparatifs établis par Sarah Chennaf et Odile Redon : S. Chennaf, O. Redon, « Les miracles de saint Louis », in J. Gelis, O. Redon (éd.), *op. cit.*, pp. 55-72

<sup>111</sup> Pour une typologie des miracles de guérison au Moyen Âge, des plus communs au plus extraordinaires, ainsi que sur les types de pathologies identifiables via la description des souffrances des futurs miraculés, voir : C. Rendtel, M. Wittmer-Butsch, *Miracula. Wunderheilungen im Mittelalter*, Cologne / Weimar / Vienne, 2003 pp. 100-133 et 271-279

rare si confrontés à l'ensemble des manifestations divines influant sur la guérison de parties corporelles endommagées. Leur caractère surprenant trouve cependant dans les représentations artistiques un terreau fortuit, apte à promouvoir, grâce précisément à la rareté de l'évènement, la vigueur d'un culte à une figure particulière. L'élément clé en est certainement l'insistance sur la composante physique, ici redoublée par rapport au « simple » rétablissement de l'organisme. Déjà base de toute guérison miraculeuse, celle-ci trouve dans la transplantation ou le rattachement de la chair endommagée un réceptacle visuel unique pour la manifestation des pouvoirs thaumaturgiques, de même que la certitude dans le fait que l'évènement, marqué dans le corps du miraculé puis dans les images qui en sont faites, passera à la postérité hagiographique comme un bienfait exceptionnel.

Dans un premier temps, avant de pouvoir se pencher sur des exemples ciblés, il convient de cerner exactement où et quand l'utilisation du mot « greffe » a lieu d'être dans l'analyse d'un miracle de guérison. La question n'est pas anodine, en particulier dans un discours religieux qui prend en considérations l'intervention réelle d'un composant métaphysique. Salvino Leone, dans sa contribution au recueil *La donazione di organi. Storia, etica, legge*, aborde la question sous la perspective contemporaine du don d'organes et sa perception par l'Église catholique actuelle. Il y associe le récit de la transplantation de Côme et Damien aux phénomènes des « échanges de cœur » avec le Christ, prodiges fréquents chez les mystiques du Moyen Âge tardif. Outre Catherine de Sienne, figure sur laquelle nous nous sommes déjà penchés, cette forme de communication privilégiée avec le divin s'observe chez d'autres religieuses italiennes, telles sainte Marie-Madeleine de Pazzi ou sainte Catherine de Ricci, ou européenne, comme sainte Gertrude<sup>112</sup>. Dans une acception purement formelle, nous avons effectivement affaire, ici aussi, à une transplantation « réciproque », pour ainsi dire, entre deux corps. Cependant, comme le note Salvino Leone lui-même<sup>113</sup>, ces cas dénotent avant tout une transposition spirituelle dans laquelle le sens de la vision prédomine. Dans un souci d'unité vis-à-vis du discours défini en introduction à ce travail, nous préférons nous concentrer sur les miracles dont le but premier concerne la restauration physique d'un défaut organique

---

<sup>112</sup> S. Leone, « L'etica della donazione d'organi », in S. Privitera (éd.), *La donazione di organi. Storia, etica, legge*, Rome, 2004, pp. 94-97

<sup>113</sup> Ibid. pp. 96-97

incapacitant ou menaçant la survie d'un individu. Via divers recoupements, les autres formes d'échanges corporels serviront néanmoins à dessiner les contours idéologiques nécessaires pour cerner le particularisme des greffes miraculeuses dans l'imaginaire de l'intégrité corporelle entre le 14<sup>ème</sup> et le 16<sup>ème</sup> siècle. Dans son livre *A History of Organ Transplantation : Ancient Legends to Modern Practice*, David Hamilton dresse une liste exhaustive des principaux miracles de greffe liés à la religion chrétienne. Il mentionne, tout d'abord, l'épisode du Nouveau Testament durant lequel Jésus restaure au serviteur du grand prêtre l'oreille coupée par Pierre lorsque, durant la Passion, l'apôtre cherche à empêcher l'arrestation de son maître. Le deuxième voit également Pierre pour protagoniste, quand ce dernier rend visite à sainte Agathe et soigne les blessures infligées à la jeune femme peu avant son martyre. Un autre apôtre, Marc, restaure lui-aussi un membre coupé, cette fois-ci celui d'un soldat venu prier devant sa tombe. La papauté du début du christianisme connaît elle-aussi un cas de réimplantation, quand la Vierge intervient pour soigner l'automutilation que Léon le Grand s'inflige suite à une tentation charnelle. Un récit similaire, bien que son protagoniste ne soit pas ici à l'origine de la punition, concerne l'intervention en faveur de Jean Damascène, victime d'une conspiration lui ayant coûté sa main. Vient ensuite l'opération célèbre de Côme et Damien, la seule à impliquer une transplantation réelle. David Hamilton cite ensuite le Miracle du pied de saint Antoine, sans mentionner l'intervention analogue réalisée par saint Pierre de Vérone, ainsi que d'autres cas moins connus de la fin du Moyen Âge, dont deux miracles de Thomas Becket, un premier en faveur d'un homme dont le foie aurait été soigné après extraction, nettoyage, et finalement, réinsertion, et un second durant lequel le saint anglais aurait réhabilité l'intégrité corporelle d'un religieux injustement castré par un mari jaloux<sup>114</sup>. L'ouvrage de David Hamilton n'est de loin pas le seul à offrir un panorama détaillé de ce genre, mais il est certainement un des plus riches en exemples variés. Une autre publication, cependant, mérite une attention accrue en raison de son contenu inédit : *The Phantom Limb Phenomenon, A Medical, Folkloric, and Historical Study. Texts and Translations of 10th to 20th Century Accounts of the Miraculous Restoration of Lost Body Parts*. Cette étude, réalisée elle-aussi avant tout dans le cadre de recherches sur l'histoire de la médecine, offre à ses lecteurs un échantillon de miracles déjà indiqués par David Hamilton, conférant, notamment, une place de choix aux épisodes

---

<sup>114</sup> D. Hamilton, op. cit., pp. 4-7

liés aux saints médecins et à Jean Damascène. Elle référence également d'autres témoignages moins connus, tels celui du bouvier Pierre, dont un membre inférieur brûlé fut restitué par la Vierge et saint Hippolyte<sup>115</sup>, ou encore celui de Miguel Juan Pellicero, un récit de greffe de jambe appartenant cette fois-ci, de façon surprenante, à l'époque moderne. Cependant, l'intérêt principal de l'ouvrage réside dans la présentation exceptionnellement détaillée de plusieurs sources hagiographiques, étalées sur une longue période de l'histoire de la chrétienté : vingt-huit écrites entre le 10<sup>ème</sup> et le 13<sup>ème</sup> siècle, vingt au Moyen Âge tardif et à la Renaissance et, finalement, trois entre le 17<sup>ème</sup> et le 18<sup>ème</sup> siècle. Le recours à cette contribution est dès lors un apport inestimable et unique pour notre travail, raison pour laquelle nous y reviendrons fréquemment. En particulier, quand des bases textuelles seront nécessaires pour établir les origines premières ou l'évolution d'un thème iconographique, les mentions faites par *The Phantom Limb Phenomenon* seront primordiales<sup>116</sup>. Certainement, les divers procès de canonisation et vies de saint écrits pour le compte de l'Église contiennent plusieurs autres descriptions de guérisons miraculeuses où la notion de « greffe » se manifeste. Néanmoins, notre but n'est pas de les recenser toutes, mais de prendre en considération celles qui connaissent également une fortune manifeste dans la production d'œuvres artistiques. Comme nous allons le voir à présent, cet impératif restreint déjà grandement leur nombre, raison pour laquelle nous nous limiterons principalement à quelques miracles précis, tout en définissant également les raisons historiques et les phénomènes religieux majeurs qui définissent leur genèse visuelle.

---

<sup>115</sup> De façon intéressante, la traduction française de la *Légende dorée* est la seule à utiliser explicitement le mot « greffe » pour désigner la guérison de Pierre : « Or, une nuit, la Sainte Vierge lui apparut avec saint Hippolyte auquel elle demanda de guérir Pierre. Aussitôt saint Hippolyte prit la jambe dans le trou où elle était et en un instant il la remplaça comme une greffe qu'on ente sur un arbre ». Voir : J. de Voragine, op. cit., 1967, vol. 2, p. 85

<sup>116</sup> Écrit aux États-Unis, le recueil *The Phantom Limb Phenomenon* est malheureusement rarement disponible dans les bibliothèques européennes. Réalisé par plusieurs chercheurs internationaux, issus de différentes disciplines, il a pour but de présenter les textes originaux de soixante-cinq récits de miracles médiévaux et de onze témoignages modernes. Il s'insère dans une étude liée au phénomène du « membre fantôme », durant lequel une personne amputée a l'impression que l'organe qui lui manque est toujours présent. Les auteurs cherchent des traces de cette manifestation psychologique dans les croyances populaires du passé, dont les miracles chrétiens, afin de déterminer son cadre historique ainsi que ses implications pour la compréhension d'un syndrome d'actualité suite à la généralisation croissante des pratiques chirurgicales impliquant une greffe. Publié en 1978, mais rarement cité dans les recherches académiques liées au sujet, son propos est d'autant plus pertinent suite aux progrès récents en matière de transplantation : D. B. Price, N. J. Twombly (éd.), *The Phantom Limb Phenomenon, A Medical, Folkloric, and Historical Study. Texts and Translations of 10th to 20th Century Accounts of the Miraculous Restoration of Lost Body Parts*, traductions par M. Chamberlain Osborne, U. Petursdottir, M. Reinhardt Price, C. Rameh, S. S. Thorgeirsson et N. J. Twombly, Washington D. C., 1978

### 2.2.1. Du médium textuel au médium visuel

Si les sources textuelles sont des prolégomènes indispensables à l'analyse des images, il faut cependant stipuler que les textes et les représentations artistiques ont leur propre langage. Cette remarque est déterminante dans le choix des théologiens et des artistes quant aux témoignages hagiographiques qu'il convient de transposer en images, ainsi que sur les modalités dans lesquelles s'opère le passage d'un médium à un autre. Judith-Danielle Jacquet, à propos de la guérison extraordinaire du serviteur des saints anargyres, note déjà ce fait dans sa contribution. Elle observe comment l'idée principale de la *Légende dorée* réside dans la description d'une transplantation miraculeuse, tandis que le titre attribué à ses illustrations par les historiens, le Miracle de la jambe noire, met principalement en avant l'opposition chromatique entre les corps des deux protagonistes passifs de l'opération<sup>117</sup>. L'art choisit évidemment les parties qu'elle peut, visuellement, rendre au mieux, mais ce n'est pas là la seule raison de cette focalisation sur un aspect précis du récit. Les textes religieux, bibliques ou hagiographiques, développent dans les événements qu'ils racontent une minutie descriptive que les images ne peuvent rendre. En tant que moyen de communication, la spécificité de ces dernières réside, en général, dans le choix d'éléments ciblés à même de synthétiser, de façon claire et efficace, l'ensemble de la narration. En faisant converger l'ensemble de la composition sur un point crucial, cette restriction leur permet, en contrepartie, de transmettre à leurs spectateurs le message principal de l'épisode qu'elles cherchent à décrire.

Dans l'optique de comprendre cette interaction parfois difficile entre sources et représentations, le cas du serviteur du grand prêtre, dont l'oreille fut taillée par Pierre et guérie par le Christ, ainsi que celui de la guérison de sainte Agathe, avec pour protagoniste, encore une fois, le prince des apôtres, méritent d'être pris en considération. L'attaque destinée à protéger Jésus, laquelle aura pour conséquence ce que l'on peut considérer comme la « proto-greffe » de l'histoire des miracles chrétiens, est répertoriée par les quatre évangiles. Mais les synoptiques ne mentionnent pas qui sont l'auteur et la victime de l'agression, stipulant seulement qu'il s'agit, respectivement, d'un des disciples de Jésus et d'un de ceux venus pour

---

<sup>117</sup> J.-D. Jacquet, op. cit., pp. 25-27

l'arrêter. Seul Jean leur attribue une identité claire : Simon-Pierre et Malchus (Jn 18, 10-11)<sup>118</sup>. Tout comme Matthieu (Mt 26, 51-54), Jean insiste fortement sur l'ineptie de cette action, allant à l'encontre du destin choisi librement par le Fils de Dieu<sup>119</sup>. Matthieu, quant à lui, condamne également la violence même de l'acte<sup>120</sup>. De façon intéressante, Luc, lui-même désigné par les textes néotestamentaires comme pratiquant des arts curatifs (Col 4, 14)<sup>121</sup>, est l'unique à indiquer la réparation corporelle qu'opère le Christ immédiatement après l'attaque (Lc 22, 49-51)<sup>122</sup>.

Le repositionnement de l'oreille de Malchus illustre deux points fondamentaux de la promesse faite par Dieu à tous les chrétiens, la salvation corporelle et l'omniprésence de l'amour divin, encore plus manifestes ici étant donné qu'ils s'incarnent dans son Fils, lui-même acteur principal du récit. Pourtant, les images illustrant l'arrestation du Christ ne représentent que rarement cette greffe, préférant se concentrer sur d'autres éléments de la composition. Aux époques prises en considération par ce travail, elle s'observe parfois cependant. En effet, certains cycles christologiques réalisés dans le style du gothique tardif et originaires principalement d'Europe du Nord ou de la péninsule ibérique, en particulier ceux détaillant la Passion dans toutes ses étapes chronologiques, illustrent l'action curative en faveur de la victime de Pierre. Ainsi, le Maître du Retable Berswordt, un artiste inconnu opérant principalement en Allemagne de l'ouest au tournant du 15<sup>ème</sup> siècle, représente clairement la guérison de Malchus dans une œuvre conservée sur le maître autel de la Marienkirche à Bielefeld. La scène, qui se trouve sur le volet droit du retable, accompagne d'autres épisodes liés à la vie de Jésus (Fig. 9). L'instant clé de la narration réside dans le baiser que le traître, Judas, donne au Christ. Le visage de ce

---

<sup>118</sup> Evangile de Jean 18, 10-11 : « Alors Simon-Pierre, qui portait un glaive, le tira, frappa le serviteur du grand prêtre et lui trancha l'oreille droite. Ce serviteur avait nom Malchus. Jésus dit à Pierre : « Rentre le glaive dans le fourreau. La coupe que m'a donnée le Père, ne la boirai-je pas ? » », Bible de Jérusalem, op. cit., p. 1900

<sup>119</sup> Evangile de Matthieu 26, 51-54 : « Et voilà qu'un des compagnons de Jésus, portant la main à son glaive, le dégaina, frappa le serviteur du Grand Prêtre et lui enleva l'oreille. Alors Jésus lui dit : « Rengaine ton glaive ; car tous ceux qui prennent le glaive périront par le glaive. Penses-tu donc que je ne puisse faire appel à mon Père, qui me fournirait sur-le-champ plus de douze légions d'anges ? Comment alors s'accompliraient les Écritures d'après lesquelles il doit en être ainsi ? » », *ibid.*, p. 1756

<sup>120</sup> Sur cet épisode néotestamentaire, et en particulier le rôle de Pierre dans l'évangile de Jean, voir : A. J. Droge, « The Status of Peter in the Fourth Gospel : A Note on John 18, 10-11 », in *Journal of Biblical Literature*, 109(2) (1990), pp. 307-311

<sup>121</sup> Paul le mentionne de cette façon, Épître aux Colossiens 4, 14 : « Vous avez les salutations de Luc, le cher médecin, et de Démas. », Bible de Jérusalem, op. cit., p. 2065

<sup>122</sup> Evangile de Luc 22, 49-51 : « Voyant ce qui allait arriver, ses compagnons lui dirent « Seigneur, faut-il frapper du glaive ? » Et l'un d'eux frappa le serviteur du grand prêtre et lui enleva l'oreille droite. Mais Jésus prit la parole et dit : « Restez-en là. » Et, lui touchant l'oreille, il le guérit. », *ibid.*, p. 1850

dernier, impassible, évoque l'acceptation des souffrances qui l'attendent. Il n'est cependant pas inactif : de sa main droite, il remet à Malchus son oreille, tandis que Pierre, placé derrière le blessé, range l'épée fautive dans son fourreau. Trois éléments contradictoires frappent instantanément l'œil d'un observateur attentif. Tout d'abord, Jésus, pour pouvoir atteindre le servant, doit obligatoirement contourner le corps de Judas, restreignant fortement la présence visuelle de son action charitable. Cette dernière semble également en désaccord avec le reste de la composition, qui, par le biais des regards et des gestes des différents personnages, désigne le baiser comme focus et instant crucial de l'évènement. Finalement, et ce n'est pas un détail, l'artiste, en plaçant la blessure de Malchus à gauche, fait une entorse aux sources bibliques, lesquelles, quand elles jugent bon de le préciser, indiquent que son oreille droite fut coupée<sup>123</sup>. Un autre retable, d'origine aragonaise ou catalane, illustre lui-aussi une certaine difficulté dans le rendu des protagonistes de cet épisode fatidique. Datée de la seconde moitié du 15<sup>ème</sup> siècle, cette œuvre d'un peintre anonyme est exposée de nos jours, dans un état fragmentaire, au Metropolitan Museum of Art de New York. Elle se divise en deux registres : une partie inférieure occupée par des bustes d'apôtres et des inscriptions récitant leur Symbole, et une partie supérieure, laquelle développe en six représentations les étapes de la Passion conduisant le Christ du Jardin des Oliviers à sa comparution devant Ponce Pilate. La seconde scène dépeint, dans une foule de protagonistes et d'éléments architectoniques divers, la venue des soldats pour arrêter Jésus (Fig. 10). Cette fois-ci, la représentation synthétise plusieurs étapes chronologiques diverses, offrant, dans une seule image, le baiser de Judas, le coup de glaive de Pierre et, simultanément, l'action charitable en faveur de l'envoyé du grand prêtre. Le choix compositionnel du maître espagnol a le mérite de surpasser celui de son confrère nordique dans l'emplacement et l'attribution des postures. En présentant le Christ entre Malchus et Judas, il permet à celui-ci de guérir l'organe du blessé indiqué par les évangiles, tout en portant une attention réprobatrice au geste de Pierre. Le tout se fait, cependant, au détriment de la trahison elle-même, et offre une vision d'ensemble relativement confuse<sup>124</sup>. Le constat des entraves figuratives posées à l'association d'épisodes narratifs différents justifie, en partie, la rareté de ce type de

<sup>123</sup> G. J. Pfeiffer, *Die Malerei am Niederrhein und in Westfalen um 1400. Der Meister des Berswordt-Retabels und der Stilwandel der Zeit*, Petersberg, 2009, pp. 55-56 et 245-246

<sup>124</sup> R. E. Fry, « An Altarpiece of the Catalan School », in *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 13(62) (1908), pp. 122-124

composition, quasiment absente en Italie aux périodes concernées par notre étude. Avant de poursuivre, il convient cependant de relever un point intéressant : Luc indique que Jésus se contente de « toucher » l'oreille du serviteur du grand prêtre, mais le passage du texte à l'image définit implicitement la présence d'une greffe. En effet, dans les deux images que nous venons d'analyser, le Christ « recolle » à chaque fois le membre arraché à son support charnel.

La rareté des représentations de la guérison de Malchus ne repose cependant pas uniquement sur une simple difficulté de la part des artistes à surmonter des problèmes de composition. Pour comprendre ce fait, il convient de se tourner vers les raisons privilégiant ou non certains aspects narratifs dans l'élaboration de modèles iconographiques. Cette problématique est plus facilement cernable si l'on se penche également sur l'autre témoignage dans lequel Pierre joue un rôle, positif cette fois, dans le rétablissement miraculeux de l'intégrité corporelle d'un individu. Le récit en question est celui de la guérison de sainte Agathe, quand, après avoir eu les seins arrachés par ses tortionnaires, la jeune femme, jetée en prison, reçoit la visite de l'apôtre. La *Légende dorée* décrit l'épisode de la façon suivante :

« (...) Et voilà que vers le milieu de la nuit, se présente à elle un vieillard précédé d'un enfant qui portait un flambeau, et ayant à la main divers médicaments. Et il lui dit : « Quoique ce magistrat insensé t'ait accablée de tourments, tu l'as encore tourmenté davantage par tes réponses, et quoiqu'il t'ait tordu ton sein ; mais son opulence se changera en amertume : or, comme j'étais présent lors de toutes tes tortures, j'ai vu que ta mamelle pourrait être guérie. » Agathe lui dit : « Je n'ai jamais employé la médecine pour mon corps, et ce me serait honte de perdre un avantage que j'ai conservé si longtemps. » Le vieillard : « Ma fille, je suis chrétien, n'aie pas de honte. » Agathe : « Et qui me pourrait donner de la honte, puisque vous êtes un vieillard fort avancé en âge ? D'ailleurs mon corps est si horriblement déchiré que personne ne pourrait concevoir pour moi aucune volupté : mais je vous rends grâces, mon seigneur et père, de l'honneur que vous me faites en vous intéressant à moi. » « Et pourquoi donc, répliqua le vieillard, ne me laisses-tu pas te guérir ? ». « Parce que, répondit Agathe, j'ai mon Seigneur J.-C. qui d'une seule parole guérit et rétablit toutes choses. C'est lui, s'il le veut, qui peut me guérir à l'instant. » Et le vieillard lui dit en souriant : « Et je suis son apôtre ; et c'est lui-même qui m'a envoyé vers toi ; sache que, en son nom, tu es guérie. Aussitôt l'apôtre saint Pierre disparut. La

bienheureuse Agathe se prosterna et rendit grâces à Dieu ; elle se trouva guérie par tout son corps et sa mamelle était rétablie sur sa poitrine. »<sup>125</sup>

Si la guérison de l'oreille de Malchus n'est que peu présente dans les images de l'arrestation du Christ, l'iconographie traditionnelle d'Agathe délaisse encore plus les représentations illustrant la guérison survenue lors du martyre de la sainte sicilienne. Au Moyen Âge et à la Renaissance, on ne l'observe que dans de très rares cas, comme par exemple sur une « pala » du début du 15<sup>ème</sup> siècle provenant de l'église de la sainte à Castoreale (Fig. 11). L'œuvre, qui n'a jamais quitté sa localité d'origine, est visible de nos jours à la Pinacothèque de Santa Maria degli Angeli. Probablement de facture locale, elle illustre, de part et d'autre d'une image iconique d'Agathe, douze scènes de sa « Vita » correspondant à la chronologie présentée par la *Légende dorée*. La huitième décrit l'intervention miraculeuse de Pierre qui, accompagné par un ange, rejoint la sainte blessée dans sa cellule. Les grilles de cette dernière confèrent à l'image un caractère distant, voire inaccessible, comme un écho à la sacralité de l'intervention et à la pudeur de la jeune femme, surprise dans un instant où sa chaire meurtrie s'offre aux regards de Pierre et du spectateur. L'instant, par ailleurs, correspond certainement à celui où Agathe, ignorant l'identité de son interlocuteur, refuse ce qu'elle pense être une médecine terrestre indigne des promesses du Christ. La scène, en soi, offre des parallèles intéressants avec le Miracle de la jambe noire. La représentation de l'apôtre, figure du divin tenant dans ses mains une boîte de médicaments, définit une association entre sphère céleste et activité humaine qui se retrouve fréquemment dans l'opération de Côme et Damien, comme par exemple chez

---

<sup>125</sup> « Et ecce circa mediam noctem venit ad eam quidam senex, quem antecedeat puer luminis portitor, diversa secum ferens medicamenta et dixit ei : licet consularis insanus tormentis te afflixerit, tu eum tuis responsis amplius afflixisti et licet ubera ina terserit, sed illius ubertas in amaritudinem conuertetur, et quoniam ibi eram, quando hoc patiebaris, vidi, quia mamilla tua potest curam salutis suscipere. Cui Agatha : medicinam carnalem corpori meo nunquam exhibui, et turpe est, ut, quod tamdiu servavi, nunc perdam. Dixit ei senex : filia, ego christianus sum, ne verecunderis. Cui Agatha : et unde verecundari possum, cum tu sis senex et grandaevus, ego vero ita crudeliter lacerata, quod nemo de me possit concipere voluptatem. Sed ago tibi gratias, domine pater, quia sollicitudinem tuam mihi impendere dignatus es. Cui ille : et quare non permittis, ut curem te ? Agatha respondit : quia habeo dominum Jesum Christum, qui solo verbo curat omnia et sermone restaurat universa. Hic si vult, potest me continuo curare. Et subridens senior dixit : et ego apostolus ejus sum et ipse me misit ad te et in nomine ejus scias te esse sanatum, et continuo Petrus apostolus disparuit. Et procidens beata Agatha gratias agens invenit se undique sanatum et mamillam suam pectori restitutam. » : J. de Voragine, *Legenda aurea*, éd. Th. Graesse, Leipzig, 1850, pp. 171-172 (traduction française : J. de Voragine, op. cit., 1967, vol. 1, p. 202)

le Maître de « Los Balbases » (Fig. 3)<sup>126</sup>. Néanmoins, la pénurie d'images similaires, en dehors de manifestations locales, empêche la création d'un répertoire d'œuvres indiquant l'évènement comme un des éléments majeurs de l'iconographie de la sainte. A l'époque baroque, le thème connaîtra un certain renouveau, notamment sous le pinceau de Giovanni Lanfranco. Via l'utilisation d'un éclairage subtil et d'un rendu des carnations prononcé, ce dernier confèrera au sujet une intimité et une accessibilité presque caravagesques, en particulier dans la toile conservée à la Galleria Nazionale de Parme (Fig. 12)<sup>127</sup>. Autre fait notoire, les rares images à représenter la guérison de sainte Agathe le font sans insister sur le caractère de greffe que le texte semble pourtant suggérer, spécifiant que « sa mamelle était rétablie sur sa poitrine ».

Pour trouver des indices sur les raisons de l'absence fréquente de ce motif iconographique, la *Legenda Aurea* conservée à la Huntington Library de San Marino en Californie, un manuscrit de la fin du 13<sup>ème</sup> siècle réalisé vraisemblablement à Paris, se révèle être un atout précieux. Cet ouvrage, l'un des premiers à illustrer en images le texte de Jacques de Voragine, recèle cent trente-cinq miniatures associées aux différents parties du livre, en général une pour chaque personnage dont les exploits sont décrits<sup>128</sup>. Le but de ces représentations est simple : offrir aux lecteurs des textes hagiographiques des repères visuels permettant de lier le ou les protagonistes principaux de chacun des chapitres à un évènement significatif, désignant ce dernier comme « emblème » mnémonique. Le passage consacré à sainte Agathe représente au folio trente-trois l'arrachage de sa poitrine (Fig. 13), une illustration qui, rapidement, renverra les fidèles non seulement à l'image la plus marquante de sa vie, mais également à l'attribut qui la différenciera dans la cohorte des élus. Les tortures infligées aux martyrs abondent dans le manuscrit de la Huntington Library, et il ne fait aucun doute que celles-ci définissent ainsi le principal archétype de sainteté des débuts

---

<sup>126</sup> Sur la pala de Castoreale, voir : G. Kaftal, *Saints in Italian Art : Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Florence, 1985, vol. 2, pp. 6-14. L'œuvre est également mentionnée dans l'introduction au catalogue de l'exposition « Sant'Agata risanata. Due dipinti di Lanfranco a confronto », consacrée à l'analyse de ce thème iconographique chez Lanfranco : T. Carratù, « Agata vergine e martire : la fortuna iconografica », in T. Carratù, A. Negro (éd.), *Effetto notte. Sant'Agata risanata. Due dipinti di Lanfranco a confronto*, cat. d'exp. (Roma, Galleria Corsini, 22 avril - 11 mai 2011), Rome, 2011, pp. 23-25

<sup>127</sup> Concernant Lanfranco, voir les différentes contributions du catalogue d'exposition cité dans la note précédente ainsi que : L. F. Schianchi, *La Galleria Nazionale di Parma*, Parme, 1983, pp. 152-153

<sup>128</sup> C. W. Dutschke et al., « HM 3027 », in *Guide to Medieval and Renaissance Manuscripts in the Huntington Library*, San Marino (Californie), 1989, version électronique mise en ligne par S. K. Goetz, 2003, [En ligne], <http://sunsite3.berkeley.edu/hehweb/HM3027.html>, (page consultée le 17 septembre 2012)

du christianisme<sup>129</sup>. Cependant, la représentation associée aux saints Côme et Damien, eux aussi victimes des plus incroyables supplices, n'est pas liée aux péripéties de leur vie terrestre : le folio 132 offre à nos yeux certainement la plus ancienne image de l'opération post-mortem des deux saints (Fig. 14). Le Miracle de la jambe noire du manuscrit français se concentre dans l'espace restreint offert par les dimensions de la miniature, mais, déjà, il propose aux spectateurs une composition qui, synthétiquement, se retrouvera dans presque toutes les reproductions futures de l'évènement. Les saints anargyres y sont figurés dans l'instant clé de la transplantation, le positionnement du nouveau membre, tandis que l'ancien, gisant au pied du lit du malade, transgresse subtilement les limites de la frontière esthétique. Ce dernier point dénote une invitation à pénétrer l'espace de l'intervention sacrée afin d'atteindre le cœur de l'image, un cheminement facilité par l'insistance portée à la jambe noire, véritable focus visuel de la représentation. Ainsi, dans ce témoignage précoce du Miracle de la jambe noire, l'importance du renouveau de l'intégrité corporelle émerge déjà comme la raison première de l'action de Côme et Damien, participant à leur identification en tant que saints thaumaturges de premier ordre. Mais revenons à Agathe : à l'inverse de Côme et Damien, son principal instrument de communication avec les fidèles semble être sa mutilation. Les images insistent avant tout sur son martyre ou la présentation de ses seins découpés, lesquelles, comme nous l'avons déjà mentionné, permettent aux croyants de reconnaître immédiatement la sainte dans ses représentations.

Comme dans le cas de Malchus, ces choix iconographiques ne minimisent pas les évènements qu'ils délaissent, mais, sur la base d'une hiérarchie imposée par les caractéristiques même de leur médium, réservent à l'instant le plus significatif d'un épisode biblique ou d'un récit hagiographique la place de choix. Cette dernière, loin d'être attribuée arbitrairement, repose sur une tradition qui, en dehors de certains particularismes locaux, assure une unité à l'ensemble du message visuel propre à une figure divine. Il incombe alors aux théologiens, à jour sur l'ensemble des textes, de s'assurer que la représentation s'insère dans un système de références propre à susciter, chez les fidèles, la reproduction mentale des épisodes absents.

---

<sup>129</sup> Sur la représentation des martyrs et de leurs souffrances dans le HM 3027, voir: M. Easton, « Pain, torture and death in the Huntington Library Legenda Aurea » in S. Riches, S. Salih (éd.), *Gender and Holiness. Men, Women and Saints in Late Medieval Europe*, Londres / New York, 2002, pp. 51-62

Ce dictat de l'image est encore plus présent dans le cas de la guérison opérée par Jésus, car cette dernière prend place dans le cadre, extrêmement codifié, des représentations de la Passion. En Italie, les scènes des souffrances christologiques connaissent ainsi une longue tradition remontant aux changements profonds qui marquent la peinture narrative dans la péninsule italique dès le milieu du 13<sup>ème</sup> siècle. A cette époque, les cycles imagés reformulent leur langage, invitant de plus en plus les spectateurs à participer émotionnellement aux évènements décrits par les textes sacrés. Ces transformations, perceptibles entre autres dans les récits imagés de la Passion, confère une théâtralité et une intensité nouvelles aux figures qu'ils dépeignent. Leur composition, via la mise en exergue d'éléments narratifs propres à focaliser le spectateur sur les souffrances du Christ, aboutira au début du trecento à des schémas iconographiques précis. Anne Derbes, dans son étude *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*, consacre un chapitre important au thème de l'arrestation du Christ. Elle y observe comment, sur la base de modèles byzantins, le sujet acquiert une dimension sans précédents dans la promotion de nouvelles images propres à susciter l'insertion empathique des fidèles dans le champ figuratif<sup>130</sup>. Dès lors, si l'art allemand ou espagnol privilégie les détails comme vecteurs de la dévotion, les artistes italiens préfèrent, inversement, se concentrer sur une composition claire, structurée autour d'expressions et de gestes concordant sur un élément central de la scène.

Les discours artistiques qui émergeront à la Renaissance sont l'écho de changements survenus précédemment, et ils sont en général les premiers à reconnaître la fin du duecento et, surtout, le trecento comme périodes charnières dans l'apparition des règles de composition nouvelles à l'origine de ce qu'il considère comme l'apogée de la création visuelle. Dans le premier de ses grands traités sur les arts, le *De Pictura*<sup>131</sup>, publié en latin en 1435, Leon Battista Alberti accorde une place importante aux choix, au nombre et aux expressions des protagonistes d'une œuvre picturale :

«La composition est dans la peinture le procédé par lequel les parties sont disposées dans l'œuvre de peinture. Le plus grand travail du peintre n'est pas de faire

---

<sup>130</sup> Sur la question du développement des cycles de la Passion en Italie et sa promotion par les franciscains dans l'optique d'associer le modèle du Christ au fondateur de leur ordre, voir : A. Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge, 1996, pp. 1-5 et 35-45

<sup>131</sup> De la Peinture

un colosse mais une histoire. Et son talent aura plus de mérite dans une histoire que dans un colosse. Les parties de l'histoire sont les corps, la partie du corps est le membre, et la partie du membre est la surface. Les premières parties d'un ouvrage sont donc les surfaces, parce que d'elles sont faits les membres, des membres les corps et des corps l'histoire qui constitue le dernier degré d'achèvement de l'œuvre du peintre. (...) Aussi est-ce la grâce et la beauté que l'on doit d'abord rechercher dans cette composition des surfaces. Et quelle que soit la façon dont nous y parvenons, je ne vois pas de chemin plus sûr que d'observer la nature même et de regarder longtemps et avec soin comment la nature, en artiste admirable, a composé les surfaces sur les membres les plus beaux. »<sup>132</sup>

Chez Alberti, une juste composition est le principe de base pour réaliser une bonne histoire, l' « historia » du texte latin, une désignation qui se réfère non seulement à un évènement historique ou mythologique, mais également à toute création artistique incluant des composants narratifs. Le mot, qui dans le *De Pictura* semble avant tout se référer aux productions de grands formats, n'indique cependant pas une typologie précise quant à sa taille ou à son support. Pour obtenir un résultat adéquat dans une composition de ce type, Alberti utilise lui aussi une métaphore corporelle qui trouve ses racines dans la rhétorique antique. L' « historia » se divise en trois parties, les « corpora », les « membra » et les « superficies ». La subordination des surfaces aux membres, à leur tour mis en corrélation avec les corps, définit la peinture comme langage organique dont le bon fonctionnement, encore une fois, repose sur le respect de ses proportions. L'image se doit d'entrer en adéquation avec ces principes pour proposer un parcours narratif cohérent. Dans ce but, la représentation ne doit pas contenir trop de figures, et ces dernières doivent jouer un rôle précis, en général unique, dans le déroulement des faits. Ainsi, elle est à même de décrire de façon juste les émotions de ses protagonistes, tout en offrant des analogies limpides avec les sources textuelles. Ces éléments auront une signification certaine

---

<sup>132</sup> « Est autem compositio ea pingendi ratio qua partes in opus picturae componuntur. Amplissimum pictoris opus non colossus sed historia. Maior enim est ingenii laus in historia quam in colosso. Historiae partes corpora, corporis pars membrum est, membri pars est superficies. Primae igitur operis partes superficies, quod ex his membra, ex membris corpora, ex illis historia, ultimum illud quidem et absolutum pictoris opus perficitur. (...) Ergo in hac superficialium compositione maxime gratia et pulchritudo perquirenda est. Quoniam vero pacto id assequamur, nulla alia modo mihi visa est via certior quam ut naturam ipsam intueamur, diuque ac diligentissime spectemus quemadmodum natura, mira rerum artifex, in pulcherrimis membris superficies composuerit. », L. B. Alberti, *De Pictura*, texte original et traduction française par J. L. Schefer, Paris, 1992, livre 2, pp. 158-161

dans l'iconographie des « images de greffe », en particulier dans les productions de haut niveau réalisées par des artistes accomplis, lesquels seront à même de focaliser ainsi l'œil du spectateur sur la guérison miraculeuse<sup>133</sup>. Cependant, dans le cas de Malchus, ils s'opposent à la représentation de son rétablissement corporel. En effet, cette action surcharge non seulement les gestes et la posture du Christ mais, par le biais de ses écarts chronologiques et thématiques, elle porte également atteinte à la tension narrative convergeant vers le climax du récit : l'arrestation et la trahison. Quand Alberti veut donner un exemple d'une bonne « historia », un archétype à suivre dans le rendu des émotions humaines, il cite une œuvre de Giotto : la « Navicella », laquelle représentait l'épisode de Pierre allant à l'encontre de Jésus sur le lac de Tibériade. Cette mosaïque, à l'origine placée sur l'une des entrées de l'ancienne basilique Saint-Pierre de Rome, subit plusieurs dégradations qui, de nos jours, ont complètement modifié son aspect originel<sup>134</sup>. Heureusement, les qualités de la composition du maître italien s'observent également ailleurs. Ainsi, insérée dans les épisodes de la vie du Christ occupant les deux registres inférieurs du cycle de fresques de la Cappella Scrovegni à Padoue, nous trouvons une représentation de l'évènement où Jésus est capturé par les soldats du grand prêtre. De taille importante<sup>135</sup>, l'image, datée comme ses consœurs entre 1304 et 1306, incarne certainement un prototype de ce qu'Alberti avait à l'esprit en se référant à une narration visuelle moderne. La scène nocturne est envahie par la foule armée qui, guidée par les prêtres juifs, se prépare à capturer le Christ. Au centre, ce dernier reçoit le baiser du traître, tandis que Pierre, à gauche, porte à Malchus le coup de glaive. Ce dernier, tout comme l'agitation générale des apôtres et des autres personnages, augmente la tension scénique autour de l'apôtre félon et de son maître, véritable pivot de l'image. Giotto, qui se base ici principalement sur l'évangile de Marc, innove en présentant Jésus de profil et non face au spectateur comme c'est généralement le cas. Le but, tout comme le révèle Chiara Frugoni, est d'exacerber le caractère dramatique et réel de la représentation : « Giotto, en faisant se tourner, pour la première fois dans l'histoire de la peinture, le visage du Christ pour fixer avec intensité les yeux de Judas, a annulé la distance qui séparait

---

<sup>133</sup> Sur le concept d' « Historia » chez Alberti, voir entre autres : A. Grafton, « Historia and Istorica : Alberti's Terminology in Context », in *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 8 (1999), pp. 39-68, K. Patz, « Zum Begriff der « Historia » in L. B. Albertis « De Pictura » », in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 49(3) (1986), pp. 269-287 et S. Settis, *Iconografia dell'arte italiana 1100-1500 : una linea*, Turin, 2005, pp. 83-85

<sup>134</sup> A. Grafton, op. cit., p. 58 et S. Settis, op. cit., 2005, p. 84

<sup>135</sup> 2 mètres sur 185 centimètres

l'êtré divin de son persécutéur humain »<sup>136</sup>. De cette façon, il abandonne cependant complètement Malchus aux mains de Pierre. En Italie, l'iconographie liée au sujet connaîtra plusieurs autres variantes sur lesquelles nous ne pouvons nous arrêter ici<sup>137</sup>. Mentionnons seulement que la direction prise par les artistes, même si elle est rarement aussi extrême que chez Giotto, aura plus tendance à spécifier la souffrance de Malchus, indice de l'intensité du récit, que sa guérison.

Dans les images du servant du grand prêtre et de sainte Agathe, la greffe miraculeuse émerge donc avant tout comme un ajout sporadique, parfois souhaité dans le cas d'une dévotion spécifique ou de centres artistiques particuliers, mais souvent délaissé pour ne pas nuire à l'harmonie des compositions ou des références visuelles propres au contexte de leurs représentations. Dans le cadre de notre thématique, ces deux épisodes ne sont cependant pas les seules à poser des difficultés dans le passage des textes aux images. Il convient de mentionner également les situations où l'identification d'une source écrite dans une représentation demeure incertaine, en raison, principalement, d'un manque d'indices permettant de discerner la première dans la seconde. Dès lors, il est toujours possible d'associer le récit à des figurations génériques illustrant des fidèles bénéficiant de grâces divines mais, en l'absence d'éléments iconographiques assimilant clairement la scène au passage en question, il convient de garder à l'esprit qu'il s'agit surtout de suppositions. L'intervention de saint Marc en faveur d'un de ses dévots, indiquée par David Hamilton, illustre parfaitement le caractère hasardeux de ce type d'interprétations. En effet, si le texte de la *Légende dorée* narre l'évènement en stipulant le métier du blessé et le résultat,

---

<sup>136</sup> « Giotto, facendo volgere, per la prima volta nella storia della pittura, il viso di Cristo a fissare con intensità gli occhi di Giuda, ha annullato la distanza che separava l'essere divino dal suo persecutore umano. » Pour des informations complémentaires sur les fresques de Giotto, ainsi que sur la source de la citation de Chiara Frugoni, voir l'ouvrage suivant de l'historienne italienne : C. Frugoni, *Gli affreschi della Cappella Scrovegni a Padova*, Turin, 2005, pp. 8-87 (p. 76 pour la citation). La Cappella Scrovegni a également fait l'objet, récemment, d'études poussées par Anne Derbes et Mark Sandona, lesquels offrent, outre leurs hypothèses pertinentes, un état de la question sur les différentes interprétations liées à cette œuvre majeure de l'histoire de l'art occidental : A. Derbes, M. Sandona, « Barren Metal and the Fruitful Womb : The Program of Giotto's Arena Chapel in Padua », in *The Art Bulletin*, 80(2) (1998), pp. 274-291 et A. Derbes, M. Sandona, « « Ave charitate plena » : Variations on the Theme of Charity in the Arena Chapel », in *Speculum*, 76(3) (2001), pp. 599-637

<sup>137</sup> A ce propos, voir l'étude déjà mentionnée d'Anne Derbes. A Byzance et en Italie, l'art se concentre surtout sur la fusion de trois éléments : l'arrestation du Christ, le baiser de Judas et l'agression de Pierre. En lien avec cette dernière, les exemples iconographiques où le Christ condamne de sa main l'action de l'apôtre sont particulièrement intéressants. Le geste du Christ indique parfois la guérison future de Malchus, mais ne montre pas la greffe : A. Derbes, op. cit., pp. 45-63

visible, de sa requête, il n'offre que peu d'autres précisions quant aux particularités et au contexte de sa guérison exceptionnelle :

« Un soldat reçut au bras dans une bataille une blessure telle que sa main restait pendante. Les médecins et ses amis lui conseillaient de la faire amputer ; mais ce soldat qui était preux, honteux d'être manchot, se fit remettre la main à sa place et l'assujettit avec des bandeaux sans aucun médicament. Il invoqua les suffrages de saint Marc et sa main fut guérie aussitôt : il n'y resta qu'une cicatrice qui fut un témoignage d'un si grand miracle et un monument d'un pareil bienfait. »<sup>138</sup>

L'épisode a souvent été lié, certainement avec raison, à une image présente dans la « Pala feriale » achevée par Paolo Veneziano et ses fils Luca et Giovanni en 1345 suite à la commande du doge Andrea Dandolo (Fig. 16). Ce chef-d'œuvre de la peinture du trecento, visible de nos jours au Museo Marciano à Venise, était destinée à l'origine à recouvrir la célèbre « Pala d'oro », exposée dans la basilique Saint-Marc et découverte uniquement lors des grandes festivités. Le registre supérieur contient des bustes des principaux saints vénitiens, saint Théodore, saint Marc, saint Pierre et saint Nicolas, placés de part et d'autre du Christ souffrant entouré de saint Jean l'évangéliste et de la Vierge. Le registre inférieur, quant à lui, est occupé par des scènes de la vie et des miracles de saint Marc avec, comme dernière image, une représentation de pèlerins priant devant la sépulture du protecteur de la république maritime. Dans la masse des individus présents au tombeau, il est possible d'identifier des représentants de diverses classes sociales, riches ou pauvres, soldats ou prisonniers espérant une libération, une constante de ce type de représentations sur lesquelles nous reviendrons dans le chapitre suivant. Le personnage tout à gauche, vêtu d'une armure, tend son bras pour toucher la relique de sa main, référence probable à l'étape du récit hagiographique de saint Marc que nous venons de citer<sup>139</sup>.

---

<sup>138</sup> « Miles quidam in proelio sic vulneratus in brachio, ut manus a brachio dependeret, adeo ut ipsam praecidendam medici et amici consulerent, ille vero erubescens fieri mancus, qui consuevit haberi tam probus, manum in locum suum restitutam pannis sive medicamentis ligari fecit. Invocavit igitur beati Marci suffragia et manus continuo fuit sanitati pristinae restituta, sola tamen cicatrix remansit et in tanti miraculi testimonium et in talis beneficii monumentum. », J. de Voragine, op. cit., 1850, p. 270 (traduction française : J. de Voragine, op. cit., 1967, vol. 1, p. 307)

<sup>139</sup> A propos de l'identification possible de ce miracle dans la « Pala feriale » de Paolo Veneziano, voir : L. Bourdua, « Painting the Poor and the Infirm in Trecento Padua and Venice », in Ph. Helas, G. Wolf (éd.), *Armut und Armenfürsorge in der italienischen Stadtkultur zwischen 13. Und 16. Jahrhundert. Bilder, Texte und soziale Praktiken*, Francfort, 2006, pp. 335-338

L'association avec les autres scènes ayant pour protagoniste l'évangéliste valide en grande partie l'hypothèse de cette attribution, offrant une équivalence chronologique avec le texte hagiographique. En l'absence de ces dernières, la figure pourrait cependant tout aussi bien se référer à un modèle anonyme, apte à inclure un observateur au statut social identique dans les bienfaits potentiels de l'évangéliste.

### 2.2.2. Le Miracle de la jambe noire

Le Miracle de la jambe noire joue un rôle de premier ordre dans notre travail. Dès lors, il convient de lui consacrer une attention accrue, à même de déterminer aussi bien ses origines que l'importance des saints anargyres dans la formation des « images de la greffe » au Moyen Âge et à la Renaissance. En raison de leur culte important dans toute la chrétienté, et des innombrables manifestations artistiques liées à ce dernier, Côme et Damien font certainement partie des saints les plus étudiés par la recherche académique. Depuis plusieurs années, nombre de spécialistes en histoire de l'art se sont penchés sur ces deux figures majeures de l'imaginaire occidental, apportant des réponses diverses aux questions suscitées par les nombreuses spécificités de leurs représentations. En 1958, Marie-Louise David-Danel réalisa un des premiers ouvrages majeurs consacré à l'iconographie des deux saints médecins, une référence toujours d'actualité pour qui cherche à cerner le contexte général de leur dévotion en Occident<sup>140</sup>. Pierre Julien et François Ledermann, dès 1968, publièrent plusieurs études consacrées à l'iconographie de Côme et Damien, traitant principalement de leur lien avec la médecine et les croyances populaires<sup>141</sup>. Récemment, le parcours des deux jumeaux entre Byzance et l'Europe fit l'objet d'une parution, *Cosma e Damiano dall'Oriente a Firenze*<sup>142</sup>, mais, pour une mise à jour complète sur les contributions des chercheurs au thème des deux saints, il convient de consulter la thèse déposée en 2007 par Jillian Harrold à l'Université de Warwick :

---

<sup>140</sup> M.-L. David-Danel, *Iconographie des Saints médecins Côme et Damien*, Lille, 1958

<sup>141</sup> Les références de ces auteurs que nous utiliserons principalement sont : P. Julien, F. Ledermann (éd.), *Saint Côme et saint Damien : culte et iconographie*, actes du colloque (Mendrisio, 29-30 septembre 1985), Zürich, 1985 et, avec la contribution de Alain Touwaide, P. Julien, F. Ledermann et A. Touwaide, *Cosma e Damiano : dal culto popolare alla protezione di chirurghi, medici e farmacisti. Aspetti e immagini*, traduit du français par M. Mantegazza, Milan, 1993

<sup>142</sup> E. Giannarelli (éd.), *Cosma e Damiano dall'Oriente a Firenze*, Florence, 2002

*Saintly Doctors : The Early Iconography of SS. Cosmas and Damian in Italy*<sup>143</sup>. A cette liste s'ajouteront, au fur et à mesure de notre analyse, d'autres monographies ou articles abordant l'iconographie des deux saints dans le cadre d'une thématique précise. Pour l'instant, mentionnons déjà ceux ayant trait spécifiquement à la transplantation légendaire dans une approche historico-artistique. Outre le travail de Judith-Danielle Jacquet, l'évènement occupe ainsi une grande place dans l'étude de David Ripoll « Copies conformes ? », insérée dans l'ouvrage collectif *Des jumeaux et des autres*<sup>144</sup>, ou encore dans certains chapitres du deuxième volume de *L'image du noir dans l'art occidental. Des premiers siècles chrétiens aux "grandes découvertes"* par Jean Devisse et Michel Mollat<sup>145</sup>. Mentionnons également le livre de Kees W. Zimmerman, qui, sous le titre évocateur de *One leg in the grave. The Miracle of the transplantation of the Black Leg by the saints Cosmas and Damian*, traite spécifiquement des représentations de l'opération miraculeuse<sup>146</sup>. Cette liste, non exhaustive, sera complétée par d'autres références bibliographiques qui, traitées en temps voulu, permettront de mettre en évidence certains aspects liés aux rôles des divers protagonistes du Miracle de la jambe noire. Pour l'instant, sur la base des ouvrages cités, penchons-nous sur la vie, la fortune hagiographique et l'intervention spectaculaire des deux saints médecins.

Nés d'une mère chrétienne, Théodote, Côme et Damien, frères jumeaux, vécurent à Egée<sup>147</sup> en Cilicie (Asie Mineure). Issus d'une famille riche et ayant été formés aux arts de la médecine, ils s'illustrèrent en soignant un grand nombre de personnes avec l'aide du Saint Esprit. Arrêtés par le proconsul Lysias et refusant d'abjurer leur foi, ils furent jugés et condamnés à la torture. Tout à tour noyés, brûlés, écartelés, crucifiés, lapidés et criblés de flèches, ils furent épargnés par la grâce divine, retournant même les flammes et les projectiles sur leurs bourreaux. Devant l'échec de ces persécutions, Lysias les fit finalement décapiter avec leurs trois jeunes

---

<sup>143</sup> J. Harrold, *Saintly Doctors : The Early Iconography of SS. Cosmas and Damian in Italy*, Université de Warwick, Department of History of Art, [En ligne], <http://wrap.warwick.ac.uk/38150/> (document téléchargé le 10 octobre 2011)

<sup>144</sup> D. Ripoll, « Copies conformes ? Réflexions sur la figuration de jumeaux imaginaires en Occident », in C. Savary, C. Gros (éd.), *Des jumeaux et des autres*, Genève, 1995, pp. 83-102

<sup>145</sup> J. Devisse, M. Mollat, *L'image du noir dans l'art occidental. Des premiers siècles chrétiens aux "grandes découvertes"*, Fribourg / Paris, 1979, vol. 2, pp 74-76. et pp. 204-208

<sup>146</sup> K. W. Zimmerman, *One leg in the grave. The Miracle of the transplantation of the Black Leg by the saints Cosmas and Damian*, Maarssen, 1998

<sup>147</sup> De nos jours le port d'Ayas en Turquie

frères Antime, Léonce et Euprépius. Leur martyre eut lieu en 287, sous le règne de Dioclétien. Ils sont fêtés le vingt-six septembre par l'Église romaine<sup>148</sup>. Les reliques des deux saints furent amenées à Cyr en Syrie. Rapidement, une dévotion importante se développa autour de ces dernières, et leur renommée gagna l'ensemble du Proche-Orient chrétien : au quatrième siècle déjà, des églises sont consacrées aux deux saints à Jérusalem et en Egypte. Au sixième siècle, l'empereur Justinien, après avoir construit une église consacrée aux saints anargyres à Constantinople, y fit transférer leurs vestiges corporels. Celui-ci attribua également sa guérison d'une grave maladie à l'intercession des jumeaux. Les médecins ayant renoncé à le soigner, il aurait eu une vision des deux frères qui l'auraient guéri miraculeusement. L'épisode est relaté par Procope de Césarée au chapitre six du premier livre du *De Aedificiis*, lequel précise également la transformation de l'ancien sanctuaire des deux saints en un splendide édifice<sup>149</sup>. Rapidement, les vertus curatrices attribuées à l'intercession de Côme et Damien attirèrent de nombreux pèlerins, contribuant ainsi à diffuser leur notoriété en Occident<sup>150</sup>.

Sur la base des sources grecques et latines à sa disposition, Jacques de Voragine mentionne trois miracles post-mortem dus à l'intervention des saints médecins : le cas d'un paysan qui, torturé par un serpent ayant pénétré dans son corps, se trouva délivré de celui-ci par Côme et Damien, celui d'une femme qui, abusée par le diable, ne dut son salut qu'à l'intervention des deux jumeaux et, finalement, celui de la « jambe noire »<sup>151</sup>. Cependant, la *Légende dorée* n'offre ici qu'un faible aperçu du vaste répertoire de miracles attribués aux saints anargyres, certainement considérés durant le Moyen Âge comme le « remède » divin le plus sûr aux maux du corps. Il est fort probable que la vénération des deux martyrs d'Égée se substitua, en partie, au culte de Castor et Pollux. En effet, les deux couples de jumeaux, comme on le verra

---

<sup>148</sup> Pour la vie et le martyre de Côme et Damien, faits également relatés par Jacques de Voragine (J. de Voragine, op. cit., 1967, vol. 2, pp. 227-229), voir : M.-L. David-Danel, op. cit., pp. 15-22, L. Deubner, Kosmas und Damian : Texte und Einleitung, Aalen, 1980, pp. 218-224, ainsi que l'entrée « Cosmas und Damian » dans : B. Steimer, Th. Wetzstein (sous la dir. de), Herders Lexikon der Heiligen, Freiburg im Breisgau, 2011, pp. 74-75

<sup>149</sup> Pour le passage en question, voir l'édition de la « Loeb Classical Library » : Procopius, Buildings, traduction anglaise par H. B. Dewing, Cambridge (Massachusetts) : Harvard University Press, 1940, p. 63

<sup>150</sup> Sur le développement du culte paléochrétien de Côme et Damien, voir le chapitre de Ludwig Deubner « Die Anfänge des Kultes » : L. Deubner, op. cit., pp. 38-85

<sup>151</sup> J. de Voragine, op. cit., 1967, vol. 2, pp. 228-229. Dans l'analyse des représentations associées au récit hagiographique de Côme et Damien, nous reviendrons sur le premier miracle, figuré parfois avec celui de la transplantation, ainsi que sur d'autres éléments narratifs présents dans la *Légende dorée*.

par la suite, partageant la faculté de guérir leurs fidèles en rêve<sup>152</sup>. A Rome, dans la zone des forums impériaux, le premier édifice consacré à Côme et Damien occupe, entre autres, l'emplacement du temple dédié à Romulus. Encore une fois, ils s'associent donc à la vénération antérieure de deux figures caractérisées par leur gémellité, mais ce n'est pas tout : dans les siècles qui suivirent, on attribua même la tutelle de la structure antique à Castor et Pollux, bouclant ainsi la boucle du renvoi identitaire entre les différents couples<sup>153</sup>. L'église en question est la basilique des Saints-Côme-et-Damien (Santi Cosma e Damiano), érigée en 527 par le pape Félix IV, avec l'aval d'Amalasantha, la fille de Théodoric alors régente du royaume ostrogoth. Cet édifice, certainement le premier d'Occident dédié spécifiquement aux deux frères, vit le jour après que le pape eut reçu des reliques des saints médecins en provenance d'Orient<sup>154</sup>. L'édifice romain des deux saints nous intéresse particulièrement : non seulement il conserve l'une des plus anciennes représentations de Côme et Damien, mais il s'agit également du lieu où, selon Jacques de Voragine, se déroula le Miracle de la jambe noire. Par ailleurs, son emplacement, l'ancien Forum de la Paix, ne fut pas choisi au hasard : il correspond à l'endroit où les médecins publics, à la période impériale, proposaient leurs services. Suite aux réaménagements baroques, la plupart des éléments paléochrétiens furent cachés ou détruits, à l'exception de la grande mosaïque absidale (Fig. 17). Celle-ci, malgré quelques modifications ultérieures, présente encore son iconographie d'origine montrant une apparition eschatologique du Christ sur des nuages, accompagné par saint Pierre et saint Paul introduisant les deux saints anargyres auprès de leur maître et saint Théodore et le pape Félix dans les angles. Côme et Damien tiennent les deux leur couronne de martyr, signe de leur grâce et tribut offert au Christ. L'un des deux porte également une bourse de médecin à son flanc, référence discrète mais significative à ses activités médicales<sup>155</sup>. L'église romaine fut le point de départ d'une longue série d'édifices consacrés aux saints

---

<sup>152</sup> L. Deubner, op. cit., pp. 55-56

<sup>153</sup> Le temple de Romulus fut dédié à la fin du troisième siècle au fils de Maxence, mais, plus tard, on le rattacha à son homonyme plus célèbre : le fondateur de Rome. A ce propos, voir : M.-L. David-Danel, op. cit., pp. 58-59 et L. Deubner, op. cit., pp. 71-72

<sup>154</sup> Ibidem et E. Giannarelli, « I cristiani, la medicina, Cosma e Damiano », in E. Giannarelli (éd.), op. cit., pp. 31-32

<sup>155</sup> Ibidem et J. Harrold, op. cit., pp. 88-92. La grande mosaïque est datée soit du 6<sup>ème</sup> siècle, période de la fondation de l'église, soit du 7<sup>ème</sup> siècle. A ce propos, voir en particulier la contribution de Jillian Harrold.

médecins en Occident. Rapidement, leurs reliques prolifèrent et sont citées en Sicile, à Venise, à Bologne, mais aussi en France, en Allemagne, en Belgique et en Espagne<sup>156</sup>.

Si le Moyen Âge connut son lot de peintures murales, de miniatures et d'objets d'orfèvrerie dédiés aux deux saints, le véritable essor de leur représentation artistique eut lieu cependant à Florence, à la Renaissance. Vers le milieu du 15<sup>ème</sup> siècle, la capitale toscane compte un nombre considérable d'œuvres dédiées à Côme et Damien. Cette prolifération artistique ne surprend pas : les Médicis, alors au pouvoir, faisaient remonter l'origine de leur nom à l'activité de médecins ou de commerçants de médicaments de leurs ancêtres<sup>157</sup>. Ainsi, les sphères de leur emblème héraldique ont parfois été considérées comme des pilules curatives ou, plus vraisemblablement, assimilées à des pièces de monnaies liées à leurs activités lucratives. Rapidement, la puissante caste choisit Côme et Damien, avec Laurent, comme saints patrons. Deux raisons conditionnèrent certainement ce choix. Premièrement, il résulte logiquement d'une association étymologique avec le nom de famille de ses représentants. En second lieu, il ne fait aucun doute que les Médicis cherchèrent ainsi à se présenter comme les plus à même de « soigner » les problèmes de leurs sujets. Le promoteur initial du culte et des représentations des saints anargyres à Florence fut Giovanni di Bicci dei Medici, lequel, de 1421 à 1428, confia à Filippo Brunelleschi la rénovation de l'église familiale, San Lorenzo, comprenant la construction de l'Ancienne Sacristie et de la chapelle adjacente dédiée à Côme et à Damien<sup>158</sup>. Au sein de la sacristie, lieu de culte mais aussi petit sépulcre des Médicis, Donatello réalisa vers 1430 des statues en terre cuite polychrome figurant les deux jumeaux (Fig. 18). Vêtus à l'antique, ils tiennent leurs attributs iconographiques traditionnels : l'un un livre et l'autre une pince et une sacoche de médecins. Le successeur de Giovanni, Côme<sup>159</sup>, le futur « pater patriae » de Florence, continua la propagande visuelle des deux saints, commissionnant nombre des tableaux d'autels toscans du quattrocento représentant

---

<sup>156</sup> Pour la diffusion du culte de Côme et Damien, voir : E. Giannarelli, op. cit., p. 53 et P. Julien, F. Ledermann et A. Touwaide, op. cit., 1993, pp. 13-27 ainsi que la carte présente au début de l'ouvrage des trois auteurs

<sup>157</sup> « Médecins », en italien, se dit « medici », voir : L. Sebregondi, « Cosma e Damiano. Santi medici e medici », in E. Giannarelli (éd.), op. cit., p. 78

<sup>158</sup> Pour la fonction et le programme iconographique de cet édifice, voir : ibid. pp. 78-79, R. J. Crum, « Donatello's « Ascension of St. John the Evangelist » and the Old Sacristy as Sepulchre », in *Artibus et Historiae*, 16(32) (1995), pp. 141-161, ainsi que M.-L. David-Danel, op. cit., pp. 71-80

<sup>159</sup> Le choix de ce prénom se réfère évidemment à l'un des deux saints anargyres. L'autre, Damien, eut moins de succès en raison du décès prématuré du frère jumeau de Côme qui s'appelait ainsi : L. Sebregondi, op. cit., p. 89

Côme et Damien. Sur la prédelle de certaines de ces prestigieuses commandes, le Miracle de la jambe noire connaîtra son premier développement significatif.

Ce n'est qu'au cinquième siècle que les textes chrétiens mentionnent l'existence des deux jumeaux médecins. Le premier auteur à en parler, en 432, fut Théodoret, évêque de Cyr où se trouvaient alors les tombeaux des deux saints et leur premier lieu de culte. C'est d'ailleurs de ce dernier dont traite le représentant de l'autorité religieuse locale, en indiquant que ses adversaires auraient tenté d'incendier « la basilique des athlètes du Christ Côme et Damien »<sup>160</sup>. L'Église paléochrétienne recensa trois couples de martyrs portant les noms de Côme et Damien : un d'origine asiatique, un d'origine romaine et un d'origine arabe. Cette tripartition hagiographique, déroutante pour qui cherche l'identité première des deux frères, est due à la croissance rapide de la dévotion aux saints médecins à l'époque paléochrétienne. Cette dernière provoqua la naissance spontanée de récits qui, parfois, concordent entre eux mais, plus fréquemment, divergent sur les origines et les faits attribués aux deux jumeaux. Pour qui s'intéresse à la réception de leur récits hagiographiques dans le Moyen Âge latin, La « Passio arabica » est certainement la plus importante. En effet, c'est elle qui, plus tardivement, sera la source principale du culte consacré aux deux saints et du développement de leur iconographie. En effet, celle-ci, avec l'ajout d'éléments empruntés aux deux autres versions, définit la façon dont la vie des deux saints sera narrée en Occident, sans la distinction présente dans les sources antérieures. La majeure partie des miracles attribués aux saints anargyres, dans les textes grecs et latins anciens, ont pour dénominateur commun la guérison, racontée fréquemment comme un acte médical. Dès lors, il ne fait aucun doute que le Miracle de la jambe noire, dans les passages que nous allons étudier à présent, s'inscrit dans une continuité propre au métier terrestre et aux interventions post-mortem de Côme et Damien<sup>161</sup>.

---

<sup>160</sup> Dans l'*Epistula ad Anatolium*. Pour plus d'informations sur la correspondance épistolaire attribuée à cet évêque du 5<sup>ème</sup> siècle, voir : E. Giannarelli, op. cit., pp. 29-30

<sup>161</sup> L'évolution des textes hagiographique de Côme et Damien, des trois passions aux miracles successifs, est recensée par les *Acta Sanctorum*. Voir, en particulier, les quatre premiers chapitres consacrés aux origines du culte : « De SS. Cosma, Damiano, Anthimo, Leontio et Euprepio MM. », in *Acta Sanctorum Septembris*, 1760 (= 1970), vol. 7, pp. 428-441. Sur ce point, ainsi que la description de la façon dont se manifestaient les saints anargyres à leurs premiers dévots, voir également : L. Deubner, op. cit., p. 38 et pp. 43-44, E. Giannarelli, op. cit., pp. 32-44 ainsi que J. Harrold, op. cit., pp. 36-52

Le récit de la transplantation que les artistes eurent pour tâche de figurer, sous l'œil attentif des théologiens, est certainement celui de la *Légende dorée* cité en introduction à ce travail<sup>162</sup>. Le succès de cet ouvrage, qui constituait au Moyen Âge tardif la source première des scènes religieuses ayant pour sujet les actes des saints, n'est plus à démontrer. Néanmoins, d'autres sources, antérieures et postérieures, méritent également d'être prises en considération. Ludwig Deubner et Judith-Danielle Jacquet indiquent qu'une autre greffe miraculeuse des saints anargyres aurait eu lieu en Grèce. Dans celle-ci, cependant, les deux auteurs précisent que les jumeaux sont bien vivants, et que l'ordre d'amputer la jambe leur est donné par l'archange Raphaël<sup>163</sup>. Le récit en question ne se trouve que dans un manuscrit conservé à la Biblioteca Vallicelliana à Rome, lequel, bien que daté du 15<sup>ème</sup> siècle, retranscrit certainement des événements beaucoup plus anciens<sup>164</sup>. Douglas B. Price et Neil J. Twombly, dans *The Phantom Limb Phenomenon*, doutent du fait que le miracle se réfère à une action bienveillante des deux frères survenue lors de leurs activités terrestres. Selon eux, l'utilisation du temps présent a pour but de vivifier la narration, tandis que la guérison, rêvée, se rapporte à une intervention post-mortem<sup>165</sup>. Nous sommes d'accord avec cette observation qui, par ailleurs, définit certainement l'ouvrage comme la référence la plus ancienne au Miracle de la jambe noire. Cette dernière hypothèse pourrait être corroborée par l'abondance des détails insérés dans le récit, lesquels, vraisemblablement, furent omis dans les versions futures. De plus, la structure narrative est quasi identique dans ce passage et celui de la *Légende dorée*. Le texte, présenté par Douglas B. Price et Neil J. Twombly, est le suivant :

---

<sup>162</sup> Cf. Introduction. Le texte latin de l'édition de Theodor Graesse est le suivant : « Felix papa attavus sancti Gregorii in honore sanctorum Cosmae et Damiani nobilem ecclesiam Romae construxit. In hac ecclesia quidam vir sanctis martiribus serviebat, cui cancer unum crus totum consumserat. Et ecce dormiente illo sancti Cosmas et Damianus devoto suo apparuerunt unguenta et ferramenta secum portantes ; quorum unus alteri dixit : ubi carnes accipiemus, ut abscisa carne putrida locum vacuum repleamus ? Tunc ait alter : in cimiterio sancti Petri ad vincula hodie Aethiops recens sepultus est, de illo autem affer, ut huic suppleamus. Et ecce ad cimiterium properavit et coxam Mauri attulit, praecedentesque coxam infirmi loco ejus coxam Mauri inseruerunt et plagam diligenter ungentes coxam infirmi ad corpus Mauri mortui detulerunt. Evigilans autem cum se sine dolore sensisset, manum ad coxam apposuit et nil laesionis invenit, apponensque candelam cum in crure nil mali videret, cogitabat, an non ipse, qui erat, sed alius alter esset. Rediens autem ad se prae gaudio de lectulo prosiliit et quid in somnis viderat et qualiter sanatus fuerat, omnibus enarravit. Qui conciti ad tumultum Mauri miserunt et coxam Mauri praecisam et coxam praedicti viri loco illius in tumultu positam repererunt. », J. de Voragine, op. cit., 1850, p. 639

<sup>163</sup> L. Deubner, op. cit., pp. 72-73 et J.-D. Jacquet, op. cit., p. 35

<sup>164</sup> Vallicellianus F 16, Miracle 48 : ibidem

<sup>165</sup> D. B. Price, N. J. Twombly (éd.), op. cit., pp. 399-400

« Miracle des saints et glorieux anargyres Côme et Damien. Le récit bienveillant des sages et glorieux docteurs, qui soignent tous, surpasse toutes louanges possibles et tous talents. Car, invisiblement, ils donnent à tous de la force, ayant eux-mêmes reçu cette faveur du Très-Haut, et me donnent aussi en conséquence de la force pour cette histoire. Ces glorieux anargyres Côme et Damien vivaient dans la région de Nicomédie, traitant médicalement tout le monde au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit. Ils ne prenaient aucune récompense, mais soignaient tout le monde. Ils rendaient la vue à l'aveugle, nettoyaient les lépreux, soignaient les boiteux, chassaient les démons hors des hommes ; car nombreux en effet furent les miracles accomplis par les saints anargyres. Selon les miracles des saints, ils étaient connus partout. Il y avait dans le pays de Sébaste un homme qui avait une écharde dans sa jambe droite. Les médecins avaient épuisé toutes ses possessions, et ne lui avaient pas du tout rendu service, mais plutôt empiré son état. Lui aussi entendit parler des miracles des glorieux anargyres Côme et Damien. Et, après s'être rendu dans leur maison, il dit aux saints : « Je prie que vous, saints, au nom de notre Seigneur Jésus Christ, puissiez aussi prendre pitié de moi, le pécheur, et me soigner ma jambe droite ». En sortant, les saints se couvrirent le nez, car il puait déjà à cause de son os qui était presque corrompu. Les saints lui dirent : « Nous ne pouvons, nous-même, te soigner cette blessure, mais notre Seigneur Jésus Christ te donnera la faveur d'une guérison ». Mais il dit en pleurant : « Ayez pitié de moi aussi, saints, le pécheur ». Alors les saints lui dirent : « Va à notre maison, repose-toi et adresse-toi à ton Dieu en prière, avec désir dans ton cœur. Nous aussi nous demanderons une faveur à Dieu, et le Seigneur nous montrera ce que nous devons faire pour toi ». Et, demandant faveur à Dieu, ils s'en allèrent. A la sixième heure de la nuit, l'ange Raphaël vint et leur dit : « Allez à l'église du saint martyr cénobiarque. Là, il y a un homme mort. Allez à sa tombe, car il est mort depuis quatre jours. Prenez sa jambe droite et, comme traitement médical de votre part, mettez-la sur l'homme qui a une écharde. Et, au jour de la résurrection, que chacun reprenne son propre membre, car ils vinrent à vous avec une grande foi en Dieu. Car le Seigneur, en effet, souhaite également glorifier ses saints anargyres ». Pendant ce temps, l'homme ayant l'écharde vit qu'on lui coupait sa jambe droite, et qu'on coupait une jambe droite bonne pour marcher à un homme proche ; et il vit cela en rêve. Damien dit à Côme : « Frère Côme, je crains que le Malin nous trompe afin que nous fassions mourir cet homme ». Côme lui dit : « Non. Retiens ta langue, car c'était un ange du Seigneur ». Et après ces événements, l'ange

du Seigneur revint et dit : « Faites comme je vous l'ai dit ». Ils s'en allèrent et coupèrent la jambe droite de l'homme mort. Ils coupèrent aussi au genou la jambe droite de l'homme qui avait l'écharde et placèrent la jambe de l'homme mort contre l'homme au nom du Père, du Fils, et du Saint-Esprit. A peine eurent-ils invoqué la Sainte Trinité, l'homme fut guéri. Et, percevant cela, les saints rendirent grâce à Dieu. Repartis, ils mirent la jambe de l'homme qui avait l'écharde sur l'homme mort au nom de la Sainte Trinité. Et ainsi cette jambe adhéra comme sa propre jambe auparavant. Les saints dirent : « Gloire à ton royaume, au Seigneur. Gloire à ta bonté, Seigneur ». Ils dirent à l'homme : « As-tu vu, frère ? Qui t'a aidé avec ses compétences chirurgicales ? ». Il répondit aux saints : « J'ai vu en rêve que des hommes venaient et coupaient ma jambe, et j'étais rattaché à la jambe d'un autre homme. Et maintenant je vois aussi que ma jambe est saine. Et la seule chose qui me terrifie est le contour de ma jambe ». Ils lui dirent : « Va, frère. Les œuvres puissantes de Dieu ont été accomplies et c'est ta foi qui t'a sauvé ». Il retourna ensuite chez lui en grande joie. Ensuite, ses voisins et proches ne crurent pas que sa jambe avait été coupée tant qu'ils ne furent pas allés à la tombe et eurent vu la jambe. Alors ils crurent ce qu'il leur avait raconté, et tous louèrent Dieu qui donne une telle guérison à ceux qui ont espoir en Lui. A Lui, gloire pour l'éternité. Amen. »<sup>166</sup>

Le miracle 48 du Vallicellianus F 16 regorge d'indices surprenants sur le contexte religieux dans lequel prenaient place les interventions miraculeuses des saints anargyres. Tout d'abord, en lien avec notre analyse précédente, il convient de mentionner le passage où Raphaël affirme : « Et, au jour de la résurrection, que chacun reprenne son propre membre, car ils vinrent à vous avec une grande foi en Dieu. ». L'archange indique ainsi la nécessité de restituer aux deux protagonistes du récit leur intégrité corporelle première, nécessaire pour qu'il puisse ressusciter dans leur chair au jour du Jugement Dernier. Jacques de Voragine ne mentionne pas ce dernier point mais, si l'on prend en considération les discussions intenses des milieux scolastiques sur les modalités de la résurrection des corps<sup>167</sup>, il ne fait aucun doute que l'interprétation de l'épisode devait prendre en compte cet aspect sous-jacent dans les

---

<sup>166</sup> Traduction française basée sur l'original grec et la traduction anglaise proposés par Douglas B. Price et Neil J. Twombly : D. B. Price, N. J. Twombly (éd.), op. cit., pp. 400-403. L'original grec, tel que retranscrit par les deux auteurs, est disponible dans l'annexe 1 de ce travail.

<sup>167</sup> Cf. chapitre 2.1.1.

descriptions futures de l'évènement. Le caractère onirique de l'intervention occupe également une place importante. Celui-ci, tout comme la défiance vis-à-vis de la médecine traditionnelle et la place attribuée à la visibilité du corps guéri, sera un point important dans la conception des images de la transplantation. Ces dernières semblent cependant ignorer le récit grec. En effet, elles n'indiquent pas le passage où Raphaël conseille les deux saints sur la façon de procéder pour pouvoir guérir le blessé. Surtout, elles mettent en exergue le statut spécifique du défunt, précision absente de la version du Vallicellianus F 16.

La pauvreté du récit de la *Légende dorée* en comparaison de ce texte indique certainement que, sur la base des « acta », des martyrologues et des livres de miracles à sa disposition, la contribution de Jacques de Voragine au sujet fut minime<sup>168</sup>. Un dernier point reste cependant à éclaircir : l'origine du nom « Justinien » conféré fréquemment au patient de Côme et Damien, en particulier par les historiens de l'art traitant des représentations du Miracle de la jambe noire<sup>169</sup>. Aucune des sources mentionnées jusqu'à présent ne donne un nom au bénéficiaire de l'action charitable des saints anargyres, et, bien qu'il soit désigné comme un servant des saints de l'église romaine dans la *Légende dorée*, le fait est d'autant plus troublant quand il se voit également attribuer la fonction de sacristain ou diacre. A la page 461 du septième volume des *Acta Sanctorum Septembris*, le paragraphe 184 traite des témoignages d'un certain Cicinnio, dont trois miracles sont retenus par les Bollandistes, puis aborde le cas d'un manuscrit florentin, qui, lui aussi, fait référence aux miracles de Côme et Damien. Les Bollandistes réputent le compte-rendu de ce dernier peu crédible, car, outre la mention de multiples erreurs, ils indiquent que l'auteur semble avoir « composé » ces miracles plutôt que de s'être basé sur des sources grecques véridiques<sup>170</sup>. Au paragraphe suivant, les *Acta Sanctorum* spécifient de qui il s'agit : « L'auteur, qui s'appelle Justinien le diacre, rapporte en premier lieu quel genre de bienfaits il aurait lui-même obtenus, commençant ainsi (...) »<sup>171</sup>. S'ensuit la description de sa guérison miraculeuse quand, à l'occasion d'un voyage pour la ville épiscopale de Marcianopolis, en Bulgarie actuelle, il tomba gravement malade et ne

---

<sup>168</sup> Sur la façon dont Jacques de Voragine traite les sources à sa disposition, voir le chapitre « Authentification » d'Alain Boureau dans : A. Boureau, *La Légende dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine*, Paris, 1984, pp. 75-108

<sup>169</sup> Voir également la note 4

<sup>170</sup> *Acta Sanctorum Septembris*, op. cit., vol. 7, paragraphe 184, p. 461

<sup>171</sup> « Auctor, qui se vocat Justinum diaconum, primum refert, quid beneficii ipse impetraverit, ita ordiens (...) » : *ibid.*, paragraphe 185, p. 461

dut son salut qu'à l'intervention de Côme<sup>172</sup>. Le paragraphe qui vient après narre l'épisode de la jambe noire, avec l'indication suivante du compilateur : « Un autre écrit, que je trouve dans ce codex, a été fait à Rome en latin de cette façon (...) »<sup>173</sup>. Le manuscrit florentin auquel se réfèrent les Bollandistes est certainement celui conservé à la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florence, sous la cote Laur. Plut. 20.8. Valeria Novembri en a édité le texte complet, accompagné d'une traduction italienne, dans *Cosma e Damiano dall'Oriente a Firenze*<sup>174</sup>. Les *Acta Sanctorum* ne rapportent de loin pas l'ensemble des miracles contenus dans l'ouvrage. La liste de ces derniers commence effectivement avec l'intervention en faveur du diacre, mais le Miracle de la jambe noire occupe la septième position, en conclusion d'une vaste énumération incluant également les deux autres épisodes post-mortem spécifiés par la *Légende dorée*<sup>175</sup>. Nous concordons avec l'opinion de Jillian Harrold qui, à propos de l'amalgame entre l'auteur du manuscrit et le patient de Côme et Damien, suppose une fusion des deux figures dans les récits postérieurs<sup>176</sup>, hypothèse à laquelle s'ajoute également la probabilité d'une lecture peu attentive des sources. Sur ce point, mentionnons cependant qu'il n'est pas interdit de penser que le diacre Justinien puisse également être le protagoniste de certains miracles successifs, les *Acta Sanctorum*, du moins, étant assez vagues à ce sujet. Dans le texte conservé à Biblioteca Medicea Laurenziana, la narration du Miracle de la Jambe noire est quasi identique à celle de Jacques de Voragine, stipulant seulement le lieu exact de l'intervention :

« Le pape Félix, aïeul de saint Grégoire, fit construire à Rome une magnifique église en l'honneur des saints Côme et Damien sur la route qui, dans le passé, était appelée Via Sacra (...) »<sup>177</sup>

<sup>172</sup> Le voyage est narré dans le paragraphe 185 et la guérison dans le paragraphe 186 : *Acta Sanctorum Septembris*, op. cit., vol. 7, paragraphes 185-186, p. 461

<sup>173</sup> « Alterum, quod in illo codice invenio, Romae factum est, idque Latine scriptum hoc modo (...) » : *ibid.*, paragraphe 187, p. 461

<sup>174</sup> V. Novembri, « Manoscritto Laurenziano Pluteo 20.8 », in E. Giannarelli (éd.), op. cit., pp. 149-191

<sup>175</sup> Après un compte-rendu de la « Passio » des saints médecins, Justinien initie la liste des miracles avec celui dont il fut lui-même bénéficiaire, puis il mentionne, en deuxième et en troisième position, le récit du paysan ayant avalé un serpent et celui de la femme sauvée du diable grâce à la recommandation de son époux aux saints médecins. Les trois miracles suivants, précédant celui de la transplantation, ne sont pas indiqués par la *Légende dorée* : *ibid.*, pp. 167-181

<sup>176</sup> J. Harrold, op. cit., pp. 235-236

<sup>177</sup> « Felix Papa, actavus sancti Gregorii, in honorem sanctorum Cosme et Damiani nobilem ecclesiam Rome construxit in via, que via Sacra antiquitus dicebatur (...) », V. Novembri, op. cit., p. 178 et p.180 ainsi que *Acta Sanctorum Septembris*, op. cit., vol. 7, paragraphe 187, pp. 461-462. Les Bollandistes se sont permis d'apporter quelques corrections au texte latin.

Cette indication topographique, bien qu'intéressante pour déterminer avec certitude l'église à laquelle le Miracle de la jambe noire se réfère<sup>178</sup>, ne justifie cependant pas une possible substitution de cet ouvrage à la *Légende dorée* comme source d'inspiration principale pour la représentation de l'opération des saints anargyres en Occident. De plus, comme nous le verrons dans la suite de notre étude, les images associées aux apparitions post-mortem de Côme et Damien se concentrent sur les trois miracles indiqués par Jacques de Voragine. Le fait qu'elles omettent de figurer ceux décrits dans le Laur. Plut. 20.8 indique certainement que l'ouvrage ne doit pas avoir eu un écho visuel significatif en dehors des frontières de la Toscane. Ces observations expliquent notre choix d'éviter le nom « Justinien » pour désigner le malade de l'église romaine, mais elles ne minimisent en rien l'importance du manuscrit florentin dans la compréhension de la dévotion locale associée aux saints anargyres. L'ouvrage, daté du 14<sup>ème</sup> siècle, contient des espaces vides destinés à des initiales qui, malheureusement, ne furent jamais réalisées<sup>179</sup>. Néanmoins, après la description de la vie, du martyr et des miracles attribués aux frères jumeaux, il contient plusieurs indications uniques sur les modalités utilisées pour leur rendre hommage. L'auteur reproduit en effet des prières et des hymnes utilisés lors des célébrations associées à Côme et Damien, parmi lesquels un hymne pour les Laudes mentionnant succinctement le Miracle de la jambe noire :

« (...) Un gardien de votre demeure sacrée, qui était malade, survécut, guéri, à une maladie mortelle, après qu'il eut reçu (attaché) le pied d'un mort (...)»<sup>180</sup>

Nous reviendrons ultérieurement sur le manuscrit attribué au diacre Justinien dans la suite de notre analyse afin de comprendre, pour paraphraser son auteur, comment Côme et Damien « S'ils se montrent aussi à travers des visions à des personnes

---

<sup>178</sup> L'autre indication significative placée dans l'incipit du miracle, la mention de saint Grégoire, est présente aussi bien chez Jacques de Voragine que dans le manuscrit florentin. Il est fort probable qu'elle soit due, outre à la nécessité de se référer à une figure tutélaire de premier ordre, au fait que le docteur de l'Église ramena à Rome des reliques de Côme et Damien et de leurs trois frères. Il déposa les restes des cinq martyrs dans la basilique romaine, sous l'autel principal de l'église inférieure :

L. Deubner, op. cit., p. 72

<sup>179</sup> V. Novembri, op. cit., p. 149

<sup>180</sup> « (...) Languidus custos vestre sacre domus morbo mortali extitit sanatus, pede sepulti sibi applicato (...) » : ibid., p. 190. L'hymne en entier, tel que cité par Valeria Novembri, est reporté dans l'annexe 2 de ce travail.

diverses sous des aspects et des apparences différentes en relation au genre de la maladie, à chaque souffrant ils offrent et appliquent un type de médicament. »<sup>181</sup>

Penchons-nous à présent sur les transpositions en images du récit de la « jambe noire ». Celles-ci, bien que nombreuses par rapport aux autres miracles de greffe, ne sont cependant qu'une manifestation limitée dans le panorama général des représentations des saints anargyres. En particulier, leur provenance géographique ne couvre qu'une infime partie des régions associée au culte de Côme et Damien en Occident. Exception faite de quelques rares œuvres mineures ou isolées, l'époque de leur production, quant à elle, se concentre entre le 14<sup>ème</sup> et le 16<sup>ème</sup> siècle. En dépit de ces faits, le Miracle de la jambe noire connaît un grand nombre de variantes iconographique et stylistiques. Notre but n'est pas de dresser ici une liste exhaustive de ces dernières, tentative entreprise partiellement par Judith-Danielle Jacquet qui, dans sa contribution, insère un répertoire final signalant l'origine et la datation des différents exemples traités dans son étude<sup>182</sup>. Le recensement effectué par l'historienne fut complété par la monographie *One leg in the grave. The Miracle of the transplantation of the Black Leg by the saints Cosmas and Damian*<sup>183</sup>, laquelle, particulièrement riche en illustrations de la transplantation miraculeuse, constitue une base visuelle sûre. A cette dernière, il faut ajouter le bref article publié par Pierre Julien à l'occasion de la publication de l'ouvrage de Kees W. Zimmerman, lequel, en conclusion, énumère plusieurs cas supplémentaires<sup>184</sup>. Bien qu'il puisse encore s'enrichir de nouvelles découvertes, ces trois études présentent un vaste choix d'images, à partir duquel nous sélectionnerons les œuvres qui, dans le cadre de notre recherche, s'avèrent les plus pertinentes. L'Italie et l'Espagne émergent comme les centres principaux de la genèse, principalement picturale, du Miracle de la jambe noire, mais les pays au nord des Alpes donnèrent également naissance à quelques illustrations souvent très originales de l'épisode.

---

<sup>181</sup> « Siquidem diversis in diverso sc(h)emate vel figura, semetipsos per visio(n)em ostendunt et secundum infirmitatis qualitatem, unicuique languenti medicamenti genus offerunt et apponunt. » : V. Novembri, op. cit., p. 166

<sup>182</sup> J.-D. Jacquet, op. cit. pp.47-48

<sup>183</sup> K. W. Zimmerman, op. cit., pp. 18-32 et pp. 67-93

<sup>184</sup> P. Julien, « Le miracle de la jambe noire dans l'art : Kees W. Zimmerman, *One leg in the grave. The Miracle of the transplantation of the Black Leg by the saints Cosmas and Damian* », in *Revue d'histoire de la pharmacie*, 320 (1998), pp. 473-476

## *Le Miracle de la jambe noire en Italie*

Outre les miniatures contenues dans certains manuscrits conservés en Europe et aux États-Unis<sup>185</sup>, le Miracle de la jambe noire apparaît pour la première fois vers 1370, sur la prédelle d'une œuvre dédiée à Côme et Damien. Elle occupe la partie gauche inférieure de l'ensemble picturale, où, sous une image iconique des deux saints anargyres, elle accompagne la scène de leur décapitation (Fig. 19). De taille relativement modeste<sup>186</sup>, il est probable qu'il s'agissait, à l'origine, du côté d'un retable démembré. Son auteur porte le nom de « Maître de la Chapelle Rinuccini » en référence à la structure homonyme de l'église de Santa Croce à Florence, dont une partie de la décoration lui est attribuée. Son style qui, dénote l'influence d'Orcagna et de Nardo di Cione, n'a cependant pas encore permis au peintre anonyme d'être identifié<sup>187</sup>. L'image principale figure Côme et Damien en pied, habillés en physiciens du 14<sup>ème</sup> siècle et tenant en main des livres en référence à leurs connaissances scientifiques. Ces attributs, auxquels s'ajoutent souvent des instruments de médecine, constituent un archétype iconographique des deux frères que l'on retrouvera fréquemment dans leurs représentations ultérieures. Au sommet, Dieu transmet aux jumeaux leur savoir, indiquant ainsi la source première de leurs connaissances médicales et validant leurs actions futures. Si nous observons en détail l'épisode de la transplantation, nous pouvons voir qu'il se divise en deux scènes : à droite, tout d'abord, a lieu le transfert de la jambe noire. L'un des deux saints, ayant déjà déposé la jambe gangrenée dans la tombe du Maure, rapporte la jambe saine à l'église. En arrière-plan, son frère semble valider par son geste l'acte en cours, tandis que deux spectateurs questionnent apparemment les saints médecins sur leur action. Nous avons ici affaire à une exégèse artistique de la *Légende dorée*. L'opération anodine, pour ne pas dire profanatoire, justifie sans doute les explications d'un des deux protagonistes

---

<sup>185</sup> En plus de l'illustration du HM 3027 de la Huntington Library, une autre représentation de la jambe noire se trouve sur le premier folio d'un antiphonaire conservé à la société des antiquaires de Londres (MS 450 Society of Antiquaries of London). L'œuvre, attribuée à Girolamo da Cremona et datée entre 1460 et 1470, est reproduite par Kees W. Zimmerman : K. W. Zimmerman, op. cit., p. 82. Sur ce manuscrit, voir également : J. J. G. Alexander, « The Provenance of the Brooke Antiphonal », in *The Antiquaries Journal*, 49(2) (1969), pp. 385-387

<sup>186</sup> 134 centimètres sur 78

<sup>187</sup> Sur la provenance de cette œuvre et les différentes hypothèses émises quant à son auteur, voir : J. Harrold, op. cit., pp. 132-134 et F. R. Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools XIII-XV Century*, Londres : Phaidon Press, 1966, pp. 35-36. Elle constitue également la première mention faite au Miracle de la jambe noire par Jean Devisse et Michel Mollat : J. Devisse et M. Mollat, op. cit., vol. 2, p. 74

actifs de l'intervention à l'homme et à la femme présents dans l'image. En effet, la scène chirurgicale avait de quoi choquer ses spectateurs et, par là-même, les contemporains de l'artiste. Les témoins ne sont pas là pour rien : par leur présence, le miracle est attesté, anticipant ainsi le texte de Jacques de Voragine qui ne mentionne des curieux à la sépulture du Maure qu'une fois seulement le récit achevé. La même observation peut se faire pour les personnages examinant, à gauche, le miraculé déjà guéri. Normalement, celui-ci devrait sortir de son lit pour annoncer sa bonne fortune, alors qu'ici il dort encore, en prière. Nul doute qu'ainsi le Maître de Rinuccini chercha à relier deux épisodes, le sommeil du serviteur et l'attestation du miracle, tout en validant définitivement le récit oral que le patient fera plus tard de sa guérison. La jambe noire, elle, s'offre ostensiblement aux yeux des témoins qui, par leurs gestes et leurs regards, attirent notre attention sur l'élément principal de la composition. Côme et Damien, au centre, semblent commenter le succès de leur intervention, tout en désignant également à un observateur potentiel les bienfaits qu'ils promettent.

Il est difficile de dire si l'œuvre du Maître de Rinuccini fut étudiée par ses successeurs italiens car, comme on le verra, les choix conceptuels et surtout narratifs de l'artiste ne furent que peu suivis par les peintres du quattrocento. Néanmoins, ce panneau nous permet de situer déjà le contexte dans lequel le Miracle de la jambe noire se développera au siècle suivant. Tout d'abord, nous avons ici affaire à une peinture toscane, région italienne qui, au 14<sup>ème</sup> siècle, fut la source d'un renouveau iconographique sans précédent. L'humanisme naissant favorisa sans aucun doute l'essor de représentations inédites, signe d'un intérêt accru pour l'anatomie et ses applications artistiques. L'évolution des mentalités, sur laquelle nous nous pencherons dans les prochains chapitres, ne fut pas non plus en reste dans cette genèse d'images nouvelles. La seconde observation se situe au niveau du support de la première manifestation visuelle de la « jambe noire » : une prédelle. Dans la composition d'un retable, celle-ci est traditionnellement considérée comme l'emplacement de la narration, en opposition au registre supérieur, le lieu de la contemplation<sup>188</sup>. Dès lors, il est logique que le Miracle de Côme et Damien y prenne place. Mais ce n'est pas tout : comme le relève André Chastel dans son *Histoire du retable italien des origines*

---

<sup>188</sup> Sur la fonction de la prédelle, son développement au trecento et sa survie, parfois difficile, aux siècles suivants, voir : A. Chastel, *Histoire du retable italien des origines à 1500*, Paris, 2005, pp. 73-75 ainsi que l'ouvrage important sur la question de Arno Preiser : A. Preiser, *Das Entstehen und die Entwicklung der Predella in der italienischen Malerei*, Hildesheim / New York, 1973, pp. 6-28 et, pour les prédelles du trecento comprenant des scènes narratives, pp. 261-340

à 1500, les récits de la *Légende dorée*, au 14<sup>ème</sup> siècle, connurent leur développement principal dans cette zone « secondaire » du tableau d'autel. En effet, en se subordonnant à l'image de dévotion centrale, les miracles des saints trouvèrent une légitimation à leur discours visuel parfois incroyable, tout en conservant leur pédagogie fantastique et riche en promesses pour les simples fidèles<sup>189</sup>. Ainsi, la prédelle, récurrente dans l'art italien religieux du trecento et du quattrocento, offrit aux artistes un espace de choix pour illustrer la transplantation de Côme et Damien.

Le Miracle de la jambe noire connaît un de ses fleurissements majeurs dans la peinture toscane de la première moitié du 15<sup>ème</sup> siècle. Il se manifeste tout d'abord en 1429, sur la prédelle du Retable des saints Côme et Damien de Bicci di Lorenzo (Fig. 20), peintre florentin membre d'une dynastie d'artistes peu influencée par les nouveautés stylistiques de la Renaissance. Cette œuvre fut réalisée pour la décoration de la cathédrale de Santa Maria del Fiore, achevée et consacrée sept ans plus tard, et dans laquelle elle se trouve encore de nos jours<sup>190</sup>. Ainsi, le contexte dans lequel l'iconographie nouvelle de la « jambe noire » se développe au 15<sup>ème</sup> siècle n'est autre que le principal chantier artistique de la commune italienne, financé majoritairement par Côme de Médicis en personne. Selon Ludovica Sebreondi, l'œuvre de Bicci di Lorenzo n'aurait cependant pas été commissionnée par la famille Médicis : l'artiste l'aurait réalisée pour un des piliers du dôme sur demande d'Antonio di Ghezzo della Casa, riche florentin à la dévotion marquée pour les saints anargyres<sup>191</sup>. Antonio, dont le blason apparaît sur les pilastres de part et d'autres de la prédelle, avait également payé pour la dédicace d'une chapelle aux deux saints dans l'édifice<sup>192</sup>. Côme et Damien, certainement en raison de leur statut de saints patrons des Médicis, semblent ainsi étendre peu à peu leur égide à l'ensemble des habitants de Florence. A l'instar de la prédelle du Maître de Rinuccini, le retable de Santa Maria del Fiore confronte à nouveau le Miracle de la jambe noire à la décapitation des deux jumeaux, située à sa droite. Dans le panneau de gauche, le récit de l'opération post-mortem est divisé en deux parties : à gauche, le Maure, au corps déjà reconstitué, gît seul dans un paysage

---

<sup>189</sup> A. Chastel, op. cit., pp. 73-74

<sup>190</sup> L'œuvre est accrochée sur le mur gauche de la cathédrale, en hauteur. Cet emplacement, difficile à photographier, explique la qualité modeste de l'image insérée dans ce travail, le retable étant lui-même très peu publié en couleur, voire même analysé.

<sup>191</sup> L. Sebreondi, op. cit., p. 89

<sup>192</sup> J. Harrold, op. cit., pp. 150-154

désert, tandis qu'à droite Côme et Damien greffe la jambe saine à leur patient, endormi dans son lit. Cette dernière scène établit un schéma iconographique qui se retrouvera dans nombre de représentations italiennes de l'opération miraculeuse, ainsi que dans celles qui apparaîtront par la suite à l'étranger. Il figure l'instant précis où le membre noir s'intègre au corps blanc sous l'action conjuguée des deux saints. Ceux-ci, de par leur geste précis et simultanée, semblent ne faire plus qu'un seul être au service de Dieu et de son fidèle. Autre élément qui sera par la suite récurrent dans l'art toscan : la scène se déroule dans une chambre à coucher, sans référence directe à l'église romaine mentionnée par la *Légende dorée*.

L'ensemble des autres représentations florentines du Miracle de la jambe noire sont liées au patronage des Médicis et destinées aux édifices des ordres mendiants, particulièrement présents dans la ville au quattrocento. Les frères prêcheurs, notamment, entretenaient des contacts privilégiés avec la dynastie florentine. Un lien puissant unissait les dominicains à la famille dirigeante : à son retour d'exil en 1434, elle avait aidé l'ordre à s'approprier et à reconstruire le couvent et l'église de San Marco. En effet, Côme et son frère Laurent firent en sorte que l'édifice dégradé des silvestrins soit attribué aux dominicains observants de Fiesole, afin, entre autres, d'obtenir le pardon divin pour l'accumulation de leurs richesses. En échange, les religieux appuyèrent fortement la cause des Médicis auprès du pape Eugène IV, sensible à leurs exigences et résidant provisoirement à cette époque à Santa Maria Novella<sup>193</sup>. Fra Giovanni da Fiesole<sup>194</sup>, entré dans l'ordre en 1417 et installé au couvent de San Marco dès 1436, recouvrit les murs de ce dernier de scènes religieuses figurant fréquemment les saints anagyres. Une des plus célèbres se trouve dans la chambre du chapitre : une immense Crucifixion représentant, notamment, Dominique, Thomas d'Aquin et Pierre Martyr en compagnie d'autres saints et des protagonistes de la Passion (Fig. 21)<sup>195</sup>. Une place de choix y est également accordée aux patrons

<sup>193</sup> J. Harrold, op. cit., pp. 198-201 et M. Scudieri, « La Pala di San Marco : apogeo della committenza medicea e manifesto della tradizione domenicana », in C. Acidini et M. Scudieri (éd.), *L'Angelico ritrovato : Studi e ricerche per la Pala di San Marco*, Livorno, 2008, pp. 42-43. Pour un aperçu plus large de la collaboration entre les premiers Médicis et les institutions religieuses florentines, voir la troisième partie de l'ouvrage de Dale Kent, « Cosimo's religious commissions », dans : D. Kent., *Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance. The Patron's Oeuvre*, New Haven / Londres, 2006, pp. 129-214

<sup>194</sup> Comme on l'appelait après qu'il soit entré dans les ordres. Le véritable nom de Fra Angelico est Guido di Pietro. L'appellation de frère « angélique » vient du poète Domenico da Corella, qui le nomma ainsi en raison du style doux et mystique avec lequel il peignit ses œuvres religieuses : W. Hood, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven / Londres, 1993, p. 9

<sup>195</sup> 5 mètres 50 sur 9 mètres 50

célestes des Médicis, Côme, Damien et Laurent, situés à la droite du Christ, tandis que les membres les plus illustres de l'ordre des prêcheurs apparaissent dans des médaillons, sous la scène principale<sup>196</sup>.

Indépendamment de ces fresques, l'artiste exécuta plusieurs retables pour Côme l'Ancien. La première image du Miracle de la jambe noire associée à Fra Angelico est, elle aussi, liée à une commande faite par les Médicis. Connue sous le nom de « Pala d'Annalena », elle pose les bases d'un schéma conceptuel que le dominicain reprendra par la suite (Fig. 22). L'œuvre est datée aux environs de 1435 et, comme nombre des réalisations du peintre, on peut l'observer de nos jours au petit Museo di San Marco, là où Fra Angelico résidait lui-même. Le panneau central représente une Vierge à l'Enfant entourée de six saints se référant tous à un membre mort ou vivant de la famille florentine : saint Pierre Martyr, saints Côme et Damien, saint Jean l'évangéliste, saint Laurent et saint François<sup>197</sup>. La prédelle, quant à elle, comprend six panneaux illustrant le Martyre des saints anargyres. Ces derniers sont encore une fois facilement reconnaissables grâce à leurs habits de docteur. A ce propos, précisons que leurs bonnets, similaires à ceux du Maître de Rinuccini et de Bicci di Lorenzo, seront remplacés dans les productions florentines futures par un haut chapeau circulaire. Le nom de la pala provient de sa première location, connue via la présence d'une plaquette : le couvent dominicain de San Vincenzo d'Annalena<sup>198</sup>, fondé en 1450 et dont la construction initia en 1453. Il est donc improbable que celui-ci fut l'édifice premier auquel on destina l'œuvre, laquelle, par ailleurs, ne contient aucune représentation de Vincent Ferrier. De plus, le saint espagnol ne fut canonisé qu'en 1455. La présence de saint Laurent et le mécénat des Médicis dans les années trente du 15<sup>ème</sup> siècle indiquent plutôt que le retable était à l'origine prévu pour orner la chapelle des saints médecins à San Lorenzo<sup>199</sup>. La prédelle attachée à l'œuvre, dans son état d'exposition actuel, est incomplète. Un des éléments manquant a été identifié avec le panneau conservé au Kunsthaus de Zürich, au sein de la Fondation Betty et David M. Koetser : une image de la transplantation miraculeuse (Fig. 23). En raison

---

<sup>196</sup> Voir : L. Sebregondi, op. cit., pp. 85-86 ainsi que M. Scudieri, « The Frescoes by Fra Angelico at San Marco », in L. Kanter, P. Palladino (éd.), *Fra Angelico*, cat. d'exp. (New York, Metropolitan Museum of Art, 26 octobre 2005 - 29 janvier 2006), New Haven / Londres, 2005, pp. 177-189

<sup>197</sup> Outre Côme et Damien, pour lesquels l'association onomastique est déjà claire, les autres se réfèrent à Giovanni di Bicci, Lorenzo di Giovanni, Piero di Cosimo et Francesco di Lorenzo

<sup>198</sup> Ou couvent de San Vincenzo Ferrer. L'épithète « Annalena » renvoie à Annalena Malatesta, sa fondatrice.

<sup>199</sup> Pour la datation et la location première de la « Pala d'Annalena », voir : J. Harrold, op. cit., pp. 171-198, W. Hood, op. cit., pp. 102-107 et L. Sebregondi, op. cit., pp. 81-82

du rendu faible des volumes, ajouté à un style archaïsant pour l'époque, la recherche académique a souvent pensé que la prédelle n'était pas de la main du maître, avançant comme hypothèse la collaboration d'un de ses élèves. Zanobbi Strozzi, artiste célèbre pour avoir illustré des manuscrits destinés à Côme l'Ancien, pourrait en être l'auteur. Le caractère délicat des figures aux corps allongés correspond en effet au style de ses miniatures. Mauro Natale note cependant que la composition agréable et le jeu subtil des couleurs atteste la participation, ou du moins la supervision, de Fra Angelico<sup>200</sup>. Deux changements majeurs s'observent dans cette représentation du Miracle de la jambe noire. Tout d'abord, l'Éthiopien et l'épisode du transfert de la jambe malade au cimetière sont absents, un choix qui, dans l'arc de temps limité où cette scène connaîtra son apogée visuelle en Toscane, sera répété par le peintre dominicain et ses contemporains florentins. La deuxième observation se situe au niveau des personnages présents dans l'image, lesquels voient un ajout notoire : une figure féminine, de dos, au chevet du malade. Endormie, elle sert sans doute de rappel au caractère onirique de l'intervention. Sa présence, récurrente par la suite dans d'autres œuvres consacrées au sujet, aura une importance significative dans l'actualisation de l'image avec son spectateur.

L'intérêt porté à cette image par les historiens de l'art est cependant limité, notamment en comparaison de la notoriété accordée au Miracle de la jambe noire de Fra Angelico exposé au Museo di San Marco, premier archétype du sujet dans l'imaginaire lié à l'intervention post-mortem de Côme et Damien (Fig. 1). L'artiste réalisa ce panneau entre 1438 et 1440, dans le cadre d'une commande à l'envergure considérable : « la Pala di San Marco ». Cette dernière, démembrée et vendue en pièces détachées entre le 18<sup>ème</sup> et le 19<sup>ème</sup> siècle, ne peut désormais plus être admirée dans son intégralité<sup>201</sup>. Pour cette raison, nous allons dans un premier temps définir ses différentes parties, avant de se tourner vers le contexte de sa création. La « Pala d'Annalena » sert de modèle à Fra Angelico dans la conception iconographique de sa prédelle pour la « Pala di San Marco », laquelle, selon Vasari, ne démérait en rien au reste de l'œuvre :

<sup>200</sup> Sur le panneau du Kunsthhaus de Zürich, voir : C. Klemm, *Die Gemälde der Stiftung Betty und David M. Koetser*, Zürich, 1988, pp. 100-101 et M. Natale, « Guido di Pietro, known as Fra Angelico and collaborator : the deacon Justinian dreams of Saints Cosmas and Damian », in G. d'Andiran (éd.), *Early Medicine, from the Body to the Stars*, cat. d'exp. (Cologne, Fondation Martin Bodmer, 30 octobre 2010 - 30 janvier 2011), Bâle, 2010, pp. 328-329

<sup>201</sup> M. Scudieri, op. cit., 2008, pp. 59-61

« (...) la prédelle avec ses épisodes du Martyre des saints Cosme et Damien et des autres saints est faite avec tant de soin qu'il paraît impossible d'imaginer rien de plus soigné, ni figures plus délicates ou mieux comprises. »<sup>202</sup>

La première scène correspond à un évènement clé dans la vie terrestre des saints anargyres : la guérison de Palladie. La *Légende dorée* narre l'épisode de la façon suivante :

« Une dame appelée Palladie, qui avait dépensé tout son bien en frais de médecins, s'adressa à eux<sup>203</sup> et ils lui rendirent une parfaite santé. Alors elle offrit un petit présent à saint Damien, et comme celui-ci ne voulait pas l'accepter, elle le conjura, avec les serments les plus terribles, de le recevoir. Ce à quoi il acquiesça, non que la cupidité le poussât à se procurer cette récompense, mais bien par complaisance pour cette dame qui lui offrait ce témoignage de sa reconnaissance, et pour ne paraître pas mépriser le nom du Seigneur par lequel elle l'avait conjuré. Dès que saint Côme sut cela, il commanda de ne pas mettre son corps avec celui de son frère. Mais la nuit suivante, le Seigneur apparut à Côme et disculpa Damien au sujet du don qu'il avait accepté (...) »<sup>204</sup>

L'ire de Côme contre Damien, coupable d'avoir enfreint leur serment de pauvreté, aura pour conséquence, comme nous le verrons, une atteinte grave à l'intégrité physique des deux frères, indissociables en raison de leur gémellité. Fra Angelico dépeint l'évènement en deux parties (Fig. 24) : à gauche, Palladie reçoit la visite des

---

<sup>202</sup> « (...) la predella nella quale sono storie del martirio di S. Cosimo e Damiano e degl'altri, è tanto ben fatta che non è possibile immaginarsi di poter veder mai cosa fatta con più diligenza, né le più delicate o meglio intese figurine di quelle. » : G. Vasari, « Vita di Fra' Giovanni da Fiesole dell' Ordine de' Frati Predicatori », in *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, texte introduit et commenté par M. Marini, Rome, 2007, livre 3, p. 382 (traduction française : G. Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, sous la dir. d'A. Chastel, Arles, 2005, vol. 1, livre 3, p. 335). Le texte des « Vies » que nous utiliserons ici est celui de la seconde édition, dite « Giunti », publiée à Florence en 1568.

<sup>203</sup> Sous-entendu Côme et Damien

<sup>204</sup> « Matrona autem quaedam nomine Palladia, cum omnia sua in medicis consumsisset, ad sanctos accessit et ab iis sanitatem integram reportavit. Tunc illa quoddam munusculum sancto Damiano obtulit, et cum nollet recipere, illa eum sacramentis terribilibus adjuravit. Quod ille acquievit recipere non quidem dulcius cupiditate muneris, sed et devotioni satisfaciens offerentis, et ne nomen domini videretur spernere, per quod videbat sic se adjuratum esse. Hoc ubi sanctus Cosmae comperit, praecepit, ne corpus ejus una cum ipsius corpore poneretur. Sed sequenti nocte dominus Cosmae apparuit et fratrem de suscepio munere excusavit (...) » : J. de Voragine, op. cit., 1850, p. 637 (traduction française : J. de Voragine, op. cit., 1967, vol. 2, pp. 227-228)

saints médecins, tandis qu'à droite est figurée l'offrande à Damien. Dans la première phase de la narration, la femme, éveillée et entourée de servantes, reçoit les soins des deux frères. Dans la seconde, elle offre avec insistance sa récompense à Damien, lequel, de par sa posture, témoigne du trouble qui l'anime : sa main droite indique son refus initial, tandis que l'autre accepte le présent. Le panneau est fort semblable à celui de la jambe noire (Fig. 1). Tous deux placent la narration dans un espace architectural occupé par un lit, un malade et les saints anargyres. Les figures sont également plus rapprochées du spectateur que dans les autres scènes narratives du retable, caractérisées par l'éloignement de leurs protagonistes et la présence d'un vaste environnement naturel ou architectural en arrière-plan. Pour cette raison, on a souvent pensé qu'elles appartenaient à une autre prédelle<sup>205</sup>. Conservées dans différents musées européens, les six autres représentations associées à la vie de Côme et Damien dépeignent leur martyre, en accord avec le texte de la *Légende dorée*<sup>206</sup> (Fig. 25) : Côme et Damien devant Lysias, Côme et Damien sauvés des eaux, Côme et Damien sauvés des flammes, Côme et Damien crucifiés et lapidés, la décapitation de Côme et Damien et l'enterrement de Côme et Damien. Elles entourent une image de piété, une lamentation sur le Christ mort (Fig. 26), centre de la composition et véritable focus visuel du registre inférieur. Le panneau central du retable figure, quant à lui, une Vierge à l'Enfant entourée de huit anges et de huit saints identiques à ceux de la « Pala d'Annalena », avec l'ajout de Marc et Dominique (Fig. 27). Parmi ces derniers, les saints anargyres occupent une place de choix : figurés à genoux au premier plan, une position proéminente, ils se détachent du groupe principal et servent ainsi d'interlocuteurs principaux avec les fidèles. Côme, tourné vers l'extérieur, nous invite par son geste et son regard à observer la scène divine, tandis que Damien, tenant son chapeau en signe de dévotion, rend hommage au Christ et à Marie. A l'avant, une petite représentation de la crucifixion entre la Vierge et saint Jean l'évangéliste, intercesseurs privilégiés auprès du Christ, complète l'œuvre, accentuant sa verticalité contemplative déjà marquée par la lamentation de la prédelle. Le retable contenait également des représentations de saints et de bienheureux dans les pilastres, mais sa corniche n'a pas été conservée. La « Pala di San Marco » occupait l'autel principal de

<sup>205</sup> C'est le cas notamment de Thomas Bodkin qui, en 1931, stipule l'incompatibilité de ces deux scènes avec le reste de la « Pala di San Marco », bien qu'il souligne qu'elles sont certainement de la main de Fra Angelico : Th. Bodkin, « A Fra Angelico Predella », in *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 58(337) (1931), pp. 188-193

<sup>206</sup> J. de Voragine, op. cit., 1967, vol. 2, pp. 227-228

l'église du couvent florentin, dédié à saint Marc et aux saints anargyres. L'édifice fut consacré le jour de l'Épiphanie de l'an 1443, en présence du pape Eugène IV<sup>207</sup>.

Dans le Miracle de la « jambe noire » de San Marco, Fra Angelico se focalise uniquement sur l'acte chirurgical des saints anargyres. Seule la présence d'une porte ouverte, éclairée par une fenêtre, indique l'action antérieure de l'un des deux frères : le prélèvement de la jambe saine. L'intérieur de la chambre ne comprend que quelques objets d'usage quotidien, parmi lesquels un tabouret et les chaussures de Justinien. Au-dessus du lit où repose le diacre, des rideaux habilement disposés s'ouvrent pour permettre au spectateur d'apercevoir le mystère divin : Côme et Damien œuvrant en cœur pour soigner le corps meurtri. L'apparition surnaturelle est ici clairement suggérée par des volutes de fumée blanche, indice de la nature fantasmatique des deux saints. Leur patient, bras croisés sur la poitrine, dort dans une paix profonde, témoin de la nature curatrice et onirique de l'action en cours. A l'occasion de la redécouverte, en 2006, de deux des petits panneaux de saints en pied décorant à l'origine les pilastres du retable de Fra Angelico, le Museo di San Marco organisa une exposition consacrée à la pala. Un des buts premiers de cette initiative, outre la restauration de plusieurs éléments endommagés, était d'offrir une image de l'aspect initial du retable. Dans ce cadre, Magnolia Scudieri et Sara Giacomelli ont analysé une série d'hypothétiques reconstructions du chef d'œuvre florentin. Les plus probables, à l'instar de celle proposée par les deux auteurs (Fig. 28), proposent une conception intéressante de l'effet tridimensionnel conféré par le peintre à son travail<sup>208</sup>. En effet, la Guérison de Palladie et le Miracle de la jambe noire prennent place sur les côtés opposés de la structure portative, forçant ainsi les fidèles à accomplir un parcours symbolique autour des différentes étapes du récit visuel de Côme et Damien. La prédelle inclut donc le déplacement physique et oculaire dans sa lecture, renforçant ainsi son aspect narratif et le message édifiant transmis par la vie exemplaire des saints anargyres.

---

<sup>207</sup> Parmi la vaste bibliographie disponible sur la « Pala di San Marco », nous nous sommes servis des références suivantes : J. Harrold, op. cit., pp. 201-228, W. Hood, op. cit., pp. 97-122, D. Kent, op. cit., pp. 155-159 ainsi que M. Scudieri, op. cit., 2008, pp. 41-62

<sup>208</sup> Dans la figure 28, la position probable du Miracle de la jambe noire est encadrée. Les variantes dans les différentes reconstructions s'observent surtout au niveau du positionnement des saints sur les côtés du panneau principal, voir : M. Scudieri et S. Giacomelli, « Alla ricerca della Pala perduta : ipotesi e... fantasie ricostruttive », in C. Acidini et M. Scudieri, op. cit., pp. 127-133

La composition de Fra Angelico eut certainement un impact déterminant dans la conception du Miracle de la jambe noire de Pesellino, visible sur un fragment de prédelle conservé au Louvre à Paris, où il accompagne une représentation de saint François recevant les stigmates (Fig. 29). Ce panneau, à l'origine, faisait partie d'un retable florentin commissionné par Côme de Médicis pour orner la Cappella del Noviziato des franciscains à Santa Croce. La commande remonte à peu avant 1439, mais il est fort probable que Giovanni di Bicci, en 1420, avait déjà initié le nouvel agencement de la chapelle. Son fils reprit certainement les travaux après qu'un incendie eut détruit le dortoir du couvent, ralentissant le projet<sup>209</sup>. Le panneau central de la pala, conservé aux Offices de Florence tout comme les autres éléments de la prédelle, fut certainement réalisé avant la fin de l'aménagement de la Cappella del Noviziato par Michelozzo, en 1445<sup>210</sup>. La « sacra conversazione », image principale de l'œuvre, est de la main de Fra Filippo Lippi, un autre « frate dipintore » florentin qui, comme Fra Angelico, se démarque de ses pairs des autres communes toscanes par la production d'œuvres monumentales<sup>211</sup>. Elle représente, dans un décor architectural raffiné, une Vierge à l'Enfant accompagnée de saint François, saint Antoine de Padoue et les saints Côme et Damien (Fig. 30). Ces derniers, encore une fois, occupent une place privilégiée par rapport aux deux saints franciscains : ils sont placés de part et d'autre de la Mère et du Fils de Dieu. Les autres scènes de la prédelle, quant à elles, illustrent des épisodes de la vie et des miracles des personnages situés dans le registre supérieur : la Nativité, le Martyre de Côme et Damien et le Miracle du cœur de l'avare de saint Antoine de Padoue. La représentation conjointe des saints franciscains et des saints anagyres résulte certainement de la destination de l'œuvre et de son commanditaire : Côme de Médicis, à travers les deux jumeaux, s'associait ainsi aux propriétaires de Santa Croce. Les motifs, dévotionnels ou politiques, de

<sup>209</sup> La chapelle du noviciat, destinée aux novices de l'ordre

<sup>210</sup> Le *Memoriale* d'Albertini, premier guide de Florence écrit en 1510, indique l'emplacement originel de la Pala du Noviciat à Santa Croce. Sur ce point, ainsi que pour les informations relatives à l'œuvre, voir : J. Harrold, op. cit., pp. 228-236, D. Kent., op. cit., pp. 145-149 et E. Capretti, « Pesellino : Natività ; Martirio di san Cosma e san Damiano ; Sant' Antonio fa ritrovare nel forziere il cuore dell'usuraio », in L. Sebreghondi, T. Parks (éd.), *Denaro e Bellezza. I banchieri, Botticelli e il rogo della vanità*, cat. d'exp. (Florence, Palazzo Strozzi, 17 septembre 2011 - 22 janvier 2012), Milan, 2011, p. 149

<sup>211</sup> L'expression « frate dipintore », frère peintre, vient de Megan Holmes. Dans son ouvrage *Fra Filippo Lippi. The Carmelite Painter*, l'auteur analyse la production artistique particulière des ordres religieux à Florence, afin, notamment, de garder un contrôle sur les images commandées par les riches familles patriciennes tout en développant leur propre propagande visuelle : M. Holmes, *Fra Filippo Lippi. The Carmelite Painter*, New Haven / Londres, 1999, pp. 93-97

l'investissement des Médicis à Santa Croce reste un sujet de spéculations. En effet, l'établissement religieux n'occupait pas une partie de la ville placée sous leur contrôle direct. Selon Dale Kent, les préoccupations de Côme vis-à-vis de ses activités lucratives et du salut de son âme sont encore une fois visibles dans l'iconographie de la prédelle, associant les saints titulaires du dirigeant à un miracle de saint Antoine illustrant précisément le danger de sa situation<sup>212</sup>. En effet, le Miracle du cœur de l'avare narre comment Antoine se serait rendu aux funérailles d'un usurier, préoccupé uniquement par son bien être terrestre. Devant la foule, le saint aurait alors cité le passage de l'évangile de Luc indiquant : « où est votre trésor, là aussi sera votre cœur » (Lc 12, 34)<sup>213</sup>. Plus tard, on trouva effectivement le cœur du défunt dans un coffre, avec son or. Une chose est certaine : la chapelle de Santa Croce était dédiée aux saints médecins, et les novices étaient tenus, tous les samedis, d'y prier la Vierge pour l'âme de Côme l'Ancien.

Pesellino, de son vrai nom Francesco di Stefano, faisait partie de la génération d'artistes florentins ayant étudié et suivi, entre autres, le style de Fra Angelico. Pour cette raison, son Miracle de la jambe noire semble emprunter plusieurs éléments au panneau du fameux maître dominicain conservé au Museo di San Marco (Fig. 1). Citons en particulier l'habit et le chapeau des saints médecins, ainsi que l'aménagement interne de la chambre du malade, quasi identiques chez les deux. Pesellino introduit cependant une nouveauté, absente du miracle relaté par Jacques de Voragine. Il figure en effet un quatrième protagoniste dans la pièce : une femme apportant une bassine aux deux frères. L'identification de ce personnage n'est pas aisée, le panneau de Pesellino n'ayant, à notre connaissance, que peu été étudié, mais il se réfère peut-être à la guérison de Palladie par les saints anargyres. La femme aux gestes décidés cherche clairement à offrir ce qu'elle transporte aux deux chirurgiens, et sa posture, tout comme son attribut, rappelle ceux choisis par Fra Angelico dans sa représentation du sujet (Fig. 24). L'artiste aurait pu ainsi chercher à lier, de façon synthétique, les deux évènements marquant la fin et le début du récit hagiographique de la *Légende dorée*. Cependant, le mouvement dynamique avec lequel la femme pénètre dans la pièce pourrait tout aussi bien la désigner comme une servante apportant aux deux saints de l'eau ou des onguents pour leur opération. Dans ce cas, elle renverrait à la composition choisie par le collaborateur de Fra Angelico

---

<sup>212</sup> D. Kent., op. cit., pp. 145-149

<sup>213</sup> Bible de Jérusalem, op. cit., p. 1829

dans le panneau de Zürich (Fig. 23) avec une différence notable : éveillée et bien active, elle s'interpose au caractère onirique de l'intervention. Nous reviendrons sur cet aspect, déterminant dans l'évolution des images du Miracle de la jambe noire, dans le chapitre consacré spécifiquement à la représentation du rêve. Dale Kent, à propos de la représentation du sujet chez Pesellino, écrit que la scène se réfère à la guérison miraculeuse de l'empereur Justinien, survenue, comme nous l'avons vu, à Constantinople. La référence à la célèbre figure aurait eu pour but d'associer les Médicis à un des plus célèbres dirigeants de la chrétienté, tout en définissant la famille comme le meilleur remède aux « maux physiques » de la politique florentine<sup>214</sup>. Si nous sommes d'accord avec cette dernière affirmation, renvoi aux modèles de métaphores corporelles sur lesquelles nous nous sommes déjà penchés, nous concordons par contre avec Jillian Harrold sur le fait que le patient représenté n'est pas l'empereur<sup>215</sup>. En effet, la carnation foncée de la jambe transplantée ne laisse aucun doute sur l'identité de l'homme endormi : le servent mentionné par Jacques de Voragine. Dans le cadre de notre travail, l'observation la plus importante se situe peut-être au niveau de la combinaison des scènes de la prédelle du Noviciat. En effet, la ligne directrice du choix iconographique semble être la modification de l'intégrité charnelle. Cette dernière se définit ainsi comme le véritable instrument du message transmis par les quatre images, un message qui voit dans le corps transformé et marqué le médium par lequel les actions des différents protagonistes obtiennent un signe du divin : les stigmates pour saint François, la perte de l'unité corporelle pour l'usurier, la sainteté pour Côme et Damien et la guérison pour le miraculé.

Sortons à présent du contexte florentin. Sano di Pietro, disciple de Sassetta et peintre majeur du quattrocento siennois<sup>216</sup>, est également l'auteur d'une des images les plus célèbres de la transplantation effectuée par Côme et Damien. Incluse dans un retable dédié aux saints anargyres (Fig. 31), elle est conservée actuellement à la Pinacoteca Nazionale de Sienne. La présence du miracle post-mortem de Côme et Damien dans cette ville ne surprend pas. En effet, bien qu'ancrée dans une tradition artistique différente, les échanges avec la rivale Florence existèrent de tous temps, et

---

<sup>214</sup> D. Kent, op. cit., pp. 148-149

<sup>215</sup> J. Harrold, op. cit., pp. 235-236

<sup>216</sup> Voir : K. Christiansen, « Sano di Pietro », in K. Christiansen, L. Kanter, C. B. Strehlke (éd.), *Painting in Renaissance Siena : 1420-1500*, New-York, 1989 pp. 138-139

les artistes des deux cités ne manquaient pas de s'inspirer des iconographies nouvelles développées par leurs confrères. La vie de Sano di Pietro est bien documentée via les nombreux contrats qui le liaient aux citoyens siennois. Il entretenait des activités particulièrement intenses avec la Compagnia della Vergine, laquelle fut à l'origine de nombreuses commandes passées au peintre. En 1446, Giovanni di Tofano di Magio, membre de cette confraternité, fut chargé de gérer l'héritage du docteur Francesco da Gubbio, un de ses compagnons décédé. Il en résulta la création du retable siennois, datable certainement de la même année ou peu après. La Compagnia della Vergine soutenait activement plusieurs groupes religieux, dont les Jésuates à qui l'œuvre était destinée. Ces derniers, résidant à l'église de San Girolamo, disposaient de nombreuses œuvres réalisées par Sano di Pietro. Le retable de l'autel principal<sup>217</sup>, attribué lui-aussi à l'artiste siennois, porte sur la base du compartiment central une inscription indiquant l'année 1444. Les Jésuates se reposèrent ainsi sur le peintre pour élaborer un décor liturgique cohérent propre à valoriser leur fondateur<sup>218</sup>, le bienheureux Giovanni Colombini, représenté pour la première fois et présent dans chacune des œuvres<sup>219</sup>. Dans le retable dédié aux saints médecins, ce dernier est figuré aux pieds d'une Vierge à l'Enfant, en compagnie de saint Jérôme, le principal modèle auquel se conformer pour les Jésuates. En effet, ils accordaient à l'érémisme une place prépondérante dans leurs règles de vie, tout comme l'assistance aux infirmes. Ce dernier point explique certainement le recours à Côme et Damien, déjà représentés dans des pinacles sur l'autel central. Ici, ils sont placés sur les côtés de l'image principale, en pieds, tenant dans leurs mains les instruments de leur profession. L'emblème de la Compagnia della Vergine s'observe sur les pilastres, ornés également de figures de saints. Outre le Miracle de la jambe noire, la prédelle, insérée entre des bustes de saint

<sup>217</sup> La « Pala dei Gesuati », conservée elle aussi à la Pinacoteca Nazionale de Sienne

<sup>218</sup> Les Jésuates, créés en 1355, existaient depuis peu. Ils furent approuvés en 1367 par Urbain V

<sup>219</sup> Sur le contexte des commandes artistiques faites par les Jésuates à Sano di Pietro, en particulier le Retable de Côme et Damien et la « Pala dei Gesuati », voir : Guiducci, A. M., « Pala dei Gesuati », in M. Seidel et al. (éd.), *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, cat. d'exp. (Sienne, Santa Maria della Scalla, 26 mars – 11 juillet 2010), Milan, 2010, pp. 278-279, J. Harrold, op. cit., pp. 162-164, L. Paardekooper, « Pittura e carpenteria tra retrospettiva e sperimentazione pragmatica » in G. Fattorini, *Sano di Pietro. Qualità, devozione e pratica nella pittura senese del Quattrocento*, actes des journées d'études (Sienne, 5 décembre 2005 - Asciano, 6 décembre 2005), Milan, 2012, pp. 143-144 et P. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti*, Gênes, 1990, pp. 205-207

Bernardin et sainte Catherine de Sienne <sup>220</sup>, illustre les souffrances terrestres des deux saints médecins.

Chez Sano di Pietro, le récit de la jambe noire occupe deux panneaux. Le premier réserve pour la première fois un espace singulier à l'amputation de l'Éthiopien. Côme et Damien, à l'aide d'un couteau occulté par une récente restauration, découpe la chair noire de son support. Il convient ici de noter l'importance conférée au décor de la scène : le cimetière romain de San Pietro in Vincoli<sup>221</sup> dispose d'une architecture précise évoquée par une galerie, une porte surmontée d'une effigie christologique et des tombes scellées. Dans le second panneau a lieu la transplantation prodiguée au malade, toujours représenté dans son sommeil. Il est étonnant de remarquer avec quelle similitude l'acte chirurgical des saints anargyres s'apparente à celui décrit dans l'image précédente. La position, les gestes et les regards sont ici les mêmes. Sans doute l'artiste chercha de cette façon à abolir la frontière formelle des deux cadres différents, indiquant ainsi la continuité d'une même narration et l'importance de l'échange réciproque entre les deux corps. Le style de Sano di Pietro est caractéristique de sa production vers 1450 : des personnages stéréotypés et sans réelles expressions qui, par la suite, sera une des conséquences du peu d'intérêt porté à l'artiste siennois par les historiens de l'art.

Un autre Miracle de la jambe noire, moins célèbre mais non moins intéressant, se trouve dans l'église San Domenico, connue autrefois comme la Chiesa dei Santi Jacopo e Lucia, à San Miniato<sup>222</sup>. Contrairement au retable de Sano di Pietro, l'image s'insère ici dans une « tavola quadrata » typique des productions florentines. La pala (Fig. 32) occupe encore son emplacement d'origine : l'autel de la chapelle commissionnée par Giovanni Chellini, connu également comme Giovanni Samminiati, un natif de la petite ville surplombant l'Arno, à mi-chemin entre Florence et Pise. Giovanni Chellini, docteur et professeur à l'Université de Florence, amassa également une fortune importante en tant que marchand et prêteur d'argent. La chapelle fut aménagée entre 1455 et 1456 dans le transept droit de San Domenico, et dédiée aux saints anargyres en raison de la profession médicale du fondateur. Dans cette œuvre, nous retrouvons l'association de figures divines et saints patrons déjà

---

<sup>220</sup> La présence de l'orateur franciscain, à peine décédé, et de la mystique dominicaine sont indicateurs de l'actualité du choix iconographique opéré par Sano di Pietro, à même d'offrir un parallèle clair entre les Jésusates et des figures contemporaines aux premiers spectateurs de l'œuvre.

<sup>221</sup> Saint-Pierre-aux-Liens dans le texte de la *Légende dorée*

<sup>222</sup> Autrefois San Miniato al Tedesco

observée dans les précédents retables : Au centre du registre principal, une Vierge à l'Enfant, sous une couronne d'anges, est entourée de Jean l'évangéliste, Côme, Damien et l'apôtre Thomas<sup>223</sup>. Jillian Harrold, tout comme Kees W. Zimmerman, attribuent cette composition à Giusto d'Andrea<sup>224</sup>. Annamaria Bernacchioni, cependant, a établi que le panneau central serait dû au peintre florentin Domenico di Michelino, auteur de la célèbre représentation de Dante conservée à Santa Maria del Fiore<sup>225</sup>. L'auteur stipule également que la prédelle figurant, outre le Miracle de la jambe noire, l'Adoration des mages, le Martyre de Côme et Damien et la Vierge jetant sa ceinture à Thomas, est l'œuvre de Domenico di Zanobi. Elle identifie ce dernier au Maître de la Nativité Johnson, anonyme toscan considéré comme le réalisateur des scènes hagiographiques. L'hypothèse semble valide, car Domenico di Zanobi et Domenico di Michelino partageaient un atelier à Florence entre 1467 et 1480. Nous ne disposons pas d'informations précises sur la date exacte de la réalisation de la pala, certainement postérieure à celle de la chapelle, mais l'arc de temps est certainement celui compris entre 1460 et 1480. Annamaria Bernacchioni observe également que la composition générale de l'œuvre s'inspire de Fra Angelico, avec pour modèles partiels la « Pala d'Annalena » (Fig. 22) pour le panneau central et la « Pala di San Marco » pour la prédelle (Fig. 1, 24, 25 et 26)<sup>226</sup>. Dans la combinaison des scènes, cette dernière semble cependant avant tout se calquer sur le choix iconographique de Pesellino pour le registre inférieur de la « Pala du Noviciat » (Fig. 29 et 30). Le Miracle de la jambe noire (Fig. 33), en particulier, dénote une claire influence du panneau conservé au Louvre : les deux figurent Côme et Damien assistés dans leur opération par une femme, laquelle, à San Miniato, accueille également un autre personnage venu lui apporter des présents ou du matériel destinés aux deux frères. L'artiste de la « Pala Chellini » choisit de diviser le champ visuel en deux parties, une pour les saints médecins et leur patient et l'autre pour les deux figures absentes du texte hagiographique. Ce choix résulte peut-être d'une volonté de dissocier les deux groupes de personnages, réservant au malade seul le privilège d'apercevoir, en rêve, l'action charitable des deux frères. Mentionnons aussi que cette image est la première

---

<sup>223</sup> Les saints médecins et l'évangéliste se réfèrent à Giovanni Chellini. La présence de l'apôtre renvoie au nom du fils de Giovanni, Tommaso : A. Bernacchioni, « Pale d'altare della seconda metà del quattrocento : committenza e recupero delle identità artistiche » in A. d'Aniello (éd.), *Pittura e scultura nella chiesa di San Domenico a San Miniato. Studi e restauri*, Pise, 1998, p. 37

<sup>224</sup> J. Harrold, *op. cit.*, pp. 165-168 et K. W. Zimmerman, *op. cit.*, p. 84

<sup>225</sup> A. Bernacchioni, *op. cit.*, pp. 37-40

<sup>226</sup> *Ibidem*

à introduire une différence physique entre les deux saints. L'un des deux, en effet, porte une barbe et semble plus âgé que l'autre. Surtout, le Miracle de la jambe noire de San Domenico omet d'indiquer le membre greffé, couvert par le drap du lit. Seuls les gestes clairs des saints anargyres permettent une identification certaine de l'évènement qui, en l'absence de cet indice visuel, pourrait tout aussi bien se référer à une quelconque visite médicale des deux frères à l'un de leur fidèle. Il est aussi probable que le caractère plus général de l'iconographie choisie dans la Cappella Chellini soit une référence aux activités de son commanditaire. La structure est l'unique exemple dans lequel nous pouvons encore, de nos jours, observer un Miracle de la jambe noire toscan dans son contexte premier. Après la mort de Tommaso, son fils unique, Giovanni Chellini désigna comme héritier son neveu, Bartolomeo di Bartolomeo. Le médecin mourut à Florence le 4 février 1462, à l'âge avancé de quatre-vingt-dix ans. Après un séjour temporaire à Santa Maria del Fiore, sa dépouille fut rapatriée à San Miniato, où elle repose encore de nos jours à gauche du retable dont nous avons parlé (Fig. 34). L'inscription, qui mentionne la profession de Giovanni, sa citoyenneté florentine et les remerciements de son légataire testamentaire<sup>227</sup>, accompagne l'effigie du célèbre docteur. Cette dernière, attribuée successivement à Donatello, Mino da Fiesole, Pagno di Lapo Portigiani, Michelozzo et finalement Bernardo Rossellino, demeure un cas unique de représentation permettant d'associer directement un pratiquant des arts curatifs à une image de la transplantation miraculeuse<sup>228</sup>.

Le Miracle de la jambe noire semble avant tout être une image propre à la Toscane. Plus tard, il apparaît dans d'autres régions de la péninsule italique, sans jamais acquérir cependant l'importance ou les qualités artistiques des productions ayant adapté pour la première fois le sujet en peintures. Nous nous limiterons ici à indiquer deux exemples de la diffusion du sujet en Italie entre le 15<sup>ème</sup> et le 16<sup>ème</sup> siècle, lesquels méritent notre attention pour une raison particulière : ils témoignent d'un intérêt accru pour la représentation de la structure interne des membres échangés entre les deux protagonistes passifs du récit de la *Légende dorée*. Le premier cas, une

---

<sup>227</sup> Lisible sur la figure 34 : « Iohanni Chellino florentino civi preclaro artium medicine (...) sepulchrum hoc Bartholomeus nepos et gratus heres »

<sup>228</sup> A propos de la tombe de Giovanni Chellini, voir : A. M. Schulz, « The Tomb of Giovanni Chellini at San Miniato al Tedesco », in *The Art Bulletin*, 51(4) (1969), pp. 319-332

découverte fortuite avenue en 1991 à Ferrara, montre la transplantation dans un décor caractérisé par une chambre richement aménagée : un lit, une commode et divers objets dont des vases et un plat (Fig. 35). Côme et Damien, vêtus de manteaux d'hermine finement détaillés, opèrent leur patient endormi. Le moignon sectionné met en évidence sa cicatrice, située au premier plan face au spectateur. Autre nouveauté, un bandage indique les soins dont bénéficiait le membre malade avant que les saints anargyres n'interviennent et ne mettent un terme aux inutiles tentatives de guérison de la médecine terrestre. La fresque, d'auteur inconnu mais certainement florentin, se trouve à la hauteur d'une arcade correspondant à une entrée latérale, en compagnie d'autres images des deux frères qui, malheureusement, ne sont pas aussi bien conservées. Elle date certainement de 1476, époque à laquelle un maître-verrier du nom de Baldinus fit construire une chapelle en l'honneur de Côme et Damien dans l'édifice ferrarais<sup>229</sup>. L'autre représentation, plus tardive, occupe le centre d'un retable à volets placé sur l'autel central d'une église dédiée à saint Côme et Damien à Tazza di Casavecchia, dans les Marches (Fig. 36). L'œuvre, datée et signée, est de la main de Paolo Bontulli da Percanestro, un peintre local<sup>230</sup>. Son style, caractérisé par un rendu exagéré de certains volumes ou détails ainsi que l'exagération des expressions faciales, n'est pas sans rappeler Carlo Crivelli, le principal maître de la Renaissance actif avant lui dans la région. La composition de Bontulli est étrange sous plusieurs aspects : le servant de l'église romaine dort profondément mais, peut-être sous l'impulsion de son rêve, il soulève son habit pour faciliter aux deux saints l'accès à sa blessure. La présence de spectateurs, entourant ici clairement les saints à l'instant même où ils transplantent la jambe, brouille également la frontière entre le monde matériel et celui de la vision. Si ce choix iconographique est intéressant, la deuxième particularité de la composition est plus surprenante : la greffe, qu'un des deux frères s'apprête à réaliser avec un signe de bénédiction, est celui d'un membre de couleur blanche, tandis que le patient dispose déjà d'une jambe à la carnation plus foncée que le reste de son corps. En l'absence d'une source écrite décrivant l'épisode sous cette variante, cet assemblage physique semble plutôt relever d'une incompréhension de la

---

<sup>229</sup> Sur cette fresque, voir : P. Catellani, « La transplantation de la jambe noire par les saints Côme et Damien : une fresque du XV<sup>ème</sup> siècle », in *Revue d'histoire de la pharmacie*, 312 (1996), pp. 472-476 et K. W. Zimmerman, op. cit., pp. 26-28 et p. 83

<sup>230</sup> L'œuvre de ce peintre mineur, dans sa majeure partie, reste encore à analyser. A propos du retable de Tazza, voir : P. Julien, « De nouveaux éléments sur l'iconographie des saints Côme et Damien en Italie », in *Revue d'histoire de la pharmacie*, 301 (1994), pp. 199-200 et K. W. Zimmerman, op. cit., p. 90

part du peintre vis-à-vis de son sujet. La composition est également intéressante, car elle représente plusieurs outils utilisés par les chirurgiens dans le cadre d'une opération de cette envergure. Sur la marche conduisant au lit, l'artiste a en effet disposé un couteau, une spatule, une boîte à médicaments compartimentée, des ciseaux, un ouvrage médical et un flacon. Le principal élément visuel du premier plan reste cependant la jambe gangrenée, représentée ici avec un intérêt anatomique absent des productions toscanes. Pierre Julien note la disposition particulière de cette dernière, laquelle, tout comme le membre sain, possède une excroissance destinée à s'insérer dans la partie sectionnée du corps du miraculé<sup>231</sup>. Recouverte de plaies purulentes, la jambe amputée, véritable focus visuel de l'image, s'offre au spectateur dans toute sa dégénérescence.

#### *Le Miracle de la jambe noire en Espagne et en Europe du Nord*

Dans la seconde moitié du quattrocento, le Miracle de la jambe noire disparaît peu à peu du répertoire iconographique de la peinture toscane. Les raisons de cet abandon sont peut-être à mettre en lien avec la banqueroute qui frappa l'empire financier de Florence sous Laurent le Magnifique. De même, les troubles politiques qui secouèrent la ville, en particulier la prise de pouvoir par Savonarole en 1494 et la dictature théocratique qu'il instaura jusqu'en 1498, ne sont pas à exclure. Les Médicis, chassés de la cité, laissèrent donc à l'abandon des iconoclastes nombre de leurs œuvres les plus prestigieuses. Cependant, Côme et Damien ne durent pas trop ressentir ce mouvement de protestation : le nouveau dirigeant était lui-même prieur de San Marco, et son ire alla avant tout à l'encontre des textes et des images profanes. Plus probablement, l'arrêt des productions artistiques du Miracle de la jambe noire est à mettre en lien avec la disgrâce que connut son support principal, la prédelle, laquelle, à cette époque, n'eut plus la faveur des commanditaires. En effet, comme le relève André Chastel, cet élément structural du retable disparut progressivement en Toscane, supprimant ainsi l'un des principaux cadres de représentations narratives de l'opération des saints anargyres<sup>232</sup>. Néanmoins, l'iconographie de la « jambe noire » s'exporta et connut un développement nouveau en Espagne et dans les pays

---

<sup>231</sup> P. Julien, op. cit., 1994, p. 200

<sup>232</sup> A. Chastel, op. cit., pp. 73-75

germaniques et flamands. Bien que les images produites dans ces régions ne répondent pas à une politique visuelle globale et cohérente comme dans le cas de la Toscane, certaines d'entre elles méritent une attention particulière en raison de leurs spécificités iconographiques. En effet, l'art du Nord de l'Europe, lui-même fortement présent en Espagne au 15<sup>ème</sup> siècle et déterminant dans la formation des artistes ibériques<sup>233</sup>, accorde une place prépondérante aux détails dans ses figurations de la transplantation miraculeuse. Ces derniers, souvent absents des grandes représentations italiennes<sup>234</sup>, ont pour fonction principale d'aider l'insertion des fidèles dans le champ visuel. Via l'accumulation d'éléments spécifiques à un sujet religieux, la participation émotionnelle du spectateur au drame ou au miracle illustré s'en trouve exacerbée<sup>235</sup>.

La vénération de Côme et Damien en Espagne remonte aux premiers temps du christianisme : sur des portes ayant appartenu à la bibliothèque d'Isidore de Séville, les deux jumeaux sont représentés en compagnie d'autres figures illustres de la médecine tels Hippocrate et Galien<sup>236</sup>, attestant ainsi de leur culte chez les Wisigoths au 7<sup>ème</sup> siècle. Au 15<sup>ème</sup> siècle, la péninsule ibérique est encore majoritairement fidèle au gothique international. Cependant, la présence d'artistes flamands et italiens en Castille, en Aragon et en Catalogne apporta progressivement des changements stylistiques importants. Naples, notamment, fut une porte ouverte sur l'Espagne par laquelle nombre d'images nouvelles transitèrent vers l'ouest. Il est possible que le Miracle de la jambe noire fût l'une d'entre elles, justifiant ainsi son apparition dans le répertoire iconographique espagnol vers 1450<sup>237</sup>. On peut aussi mettre en lien la guérison du serviteur de l'église romaine avec les épidémies de peste gangreneuse sévissant en Espagne à cette époque. Considérée peut-être comme un antécédent miraculeux et un remède à ce mal, elle se serait développée dans les villes et régions

---

<sup>233</sup> Alfonse d'Aragon, notamment, fut l'un des premiers souverains à s'intéresser à l'art flamand. Sur ce sujet, voir la contribution de Liana Castelfranchi « Circolazione di opere e artisti sulle rotte mediterranee del Rinascimento » dans L. Castelfranchi, *Le mobili frontiere dell'arte tra Medioevo e Rinascimento*, Milan, 2012, pp. 247-257 ainsi que K. W. Woods, « Netherlandish networks », in C. M. Richardson (éd.), *Locating Renaissance Art*, New Haven / Londres, 2007, pp. 65-98

<sup>234</sup> Relevons ici la différence notable entre les productions toscanes et le Miracle de la jambe noire de Tazza (Fig. 36), qui semble avant tout répondre à un goût local particulier plutôt qu'au discours artistique présent, notamment, à Florence.

<sup>235</sup> Ce choix compositionnel va évidemment à l'encontre des préceptes albertiens, raison pour laquelle Michel-Ange, entre autres, le dédaignait. A ce propos, voir les observations déjà faites dans le chapitre 2.2.1 ainsi que D. Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, 1996, pp. 80-97

<sup>236</sup> P. Julien, F. Ledermann et A. Touwaide, op. cit., p. 22

<sup>237</sup> Entre 1442 et 1458, Alfonse d'Aragon devient également souverain de Naples, transformant la ville parthénopéenne en un centre d'échange culturel : L. Castelfranchi, op. cit., pp. 251-252

placées sous la protection de Côme et Damien, en particulier à Valence, à Burgos ou à Léon où des lieux de culte dédiés aux saints anargyres sont attestés dès le 9<sup>ème</sup> siècle<sup>238</sup>. Cette dernière hypothèse justifierait notamment le chiffre record de figurations du Miracle de la jambe noire dénombré en Espagne<sup>239</sup>. Parmi celles-ci, nous nous concentrerons sur un échantillon d'images significatives pour notre étude.

L'école de peinture catalane est vraisemblablement la première à s'intéresser au sujet de la transplantation des saints médecins. Dans la Capella de Sant Cosme i Sant Damià de la cathédrale de Barcelone, Miguel Nadal, peintre catalan mineur, réalisa entre 1453 et 1455 un retable consacré aux saints anargyres<sup>240</sup>. Il présente une image de Côme et Damien en pieds dans son panneau central et leur vie et martyre dans les espaces adjacents. La prédelle figure quant à elle la décapitation des deux frères, une « imago pietatis » et le Miracle de la jambe noire (Fig. 37). Ce dernier nous montre Côme et Damien, assistés par des anges, en train d'ajuster la jambe saine sur le corps de l'amputé dont le membre malade gît au pied du lit. Détail pour le moins insolite : la greffe n'est pas noire. Deux hypothèses justifient ici peut-être le choix opéré par l'artiste. Premièrement, il est possible que Miguel Nadal voulut respecter l'intégrité chromatique du corps du malade, estimant que la peau d'un Éthiopien ne devait pas forcément être d'un noir d'ébène. Comme nous l'avons déjà indiqué, la *Légende dorée* décrit avant tout la transplantation, et non la carnation du membre. Il est aussi probable que le peintre eût une réticence vis-à-vis de cette particularité du miracle, ses images n'étant pas encore implantées sur le sol hispanique. Au premier plan, un personnage assis et endormi attire également l'attention de l'observateur attentif. Contrairement à la prédelle de la « Pala d'Annalena » (Fig. 23), il est de sexe masculin et, surtout, ne semble pas veiller sur le malade endormi. De prime abord, il serait facile d'assimiler celui-ci au futur greffé, sorte de redoublement du patient rêvant physiquement en opposition au songe matérialisé au second plan. Cependant, ce choix n'aurait ici pas grand sens : le malade du lit est clairement endormi, stipulant déjà le caractère onirique de l'intervention. De plus, une différence s'observe dans leur représentation : l'un porte des habits et une coiffe, tandis que l'autre n'a pour seul couverture qu'un drap blanc. Pour comprendre ce deuxième personnage, il convient

---

<sup>238</sup> M.-L. David-Danel, op. cit., p. 69 et J.-D. Jacquet, op. cit., p. 45

<sup>239</sup> Voir les recensements mentionnés précédemment

<sup>240</sup> L'œuvre fut commencée par Bernat Martorell. Suite à la mort de ce dernier en 1452, Miguel Nadal reprit la commande. Concernant ce retable, voir : J. G. Ricart, *Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico*, Madrid, 1955, pp. 280-281

de se tourner vers le premier miracle post-mortem de Côme et Damien, celui dans lequel les saints interviennent pour délivrer un paysan de ses souffrances. Le texte de la Légende dorée le décrit de la façon suivante :

« Un paysan, après avoir travaillé à la moisson, dormait la bouche ouverte et un serpent pénétra jusque dans ses entrailles. En se réveillant il ne sentit rien, et revint chez lui, mais le soir il éprouva d'atroces souffrances : il poussait des cris lamentables et invoquait à son secours les saints de Dieu Côme et Damien. La douleur s'aggravant toujours, il se réfugia dans l'église des saints martyrs, et s'y endormit subitement ; alors le serpent sortit par sa bouche comme il y était entré. »<sup>241</sup>

La dernière phrase est la plus importante : le paysan s'étant assoupi soudainement, il n'eut certainement pas le temps de se déshabiller ni même de se coucher. Il est donc fort probable que ce soit lui qui accompagne ici le Miracle de la jambe noire. De plus, un filet ocre semble s'échapper de sa bouche, renvoi possible au reptile mentionné par Jacques de Voragine. L'œuvre de Miguel Nadal synthétise ainsi deux actions curatrices des saints anargyres dans une seule peinture, unies certainement par leur caractère onirique et le résultat positif de l'intervention. Ce schéma conceptuel sera réutilisé par la suite dans d'autres images illustrant les bienfaits des deux frères<sup>242</sup>.

A quelques années d'écart, Jaume Huguet, un des plus célèbres représentants de l'école catalane du 15<sup>ème</sup> siècle, reprit également le thème de la « jambe noire » dans un autre « retable » tridimensionnel typique de la péninsule ibérique. Une fois encore, celui-ci est mis en confrontation avec la décollation des saints anargyres, cette fois-ci sur la prédelle du Retable des saints Abdon et Sennen de l'Iglesia de Santa María à Sant Pere de Terrasa (Fig. 38). Réalisée entre 1459 et 1460, cette œuvre, qui figure dans ses registres supérieurs les deux saints susmentionnés, leur martyre et une crucifixion, est souvent considérée comme la plus belle œuvre de Huguet et de son

---

<sup>241</sup> « Rusticus quidam cum post laborem messis in campo aperto ore dormiret, serpens in ejus ore ingressus est. Evigilans autem cum nihil sentiret, domum rediit et sero facto gravissime torqueri se sensit ; voces igitur miserabiles emittebat et sanctos Dei Cosmam et Damianum iam sui auxilium invocabat, sed cum dolor semper increaseret, ad ecclesiam sanctorum martirum confugit et ibidem, eo subito dormiente, serpens, sicut intraverat, per os ejus exivit. » : J. de Voragine, op. cit., 1850, p. 638 (traduction française : J. de Voragine, op. cit., 1967, vol. 2, pp. 228-229)

<sup>242</sup> C'est le cas notamment d'une peinture conservée de nos jours au Prado à Madrid et exécutée par Fernando del Rincón vers 1560 : M.-L. David-Danel, op. cit., pp. 42-43 et p. 49

atelier<sup>243</sup>. Le Miracle de la jambe noire y présente de nombreuses similitudes avec celui presque contemporain de Miguel Nadal : même description picturale de la scène et protagonistes identiques, le paysan en moins. Deux particularités cependant le démarquent distinctement de son prédécesseur, reflétant certainement les connaissances, la formation mais aussi la liberté d'action supérieure de son concepteur. Tout d'abord, la jambe greffée ne cache plus désormais sa noirceur, tranchant clairement avec le corps de son dépositaire et les mains des deux saints. Le membre amputé connaît lui aussi une évolution : recouvert de plaies putrescentes et terminé par une blessure sanguinolente, il est désormais un miroir concret de la maladie et de l'opération réalisée par Côme et Damien. Mais Jaume Huguet va plus loin dans cette approche réaliste de l'acte chirurgical. Contrairement à Miguel Nadal, il représente également un autre épisode du Miracle de la jambe noire : le prélèvement du membre sain. Dans le coin supérieur droit du panneau, une petite porte laisse entrevoir les deux frères découpant à l'aide d'une scie le corps de l'Éthiopien. Cette scène surprend de par son accent mis sur la profanation du corps, raison pour laquelle elle fut peut-être reléguée à une taille et un emplacement marginaux. Néanmoins, il s'agit là d'une nouveauté iconographique cruciale qui connaîtra en Espagne une fortune considérable au siècle suivant.

A la fin du 15<sup>ème</sup> siècle, un autre Miracle de la jambe noire est recensé en Espagne. Nous ne disposons que de très peu d'informations sur le contexte premier de ce panneau conservé à la Wellcome Library de Londres, présenté en introduction à notre travail (Fig. 3). Il fut réalisé entre 1495 et 1500, vraisemblablement par un peintre anonyme connu sous le nom de Maître de « Los Balbases »<sup>244</sup>. En dépit des lacunes permettant d'identifier avec certitude son auteur, la composition est des plus intéressantes. Les saints anargyres y sont figurés au moment de la transplantation de la jambe saine, assistés dans leur travail par trois anges. Ces derniers jouent un rôle fondamental dans la compréhension de l'image. Dans un double jeu de dévoilement,

---

<sup>243</sup> Voir : M.-L. David-Danel, op. cit., p. 46 et p. 186, C. Fracchia, « El esclavo negroafricano en las imágenes españolas de los santos Cosme y Damián » in M. G. Barranco, A. M. Casares (éd.), *La esclavitud negroafricana en la historia de España siglos XVI y XVII*, Grenade, 2010, pp. 135-136, J. G. Ricart, op. cit., pp.272-278 et J. Yarza Luaces, « Jaume Huguet i el retaule dels sants Abdó i Senén », in *Terme*, 9 (1994), [En ligne], <http://www.raco.cat/index.php/Terme/article/view/40616/122012> (document téléchargé le 10 octobre 2013), pp. 1-13

<sup>244</sup> L'œuvre était destinée à une église dédiée aux saints anargyres à Burgos. Elle fut autrefois attribuée à Alonso de Sedano, mais, de nos jours, on pense que son auteur est plutôt un de ses collaborateurs. Le nom de Maître de « Los Balbases » vient de l'association entre ce peintre anonyme et un retable provenant du village de Los Balbases : M.-L. David-Danel, op. cit., p. 46 et J. G. Ricart, op. cit., p. 366

les deux premiers, brandissant l'un une chandelle et l'autre la jambe malade, attirent simultanément le regard sur la scène entière et sa particularité : la greffe. Le dernier, en observant le spectateur, sert de figure de transition entre celui-ci et l'œuvre, tout en désignant par sa position et ses ailes les deux acteurs principaux et l'opération en cours. Ses mains en prière font également écho au geste de bénédiction du premier saint, définissant clairement l'action corporellement invasive du second comme un miracle.

Dans la première moitié du 16<sup>ème</sup> siècle, la péninsule ibérique attribue un médium nouveau à la transplantation des saints anargyres : le bois sculpté polychrome. Deux panneaux castillans utilisant cette technique sont parvenus jusqu'à nous. Le premier (Fig. 39) fut réalisé vers 1547 par Isidro de Villoldo, un sculpteur actif notamment à Tolède, Avila et Séville. L'image, détachée de son support, est exposée au Museo Nacional de Esculturas de Valladolid. L'espace entier de la scène est ici occupé par les quatre protagonistes traditionnels de la transplantation : Côme et Damien soignant leur patient et l'Éthiopien allongé à même le sol. La représentation de ce dernier est totalement inédite : il est figuré vivant, dans une attitude de souffrance extrême trahie par ses traits crispés et un geste désespéré en direction de son moignon coupé. Les saints anargyres, occupés à greffer la jambe noire ou à ausculter ce qui semble être un prélèvement de sang ou d'urine, ne lui accordent que peu d'attention. Le choix conceptuel du sculpteur, illustrant un acte chirurgical réel, va totalement à l'encontre du récit de Jacques de Voragine et des représentations antérieures de l'opération des deux frères. Le second bas-relief occupe toujours son emplacement d'origine : un retable dédié à Côme et Damien (Fig. 40) conservé au sein de la Catedral de San Antolín à Palencia, dans la Capilla de San Gregorio. Son auteur est Felipe Vigarny, un architecte et sculpteur d'origine française. Sous des figures en pieds des saints médecins, la prédelle illustre la transplantation dans une abondance de figures rarement atteinte jusqu'à présent. A l'extrême gauche du spectateur, saint Jean Baptiste accompagne un fidèle en prière. Le dévot est certainement Juan de Arce qui, en 1533, fit réaliser le retable. A l'opposé du champ visuel de l'image, nous retrouvons une image frappante du Noir amputé, au seuil de l'inconscience. L'Éthiopien, agonisant, est cette fois-ci complètement délaissé par les autres protagonistes de la scène. Au centre, l'intervention de Côme et Damien est le théâtre d'un incroyable regroupement de personnages divers œuvrant de concert à la transplantation du membre sain. Une femme soutient la tête du patient, éveillé et

visiblement préoccupé, tandis qu'un homme tient en évidence la jambe malade. En l'absence de signes manifestes d'une présence divine, rien ne différencie les deux jumeaux des autres protagonistes de la scène. Ces deux panneaux innovent dans leur approche réelle au Miracle de la jambe noire, ainsi que par les problèmes ethniques qu'ils soulèvent. Nous reviendrons sur ces points, mais soulignons encore le fait que la jambe gangreneuse n'est pas rattachée au corps du « donneur », abandonnant ce dernier à l'impossibilité d'une résurrection complète lors du Jugement Dernier<sup>245</sup>.

En Allemagne, le culte de Côme et Damien se développa suite à l'arrivée de nombreuses reliques au 9<sup>ème</sup> et au 10<sup>ème</sup> siècle, notamment dans les régions où les dernières poches de résistance du paganisme avaient été récemment éliminées<sup>246</sup>. L'un des plus importants centres de dévotion fut la ville de Brême, qui longtemps conserva des ossements des deux saints. Ceux-ci furent par la suite transférés à Munich, où ils se trouvent encore de nos jours dans un reliquaire de la Michaelskirche. Le coffret contenant les restes présumés des deux jumeaux est un magnifique travail d'orfèvrerie, possédant des éléments remontant au 10<sup>ème</sup> siècle<sup>247</sup>. Il fut commandé vers 1400 par Johann Memeling, superviseur des travaux du Dôme de Brême et futur « Bürgermeister » de la ville<sup>248</sup>. Une fois ouverts, les deux portillons de la châsse laissent entrevoir des peintures figurant l'une le Miracle de l'homme délivré du serpent et l'autre celui de la jambe noire (Fig. 41), une combinaison visuelle que nous avons déjà observée en Espagne. L'association de ces deux miracles post-mortem à des reliques est somme toute assez logique : ces dernières se devaient de continuer l'action des saints martyrs une fois leur vie terrestre achevée. Réalisée par un atelier de Basse-Saxe, la « jambe noire » de Munich est peut-être la première illustration du genre au nord des Alpes. Tout comme la délivrance du paysan, la transplantation s'effectue en deux parties séparées. A gauche, Côme et Damien, ensemble, prélèvent la jambe du Maure à l'aide d'un couteau. A droite, il greffe cette dernière au servant

---

<sup>245</sup> Sur ces deux représentations sculptées du Miracle de la jambe noire, voir en particulier l'analyse de Carmen Fracchia : C. Fracchia, *op. cit.*, 2010, pp. 139-143. Elles sont également traitées, entre autres, par Marie-Louise David-Danel : M.-L. David-Danel, *op. cit.*, p. 49 et pp. 198-201

<sup>246</sup> P. Julien, F. Ledermann et A. Touwaide, *op. cit.*, p. 22

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 23

<sup>248</sup> Le reliquaire fut ensuite vendu, en 1648, à Maximilien de Bavière, raison pour laquelle il se trouve aujourd'hui à Munich. Côme et Damien sont également représentés sur les côtés externes de l'œuvre. Voir : M.-L. David-Danel, *op. cit.*, p. 47 et pp. 67-69, J. Mach, *Von Aussätzigen und Heiligen. Die Medizin in der mittelalterlichen Kunst Norddeutschlands*, Rostock, 1995, pp. 24-29 et J. Schmidt-Voigt, *Russische Ikonenmalerei und Medizin*, Munich, 1983, pp. 71-82

de l'église romaine, dont l'infirmité est trahie par une béquille. Un des deux frères applique également à l'aide d'une spatule un onguent cicatrisant sur la plaie. La présence précoce de cette scène en Allemagne peut surprendre. Néanmoins, nous avons ici affaire à un cas particulier, à mettre en lien avec la dévotion de la ville hanséatique aux saints médecins. Le caractère privé du support mérite également d'être souligné : caché à la majorité des fidèles durant l'année, le Miracle de la jambe noire de Munich n'était certainement dévoilé que lors d'évènements importants, tels la fête des deux saints.

Une seconde manifestation nord-européenne du Miracle de la jambe noire se trouve à Vienne, ville réputée pour conserver dans son dôme dédié à saint Etienne les chefs des saints anargyres<sup>249</sup>. Située sur un panneau appartenant autrefois à un retable démonté, cette image de la transplantation effectuée par Côme et Damien (Fig. 42), conservée à l'Österreichische Galerie du Belvedere, est certainement à mettre en lien avec la popularité dont jouissait le reliquaire des précieux crânes dans la cité autrichienne<sup>250</sup>. L'auteur anonyme de l'œuvre, surnommé le « Meister der Legendenszenen », était un artiste actif dans la région de Vienne entre 1500 et 1520. Il est le seul avec le Maître de Rinuccini à montrer l'opération déjà achevée : au centre, le miraculé, dans un geste élégant, exhibe sa jambe réparée. De part et d'autre, deux scènes prennent place. A gauche, le malade, à peine réveillé, constate sa transformation à l'aide de la chandelle mentionnée par la *Légende dorée*. Il s'agit ici du seul cas où l'acte chirurgical n'est suggéré qu'une fois l'intervention achevée. Contrairement aux autres représentations, les spectateurs n'ont pas ici accès à l'apparition post-mortem des deux saints. A droite, des curieux se massent autour de la tombe de l'Éthiopien, contemplant le membre gangrené substitué au sain. La plus grande originalité de cette œuvre s'observe cependant dans les corps amputés : à l'opposé de ses confrères, l'artiste autrichien a choisi la partie supérieure de la jambe et non sa totalité ou son extrémité comme support du transfert. Cette variante unique de la greffe de Côme et Damien n'a pas manqué d'attirer l'attention des historiens mais, hélas, aucun à notre connaissance n'y a encore apporté de réponses. Ainsi, Jean

---

<sup>249</sup> P. Julien, F. Ledermann et A. Touwaide, op. cit., p. 23

<sup>250</sup> Le Belvedere possède également deux autres panneaux issus du même retable. Ils représentent, en deux étapes différentes, le second miracle post-mortem de Côme et Damien, durant lequel une femme, placée sous la protection des saints médecins par son mari, fut sauvé du diable qui, déguisé sous les traits d'un autre homme, tenta de la tuer : J. de Voragine, op. cit., 1967, vol. 2, p. 229. Sur ces représentations et le Miracle de la jambe noire viennois, voir : M.-L. David-Danel, op. cit., pp. 48-49

Devisse et Michel Mollat relèvent la nécessité jusque-là évitée d'une double transplantation et l'effet « amusant » que celle-ci produit, mais ne nous fournissent pas d'explications quant au phénomène<sup>251</sup>. Marie-Louise David-Danel, quant à elle, observe que « l'artiste a eu l'idée curieuse d'imaginer que la partie malade remplacée se trouve être non pas la jambe, mais la cuisse, ce qui a nécessité double soudure »<sup>252</sup>. Pourtant, à notre avis, le choix du peintre viennois ne doit rien à sa propre fantaisie créative. Au contraire, il serait plutôt dû à une fidélité « trop » grande au texte de la *Légende dorée*. En effet, si nous nous penchons sur la version latine originale du chapitre de Jacques de Voragine consacré aux saints anargyres, celle-ci utilise le mot « coxa », la hanche ou la cuisse, pour désigner la partie du corps du diacre atteinte par le chancre<sup>253</sup>. En allemand, le mot fut d'ailleurs traduit pas « Schenkel », la cuisse<sup>254</sup>, d'où certainement la tripartition inusuelle de la jambe. En stipulant que ces textes soient identiques à ceux qui servirent de références aux artistes, le panneau de Vienne serait donc la transposition la plus exacte du Miracle de la jambe noire en peintures. Il est néanmoins compréhensible que cette solution fut évitée par la plupart de ses illustrateurs. En effet, une seule greffe n'étant déjà pas chose facile à croire ou à accepter pour les fidèles, en suggérer une deuxième aurait sans doute surchargé à outrance le message visuel de l'opération divine. Relevons également que, pour nos yeux modernes, cette représentation acquiert réellement un caractère surnaturel, à l'instar de celui que devait ressentir nos prédécesseurs face à l'ensemble des images du Miracle de la jambe noire.

Dans le sud-ouest de l'Allemagne, la transplantation miraculeuse apparaît également sur un panneau mentionné brièvement en introduction à ce travail (Fig. 2). Exposé au Landesmuseum Württemberg de Stuttgart, il est probable qu'il fut réalisé au début du 16<sup>ème</sup> siècle dans la ville où il est toujours conservé, sous la main d'un artiste connu comme le « Maître du Retable Stettener et Schnaiter »<sup>255</sup>. La représentation du récit de la *Légende dorée* se limite à l'acte chirurgical de Côme et Damien : les deux saints, de part et d'autre de leur patient éveillé, greffent la jambe

<sup>251</sup> J. Devisse et M. Mollat, op. cit., vol. 2, p. 205

<sup>252</sup> M.-L. David-Danel, op. cit., p. 49

<sup>253</sup> Cf. note 162

<sup>254</sup> « (...) danach schnitten sie dem Kranken den Schenkel ab und setzen des Mohren Schenkel an die Stelle, und salbten die Wunde mit Sorgfalt (...) » : J. de Voragine, *Die Legenda aurea*, traduction par R. Benz, Köln / Olten, 1969, p. 740

<sup>255</sup> Sur le panneau de Stuttgart, voir : M. Ohm, *Legendäre Meisterwerke Kulturgeschichte(n) aus Württemberg*, Stuttgart, 2012, p. 157 et H. Schröder, *Kunst im Alten Schloß, Stuttgart*, 1998, p. 97

noire. Le membre amputé, sans signe apparent de maladie, gît négligemment sur le sol de la chambre. La composition n'est pas sans rappeler celle du Maître de « Los Balbases » (Fig. 3) : les deux jumeaux sont assistés dans leur tâche par trois anges, dont deux portent des instruments de médecine et des onguents destinés certainement à cautériser la plaie que l'un des frères bande méticuleusement. Le troisième, légèrement en retrait, invite par sa position frontale un observateur potentiel à contempler l'image. Cette œuvre se distingue des autres représentations du miracle par l'angle d'observation de la scène : le patient apparaît pour la première fois en vue plongeante. Ce choix conceptuel peu anodin avait certainement pour but de faciliter l'immersion des fidèles dans l'intervention. En effet, en présentant le diacre de face, celui-ci, malgré ses yeux tournés vers la droite, pénètre directement dans l'espace du spectateur.

Contrairement à l'Italie ou à l'Espagne, les représentations nordiques du Miracle de la jambe noire sont avant tout des manifestations artistiques rares et sporadiques. Leur dispersion géographique et leur diversité iconographique impliquent souvent la production d'œuvres inédites et sans liens apparents entre elles. Avant de conclure notre analyse des images consacrées au sujet de la transplantation des saints anargyres, il convient de mentionner la plus incroyable d'entre elles : l'œuvre connue sous le nom de « La Charité des saints Côme et Damien », peinte par Ambrosius Francken (vers 1544-1618). Ce dernier appartient à la première génération de la famille Francken, dynastie de peintres dont le plus célèbre représentant fut sans doute Frans Francken II. Ambrosius fut formé, avec ses frères Hieronymus et Frans I, à l'atelier de Frans Floris. Au sommet de sa carrière, il fut l'auteur de nombreuses œuvres pour les riches corporations anversoises<sup>256</sup>. Parmi celles-ci, citons le Retable de saint Sébastien pour la guilde des archers et des saints Crispin et Crispinien pour la guilde des cordonniers. Vers 1590, la guilde des barbiers et des chirurgiens commande elle-aussi à Ambrosius Francken un nouveau retable pour la cathédrale d'Anvers, le précédent ayant été détruit par les calvinistes brièvement au pouvoir entre 1580 et 1581. Le panneau central fut perdu durant la révolution française et nous ne disposons d'aucune information le concernant. Les deux volets latéraux furent par contre

---

<sup>256</sup> Pour la biographie d'Ambrosius Francken et de la première génération de la famille Francken, voir le chapitre « Die erste Generation : die Brüder Hieronymus Francken I., Ambrosius Francken I. und Frans Francken I. » dans : U. Härting, Frans Francken der Jüngere (1581-1642) : die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog, Freren, 1989, pp. 18-20

préservés, et il est de nos jours possible de les admirer au Koninklijk Museum voor Schone Kunsten à Anvers<sup>257</sup>. De grandes tailles<sup>258</sup> et d'une rare qualité esthétique, ils témoignent de la richesse et du pouvoir de la ville et de ses commerçants au tournant du siècle. Le panneau de gauche représente le Miracle de la jambe noire (Fig. 43). Le patient des saints anargyres se présente au premier plan, de face, avec Côme et Damien l'opérant à ses côtés. A l'arrière, en position surélevée, d'autres personnages, hommes et femmes, portent assistance à des malades de diverses façons : saignée, contrôle de l'urine et aide à la nutrition. Le volet de droite illustre, quant à lui, le martyre des deux jumeaux (Fig. 44). L'un des deux est déjà mort, tandis que le second se prépare à recevoir le coup d'épée fatidique du bourreau. A l'arrière, Lysias et ses soldats observent la scène. Le revers de ces deux panneaux, rarement visible, figure les saints médecins en grisaille. Floris Prims, chanoine et archiviste de la ville, rapporte qu'Ambrosius Francken aurait réalisé sa commande en 1593. En l'absence de documents écrits le confirmant, la peinture est datée de façon plus générale à la dernière décennie du 16<sup>ème</sup> siècle<sup>259</sup>. La transplantation représente l'apogée du réalisme chirurgical dans les images du Miracle de la jambe noire. Crue et puissante, elle semble nier toute référence au divin, aussi bien dans la représentation de Côme et Damien que dans l'acte médical lui-même. Ces deux aspects seront déterminants dans la compréhension de l'évolution du sujet à la Renaissance, peu avant sa quasi-disparition.

### *Le Miracle de la main de Jean Damascène*

Le Miracle de la jambe noire, à notre connaissance, est unique en son genre : aucun autre récit d'interventions divines ne stipule explicitement l'échange corporel entre deux êtres humains. Si la transplantation demeure un fait singulier, il est néanmoins possible de mettre en corrélations l'opération de Côme et Damien avec les autres témoignages de greffes impliquant, dans leur cas, la réimplantation d'un membre amputé sur son support charnel initial.

---

<sup>257</sup> M.-L. David-Danel, op. cit., p. 38 et 45 et pp. 136-139 et D. Freedberg, « The Representation of Martyrdoms during The Early Counter-Reformation in Antwerp », in *The Burlington Magazine*, 118(876) (1976), pp. 128-132

<sup>258</sup> 237 sur 89 centimètres

<sup>259</sup> D. Freedberg, op. cit., pp. 128-131

Parmi ces derniers, il convient de prendre en considération le cas du Miracle de la main de Jean Damascène car, tout comme le récit hagiographique des saints anargyres, il place le contexte de la guérison au sein d'une apparition onirique. La plus ancienne version de l'évènement dont nous disposons est la « Vita » grecque attribuée au patriarche Jean de Jérusalem, un texte qui, déjà, s'éloigne fortement des faits réels ayant marqué l'existence du célèbre théologien<sup>260</sup>. Le miracle aurait eu lieu en 726 ou en 730, époque à laquelle le saint vivait encore à Damas, ville sous la domination des Omeyyades. Jean écrivait des traités pour défendre les images religieuses, interdites par l'empereur byzantin Léon III. Ne pouvant le punir directement, ce dernier fit parvenir au calife une fausse lettre dans laquelle Jean mentionnait les faiblesses défensives de Damas. Le théologien fut accusé de trahison et, comme punition, on lui amputa la main droite. Jean, désespéré de ne pouvoir continuer ses travaux d'écriture, demanda au calife de pouvoir récupérer sa main pour l'enterrer. Il la déposa devant une icône de la Vierge et, après s'être lamenté de son infortune, il s'endormit. Il rêva alors que la Vierge lui apparaissait et lui restituait son membre. Le saint se réveilla, découvrit que sa main avait retrouvé son emplacement et passa le reste de la nuit en prières de remerciements à sa bienfaitrice. Le jour levé, il se rendit chez le souverain de la ville. Celui-ci, face au miracle clairement attesté par la présence d'une cicatrice, reconnut l'innocence de Jean.

Ce récit met en exergue l'importance du membre tactile de Jean Damascène, celui qui lui permet de remplir sa fonction terrestre : la célébration des offices et la rédaction de vérités dogmatiques. Le texte connut une diffusion importante : traduit en plusieurs langues, on retrouve sa trace aussi bien dans le sud de l'Europe que dans les pays nordiques<sup>261</sup>. Le fait est plutôt surprenant car, si les écrits théologiques de Jean Damascène étaient étudiés et appréciés dans les grands centres intellectuels<sup>262</sup>, son

---

<sup>260</sup> Inspirée peut-être d'une « Vita » arabe, l'auteur peut être identifié à Jean VII (964-966) ou Jean VIII (1106-1165) : A. Louth, *St John Damascene. Tradition and Originality in Byzantine Theology*, Oxford, 2002, pp. 16-18. Douglas B. Price et Neil J. Twombly cite le texte du MS graec. 1559 conservé à la Bibliothèque nationale de France : D. B. Price, N. J. Twombly (éd.), op. cit., pp. 167-170

<sup>261</sup> Douglas B. Price et Neil J. Twombly recensent 31 versions différentes, écrites, notamment, en vieux français, vieux norrois et en anglais : D. B. Price, N. J. Twombly (éd.), op. cit., pp. 167- 386

<sup>262</sup> La partie la plus célèbre de sa *Fontaine de la connaissance* (ou *Fontaine de la sagesse*), indiquée en latin comme *De fide orthodoxa*, connut un impact certain en Occident au Moyen Âge tardif. Divisée en quatre livres pour la faire correspondre aux *Sentences* de Pierre Lombard, elle fut notamment traduite par Robert Grosseteste entre 1235 et 1239. Voir : N. Lewis, « Robert Grosseteste and the Church Fathers », in I. Backus (éd.), *The Reception of the Church Fathers in the West. From the Carolingians to the Maurists*, Leiden, 1997, vol. 1, pp. 214-215 et B. Steimer, Th. Wetzstein (sous la dir. de), op. cit., p.158

importance en tant que figure sainte à l'extérieur du monde byzantin semble moindre<sup>263</sup>. Les œuvres le représentant sont ainsi rares et, à notre connaissance, la greffe miraculeuse est le seul récit hagiographique le concernant à avoir été transposé en peintures. Son succès est peut-être dû à la présence en Occident de témoignages similaires. Un lien existe certainement avec le Miracle de la main du pape Léon, survenu devant une image de la Vierge. Jacques de Voragine relate comment le souverain pontife, alors qu'il célébrait la messe à Santa Maria Maggiore le jour de Pâques, reçut d'une femme un baiser sur la main. Le geste provoqua chez le saint une tentation charnelle et, pour se punir, il décida de couper le membre outragé. Cet acte, incapacitant le pape dans son devoir envers Dieu, provoqua évidemment la réaction de ce dernier : la Vierge apparut à Léon et lui rétablit son intégrité corporelle<sup>264</sup>. Ces deux miracles décrivant la réimplantation d'une main grâce à une intervention mariale doivent certainement leur notoriété au culte des icônes orientales, particulièrement présent en Europe à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance. Ces images, généralement produites à Byzance et considérées, souvent à tort, comme antiques, partageaient les vertus miraculeuses des reliques<sup>265</sup>. A ce titre, les origines de Jean Damascène facilitèrent certainement l'assimilation de la légende narrant la guérison de sa main en Occident. En 1349, le vénitien Paolo Morosini rapporta de Constantinople une icône prétendue ancienne mais, en réalité, produite vraisemblablement durant le siècle précédent. Connue comme la « Madonna della Pace » (Fig. 45), elle fut confiée aux dominicains du couvent des SS. Giovanni e Paolo, lesquels par la suite la placèrent dans la chapelle qui, de nos jours, porte encore son nom<sup>266</sup>. Bien que les ouvrages récents aient tendance à omettre cette information, la « Madonna della Pace » était considérée comme l'image devant laquelle Jean Damascène aurait prié pour obtenir sa guérison. Mariano degli Amatori, professeur de théologie au 18<sup>ème</sup> siècle, indique précisément le lien entre les deux dans le chapitre de sa *Biblioteca Eucaristica* consacré au saint : « (...) le Prince des Sarrasins eut l'ardeur,

<sup>263</sup> Il ne fut reconnu docteur de l'Église par l'Église catholique qu'en 1890 : B. Steimer, Th. Wetzstein (sous la dir. de), op. cit., p. 156

<sup>264</sup> J. de Voragine, op. cit., 1967, p. 413. Vers 1475, Antoniazio Romano réalisa une réplique moderne de l'icône, adaptant son iconographie aux normes picturales de son époque. Au premier plan, elle montre un ange guérissant Léon. L'œuvre est conservée à la National Gallery of Ireland à Dublin : H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, 2004, pp. 492-496, E. D. Howe, « Antoniazio Romano, the Golden Legend and a Madonna of Santa Maria Maggiore », in *The Burlington Magazine*, 126(976) (1984), pp. 416-419 et G. Wolf, *Salus populi romani : die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim, 1990, pp. 247-249

<sup>265</sup> Voir : H. Belting, op. cit., 2004, pp. 331-382

<sup>266</sup> Ibid. p. 373 et U. Franzoi, D. di Stefano, *Le chiese di Venezia*, Venezia, 1976, pp. 427-434

sous l'empire de Léon, de lui faire couper la main droite, laquelle lui fut restituée miraculeusement par l'intercession de la très sainte Vierge pendant qu'il se recommandait à elle devant son image ; et on dit que c'est justement celle qui est vénérée à Venise dans la très noble chapelle érigée par la magnificence vénitienne dans le couvent des SS. Giovanni e Paolo, sous le nom de Madonna della Pace »<sup>267</sup>.

L'église des franciscains de Lodi, en Lombardie, possède certainement la plus intéressante représentation picturale du Miracle de la main de Jean Damascène. Sur l'intrados d'un des arcs divisant la nef centrale de la nef latérale, un artiste inconnu de la fin du 14<sup>ème</sup> siècle a peint l'évènement en plusieurs scènes distinctes (Fig. 46). La narration, d'une certaine naïveté quant à son rendu, montre l'accusation portée à Jean. S'ensuivent la punition du saint et sa prière devant l'icône de la Vierge. Cette dernière intervient alors : elle escalade une échelle et récupère simultanément la chair mutilée, acrobatie étonnante vu qu'elle porte toujours le Christ sur son bras gauche. Elle guérit ensuite le saint durant son sommeil, lequel, dans l'image suivante, la remercie en célébrant une messe en son honneur. L'observateur attentif notera rapidement que les faits illustrés s'éloignent du texte original : Jean, représenté en évêque, comparaît devant un souverain qui semble être chrétien. Celui-ci commande l'amputation de ses deux mains, lesquelles viennent ensuite accrochées sur le tympan d'une église dédiée, peut-être, à la Vierge<sup>268</sup>. Dans leurs contributions respectives au cycle de Lodi, Georges Kaftal et Elena Granata notent que cette version de la légende ne correspond, dans sa totalité, à aucun texte connu. Elena Granata indique également qu'aucun évènement historique lié à la commune ne semble avoir motivé ce choix iconographique, rendant l'identification d'une source précise difficile. Comme base textuelle partielle, les auteurs proposent le *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais<sup>269</sup>, lequel raconte l'épisode d'une façon sensiblement différente. Jean

---

<sup>267</sup> Chapitre 15 de la troisième section du premier volume « I Sentimenti di San Giovanni Damasceno Monaco » : « (...) il Principe de' Saracini si arrogò l'ardire sotto l'impero di Leone di fargli tagliare la mano dritta, la quale gli fu per intercessione della Vergine Santissima miracolosamente restituita : mentre alla stessa, dinanzi la sua immagine, raccomandavasi ; e si dice essere appunto quella, che venerasi in Venezia nella nobilissima cappella, dalla Veneta magnificenza eretta nel convento de' SS. Giovanni e Paolo, col titolo della Madonna della Pace. » : M. degli Amatori, Biblioteca Eucaristica, Venise, 1744, vol. 1, p. 289

<sup>268</sup> Elle est représentée dans un arc sur la façade de l'édifice où les mains sont suspendues.

<sup>269</sup> Sur ce point, ainsi que sur l'analyse et la datation des peintures de Lodi, voir : E. Granata, « Prima iconografia francescana in Lombardia », in A. Dallaj, P. de Vecchi et al. (éd.), *Il Francescanesimo in Lombardia : storia e arte*, Milan, 1983, pp. 192-194 et G. Kaftal, *Saints in Italian Art : Iconography of the Saints in the Paintings of North West Italy*, Florence, 1985, vol. 4, pp. 394-407. Une autre source possible de la représentation serait le *Catalogus sanctorum* de Petrus de Natalibus.

Damascène aurait été capturé par des Sarrasins et emmené en Perse. Il y devint le précepteur du fils d'un païen, lequel assimila complètement le style littéraire et l'écriture de son maître. Une fois ce dernier revenu à Constantinople, le jeune homme, par méchanceté, composa une lettre qu'il signa de la main du théologien. La missive, envoyée au palais impérial, désignait à nouveau Jean comme traître. Confronté à l'empereur, Jean admit que l'écriture était la sienne, bien qu'il n'en fût pas l'auteur. Les juges décidèrent de couper la main fautive et de la suspendre dans le monastère du supplicé, en témoignage de son crime. Jean se lamenta de son infortune devant une image de la Vierge, lui demandant pourquoi elle avait permis que l'instrument de sa vénération lui soit ôté. Durant la nuit, cette dernière lui apparut, le réconforta et alla à l'église pour récupérer la main et la replacer sur le corps de Jean<sup>270</sup>. Ce récit, qui intervertit les rôles respectifs des musulmans et des chrétiens, transpose la rivalité initiale entre iconoclastes et iconodoules dans une thématique d'actualité au Moyen Âge tardif : le conflit avec les Sarrasins. Il ne fait pas référence à deux aspects particuliers aux représentations de Lodi, les deux mains coupées et l'habit d'évêque du protagoniste principal, mais les autres éléments sont présents, notamment la mention des mains accrochées sur l'édifice où le théologien résidait. A vrai dire, Jean Damascène, en tant que personnage historique, semble avoir été parfois confondu avec d'autres figures célèbres par les occidentaux<sup>271</sup>. Le flou qui entoure son protagoniste n'enlève cependant rien à l'attrait de cette œuvre pour notre travail. Outre l'importance du rêve comme instrument de guérison, le cycle de Lodi insiste également sur un autre point : la monstration des membres mutilés. Comme dans le cas du Miracle de la jambe noire, les spécificités du médium visuel mettent en avant la chair détachée de son support comme instrument de communication privilégié avec les fidèles.

---

<sup>270</sup> Le récit hagiographique est inclus dans les chapitres 103 à 105 du livre 17 du *Speculum historiale*, lui-même quatrième volume du *Speculum maius*, l'œuvre principale de Vincent de Beauvais. Cette dernière, vaste répertoire de connaissances commandées en 1246 par Louis IX, connut une diffusion importante dans tout l'Occident chrétien. Pour cette raison, il est fort probable qu'elle constituait la source première des informations relatives à la vie de Jean Damascène au Moyen Âge et à la Renaissance. Le texte latin du miracle, assez long, est reproduit par Douglas B. Price et Neil J. Twombly : D. B. Price, N. J. Twombly (éd.), op. cit., pp. 183-185. Ils se basent sur la réédition du texte réalisée à Douai en 1624 (*Speculum maius : Bibliotheca Mundi Vincentii Burgundi... Speculum quadruplex, Naturale, Doctrinale, Morale, Historiale*, Douai, 1624, 4 vol.)

<sup>271</sup> Fait intéressant pour notre étude, mentionnons qu'il était considéré comme un saint médecin, résultat d'une confluence entre son propre nom et celui du médecin arabe Mesue, appelé Jean de Damas. A ce propos, voir la notice sur « S. Giovanni Damasceno » dans : A. Pazzini, *I santi nella storia della medicina*, Rome, 1937, pp. 312- 314

### 2.2.3. Les ordres mendiants

La plupart des témoignages hagiographiques dont nous avons traité jusqu'à présent sont relatés par la *Légende dorée*, l'œuvre d'un dominicain. Cependant, il semble que les « images de greffes », encore plus que les textes, aient eu la faveur des frères prêcheurs, voire des ordres mendiants en général. En Italie, la majorité des représentations du Miracle de la jambe noire étaient destinées à orner leurs églises. Dans le cas de la guérison de Jean Damascène, la précieuse icône fut accueillie par les dominicains, tandis que le cycle de Lodi était destiné à un édifice franciscain. William Hood, dans son étude consacrée au couvent florentin de San Marco, prouve avec justesse l'importance du recours fréquent à Côme et Damien dans les œuvres ornant l'édifice. Outre l'association avec les Médicis, il répondait à un but précis : montrer que les saints anargyres, de par leur pratique exemplaire d'une médecine non rétribuée de leur vivant, acquièrent à leur mort une place privilégiée leur permettant de continuer à soigner leurs fidèles. Ils servaient dès lors de modèles parfaits pour les frères prêcheurs de l'observance dominicaine, dont la règle était basée sur une renonciation aux biens matériels et un strict respect des préceptes de vie chrétienne<sup>272</sup>. Le cas des franciscains de Santa Croce est identique : Côme et Damien ne se limitaient pas seulement à indiquer la participation de la famille dirigeante de Florence dans la production d'œuvres religieuses, mais reflétaient également les propres valeurs des ordres mendiants tout en offrant un modèle de sainteté reconnu auquel se référer. Ces derniers n'étaient pas les seuls à profiter de la notoriété des saints médecins en Occident. Ainsi, dans le retable de Jaume Huguet (Fig. 38), Abdon et Sennen, dont le culte était important en Catalogne mais discret ailleurs, unissent leurs images à celles de Côme et Damien. Figurés dans la prédelle, ces derniers semblent « supporter » la propre légitimité du récit hagiographique des deux martyrs figurés au registre supérieur. Cependant, avant que le récit de la transplantation miraculeuse ne soit récupéré par d'autres groupes, les ordres mendiants sont incontestablement les principaux promoteurs des représentations de la « jambe noire ». Bien que voués initialement à une vie de pauvreté absolue, ces derniers, au fur et à mesure qu'ils se conformaient aux autres institutions religieuses, commissionnèrent également des œuvres riches et fastueuses pour orner leurs églises. Leur expansion, parfois difficile,

---

<sup>272</sup> W. Hood, op. cit., pp. 111-116

ne ralentit cependant jamais et, au 15<sup>ème</sup> siècle, ils sont l'une des forces majeures de la société européenne. Multipliant leurs saints et leurs couvents, les ordres mendiants révolutionnèrent ainsi le répertoire iconographique occidental, via une collaboration inédite avec les autres membres des communautés où ils résidaient. Ils étaient vus comme un puissant instrument de cohésion, servant aussi bien les intérêts du pouvoir que ceux des simples citoyens. Au premier, ils proposaient en effet des figures liées à la ville et donc des symboles d'identité et d'unité civiques. Au second, ils offraient des images nouvelles, plus tournées vers les attentes des fidèles. En échange, les ordres mendiants recevaient des donations, nécessaires pour assurer leur subsistance et leur expansion étant donné que, contrairement aux monastères, ils ne disposaient pas de revenus directs<sup>273</sup>. A Florence, cette coopération était notamment présente dans le rôle que les religieux assumaient vis-à-vis des confraternités laïques, en particulier celles composées de jeunes hommes destinés à guider, une fois adulte, le destin de la ville. En 1444, Côme l'Ancien offrit aux membres de la Compagnia della Purificazione e di San Zanobi un nouvel oratoire sur les terrains appartenant aux dominicains de San Marco. Ces derniers et les Médicis étaient les garants de la formation des futurs citoyens, et la décoration tout comme les rituels associés à l'édifice reflètent leur mainmise sur le processus d'intégration sociale recherché : sous la supervision des frères, les adolescents pénétraient dans leur lieu de culte via une chapelle dédiée à Côme et Damien. Ils étaient également tenus de prier pour l'âme de leur dirigeant et bienfaiteur<sup>274</sup>. Le succès des ordres mendiants fut une source d'émulation importante pour les groupes religieux du Moyen Âge tardif. Avant de finalement pouvoir intégrer leur rang<sup>275</sup>, les Jésuites à l'origine du retable de Sano di Pietro (Fig. 31) cherchaient

<sup>273</sup> La règle de pauvreté fut cependant de moins en moins respectée, provoquant des tensions. Ces dernières sont à l'origine de l'apparition, au 15<sup>ème</sup> siècle, des frères de l'observance chez les franciscains et les dominicains, lesquels souhaitaient un retour aux valeurs premières de leur ordre. Le développement fulgurant des ordres mendiants est sans précédents dans l'histoire de l'Église médiévale. Approuvés respectivement en 1223 et en 1216, les franciscains possédaient, vers 1300, plus de 1400 couvents et les dominicains environ 600 : M. Tomasi, *L'arte del Trecento in Europa*, Turin, 2012, pp. 81-85 et A. Vauchez, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge*. D'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques, Rome, 1988, pp. 131-142

<sup>274</sup> Une autre confraternité célèbre était celle de la Natività, qui se réunissait à la Santissima Annunziata. Sur l'importance de ces groupes de jeunes hommes et leur lien avec les ordres mendiants dans le fonctionnement de la commune toscane, voir : R. C. Trexler, *Public Life in Renaissance Florence*, Ithaca / Londres, 1991, pp. 368-387 et D. C. Ahl, « « In corpo di compagnia » : Art and Devotion in the Compagnia della Purificazione e di San Zanobi of Florence », in B. Wisch, D. C. Ahl (éd.), *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy : Ritual, Spectacle, Image*, Cambridge, 2000, pp. 46-65

<sup>275</sup> Les Jésuites furent ensuite supprimés en 1668 par Clément IX. Sur l'histoire des Jésuites, voir : G. Dufner, *Geschichte der Jesuiten*, Rome, 1975, en particulier les pp. 3-198 pour le trecento et le quattrocento

à légitimer leurs activités par un recours constant au modèle des dominicains et des franciscains, mentionnés dans l'œuvre via les représentations de saint Bernardin et sainte Catherine de Sienne. Ces derniers, associés à Côme et Damien, dénotent le rôle prépondérant joué par l'alliance de figures traditionnelles du christianisme à des personnages récents dans la promotion d'images nouvelles, parmi lesquelles celles traitant de la modification de l'intégrité corporelle.

A ce propos, le récit de la « jambe noire » n'est pas le seul utilisé par les ordres mendiants pour proposer aux fidèles, via la greffe, un modèle de réparation corporelle. Les franciscains et les dominicains disposent eux aussi d'un miracle analogue, œuvres de leurs deux plus grands thaumaturges respectifs : saint Antoine de Padoue et saint Pierre de Vérone. Commençons par le représentant de l'ordre des frères mineurs. Né Fernando Martins de Bulhões, le saint lisbonnais connut une renommée sans précédents de son vivant déjà. Quand il mourut le 13 juin 1231, près de Padoue, la notice de son décès provoqua immédiatement un conflit entre les différentes communautés religieuses auxquelles il était lié, toutes désireuses de disposer de la dépouille du célèbre orateur. L'évêque Jacopo Corrado et le podestat Badoer intervinrent et décidèrent que le corps devait être transporté au couvent de Santa Maria Mater Domini, là où le saint résidait et où se trouve de nos jours la basilique qui lui est consacrée. La sanctification ne se fit pas attendre : le 30 mai 1232, il est élevé au rang des élus privilégiés de Dieu par Grégoire IX, lequel avait connu Antoine et favorisa le processus. Ce dernier fut facilité par la dévotion qui entourait le saint. Particulièrement aimé du peuple, les innombrables miracles de guérison qu'on lui attribua le définirent rapidement comme un bienfaiteur de premier ordre. Dans la foulée, les travaux de construction de l'édifice monumental destiné à abriter ses précieuses reliques commencèrent dès 1232<sup>276</sup>. L'un des principaux témoignages dont nous disposons sur les interventions miraculeuses de saint Antoine de Padoue se trouve dans les *Chronica XXIV Generalium Ordinis Minorum*, les vingt-quatrièmes chroniques de l'ordre des frères mineurs. Écrites par Arnaldo de Serrano entre 1367 et 1370, elles contiennent un extrait important sur les actions prodigieuses du saint, raison pour laquelle les Bollandistes attribuèrent au texte en question le nom de *Liber*

---

<sup>276</sup> Sur la vie et les événements suivant la mort de saint Antoine de Padoue, voir : P. Scandaletti, Antonio da Padova, Milan, 1981, pp. 141-151 et pp. 167-77 et B. Steimer, Th. Wetzstein (sous la dir. de), op. cit., pp. 42-43

*miraculorum*. Au numéro trente-deux, le recueil indique un miracle intitulé « Qualiter reintegravit pedem mutilatum<sup>277</sup> ». Le passage décrit l'évènement de la façon suivante :

« Une autre fois, il arriva qu'un homme de Padoue, du nom de Léonard, s'accusa, parmi les autres péchés qu'il venait confesser, d'avoir donné un coup de pied à sa mère, et avec une telle violence qu'elle tomba par terre. Horrifié, l'homme de Dieu, avec la ferveur de l'esprit, le réprimanda durement et, avec d'autres paroles de répréhensions, il dit : « Le pied qui frappe le père ou la mère devrait être amputé à l'instant ». Cet homme simple ne comprit pas le sens de la phrase et, pris de remords pour la faute commise et angoissé par les dures paroles du saint, il retourna en hâte chez lui et se coupa immédiatement le pied. L'annonce d'une punition aussi cruelle se répandit rapidement dans toute la ville et arriva à l'oreille de la mère de Léonard. Retournant rapidement chez elle, elle vit le fils ainsi mutilé et, en ayant su la motivation, elle se dirigea vers le couvent des frères et se lamenta à grande voix, accusant frère Antoine d'avoir été l'instigateur du suicide de son fils. Le saint chercha de la calmer et de lui expliquer son propre comportement. Puis, se dirigeant vers l'habitation du malheureux, après une oraison dévote et suppliante, il unit à la jambe le pied coupé, faisant en même temps le signe de la croix et passant dessus ses mains sacrées plusieurs fois. A l'instant, le pied resta parfaitement inséré à la jambe, de telle façon que l'homme, joyeux et guéri, sauta sur ses pieds, exultant, sautant et louant Dieu. »<sup>278</sup>

---

<sup>277</sup> « Comment il rattacha le pied mutilé »

<sup>278</sup> « Contigit autem semel quod quidam de Padua, Leonardus nomine, viro Dei inter alia peccata confessus est, quod pede percusserat matrem suam, sic quod ad terram ceciderat ex enormi impulsu. Quod vir Dei horrens, in fervore spiritus ipsum dure redarguens, inter alia verba reprehensionis dixit : « Pes qui percudit patrem aut matrem, deberet protinus amputari ». Hoc autem vir simplex non recte intelligens et propter culpam et sancti exasperationem tristis effectus, domum concite rediit pedemque proprium ilico mutilavit. Rumor vero tanti piaculi statim totam civitatem perlustrans, ad aures matris Leonardi pervenit. Que cum festinatione domum rediens, filium sic mutilatum videret, cum causam didicisset, ivit ad fratres et vociferando de fratre Antonio conqueritur, qui filium suum interfecerat ob hanc causam. Sanctus autem, ipsam consolando, se legitime excusavit. Et mox ad ipsum perveniens, oratione premissa anxia et devota, pedem coniungens tibie, facto pariter signo crucis et sacris manibus aliquandiu desuper liniens, statim pes ita insertus et consolidatus est tibie, quod ibidem surrexit homo alacer et incolumis, exultans et exiliens et laudans Deum. » Sur le *Liber Miraculorum* et son auteur, voir : V. Gamboso (sous la dir. de), « Liber miraculorum » e altri testi medievali, Padoue, 1997, pp. 63-65. L'ouvrage retranscrit également le texte latin complet, accompagné d'une traduction italienne. Pour le Miracle du pied, voir : *ibid.*, pp. 246-248

Léonard, le protagoniste de ce récit, définit un prototype de miraculé aux antipodes de celui de Jean Damascène. Homme simple et sans grande intelligence, il incarne, tout comme sa mère, la frange de la population pour qui la réparation de l'intégrité corporelle répond avant tout à un besoin physique prosaïque : la nécessité de pouvoir travailler afin de vivre dignement. Archétype des miracles de guérison les plus fréquents dans les procès de canonisation, il représente les ouvriers et les paysans, qui, à la recherche d'une figure de dévotion charitable et ouverte, conférèrent au saint padouan charismatique la notoriété dont il dispose encore de nos jours.

L'image la plus célèbre représentant le Miracle du pied guéri par saint Antoine de Padoue s'inscrit cependant dans un contexte qui ne doit que peu au simple culte populaire. Elle se trouve sur l'autel principal de la Basilica di Sant'Antonio à Padoue (Fig. 47), lieu de sépulture du saint et principale destination de pèlerinage pour ses dévots. L'œuvre initiale, conçue par Donatello entre 1447 et 1450, subit plusieurs altérations au fil du temps. Entre 1579 et 1582, l'autel fut substitué par celui de Girolamo Campagna. Au 19<sup>ème</sup> siècle, la célébrité du sculpteur toscan provoqua des tentatives de récupération du modèle initial. Ils durèrent jusqu'en 1895, portant à la configuration qui s'observe aujourd'hui dans l'édifice. Celle-ci, bien que vivement critiquée, offre un support de choix pour admirer la représentation de la guérison de Léonard. L'autel, situé initialement au fond de la basilique, était une étape secondaire pour les pèlerins, lesquels venaient surtout pour se recueillir sur la dépouille du thaumaturge. Il fut commandé à Donatello par les membres de l'Arca del Santo, comité constitué de quatre citoyens de Padoue et de deux franciscains. D'une richesse unique pour un aménagement liturgique de ce genre au quattrocento, il est possible qu'il reflète les tensions existant entre les frères conventuels, propriétaire de la basilique et désireux d'exploiter ses ressources, et les observants, soutenus par le pape Eugène IV lors de la réunion de l'ordre à Padoue en 1443. L'autel, bien que transformé, figurent encore les principaux sujets de la composition initiale : des statues représentant, entre autres, une Vierge à l'Enfant en trône, saint François, saint Antoine de Padoue, saint Daniel, sainte Justine, saint Prosdocime<sup>279</sup>, ainsi que des bas-reliefs montrant les quatre principaux miracles de saint Antoine, les symboles des évangélistes et une piété. Les panneaux narratifs, certainement les plus aboutis d'un point de vue stylistique, avaient pour but d'illustrer les vertus de guérisseur et de

---

<sup>279</sup> Les saints accompagnants les deux représentants de l'ordre des franciscains sont des figures liées à la dévotion padouane.

défenseur de la foi du saint portugais, tout en rappelant aux frères le rapport privilégié dont il jouissait vis-à-vis de leur modèle. Outre le Miracle du pied, ils se réfèrent à trois autres récits prodigieux associés à saint Antoine : Le Miracle du cœur de l'avare, le Miracle de la mule et le Miracle du nouveau-né. Dans ces représentations, Donatello s'illustre par l'importance conférée à la perspective, à la profondeur et aux formes architectoniques, composants qui, plus que les protagonistes, définissent la construction de l'image. Il focalise néanmoins l'attention du spectateur sur l'élément le plus significatif du récit : dans le cas de la réimplantation du pied, l'ensemble des éléments visuels convergent vers saint Antoine qui, agenouillé, restitue au jeune homme blessé son intégrité corporelle. Ce dernier émerge clairement de la foule venue assistée au prodige : son corps, couché et tourné dans une attitude de supplication vers le ciel, s'oppose aux regards et aux attitudes des autres personnages amassés autour de lui<sup>280</sup>.

Dans un édifice annexe à la Basilica di Sant'Antonio se trouve la Scoletta del Santo, nom attribué à la salle située au premier étage du siège de la Confraternita di Sant'Antonio, une confraternité fondée peu après la mort de saint Antoine et documentée dès 1298. En 1427, devenue puissante grâce à son soutien à la diffusion du culte du célèbre thaumaturge, elle obtient des frères mineurs un terrain situé près de l'entrée de l'édifice où le corps de leur saint patron résidait. Ils y construisent tout d'abord un oratoire, agrandi rapidement grâce à l'ajout de la pièce destinée à recevoir les réunions de ses membres. Sa décoration picturale fut confiée à différents peintres, dont Titien qui, entre 1510 et 1511, réalisa trois des dix-huit scènes ornant les murs de la chambre : le Miracle du nouveau-né, le Miracle du mari repentant et le Miracle du pied<sup>281</sup>. Le jeune peintre fut peut-être recommandé par un autre maître de la Renaissance vénitienne, Tullio Lombardo, lequel avait à peine dirigé l'élaboration des panneaux en marbre destinés à la chapelle contenant la tombe du saint franciscain. La greffe opérée par saint Antoine de Padoue (Fig. 48) reprend certaines des solutions proposées par Donatello, tout en conférant à l'image un caractère dévotionnel plus

---

<sup>280</sup> Sur l'autel de Donatello et ses transformations ultérieures, voir : G. G. Bertelà, *Donatello*, Florence, 1991, pp. 42-56, G. E. Creighton, « The Original Assembly of Donatello's Padua Altar », in *Artibus et Historiae*, 28(55) (2007), pp. 11-22 et G. A. Johnson, « Approaching the Altar : Donatello's Sculpture in the Santo », in *Renaissance Quarterly*, 52(3) (1999), pp. 627-661

<sup>281</sup> Le Miracle du cœur de l'avare, également présent, est parfois attribué au frère du Titien, Francesco. L'histoire et le décor pictural de la Scoletta del Santo sont traités dans : L. Saracini, *La Scoletta del Santo*, Padoue, 2009, pp. 5-29. Concernant la contribution du Titien, voir : P. Humfrey, *Titian*, Londres / New York, 2007, pp. 26-28.

marqué. Dans son ouvrage issu des conférences sur Titien qu'il donna peu avant sa mort, Erwin Panofsky observe déjà plusieurs différences majeures entre les compositions du sculpteur et celles du peintre<sup>282</sup>. Il relève que Titien évite une reprise directe des choix de son prédécesseur, préférant placer ses figures de profil, à l'avant de l'espace pictural. La polarisation sur les protagonistes de la guérison de Léonard, lesquels incluent à nouveau plusieurs témoins, s'en trouve intensifiée. Il convient également de noter la virtuosité chromatique déjà palpable dans cette œuvre précoce du peintre vénitien. Titien recourt à une subtile opposition de couleurs pour marquer l'intervention divine, opposant la carnation pâle et livide du miraculé à un mince filet et une tâche de sang, signes de la réparation corporelle à peine achevée.

En dépit de leur localisation ciblée et d'un certain caractère élitiste, les représentations de Donatello et Titien s'inscrivent dans le cadre iconographique choisi pour propager la vénération de saint Antoine dans toute l'Italie, indépendamment des édifices ou des classes sociales associées au thaumaturge. Ainsi, à Arezzo, la Basilica di San Francesco, connue pour son cycle de la Légende de la vraie croix, abrite une image du Miracle du pied. Située dans une chapelle latérale dédiée à saint Antoine, connue également comme la Cappella de' Giudici, elle accompagne d'autres scènes narratives récurrentes dans l'hagiographie visuelle du saint franciscain. Placée à gauche d'une figuration en pied de saint Antoine et sous le Miracle du cœur de l'avare, l'image est caractéristique du style de son auteur : un disciple de Piero della Francesca connu comme Lorentino d'Arezzo, ou Lorentino d'Andrea<sup>283</sup>. Le peintre utilise une version simplifiée du langage complexe de son maître, offrant aux spectateurs des figures aux volumes durs et aux nuances plates. Roberto Longhi, traitant des collaborateurs de Piero della Francesca à Arezzo, qualifia ses productions d'art populaire, réalisées « par le peu talentueux mais plaisant Lorentino »<sup>284</sup>. Il est vrai que la composition n'égale en rien celles sur lesquelles nous nous sommes précédemment penchés. Néanmoins, elle atteste de la diffusion du culte de saint Antoine de Padoue et de l'importance des images illustrant ses dons de guérison.

---

<sup>282</sup> Panofsky s'attarde surtout sur les deux représentations du Miracle du nouveau-né, présent aussi bien chez Donatello que chez Titien. Il voit dans le cycle de ce dernier un hommage possible aux réalisations de Mantegna à la chapelle des Eremitani à Padoue, et peut-être même une référence à l'œuvre de Giotto dans la Cappella Scrovegni : E. Panofsky, *Titien : questions d'iconographie*, traduit de l'anglais par E. Hazan, Malakoff, 2009, pp. 74-77

<sup>283</sup> Voir : A. Rorro, *Lorentino d'Arezzo, discepolo di Piero della Francesca*, Rome, 1996, pp. 40-41

<sup>284</sup> « (...) by the ungifted but pleasing Lorentino » : R. Longhi, *Piero della Francesca*, traduction par D. Tabbat, New York, 2002, p. 82

La position de Léonard, couché et soutenu par sa mère, rappelle celle choisie par Titien. Lorentino ajoute cependant un détail propre à susciter l'horreur du spectateur et sa reconnaissance dans l'intervention du saint : un couteau de taille imposante, tenu encore par le jeune homme dans sa main droite.

Le miracle de greffe attribué à saint Pierre Martyr est similaire à celui de saint Antoine de Padoue, écho du rôle analogue joué par les deux figures au sein de leur ordre respectif. Saint Pierre de Vérone, dominicain, inquisiteur et défenseur de l'orthodoxie catholique, mourut de la main d'hérétiques en 1252 alors qu'il se rendait de Côme à Milan. Il fut proclamé saint en mars 1253 par Innocent IV, seulement onze mois après son décès. Issu d'une famille d'infidèles, comme l'indique déjà la *Légende dorée*<sup>285</sup>, il s'éloigna rapidement de cette parenté néfaste pour entrer dans l'ordre des frères prêcheurs. Il s'illustra non seulement par sa défense de la foi, mais aussi par ses qualités d'orateur et de thaumaturge. Bien que moins connu de nos jours que saint Antoine de Padoue, son succès à l'époque n'avait rien à envier à celui du saint franciscain. Rien de moins que quatre titres honorifiques lui furent attribués au jour même de sa mort : confesseur, car en dépit des souffrances il témoigna de sa foi en Dieu, martyr, car il périt pour avoir défendu sa religion, prophète, car, alors qu'il souffrait de la fièvre, il prédit que ses disciples devraient s'arrêter avec son corps à San Simpliciano pour y passer la nuit et, finalement, docteur, car, sous les coups de son bourreau, il écrivit le credo avec son propre sang<sup>286</sup>.

La *Légende dorée* n'indique pas l'épisode de la réimplantation du pied dans les pages relatant les faits prodigieux survenus du vivant de Pierre, en dépit du fait qu'elle décrive un évènement souvent associé à celui-ci dans l'iconographie du saint : le Miracle du nuage invoqué par le frère pour protéger du soleil la foule venue assistée au jugement d'un hérétique<sup>287</sup>. La section du texte consacrée aux interventions post-mortem du saint martyr ne le mentionne pas non plus, bien qu'elle contienne les descriptions de plusieurs guérisons miraculeuses<sup>288</sup>. La greffe est cependant décrite en

---

<sup>285</sup> L'enfance du saint avant son entrée dans l'ordre des frères prêcheurs est narrée par Jacques de Voragine : J. de Voragine, op. cit., 1967, vol. 1, pp. 316-317

<sup>286</sup> Ces quatre attributions sont également spécifiées dans la *Légende dorée* : ibid, p. 321. Sur la vie et les sources hagiographiques de saint Pierre Martyr, voir : A. Dondaine, « Saint Pierre Martyr », in *Archivum Fratrum Praedicatorum*, 23 (1953), pp. 66-162 et E. Panzacchi, « La figura di San Pietro Martire da Verona », in *L'Arca di San Domenico*, 2 (2003), pp. 4-5

<sup>287</sup> J. de Voragine, op. cit., 1967, vol. 1, pp. 318-319

<sup>288</sup> Ibid., pp. 322-329

détails par Ambrogio Taegio, frère dominicain mort en 1525, dans sa *Legenda*. Dans cette dernière, il y recueillit tous les témoignages miraculeux liés à Pierre de Vérone, accumulés et compilés au fil des siècles par ses prédécesseurs. Les Bollandistes en reproduisent le texte dans la partie des *Acta Sanctorum* dédiée au célèbre inquisiteur<sup>289</sup>. Le paragraphe vingt-trois du chapitre trois décrit un miracle qui, en dépit de quelques variantes, reprend la narration de celui décrit dans le *Liber miraculorum* de saint Antoine de Padoue. Les principaux changements se situent au niveau des protagonistes et des modalités de l'intervention du thaumaturge : le jeune homme ne reçoit pas de nom, son père est également présent et l'action de Pierre « laissa une mince cicatrice à la jointure du pied »<sup>290</sup>.

La vie de saint Pierre Martyr est liée à un édifice en particulier : Le couvent milanais de Sant'Eustorgio, où il fut assigné en 1233 avant d'être élu prieur d'Asti, puis de Piacenza et finalement de Côme. C'est également là que repose son corps, dans la splendide « arca » en marbre de Carrare et marbre rouge de Vérone sculpté par Giovanni di Balduccio en 1339<sup>291</sup>. Située à l'origine dans la cinquième chapelle gauche de la basilique, l'œuvre fut transférée en 1736 par les dominicains dans un édifice annexe datant du 15<sup>ème</sup> siècle : la Cappella Portinari (Fig. 50). La construction de cette dernière s'inscrit dans une période clé de l'histoire de la ville lombarde : les années du gouvernement de Francesco Sforza. Le dirigeant milanais, désireux de restructurer son duché, avait noué une alliance forte avec les Médicis de Florence, laquelle provoqua un échange culturel nouveau entre les deux centres de pouvoir. La chapelle fut commissionnée par Pigello Portinari, banquier ayant travaillé dans les filiales des Médicis à Rome, à Venise et finalement à Milan, où il fut nommé directeur jusqu'à sa mort en 1468<sup>292</sup>. Le Florentin demanda à Vincenzo Foppa, alors chef de file des artistes milanais, de réaliser la décoration picturale du complexe destiné à abriter non seulement sa tombe, mais également le précieux chef de Pierre de Vérone. Si la présence de la relique avait avant tout une fonction cultuelle, elle servait également les visées politiques des deux partis inclus dans le projet : le martyr, figure de dévotion

---

<sup>289</sup> « De S. Petro Martyre ex Ordine Praedicatorum », in *Acta Sanctorum Aprilis*, 1675 (= 1968), vol. 3, pp. 678-719

<sup>290</sup> « cicatrix tenuis in junctura pedis remansit » : *Acta Sanctorum Aprilis*, op. cit., vol. 3, paragraphe 23, p. 693

<sup>291</sup> Voir : A. F. Moskowitz, *Nicola Pisano's Arca di San Domenico and Its Legacy*, University Park, 1994, pp. 27-32

<sup>292</sup> L'histoire a surtout retenu le nom de son frère Tommaso, célèbre mécène d'art flamand, mais moins doué que Pigello dans la gestion de la succursale des Médicis à Bruges.

proéminente aussi bien à Milan qu'à Florence, devenait le garant céleste de leur alliance. La construction par ailleurs utilise comme modèle de base celle de l'Ancienne Sacristie de San Lorenzo, tout en conservant des éléments issus du vocabulaire architectural gothique présent en Lombardie<sup>293</sup>. Les fresques, peintes entre 1462 et 1468, occupent principalement la partie haute des murs. Un décor aniconique constitué d'écailles polychromes symbolisant la lumière divine orne la coupole. A la base de cette dernière, Foppa a représenté les docteurs de l'Église dans des médaillons et, en dessous, des anges tenant des boucliers à tête de cheval, l'emblème des Portinari. L'arc triomphal contient une Annonciation, opposée à l'Assomption de la Vierge peinte au-dessus de l'entrée. Les zones latérales figurent, quant à elles, des épisodes narratifs liés au saint dominicain : sur la paroi sud sont illustrés le Miracle du nuage et le Miracle de la fausse Vierge, tandis que la paroi nord contient les images du Martyre de Pierre de Vérone et du Miracle du pied<sup>294</sup>. Dans ce dernier, l'artiste lombard prolonge la structure architectonique de la chapelle au sein même de la représentation, intégrant le spectateur dans un archétype de guérison qui, pour les fidèles, devait potentiellement se répéter dans l'espace même où ils se trouvaient. Le jeune homme, à peine soigné comme en témoigne sa cicatrice, se présente sous un aspect qui n'est pas sans rappeler celui du patient des saints anargyres : sa jambe dénudée s'oppose chromatiquement à l'autre, habillée de noir. Foppa réalise ici une œuvre magistrale, laquelle, dans la position attribuée au thaumaturge et au miraculé, s'oriente vers les choix opérés par Donatello à Padoue (Fig. 47). Comme dans le cas des sources textuelles, les différences entre la représentation narrative du saint franciscain et celle de Pierre Martyr sont minimes.

La Galleria Nazionale de Parme possède certainement le cycle d'images le plus complet consacré à la vie et aux miracles de Pierre de Vérone : un retable offrant une suite hagiographique inédite liée au saint (Fig. 51). Il développe en plusieurs panneaux des événements illustrant, notamment, les qualités du dominicain en tant que saint thaumaturge et défenseur de l'Église. La narration commence avec la prononciation du credo face à son oncle hérétique et s'achève avec son martyre et la représentation de pèlerins guéris prodigieusement devant son sépulcre. Entre ces

<sup>293</sup> Sur le contexte historique de la chapelle, voir : L. Gremmo, « Introduzione » et L. Giordano « Prima degli affreschi : la struttura architettonica », in L. M. Rossi (éd.), Vincenzo Foppa. La cappella Portinari, Milan, 1999, pp. 11-15 et pp. 17-34

<sup>294</sup> Sur la décoration picturale de la Cappella Portinari, voir : M. Natale, « Gli affreschi : aspetti del contesto culturale e dello stile », in L. M. Rossi (éd.), op. cit., pp. 39-60

scènes, plusieurs épisodes importants ayant marqué son existence terrestre sont figurés, dont son entrée dans l'ordre des frères prêcheurs et nombre de ses miracles. Parmi ces derniers, la représentation de la greffe prodiguée au jeune homme acquiert un caractère nettement plus théâtrale et dramatique que chez Vincenzo Foppa : l'amputation, violente, est clairement indiquée, tout comme le coup donné par le fils à sa mère. Le retable fut peint par l'atelier de Bartolomeo et Agnolo degli Erri entre 1450 et 1460. Il s'insérait dans une commande importante pour l'ancienne église de San Matteo à Modena, agrandie et consacrée à saint Dominique en 1451. Les Erri et leurs collaborateurs réalisèrent en tout quatre œuvres destinées à cet édifice, tous de facture identique. Le retable principal, dédié au fondateur de l'ordre des frères prêcheurs, est attribué avec certitude à Bartolomeo, mais l'auteur de l'œuvre associée à Pierre Martyr n'a pu encore être identifié. On sait cependant qu'elle fut payée par un marchand de Parme nommé Antonio Colombo<sup>295</sup>.

La similitude entre les miracles attribués aux deux saints thaumaturges laisse planer le doute sur le fait que l'un des deux se soit inspiré de l'autre. Le fait, en soi, n'aurait rien de nouveau ni de choquant : les frères prêcheurs, en particulier, utilisèrent souvent les programmes iconographiques élaborés par d'autres groupes religieux dans la création de leurs propres images hagiographiques. La personnalité des saints dominicains semble en effet moins marquée que celle des saints franciscains, notamment, et ils recoururent fréquemment à un parallèle édifiant entre des figures externes à leur rang et leur propre modèle de sainteté. Ils intégrèrent ainsi dans les représentations assignées à leurs édifices plusieurs saints anciens, revivifiant leurs cultes via un rapprochement avec des figures nouvelles issues de leur ordre. Côme et Damien, comme nous l'avons vu, constitue un exemple significatif de cette procédure d'assimilation. Dès la fin du 14<sup>ème</sup> siècle, ils élaborèrent également une propagande visuelle d'envergure destinée à contrecarrer les prérogatives de sainteté que les franciscains s'étaient arrogées au siècle précédent. L'instauration de leurs propres saints ayant eu le privilège de recevoir les stigmates, à l'instar de Catherine de Sienne, avait ainsi pour but principal d'offrir une réponse diverse au prototype incarné

---

<sup>295</sup> Voir : D. Benati, *La bottega degli Erri e la pittura del Rinascimento a Modena*, Modena, 1988, pp. 69-74 et pp. 78-82 et J. Bentini, « Dossale di San Pietro martire », in L. F. Schianchi (éd.), *Galleria Nazionale di Parma : Catalogo delle opere dall'Antico al Cinquecento*, Milan, 1997, pp. 99-102

par le « poverello » d'Assise<sup>296</sup>. Il est fort probable que le cas du Miracle du pied soit dû à un phénomène identique, témoin de la compétition existant entre les deux ordres dans la définition d'un archétype de guérison propre à répondre aux préoccupations spécifiques des fidèles quant à la restauration de leur chair endommagée. Dans le cadre de notre étude, ils mettent surtout en exergue la polyvalence visuelle et la diffusion exceptionnelle de l' « image de la greffe » au Moyen Âge tardif et à la Renaissance, tout en conférant à cette dernière une alternative typologique à la guérison onirique : l'action physique directe du saint militant, contemporain du miraculé auquel il prodigue ses bienfaits.

---

<sup>296</sup> Les frères prêcheurs empruntèrent le motif iconographique du rêve d'Innocent III, durant lequel le souverain pontife eut une vision de saint François soutenant l'Église vacillante. Dans les reliefs ornant la tombe du fondateur des dominicains à Bologne, œuvre ayant elle-même servi de base conceptuelle pour la réalisation du sépulcre de Pierre Martyr, l'atelier de Nicola Pisano illustre en effet l'apparition onirique durant laquelle Honorius vit saint Dominique supportant l'église croulante du Latran en se basant sur les représentations franciscaines de l'épisode mentionné. Sur ce point, ainsi que sur l'utilisation de modèles de sainteté externes par les dominicains, voir : J. Polzer, « Andrea di Bonaiuto's Via Veritatis and Dominican Thought in Late Medieval Italy », in *The Art Bulletin*, 77(2) (1995), pp. 273-276, A. F. Moskowitz, op. cit., pp. 27-32 et A. Vauchez, op. cit., pp. 138-141

### **3. Réparer le corps : de l'intercession divine à l'intervention humaine**

Le passage des textes hagiographiques aux illustrations visuelles ne fut pas sans difficultés pour les artistes à qui la tâche de représenter une greffe miraculeuse fut attribuée. Les narrations nouvelles, en absence de modèles directs sur lesquels se baser, se développèrent dans des directions variées avant de parvenir à une juste synthèse entre l'action corporellement invasive des envoyés de Dieu et l'expérience miraculeuse des dévots, objets de la transformation. Dans le cas de la transplantation des saints anargyres, il ne fait aucun doute que le Maître de Rinuccini, pionnier en la matière, chercha à reproduire en images les éléments clés du passage de la *Légende dorée* (Fig. 19). Sa composition est cependant surchargée, et le mélange de figures et d'actions temporelles diverses rend la lecture de l'œuvre difficile. Ces aspects expliquent certainement pourquoi son exemple ne fut pas suivi par ses successeurs toscans au quattrocento. Il est par contre intéressant de noter ses similitudes avec les choix opérés, plus de cent ans après, par l'artiste du panneau conservé à Vienne (Fig. 42), notamment dans l'insistance portée à la vérification du miracle par plusieurs témoins. Confrontés au panorama des images de la « jambe noire » analysé dans le chapitre deux, les points sur lesquels le « Meister der Legendenszenen » insiste sont singuliers, en particulier la présence de la greffe intercalaire. L'originalité du récit associé à Côme et Damien explique certainement les difficultés rencontrées par un précurseur du sujet, comme le Maître de Rinuccini, ou par un artiste opérant en dehors des zones de diffusion majeures du miracle, à l'instar du peintre autrichien.

Par la suite, les artistes préférèrent une narration claire, structurée autour de la recomposition des corps mutilés. Recourant souvent aux principes stipulés par Alberti quant aux choix des postures, du nombre et des expressions des différents personnages figurés, certaines œuvres, comme le bas-relief de Donatello (Fig. 47), illustrent également l'assimilation des procédés liés à la perspective afin de recréer une réalité à même d'intégrer la vue et l'esprit d'un observateur potentiel au sein de l'image<sup>297</sup>. En fonction de leur support et du contexte visuel dans lesquels elles s'insèrent, deux types principaux d'« images de greffes » émergent. Les premières, liées à une image de

---

<sup>297</sup> Voir : J. White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Cambridge (Massachusetts), 1987, pp. 148-149 et 154-160. John White utilise spécifiquement l'exemple de l'autel réalisé par Donatello pour montrer comment le sculpteur, via l'amasement de figures au premier plan et le placement des constructions architectoniques en perspective au second, profite de la largeur spécifique du panneau pour accentuer l'effet d'immersion.

dévotion ou placées en correspondance avec d'autres scènes hagiographiques, développent une narration linéaire assujettie à l'ensemble du cycle visuel. Les secondes, de plus grandes dimensions et parfois placées en position centrale, insistent sur une représentation frontale des protagonistes et sur un dialogue indépendant avec les fidèles via, notamment, l'usage de procédés permettant d'abolir la frontière esthétique les séparant de leurs spectateurs. Dans le cas de la transplantation des saints anargyres, les prédelles florentines reflètent la première tendance, et le retable de Tazza (Fig. 36), ou encore le panneau du Maître de « Los Balbases » (Fig. 3), la seconde.

Indépendamment de ces considérations générales, l'originalité des greffes miraculeuses conditionne l'usage de stratégies iconographiques inédites, lesquelles, en dépit de la composition parfois différente des œuvres, se rejoignent pour évoquer des éléments propres à la thématique de l'intégrité corporelle divisée et restaurée. Pour comprendre les choix opérés par les artistes dans le rendu des sources hagiographiques à leur disposition, il convient de cerner la spécificité de ces récits visuels dans la période comprise entre le 14<sup>ème</sup> et le 16<sup>ème</sup> siècle. Dans cette partie de notre travail, nous allons tout d'abord analyser les moyens élaborés afin d'associer les guérisons miraculeuses au contexte historique dans lequel elles se manifestent, ainsi que les enjeux représentés par le corps soigné et modifié dans la conception du monde et de son fonctionnement au Moyen Âge et à la Renaissance. Nous nous pencherons ensuite sur la visibilité exacerbée mise en place par ces images, laquelle, via la manipulation de la carnation ou des membres humains, définit un processus d'échange et de remerciement unique entre les fidèles et le divin. Finalement, nous verrons comment, sous l'impulsion de l'humanisme, la transformation potentielle du corps s'étend du domaine religieux à celui des disciplines témoignant des facultés de l'homme en tant que créateur. Dans cette approche aux modalités visuelles du corps réparé, le Miracle de la jambe noire, illustration la plus notoire et principal acteur de l'évolution des « images de la greffe », recevra un traitement d'honneur.

### 3.1. Autour du Miracle de la jambe noire : les modalités iconographiques du changement

La transplantation opérée par Côme et Damien et le Miracle de la main de Jean Damascène nécessitent l'ingérence d'une composante curative précise : le sommeil. Ce dernier abolit la distance entre les sphères terrestres et célestes, permettant, via les rêves, d'entrer en dialogue avec les figures d'intercession liées à la requête initiale du dévot. Ce modèle communicatif repose sur un système de croyance antérieure au christianisme : dans l'Antiquité déjà, l'inconscience du corps au repos était vue comme un instrument permettant d'entrer en contact avec le monde spirituel. Un rituel de guérison, en particulier, semble être à l'origine du procédé par lequel les saints médecins interviennent : la pratique dite de l'« incubation », associée principalement aux Dioscures et à Esculape dans les croyances païennes ayant précédé la fondation de l'Église primitive. En Orient, les premiers chrétiens atteints de maladies avaient pour but de pratiquer ce rite, transféré des divinités anciennes aux saints anargyres<sup>298</sup>. Après avoir prié Côme et Damien afin de purifier leurs âmes, les fidèles passaient la nuit dans le sanctuaire des saints. Les deux frères apparaissaient alors en rêve aux convalescents et les délivraient de leurs maux par des conseils ou une action directe. Le cas de l'Empereur Justinien, mentionné précédemment, constitue certainement un exemple parmi d'autres de ce procédé qui, en dépit de sources sûres pouvant l'attester, fut peut-être importé à Rome et dans le reste de l'Italie<sup>299</sup>. Ainsi, le Miracle de la jambe noire, tout comme celui de la main de Jean Damascène, trouve certainement ses origines premières dans cette croyance ancienne alliant sommeil réparateur et lieu sacré, comme l'atteste la mention de ces deux éléments aussi bien par les images que par les textes hagiographiques. Nous nous pencherons par la suite sur la question de

---

<sup>298</sup> E. Giannarelli, *op. cit.*, pp. 45-47

<sup>299</sup> Voir : J.-D. Jacquet, *op. cit.*, p. 31 et J. Harrold, *op. cit.*, pp. 69-81. Bien qu'il soit difficile de prouver la pratique de l'incubation par les dévots occidentaux de Côme et Damien à l'époque paléochrétienne et durant le haut Moyen Âge, on s'accorde à penser qu'elle puisse avoir été introduite dans les villes où des communautés grecques étaient présentes. A Rome, non loin de la basilique mentionnée par le récit de la « jambe noire », l'église de Santa Maria Antiqua a peut-être abrité ce type de rituel. En effet, son diakonikon, connu comme la « Chapelle des médecins », renferme un cycle de peintures murales daté de la papauté de Jean VII (705-707) et représentant plusieurs saints anargyres, dont Côme et Damien. La structure possède également des niches destinées à recevoir les offrandes des fidèles. L'une d'entre elles, contemporaine aux images, est placée au niveau du sol. Cet emplacement semble indiquer que les fidèles qui interagissaient avec elle étaient en position allongée. A ce propos, voir : D. Knipp, « The Chapel of Physicians at Santa Maria Antiqua », in *Dumbarton Oaks Papers*, 56 (2002), pp. 1-23

l'interaction avec l'espace de dévotion au sein duquel la guérison s'opère. Dans un premier temps, il convient de définir l'importance de l'onirisme dans les témoignages de greffes miraculeuses stipulant cet élément dans leur processus narratif.

Le Moyen Âge, dans son ensemble, entretient un rapport ambigu aux rêves. Souvent considérés comme dangereux car associés à des pratiques magiques prohibées, dont la divination, ils n'en demeurent pas moins un vecteur privilégié des messages communiqués par Dieu aux croyants<sup>300</sup>. Jusqu'à la redécouverte des textes de la pensée aristotélicienne, l'interprétation du rêve se base principalement sur les théories et les classifications établies par Macrobe et d'autres auteurs néo-platoniciens, en partie reprises, transformées et christianisées par les Pères de l'Église. Elles considèrent l'expérience onirique comme un phénomène complexe, allant du simple trouble organique à une ruse du Diable ou une révélation réelle des mystères du Tout-Puissant<sup>301</sup>. Ainsi, chez Augustin, elle peut être une manifestation purement psychologique, ou alors divulguer des connaissances divines, voire permettre une guérison exceptionnelle. Il ne cherche pas à tout prix à la classer, mais plutôt à comprendre son rapport aux autres types de visions engendrées par l'interaction entre le corps et l'âme : la vision corporelle, qui se forme dans l'âme grâce aux yeux, la vision spirituelle, liée aux images mentales ou oniriques et sans consistance physique réelle, et finalement la vision intellectuelle, dépourvue de toute corporéité<sup>302</sup>.

Cette approche au rêve, qui n'est pas au centre des préoccupations théologiques et se subordonne avant tout à la vision divine, ne connaîtra que peu de changements jusqu'au 12<sup>ème</sup> siècle. Le 13<sup>ème</sup> et le 14<sup>ème</sup> siècle voient évidemment l'intrusion du discours de la philosophie de la nature sur la question, laquelle, de prime abord, rejette l'idée que l'expérience onirique puisse intégrer une composante

---

<sup>300</sup> S. F. Kruger, *Dreaming in the Middle Ages*, Cambridge, 1992, pp. 7-16

<sup>301</sup> L'approche multiple au rêve, banalité physiologique ou révélation divine, est catégorisée dans l'Antiquité tardive principalement dans deux commentaires à des œuvres plus anciennes : la traduction en latin et l'annotation du *Timée* de Platon par Chalcidius au 4<sup>ème</sup> siècle (*Timaeus a Calcidio translatus commentarioque instructus*) et le Commentaire au *Songe de Scipion* de Cicéron, écrit par Macrobe au 5<sup>ème</sup> siècle (*Ambrosii Theodosii Macrobiani Commentarii in Somnium Scipionis*). Macrobe, en particulier, aura un rôle déterminant dans la réception des théories sur le rêve au Moyen Âge. Il propose une division en cinq catégories, partant de l'« *insomnium* », expérience banale due à un désordre physique ou mental, pour arriver à l'« *oraculum* », une vérité révélée par un messenger divin. Voir : Ibid., pp. 17-32 et J.-C. Schmitt, *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, 2001, pp. 302-303

<sup>302</sup> Ces réflexions sont notamment présentes dans le livre 12 du *De Genesis*, voir : J. Baschet, op. cit., 2000, pp. 7-8, S. F. Kruger, op. cit., pp. 35-48 et J.-C. Schmitt, op. cit., pp. 302-303

métaphysique. Bien que les positions d'Aristote aient eu pour conséquence une interprétation plus somatique des rêves, très rares furent ceux qui leur nièrent tout caractère divin, ce dernier aspect étant fortement implanté dans la tradition chrétienne<sup>303</sup>. Les manifestations imagées liées au sommeil reçurent par contre une nouvelle signification, associée à la personnalité et au vécu de leurs destinataires. Reflet de l'âme et de ses aspirations, une de leurs illustrations les plus célèbres est certainement le *Roman de la Rose*, écrit en deux étapes au 13<sup>ème</sup> siècle par Guillaume de Lorris et Jean de Meung. Mais la conception du rêve orienté vers les émotions de ses protagonistes prend également place dans les discours religieux des nombreux mystiques du Moyen Âge tardif, établissant un rapport rapproché et personnel avec le Créateur<sup>304</sup>. Le discours autour de l'homme en tant qu'image réduite de l'univers, l'homme microcosme, ne fut pas non plus étranger à cet intérêt croissant pour l'expérience onirique. La vision spirituelle, de part son statut intermédiaire entre symptôme charnel et manifestation céleste, renvoie à la dualité de l'être humain, composé d'une âme et d'un corps, elle-même écho du monde formé par Dieu à partir de la matière. Elle devient dès lors un instrument privilégié pour abolir les frontières et unir l'homme au divin, via les rêves notamment.

Ces observations définissent les représentations oniriques comme un pont entre le domaine terrestre et celui métaphysique. Celles-ci établissent un lien à même d'indiquer le rôle conféré par le Tout-Puissant à chaque individu, en accord évidemment avec ses prédispositions et les fonctions qu'il occupe dans la société. Elles servent de préliminaire à l'analyse que nous ferons à présent de deux des particularités les plus surprenantes des images du Miracle de la jambe noire : l'insertion et l'évolution de réalités diverses au sein du sujet et la place accordée au corps modifié du miraculé dans le monde auquel il appartient.

---

<sup>303</sup> Aristote (*De somno et vigilia*, *De somniis* et *De divinatione per somnum*) rejette l'idée des rêves prophétiques et décrit l'expérience comme purement interne au corps. Cette position radicale reçut un écho limité, en dépit du poids accordé au philosophe dans l'interprétation des phénomènes organiques. Ainsi, Bartholomaeus Anglicus, dans son *De proprietatibus rerum*, met l'accent sur le fait que les rêves impliquent de façon prédominante le corps humain, tout en citant Augustin et en reconnaissant la possibilité d'une ingérence divine. Voir : S. F. Kruger, op. cit., pp. 83-99

<sup>304</sup> Ibidem et J.-C. Schmitt, op. cit., pp. 303-305. Ce modèle communicatif nouveau est également analysé par Steffen Bogen dans son étude fondamentale sur les rêves au Moyen Âge. Voir en particulier les chapitres consacrés au *Roman de la Rose* et aux images développées par les franciscains dans le cycle de fresques pour la basilique de leur fondateur à Assise : S. Bogen, *Träumen und Erzählen. Selbstreflexion der Bildkunst vor 1300*, Munich, 2001, pp. 301-370

### 3.1.1. La greffe entre rêve et réalité

Une « transplantation miraculeuse » : voilà bien une formulation qui tient plus de l'oxymore que de l'association commune. Pourtant, ces deux termes se regroupent bien dans l'ensemble des représentations du Miracle de la jambe noire exposées dans le chapitre deux. Les premiers peintres à représenter l'épisode de la greffe des saints anargyres sur des œuvres destinées à la vue de tous furent les artistes toscans du 15<sup>ème</sup> siècle : Fra Angelico (Fig. 1), son collaborateur (Fig. 23), Bicci di Lorenzo (Fig. 20), Pesellino (Fig. 29), Sano di Pietro (Fig. 31) et le Maître de la Nativité Johnson (Fig. 33). Chez ces six artistes, la chirurgie n'entre jamais en jeu dans le traitement prodigué au malade par Côme et Damien. L'opération se résume à un acte simple : les deux frères, dans un geste mimétique, appliquent le membre sain sur le corps du patient endormi. L'état léthargique de ce dernier ne fait aucun doute : yeux clos et attitude relâchée indiquent un sommeil profond. Les prédelles italiennes sont ainsi les plus fidèles au texte de la *Légende dorée* et, dans un contexte plus large, à la conception chrétienne de la guérison miraculeuse. Le lieu choisi est toujours la chambre à coucher, espace dédié au sommeil et donc approprié pour figurer le rêve mentionné par Jacques de Voragine<sup>305</sup>. Attardons-nous sur le panneau de Fra Angelico, image élaborant avec une rare finesse l'intervention onirique des saints médecins. Cette peinture souligne clairement la nature fantasmatique de Côme et Damien : des nuages blancs les entourent, confirmant l'apparition surnaturelle de leurs corps au sein de la pièce. Dans son Miracle de la jambe noire, l'artiste dominicain confère une précision exacerbée au temps de l'action : à l'instant où son pinceau capture la scène, les volutes éthérées impriment encore un mouvement sur les habits des deux jumeaux. Il transforme ainsi les fidèles en témoins privilégiés de l'action thaumaturgique, à l'instant même où celle-ci accomplit son œuvre. Le composant médical de la greffe, et les souffrances qu'il implique, est ignoré, voire désavoué. Le patient de Côme et Damien n'est ici qu'un observateur passif du prodige, et la quiétude transparaît de ses traits assoupis. Si son corps subit un changement important, il n'en ressent pas les effets physiquement. Nous sommes ici bien loin des images de l'opération qui se formeront au siècle suivant.

---

<sup>305</sup> J.-D. Jacquet, op. cit., pp. 30-31

Cependant, en dépit de la prédominance du rêve, certaines peintures toscanes insèrent des données iconographiques qui, bien que souvent marginales, transposent dans l'espace onirique une réalité matérielle, ou vice-versa. Les éléments en question sont les figures externes au récit textuel du Miracle de la jambe noire, ainsi que la corporéité marquée des deux frères. En dépit d'un rapprochement certain avec l'œuvre conservée au Museo di San Marco, le panneau zurichois (Fig. 23), antérieur, n'attribue pas à Côme et Damien une forme éthérée. La figure féminine du premier plan dispose d'une présence organique identique à celle des saints décédés. Assoupie, elle n'interfère cependant pas avec le caractère onirique de l'intervention. Il en va autrement chez Pesellino (Fig. 29). Outre la position du dormeur, indiquant une prédisposition à un traitement physique plus invasif, l'irruption de la femme dans la pièce même où l'intervention a lieu efface la distinction entre les deux sphères occupées par le malade : celle où son corps se trouve et celle à laquelle la vision spirituelle lui permet d'accéder. En effet, le quatrième protagoniste de l'image, quelle que soit sa nature, voit et interagit clairement avec Côme et Damien, et ce bien que l'apparition posthume, selon la *Légende dorée*, dût être réservée au seul patient endormi. Ce constat est renforcé si nous l'identifions avec une servante apportant son soutien aux deux frères. Dès lors, son aide externe la désigne comme une figure de transition à même de réintégrer les personnages divins dans leur activité terrestre première : celle des soins prodigués de leur vivant aux nécessiteux. Le Maître de la Nativité Johnson (Fig. 33) ne va pas aussi loin dans la fusion des deux mondes, stipulant leur séparation par la division du champ pictural en deux espaces distincts : l'un occupé par les saints anargyres et leur patient, et l'autre par la figure féminine recevant un visiteur de sexe masculin. Ces derniers accèdent néanmoins à l'intervention divine via une porte ouverte, indice iconographique claire sur les possibilités de communication offertes aux mortels désireux de participer, eux aussi, à l'action charitable de Côme et Damien. La scène, tout comme celle de Pesellino, offre une analogie certaine avec un cycle de fresques conservé à la Galleria Nazionale de Parme (Fig. 52). Détaché de son support initial, il provient de la maison du Consorzio dei Vivi e dei Morti, érigée en 1304 dans la ville où, de nos jours encore, on peut l'admirer. L'édifice était destiné aux membres de la compagnie, laïcs et religieux, lesquels bénéficiaient d'un soutien civil et, une fois décédés, de commémorations personnelles. Dès 1444, l'institution se dédia également à des activités d'assistance

publique, obtenant l'autorisation d'ouvrir un hôpital<sup>306</sup>. Les images conservées décrivent quatre des œuvres de miséricorde : Nourrir l'affamé, abreuver l'assoiffé, accueillir l'étranger et soigner les malades. Le sujet vient de l'évangile de Matthieu (Mt 25, 33-36)<sup>307</sup>, dans lequel le Christ divise les élus des damnés sur la base, notamment, des actions susmentionnées<sup>308</sup>. Ce passage néotestamentaire sert de base à un modèle d'entraide sociale pour les chrétiens, le Fils de Dieu incarnant, dans ses nécessités terrestres, les franges de la population les plus démunies. Dans les œuvres de miséricorde conservées à Parme, l'artiste, inconnu, suit un schéma répétitif dans l'ensemble des représentations : un bienfaiteur entre par une porte et prodigue aux nécessiteux ce dont ils ont besoin, tandis que le Christ, retiré, valide par un geste l'entreprise généreuse. La figure altruiste appartient clairement à une classe sociale élevée : en témoignent ses habits et sa bourse richement ornée. Dans la scène du soin des malades, les objets qu'il transporte, certainement destinés à laver ou à soigner l'homme couché au centre de l'image, l'associent aux protagonistes particuliers des prédelles de la « Pala du Noviciat » et de la « Pala Chellini ». En effet, ceux-ci font également intrusion par la gauche, ou alors s'appêtent à le faire, dans l'espace où la guérison s'opère. La composition parmesane inclut aussi un médecin auscultant l'urine du patient et vêtu de façon analogue aux saints anargyres, ainsi qu'une femme au chevet du lit, laquelle n'est pas sans rappeler la figure féminine présente dans certaines des productions florentines.

Les œuvres de miséricorde étaient abondamment pratiquées par les confraternités laïques et les puissants à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance, l'étranger et le malade mentionnés par Matthieu étant, en général, assimilés aux pèlerins et aux pauvres ne pouvant se payer des cures médicales. L'aumône ne résultait évidemment pas d'une simple abnégation vis-à-vis des indigents : à l'instar des commandes faites par Côme l'Ancien pour orner les édifices des ordres mendiants, les offrandes avaient pour but de racheter les péchés des citoyens ayant, de

<sup>306</sup> Voir : S. Colla, « Opere di misericordia », in in L. F. Schianchi (éd.), op. cit., 1997, pp. 92-94

<sup>307</sup> Evangile de Matthieu 25, 33-36 : « Il placera les brebis à sa droite, et les boucs à sa gauche. Alors le Roi dira à ceux de droite : « Venez, les bénis de mon Père, recevez en héritage le Royaume qui vous a été préparé depuis la fondation du monde. Car j'ai eu faim et vous m'avez donné à manger, j'ai eu soif et vous m'avez donné à boire, j'étais un étranger et vous m'avez accueilli, nu et vous m'avez vêtu, malade et vous m'avez visité, prisonnier et vous êtes venus me voir. » » : Bible de Jérusalem, op. cit., p. 1752

<sup>308</sup> Les deux dernières œuvres indiquées par Matthieu, vêtir les malheureux et visiter les prisonniers, de même que l'action d'ensevelir les morts, ajoutée par l'Église plus tardivement, sont absentes du cycle conservé à Parme.

part leurs activités lucratives, accumulé des biens matériels conséquents. En effet, la « caritas »<sup>309</sup>, principale vertu théologique, était considérée comme le meilleur laissez-passer pour s'assurer un séjour bref au Purgatoire ou éviter une alternative encore pire. Une des manifestations les plus concrètes du secours porté par les classes favorisées aux autres membres de la société s'observe dans la création, au Moyen Âge tardif et à la Renaissance, de nombreuses institutions hospitalières, lesquelles, en dépit des moyens médicaux limités dont elles disposaient, apportèrent un changement conséquent dans le traitement réservé à l'ensemble de la population, riches ou pauvres<sup>310</sup>. Reflet du discours dual sur lequel nous nous sommes déjà penchés, la maison de soin standard était divisée en deux zones principales destinées respectivement au soin de l'âme et à celui du corps : une chapelle réservée à la confession et aux prières des malades, mais dans laquelle prenaient place également des célébrations en mémoire des bienfaiteurs et des anciens occupants du dispensaire, et une salle principale où les patients dormaient et étaient traités. Pour permettre une guérison totale, les deux espaces se devaient de communiquer entre eux. Ainsi, la rangée de lits destinée aux infirmes se terminait à l'entrée même du lieu consacré, permettant l'action commune des médecins et des religieux dans le rétablissement des convalescents<sup>311</sup>. Cette configuration architecturale, réunissant aussi bien la cicatrisation physique que spirituelle de la chair blessée, correspond au modèle proposé par l'intervention onirique de Côme et Damien, eux-mêmes dépositaires aussi bien des connaissances médicales que du pouvoir thaumaturgique nécessaires à une restauration corporelle complète.

Un des hôpitaux toscans les plus célèbres est certainement celui de Santa Maria della Scala à Sienne. Fondée selon la légende en 898 par un cordonnier du nom de Soror, plus tard béatifié, il fut en réalité établi par les chanoines de la cathédrale au 11<sup>ème</sup> siècle. Le complexe, l'un des plus anciens de son genre en Europe, était

---

<sup>309</sup> La charité

<sup>310</sup> A ces époques, les maisons de soin proliférèrent particulièrement en Italie. Voir : G. Cosmacini, *Storia della medicina e della sanità in Italia. Dalla peste europea alla Guerra mondiale*, Rome, 1994, pp. 53-68 et J. Le Goff, N. Truong, op. cit., pp. 139-140. Vers 1400, Florence possède déjà quatre hôpitaux : F. Chantoury-Lacombe, *Peindre les maux*, Paris, 2010, p. 148

<sup>311</sup> Cette disposition s'observe encore dans l'ancien hôpital de Santa Maria Nuova à Florence, l'établissement curatif le plus important de la ville à la Renaissance. Il ne reste rien de l'espace destiné aux hommes, mais la « corsia » des femmes, abritant désormais l'Archivio Notarile, est demeurée presque intacte. Une autre salle identique à avoir survécu au passage du temps est celle de l'Ospedale di San Matteo, intégrée de nos jours à l'Accademia. Dans ce dernier, il est fort probable que les frères de San Marco effectuaient des visites fréquentes aux malades. Voir : J. Henderson, « The Art of Healing. Hospital wards and the sick in Renaissance Florence », in Ph. Helas, G. Wolf (éd.), op. cit., pp. 79-91

principalement destiné à l'accueil des infirmes et des pèlerins. Il doit cependant sa renommée aussi au fait qu'il accueillait les orphelins de la commune, leur prodiguant une éducation et une somme d'argent modique afin qu'ils puissent se réinsérer dans la société. L'institution originelle vit, au fil des siècles, une ingérence de plus en plus marquées de la part des laïcs. Son recteur, nommé initialement par les religieux, fut ensuite choisi également par les citoyens. Il s'agissait en général d'un riche banquier ou marchand, lequel était tenu de donner une partie de son patrimoine à l'hôpital, augmentant ainsi de façon significative les richesses de la maison d'accueil. Outre l'assistance spirituelle, l'établissement offrait les services de praticiens de la médecine, de la pharmacie et de la chirurgie, disposant ainsi d'un système sanitaire varié<sup>312</sup>. Au 15<sup>ème</sup> siècle, Giovanni di Francesco Buzzichelli, directeur de 1433 à 1444, commanda une décoration monumentale illustrant spécifiquement l'histoire et les activités charitables de l'hôpital. Située dans la Sala del Pellegrinaio, une pièce voûtée datant du 14<sup>ème</sup> siècle dont le nom suggère une fonction initiale d'accueil pour les visiteurs effectuant un voyage à des fins dévotionnelles, elle fut réalisée par trois artistes majeurs du quattrocento siennois : Domenico di Bartolo, Vecchietta et Priamo della Quercia. L'iconographie se réfère au passé et aux activités de l'institution, représentant notamment sa fondation mythique et son agrandissement ultérieur. Domenico di Bartolo, entre 1440 et 1443, réalisa les quatre images placées sur le mur ouest, lesquelles figurent le soin des malades, la nutrition des pauvres, l'éducation des jeunes filles orphelines et la réception des pèlerins et la distribution de l'aumône<sup>313</sup>. Dans la première de ces fresques (Fig. 53), l'ensemble des participants au processus de guérison du corps et de l'âme sont montrés dans leur rôle respectif, œuvrant de concert pour permettre aux infirmes de retrouver leur condition physique première ou les accompagner, dans les cas désespérés, vers une digne mort chrétienne. Au centre, le recteur supervise l'action d'un membre du personnel hospitalier en train de nettoyer la jambe d'un homme blessé à la cuisse, certainement dans l'optique de préparer ce dernier à une intervention chirurgicale. A gauche du spectateur, deux médecins analysent l'urine d'un malade soutenu par un assistant, tandis que sur la droite, un prêtre écoute la confession d'un patient dont les jours sont certainement comptés.

---

<sup>312</sup> E. Toti, *Santa Maria della Scala. Mille anni fra storia, arte e archeologia*, Sienne, 2008, pp. 9-14

<sup>313</sup> Sur la décoration picturale du Pellegrinaio, voir : *Ibid.*, pp. 45-67 et F. Scharf, « La retorica figurativa e il significato politico-sociale degli affreschi del Pellegrinaio in S. Maria della Scala a Siena », in Ph. Helas, G. Wolf (éd.), *op. cit.*, pp. 141-148

Comme l'indique Florence Chantoury-Lacombe, les images du Pellegrinaio ne s'adressent pas uniquement aux pèlerins ou aux malades, mais également à ceux qui les soutiennent, le tout créant un modèle d'entraide civique évident<sup>314</sup>.

Au sein des images du Miracle de la jambe noire indiquées précédemment, il est à notre avis indubitable que l'association des figures terrestres à l'apparition onirique de Côme et Damien marque une volonté d'actualiser iconographiquement le sujet avec le contexte général des actions charitables, véritable moteur du bon fonctionnement de l'ordre social aux époques prises en considération par notre travail. En ouvrant leur espace pictural à des personnages agissant pour le bienfait du servant de l'église romaine, elles s'insèrent dans une didactique visuelle similaire à celle proposée par les représentations des œuvres de miséricorde ou celles ornant les murs et les façades des maisons de soins. Une fois abolies les frontières séparant le rêve de la réalité, le dévot participe lui aussi à un récit qui, via l'aide apportée à son prochain, permet à l'être humain de coopérer avec les envoyés divins. Dans le cas de l'iconographie des saints anargyres, les individus appartenant à une profession liée à la santé sont évidemment les premiers à bénéficier de cette proximité nouvelle proposée par la narration hagiographique. A San Miniato, Giovanni Chellini, médecin mais également figure proéminente enrichie grâce à ses activités pécuniaires, chercha certainement à illustrer en premier lieu le bien qu'il apporta aux autres individus via un parallèle, évident et direct, avec Côme et Damien. En conséquence, la présence du Miracle de la jambe noire dans le même espace sacré que sa tombe (Fig. 34) ne surprend guère. L'intrusion des deux frères, parangons de la charité chrétienne, dans une réalité intermédiaire sert ainsi à établir un pont avec les fidèles, légitimant leurs activités terrestres par association ou identification avec un modèle divin. Elle met également en exergue la collaboration nécessaire entre les différents membres du corps social afin de permettre à ce dernier de réparer les faiblesses de certains de ses composants.

---

<sup>314</sup> F. Chantoury-Lacombe, *op. cit.*, pp. 149-153

### 3.1.2. Deux saints, deux corps

L'image du Miracle de la jambe noire comme instrument de cohésion civique s'interpose de prime abord à l'effet provoqué par la vue du corps du miraculé, lequel, de part sa carnation spectaculaire, semble évoquer une imperfection de la nature, et donc de la structure organique régissant également la société. L'article « Copies conformes ? » de David Ripoll aborde spécifiquement la question de l'hybridité intrinsèque à l'opération de Côme et Damien, liant la gémellité de ces derniers au rapport unissant les deux protagonistes passifs de la transplantation<sup>315</sup>. L'auteur note avec raison le trouble identitaire omniprésent au sein du miracle décrit par Jacques de Voragine, lequel présente d'une part deux êtres séparés mais indissociables physiquement, et de l'autre une figure composite partageant deux substances charnelles différentes. Le mimétisme présent dans les faits et gestes des saints anagyres n'est en soi pas une exception. Dans la *Légende dorée* et les autres textes hagiographiques narrants la vie des premiers martyrs chrétiens, les saints vont souvent deux par deux, rendant difficile la distinction des protagonistes du récit<sup>316</sup>. Dans le cas de Côme et Damien, ce trait est cependant encore renforcé par leur lien de sang particulier. Ainsi, Jacques de Voragine, dans la description de la guérison du serviteur de l'église romaine, leur confère une personnalité collective : quand l'un des deux parle ou s'anime, rien ne nous indique de quel saint il s'agit. Les artistes suivirent fréquemment son exemple, attribuant aux deux frères une physionomie et une vêtue souvent identiques. Le lien unissant le corps du malade à celui de l'Éthiopien est, quant à lui, encore plus complexe, raison pour laquelle il mérite ici une attention particulière. Sano di Pietro est certainement le peintre qui, dans sa représentation du Miracle de la jambe noire (Fig. 31), joue le plus avec l'ambiguïté des similitudes et des oppositions présente chez les quatre acteurs de la narration. L'évènement est divisé en deux scènes séparées, l'une caractérisée par la rupture et l'autre par la

---

<sup>315</sup> D. Ripoll, op. cit., pp. 90-97

<sup>316</sup> Un cas analogue à celui de Côme et Damien s'observe dans le bref compte-rendu du martyr d'Abdon et Sennen inséré dans la *Légende dorée*. Les deux saints, figurés en correspondance avec les saints anagyres dans le retable de Jaume Huguet (Fig. 38), sont décrits comme des vice-rois, fonction toute sauf banale. En dépit de ce fait, Jacques de Voragine, n'indique pas leurs états respectifs et ne différencie en rien les étapes de leur supplice : J. de Voragine, op. cit., 1967, vol. 2, p. 25. Cette absence d'attributions répond notamment à une volonté d'assujettir l'individualité des protagonistes à leurs fonctions principales : celles de parangons des valeurs chrétiennes et instruments du divin. A ce propos, voir le chapitre « Neutralisation des rôles narratifs » d'Alain Boureau dans : A. Boureau, op. cit., pp. 171-181

réunification des corps. Ces éléments sont évoqués jusque dans l'interaction des deux frères entre eux, tour à tour éloignés et rapprochés l'un de l'autre. Judith-Danielle Jacquet consacre la fin de son étude à cet aspect, le nommant la « thématique du double »<sup>317</sup>. Elle observe comment, à l'intérieur de chacun des couples, la complémentarité de deux personnages est fondamentale, le premier ne pouvant agir ou même exister sans la participation du second. Dans l'œuvre du peintre siennois, Côme et Damien, véritable reflet l'un de l'autre, indiquent clairement que l'action thaumaturgique nécessite leur intervention commune. Le miraculé et l'Éthiopien entrent quant à eux dans un dialogue d'interdépendance charnelle, chacun fournissant à l'autre le membre requis dans une optique terrestre et eschatologique : l'homme destiné à vivre reçoit la jambe saine, et la jambe malade est rattachée au corps du mort qui, sous peu, sera lui aussi putréfié. Judith-Danielle Jacquet conclut que la notion d'inversion est une caractéristique des rapports entre le monde terrestre et celui spirituel, lesquels, à travers le miracle et sa visibilité, déclenche un processus de transfert destiné à placer les deux corps dans une configuration nouvelle à même de satisfaire l'ordre divin.

Nous concordons avec cette analyse, laquelle voit dans la transplantation un bienfait permettant au patient des saints anargyres de retrouver sa place dans l'agencement naturel prescrit par l'idéologie chrétienne. Plus problématique est cependant l'affirmation de l'auteur quant à la présence du membre noir sur le corps du miraculé, une présence que Judith-Danielle Jacquet définit comme négative, une anomalie constituant le prix de l'intervention divine<sup>318</sup>. Dans une même optique, l'auteur insiste également sur l'aspect théâtral de l'opération, dont le résultat, une prothèse vivante, est à même de surprendre en permanence ses spectateurs<sup>319</sup>. David Ripoll soutient cette approche scénique au corps déformé, indiquant que : « En regard de l'efficacité "médiatique" du miracle, l'aspect disgracieux du miraculé n'est évidemment pas fortuit. Il force le respect et la croyance, en déployant les signes, noir sur blanc, de l'intervention divine »<sup>320</sup>. Il évoque également la notion de monstre qui, au Moyen Âge et à la Renaissance, se subordonne entièrement aux concepts de différence et d'étrangeté organiques<sup>321</sup>. L'apparence corporelle du greffé a certes pour

---

<sup>317</sup> J.-D. Jacquet, op. cit., pp. 42-46

<sup>318</sup> Ibid., p. 33

<sup>319</sup> Ibid., p. 36 et pp. 45-46

<sup>320</sup> D. Ripoll, op. cit., p. 94

<sup>321</sup> Ibid., pp. 93-94

but de provoquer la stupeur, mais la définir comme une monstruosité entre en désaccord avec le message central du miracle : proposer un modèle de grâce divine potentiellement renouvelable pour les fidèles. En effet, rappelons que le but principal de ces représentations était d'offrir, sous forme narrative, un archétype de guérison pouvant être concédé à un malade souffrant lui aussi d'un handicap analogue. Il est vrai que l'idée du monstre en tant qu'anomalie organique émerge seulement au 18<sup>ème</sup> siècle, sous l'impulsion scientifique promue par la médecine rationnelle des Lumières. Au Moyen Âge et à la Renaissance, il est encore partie intégrante de la vision du monde. Inséré dans l'harmonie cosmique, il devient, sous l'influence de cette dernière, un instrument de comparaison à même de définir, de part ses contrastes avec la norme, la beauté des formes prescrites par l'ordre naturel. Il est dès lors une manifestation, lui aussi, de la volonté et de l'enseignement que Dieu souhaite transmettre aux hommes. Héritière de la philosophie aristotélicienne, l'hybridation est perçue comme un phénomène merveilleux, et l'humanisme naissant, tout en discutant les catégorisations physiques établies par ses prédécesseurs, cherche avant tout à combler le vide existant entre les connaissances humaines et la sagesse divine<sup>322</sup>.

Néanmoins, monstre ne veut pas dire miracle, et le corps du patient des saints médecins n'est, à notre avis, nullement destiné à illustrer de part son paradoxe charnel un pendant difforme à la beauté naturelle. Les choix iconographiques de Sano di Pietro et de ses contemporains définissent des figures qui, de prime abord, semblent unies par des liens exclusifs. Elles s'insèrent cependant dans une composition plus vaste : celle du retable. Les auteurs mentionnés précédemment analysent le Miracle de la jambe noire conservé à la Pinacoteca Nazionale de Sienne, sans préciser d'où viennent les panneaux ou le contexte religieux et culturel de leur réalisation. Pourtant, ces points sont fondamentaux dans la compréhension des particularités de la transplantation. Comme nous l'avons déjà observé, les Jésuates, dont le style de vie et la conduite furent souvent définis comme inadaptés aux préceptes religieux régissant une communauté comme la leur<sup>323</sup>, recourent dans le Retable des saints Côme et

---

<sup>322</sup> Aristote (*De generatione animalium*) indique déjà que le monstre est une manifestation contraire au cours ordinaire de la nature, mais demeure une expression de ses facultés créatrices. Sur ces points, voir : T. Dagron, « Les êtres contrefaits d'un monde malade. La nature et ses monstres à la Renaissance : Montaigne et Vanini », in *Seizième Siècle*, 1 (2005), pp. 289-291, U. Eco, op. cit., pp. 46-47, T. Gregory, op. cit., pp. 806-807 et J. Le Goff, N. Truong, op. cit., pp. 174-176

<sup>323</sup> Les critiques portaient surtout sur le fait que, en tant qu'organisation laïque à l'origine, ils n'appartenaient pas à un ordre religieux à même de légitimer leurs activités. Entre la fin du 14<sup>ème</sup> siècle et la moitié du 15<sup>ème</sup> siècle, leurs efforts se concentrèrent sur l'obtention d'un statut reconnu par l'Église : G. Dufner, op. cit., pp. 90-145

Damien à des personnages tutélaires à même de légitimer leur existence : saint Jérôme, saint Bernardin, sainte Catherine de Sienne et les deux saints médecins. L'œuvre se place ainsi dans une propagande d'affirmation religieuse et sociale, à travers une iconographie orientée à la tradition et à la stabilité via l'usage de figures anciennes ou contemporaines à sa réalisation. Dès lors, elle ne pouvait que difficilement accepter en son sein la présence d'éléments dérangeants ou contraires à son but premier : celui d'offrir une image cohésive présentant ses commanditaires comme des éléments conventionnels de la ville toscane.

En suivant les observations faites jusqu'à présent dans notre travail, la greffe émerge avant tout comme un médium visuel permettant de créer un nouveau corps s'insérant non seulement dans l'ordre divin, mais reflétant également un modèle de salvation qui ne doit que peu à une singularité de la nature. Dans la sixième de ses *Questions disputées sur la puissance de Dieu*<sup>324</sup>, Thomas d'Aquin affronte la thématique des interventions thaumaturgiques. Le deuxième article se demande si tout ce que Dieu fait contre le cours habituel de la nature peut être défini comme un miracle<sup>325</sup>. A la huitième objection, laquelle affirme que les monstres se font contre la nature mais qu'on ne les appelle pas miracles, et que donc tout ce qui est fait contre la nature ne peut être appelé miracle, le théologien dominicain répond brièvement de la sorte : « Bien que les monstres soient faits contre une nature particulière, ils ne sont pas faits contre la nature universelle »<sup>326</sup>. Le texte distingue ainsi les monstres des miracles, ces derniers étant dus uniquement à la volonté divine et non aux facultés de création de la nature. Dès lors, considérer le greffé comme un monstre, à savoir un être que la nature elle-même peut engendrer, porte atteinte à la spécificité même de l'action thaumaturgique, la seule à même de remettre en place les corps selon l'ordre stipulé par le Tout-Puissant. Cette définition trouve ses sources dans la fusion opérée par les théologiens du Moyen Âge tardif entre la conception judéo-chrétienne initiale et l'apport de la philosophie aristotélicienne. En accord avec les principes d'ordre et

---

<sup>324</sup> *Quaestiones disputatae de potentia*

<sup>325</sup> «Secundo quaeritur utrum omnia quae Deus facit praeter causas naturales vel contra cursum naturae, possint dici miracula »

<sup>326</sup> « Quod monstra licet fiant contra naturam particularem, non tamen fiunt contra naturam universalem » : Th. d'Aquin, « Quaestiones disputatae de potentia : a quaestione V ad quaestionem VI », Corpus thomisticum, édition numérique sous la dir. de E. Alarcón, Université de Navarre, 2004, [En ligne], <http://www.corpusthomicum.org/qdp5.html> (page consultée le 2 avril 2013), q. 6, art. 2, ad. 8 (édition française : Th. d'Aquin., « Questions disputées sur la puissance de Dieu : question V à question VI », Site de l'Institut Docteur Angélique, traduction et notes de l'édition numérique par R. Berton, 2008, [En ligne], <http://docteurangelique.free.fr/livresformatweb/questionsdisputees/questionsdiputeessurlapuissanceDieuLatinfra.htm> (page consultée le 2 avril 2013))

de causalité développés par cette dernière, Dieu est la source de toute chose et, même si la nature suit son propre cours, elle est entièrement soumise à son action, la seule à même de modifier n'importe quelle règle préétablie. Afin d'éviter une confusion dangereuse, il est nécessaire d'isoler le miracle du contexte général des prodiges, lesquels, bien que placés également sous l'égide divine, ne peuvent prétendre recevoir un poids identique dans le système de valeurs du christianisme<sup>327</sup>. Ainsi, au Moyen Âge et à la Renaissance, le sens de « surnaturel » se rapporte à l'adjectif « surajouté » : Dieu est à même de compléter ce que la nature propose, créant, si l'usage du mot est requis, une « hybridation » positive.

La gémellité de Côme et Damien entretient cependant un autre rapport avec le donneur et le receveur de la transplantation miraculeuse. Du 14<sup>ème</sup> au 16<sup>ème</sup> siècle, une constante s'observe fréquemment dans les retables figurant le Miracle de la jambe noire : son association avec la scène de la décapitation des saints médecins. Des panneaux du Maître de Rinuccini (Fig. 19) et de Bicci di Lorenzo (Fig. 20), en passant par les œuvres espagnoles de Miguel Nadal (Fig. 37) et Jaume Huguet (Fig. 38) pour arriver aux deux volets du retable d'Ambrosius Francken (Fig. 43 et Fig. 44), les images de Côme et Damien privilégient souvent la confrontation de ces deux épisodes du récit hagiographique. Pourquoi donc les artistes les unirent-ils ainsi au détriment des autres ? La réponse se trouve dans le traitement subi par les protagonistes de ces deux scènes : la division corporelle. Celle-ci représente un changement de statut important aussi bien pour les deux frères que pour leur patient. En effet, elle permet l'accomplissement de leur vie chrétienne en accord avec leur rôle respectif dans l'ordre divin. La violence qu'ils subissent à travers la décapitation ou l'amputation, sorte de rites de passages obligés, n'est qu'un dernier obstacle à la récompense promise pour leur foi exemplaire : la sainteté pour les premiers, la guérison pour le second. Dès lors, il n'est pas étonnant de les voir figurer côte à côte ou en opposition au sein des cycles narratifs dédiés aux saints anargyres. La jonction entre ces deux représentations se fait souvent plus formellement que narrativement. Chez Ambrosius Francken, nous assistons ainsi à un mimétisme saisissant entre la blessure de la jambe et celle du saint déjà décapité. Dans la représentation du martyre, le regard du second frère, tourné vers le haut en attente de son accès au ciel, se fait écho quant à lui aux

---

<sup>327</sup> A ce propos, voir : J. Boufflet, *op. cit.*, pp. 42-43, T. Gregory, *op. cit.*, pp. 817-818 et C. Rendtel, M. Wittmer-Butsch, *op. cit.*, pp. 18-21

yeux révoltés du malade opéré. L'étape suivante consiste bien entendu dans la réunification des différents corps, obligée en vue du Jugement Dernier. Nous nous sommes déjà abondamment penchés sur cet aspect dans le cas de l'Éthiopien et du miraculé, mais quand est-il des deux frères ? Certaines prédelles illustrent l'épisode de l'enterrement de Côme et Damien. C'est le cas de la « Pala di San Marco », laquelle consacre au sujet un panneau indépendant (Fig. 25). Les cinq frères ont déjà reçu leur chef respectif, nécessaire pour la résurrection future. Cependant, Fra Angelico ne représente que l'un des deux saints médecins dans la sépulture commune attribuée aux martyrs. Le second, en arrière-plan, est transporté par un autre personnage, dont l'action est interrompue par l'irruption d'un chameau. La présence de l'animal a pour but de contrecarrer une action néfaste pour l'intégrité corporelle des deux jumeaux, indivisible en raison de leur lien sanguin exceptionnel. En effet, les chrétiens, ignorant le pardon accordé par Dieu à Damien à l'occasion de la dissension provoquée par Palladie, suivaient les consignes de Côme, s'apprêtant à l'enterrer dans un endroit différent. La *Légende dorée* décrit comment, à l'ultime moment, Dieu empêcha la division des deux dépouilles :

« (...) Alors les chrétiens, se rappelant ce qu'avait dit saint Côme qu'il ne voulait pas être enseveli dans le même lieu, pensaient à la manière dont les martyrs voulaient être ensevelis, quand tout à coup arriva un chameau qui, avec une voix humaine, commanda que les saints fussent ensevelis en un même endroit. »<sup>328</sup>

En raison des propriétés de leur chair, séparée mais intrinsèquement liée, la décision prise par Côme invalidait le retour à l'unité première des deux saints une fois le martyr accompli. Tout comme dans le cas du miraculé et de l'Éthiopien, le texte hagiographique stipule la concomitance de leur parcours terrestre et spirituel comme nécessaire afin d'accomplir le rôle qui leur fut attribué par le Créateur. En restaurant l'intégrité corporelle des deux autres protagonistes du récit de la « jambe noire », les saints anargyres prolongent eux-mêmes l'œuvre de Dieu qui, à la fin de leur propre existence physique, permit à leur être pluriel de ne pas être divisé. Les transformations

---

<sup>328</sup> « Memores autem christiani verbi, quod dixerat sanctus Cosmas, se in unum sepelirentur, cogitabant, quomodo vellent martires sepeliri, et ecce subito camelus advenit humana voce proclamans et sanctes in uno loco sepeliri praecepit. » : J. de Voragine, op. cit., 1850, p. 638 (traduction française : J. de Voragine, op. cit., 1967, vol. 2, p. 228)

du corps s'insèrent dès lors dans un parcours linéaire réactualisé par l'intervention thaumaturgique posthume. En s'insérant dans une réalité contemporaine aux fidèles, le modèle offert par la transplantation définit l'intercession divine comme un instrument à même de manipuler la matière corporelle pour lui conférer une place nouvelle, et meilleure, dans l'ordre social et naturel.

### 3.2. Corps marqué, corps échangé : la chair pour remerciement

Si la bipartition charnelle du miraculé trouve une justification dans un processus de guérison impliquant une modification physiologique, l'insistance sur l'apparence de cette dernière, dans le cas du Miracle de la jambe noire, répond à une didactique visuelle spécifique. Les motifs à la base du choix d'un homme à la carnation foncée comme donneur de la greffe opérée par Côme et Damien ont surtout donné naissance à des considérations d'ordre racial. Cet aspect ressort en effet clairement du texte de la *Légende dorée* et, encore plus, des représentations qui l'illustrent. Assimilé de tous temps à l'obscurité, source de crainte pour l'homme, le noir est universellement considéré comme une couleur<sup>329</sup> mystérieuse et inquiétante<sup>330</sup>. Le latin classique connaît deux termes pour le désigner : « ater » et « niger ». Si le premier évoquait uniquement le mal et la tristesse, le second, principalement à l'époque républicaine, possédait également le sens de noir « brillant » et positif, utilisé pour nommer les pigments naturels mais aussi les couleurs de peau qui y étaient associés. Dès l'époque impériale, « niger » acquiert cependant lui aussi un sens péjoratif, et le noir restera, pendant plusieurs siècles, une couleur triste liée principalement à la mort<sup>331</sup>. Dans la première épître de Jean (1 Jn 1, 5), nous pouvons lire : « Dieu est Lumière, en lui point de ténèbres »<sup>332</sup>. Pour les premiers chrétiens, cela signifiait que les corps des damnés étaient sombres et noirs<sup>333</sup>. Ce postulat n'avait aucun lien avec leur carnation originelle : les réprouvés étaient des pécheurs indignes de la gloire divine, indépendamment de leur appartenance ethnique. Néanmoins, comme le relève Jean Devisse, « De l'idée simpliste mais aisément reçue que la couleur noire est signe de mort et donc de péché, on passe très vite à celle, plus dangereuse, que l'homme de couleur noire est menace, tentation, créature du diable »<sup>334</sup>. Dès lors, l'image négative de la couleur sombre est bien là. Elle voit dans les « Éthiopiens », ici terme générique plus que réelle affiliation

---

<sup>329</sup> Le noir fut, avec le blanc, exclu du spectre chromatique par Isaac Newton en 1665.

Sémiologiquement, cette définition scientifique n'a cependant pas lieu d'être aux époques traitées dans notre étude, raison pour laquelle nous le considérerons comme une couleur.

<sup>330</sup> M. Pastoreau, *Nero : Storia di un colore*, traduit du français par M. Fiorini, Milan, 2008, p. 24

<sup>331</sup> « niger » est étymologiquement à l'origine du mot français « nègre », de moins en moins utilisé de nos jours en raison de son acception péjorative, voir : *ibid.*, pp. 28-35

<sup>332</sup> Bible de Jérusalem, *op. cit.*, p. 2132

<sup>333</sup> A ce propos, voir : J.-M. Courtes, « Traitement patristique de la thématique « éthiopienne » », in J. Devisse et M. Mollat, *op. cit.*, vol. 1, pp. 11-12

<sup>334</sup> J. Devisse et M. Mollat, *op. cit.*, vol. 1, pp. 37-38

à un pays en particulier, des réprouvés destinés, un jour, à retrouver leur « clarté » par les bienfaits du Seigneur<sup>335</sup>. Aux alentours de l'an mille, l'iconographie chrétienne renforça encore cette perception néfaste : le diable devient noir. Celui-ci, presque absent des images religieuses des siècles précédents, connut un développement conséquent dans l'art roman. Si, dans les représentations byzantines et carolingiennes, il avait tendance à changer de formes et de couleurs, son image se stabilisa définitivement au 11<sup>ème</sup> siècle, prenant l'aspect d'un homme bestial à la peau sombre<sup>336</sup>. A cette même époque, les contacts avec l'Islam s'accrurent, principalement dans la péninsule ibérique et en Orient. Souvent à caractère belliqueux, ces rencontres conduisirent les Occidentaux à côtoyer à nouveau un nombre important d'hommes à la carnation foncée. Associés aux Sarrasins, ils devinrent un ennemi physique à affronter au nom des croisades ou des débuts de la « Reconquista »<sup>337</sup>. Comme nous l'avons vu dans le récit latin du Miracle de la main de Jean Damascène, leur rôle en tant qu'ennemis de Dieu en fut renforcé, conduisant à une production iconographique les désignant fréquemment comme des suppôts infernaux.

Au Moyen Âge tardif, suite aux échanges accrus provoqués par les expéditions missionnaires et commerciales en Méditerranée, les Occidentaux entrèrent cependant dans un dialogue également pacifique avec leurs voisins à la peau sombre. L'Église, à vocation universelle, trouva souvent chez ces hommes démythifiés un accueil favorable conduisant parfois au baptême. La notoriété croissante du prêtre Jean, souverain mythique d'un royaume éthiopien à présent converti, aida également cette revalorisation de l'étranger. Saint Maurice, la reine de Sabba ou encore, plus tardivement, le roi mage Balthazar : nombre de figures religieuses se virent attribuer une physiologie noire et devinrent des parangons du christianisme, incarnant son hégémonie jusqu'aux confins du monde connu<sup>338</sup>. La perception cosmologique nouvelle, attribuant à tout accident de la matière une place dans l'ordre naturel, ne fut également pas en reste dans l'intérêt porté aux couleurs de peau différentes. Cette ouverture d'esprit envers les hommes à la carnation foncée facilita certainement

---

<sup>335</sup> Le Psaume 68, entre autres, indique déjà un retour possible des Éthiopiens dans le juste chemin : « Depuis l'Égypte, des grands viendront, l'Éthiopie tendra les mains vers Dieu. » (Ps 68, 32) : Bible de Jérusalem, op. cit., p. 992. Pour l'Église, cette réhabilitation était possible via le baptême, à même d'effacer la noirceur de leur chair : J.-M. Courtes, op. cit., pp. 15-18

<sup>336</sup> M. Pastoureau, op. cit., pp. 51-52

<sup>337</sup> J. Devisse et M. Mollat, op. cit., vol. 1, pp. 82-84

<sup>338</sup> M. Pastoureau, op. cit., pp. 84-86

l'émergence des représentations du Miracle de la jambe noire. En effet, si l'apparence du membre greffé était purement négative, celui-ci n'aurait jamais pu s'insérer dans un processus thaumaturgique destiné à témoigner de la bienveillance divine.

Rappelons que, pour l'Église, la promesse du salut est destinée à l'humanité dans sa globalité. Il est donc tout à fait envisageable de considérer l'« Éthiopien » comme un modèle de salvation pour tous les êtres humains, même ceux qui, de prime abord, semblent être éloignés de Dieu. Dante lui-même, dans un passage du chant dix-neuf du *Paradis*, l'utilise comme exemple pour stipuler qu'ignorer l'existence du Christ est préférable au non respect de sa parole<sup>339</sup>.

Néanmoins, certaines images de la transplantation effectuée par Côme et Damien révèlent peut-être un aspect plus sordide des nouveaux contacts établis entre les différentes cultures du bassin méditerranéen : la pratique de l'esclavage. La seule caractéristique qui définit réellement le mort auquel les saints anargyres prélèvent la jambe saine est son origine ethnique, raison pour laquelle Michel Mollat et Jean Devisse, ou encore Judith-Danielle Jacquet, stipulent que l'acte résulte peut-être d'une logique discriminative à son encontre<sup>340</sup>. L'association encore fréquente des peuples africains à des êtres inférieurs, ceux que l'on pouvait facilement réduire en servitude et traiter avec un respect différent de celui témoigné aux hommes blancs, vient d'emblée à l'esprit. Pour reprendre les mots de Judith-Danielle Jacquet, le Noir de la Renaissance était « pensé comme un individu de second ordre »<sup>341</sup>. Cette observation est certainement correcte dans le cas des deux bas-reliefs en bois espagnols du 16<sup>ème</sup> siècle conservés à Valladolid (Fig. 39) et à Palencia (Fig. 40), tout deux montrant le Maure sans aucune dignité. L'élément le plus frappant reste néanmoins la brutalité du

---

<sup>339</sup> D. Alighieri, *La Divina Commedia - Paradiso*, texte introduit et commenté par R. Fornaciari, Milan, 1991, C. XIX, v. 70-78 et 106-109 :

« Chè tu dicevi : « Un uom nasce alla riva  
Dell'Indo, e quivi non è chi ragioni  
Di Cristo, nè chi legga, nè chi scriva :  
E tutti i suoi voleri ed atti boni  
Sono, quanto ragione umana vede,  
Sanza peccato in vita od in sermoni.  
Muore non battezzato e senza fede:  
Ov'è questa giustizia che 'l condanna?  
Ov'è la colpa sua, s'ei non crede ? »  
(...)

Ma, vedi !, molti gridan « Cristo ! Cristo ! »,  
Che saranno in giudicio assai men prope  
A lui, che tal che non conosce Cristo ; »

<sup>340</sup> J. Devisse et M. Mollat, op. cit., vol. 2, p. 75 et J.-D. Jacquet, op. cit., p. 41

<sup>341</sup> J.-D. Jacquet, op. cit., p. 41

traitement réservé à son corps. Dans le relief de Valladolid, l'artiste va même jusqu'à le figurer vivant, agrippant dans un geste de souffrance évident son moignon sectionné. Ainsi, la violence faite au protagoniste noir du récit des saints anargyres trouve peut-être ses racines dans la réalité historique de son temps. En effet, les commerçants et navigateurs italiens et espagnols explorant les côtes nord et ouest de l'Afrique commencèrent, dès la fin du Moyen-Âge, à emprisonner des indigènes afin de les vendre sur les marchés européens. Le commerce d'esclaves en Europe atteint son apogée à la fin du 16<sup>ème</sup> siècle, principalement à Séville : sur les 120'000 habitants du chef-lieu andalou, 30'000 étaient des hommes asservis<sup>342</sup>. Valence était également une des plaques tournantes du marchandage d'êtres humains : Olivier Pétré-Grenouilleau mentionne le cas d'un capitaine florentin qui, entre 1489 et 1497, vendit dans la cité maritime plus de deux mille esclaves guinéens<sup>343</sup>. Les captifs, de part leur condition de subalternes, ne méritaient pas un traitement analogue aux hommes libres. Il est ainsi possible que les œuvres d'Isidro de Villoldo et Felipe Vigarny reflètent le statut social inférieur des hommes asservis, ces derniers étant plus facilement sujets à des expérimentations médicales visant, notamment, à soigner la chair amputée ou les maladies dégénérantes<sup>344</sup>.

A l'époque de la production des prédelles toscanes illustrant le Miracle de la jambe noire, les esclaves étaient également présents en Italie. A la fin du 14<sup>ème</sup> siècle, la chute démographique provoquée par la peste noire avait rendu nécessaire l'importation d'une main-d'œuvre externe. L'identification de cette dernière à une catégorie ethnique spécifique n'est cependant pas évidente, les textes utilisant tour à tour un terme différent pour les désigner<sup>345</sup>. Cependant, à la fin du 15<sup>ème</sup> siècle, l'assujettissement d'hommes et de femmes à la peau sombre eut tendance à

---

<sup>342</sup> Voir : C. Fracchia, « Constructing the Black Slave in Early Modern Spanish Painting », in T. Nichols (éd.), *Others and Outcasts in Early Modern Europe : Picturing the Social Margins*, Aldershot / Burlington, 2007, pp. 179-180 ainsi que O. Pétré-Grenouilleau, *La tratta degli schiavi : Saggio di storia globale*, traduit du français par R. Falcioni, Bologna, 2006, pp. 38-44

<sup>343</sup> O. Pétré-Grenouilleau, *op. cit.*, p. 40

<sup>344</sup> Sur l'image de l'esclave africain dans les deux bas-reliefs espagnols du Miracle de la jambe noire, voir les contributions de Carmen Fracchia : C. Fracchia, *op. cit.*, 2007, pp. 181-184 et C. Fracchia, *op. cit.*, 2010, pp. 139-149

<sup>345</sup> L'amalgame entre Maures, Éthiopiens ou encore Sarrasins étaient ainsi fréquent. Dans le cas du Miracle de la jambe noire, comme nous l'avons déjà mentionné, ce sont avant tout les images qui définissent clairement les origines africaines du donneur de la greffe. A ce propos, ainsi que sur la présence d'hommes et femmes à la carnation foncée en Italie, voir également : Ph. Helas, « Schwarz unter Weißen. Zur Repräsentation von Afrikanern in der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts », in P. Bell, D. Suckow, G. Wolf (éd.), *Fremde in der Stadt : Ordnungen, Repräsentationen und soziale Praktiken (13.-15. Jahrhundert)*, Francfort, 2010, pp. 301-305

s'amenuiser, devenant surtout le privilège d'une élite désireuse d'exposer à la vue de tous son bien-être matériel. Dans la majorité des cas, ces riches propriétaires stipulaient également dans leurs testaments la libération des serviteurs à la mort de leurs maîtres, démarche destinée, encore une fois, à s'assurer la rémission de leurs péchés<sup>346</sup>. Bien que nuancées par rapport aux productions espagnoles du 16<sup>ème</sup> siècle, les deux premières représentations florentines de la transplantation sont celles qui, tour à tour, attribuent à l'Éthiopien un rôle négatif ou opèrent, de prime abord, une ségrégation entre ce dernier et les autres protagonistes de l'image<sup>347</sup>. Chez le Maître de Rinuccini (Fig. 19), la scène figurant la décapitation des deux saints confère aux soldats accompagnant les bourreaux des boucliers arborant chacun trois têtes noires. Dans le panneau de Bicci di Lorenzo (Fig. 20), le cadavre du Maure occupe un terrain vide et désolé, lequel dénote peut-être son exclusion de l'ordre social et religieux caractérisé par l'intervention thaumaturgique représentée dans l'espace adjacent<sup>348</sup>. Son corps est cependant reconstitué et placé dans un linceul, raisons pour lesquelles la division entre les deux parties de la composition peut aussi avoir pour but d'indiquer son appartenance à un monde différent : celui des morts. Ce dernier point est tout sauf anodin, car il met en exergue une interaction complémentaire à celle incarnée par le dialogue entre l'apparition onirique des saints anargyres et le sommeil physique de leur dévot. Dans les représentations où l'Éthiopien est figuré, mais également dans celles où sa présence est suggérée par un artifice visuel telle une porte, le quatrième protagoniste de la greffe miraculeuse intègre à son tour le processus d'échange et de reconstitution physique existant entre les sphères terrestres et spirituelles. Ce fait est justifié si nous partons du principe que le mort, en dépit d'un statut moindre par rapport au miraculé, est lui-aussi chrétien. La référence textuelle au cimetière romain de San Pietro in Vincoli et l'attention portée à la restitution de son intégrité corporelle semblent l'indiquer, tout comme le panneau de Sano di Pietro figurant le prélèvement de la jambe (Fig. 31). Dans ce dernier, l'entrée de l'enceinte contenant la sépulture du Maure est en effet surplombée par une lunette contenant une « imago pietatis ». En soi, la foi de l'Éthiopien ne représentait pas un obstacle à sa servitude, en particulier s'il

---

<sup>346</sup> Ph. Helas, op. cit., pp. 304-305 ainsi que : S. A. Epstein, *Speaking of Slavery: Color, Ethnicity, and Human Bondage in Italy*, New York, 2001, pp. 161-174

<sup>347</sup> Philine Helas observe déjà cette particularité des représentations picturales initiales du Miracle de la jambe noire : Ph. Helas, op. cit., pp. 312-314

<sup>348</sup> Ibidem

s'était récemment converti. L'Église, outre le fait de ne pas condamner l'esclavage<sup>349</sup>, émettait également des réserves quant au fait qu'embrasser la religion chrétienne suffisait à défaire un lien d'assujettissement. Elle répondait ainsi aux attentes financières des marchands et des propriétaires d'esclaves, tout en évitant de priver la société d'un soutien matériel conséquent suite à un choix conditionné, dans certains cas, par le seul désir d'être libre. Le baptême était perçu comme une libération des péchés, mais non des obligations terrestres, et si le rachat des chrétiens asservis par les infidèles étaient une priorité, l'affranchissement des captifs aux mains d'Occidentaux demeuraient principalement du ressort de leurs maîtres<sup>350</sup>.

En partant du postulat que l'Éthiopien, esclave ou non, appartenait selon toute vraisemblance à la même religion que les saints anargyres et leur patient, nous nous proposons d'aller au-delà de considérations purement ethniques pour questionner également le rôle sémiologique de son corps dans les images du Miracle de la jambe noire. À l'exception des deux panneaux hispaniques relativement tardifs, les images de la transplantation semblent en effet insérer sa chair dans un processus visuel qui, loin de la marginaliser, recourent à ses propriétés spécifiques pour établir un modèle de guérison attribuant à l'ensemble de ses protagonistes des rôles complémentaires et précis. Par recoupement avec les choix iconographiques opérés dans les autres illustrations de greffes miraculeuses, le but sera de définir l'opération de Côme et Damien comme un récit narratif à même d'enrichir le message visuel des images religieuses au Moyen Âge tardif et à la Renaissance, époques auxquelles le corps marqué devient un instrument de communication privilégié. Outre l'importance chromatique de la carnation foncée, nous répondrons ainsi à une autre question que Judith-Danielle Jacquet, déjà, se pose dans son étude : Pourquoi recourir à une

---

<sup>349</sup> Selon les théologiens, l'esclavage était soutenu par la loi naturelle. Ils prenaient comme exemple la malédiction de Noé sur la lignée de Cham dans la Genèse (Gn 9, 24-27) : « Lorsque Noé se réveilla de son ivresse, il apprit ce que lui avait fait son fils le plus jeune. Et il dit : « Maudit soit Canaan ! Qu'il soit pour ses frères l'esclave des esclaves ! » Il dit aussi : « Béni soit Yahvé, le Dieu de Sem, et que Canaan soit son esclave ! Que Dieu mette Japhet au large, qu'il habite dans les tentes de Sem, et que Canaan soit son esclave ! » » : Bible de Jérusalem, op. cit., p. 31

<sup>350</sup> L'exemple de deux lettres écrites par le pape Grégoire IX entre 1237 et 1238 illustre bien la question difficile des conversions suscitées, potentiellement, par le désir d'améliorer sa condition sociale. Adressées au patriarche de Jérusalem, elles avaient pour but de clarifier la position de l'Église sur la question : la sincérité spirituelle importait plus que les conditions de vie matérielle. Dès lors, les propriétaires n'étaient pas tenus de libérer les nouveaux chrétiens, dont la principale récompense n'était nullement liée à l'existence terrestre. Sur ce point, ainsi que sur les positions adoptées par l'Église au Moyen Âge et à la Renaissance vis-à-vis de la question de l'esclavage, voir : S. A. Epstein, op. cit., pp. 174-180

transplantation et donc, forcément, à un autre corps ? L'auteur suppose que l'idée de générer spontanément une nouvelle jambe, acte semblable à celui de la création de l'homme par Dieu, ne pouvait se concevoir<sup>351</sup>. Cette hypothèse n'explique cependant pas pourquoi les deux jumeaux ne soignèrent pas tout simplement la jambe en éliminant la maladie, intervention qui, elle, s'insérerait dans une typologie de guérison miraculeuse on ne peut plus commune. La réponse se trouve certainement, encore une fois, dans le rapport fusionnel existant entre l'Éthiopien et le patient des saints médecins, un rapport qui, transféré de l'espace pictural à l'espace sacré, s'apparente à des phénomènes de dévotion impliquant un échange corporel entre les fidèles et leurs intercesseurs divins.

### **3.2.1. Noir sur blanc et blanc sur noir**

Dans les images du Miracle de la jambe noire, l'opposition chromatique stupéfiante offerte par le miraculé à son réveil peut laisser libre cours à nombre d'interprétations. Il serait ainsi tentant de la lier aux propriétés de transmutation et de guérison attribuées à la couleur noire durant le Moyen Âge, lesquelles justifieraient le choix d'un corps sombre pour la greffe prodiguée au patient de Côme et Damien. En premier lieu, nous pouvons nous tourner vers la symbolique du noir véhiculée au 14<sup>ème</sup> siècle par les théories alchimiques. Dans celles-ci, les couleurs indiquaient les différentes étapes de transformation de la matière. Le noir, associé à la terre, pouvait soit indiquer négativement la putréfaction, soit, inversement, la glaise primordiale, prête à muter dans une forme nouvelle<sup>352</sup>. Chercher les traces de ce type de sciences dans les représentations de la transplantation miraculeuse est cependant un procédé hasardeux. Comme nous l'avons vu, les promoteurs principaux de l'iconographie de la greffe opérée par les saints anargyres semblent avoir été, à Florence du moins, les dominicains. Or ces derniers, à l'époque même où furent réalisées les prédelles toscanes, souhaitaient avant tout se dissocier de ce genre de pratiques<sup>353</sup>. En effet, l'intérêt qu'ils portèrent dans la compréhension et la diffusion de la philosophie

---

<sup>351</sup> J.-D. Jacquet, *op. cit.*, pp. 35-36

<sup>352</sup> M. Pastoureau, *op. cit.*, p. 92

<sup>353</sup> Au 14<sup>ème</sup> siècle, les dominicains et les franciscains avaient pour consigne d'éviter les pratiques alchimistes : L. Bianchi, *Censure et liberté intellectuelle à l'Université de Paris (XIII<sup>e</sup> - XIV<sup>e</sup> s.)*, Paris, 1999, pp. 26-27 et 33

naturelle portèrent certains de leurs opposants à les accuser d’user d’une forme de magie dite « érudite », à laquelle l’alchimie appartenait. On attribuait même certains ouvrages occultes, dont le *De secretis mulierum*<sup>354</sup>, à Albert le Grand. A la fin du 15<sup>ème</sup> siècle, les frères prêcheurs entreprirent une vaste campagne littéraire destinée à réhabiliter l’image de ce dernier, considéré comme leur premier grand penseur. L’initiative, initiée à Cologne par Jacob Sprenger, avait pour but la canonisation du théologien. Elle consista notamment dans la rédaction de nouveaux textes hagiographique, dans lesquels l’intérêt témoigné par Albert le Grand envers la magie avait pour seul but de confondre ceux qui en faisaient usage. Si la démarche, à l’époque, se révéla en partie infructueuse<sup>355</sup>, elle met en exergue le fait qu’une image religieuse, telle l’opération des saints anargyres, ne pouvait que difficilement inclure des composants appartenant à un domaine combattu par ses principaux commanditaires<sup>356</sup>. Jean Devisse et Michel Mollat lancent quant à eux une piste plus attrayante, sans pour autant la développer en profondeur : Galien, sommité médicale reconnue par l’Église, conseillait d’opérer les patients « *contraria contrariis* », le soin par les contraires<sup>357</sup>. Dès lors, l’application de la jambe noire sur un corps différent aurait accru les chances de succès de la greffe. Ce procédé n’est pas sans rappeler d’autres formes de soins pratiqués au Moyen Âge tardif et à la Renaissance, lesquels, cependant, ne reposaient nullement sur les écrits savants hérités de l’Antiquité. Comme nous l’avons déjà mentionné dans le chapitre deux, les croyances populaires voyaient dans le contact avec la chair morte un moyen de revivifier la chair vivante. On pensait ainsi que les corps des défunts avaient la propriété de s’accaparer les maladies, opérant un transfert curatif si appliqués sur des membres atteints d’une affection grave comme dans le cas du patient de Côme et Damien. Parfois même, on ingérait de la chair desséchée, ce qui n’était pas sans provoquer l’ire des autorités religieuses. Les cadavres résultant d’une mort violente, laquelle garantissait la salubrité des organes, étaient ainsi particulièrement appréciés dans la préparation de

<sup>354</sup> A propos des secrets des femmes

<sup>355</sup> Albert le Grand ne fut canonisé qu’en 1931 par Pie XI, voir : B. Steimer, Th. Wetzstein (sous la dir. de), op. cit., p. 27

<sup>356</sup> Deux biographies, notamment, promurent le rôle d’Albert le Grand en tant qu’ennemi des arts magiques et défenseur de l’orthodoxie religieuse : la *Legenda venerabilis domini Alberti Magni* de Pierre de Prusse et la *Legenda litteralis Alberti Magni* de Rudolf de Nijmegen. Les dominicains, en particulier les observants, réalisèrent également un nouveau catalogage des ses œuvres, éliminant celles incluant des expériences magiques. A ce propos, ainsi que sur les ouvrages occultes attribués à Albert le Grand, voir : D. J. Collins, « Albertus, Magnus or Magus? Magic, Natural Philosophy, and Religious Reform in the Late Middle Ages », in *Renaissance Quarterly*, 63(1) (2010), pp. 1-44

<sup>357</sup> J. Devisse et M. Mollat, op. cit., vol. 2, p. 75

procédés thérapeutiques souvent critiqués par les savants expérimentés, mais dont l'usage demeurerait néanmoins fréquent<sup>358</sup>. La pensée associant l'échange entre deux êtres au statut différent entre certainement en jeu dans la perception que les fidèles avaient de la transplantation réalisée par Côme et Damien, mais les superstitions liées aux vertus médicinales des corps morts ou chromatiquement opposés ne peuvent justifier son iconographie. En effet, le dialogue entre l'Éthiopien et le serviteur de l'église romaine repose sur une interaction charnelle, mais celle-ci ne s'opère que grâce à l'intervention des saints anargyres. Dès lors, les raisons justifiant la présence du membre noir servent avant tout la didactique visuelle du miracle, laquelle, via l'utilisation des moyens artistiques à sa disposition, insiste sur le rôle joué par Dieu et ses représentants sur terre comme la méthode la plus sûre pour obtenir une guérison.

Il convient donc de se tourner vers une autre piste pour cerner les raisons du choix d'un membre à la carnation foncée dans le processus portant à la restauration corporelle du miraculé suite à l'intercession de Côme et Damien. Comme nous l'avons déjà observé, les valeurs négatives associées dans certains cas à la couleur noire s'opposent à la fonction du miracle en tant qu'instrument de réinsertion au sein de l'ordre divin. De façon générale, la symbolique des couleurs est une question difficile car, aux époques traitées par notre étude, elle répond à plusieurs systèmes d'appréciation divergents. Prenons en considération les représentations de greffes miraculeuses associées à saint Antoine de Padoue et à saint Pierre Martyr, lesquelles, elles aussi, recourent à une opposition entre clair et obscur dans le rendu du pied réimplanté. Dans le panneau conservé à Parme (Fig. 51), les trois étapes décrivant l'évènement confèrent au jeune homme un habit dont les teintes ne laissent aucun doute sur la localisation du membre soigné par l'intervention du saint dominicain : représentée tour à tour frappant sa mère, amputée ou guérie, la jambe fautive se démarque du reste du corps par sa couleur sombre. Ici, le lien entre la noirceur et l'action négative semble évident. Cependant, chez Vincenzo Foppa (Fig. 50), ou

---

<sup>358</sup> Le cas le plus célèbre de ces pratiques profanant les défunts était celui de la « mumie », un extrait de momies orientales que l'on avalait pour guérir un grand nombre de maux divers. François I<sup>er</sup>, à titre d'exemple, en emportait toujours durant ses déplacements. En 1582, Ambroise Paré, dans son *Discours de la mumie et de la licorne*, critique vivement ce prétendu remède, mettant en garde les médecins et leurs patients sur son ineptie et les conséquences dangereuses qu'il pouvait avoir. Le célèbre chirurgien dénonce également le traitement réservé aux corps enterrés avec honneur par les civilisations anciennes dans l'espoir de la résurrection, et souligne le fait que, souvent, les dites momies étaient en réalité des cadavres déterrés récemment en sol européen. A ce propos, ainsi que sur les croyances liées au transfert entre corps morts et corps vivants, voir : D. Le Breton, op. cit., pp. 125-129

encore dans l'épisode lié au saint franciscain peint par Lorentino d'Arezzo (Fig. 49), les coloris sont invertis : le membre passif de la narration est désormais celui auquel les artistes attribuent une tonalité sombre. Ce paradoxe illustre le caractère volubile des couleurs dans les choix opérés par les peintres du quattrocento. Il semble parfois répondre avant tout à une appréciation personnelle des peintres plutôt qu'à un système allégorique dicté par leurs commanditaires. La gamme chromatique, par ailleurs, répondait à divers codes qualitatifs et descriptions scientifiques, lesquels, de par leur absence de constance et leur complexité, ne manquaient pas de susciter la critique des humanistes. Alberti lui-même, tout en les respectant, ne s'intéressa guère aux propriétés spécifiques ou à la nature des différents coloris, stipulant avant tout leurs qualités esthétiques et la façon de les combiner avec harmonie<sup>359</sup>. Un passage de son *De Pictura* met cependant en avant un élément irréfutable aussi bien par les défenseurs que par les détracteurs des vertus et des propriétés attribuées aux couleurs : l'opposition fondamentale existant entre le noir et le blanc :

«Laissons de côté le débat des philosophes qui recherchent les origines premières des couleurs. Qu'importe en effet au peintre de savoir comment une couleur est produite par le mélange de ce qui est poreux et de ce qui est dense, ou bien du chaud et du sec avec le froid et l'humide? Je ne pense pourtant pas que ces philosophes qui débattent des couleurs et décident qu'il y en a sept espèces soient méprisables : aux deux extrêmes des couleurs, ils mettent le blanc et le noir, puis ils placent une couleur intermédiaire et, entre celle-ci et chaque extrême, deux autres couleurs, l'une empruntant plus que l'autre à la couleur extrême, comme si elles se disputaient leur frontière. Il suffit que le peintre sache bien quelles sont les couleurs et comment il faut les employer en peinture. »<sup>360</sup>

<sup>359</sup> A titre d'exemple, Lorenzo Valla, dans l'« Epistola ad Candidum Decembrem », invectiva la hiérarchie des couleurs établies au trecento par Bartolo da Sassoferrato, s'attardant en particulier sur l'ineptie de conférer à certaines d'entre elles une importance supérieure aux autres. A ce propos, voir : M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, 1988, pp. 84-85 et pp. 169-170

<sup>360</sup> « Missam faciamus illam philosophorum disceptationem qua primi ortus colorum investigantur. Nam quid iuvat pictorem novisse quonam pacto ex rari et densi aut ex calidi et sicci frigidi humidique permixtione color extet? Neque tamen eos philosophantes aspernandos putem qui de coloribus ita disputant ut species colorum esse numero septem statuunt : album atque nigrum duo colorum extrema, unum quidem intermedium, tum inter quodque extremum atque ipsum medium binos, quod alter plus altero de extremo sapiat, quasi de limite ambigentes, collocant. Pictorem sane novisse sat est qui sint colores et quibus in pictura modis iisdem utendum sit. » L. B. Alberti, op. cit., livre 1, pp. 94-95

Alberti définit à plusieurs reprises le blanc et le noir comme des « extrêmes », entre lesquels les autres couleurs, comme des opposants, se disputent « leur frontière ». L'antagonisme des deux coloris a pour conséquence une démarcation claire si, confrontées, elles occupent le même emplacement. C'est le cas de du récit de Côme et Damien, dans lequel la zone de contact est le corps lui-même. Le noir fut de tous temps considéré comme adéquat pour mettre en évidence un détail ou différencier les autres couleurs entre elles. Il suffit de remonter aux origines de la peinture, l'art pariétal, pour constater que nos plus lointains ancêtres l'utilisaient déjà pour souligner les contours de leurs figures zoomorphiques<sup>361</sup>. Comme nous l'avons vu, les boucliers peints par le Maître de Rinuccini (Fig. 19) sont, iconographiquement, des détails dépréciatifs à l'encontre des Éthiopiens. Mais, visuellement, la volonté est autre : attirer le spectateur sur l'instant clé de la narration, la décapitation des saints médecins, par le biais d'un contraste fort<sup>362</sup>. Une didactique analogue se manifeste certainement dans le Miracle de la jambe noire situé sur le panneau droit de la même prédelle, ainsi que dans l'ensemble des représentations de ce thème recourant à une bipartition chromatique. Dans l'art occidental, les nuances contraires proposées par les hommes à la carnation foncée jouent ainsi un rôle puissant dans la construction de parallèles destinés à désigner les éléments clés de la composition. A titre d'exemple, mentionnons l'une des plus célèbres images de bourreau noir au trecento : le tortionnaire du Christ peint par Giotto dans la Cappella Scrovegni à Padoue (Fig. 54)<sup>363</sup>. Dans cette scène, l'attention du spectateur ne peut que se focaliser sur l'homme à la peau sombre. Outre son geste dynamique et l'espace créé autour de lui par les autres protagonistes, sa peau est mise en évidence par une tunique claire, tranchant avec les autres couleurs présentes.

En conférant fréquemment un habit blanc au miraculé dans les représentations du Miracle de la jambe noire, l'effet produit se voulait identique : focaliser l'attention sur le contraste extrême entre le blanc du corps et du tissu et le noir de la greffe. L'opposition entre les peaux sombres et claires ne doit pas être subtile. Au contraire, plus la différence est grande, plus l'image opère avec efficacité. De part sa vision manichéenne des choses, le texte de la « jambe noire », déjà, répond parfaitement à

---

<sup>361</sup> Mentionnons les peintures des grottes de Lascaux, datées de 15'000 av. J.-C. : M. Pastoureau, op. cit., p. 25

<sup>362</sup> J. Devisse et M. Mollat, op. cit., vol. 2, pp. 75-76

<sup>363</sup> Pour la Capella Scrovegni, voir la note 136

cette exigence forte de l'iconographie chrétienne : évoquer avec puissance la présence de Dieu dans chaque miracle. Citons à ce propos Hervé Savon, qui nous rappelle une des composantes littéraires fondamentales de la *Légende dorée* : « Le surnaturel s'y voit, s'y palpe ; il n'existe pour ainsi dire jamais à part du merveilleux. Cette tendance s'exprime souvent avec beaucoup de lourdeur : ce n'est plus une simple étoile qui guide les mages vers la crèche, cette étoile a la forme d'un enfant. Une hostie est changée en doigt pour convaincre une incrédule. Cette pente matérialiste se retrouve dans l'idée que Jacques de Voragine se fait des preuves, des argumentations : il ne s'agit pas de raisonner ni même de rendre « sensible au cœur » mais de faire voir, de faire toucher<sup>364</sup> ». A ce titre, le génie artistique de Fra Angelico, dans le panneau de la « Pala di San Marco », élabore une solution conceptuelle parfaite (Fig.1).

Contrairement à d'autres représentations du récit hagiographique, il exclut tout élément iconographique superficiel, personnes ou objets<sup>365</sup>, afin de concentrer l'attention sur l'acte opéré par les deux saints. Ces derniers, à la morphologie et aux habits identiques, agissent comme une seule entité concentrée uniquement sur l'opération en cours. Notre œil, instinctivement, se fixe sur le visage serein du miraculé puis, en suivant les regards symétriques de Côme et Damien, parvient au centre de la composition occupé par la jambe noire. Le miracle devient ainsi parfaitement tangible, en dépit de son caractère onirique marqué. Les autres artistes recourent eux aussi à des stratégies visuelles analogues pour focaliser les spectateurs sur le paradoxe corporel offert par le patient des saints anargyres. L'auteur du panneau de Vienne (Fig. 42) fait ainsi preuve d'une créativité remarquable, visible dans le rôle actif joué par le miraculé dans les deux scènes placées à gauche et au centre de la composition. Celui-ci, en accompagnant la manifestation du miracle par un geste de dévoilement ostentatoire de sa jambe, incite implicitement tout observateur à s'attarder sur le contraste étonnant entre le membre noir et les couleurs claires qui entourent ce dernier.

La particularité chromatique de la jambe noire joue ainsi un rôle important dans la conception chrétienne du miracle : celui de témoignage indélébile de

---

<sup>364</sup> J. de Voragine, op. cit., 1967, vol. 1, p. 14

<sup>365</sup> Les quelques mobiliers ou ustensiles présents ne sont là que pour servir de cadre au miracle et n'interagissent pas avec celui-ci. Il convient de ne pas confondre le verre et la carafe posés sur le lit, destinés au bien-être du malade, avec les instruments attribués souvent à Côme et à Damien et servant parfois à l'opération miraculeuse des deux saints. Le récipient accroché au lit, destiné au transport des urines, est ici l'unique référence au monde médical : L. Sebregondi, op. cit., pp. 96-97

l'intervention divine. En effet, comme le rappelle Jacques Gelis et Odile Redon en introduction à l'ouvrage *Les Miracles, miroirs des corps*, l'Église veille toujours à ce que les interventions thaumaturgiques passent à la postérité soit par des écrits, soit par des images, soit par des objets<sup>366</sup>. Le texte de la « jambe noire » stipulant que, suite à l'opération, « aucune plaie » n'était visible sur le corps du miraculé, la peau noire devient ainsi nécessaire afin de marquer l'action charitable de Côme et Damien<sup>367</sup>. En effet, la majorité des récits hagiographiques décrivant une reconstitution de l'intégrité corporelle insiste sur la visibilité de la greffe : les descriptions des miracles attribués à saint Marc, à Jean Damascène ou encore à Pierre Martyr stipulent tous la présence d'une cicatrice comme attestation des bienfaits prodigués par les envoyés du Tout-Puissant. Cette instrumentalisation du corps répond à un langage visuel caractéristique du Moyen Âge tardif, comme le révèle également la narration de l'échange des cœurs entre le Christ et sainte Catherine de Sienne. Dans la prédelle de Pesellino (Fig. 29), l'association de la transplantation avec la scène de saint François recevant les stigmates est assez éloquente, à notre avis, pour affirmer que le Miracle de la jambe noire participe au langage idéologique et artistique mis en place, principalement, par les ordres mendiants : celui de l'intervention divine vue comme un contact rapproché entre Dieu et l'homme, et dont le dialogue exclusif se manifeste aux autres via une transformation organique. Si, dans les représentations de la guérison du jeune homme telles celle de la Cappella Portinari (Fig. 50), la couleur sombre sert à mettre en exergue la peau blanche marquée par la plaie due au rattachement du pied coupé, le Miracle de la jambe noire, lui, recourt directement à la teinte obscure pour indiquer la guérison opérée par Côme et Damien.

Cette sémiologie de la chair inscrite s'observe dans d'autres illustrations analogues de la même période. Dans la dite « Chiesa Vecchia », l'oratoire des oblates de Tor de' Specchi, des fresques attribuées notamment à l'atelier d'Antoniazio Romano relatent la vie et les miracles de Francesca Romana<sup>368</sup>. Réalisée vers 1468,

<sup>366</sup> J. Gelis, O. Redon, op. cit., pp. 17-18

<sup>367</sup> Le fait est relevé à deux reprises par Judith-Danielle Jacquet : J.-D. Jacquet, op. cit., p. 33 et p. 39

<sup>368</sup> Sur les fresques de l'oratoire de Tor de' Specchi, voir : K. Böse, *Gemalte Heiligkeit*.

*Bildererzählungen neuer Heiliger in der italienischen Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts*, Petersberg, 2008, pp. 34-71. Francesca Romana était mariée à Lorenzo de' Ponziani, avec qui elle eut des enfants et resta jusqu'à la mort de ce dernier en 1436. Désirant consacrer sa vie à Dieu, elle fonda néanmoins la communauté féminine des oblates en 1425, s'insérant dans un modèle de sainteté nouveau alliant vie spirituelle et responsabilité laïque. A ce propos, voir : Ibid. pp. 16-21 et B. Steimer, Th. Wetzstein (sous la dir. de), op. cit., p. 103

l'une d'entre elles décrit les soins prodigués par la fondatrice de la communauté romaine à un homme du nom de Paolo (Fig. 55). Un texte en langue vernaculaire accompagne l'image, spécifiant les faits qui y sont illustrés : « Un dénommé Paolo reçut neuf blessures et était presque mort. Alors la bienheureuse Francesca lui fit le signe de la croix et il fut de suite guéri, et le signe de la croix resta dans son genou tant qu'il vécut »<sup>369</sup>. Cet épisode et la transplantation des saints anargyres utilisent tout deux la jambe comme support de l'empreinte laissée par les pouvoirs thaumaturgiques. Par recouplement, la chair sombre, tout comme le signe apparu suite au geste de Francesca Romana, acquiert peut-être un sens complémentaire à celui de simple marque visuelle. Si nous suivons cette voie, il est possible de discerner, parmi les différents codes de couleurs existant au Moyen Âge tardif et à la Renaissance, un système définissant les mérites associés au noir et, en tant que valeur d'opposition, ceux liés au blanc. Le procédé peut s'avérer fructueux si nous nous concentrons sur la figure de Fra Angelico, dont l'œuvre, plus que toute autre, s'inscrit dans un contexte religieux précis. Il n'est pas évident de cerner le style du peintre dominicain, lequel insère des nouveautés artistiques du quattrocento dans ses compositions, tout en restant fidèle à un vocabulaire hérité des ses prédécesseurs. Ainsi, si le panneau central de la « Pala di San Marco » (Fig. 27) dénote clairement un usage moderne de la perspective et des volumes, d'autres peintures, notamment celles occupant l'espace des prédelles, recourent encore à une élégance et à des formes anciennes. La place à attribuer à Fra Angelico dans l'histoire de l'art ne manque pas de diviser les académiciens<sup>370</sup>, notamment sur le rôle joué par son emploi des couleurs. James S. Ackerman, dans son article « On Early Renaissance Color Theory and Practice », indique que son utilisation exagérée de pigments forts et de modelés monochromes, en particulier les blancs, réduit la présence physique de ses figures et confère aux surfaces une apparence légère<sup>371</sup>. Il s'oppose ainsi à la nouvelle génération de peintres

<sup>369</sup> « Ad uno chiamato Paulo fuoro date nove ferrite che stava p(er) morire como la beata Francesca li fece lo segno della croce fu subito sanato e remaseli lo segno della croce nello ginuocchio finche visse » : K. Böse, op. cit., p. 205

<sup>370</sup> Pour un état actuel de la question, voir : C. Gerbrun « Le cas Fra Angelico : Georges Didi-Huberman contre la tradition », in F. Alberti, C. Gerbrun, J. Koering (éd.), *Penser l'étrangeté : l'art de la Renaissance entre bizarrerie, extravagance et singularité*, Rennes, 2012, pp. 195-207

<sup>371</sup> James S. Ackerman voit dans ce choix des coloris une des raisons principales pour lesquelles les artistes tels que Fra Angelico ou encore Sano di Pietro, dont les images sont parfois qualifiées de « naïves », auraient obtenu la désignation de « primitifs » par les historiens de l'art du 19<sup>ème</sup> siècle : J. S. Ackerman, « On Early Renaissance Color Theory and Practice », in *Memoirs of the American Academy in Rome*, 35 (1980), pp. 22-25

qui, en accord avec les préceptes d'Alberti<sup>372</sup>, évitait les contrastes chromatiques exagérés afin d'obtenir un rendu plus naturel. A vrai dire, Fra Angelico suivait parfois les préceptes nouveaux instaurés par Masaccio et Gentile da Fabriano. Néanmoins, le clair-obscur n'eut jamais une place prépondérante dans son œuvre, surtout quand, après sa rencontre avec Lorenzo Ghiberti en 1433, il découvrit comment conférer du volume à ses figures via l'utilisation de modèles sculpturaux<sup>373</sup>. L'attrait du peintre pour la force pure des coloris est à mettre en lien avec l'héritage pictural propre à la tradition dominicaine, un héritage qui ne peut être cerné sans prendre en considération la dimension spirituelle des couleurs. L'absence de nuances subtiles dans les teintes choisies par l'artiste toscan peut ainsi, dans certains cas, manifester des signes spécifiques au détriment des standards de la composition florentine à son époque. En ce qui concerne le noir, les moines bénédictins, dès le haut Moyen Âge, l'avait choisi comme couleur pour leur habit. Il reflétait en effet deux des principales qualités nécessaires à une vie au service de Dieu : l'humilité et la tempérance<sup>374</sup>. Cette perception positive du noir est certainement présente dans les œuvres de Fra Angelico. En effet, le peintre côtoya durant une longue période Antonino Pierozzi, prieur de San Marco avant d'être nommé au siège épiscopal de Florence. Saint Antonin, tout comme Thomas d'Aquin à qui il fait souvent référence, est lui-même auteur d'une *Summa theologica*, laquelle établit un système de valeurs pour un choix limité de coloris. Dans le troisième chapitre du troisième « titulus », inséré dans la première partie de l'ouvrage, le dominicain définit les couleurs « qui sont requises pour bien vivre matériellement et spirituellement »<sup>375</sup> :

« Troisièmement, ce qu'on demande nécessairement pour vivre est un objet coloré. En effet, celui qui a un œil purifié, un moyen illustré, mais n'est pas face à un objet coloré, ne verra pas matériellement. D'où que nous ne voyons pas l'âme lorsqu'elle est arrachée du corps, ni les anges dans leur essence, ni les vertus d'aucune manière. Il y a une raison à cela : car ce ne sont pas des choses matérielles et donc, par

---

<sup>372</sup> Alberti insiste notamment sur l'utilisation modérée du noir et du blanc qui, appliqués sous forme pure, s'éloignent de la réalité des coloris naturels. Pour lui, « il faut donc blâmer vivement les peintres qui utilisent le blanc sans aucune mesure et le noir sans aucun soin » (« Ergo vehementer vituperandi sunt pictores qui albo intemperanter et nigro indiligenter utuntur ») : L. B. Alberti, op. cit., livre 2, pp. 196-197

<sup>373</sup> W. Hood, op. cit., pp. 82-87

<sup>374</sup> M. Pastoureau, op. cit., p. 46

<sup>375</sup> « De his, quae requiruntur ad bene videndum corporaliter & spiritualiter »

conséquent, colorées. Parce que donc Dieu était un pur esprit, nous ne pouvions pas Le voir. Mais après qu'il se soit fait homme, et par conséquent coloré, tout le monde a pu le voir (...). L'Épouse a vu de plus quatre couleurs en lui, comme le dit le Cantique des Cantiques 5 : « Mon bien aimé est candide et rubicond (...) sa tête de l'or le plus pur, sa chevelure, flexible comme les palmes, est noire comme le corbeau ». On remarque donc : La blancheur est la pureté, car candide<sup>376</sup>. Le rouge est la charité, car rubicond. Le jaune est la dignité, car de l'or le plus pur. La noirceur est l'humilité, car la chevelure est noire. »<sup>377</sup>

Dans ce passage, saint Antonin insiste sur les propriétés des couleurs en tant qu'instrument propre à matérialiser une réalité supérieure, fait rendu possible grâce à l'incarnation du Christ. Il analyse ensuite en détails les particularités de chacune des quatre teintes mentionnées par le Cantique des Cantiques. Le noir, évoquant encore une fois l'humilité au travers du modèle christologique, reçoit la description suivante :

« Car combien il fut humble de sa personne, car tout petit il nous est né, lui qui était très grand, Isaïe 9<sup>378</sup>. Deuxièmement, combien il fut humble par rapport au lieu de sa naissance, car il naquit dans une petite place forte, dans une modeste cabane (...). Troisièmement, combien il fut humble par rapport à la punition qu'il subit comme les autres (...). Quatrièmement, combien il fut humble dans le respect des lois et de la

---

<sup>376</sup> Le septième poème du Cantique des Cantiques emploie « candidus », qui signifie également pur et frais (Ct 5, 10-11) : Bible de Jérusalem, op. cit., p. 1159. Antonin, emploie ici « albedinem » qui veut juste dire blanc.

<sup>377</sup> « Tertium, quod necessario requiritur ad videndum, est objectum coloratum. Nam & si quis habeat oculum purificatum, & medium illustratum, & non adsit objectum coloratum, non videt corporaliter. Unde & animam, quum egreditur de corpore, non videmus, nec Angelos in sua essentiali, nec virtutes & hujusmodi. Et ratio est, quia non sunt corporalia, nec per consequens colorata. Quia igitur Deus purus spiritus erat, eum videre non poteramus ; sed postquam effectus est homo, & per consequens coloratus, eum omnis videre potuit (...). Notat autem Sponsa quattuor colores ejus, quum dicit Cant. 5. Dilectus meus candidus & rubicundus (...) caput ejus aurum optimum, comae ejus sicut eiaetae palmarum, nigrae ut corvus. Ubi nota.

Albedinem puritatis, quia candidus  
 Rubedinem caritatis, quia rubicundus  
 Fulvedinem dignitatis, quia aurum optimum  
 Nigredinem humilitatis, quia nigrae comae »

Voir : A. Pierozzi, *Summa theologica in quattuor partes distributa*, Vérone, 1740, vol. 1, chap. 3, col. 123

<sup>378</sup> Antonin se réfère certainement au passage sur « la délivrance » du livre prophétique, où il est écrit : « Car un enfant nous est né, un fils nous a été donné, il a reçu le pouvoir sur ses épaules et on lui a donné ce nom : Conseiller-merveilleux, Dieu-fort, Père-éternel, Prince-de-paix » (Is 9, 5) : Bible de Jérusalem, op. cit., p. 1303

société, car il s'est soumis à la circoncision. Et, à ses parents, il leur était soumis, Luc 2<sup>379</sup>. »<sup>380</sup>

Au travers de l'exemple offert par Jésus, le théologien dominicain définit la couleur sombre comme un reflet de la modestie nécessaire à une vie en accord avec les préceptes dictés par l'Église. Saint Antonin réalisa sa *Somme théologique* durant la première période de la domination des Médicis sur Florence, et son contenu est tout sauf étranger au dialogue nouveau instauré par les ordres mendiants avec les citoyens laïcs. Le topos de l'« humilité », récurrent dans l'ouvrage, s'insère dans un discours touchant à tous les aspects de la vie publique, de l'éducation à la façon de gouverner, et la déférence qu'il stipule dans le comportement de tout un chacun n'est pas sans critiquer l'arrogance manifestée, notamment, par certains cercles humanistes<sup>381</sup>. Dès lors, le noir nous semble avant tout un élément ultérieur de la propagande visuelle désignant la « greffe » comme un instrument à même d'attribuer à chaque individu une place dans l'ordre social, un ordre soumis au respect du divin.

Dans le retable peint par l'atelier de Bartolomeo et Agnolo degli Erri (Fig. 51), la jambe fautive dénote peut-être, elle aussi, un signe d'humilité vis-à-vis des bienfaits dont elle bénéficie. En effet, son aspect reste identique une fois la guérison, et le pardon, accordés, tout en entrant dans un jeu de correspondances chromatiques avec l'habit de Pierre Martyr. Ce dernier, composé principalement d'une tunique blanche couverte d'un manteau noir, affiche en effet une bipartition qui n'est pas sans rappeler la vêtue du miraculé situé en face et, dans un contexte élargi, la chair du patient de Côme et Damien. Il y a certes une différence entre le médium du tissu et celui du corps, mais, dans le rôle joué par le vêtement religieux en tant qu'instrument d'appartenance à une communauté, celle-ci a tendance à s'effacer. Dans son livre

---

<sup>379</sup> Évangile de Luc 2, 51-52 : « Il redescendit alors avec eux et revint à Nazareth ; et il leur était soumis. Et sa mère gardait fidèlement toutes ces choses en son cœur. Quant à Jésus, il croissait en sagesse, en taille et en grâce devant Dieu et devant les hommes. » : Bible de Jérusalem, op. cit., p. 1804. Cet épisode suit celui de « Jésus parmi les docteurs », durant lequel le Christ s'était rendu au temple de Jérusalem sans avertir ses parents.

<sup>380</sup> « Fuit enim humilis quantum ad sui personam, quia parvulus natus est nobis, Isaiae 9. Qui immensus erat. Secundo humilis quantum ad locum ubi natus, quia in parvo castro, in vili tugurio (...). Tertio humilis fuit quantum ad poenalitatem, quam sustinuit ut alii (...). Quarto humilis, quantum ad subjectionem hominum & legum, quia circumcisoni se subdibit. Et erat subditus illis, scilicet parentibus, Lucae 2. » : A. Pierozzi, op. cit., vol. 1, col. 123-124

<sup>381</sup> A ce propos, voir : P. F. Howard, *Beyond the Written Word : Preaching and Theology in the Florence of Archbishop Antoninus 1427-1459*, Città di Castello, 1995, pp. 1-11 et 34-37

consacré à Fra Angelico, Georges Didi-Huberman analyse, notamment, l'opposition entre noir et blanc récurrente dans l'art du peintre dominicain. La conclusion est dédiée à la symbolique de l'habit des frères prêcheurs, lequel est défini par l'historien comme organique, intégré à la peau de celui qui l'endosse et le portera, théoriquement, jusqu'à sa mort. Le blanc, symbole de la pureté et de la chasteté des religieux, vient ainsi recouvert d'une couleur sombre : celle de l'humilité, en remerciement du sacrifice et de la promesse de la libération offerts par l'incarnation du Fils de Dieu<sup>382</sup>. Dans la légende de la création de l'habit dominicain, nous trouvons, et le fait n'est certainement pas dû au hasard, un autre récit de guérison miraculeuse : celle de Maître Réginald, ami de saint Dominique. Le frère, gravement malade, eut une vision de la Vierge qui, après l'avoir guéri, lui offrit un vêtement destiné à indiquer son changement salutaire et, par extension, ceux de tous les hommes souhaitant entrer dans l'ordre<sup>383</sup>. Le dualisme de couleurs indiquant la modification du statut d'un être humain est un procédé iconographique qui s'observe ailleurs. Ainsi, Jean Devisse et Michel Mollat établissent un parallèle intéressant entre le Miracle de la jambe noire et une miniature du début du 15<sup>ème</sup> siècle présente dans un manuscrit<sup>384</sup> de la *Mutacion de Fortune* de Christine de Pisan (Fig. 56). Dans cette illustration, Fortune, figure allégorique des mouvements de la roue de la fortune dans l'histoire des hommes, est représentée entre Eur et Meseur, ses deux frères symbolisant l'un la chance et l'autre sa contrepartie. La personnification représentée par le miniaturiste est hybride : le visage tourné vers Eur à gauche est blanc, en opposition à celui tournée vers la droite, dont les traits sont clairement ceux d'une Éthiopienne. Cette dernière symbolise l'aspect pauvre et rude de la vie, incarné dans la couleur sombre. Dans ce cas, le noir n'a pas de significations négatives : représenter l'aspect malheureux et mélancolique de la vie ne signifie pas le dévaloriser<sup>385</sup>. Au contraire, l'artiste voulut ici manifester l'ensemble des hasards de l'existence à travers ses deux extrêmes. Nous retrouvons ici la même carnation bicolore au sein d'un seul personnage, comme dans le cas du patient de Côme et Damien.

<sup>382</sup> G. Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, 1995, pp. 377-378

<sup>383</sup> Ibid. pp. 378-381. Le récit de la guérison de Maître Réginald et de l'instauration de l'habit dominicain est raconté en détails par Jean de Mailly dans son *Abrégé des gestes et miracles des saints*. Le texte est reporté par Georges Didi-Huberman : Ibid., p. 379

<sup>384</sup> Le MS 494 du Musée Condé, à Chantilly

<sup>385</sup> J. Devisse et M. Mollat, op. cit., vol. 2, p. 76

Le noir devient ainsi fréquemment l'instrument révélateur d'une intégrité corporelle double, divisée ou modifiée, afin de transmettre, par les images, un message indiquant l'évolution d'un état à un autre. Dans le panneau de Fra Angelico conservé à San Marco (Fig. 1), la transplantation, outre l'attestation du miracle, indique certainement, elle aussi, un changement de statut existentielle. Ici, il est de toute évidence positif, et entre également en dialogue avec d'autres éléments chromatiques de la prédelle. Comme Georges Didi-Huberman l'observe, le réseau de similitudes matérielles mis en place par Fra Angelico entre les différentes scènes supplante parfois les interactions proposées par l'iconographie elle-même. Ainsi, son recours massif au blanc est omniprésent dans toutes les œuvres destinées au couvent des observants dominicains à Florence. Dans la « Pala di San Marco », la Lamentation insérée entre les images du cycle hagiographique de Côme et Damien (Fig. 26) reçoit une description circonstanciée de la part de l'historien de l'art : « ici, le blanc du sépulcre (...) semble littéralement produire l'avancée, jusqu'au tout premier plan, du linceul ; le bloc minéral s'y prolonge en effet lui-même comme surface textile, et celle-ci enveloppe le corps du Christ à la façon d'un lange ou d'une membrane, au point qu'elle semble également le « produire » : en quelque sorte, la couleur blanche donne naissance à un corps mort qui, on le sait, renaîtra bientôt de son sépulcre (...) »<sup>386</sup>. A notre avis, Fra Angelico utilise un stratagème analogue dans l'opération des saints anargyres. Sous un drap blanc, le corps du miraculé repose dans un lit, lui-même lieu de naissance et de mort. Le parallèle est encore plus fort dans le panneau zurichois attribué à un de ses collaborateurs (Fig. 23), mais dont le maître supervisa certainement l'élaboration. Ici, le tissu clair ne couvre pas seulement le malade. En effet, il enveloppe un de ses membres inférieurs comme un linceul, véritable antithèse de l'autre : la jambe noire, saine et découverte. La miséricorde divine ne se contente ainsi pas de marquer le corps du miraculé. Elle stipule également sa renaissance et la gratitude dont il devra faire preuve jusqu'à ce que, une fois sa vie terrestre achevée, il puisse connaître un ultime renouveau de son intégrité corporelle : la résurrection de sa chair. Le Jugement Dernier peint par Fra Angelico sur l' « Armadio degli Argenti », image déjà prise en considération dans notre travail (Fig. 5), est placée sous deux scènes montrant, elles aussi, le Christ en tant que prototype et acteur central de la promesse ultime faite à l'humanité : la Descente aux Limbes et l'épisode des femmes

---

<sup>386</sup> G. Didi-Huberman, op. cit., 1995, pp. 121-122

au tombeau (Fig. 57). La configuration actuelle des panneaux réalisés par l'artiste toscan et son atelier rend difficile l'appréciation du contexte premier auquel le cabinet était destiné. Pourtant, le cadre de sa réalisation peut nous permettre de mieux cerner et comprendre les messages de gratitude et de transformation élaborés par les représentations de greffes miraculeuses. En effet, comme nous allons le voir à présent, il est certain qu'elles s'inséraient dans un processus dévotionnel instauré entre les fidèles et leurs intercesseurs divins, tout en indiquant, peut-être, le prix de l'intervention de ces derniers. Le meuble, à l'origine, occupait la première chapelle gauche de la Santissima Annunziata : la Cappella del Coro della Nunziata. L'église des servites était réputée pour abriter une fresque de l'Annonciation, représentation très vénérée qui, selon la légende, avait été peinte par un ange. L'« Armadio degli Argenti » doit ainsi son appellation à une fonction précise, liée aux pouvoirs thaumaturgiques de l'image acheiropoïète : celle de réceptacle pour des dons votifs en argent, offerts par des dévots dont l'existence avait été changée par un miracle<sup>387</sup>.

### 3.2.2. Le processus de transfert entre divin et fidèles

Dans son analyse du Miracle de la jambe noire, Judith-Danielle Jacquet rappelle qu'un fidèle, après une intervention thaumaturgique, « (...) éprouve le besoin de marquer ce changement. Soit qu'il entre en religion, soit qu'il fasse inscrire sur un ex-voto le souvenir du miracle dont il a été l'objet... Dans tous les cas le miraculé devra donc, d'une manière ou d'une autre, marquer cet événement considérable, qui n'est plus lisible que dans le souvenir », suggérant que le résultat de la transplantation participe de cette nécessité commémorative<sup>388</sup>. Si, comme nous l'avons vu, les greffes

---

<sup>387</sup> Le panneau reproduit dans notre travail est celui illustrant les derniers épisodes du cycle christologique ainsi que le Jugement Dernier, le Couronnement de la Vierge et la « Lex amoris » du Nouveau Testament. A l'origine, les trente-cinq images du programme pictural occupaient les volets du cabinet. Ces derniers furent sciés afin d'être vendus en 1782, mais, heureusement, aucune transaction n'aboutit. La Santissima Annunziata était le lieu de culte principal des servites, le seul ordre religieux originaire de Florence. L'« Armadio degli Argenti » fut commissionné suite à des vols dénoncés en 1441. Pierre de Médicis demanda à Fra Angelico de réaliser l'œuvre en 1448, mais elle fut certainement peinte entre 1450 et 1452. Sa conception est due au Maître dominicain, mais il fut vraisemblablement aidé par ses collaborateurs dont Zanobi Strozzi et Benozzo Gozzoli. Trois scènes de la vie du Christ, plus tardives, sont attribuées à Baldovinetti. Sur l'« Armadio degli Argenti » et le contexte de sa réalisation, voir l'ouvrage de Diane Cole Ahl : D. Cole Ahl, *Fra Angelico*, Londres / New York, 2008, p. 197 et pp. 202-210 ainsi que la contribution « L'« Armadio degli Argenti » di Beato Angelico » de Liana Castelfranchi dans : L. Castelfranchi, op. cit., pp. 193-197

<sup>388</sup> J.-D. Jacquet, op. cit., p. 37

miraculeuses transforment effectivement le corps des miraculés en un témoignage de l'action divine, il convient de se demander quels rapports elles entretiennent avec les hommes et les femmes qui, face à leurs représentations, espéraient également être bénéficiaires d'une restauration corporelle analogue. Limiter les membres des protagonistes de ces récits hagiographiques à une simple forme d' « ex-votos organiques » est un peu réductif. En effet, si parallèles il y a entre la réalité des dévots et celle de l'image, elle repose avant tout sur un processus complexe lié au phénomène votif dans sa globalité : la requête, le dialogue visuel et le remerciement des envoyés divins. Comme le rappelle Jérôme Baschet dans sa définition de l'image-objet au Moyen Âge, une représentation religieuse, indépendamment de son médium, existait avant tout via son interaction avec d'autres formes artistiques, visuelles ou tactiles, lesquelles permettaient d'établir un lien avec le divin<sup>389</sup>. Les illustrations de récits hagiographiques et les dons faits par les fidèles aux saints ou à la Vierge jouaient certainement un rôle complémentaire dans cette configuration intermédiaire. Afin de comprendre cette dernière, il convient de se pencher, dans un premier temps, sur ce que nous entendons par offrandes votives.

L'offrande votive, à savoir la demande ou le remerciement pour l'obtention d'une faveur, était rarement un acte spontané : en général, elle s'accompagnait d'un pèlerinage dans un lieu consacré à la figure divine à laquelle la prière avait été adressée. Le fidèle y passait plusieurs heures en prières, dormant même fréquemment sur place, ce qui avait pour but, comme dans le cas du récit de la jambe noire, de favoriser la guérison via un rêve ou une vision. Au 11<sup>ème</sup> et au 12<sup>ème</sup> siècle, le vœu consistait le plus souvent dans le don de soi-même ou d'un proche à l'Église. L'individu en question était dès lors tenu de se consacrer à Dieu, renonçant à une activité laïque. Au Moyen Âge tardif, le processus votif s'orienta vers des pratiques moins contraignantes, lesquelles avaient pour but de « restituer » au divin la grâce concédée plutôt que d'y être asservi définitivement. On pouvait ainsi se mettre temporairement au service d'une communauté religieuse, entreprendre des œuvres de charité ou, simplement, offrir au sanctuaire des biens matériels<sup>390</sup>. Ces derniers connaissaient une grande variété d'expressions médiales, passant du simple objet lié à la faveur demandée ou obtenue, comme des béquilles, à de véritables créations

---

<sup>389</sup> J. Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris, 2008, pp. 33-64

<sup>390</sup> Voir : M. Bacci, « Pro remedio animae ». *Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*, Pise, 2000, pp. 147-160 ainsi que A. Vauchez, *op. cit.*, pp. 530-540

artistiques, telles les représentations de fidèles en prière devant leurs bienfaiteurs. Une des formes les plus fréquentes demeurait cependant celle de l'offrande anatomique, laquelle, en fonction de la localisation du miracle, figurait un membre ou un organe précis, voire l'ensemble d'un corps<sup>391</sup>. Au 14<sup>ème</sup> et au 15<sup>ème</sup> siècle, cette dernière fut de plus en plus standardisée, sa valeur étant surtout indiquée par le matériau utilisé. Ainsi, les objets en métal, et en particulier ceux en argent, étaient perçus comme particulièrement bénéfiques en raison de leur coût élevé. Les objets anatomiques venaient tout d'abord exposés aux yeux des fidèles, là où la requête avait été faite. Après un certain temps, on les enlevait et, si leur valeur était importante, on les déposait dans un emplacement destiné à leur conservation<sup>392</sup>, à l'exemple de l'« Armadio degli Argenti »<sup>393</sup>.

En raison de leur similitude visuelle, il est possible d'établir des parallèles intéressants entre les greffes miraculeuses et les offrandes anatomiques. Formellement, les représentations de la chair amputée s'apparentent en effet à l'acte de donation proposé par ces dernières. Ainsi, à Lodi (Fig. 46), les mains coupées de Jean Damascène sont exhibées conjointement à une image de la Vierge à l'Enfant, laquelle, dans la suite du récit, intervient pour guérir le saint. Bien que les membres de ce dernier ne soient pas, à l'origine, une donation volontaire, le procédé par lequel la guérison intervient est analogue : la partie blessée et présentée à l'intercesseur divin, lequel, via le miracle, la réintègre à son support premier. La conclusion du cycle renvoie, lui aussi, à l'ultime composante du processus votif : le théologien, guéri, ne manque pas de remercier sa bienfaitrice, célébrant une messe en son honneur. Les peintures murales s'associent ainsi au décor pictural général de l'édifice. En effet, les murs et les piliers de l'église dédiée à saint François d'Assise sont couverts de

---

<sup>391</sup> M. Bacci, op. cit., 2000, pp. 160-175 et G. Didi-Huberman, *Ex voto*, traduit du français par R. Prezzo, Milan, 2007, pp. 25-26

<sup>392</sup> Ibidem et M. Holmes, « Ex-votos : Materiality, Memory and Cult », in M. W. Cole, R. Zorach (éd.), *The Idol in the Age of Art. Objects, Devotions and the Early Modern World*, Burlington, 2009, pp.161-165

<sup>393</sup> A la SS. Annunziata, les offrandes en argent étaient exposées devant la fresque miraculeuse puis placées dans l'« Armadio degli Argenti », où elles étaient ensuite montrées aux visiteurs importants. Outre le cabinet réalisé par Fra Angelico, l'église florentine était également célèbre pour les effigies grandeur nature qu'elle abritait, lesquelles reproduisaient entièrement le corps du votant. Ce type d'offrandes, attesté dès le 13<sup>ème</sup> siècle, semble avoir connu son apogée à Florence au 15<sup>ème</sup> siècle. En 1478, Laurent de Médicis en avait fait réaliser trois après avoir survécu à la conspiration des Pazzi. L'édifice des servites était réputé pour être littéralement envahi par une multitude de dons votifs à la typologie variée. A ce propos, voir : M. Holmes, op. cit., 2009, pp. 164-165 et pp. 169-173 ainsi que R. Panzanelli, « Compelling Presence : Wax Effigies in Renaissance Florence », in R. Panzanelli (éd.), *Ephemeral Bodies. Wax Sculpture and the Human Figure*, Los Angeles, 2008, pp. 13-31

représentations votives, lesquelles, sans souci de cohérence, témoignent de la dévotion des particuliers aux saints ou à la Mère de Dieu<sup>394</sup>. Les scènes hagiographiques présentes sur les retables offrent, peut-être, un parallèle encore plus pertinent. Elles se terminent fréquemment par une image montrant des pèlerins en prière devant le corps ou le tombeau du saint, aboutissement d'une narration garantissant aux fidèles le potentiel intemporel des pouvoirs thaumaturgiques manifestés par le représentant de Dieu de son vivant. C'est le cas, notamment, de la « Pala feriale » de Paolo Veneziano (Fig. 16), ou encore du Retable de saint Pierre Martyr (Fig. 51). Dans ce dernier, les bienfaits accordés par le dominicain durant son existence, dont l'épisode de la greffe, sont réactualisés par un panneau illustrant les guérisons survenues devant son sépulcre. Celles-ci se manifestent, notamment, dans les figures de deux dévots. Au premier plan, un infirme représenté de dos dans une position analogue à un éventuel spectateur, adresse une supplique à la relique. En arrière plan, un miraculé, portant ses béquilles sur son dos, atteste quant à lui le prodige déjà accompli. Certains de ces cycles narratifs contiennent même des références visuelles explicites aux offrandes votives, mais elles sont rares en Italie. Encore une fois, c'est l'art espagnol qui privilégie ce genre de détails, comme en témoigne un retable monumental conservé à la Pinacoteca Nazionale de Cagliari (Fig. 58), un des plus beaux exemples de la production sarde à la Renaissance. Daté du début du 16<sup>ème</sup> siècle et dédié à saint Éloi, il se trouvait initialement dans la Chiesa di San Pietro à Sanluri<sup>395</sup>. La géographie politique actuelle de la péninsule italique ne doit pas voiler une évidence stylistique claire : son auteur anonyme, appelé le Maître de Sanluri, était un peintre formé à l'école catalane. Le riche programme iconographique de cette œuvre, malheureusement détériorée, s'articule autour d'une figuration en trône de saint Éloi évêque<sup>396</sup>. La prédelle, intacte, illustre de part et d'autre d'un Christ de piété les épisodes principaux liés à la vie du patron des orfèvres<sup>397</sup>. Le dernier des sept panneaux montre trois fidèles, un homme, un enfant et une femme, agenouillés devant le corps mort du saint français. Dans cette image, plusieurs offrandes votives

<sup>394</sup> E. Granata, op. cit., p. 192

<sup>395</sup> Sur ce « retablo », voir : R. Serra, *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattrocento e nel Cinquecento*, Cinisello Balsamo, 1980, pp. 28-29

<sup>396</sup> Parmi les images entourant ce dernier, mentionnons une représentation de saint Antoine de Padoue sur le compartiment latéral droit, laquelle, contrairement à la majorité des autres figures du registre central, nous est parvenue dans un bon état de conservation.

<sup>397</sup> Le rêve prophétique de la mère de saint Éloi, saint Éloi dans son atelier d'orfèvre, saint Éloi devant Clotaire, saint Éloi donnant l'aumône et saint Éloi nommé évêque.

anatomiques sont figurées sur une barre transversale, à l'arrière de la dépouille sacrée. Diverses parties du corps humain sont identifiables, jambes, bras, mains et têtes, ainsi que l'effigie d'un nouveau-né. Ces détails offrent un exemple inestimable du type de configuration spatiale dans laquelle les reliques et les dons des fidèles s'inséraient, tout en stipulant un lien explicite entre les miracles post-mortem peints sur les prédelles et les pratiques votives. En ce qui concerne le Miracle de la jambe noire, il convient de noter qu'il occupe, lui aussi, le même emplacement final dans la description des faits et gestes des saints anargyres. Il n'y a là rien de surprenant : bien que l'action posthume de Côme et Damien ne signale pas une image ou des vestiges corporels associées à ces derniers, l'évènement a lieu dans un édifice qui leur est consacré, suggérant implicitement la présence de ces éléments. La représentation d'un miracle post-mortem précis, tel celui de la transplantation, partage également avec les images génériques des pèlerins en prière un potentiel de répétition infini : à la différence des autres scènes narratives, le pouvoir thaumaturgique des saints décédés ne connaît pas de limites temporelles. Comme nous l'avons déjà vu, ils s'insèrent ainsi dans une réalité contemporaine à celle des fidèles, s'associant, entre autres, aux guérisons suscitées par les dons matériels.

Mais les représentations de greffes miraculeuses mettent surtout en avant un autre aspect du processus de dévotion, certainement le plus important : le contact spécifique établi entre ses protagonistes, ainsi que l'échange organique qui en résulte. Dans son ouvrage *Votive Panels and Popular Piety in Early Modern Italy*, Fredrika H. Jacobs indique que la dynamique spatiale des offrandes votives les transforme en sorte de « reliques secondaires », étant elles-mêmes des objets sacrés<sup>398</sup>. L'observation est pertinente, mais elle devrait être formulée différemment. L'auteur voit juste quand elle souligne le fait que les dons votifs ne sont pas de simples métonymies des membres humains, mais participent à une mise en scène liée d'une part aux fidèles et, d'autre part, aux images sur lesquelles ils sont placés, parfois symboliquement « greffés ». Cette fonction de médium intermédiaire, mais non autonome, les renvoie à un statut d'entre-deux similaire à celui des corps saints. En effet, les deux définissent le fragment charnel comme un instrument à même de véhiculer l'essence première de leur propriétaire. Les reliques, elles-mêmes fréquemment insérées dans un support reflétant leur forme première, entrent, comme l'offrande anatomique, dans un

---

<sup>398</sup> F. H. Jacobs, *Votive Panels and Popular Piety in Early Modern Italy*, Cambridge, 2013, pp. 47-50

dialogue entre le « tout » et ses parties<sup>399</sup>. L'analogie, cependant, comporte une différence fondamentale : le médium votif a pour destinataire le divin, délivrant son message en sens inverse. Les deux sont ainsi complémentaires, procédant d'un échange réciproque. Comme le note Jean-Claude Schmitt, « Dans le cas des miracles posthumes, qui étaient les plus nombreux, un corps mort – mais un corps saint, censé conserver les marques de la vie – était imploré au profit d'un corps malade, afin de lui rendre la santé : la guérison consistait en un transfert de pouvoir entre deux corps, l'incorruptibilité de l'un venant combattre la corruption de l'autre »<sup>400</sup>. Ce transfert bilatéral était facilité par la matière dans laquelle la majeure partie des offrandes anatomiques étaient réalisées : la cire. Si celle-ci ne partageait pas la valeur économique et esthétique associée à l'argent, elle entretenait cependant un rapport plus intime avec le corps du votant. Les offrandes en cire pouvaient en effet se référer à leur donateur sous plusieurs points de vue, ce que Georges Didi-Huberman définit comme l'« euristique des ressemblances »<sup>401</sup>. Elles pouvaient ainsi imiter le visage du dévot, voire son corps entier, même si, dans la plupart des cas, elles se limitaient à désigner la partie nécessitant une intervention du divin. Parfois, on offrait simplement des chandelles, lesquelles stipulaient d'un point de vue matériel le désir d'entrer en contact avec une figure d'intercession. En effet, la cire, organique par nature, rappelle visuellement la chair même et, de part sa grande plasticité, elle était indiquée pour suggérer une transformation. Dans la pensée chrétienne, elle est ainsi associée à l'incarnation et, en général, aux modifications d'une forme organique sous l'influence du divin. Sa valeur symbolique était telle que, parfois, le votant en déposait une masse brute correspondant à son propre poids, laquelle était destinée en général à l'éclairage de l'édifice religieux<sup>402</sup>. La cire est donc un médium de substitution parfait pour la chair, et il ne fait aucun doute qu'un fidèle offrant une image anatomique réalisée dans ce matériau offrait, mentalement, son propre corps<sup>403</sup>. Elle était ainsi particulièrement appropriée pour s'insérer dans un rapport direct avec le divin, instaurant un pacte mutuel dans lequel le don suscitait la guérison ou, dans le cas d'un

<sup>399</sup> G. Bresc-Bautier, *op. cit.*, pp. 48-50

<sup>400</sup> J.-C. Schmitt, *op. cit.*, p. 332

<sup>401</sup> G. Didi-Huberman, *op. cit.*, 2007, p. 68

<sup>402</sup> Sur ces points, voir, en particulier, les deux ouvrages de Michele Bacci : M. Bacci, *op. cit.*, Pise, 2000, pp. 175-201 et M. Bacci, *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale*, Rome, 2005, pp. 102-107

<sup>403</sup> Sur les propriétés organiques de la cire, voir : G. Didi-Huberman, *op. cit.*, 2007, pp. 33-43 et R. Panzanelli, « Introduction : The Body in Wax, the Body of Wax », in R. Panzanelli (éd.), *op. cit.*, pp. 1-9

ex-voto, repayait la faveur obtenue. Au Moyen Âge tardif, ce processus, traduit par la formule latine « do ut des », je donne pour que tu donnes, répondait à des règles presque commerciales, reflet de la religiosité de plus en plus marquée des laïcs<sup>404</sup>. Le fidèle, pour respecter les lois de l'échange, était tenu d'offrir un véritable redoublement de son propre corps, un « contrepoids », comme s'appelait par ailleurs cette pratique en France.

Si l'inscription corporelle présente dans les images de greffes miraculeuses a une fonction de remerciement, il est possible que la jambe malade, dans le récit de Côme et Damien, s'apparente à une requête aux saints médecins. Notre but n'est certainement pas de définir l'Éthiopien comme une simple masse de cire, mais d'y voir le reflet d'un processus analogue : un échange entre la sphère terrestre et celle du sacré, une transaction dans laquelle la valeur monétaire est la chair même. En suivant les réflexions proposées par notre étude, le résultat de la transplantation ne produit pas un hybride monstrueux, au contraire : les deux corps, complémentaires et nécessaires l'un à l'autre, sont permutés d'une façon identique à l'offrande votive et à sa récompense. Rappelons que la figure de l'Éthiopien, mort, appartient déjà au divin. Dans le panneau de Sano di Pietro (Fig. 31), le prélèvement du membre noir s'opère sous une figuration du Christ, laquelle définit le lieu, fermé, comme un édifice religieux. Les tombeaux au premier plan, quant à eux, ne sont pas sans rappeler ceux d'où ressurgissent les corps dans le Jugement Dernier de Fra Angelico (Fig. 5). La représentation christologique, par ailleurs, est une « imago pietatis », une image de dévotion insistant sur la présence réelle du Christ dans l'espace sacré, encourageant la méditation des fidèles et la communication directe avec Dieu<sup>405</sup>. La « Pala feriale » recourt elle aussi à ce motif iconographique, et des figurations analogues apparaissent sur nombre de prédelles illustrant un cycle hagiographique, à l'instar de l'œuvre attribuée au Maître de Sanluri. Miguel Nadal (Fig. 37) ainsi que Fra Angelico, dans la « Pala di San Marco » (Fig. 1 et Fig. 24 à 28), placent les scènes liées à Côme et Damien de part et d'autre d'images évoquant, elles aussi, le sacrifice du Christ et sa

---

<sup>404</sup> M. Bacci, op. cit., Pise, 2000, pp. 9-19 et pp. 147-160 ainsi que G. Didi-Huberman, op. cit., 2007, pp. 73-80

<sup>405</sup> L'« imago pietatis », terme générique pour les représentations du Christ de douleur en buste devant la croix, les bras généralement repliés sur le corps, apparaît au 13<sup>ème</sup> siècle en Occident. Elle dénote une empathie nouvelle pour les souffrances du Fils de Dieu, ainsi que la volonté d'affirmer la doctrine de la transsubstantiation, validée par le quatrième concile du Latran en 1215. Elle fut ainsi associée aux miracles eucharistiques, dont la Messe de saint Grégoire, destinés à démontrer la présence réelle du Christ sur l'autel durant l'eucharistie : A. Derbes, op. cit., 1996, pp. 16-18, C. Walker Bynum, op. cit., 2011, pp. 66-67 et J. Wirth, *L'image à la fin du Moyen Âge*, Paris, 2011, pp. 375-377

matérialité. Dans les retables associés aux saints anargyres, ces éléments du registre inférieur répondent, verticalement, à l'image de dévotion du panneau central.

L'ensemble du programme pictural participe d'une évolution significative du statut de cette dernière à la fin du Moyen Âge, une évolution liée, notamment, à l'accessibilité nouvelle conférée par les ordres mendiants aux figures de sainteté. A cette époque, les représentations artistiques acquièrent un pouvoir thaumaturgique concurrençant celui des reliques : tout comme le fragment corporel, elles établissent un lien direct avec le personnage céleste auquel elles se réfèrent. Ce dialogue révolutionnaire, dont le but premier était de propager la notoriété des saints récemment canonisés, multiplia les possibilités d'intercessions. Ces dernières furent également renforcées par la diffusion, de plus en plus courante, des guérisons à distance : après 1200, les fidèles, souvent, ne rendaient visite aux tombeaux de leurs bienfaiteurs que suite à une grâce concédée. Le processus votif pouvait même inclure un « pèlerinage mental », dans lequel le dévot visualisait les étapes du parcours conduisant au lieu sacré<sup>406</sup>.

Les scènes narratives, grâce à leur propre dynamique d'échange, s'inséraient ainsi dans une pédagogie visuelle globale dont le but premier, via la combinaison d'images à la typologie variée, était d'offrir un pont permettant aux fidèles de communiquer avec le divin. Dans ce processus, le rôle des épisodes hagiographiques était certainement d'offrir aux dévots un prototype sur lequel s'appuyer dans l'élaboration de leur propre requête, tout en offrant un support imagé à même de faciliter la vision spirituelle. Ainsi, Fra Angelico et Sano di Pietro utilisent tout deux des artifices architectoniques pour signaler la transition entre deux réalités. Chez le peintre dominicain, le recours aux ouvertures, portes ou fenêtres, s'observent partout. L'« Armadio degli Argenti », de part sa fonction première, constitue déjà une structure d'accès voilant ou dévoilant aux yeux des fidèles les trésors votifs qu'elle renfermait. Sa décoration (Fig. 57), par une sorte de mise en abyme, reporte dans le champ pictural un système de transfert identique : les tombeaux du Jugement Dernier et les scènes liées à la résurrection du Christ, comme celles de la Descente aux Limbes ou de la Mise au tombeau, indiquent tous une notion de passage entre deux sphères ainsi qu'une promesse de restauration corporelle. Si, dans le cas du cabinet de la SS. Annunziata, l'usage de ces éléments a clairement une signification théologique, Fra

---

<sup>406</sup> Voir : M. Bacci, op. cit., Pise, 2000, pp. 9-19 et A. Vauchez, op. cit., pp. 522-528

Angelico les utilisent aussi pour indiquer, dans d'autres cas, une simple continuation spatiale<sup>407</sup>. Ainsi, dans la prédelle de la « Pala di San Marco », l'image de la « jambe noire » (Fig. 1) communique, via une porte, avec une zone externe à la chambre. Cette dernière, par extension, abolit la frontière esthétique et pénètre dans l'espace physique des fidèles. Elle prolonge ainsi la narration dans l'édifice abritant le retable, une narration initiée avec l'épisode de Palladie (Fig. 24). Ce dernier, bien que source de dissension entre les deux frères, demeure néanmoins un geste de remerciement autorisé par Dieu lui-même, lequel, reconnaissant les intentions pures de la femme, valida son action. La composition analogue des deux panneaux, différente des autres illustrations hagiographiques, associe ainsi le don et la guérison dans un rapport éprouvé, lui-même accentué par la configuration tridimensionnelle de l'œuvre avant son démembrement (Fig. 28).

La sagacité de ce jeu de correspondance acquiert tout son sens si nous nous tournons vers les images ornant des autels secondaires, ceux qui, dans la majorité des cas, étaient directement associés aux pratiques votives. Dans la scène de la transplantation du Retable de Côme et Damien conservé à la Pinacoteca Nazionale de Sienne (Fig. 31), l'élément architectural le plus marqué est l'escalier situé au fond de la pièce. Judith-Danielle Jacquet relève la présence de ce composant architectural, précisant qu'apparemment il ne conduit nulle part et symbolise l'endroit où le miraculé, après son opération, réintégrera le monde des vivants<sup>408</sup>. L'escalier donne accès cependant, via la figure de saint Damien identifiée par une inscription, à un emplacement spécifique : le registre central. Il indique ainsi un cheminement du regard en trois étapes : le récit du miracle, la figure d'intercession, et, finalement, l'image de dévotion, ici une Vierge à l'Enfant. Comme le note Wolfgang Kemp dans son livre *Die Räume der Maler*, cette lecture de l'œuvre, orientée à la verticale, est fréquente dans l'art chrétien. Elle s'observe en particulier dans les productions siennoises du Moyen Âge tardif et de la Renaissance<sup>409</sup>, et les choix opérés par Sano

<sup>407</sup> Sur l'usage des ouvertures par Fra Angelico, ainsi que leur signification, voir : A. Zuccari, « Simbolismi medievali e forme rinascimentali : la "porta dischiusa" nell'arte dell'Angelico », in G. Morello, A. Zuccari (éd.), *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, cat. d'exp. (Rome, Musei Capitolini, 8 avril – 5 juillet 2009), Milan, 2009, pp. 35-45

<sup>408</sup> J.-D. Jacquet, op. cit., p. 30

<sup>409</sup> Wolfgang Kemp analyse notamment ce procédé visuel dans la « Maestà » de Duccio. Entre la scène de la première négation de saint Pierre et celle du Christ devant le Grand Prêtre, l'artiste siennois place un escalier. Il a pour but d'indiquer la simultanéité des deux événements, ainsi que le passage entre deux sphères : celle terrestre, où se trouve Pierre, et celle sacrée, occupée par le Christ : W. Kemp, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, Munich, 1996, pp. 51-63

di Pietro ne font certainement pas exception à la règle. L'évolution et l'exportation de l'iconographie de la « jambe noire » met en avant une autre méthode destinée à faciliter la transition entre l'espace des fidèles et celui de l'image. En effet, le sujet, dans les productions plus tardives, insiste de plus en plus sur la fragmentation corporelle comme élément d'insertion au sein du champ visuel. A Tazza (Fig. 36), Paolo Bontulli dispose au premier plan la jambe malade, véritable intermédiaire entre le spectateur et la représentation du miracle. Cette interaction est supportée par le système d'ouverture du retable, lequel confère une présence physique à l'opération thaumaturgique dans l'église, tout en établissant un rapport privilégié avec un homme ou une femme adressant ses prières aux saints anargyres. Dans la cathédrale de Barcelone, la chapelle dédiée à Côme et Damien porte l'empreinte des deux frères dans l'ensemble de son aménagement et de son décor (Fig. 37). Encore une fois, le membre amputé, de part sa position et sa blessure marquée, attire forcément l'œil d'un observateur potentiel. La disposition actuelle de l'œuvre de Miguel Nadal entre toujours en dialogue avec la dévotion moderne des fidèles, visible dans les bougies électriques qu'un photographe, même doué, ne peut éviter. Le culte lié aux deux martyrs à notre époque se place certainement dans la continuité de celui contemporain à la réalisation de l'œuvre, et la correspondance entre la chair putréfiée et l'illumination artificielle n'est peut-être pas fortuite. En effet, le mimétisme entre le corps et la cire, déjà évoqué, obtient dans une autre production espagnole un écho encore plus significatif. Chez le Maître de « Los Balbases » (Fig. 3), les éléments tenus par les protagonistes du premier plan interagissent aussi bien entre eux qu'avec leur public. Ainsi, la chandelle tenue par l'un des anges renvoie à l'éclairage de l'autel et, métaphoriquement, à la lumière divine, mais également à la forme organique exhibée par l'autre messager divin : les coulées de cire sont identiques aux plaies putrescentes du membre gangrené. Dès lors, la jambe malade du patient de Côme et Damien, isolée de tout support, s'assimile à l'objet anatomique qu'un votant pouvait offrir dans l'espoir d'être secouru par les saints martyrs.

Via sa mise en exergue, le fragment corporel devient dès lors un repère optique à même de stimuler la communication entre un croyant et le personnage divin à laquelle il adresse ses prières. Selon Daniel Arasse, l'importance accordée aux détails dans une composition a deux fonctions : celle d'aide-mémoire, les particularités iconographiques aidant à s'appropriier mentalement le message principal de l'œuvre,

et celle de catalyseur pour les émotions suscitées visuellement chez le spectateur<sup>410</sup>. Le processus requiert à nouveau une double vision, corporelle et spirituelle<sup>411</sup>, afin de fixer, premièrement, l'image matérielle et, dans un second temps, entrer en contact avec la figure d'intercession<sup>412</sup>. Les diverses manifestations artistiques présentes au sein de l'espace sacré servent ainsi de supports à la dévotion, en accord avec la conception que les autorités religieuses avaient de cette dernière. Saint Antonin, dans le chapitre neuf du « titulus » douze de la troisième partie de sa *Summa theologia*<sup>413</sup>, donne une définition concise du procédé par lequel il convenait de rendre hommage aux saints, au Christ ou à la Vierge. Citant Thomas d'Aquin<sup>414</sup>, le théologien indique les deux composantes complémentaires de l'adoration :

« Il y a l'adoration intérieure, qui consiste en révérence, dévotion et subjection intérieures de l'esprit envers celui qui est adoré. Et il y a l'adoration extérieure, qui consiste à honorer extérieurement, et qui se manifeste par des génuflexions, des inclinations, des dons d'argent et autres de ce genre (...). »<sup>415</sup>

Comme saint Antonin le précise, le dialogue spirituel est complété par des gestes et des offrandes, définissant l'échange entre les deux sphères comme une expérience non seulement interne, mais également tangible et tactile. Il était normal pour les fidèles de solliciter les saints ou de témoigner leur reconnaissance via un contact physique avec l'image, et les pouvoirs de cette dernière était également transmis par sa propre matérialité<sup>416</sup>. Ce type d'interactions se retrouve évidemment dans les témoignages associés aux bienfaits de Côme et Damien. Dans le manuscrit de la *Biblioteca Medicea Laurenziana*<sup>417</sup>, le paragraphe précédant celui de la « jambe noire » relate ainsi la guérison d'une femme dont la dévotion marquée pour les saints

---

<sup>410</sup> D. Arasse, op. cit., p. 82

<sup>411</sup> Voir l'introduction au chapitre 3.1. de notre étude

<sup>412</sup> Sur le rôle joué par les images dans ce procédé de visualisation, voir : M. Baxandall, op. cit., pp. 40-41 et pp. 45-46 ainsi que le chapitre « Vision and Belief » de Patricia Lee Rubin dans : P. L. Rubin, *Images and Identity in Fifteenth-Century Florence*, New Haven / Londres, 2007, pp. 161-196

<sup>413</sup> De *multiplici adoratione, scilicet latria, & dulia, & hyperdulia*

<sup>414</sup> *Summa theologiae*, II.II, q. 84

<sup>415</sup> « Est adoratio interior, quae consistit in interiori reverentia, devotione, & subjectione mentis erga eum, qui adoratur. Et est adoratio exterior, quae consistit in honore exteriori, qui exhibetur alteri, ut in genuflexionibus, inclinationibus, murationibus & hujusmodi (...). » : A. Pierozzi, op. cit., vol. 3, chap. 9, col. 543

<sup>416</sup> A ce propos, voir : O. Niccoli, *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*, Rome, 2011, pp. 43-50 et C. Walker Bynum, op. cit., 2011, pp. 37-44 et pp. 63-65

<sup>417</sup> Laur. Plut. 20.8

anargyres était telle qu'elle avait fait réaliser dans sa propre demeure une image les représentant. A un moment donné de son existence, alors qu'elle souffrait de douleurs internes et ne pouvait plus se déplacer, le texte décrit comment « (...) avec ses propres ongles, elle commença à enlever de la peinture sacrée un peu de couleur et la mélangea avec de l'eau chaude qu'elle avait près d'elle. Finalement, après avoir bu de cette mixture au nom du Christ, et les douleurs étant ainsi complètement disparues, elle comprit d'avoir obtenu la guérison du corps et d'avoir reçu des mains mêmes des glorieux martyrs un antidote aussi merveilleux »<sup>418</sup>. Le procédé curatif s'opère ainsi via la représentation des deux saints, prenant un aspect se référant directement à leur profession médicale. L'ingérence du métier des deux martyrs dans la manifestation de leur pouvoir thaumaturgique a déjà été observée, et nous y reviendrons encore dans le chapitre suivant. Pour l'instant, relevons le fait que les pigments, transférés physiquement depuis l'image, viennent, tout comme la jambe noire, intégrés au corps de la femme.

Au sein de ce modèle communicatif entre divin et fidèles, les « images de greffe » jouent également un rôle de catharsis visuel pour des souffrances parfois moins spectaculaires, mais dont la nature impalpable requiert un substitut tangible et visible. Dans sa définition de l'« image methexis », Florence Chantoury-Lacombe insère déjà les représentations du corps malade dans la liste des procédés mentaux permettant à un individu d'extérioriser concrètement ses souffrances<sup>419</sup>. En conférant une présence réelle aux afflictions corporelles, l'œuvre d'art, tout comme l'offrande votive, devient un acteur intermédiaire nécessaire dans l'accomplissement du miracle. A titre d'exemple, mentionnons une guérison attribuée à Dorothee de Montau. La mystique allemande du 14<sup>ème</sup> siècle aurait été bénéficiaire, tout comme Catherine de Sienne, des stigmates et d'un échange de cœur avec le Christ. Le témoignage soixante-neuf de son procès de canonisation, initié peu avant celui de la sainte siennoise<sup>420</sup>, décrit un événement qui, d'une part, offre une synthèse des différentes phases et modalités de l'intercession divine, et, de l'autre, définit la fragmentation du

---

<sup>418</sup> « (...) cepit ex sacra pictura propriis unguibus paulum abradere quid coloris, et sibi allate aque cal(l)ide commiscere. Quo tandem in Christi nomine <h>austo, ita fugatis doloribus affatim (puta plene), cognovit percepisse corpoream sospitatem, ac si<c> mirabilem antidotum, de ipsis gloriosorum martirum manibus recepisset. » : V. Novembri, op. cit., pp. 178-179

<sup>419</sup> « Dans cette optique, la représentation de la maladie n'est pas mimesis, elle devient methexis. » : F. Chantoury-Lacombe, op. cit., p. 179. « Methexis » indique ici la participation active de l'image dans les processus de guérison.

<sup>420</sup> A. Vauchez, op. cit., pp. 517-518. Le procès fut interrompu et Dorothee de Montau ne fut reconnue sainte qu'en 1976.

corps comme un moyen de visualisation à même de désigner le mal à extirper. Margaretha, femme de Conradus Steinbrugk de Marienwerder, était sourde depuis quatre ans de l'oreille droite. Sa guérison, divisée en plusieurs étapes, eut pour point de départ un rêve effrayant, suivi d'une visite providentielle :

« Une nuit alors qu'elle dormait couchée, elle vit, en rêve, qu'une oreille lui était coupée. Et comme elle se lamentait beaucoup de la perte de son oreille, elle vit mère Dorothée qui lui dit : «qu'est-ce qui t'afflige ? » Celle couchée, semble-t-il, répondit à Dorothée : « On m'a coupé une oreille ». Et Dorothée répondit à celle qui dormait : « Ne t'en fais pas, tu retrouveras ton oreille. » »<sup>421</sup>

La surdité de Margaretha, une souffrance interne, était optiquement abstraite. Dans son rêve, pour donner corps à celle-ci, elle la transforma dans une image à la forme définie : une amputation dont la guérison, logiquement, impliquait une greffe<sup>422</sup>. A son réveil, la femme fit un vœu, entrepris un pèlerinage et fut ainsi délivrée de son infirmité.

---

<sup>421</sup> « Dum vero una noctium ipsa deponens dormiret, videbatur sibi in sompnis, quod auris esset sibi abscisa. Et cum sic de abscisione huius auris, ut sibi videbatur, plurimum doleret, videbatur sibi, quod mater Dorothea sibi diceret : « Quid obest tibi ? » Ad que deponens, ut sibi videbatur, Dorothee respondit : « Auris est michi abscisa ». Ad que Dorothea deponenti respondit : « Non cures tu ! Rehabebis aurem tuam ! » ». Les témoignages du procès de canonisation ont été publié dans : R. Stachnik (éd.), « Die Akten des Kanonisationsprozesses Dorotheas von Montau von 1394 bis 1521 », in *Forschungen und Quellen zur Kirchen- und Kulturgeschichte Ostdeutschlands*, vol. 15, p.181. Le texte du témoignage soixante-neuf est reproduit dans : C. Rendtel, M. Wittmer-Butsch, op. cit., p. 234

<sup>422</sup> A ce propos, voir : C. Rendtel, M. Wittmer-Butsch, op. cit., pp. 233-235

### 3.3. L'homme acteur du changement : greffes médicales et greffes artistiques à la Renaissance

Comme nous l'avons déjà mentionné en introduction à ce travail, la Renaissance accorde à l'homme une place privilégiée dans l'ordre naturel. Dans l'esthétique médiévale, Dieu était à l'origine de toute forme idéale, excluant l'homme du processus de création. Au 15<sup>ème</sup> siècle, la philosophie, suite à l'intérêt accru porté aux textes platoniciens, conféra aux propres fruits de la volonté divine un rôle actif dans l'agencement de l'univers. Nicolas de Cues, un des pionniers de cette approche cosmologique nouvelle, établit un parallèle entre l' « ars humana » et le divin, participant ainsi au basculement de la représentation théocentrique du monde vers une vision anthropocentrique inédite. Cette conception, attribuant à la nature physique un rôle concret, mit en crise nombres des idées élaborées par la scolastique. Elle renforça néanmoins l'idée de l'homme en tant que microcosme, image de l'univers et, désormais, moteur de son évolution. A Florence, foyer néo-platonicien de premier ordre, Marsile Ficin élaborait une pensée orientée elle aussi vers les possibilités de création offerte à l'être humain. Pour le philosophe, l'âme était à même de tracer un lien entre Dieu et la nature, concédant à l'homme le pouvoir de manipuler cette dernière. L'œuvre d'art n'était plus seulement perçue comme un objet esthétiquement agréable via ses seules proportions, mais un moyen de connaître la véritable beauté du Tout-Puissant. L'individu de la Renaissance cherche ainsi à se perfectionner et à affermir son contrôle sur la nature dans l'ensemble de ses manifestations, le but final étant une union privilégiée avec le divin. Dans cette optique, la redécouverte des connaissances antiques offrit un stimulus certain. Ces dernières contribuèrent en effet à une compréhension meilleure des mystères de l'univers, tout en proposant un modèle à étudier et, dans l'absolu, à surpasser<sup>423</sup>. Ce changement de mentalité, exposé ici dans ses grandes lignes, a certainement eu une influence sur les images associées à

---

<sup>423</sup> Deux des principaux ouvrages de Nicolas de Cues et de Marsile Ficin définissant l'importance nouvelle de l'homme dans la pensée occidentale sont, respectivement pour chacun des deux auteurs, le *De docta ignorantia* (*De la docte ignorance*, 1440) et le *De Amore* ou *Commentarium in Convivium Platonis* (*De l'amour* ou *Commentaire au Banquet de Platon*, 1469). Sur ces différents points, voir : U. Eco, op. cit., pp. 178-182, E. Garin, *La cultura del Rinascimento. Profilo storico*, Rome, 2010, pp. 46-59 et pp. 128-142 ainsi que C. R. Mack, *Looking at the Renaissance. Essays toward a Contextual Appreciation*, Ann Arbor, 2005, pp. 44-70

la notion de « greffe ». Parmi la multitude de domaines relevant de l'activité humaine, nous nous proposons d'en prendre en considération deux : la médecine et l'art.

Dans le cas des arts curatifs, le savant humaniste cherche, lui aussi, à égaler l'entendement incommensurable du Créateur. Contrairement à ses prédécesseurs, il voit dans le traitement du corps, sa gestion ou son incision, un moyen de rétablir un lien rompu avec l'ordre naturel d'une part, et, de l'autre, une source à même d'exposer aux yeux de tous la beauté et la complexité de l'œuvre divine<sup>424</sup>. Le paradoxe apparent entre la fonction religieuse première des images du Miracle de la jambe noire et l'insertion de références claires au monde médical renvoie certainement à cette idée de l'homme en tant que « manipulateur » de la nature, une nature qui, cependant, reste assujettie à l'ordre divin. La Renaissance a une vision nouvelle des sciences, alimentée par l'ingérence de plus en plus importante des arts mécaniques. Les connaissances acquises via l'expérience pratique ne sont désormais plus dépréciées, et là où le savant médiéval se reposait sur des subalternes pour toute activité manuelle, l'érudition moderne accorde à celui qui entre en contact avec la matière corporelle une place digne dans la hiérarchie des valeurs intellectuelles<sup>425</sup>. Dans le cas de la transplantation des saints anargyres, nous nous pencherons sur l'émergence d'une branche nouvelle de la médecine liée de façon intrinsèque à l'iconographie de Côme et Damien : la chirurgie.

En ce qui concerne les pratiques artistiques, nous étudierons le rôle joué par la découverte des vestiges antiques dans la formation des sculpteurs au 15<sup>ème</sup> et au 16<sup>ème</sup> siècle. Le sujet est vaste et, par ailleurs, il a déjà été abondamment étudié, raison pour laquelle nous nous limiterons à deux de ses aspects : la restauration des œuvres du passé ayant perdu leur intégrité originelle, ainsi que les copies réalisées à partir de ces dernières. Bien que détaché du contexte des greffes miraculeuses, cet excursus aura pour but de démontrer la pluralité du concept de « greffe », une notion qui, dans l'ensemble de ses manifestations, a pour finalité la réinsertion et le renouvellement du corps, tout en conférant, dans son évolution, une place nouvelle à l'homme en tant qu'acteur du changement.

---

<sup>424</sup> U. Eco, op. cit., pp. 193-196

<sup>425</sup> E. Garin, op. cit., pp. 142-152

### 3.3.1. Greffes miraculeuses et opérations chirurgicales

En ne connaissant pas les méthodes de sutures vasculaires appropriées<sup>426</sup>, il était impossible pour les chirurgiens du Moyen Âge et de la Renaissance de remplacer la main ou la jambe amputée d'un patient. Néanmoins, nous disposons de rares témoignages sur la réussite d'autogreffes ciblées, tel celui du médecin italien Gaspare Tagliacozzi. Professeur à l'université de Bologne, ce dernier décrit dans les deux livres de son *De Curtorum Chirurgia per insitionem*<sup>427</sup>, paru à Venise en 1597, une méthode apparemment efficace pour reconstituer le nez. La pratique, abondamment illustrée par son inventeur (Fig. 59), consistait à soulever la peau de l'avant-bras du patient et d'y presser ensuite l'organe endommagé. Le tout était maintenu en place par une armature solide, dont le port devait être particulièrement contraignant<sup>428</sup>. La rhinoplastie proposée par Tagliacozzi eut un succès significatif, et nombreux furent ceux qui s'y soumièrent s'ils avaient les moyens financiers et la condition physique pour se le permettre. Nous nous retrouvons à nouveau face à la thématique de l'infirmité et de ses implications sociales, au sein desquelles le nez, comme nous l'avons vu, détenait une importance de premier ordre en tant qu'indicateur moral<sup>429</sup>.

La restauration nasale proposée par Tagliacozzi est certes intéressante en tant qu'indice des préoccupations esthétiques liées à l'intégrité corporelle, mais son lien avec les « images de la greffe » analysées précédemment semble se limiter à cet aspect. La greffe d'un membre, elle, ne pouvait avoir lieu sans l'intercession du divin. Dès lors, son association directe avec un miracle ne surprend pas. Les récits

---

<sup>426</sup> Ces méthodes ne furent découvertes qu'en 1902 par le chirurgien français Alexis Carrel, voir : B. W. Conolly, M. Benanzio, op. cit., p.4 et p.10

<sup>427</sup> De la chirurgie de la mutilation par greffage

<sup>428</sup> Vers 1580, la correspondance entretenue par Tagliacozzi avec ses collègues indique déjà son intérêt pour le sujet. Ce type de rhinoplastie avait déjà été mentionné par Vésale et Paré. Cependant, le médecin bolonais découvrit qu'il ne fallait pas presser le nez sur les muscles ou la chair du bras, procédure infructueuse à laquelle on recourait auparavant, mais directement sur les premières couches sous-cutanées. Dans son ouvrage, Tagliacozzi mentionne les Branca, une famille de chirurgiens qui, au début du 15<sup>ème</sup> siècle, aurait pratiqué des autogreffes analogues avec succès en Italie du Sud, sans pour autant théoriser le processus : M. G. Bondio, *Medizinische Ästhetik. Kosmetik und plastische Chirurgie zwischen Antike und früher Neuzeit*, Munich, 2005, pp. 148-174 et D. Hamilton, op. cit., pp. 15-23

<sup>429</sup> Cf. le chapitre 2.1.2. de notre travail. La syphilis, elle-même indice de mœurs peu recommandables, provoquait également d'importantes dégradations nasales. La maladie s'était particulièrement diffusée au 16<sup>ème</sup> siècle, justifiant sans doute l'émergence de procédés destinés à l'éradiquer ou, du moins, à cacher sa présence : M. G. Bondio, op. cit., pp. 129-133. Parmi les méthodes utilisées pour la rhinoplastie, il semblerait qu'on ait aussi tenté de recourir à des transplantations provenant de donneurs involontaires. En effet, en 1503, Eliseo Calenzio, poète italien et précepteur des rois de Naples, écrit que certains esclaves étaient contraints de donner leur nez à leurs maîtres : B. W. Conolly, M. Benanzio, op. cit., p.4

hagiographiques tels ceux de Jean Damascène, saint Antoine de Padoue et saint Pierre Martyr, en dépit d'un rapprochement formel, n'évoquent jamais un composant médical. L'exception notoire est évidemment la transplantation opérée par les saints anargyres, fait d'autant plus étrange que l'échange corporel entre deux êtres, concept présent dans les croyances populaires et les phénomènes divins, ne semble pas avoir été envisagé comme une option curative par les pratiquants de la chirurgie. Henri de Mondeville, dans le septième paragraphe de son introduction au traitement des plaies, indique ainsi que la chirurgie a pour but de séparer ce qui est uni, réunir le mieux possible ce qui s'est séparé et extirper ce qui est superflu. Comme l'observe Judith-Danielle Jacquet, le deuxième point se réfère certes au raccordement de deux éléments charnels, lesquels, cependant, appartiennent à la même personne<sup>430</sup>. Le rapprochement entre le Miracle de la jambe noire et le monde médical est d'autant plus étrange si l'on prend en considération l'antagonisme existant entre le traitement physique de la chair et son salut spirituel au Moyen Âge. En effet, les textes narrant les exploits des saints ont plutôt tendance à opposer ces derniers à la guérison proposée par les simples mortels, stipulant ainsi leur supériorité vis-à-vis des thérapies terrestres. Ainsi, les passages de la *Légende dorée* associés à sainte Agathe et à saint Marc indiquent, tour à tour, le dédain de la sainte pour ce type de traitement ou, dans le cas du soldat venu prier devant la tombe de l'évangéliste, ses désavantages.

La chirurgie, en particulier, ne fit jamais très bon ménage avec l'Église. Durant tout le haut Moyen Âge et les premiers siècles suivant l'an mille, la pratique de la médecine était principalement l'apanage des moines. Ces derniers, qui voyaient avant tout dans le corps souffrant l'incarnation du Christ, se limitaient à apporter du réconfort aux malades par la prière et des actions de charité telles que la nourriture et le logement. L'importance de l'âme, la seule à mériter une attention accrue, posait des entraves à une approche concrète aux symptômes physiques de la chair. Suite à la Réforme grégorienne, les cures thérapeutiques offertes par les religieux se limitaient à l'administration de potions et herbes diverses, mais l'intervention invasive, en aucun cas, ne leur était permise. En effet, interdiction leur avait été faite de toucher au corps, son contact, de par la luxure dont il était marqué, représentant un danger pour les activités spirituelles. De même, un homme qui avait reçu l'extrême onction ne pouvait

---

<sup>430</sup> Henri de Mondeville, considéré comme le père de la chirurgie française, écrit, entre 1306 et 1320, son *Cirurgia*, l'un des premiers traités consacrés à la pratique de cette profession. Voir : J.-D. Jacquet, op. cit., pp. 34-35 et D. Le Breton, op. cit., pp. 56-58

plus recevoir la visite d'un médecin laïc : il appartenait déjà à Dieu, et le traitement dont il aurait encore pu bénéficier n'aurait été qu'une souillure à sa chair déjà assignée à la promesse du salut<sup>431</sup>. Les pratiquants des arts curatifs, conscients de cette faiblesse, cherchèrent cependant une interaction avec le sacré, subordonnant leurs soins à ceux proposés par le divin. L'iconographie des saints anargyres est partie intégrante de ce dialogue. Comme l'indique Jean-Claude Schmitt : « Pourtant, plus que la concurrence et l'exclusion prévalait l'intégration de ces divers recours. L'image des saints Côme et Damien, patrons des chirurgiens, est exemplaire »<sup>432</sup>.

Les deux frères proposent ainsi un modèle de guérison basé sur une action complémentaire plutôt qu'une rupture. Jean-Claude Schmitt précise qu'ils étaient les saints patrons des chirurgiens, mais ils étaient également associés aux pharmaciens et, de façon générale, à l'ensemble des domaines relevant de la santé. La présence d'attributs médicaux dans les représentations de Côme et Damien s'observe déjà dans les premières productions artistiques figurant les deux martyrs, comme le témoigne la mosaïque absidale de leur église à Rome (Fig. 17). Jusqu'au Moyen Âge tardif, elle se limite cependant à des attributs discrets accompagnant leurs images iconiques : bourses, scalpels et rouleaux de parchemin stipulant leurs connaissances scientifiques<sup>433</sup>. Au 14<sup>ème</sup> siècle, un changement significatif s'amorce. En effet, les deux jumeaux s'assimilent de plus en plus à de vrais médecins : leur costume est identique à ceux des plus hauts représentants de la profession, et les instruments reflétant leurs activités terrestres, boîtes à médicaments ou récipients pour les analyses, deviennent de plus en plus fréquents<sup>434</sup>.

Aux époques concernées par notre travail, le corps soignant était divisé en trois catégories : les physiciens, lettrés, qui se reposaient sur des assistants pour la manipulation de leurs patients<sup>435</sup>, les chirurgiens, intervenant manuellement mais au bénéfice d'une formation conséquente, et, finalement, les barbiers, la classe la plus basse, dévoués aux traitements d'urgence tels l'amputation, violente mais nécessaire pour sauver certains blessés. Les deux derniers groupes occupaient une place sociale nettement inférieure par rapport aux érudits, et il n'est peut-être pas anodin que

---

<sup>431</sup> Sur ces différents points, voir : G. Cosmacini, op. cit., 1994, pp. 43-44, J. Le Goff, N. Truong, op. cit., pp. 136-139 et J.-C. Schmitt, op. cit., pp. 328-340

<sup>432</sup> J.-C. Schmitt, op. cit., p. 338

<sup>433</sup> J. Harrold, op. cit., pp. 107-111

<sup>434</sup> Ibid., pp. 128-130

<sup>435</sup> Le mot, dans son acception médicale, a survécu dans la désignation anglaise de « physician »

Giovanni Chellini, représentant de l'élite médicale, ait répugné à représenter la greffe dans la « pala » destinée à sa chapelle (Fig. 32 et 33). Les chirurgiens et les barbiers, quant à eux, désiraient obtenir une reconnaissance supérieure. La première manifestation claire de leur recours aux saints anargyres en tant que figures tutélaires est la fondation de la Confrérie Saint Côme des Maîtres Chirurgiens de Paris. Mentionnée dès 1226, son existence est clairement attestée par un édit royal en 1311. Basée à Luzarches et dans la capitale française, où des reliques de Côme et Damien étaient conservées, elle initie l'appropriation de plus en plus marquée de l'image des deux frères par les pratiquants de la médecine invasive. Ainsi, au 15<sup>ème</sup> siècle, ces derniers sont nombreux à revendiquer les saints martyrs comme parangons de leurs activités, à l'instar de la Confraternité des barbiers de Rome, fondée entre 1431 et 1447<sup>436</sup>.

Dans le cadre général de l'iconographie des saints anargyres, les représentations du Miracle de la jambe noire sont certainement celles qui évoquent le plus la chirurgie et, dans certains cas peut-être, la légitimité à laquelle cette dernière prétendait. Ainsi, chez Paolo Bontulli (Fig. 36) ainsi que chez le Maître de « Los Balbases » (Fig. 3) et le Maître du Retable Stettener et Schnaiter (Fig. 2), elle se manifeste au sein d'outils médicaux et d'ingrédients pharmaceutiques variés. Dans ces deux dernières œuvres, le miracle demeure purement divin, en témoignent la couleur dorée des instruments utilisés pour traiter la plaie et le soutien prodigué aux saints par les anges. Néanmoins, l'intervention thaumaturgique semble ne plus suffire à soigner le malade : elle requiert l'ingérence d'artefacts humains. L'insertion d'une réalité médicale atteint cependant son apogée chez Ambrosius Francken (Fig. 43). L'ensemble de la scène s'articule ici autour de l'opération en cours, l'une des rares, avec les panneaux de Tazza et de Londres, à présenter la jambe saine encore détachée de son futur réceptacle. A Anvers, les références au monde divin semblent avoir complètement disparu. Côme et Damien, figurés comme bien vivants et sans attributs de sainteté, pratiquent concrètement leur art au milieu de confrères médecins et d'aides-soignants représentés en arrière-plan. Le décor, lui-même, n'indique plus une église ou l'une de ses dépendances : le vaste espace, avec un escalier conduisant à un étage occupé par une tente et des étalages, se réfère clairement à un hôpital. En

---

<sup>436</sup> La Confrérie Saint Côme deviendra ensuite le Collège de Chirurgie. Sur l'association de plus en plus fréquente entre Côme et Damien et les barbiers chirurgiens, voir : M.-L. David-Danel, op. cit., pp. 107-146, J. Harrold, op. cit., pp. 160-170 et J.-D. Jacquet, op. cit., pp. 24-25

l'absence de la jambe noire tenue par l'un des deux saints, rien ne différencierait ce miracle d'une scène profane. La minutie anatomique choisie par l'artiste dans le rendu de la chair mutilée reste cependant l'élément le plus frappant. Le patient, aux yeux révulsés par la douleur, souffre atrocement de son amputation, visible dans son moignon sanguinolent et la bassine écarlate située au premier plan. La couleur rouge domine l'ensemble de la scène, habits des personnages et vasques à l'eau imprégnée de sang, comme un écho de la blessure endurée par l'estropié. Exhibée ostensiblement par les deux médecins, cette dernière acquiert une importance sans précédent dans les représentations de la transplantation : alors que les protagonistes du tableau, concentrés sur leur tâche, ne prêtent aucune attention à leur entourage, elle est la seule, en se présentant de face, à interagir avec un éventuel spectateur. Ne nous y trompons pas : nous avons bien affaire ici à une « figure de transition », acteur involontaire mais principal de la narration.

Le réalisme avec laquelle Francken dépeint la structure interne de la jambe, soigneusement garrottée, est une nouveauté. Les différentes veines ainsi que les os, tibia et péroné, apparaissent clairement sur la surface découpée. A la différence de Paolo Bontulli et du Maître de « Los Balbases », le peintre suit ici des préceptes scientifiques qui, avec les progrès des études anatomiques et de leurs illustrations au 16<sup>ème</sup> siècle, constituaient un répertoire désormais accessible aux artistes. Un des premiers savants à représenter en perspective des coupes de membres humains fut Léonard de Vinci. Un de ses dessins, conservé à la Royal Library de Windsor, présente une jambe divisée en strates successives (Fig. 60). Réalisée à l'encre vers 1490, le croquis montre les différents composants internes du membre, numérotés afin de pouvoir s'y référer ultérieurement. L'analogie avec la peinture du Koninklijk Museum voor Schone Kunsten d'Anvers est frappante. Cependant, les croquis de Léonard n'ayant pas été diffusés, il est fort peu probable que Francken ait pu les contempler<sup>437</sup>. Il eut peut-être accès à l'œuvre d'André Vésale, médecin flamand qui, en 1543, publia les sept livres de son *De humani corporis fabrica*<sup>438</sup>. Imprimé à Bâle par Jean Oporinus, l'ouvrage, illustré par plus de trois cents gravures de Jan van

---

<sup>437</sup> A la mort de Léonard, les dessins furent récupérés par son disciple Francesco Melzi. La collection fut ensuite vendue à Pompeo Leoni, qui les inséra dans des albums. A la mort du sculpteur, l'un d'entre eux fut amené en Angleterre. Les dessins, conservés dans les collections royales anglaises, furent par la suite à nouveau détachés de leur reliure. A ce propos, ainsi que sur la réception des dessins de Léonard, voir : J. Sawday, *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, Londres / New York, 1995, pp. 110-111 et P. Comar, op. cit., p. 73

<sup>438</sup> La fabrique du corps humain

Calcar, connu un succès immense et une dissémination rapide<sup>439</sup>. Y sont détaillés, en volumes et avec précision, les différents composants internes et externes du corps humain, jambe comprise.

Dans la Charité des saints Côme et Damien, Ambrosius Francken manifeste nettement sa volonté de montrer la véritable chirurgie pratiquée au 16<sup>ème</sup> siècle en Europe : un acte brutal à la fortune rarement heureuse. Il s'approche ainsi des représentations réalistes qui, au siècle suivant, peupleront les scènes de genre. Il convient cependant de nuancer les propos de Judith-Danielle Jacquet qui, dans son analyse du volet anversois, indique que, pour la première fois, le Miracle de la jambe noire soutient un intérêt laïc plus que religieux<sup>440</sup>. Dissocier les deux est en effet impossible, et, si nous avons affaire ici à un rendu « scientifique » de l'opération des saints anargyres, il se subordonne au sujet principal de l'image : l'intervention thaumaturgique. En effet, tout comme dans le Jugement Dernier de Signorelli (Fig. 6), le recours à la précision anatomique sert avant tout un discours qui, via la rénovation corporelle, insère l'homme dans un dialogue avec le divin. Les modèles de dissection offerts par Léonard de Vinci et Vésale, eux aussi, ne peuvent être appréhendés sans tenir compte de cet élément. L'idée de l'âme prisonnière de son carcan organique est toujours présente au 16<sup>ème</sup> siècle. Le concept vésalien du corps innove certainement de par sa volonté introspective, mais l'ouverture de la chair renvoie toujours à l'idée du corps en tant que microcosme : en l'explorant, il est possible de comprendre, par analogie, la beauté universelle. Ce système de correspondances s'observe encore chez William Harvey, qui, dans son *De motu cordis*, compare la circulation sanguine aux mouvements de l'air et de la pluie, eux-mêmes imitation de la circulation des sphères célestes décrites par la philosophie de la nature<sup>441</sup>. Dans son étude *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, Jonathan Sawday définit la période comprise entre le Moyen Âge tardif et la fin de la Renaissance comme celle de l'« anatomie sacrée ». La dimension religieuse est partie intégrante des pratiques touchant à l'intégrité corporelle, et si Léonard de Vinci expose la chair d'une façon qui nous semble plus scientifique et « moderne » en raison

---

<sup>439</sup> P. Comar, op. cit., pp. 73-74

<sup>440</sup> J.-D. Jacquet, op. cit., p. 28

<sup>441</sup> Le titre complet du *De motu cordis*, publié pour la première fois en 1628, est *Exercitatio anatomica de motu cordis et sanguinis in animalibus (Exercice anatomique sur le mouvement du cœur et du sang chez les êtres vivants)*. Sur ce point, ainsi que sur la persistance des notions de « microcosme » et « macrocosme » au 16<sup>ème</sup> siècle, voir : D. Le Breton, op. cit., pp. 83-105 ainsi que J. Sawday, op. cit., pp. 12-23

de sa visibilité manifeste, celle-ci n'interfère en rien avec le but premier de l'image : comprendre les mystères organiques de l'être humain et leur place dans la création<sup>442</sup>.

Dès lors, l'exactitude anatomique soumet sa dialectique à une pensée qui, de part son amplitude, ne se limite pas à une simple approche scientifique. Dans le cas des représentations du Miracle de la jambe noire, elle peut même être secondaire, sans pour autant enlever à l'image du corps coupé sa spécificité. Indépendamment de leur qualité « technique », les représentations d'activités chirurgicales partagent la même volonté : légitimer le traitement de la chair. Chez Ambrosius Francken, Côme et Damien, en incisant eux-mêmes la matière organique, deviennent ainsi les parangons de ceux qui, dans le respect du divin, n'hésitent pas à ouvrir les corps. Ils servent dès lors les visées sociales des commanditaires de l'œuvre : les membres de la guilde des barbiers et des chirurgiens d'Anvers. Ces derniers s'insèrent ainsi dans la vision du monde proposée par l'Église, participant même activement à la diffusion de son message universel et à la défense de son orthodoxie. En 1574, Anvers détenait le monopole des publications religieuses de l'Empire espagnol et constituait un avant poste sûr de la Contre-Réforme en Europe du Nord. Elle se trouva néanmoins souvent aux prises avec ses voisins calvinistes des Pays-Bas, dont les idées révolutionnaires l'atteignirent parfois : en 1566 et, dans une moindre mesure, entre 1580 et 1581, la cité flamande, aux mains d'un gouvernement protestant, vit nombre de ses églises saccagées par des iconoclastes. Suite à la stabilité politique apportée par la prise de la ville en 1585 par Alexandre Farnese, prince de Parme au service la couronne madrilène, le clergé local, face à la menace toujours présente des calvinistes, réagit en commissionnant massivement des œuvres artistiques propres à rappeler l'autorité inconditionnelle du souverain pontife. Dans son article « The Representation of Martyrdoms during The Early Counter-Reformation in Antwerp », David Freedberg relève ce fait : nombre d'artistes flamands de l'époque, dont les membres de la première génération de la famille Francken mais aussi Martin de Vos, établirent leur réputation sur la base de retables commandés pour remplacer les destructions

---

<sup>442</sup> Jonathan Sawday utilise la désignation de « sacred anatomy » : J. Sawday, op. cit., pp. 85-110. A la fin de sa vie, Léonard changea de méthode dans ses recherches anatomiques. Auparavant, il utilisait une approche créative basée, également, sur des suppositions. Mais, après 1509, il connaissait les secrets du corps et cherchait avant tout à comprendre comment ils s'inséraient dans son fonctionnement global. L'observation attentive devint prépondérante, dénotant un respect marqué pour l'harmonie naturelle et divine : M. Kemp, « Dissection and Divinity in Leonardo's Late Anatomies », in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 35 (1972), pp. 200-225, D. Le Breton, op. cit., pp. 78-83 et J. Sawday, op. cit., pp. 110-111

récentes<sup>443</sup>. Ces œuvres, pour la plupart de la dernière décennie du 16<sup>ème</sup> siècle, représentent le plus souvent des scènes de martyres au réalisme poignant, portant l'atrocité de leurs sujets à un paroxysme rarement égalé. C'est notamment le cas du panneau décrivant la décapitation des saints Côme et Damien (Fig. 44). Selon David Freedberg, ces images s'appuient sur un programme visuel précis établi par les ecclésiastiques anversoises, qui, en accord avec les consignes du Concile de Trente, suivirent avec soin leur élaboration<sup>444</sup>. En ciblant l'attention des fidèles sur la souffrance extrême des martyrs, celles-ci ne se limitaient pas à émouvoir leurs spectateurs. Elles dénonçaient également la violence des bourreaux païens et, par là-même, celle des protestants qui, en niant l'existence des saints, les persécutaient à l'identique. Cette idée se retrouve dans un traité catholique fondamental de la Contre-Réforme, le *Theatrum Crudelitatum Haereticorum*<sup>445</sup> de Richard Verstegan, lequel décrit en détails, eux aussi cruels, les supplices endurés par les martyrs contemporains aux mains des hérétiques luthériens et calvinistes en France, en Allemagne et en Angleterre. Publié pour la première fois à Anvers en 1587, il trace un lien indiscutable entre les « infidèles » des débuts du christianisme et ceux du 16<sup>ème</sup> siècle<sup>446</sup>. Ainsi, Ambrosius Francken, qui eut certainement cet ouvrage en référence quand il réalisa les volets du retable dédié à Côme et Damien, figura le Miracle de la jambe noire dans un but précis : offrir l'image réelle d'une maison de soins anversoise dans laquelle la pratique des arts curatifs met en exergue le traitement direct la chair. Pour ses observateurs, l'impact visuel est double : dans un acte douloureux mais salutaire, les deux frères, associés à de vrais chirurgiens, œuvrent pour le bienfait de la communauté catholique contemporaine, incarnée dans le patient subissant la transplantation. Sur le panneau adjacent, leur mise à mort par Lysias, archétype de l'hérésie et de la négation des martyrs, n'en devient que plus condamnable.

Le 16<sup>ème</sup> siècle voit cependant l'apparition d'une figure qui, d'une part, semble accorder peu d'importance aux qualités esthétiques des illustrations anatomiques et, de l'autre, aborde la guérison des corps de façon plus prosaïque : Ambroise Paré. Le

---

<sup>443</sup> D. Freedberg, op. cit., p. 128

<sup>444</sup> David Freedberg mentionne, comme images analogues, le panneau figurant saint Sébastien battu par ses bourreaux et celui représentant le Martyre des saints Crispin et Crispinien d'Ambrosius Francken, aidé peut-être, dans le dernier cas, par son frère Hieronymus : *ibid.*, pp. 128-137

<sup>445</sup> Le théâtre des cruautés des hérétiques

<sup>446</sup> Voir : P. Deyon, « Sur certaines formes de la propagande religieuse au XVI<sup>e</sup> siècle », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 36(1) (1981), pp. 18-22 et D. Freedberg, op. cit., pp. 135-136

célèbre médecin français est considéré comme le père de la chirurgie moderne en raison de sa découverte de la ligature des artères lors des amputations, méthode moins douloureuse et plus efficace que la cautérisation. Arrivé à Paris en 1532, où il entreprit une formation de barbier, il pratiqua à l'Hôtel-Dieu et fut ainsi confronté à la misère du bas peuple, exposé à diverses formes d'infirmité sans pouvoir accéder à des soins de qualité. Quand il fut finalement admis au Collège des Chirurgiens en 1554, il n'oublia pas ses années de pratique au service des plus démunis. Il accompagna également les armées françaises dans leurs expéditions militaires, perfectionnant ses techniques destinées au soin d'urgence des blessés. Son talent fut rapidement reconnu : entré au service de François II et de Charles IX, il devient premier chirurgien d'Henri III<sup>447</sup>. Ambroise Paré est célèbre pour avoir laissé à la postérité l'une des premières collections de croquis décrivant des appareils mécaniques pouvant se substituer à un membre perdu. Douze ans après son premier grand ouvrage, *La manière de traicter les playes*, il publia les *Dix livres de la chirurgie : avec le magasin des instrumens necessaires à icelle*. Comme le stipule son titre, l'édition de 1564, imprimée à Paris chez Jean le Royer, comprend de nombreuses illustrations dont des modèles de jambes artificielles (Fig. 61)<sup>448</sup>. Le chirurgien, de part son pragmatisme et son mépris affiché envers les liens existant entre la guérison et les croyances métaphysiques<sup>449</sup>, amorce une révolution : celle de la prothèse. Grâce à Ambroise Paré, cette dernière devient un instrument de guérison efficace et fonctionnelle, participant certainement à la réinsertion des mutilés dans leurs fonctions. Avant que la prothèse n'acquière la complexité psychologique et médiale que Freud et ses successeurs lui conféreront, elle sert avant tout à éviter la honte et la marginalisation qu'un membre amputé pouvait provoquer. Néanmoins, la restauration corporelle obtenue n'indique plus un lien direct avec le divin ou une insertion dans l'ordre qu'il stipule, amorçant ainsi un changement significatif dans les rapports entretenus par l'être humain avec la science et son propre organisme.

---

<sup>447</sup> Voir : L. Avan, M. Fardeau, H.-J. Stiker, *L'homme réparé : artifices, victoires, défis*, Paris, 1988, pp. 23-24

<sup>448</sup> Sur les *Dix livres de la chirurgie*, voir : J. Vons, « Paré, Ambroise : Dix livres de la chirurgie », in G. d'Andiran (éd.), op. cit., pp. 525-526

<sup>449</sup> Sur les critiques émises par Ambroise Paré quant aux superstitions et à certains procédés liés au soin des maladies, voir la note 358

### 3.3.2. L'artiste face à l'antique

S'il nous est permis ici d'intégrer la statue, et en particulier les vestiges antiques, dans un travail consacré principalement à la reconstruction du corps organique, c'est que celle-ci, aussi bien au Moyen Âge qu'à la Renaissance, possédait une vie propre, analogue à celle de l'homme. Avant l'arrivée de la pensée humaniste et de son intérêt marqué pour le passé, la sculpture précédant l'instauration du christianisme en tant que religion officielle était perçue, exception faite de rares cas isolés, comme une manifestation visuelle dangereuse. Les images des empereurs romains et des dieux païens étaient associées, respectivement, aux persécuteurs des martyrs ou aux pratiques sacrilèges des anciens. Suivant l'exemple des textes hagiographiques mentionnant la destruction des idoles, on abattait fréquemment les œuvres antiques, de peur qu'elles puissent corrompre l'âme de ceux qui les observaient. Les pieds et les mains venaient souvent brisés en premier, car la croyance voyait dans les extrémités corporelles le vecteur principal des pouvoirs maléfiques de ces figures désormais diabolisées. Édouard Pommier, dans son livre *Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance*, mentionne ainsi un évènement célèbre survenu à Sienne en 1357. La statue d'une femme, vraisemblablement Vénus, fut exhumée et placée, en raison de sa beauté et de son attribution à Lysippe, sur la fontaine du « Campo ». Par la suite, on accusa l'image des nombreuses défaites essuyées par la commune face aux Florentins, son emplacement privilégié et l'admiration qu'on lui portait ayant insulté le Tout-Puissant. Le jugement fut sans appel : elle fut morcelée en plusieurs fragments et dispersée en territoire ennemi<sup>450</sup>. L'épisode, dont les conséquences irrévocables ne furent pas sans attrister les lettrés et esthètes siennois, renvoie au texte de Thomas d'Aquin concernant la place d'une œuvre au sein d'une communauté, et le destin qui l'attend si elle met en danger l'ordre citadin<sup>451</sup>. D'autres productions grecques ou romaines eurent une fortune plus heureuse. Ainsi, la statue de Marc Aurèle du Capitole, dont la présence était attestée au Latran dès le 8<sup>ème</sup> siècle, survécut à la vindicte des habitants de Rome en raison de son association, erronée, avec le premier empereur chrétien : Constantin<sup>452</sup>. L'attrait

---

<sup>450</sup> Selon les archives de la ville, cette mesure drastique fut décidée le 7 novembre 1357. A ce propos, ainsi que sur la perception des statues antiques au Moyen Âge, voir : É. Pommier, *Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, 2007, pp. 199-201

<sup>451</sup> Cf. chapitre 2

<sup>452</sup> É. Pommier, op. cit., pp. 245-248

croissant de la Renaissance pour l'art antique améliora certainement la perception de ces témoignages d'un autre temps, mais leur référence à une époque prestigieuse dans l'histoire occidentale fut, peut-être, la source première de leur revalorisation. En 1430, Nicolas de Cues démontra l'imposture de la dite « Donation de Constantin », un document qui aurait attesté la passation du pouvoir des empereurs aux souverains pontifes. L'humaniste prouva en effet que le texte remontait à l'époque carolingienne, mettant en crise l'autorité des papes déjà affaiblie par le schisme d'Avignon. Ces derniers recoururent alors à un autre modèle, toujours ancré dans le passé de la ville éternelle. Via la mise en valeur de son patrimoine artistique, ils donnèrent naissance à l'idée des « deux Rome », dans laquelle les statues antiques, notamment, devinrent un instrument de transfert glorifiant le présent en tant qu'héritier d'une tradition ayant vu le triomphe de la ville sur le monde connu. Au quattrocento, Sixte IV fut l'acteur principal de cette propagande politique : il prit des mesures de protection destinées à magnifier les vestiges antiques, interdisant leur vente sauvage. En 1471, il offrit également aux représentants du peuple romain, les « conservateurs », nombre de statues anciennes, créant ainsi la collection homonyme sur le Capitole. En 1538, sur ordre de Paul III, la statue de Marc Aurèle, identifiée formellement comme telle par l'humaniste Platina, fut également déplacée sur la colline. Siégeant devant l'entrée du Palais des conservateurs, l'œuvre devint l'émissaire du passé glorieux de la papauté et des autorités civiles<sup>453</sup>.

Ainsi, au Moyen Âge et à la Renaissance, la statue était vue comme un instrument organique, utilisant son apparence anthropomorphique pour communiquer un message négatif ou positif. Son destinataire, tour à tour, réagissait en conséquence : dans le premier cas, il cherchait à l'exorciser, voire à la détruire, et, dans le second, il l'embellissait et la réinterprétait via, notamment, la restauration. Dans les deux cas, elle interagissait activement avec son correspondant en chair et en os, et n'était pas perçue comme un objet d'exposition. Elle pouvait même s'animer et parler, s'insérant dans une perception de l'image réceptive à son potentiel vital et à ses formes organiques. Elle participait ainsi aux activités de la société, et certains textes décrivent même la façon dont les représentations minérales commentaient des événements

---

<sup>453</sup> Sur ces différents points, voir : É. Pommier, op. cit., pp. 212-217 et pp. 245-248

mondains<sup>454</sup>. A la Renaissance, cette interaction repose de plus en plus sur une intégration émotive du spectateur : les statues s'adressaient directement à lui via leurs gestes et leurs expressions. En Italie, la « piazza » devient leur lieu d'action privilégié : libérée de tout support contraignant, l'œuvre tridimensionnelle s'immergeait dans les activités humaines, abolissant les frontières de leur médium via leur rendu naturel. Echo à l'art des anciens qui, de plus en plus, venait mis en valeur, la statue devint « membre » du contexte urbain<sup>455</sup>.

Il n'y avait ainsi pas de divisions entre formes artistiques et formes organiques. Les vestiges antiques entraient également en dialogue avec les autres éléments appartenant à l'ordre naturel. Ils occupaient une place intermédiaire entre les pouvoirs de création de Dieu et ceux des hommes, et on les classifiait, scientifiquement, avec les fossiles, car tout deux provenaient de la terre. Étudiés aussi bien par les artistes que par les savants, ils offraient la possibilité d'établir un lien entre l'homme et la maîtrise de son environnement<sup>456</sup>. Dès lors, le corps sculpté devenait un corps vivant, fait particulièrement important pour les artistes dont le but premier était d'imiter l'acte créateur primordial : celui de Dieu<sup>457</sup>. Les statues fragmentées présentaient ainsi une opportunité de collaboration double pour ceux qui souhaitaient les restaurer : d'une

---

<sup>454</sup> Les statues plus récentes n'étaient pas exclues de ce type d'échanges. Dans ses *Marmi del Doni*, ouvrage en quatre parties publié en 1552 chez Francesco Marcolini, Anton Francesco Doni utilise ainsi les œuvres d'art pour critiquer la politique et le goût esthétique des Florentins. Il raconte notamment l'histoire d'un étranger conduit par un natif de la ville devant le saint Georges de Donatello à Orsanmichele. Le Florentin lui dit que la statue pouvait parler et, effectivement, celle-ci raconta qu'un sculpteur avait été surpris par la position qu'elle occupait, inférieure à celle de la statue d'Hercule et Cacus de Bandinelli placée sur la Piazza della Signoria. Donnant la morale de l'histoire, elle dit que ce n'est pas l'endroit qui honore la personne, mais la personne qui honore l'endroit. Un phénomène identique est celui du « Pasquino » à Rome, une statue antique à qui on attribuait (et on attribue toujours) des messages politiques. Voir : L. Hermans, « Consorting with Stone : The Figure of the Speaking and Moving Statue in Early Modern Italian Writing », in S. Blick, L. D. Gelfand (éd.), *Push Me, Pull You. Physical and Spatial Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*, Boston / Leiden, 2011, vol. 2, pp. 117-141

<sup>455</sup> Voir : M. Tonelli, *La più mirabil cosa. Teoria della statua da Donatello a Rodin*, Rome, 2006, pp. 11-25

<sup>456</sup> Horst Bredekamp cite comme exemple de cette conception organique le « Portrait d'un collectionneur » de Parmigianino, réalisé en 1523 et conservé à la National Gallery de Londres. L'œuvre montre un groupe statuaire antique intégré à une falaise. Le lien entre la matière brute et celle sculptée, partageant le même médium, indique que le collectionneur au premier plan, dont la représentation s'accompagne de divers objets associés à son activité, est à même de comprendre et de contrôler les diverses formes produites par la nature. A ce propos, ainsi que sur les liens entre la nature et les vestiges antiques, voir le chapitre « Naturform und antike Skulptur » de Horst Bredekamp dans : H. Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstskammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin, 2007, pp. 19-26

<sup>457</sup> A la Renaissance, l'homme était non seulement perçu comme une correspondance à échelle réduite du cosmos, mais également comme une création artistique parfaite. Vasari, dans le « Proemio » de ses *Vite*, commence sa narration en décrivant Dieu comme le premier artiste et les hommes comme le premier exemple de forme plastique modelé par sa volonté : G. Vasari, op. cit., 2007, p. 97. A ce propos, voir également : J. Sawday, op. cit., pp. 85-90

part, ils pouvaient communiquer avec les modèles du passé et, de l'autre, s'insérer dans les changements apportés à ces derniers, un processus amorcé par la nature elle-même. Ainsi, ce que nous nommons dans notre étude la « greffe artistique » ne se limitait pas à rétablir l'intégrité formelle d'une œuvre, mais renouvelait également sa place dans la création, lui conférant une « chair » nouvelle. Les diverses détériorations que le passage du temps ou les actions humaines pouvaient avoir apporté à l'œuvre étaient certes problématiques dans l'interprétation du sujet représenté, mais, plus qu'une perte réelle, cette difficulté était perçue avant tout comme une source d'émulation pour les artistes. Là où la nature avait fait son travail, le sculpteur pouvait intervenir à son tour en restaurant et en changeant l'aspect, et parfois la signification, de l'image antique<sup>458</sup>. Comme l'indique Leonard Barkan dans son ouvrage *Unearthing the Past : Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, notre époque a une approche complètement différente à la notion de « restauration ». Les pratiques de la Renaissance vont à l'encontre de l'éthique actuelle, orientée principalement vers la conservation de l'aspect originel d'un objet exhumé<sup>459</sup>. Les règles concernant l'intervention sur l'image sont claires : elle ne doit apporter que des changements visibles et, surtout, réversibles. L'historicité prévaut sur l'esthétique, et l'œuvre, reléguée au musée, appartient au passé<sup>460</sup>.

Cerner l'antagonisme entre notre perception de l'œuvre en tant qu'objet figé et celle prévalant à la Renaissance, le corps statuaire vivant, est nécessaire pour appréhender la problématique de la « greffe de restauration », un procédé qui permettait à l'artiste de prolonger la vie d'une statue tout en réactualisant son message visuel. Un des premiers témoignages concernant cette pratique se trouve dans la « Vita » d'Andrea Verrocchio écrite par Vasari. Le passage décrit comment Laurent le Magnifique, ayant obtenu une statue antique abimée de Marsyas, demanda au sculpteur de la restaurer afin de l'exposer en compagnie d'une figure analogue acquise précédemment par Côme l'Ancien :

« Cosme de Médicis, qui avait reçu de Rome de nombreuses antiques, avait fait placer, près de la porte de son jardin, ou plutôt de sa cour, donnant sur la via

---

<sup>458</sup> A ce propos, voir : L. Barkan, *Unearthing the Past : Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven / Londres, 1999, pp. 173-175

<sup>459</sup> Ibidem

<sup>460</sup> Sur l'éthique de la restauration d'œuvres d'art, voir : C. Brandi, *Teoria del restauro*, Turin, 2000, pp. 13-20 et pp. 29-37

de'Ginori, un magnifique Marsyas de marbre blanc, attaché à un tronc pour être écorché ; Laurent, son petit-fils, ayant en sa possession le buste d'un autre Marsyas, très ancien et beaucoup plus beau, en pierre rouge, voulut en faire le pendant de la statue de Cosme, mais il ne le pouvait pas car le buste était très mutilé. Il en confia la restauration à Andrea, qui refit en marbre rouge les jambes, les cuisses et les bras manquants ; elle était si réussie que Laurent en fut très satisfait et fit placer la statue en face de la première, de l'autre côté de la porte. Ce torse antique destiné à représenter un Marsyas écorché avait été travaillé avec tant de finesse et de jugement que l'artiste sut placer les fines veines blanches de la pierre rouge juste où apparaissent de petits nerfs dans les écorchés. Aussi l'œuvre, lorsqu'elle avait son premier lustre, devait-elle produire un effet de vie saisissant. »<sup>461</sup>

Comme l'indique cet extrait, les deux Marsyas, évoquant tous deux le supplice infligé par Apollon au satyre après leur duel musical, ornaient le jardin du palais des Médicis. En 1671, celui de Côme l'Ancien, dit « Marsia rosso », fut installé aux Offices (Fig. 62), mais on perdit la trace de celui de Laurent. Le « Marsia rosso », dont le nom vient du marbre « pavonazzo » utilisé par le sculpteur à l'origine de sa création, fut restauré par Bertoldo di Giovanni ou Mino da Fiesole à la Renaissance. Sa particularité chromatique est à l'origine de la confusion fréquente entre les deux sculptures antiques acquises par les dirigeants florentins, la « Vita » de Verrocchio attribuant cette couleur à l'œuvre entrée plus tardivement dans la collection<sup>462</sup>. En

<sup>461</sup> « Avendo dunque Cosimo de' Medici avuto di Roma molte anticaglie aveva dentro alla porta del suo giardino, o vero cortile, che riesce nella via de' Ginori fatto porre un bellissimo Marsia di marmo bianco, impiccato a un tronco per dovere essere scorticato; perché volendo Lorenzo suo nipote, al quale era venuto alle mani un torso con la testa d'un altro Marsia antichissimo e molto più bello che l'altro e di pietra rossa, accompagnarlo col primo, non poteva ciò fare essendo imperfettissimo; onde datolo a finire et acconciare ad Andrea, egli fece le gambe, le cosce e le braccia che mancavano a questa figura, di pezzi di marmo rosso, tanto bene che Lorenzo ne rimase soddisfattissimo e la fece porre dirimpetto all'altra, dall'altra banda della porta. Il quale torso antico, fatto per un Marsia scorticato, fu con tanta avvertenza e giudizio lavorato, che alcune vene bianche e sottili, che erano nella pietra rossa, vennero intagliate dall'artefice in luogo a punto che paiono alcuni piccoli nerbicini, che nelle figure naturali quando sono scorticate, si veggiono: il che doveva far parere quell'opera, quando aveva il suo primiero pulimento, cosa vivissima : G. Vasari, « Vita di Andrea Verrocchio », op. cit., 2007, livre 4, p. 505 (traduction française : G. Vasari, op. cit., 2005, vol. 1, livre 4, pp. 288-289)

<sup>462</sup> Concernant la disposition des deux Marsyas dans l'enceinte du palais des Médicis, une interprétation intéressante pour notre thématique est celle qui définit leur présence comme un avertissement à qui enfreindrait les règles de l'ordre divin, assimilé, dans un contexte néoplatonicien, à la figure d'Apollon. Il est cependant probable qu'elle répondait simplement au goût marqué des dirigeants florentins pour l'art antique et le collectionnisme. A ce propos, ainsi que sur les vicissitudes historiques des deux statues, voir : S. Osano, « Due 'Marsia' nel giardino di Via Larga : La ricezione del "decor" dell'antichità romana nella collezione medicea di sculture antiche », in *Artibus et Historiae*, 17(34) (1996), pp. 95-120

dépit de la disparition de cette dernière, la description vasarienne nous offre un exemple significatif de l'impact qu'elle devait produire chez ses spectateurs. En effet, Vasari, dans sa description du travail effectué par le sculpteur, utilise un vocabulaire précis analysé par Fredrika H. Jacobs dans son livre *The Living Image in Renaissance Art*. L'auteur spécifie un élément révélateur de l'intérêt de la société européenne, et en particulier florentine, pour le réalisme des objets figuratifs : l'usage de termes médicaux dans le langage artistique, induisant ainsi, via les textes, une analogie entre les deux<sup>463</sup>. Elle mentionne, entre autres, la restauration opérée par Verrocchio et son résultat, « un effet de vie saisissant ». Ces emprunts fonctionnaient par ailleurs dans les deux sens, les traités scientifiques sur le corps recourant également à la statuaire pour illustrer leurs propos<sup>464</sup>. Dans le mythe de Marsyas, la thématique de l'écorché évoque ainsi particulièrement bien le rapport privilégié entre le marbre et la chair. Le passage des *Vite* recèle cependant une autre subtilité sémantique : le texte de l'édition française reporté ici stipule que Laurent « confia la restauration » de l'œuvre à Verrocchio. Dans l'original italien, les mots utilisés sont cependant « finire » et « acconciare », ce qui doit être compris comme « parfaire », « embellir » et « terminer ». L'intervention de l'artiste ne se limitait donc pas au simple rétablissement de la forme première de l'œuvre : il prolongeait sa vie, sa forme « organique », lui conférant des traits et une physionomie qui, dans l'absolu, se devait de surpasser ceux proposés par le sculpteur antique.

Dans cette optique, la restauration de membres précis tels les bras ou les jambes, ceux qui en général étaient les plus fréquemment absents, représentaient un défi particulier : là où la structure corporelle n'était pas définie, le sculpteur était libre d'interpréter le vestige en fonction de son propre jugement esthétique. L'exemple le plus éloquent des possibilités offertes par une œuvre amputée est certainement le groupe statuaire du Laocoon (Fig. 63). Conservé de nos jours aux Musei Vaticani, il représente le prêtre troyen et ses fils attaqués par deux serpents, châtiment d'Athéna contre celui qui tentait de contrecarrer la victoire des Grecs. L'œuvre, envisagée auparavant comme une production hellénistique du milieu du deuxième siècle avant

---

<sup>463</sup> F. H. Jacobs, *The Living Image in Renaissance Art*, Cambridge, 2005, pp. 1-5 et pp. 27-42

<sup>464</sup> A titre d'exemple, mentionnons la première traduction latine des textes chirurgicaux d'Hippocrate, Galien et Oribase, publiée à Paris en 1544 et traduite par Guido Guidi. Intitulée *Chirurgia e graeco in latinum conversa*, l'ouvrage est illustré par deux cent dix gravures médicales réalisées par le Primatice ou, plus vraisemblablement, Francesco Salviati. Les membres humains qui y sont reproduits s'assimilent clairement à des fragments de statues antiques. Voir : F. Chantoury-Lacombe, op. cit., pp. 213-214

J.-C., est considérée de nos jours comme une copie romaine, voire une adaptation à partir d'un modèle grec datant des années quarante à vingt avant J.-C.<sup>465</sup>. Elle fut exhumée le 14 janvier 1506 dans la propriété de Felice de Freddi près de l'Esquilin, non loin de Santa Maria Maggiore. Giuliano da Sangallo, envoyé par le pape Jules II pour examiner la statue, se rendit sur le lieu de la découverte sensationnelle en compagnie de Michel-Ange. Il l'identifia immédiatement comme l'œuvre Hagésandre, Athénodore et Polydore de Rhodes, celle décrite par Pline l'Ancien dans son *Histoire Naturelle* comme le « Laocoon qui orne la demeure de l'empereur Titus et doit être mis au-dessus de tout ce qu'ont produit la peinture et la sculpture. Fait d'un seul bloc, ce groupe comprend Laocoon lui-même, ses enfants, les dragons aux merveilleux replis, et est dû, suivant un plan prévu, au travail des excellents artistes de Rhodes, Hagésandre, Polydore et Athénodore »<sup>466</sup>. Rapidement, et en dépit d'autres acheteurs potentiels, Jules II, avec une célérité surprenante, en fit l'acquisition et l'installa au jardin du Belvédère le premier juin de la même année, dans un espace octogonal projeté par Bramante. Le Laocoon initia ainsi la plus célèbre collection romaine d'antiquités. Il fut rapidement rejoint par d'autres statues prestigieuses, dont la renommée, exception faite peut-être de l'Apollon placé dans la cour en 1509, n'égalait cependant jamais celle de l'œuvre des trois Rhodiens<sup>467</sup>. Le pape utilisa ses acquisitions dans une propagande politique qui n'est pas sans rappeler celle mise en place au Capitole. Il est même fort probable qu'elle avait pour but de concurrencer cette dernière : dans la continuité de Sixte IV, Jules II se plaçait en défenseur des valeurs et de la grandeur de la Rome ancienne, établissant ainsi un lien direct entre son gouvernement éclairé et celui des empereurs<sup>468</sup>.

---

<sup>465</sup> Sur les hypothèses concernant la datation du Laocoon, voir : S. Settis, *Laocoonte : fama e stile*, Rome, 1999, pp. 27-50

<sup>466</sup> « Laocoonte qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum. Ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices Hagesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii. » : Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*. Livre XXXVI, texte original et traduction française par R. Bloch, Paris, 1980, p. 61. Le récit de la découverte du Laocoon et de son identification est rapporté par Francesco, le fils de Giuliano da Sangallo, dans une lettre datée du 28 février 1567. A ce propos, voir l'entrée « Laocoon » dans : F. Haskell, N. Penny, *Pour l'amour de l'antique : la statuaire gréco-romaine et le goût européen 1500-1900*, traduit de l'anglais par F. Lissarrague, Paris, 1988, pp. 259-260 ainsi que S. Settis, op. cit., 1999, pp. 3-11

<sup>467</sup> Les conservateurs, Isabella d'Este et le cardinal Gaetano della Rovere entrèrent, en vain, dans des négociations pour obtenir le groupe statuaire. Voir : F. Haskell, N. Penny, op. cit., pp. 259-260, É. Pommier, op. cit., pp. 227-232 et S. Settis, op. cit., 1999, pp. 3-11

<sup>468</sup> A ce propos, le récit associé au Laocoon jouait certainement un rôle de premier ordre : la mort du prêtre amorce en effet la chute de Troie et la fuite d'Énée, à l'origine de la fondation de Rome.

A sa sortie de terre, le Laocoon était presque intact : il manquait principalement les bras droits du prêtre et du fils mineur, ainsi que des doigts de la main droite du fils majeur. Le membre du père représentait la perte la plus importante : son absence était celle qui, le plus, ôtait à la statue son expressivité première. De 1532 à 1533, Clément VII confia la restauration des œuvres du Belvédère à Giovanni Angelo Montorsoli, élève de Michel-Ange, qui restitua également à l'oracle troyen son bras manquant. Les deux enfants furent cependant complétés auparavant, certainement par Baccio Bandinelli. En effet, le sculpteur toscan avait reçu la commande d'une copie du groupe statuaire qui, achevée en 1525, fut transférée en 1531 au palais des Médicis à Florence, là où Clément VII souhaitait créer une collection similaire à celle de Rome (Fig. 64). A cette occasion, Bandinelli, dans l'optique d'obtenir un résultat parfait, avait élaboré une réplique en cire du bras de Laocoon, insérée temporairement sur l'original. Il réalisa peut-être également un modèle non achevé du membre perdu, attribué par la suite à Michel-Ange<sup>469</sup>. A l'origine, la statue, la première copie en marbre grandeur nature du sujet, n'était pas destinée à la collection personnelle des Médicis. Selon Vasari, qui en parle dans la « Vita » de Bandinelli, elle devait être offerte à François I<sup>er</sup> suite à une demande de ses ambassadeurs :

« Le cardinal Bernardo Dovizi da Bibbiena, de retour de France, avait constaté que le roi François ne possédait aucune œuvre d'art que ce soit antique ou moderne, alors qu'il les aimait beaucoup. Il avait promis à Sa Majesté d'intervenir auprès du pape pour qu'on lui fît parvenir quelque belle pièce. Puis, deux ambassadeurs du roi de France vinrent rendre visite au pape ; à la vue des statues du Belvédère, ils s'enthousiasmèrent pour le Laocoon. Le cardinal de Médicis et le cardinal Bibbiena qui les accompagnaient leur demandèrent si le roi aimerait une telle œuvre ; ils répondirent que ce serait un présent trop fastueux. Le cardinal riposta : « On enverra à Sa Majesté, ou cette statue, ou une autre parfaitement identique. » Décidé à faire faire

---

<sup>469</sup> L'ébauche du bras, similaire à celui de la copie faite par Bandinelli, fait pencher l'attribution en sa faveur. Le bras manquant, certainement le « bon », fut retrouvé par hasard en 1905, 400 ans après la découverte de l'œuvre antique. Il fut définitivement rattaché au corps du prêtre troyen en 1959. La copie de Bandinelli fut, par la suite, déplacée aux Offices, où elle se trouve encore de nos jours. Sur la copie de Bandinelli ainsi que sur les restaurations du Laocoon au 16<sup>ème</sup> siècle, voir le chapitre « On the Reconstruction of the Vatican Laocoon Group » dans : S. Howard, *Antiquity Restored. Essays on the Afterlife of the Antique*, Vienne, 1990, pp. 42-62 ainsi que : L. Rebaudo, « I restauri del Laocoonte », in S. Settis, op. cit., 1999, pp. 229-256

une copie du Laocoon il se souvint de Baccio, le convoqua et lui demanda s'il se sentait le courage d'exécuter cette copie. Baccio répondit qu'il se sentait capable non pas de la copier, mais de la surpasser en perfection. Le cardinal décida la mise en œuvre et Baccio, pendant qu'on lui amenait des blocs de marbre, fit un modèle en cire très apprécié ; il dessina aussi un carton à la céruse et au fusain, aux dimensions de la statue. Une fois les marbres arrivés, il fit ériger au Belvédère une enceinte couverte d'un toit pour y travailler. Il commença par un des enfants, le plus grand, et l'exécuta de telle sorte que le pape et tous les connaisseurs en furent satisfaits ; il n'y avait pour ainsi dire aucune différence entre l'antique et le nouveau. »<sup>470</sup>

La requête des Français ainsi que l'empressement avec lequel Bandinelli accepte la commande sont révélateurs de l'intérêt porté aux copies au 15<sup>ème</sup> et au 16<sup>ème</sup> siècle. En effet, le privilège de modifier ou d'acquérir une statue antique célèbre était rare. Pour les sculpteurs, les répliques étaient une façon de proposer leur propre vision de l'œuvre initiale et de se confronter au génie artistique de leurs prédécesseurs, transférant et parachevant le modèle de base dans leurs propres créations. Pour les collectionneurs, elles étaient des substitutions honnêtes aux originaux qu'ils ne pouvaient obtenir. De prime abord, le récit semble élogieux : l'œuvre plaît à tout le monde. Cependant, le texte émet deux critiques claires, lesquelles ne rendent absolument pas hommage au Florentin. Tout d'abord, Vasari relève l'orgueil de Bandinelli, lequel prétend pouvoir « surpasser en perfection » la création antique la plus admirée de son temps. Le second reproche est lié au premier : sa copie n'est en rien meilleure car « il n'y avait pour ainsi dire aucune différence entre l'antique et le

---

<sup>470</sup> « Era tornato di Francia il cardinale Bernardo Divizio da Bibbiena, il quale vedendo che 'l re Francesco non aveva cosa alcuna di marmo né antica né moderna, e se ne dilettaua molto, aveva promesso a sua maestà di operare col Papa sì che qualche cosa bella gli manderebbe. Dopo questo cardinale vennero al Papa due ambasciatori dal re Francesco, i quali vedute le statue di Belvedere, lodarono quanto lodar si possa il Laoconte. Il cardinal de' Medici e Bibbiena che erano con loro, domandarono se il re arebbe cara una simile cosa ; risposono che sarebbe troppo gran dono. Allora il cardinale gli disse : « A sua maestà si manderà o questo o un simile che non ci sarà differenza ». E risolutosi di farne fare un altro a immitazione di quello, si ricordò di Baccio, e mandato per lui lo domandò se gli bastava l'animo di fare un Laoconte pari al primo. Baccio rispose che non che farne un pari gli bastava l'animo di passare quello di perfezzione. Risolutosi il cardinale che vi si mettesse mano, Baccio mentre che i marmi ancora venivano, ne fece uno di cera, che fu molto lodato ; et ancora ne fece un cartone di biacca e carbone della grandezza di quello di marmo. Venuti i marmi e Baccio avendosi fatto in Belvedere fare una turata con un tetto per lavorare, dette principio a uno de' putti del Laoconte, che fu il maggiore, e lo condusse di maniera, che 'l Papa e tutti quegli che se ne intendevano rimasono satisfatti, perché dall'antico al suo non si scorgeua quasi differenza alcuna. » : G. Vasari, « Vita di Baccio Bandinelli », op. cit., 2007, livre 8, p. 965 (traduction française : G. Vasari, op. cit., 2005, vol. 2, livre 8, p. 25)

nouveau »<sup>471</sup>. Ce dernier aspect est sans doute celui qui dénigre le plus le travail de Bandinelli. En effet, il se réfère, de façon subtile, au degré de maîtrise de l'artiste dans son médium de prédilection. A la Renaissance, un repère permettant de juger le niveau d'avancement d'un sculpteur était sa façon de dialoguer avec les vestiges anciens, laquelle était divisée en deux étapes : l'étude puis la confrontation. L'apprentissage artistique passait ainsi par l'analyse des œuvres du passé et leur reproduction visuelle, ce dernier point indiquant l'habileté réelle ou non des futurs maîtres. A un moment donné, la copie ne suffisait cependant plus, et il convenait de citer ou transformer les formes anciennes au sein de productions nouvelles. Le talent véritable d'un peintre ou d'un sculpteur s'exprimait ainsi dans la modification de la structure corporelle de son modèle<sup>472</sup>, ce qui, selon Vasari, ne s'observe pas chez Bandinelli. L'artiste est ainsi relégué au rang de simple admirateur vaniteux, incapable d'entrer en communication avec les potentialités offertes par la chair du Laocoon<sup>473</sup>. Cependant, L'historien, qui par ailleurs n'avait certainement jamais vu les deux œuvres ensemble, est tout sauf objectif dans son appréciation. De nombreuses différences s'observent effectivement pour qui jette un regard attentif sur les deux groupes statuaires. Dans la version moderne, la musculature est ainsi beaucoup plus lisse que chez l'antique. Le bras droit est néanmoins l'élément qui distingue majoritairement les deux Laocoon. L'absence de ce membre, dont le repositionnement fut finalement confié à un autre, est sans aucun doute l'élément qui, le plus, suscita l'émulation du sculpteur, comme en témoignent par ailleurs son modèle en cire ou les diverses études indiquées par Vasari. Si Bandinelli avait souhaité réaliser une copie identique, il aurait certainement choisi d'ignorer cette lacune du marbre, à l'exemple du moulage en bronze que le Primatice, une vingtaine d'années plus tard, réalisa pour François I<sup>er</sup>, toujours désireux d'obtenir une réplique fidèle de l'original<sup>474</sup>. En proposant une articulation spécifique à sa copie, le Florentin indique au contraire son désir de compléter le travail de son prédécesseur et celui de la nature, laquelle, quelques années auparavant, avait généreusement restitué aux hommes le chef-d'œuvre. La « greffe artistique », opérée

---

<sup>471</sup> Voir : L. Barkan, op. cit., pp. 277-279

<sup>472</sup> A ce propos, voir le chapitre « Le voyage de Taddeo » d'Édouard Pommier consacré, notamment, au témoignage du jeune Taddeo Zuccari qui, à quatorze ans, quitta les Marches pour se rendre à Rome et étudier l'art antique : É. Pommier, op. cit., pp. 250-277

<sup>473</sup> Vasari s'ajoute ainsi à la longue liste des détracteurs du sculpteur florentin, lequel, en rivalité constante avec Michel-Ange et Cellini, n'est pas passé à la postérité pour ses amitiés heureuses avec les autres sculpteurs ou les critiques d'art. Voir : L. Barkan, op. cit., pp. 295-296

<sup>474</sup> Voir : F. Haskell, N. Penny, op. cit., p. 260

indirectement par Bandinelli, s'insère ainsi dans les mutations continues du Laocoon, participant à son renouveau charnel. Lié au contexte corporel global de la statue et à ses transformations, l'artiste indique cependant, via un ajout spécifique, sa propre contribution à la création.

#### **4. Conclusion : la greffe face aux nouveaux paradigmes du corps et de ses représentations**

Le Miracle de la jambe noire et les autres représentations de greffes miraculeuses disparaissent presque complètement du répertoire iconographique occidental à la fin du 16<sup>ème</sup> siècle. Les motifs religieux et sociaux aux origines de la raréfaction de ces images sont multiples, mais la raison première de leur déclin se trouve certainement dans les critiques émises vis-à-vis de leurs sources hagiographiques. Ainsi, Adrien Baillet, théologien et homme de lettres français, s'attaqua à Jacques de Voragine en personne, jugeant que l'on « aurait peut-être mieux fait de juger de cette prétendue sainteté par l'esprit qui règne dans son livre et qu'il sera toujours difficile de prendre pour l'esprit de vérité », ajoutant, à propos de Côme et Damien : « « Il n'y a guère d'histoires de saints dont les faiseurs de fables se soient joués avec plus de license que de celle des illustres martyrs Saint Cosme et Saint Damien »<sup>475</sup>. Les causes de cette dépréciation marquée pour la rhétorique du miracle et les faits établis dans les récits médiévaux trouvent leur origine à la Contre-Réforme. Le Concile de Trente, étalé en trois sessions de 1545 à 1563, stipula en effet une nouvelle réglementation des rapports entre l'homme et le divin. Les expériences visionnaires et les miracles reçurent un cadre discipliné : plus difficilement acceptés, ils devaient s'insérer dans un schéma doctrinal précis<sup>476</sup>. Ce dernier, limitant le contact affectif des fidèles aux images et, surtout, les manifestations thaumaturgiques peu crédibles, ôta aux récits de greffes leur spécificité et leur légitimité. Les épisodes hagiographiques à la validité douteuse, tout comme les écrits apocryphes, furent ainsi remis en question, avec pour conséquence un rejet fréquent des images illustrant une modification incroyable de l'intégrité corporelle. Cette césure avec la tradition s'observe particulièrement dans le cas de la transplantation effectuée par Côme et Damien. Dans les *Acta Sanctorum*, les Bollandistes commentèrent l'évènement de la façon suivante :

---

<sup>475</sup> Le passage d'Adrien Baillet concernant Côme et Damien se trouve dans le livre trois, colonnes 348 à 351, des *Vies de saints composées sur ce qui nous est resté de plus authentique et de plus assuré dans leur histoire*, ouvrage publié à Paris en 1701. A ce propos, voir : M.-L. David-Danel, op. cit., p. 15 ainsi que l'introduction d'Hervé Savon à l'édition française de la *Légende dorée* : J. de Voragine, op. cit., 1967, vol. 1, p. 11

<sup>476</sup> Voir : O. Niccoli, op. cit., pp. 140-170

« A ce sujet, les opinions des érudits ne sont pas très favorables. En effet, un malade, dans un tel songe merveilleux et mystique, a pu effectivement retrouver sa santé grâce à la faveur ou la protection des sanctissimes Côme et Damien. Mais qu'une hanche ait été coupée et enlevée à un infirme, et qu'une autre d'un défunt noir lui fut substituée, comme l'écrivain semble l'insinuer, affirmant que la hanche de l'infirmes a été retrouvée dans le tombeau du Maure, des esprits critiques même modérés auront de la peine à le croire. Et, au contraire, on n'oserait pas même se porter garant de la réalité du songe, du fait que ça paraît tenir beaucoup plus de l'imagination poétique, et que tout ce haut fait d'éclat devient suspect et sans aucune certitude, à la suite de tous ces ajouts à peine croyables. »<sup>477</sup>

En lisant cet extrait, une évidence surgit : suite aux troubles provoqués par la Réforme protestante, l'Église catholique dut, pour la première fois depuis longtemps, réaffirmer sa crédibilité présente comme passée. Face aux menaces externes, elle préféra appuyer son discours religieux sur une nouvelle vision de la sainteté, basée sur un contact principalement spirituel avec le divin, plutôt que sur une accumulation de manifestations surnaturelles et matérielles. Si l'iconographie des saints, avec celle de la Vierge, resta le sujet par excellence des tableaux d'autel, il s'agissait avant tout de montrer la souffrance et la gloire de leurs martyres, et non une narration parfois fantaisiste de leurs vies ou de leurs miracles. L'art baroque, reflet futur des nouvelles mentalités, privilégiera ainsi l'image instantanée à celle éclatée sur plusieurs panneaux de prédelles ou de volets. Bien que les images de greffes miraculeuses ne disparaissent pas complètement, leur langage visuel s'en trouva néanmoins fortement modifié. Ainsi, dans une peinture attribuée à l'artiste maniériste émilien Giovan Battista Tinti (Fig. 65), le « nettoyage » iconographique opéré sur l'image de la « jambe noire » est particulièrement évident. Destinée à servir de « gonfalone »<sup>478</sup> à la Confraternita dei Santi Cosma e Damiano, l'œuvre, datée de 1540 et exposée de nos jours à la Galleria

---

<sup>477</sup> « De hoc facto non admodum favorabilia erunt eruditorum judicia. Etenim aeger quidem in mirabili ac mystico aliquo somnio salutem beneficio sive patricinio SS. Cosmae et Damiani obtinere potuit. At coxam infirmo praecisam, aliamque defuncti fuisse substitutam, ut scriptor insinuare videtur, asserens infirmi coxam in tumulo inventam, difficulter credent critici etiam moderati. Imo nec pro veritate somnii ausim ego spondere, cum inventionis poeticae multum habere videatur, totumque factum ex adjunctis vix credilibus fiat suspectum et incertum ». La note est intitulée « quod videtur fabulosus adjunctis corruptum » : Acta Sanctorum Septembris, op. cit., vol. 7, paragraphe 188, p. 462

<sup>478</sup> Image destinée à un identifier un groupe durant une procession publique

Nazionale de Parme<sup>479</sup>, dénote un caractère totalement nouveau : en dépit d'un rapprochement formel, les références à la transplantation ou au corps noir ont totalement disparu. A gauche, Côme, muni d'un couteau et assisté par Damien, s'apprête à entailler la chair du malade. La position et le regard de ce dernier, tournés vers le haut, indique la source véritable de sa guérison : une apparition céleste de la Vierge entourée d'anges. Si cette composition est certainement héritière des représentations du Miracle de la jambe noire, le sujet est cependant différent. Les saints médecins, apparentés à de vrais chirurgiens, sont représentés dans leur activité terrestre, et leur action charitable, modèle pour les membres de la confrérie, se voit attribuer un aval divin clairement reformulé. Le peintre traduit ici visuellement les consignes de la Contre-Réforme, recourant à un schéma vertical dont la sévérité et la clarté rejettent la narration complexe de la transplantation et sa dynamique d'échange corporel.

La suppression du transfert charnel, composante sémiologique première de la configuration médiale associée au Miracle de la jambe noire, repose certainement elle aussi sur les modalités dévotionnelles nouvelles prescrites par le Concile de Trente pour riposter à la pédagogie religieuse protestante. Cette dernière, condamnant les images et la façon dont elles communiquaient avec les fidèles, satirisa les pratiques catholiques à maintes reprises<sup>480</sup>. Ainsi, une gravure réalisée en 1605 par un artiste identifié uniquement par le monogramme « DG » représente, métaphoriquement, les inepties culturelles de l'église romaine (Fig. 66). Dans un espace affolé, rempli de monstres et d'images grotesques, les sujets du pouvoir pontifical œuvrent à leurs activités idolâtres. Les offrandes votives, tout comme les reliques, sont particulièrement dénigrées : exposées dans une confusion totale, elles pendent des travées de l'espace sacré comme des objets sur l'étalage d'un marchand. Les substituts à la chair et leurs implications matérielles sont ainsi condamnés. Destinés uniquement à enrichir les autorités ecclésiastiques, ils nient le sens premier de la charité : l'aide aux nécessiteux. En dépit de ces attaques, la Contre-Réforme n'accorda qu'une

---

<sup>479</sup> La peinture, provenant de la cathédrale de Parme, entra à la Galleria Nazionale en 1948 : S. Rossi, *Scienza e miracoli nell'arte del '600 : Alle origini della medicina moderna*, cat. d'exp. (Rome, 30 mars – 30 juin 1998), Milan, 1998, p. 325 et L. F. Schianchi, op. cit., 1983, p. 130

<sup>480</sup> Luther et Calvin, indiquant que Dieu se manifestait uniquement par la voix, définissaient les pratiques associées aux images comme une forme d'idolâtrie à bannir. Sur ce point, ainsi que sur la condamnation des offrandes votives et des indulgences, voir : F. H. Jacobs, op. cit., 2013, pp. 59-65, J. L. Koerner, *The Reformation of the Image*, Londres, 2004, pp. 42-51 et O. Niccoli, op. cit., pp. 171-181

attention limitée au lien entre vœu et dévotion. Cependant, le contrôle exacerbé stipulé par le renouveau catholique eut une conséquence fondamentale sur la façon dont les fidèles interagissaient avec le sacré : les représentations pouvaient être vénérées, mais le don devait être fait à l'original figuré et non à son image. Les pratiques considérées comme superstitieuses étaient ainsi interdites, et les offrandes votives, toujours présentes en grand nombre, reçurent cependant une attribution spatiale précise. Là où elles envahissaient l'ensemble d'un édifice ou s'inséraient chaotiquement entre d'autres éléments du mobilier liturgique, elles furent déplacées ou éliminées<sup>481</sup>. Les répliques de membres humains, résistantes à tout changement artistique ou idéologique, continuèrent à être abondamment produites. Elles subirent cependant la concurrence d'une nouvelle forme de dons à l'intermédialité manifeste, mais plus circonscrite : la tablette votive. Apparue dans la seconde moitié du 15<sup>ème</sup> siècle, cette dernière offre une typologie de communication différente. Limitée à l'obtention du bienfait, elle intègre dans un champ visuel fermé l'ensemble des protagonistes de l'intercession<sup>482</sup>. Exposées en général dans les nouveaux sanctuaires, ces petits tableaux, regroupant dans une forme souvent narrative les différentes étapes du vœu, s'éloignent ainsi du rituel complexe existant entre les offrandes anatomiques et le corps sacré. Recourant à une inscription en tant que formule de remerciement, « ex voto » ou « per grazia ricevuta » en sont des exemples, l'interaction prend désormais place au sein de l'image même. Au Santuario della Madonna della Quercia à Viterbo, une tablette votive de production locale illustre de façon pertinente cette évolution (Fig. 67). Datée du 17<sup>ème</sup> siècle, elle représente une opération chirurgicale dont le succès, sans aucun doute, fut à l'origine de sa réalisation<sup>483</sup>. Au premier plan, quatre hommes opèrent un homme lié à une planche, tête en bas. Un autre personnage entre dans le lieu de la guérison, portant des instruments pour bloquer la perte de sang. L'intervention, vraisemblablement un traitement des reins, explique la position du patient, destinée à éviter la perte de sang. A gauche, une image de la Madonna della Quercia, accompagnée de l'inscription « Mariae Virgini Aemilius Bissius voto suscepto »<sup>484</sup>, indique les deux acteurs du processus votif. Le rapprochement, tout comme les différences avec la guérison opérée par les saints anargyres, sont évidents.

<sup>481</sup> F. H. Jacobs, op. cit., 2013, pp. 79-84. A la fin du 17<sup>ème</sup> siècle, l'église de l'Annunziata à Florence fut nettoyée de ses effigies votives : M. Holmes, op. cit., 2009, p. 171

<sup>482</sup> Voir : M. Bacci, op. cit., 2000, pp. 219-226 et F. H. Jacobs, op. cit., 2013, pp. 7-14

<sup>483</sup> S. Rossi, op. cit., p. 385

<sup>484</sup> Aemilius Bissius à la Vierge Marie suite à un vœu

La scène figure elle aussi une intervention chirurgicale, mais la Vierge, apparition distante, et des médecins, en chair et en os, se substituent aux deux frères et à leur action surprenante. L'abolition des frontières entre le divin et l'homme, entre l'image-objet et la chair, est ainsi remplacée par une représentation attribuant à chacun de ses protagonistes un rôle qui, bien que complémentaire, n'implique plus une fusion matérielle entre les deux réalités.

Les troubles du 16<sup>ème</sup> siècle eurent ainsi des conséquences irrévocables sur les « images de greffe » et le pont qu'elles permettaient d'établir entre l'homme et son interlocuteur divin. L'Église tridentine stipula un nouveau mode de communication qui, bien que privilégiant toujours les représentations figuratives, résilia la spécificité médiale de ces formes artistiques. En dépit de ce fait, la dévotion populaire préserva jusqu'à nos jours des traces visuelles de ce modèle communicatif qui, ailleurs, disparut par souci de conformité intellectuelle ou dogmatique. Ainsi, au Brésil, l'acte post-mortem des saints anargyres faisait encore l'actualité de certains éditeurs il y a quelques décennies. En 1954, la revue *Serie Sagrada* consacra son numéro douze à la guérison surnaturelle du serviteur de l'église romaine (Fig. 68)<sup>485</sup>. Transposé en bandes dessinées, le récit de Jacques de Voragine semble retrouver la didactique initiale des prédelles du 15<sup>ème</sup> siècle : accéder à un large public par le biais d'une narration simple et imagée. Les auteurs des vignettes vont même jusqu'à enrichir le contenu de la *Légende dorée*, mentionnant un élément d'interaction entre le sacré et l'espace physique que les peintres et les sculpteurs s'étaient, tout au plus, contentés de suggérer. En effet, le dévot des saint médecins s'adresse à une représentation de Côme et Damien, laquelle s'anime ensuite pour amorcer son intervention onirique. Les rites associés aux deux frères ont également survécu dans les régions où leur culte est installé depuis longtemps. A Riace, dans le sud de l'Italie, un sanctuaire leur est consacré depuis 1669, époque à laquelle la ville obtint des reliques en provenance de Rome. Les saints y sont fêtés deux fois par an : le deuxième dimanche de mai et du vingt-cinq au vingt-sept septembre. La deuxième célébration, particulièrement importante, inclut les villages voisins et les communautés de Roms résidant en Calabre. Les festivités initient avec un rituel analogue à celui de l'incubation : certains

---

<sup>485</sup> A ce propos, ainsi que sur d'autres exemples récents de la dévotion populaire pour Côme et Damien, voir : P. Julien, « Côme et Damien hier et aujourd'hui. Quelques questions », in P. Julien, F. Ledermann (éd.), op. cit., pp. 57-62

fidèles dorment la nuit du vingt-cinq au vingt-six dans la Chiesa di Santa Maria Assunta, priant les deux saints d'obtenir des faveurs diverses. Le jour suivant, une procession part de cette église pour rejoindre le sanctuaire des saints anargyres. A cette occasion, plusieurs stands vendent des offrandes votives en cire, lesquelles sont ensuite placées aux pieds des statues de Côme et Damien défilant en cortège avec les croyants (Fig. 69)<sup>486</sup>. Ainsi, l'échange corporel et ses modalités spécifiques, dont le rêve, perdurent dans une forme discrète, là où le caractère rémanent de la matérialité divine continue à s'associer à la vénération pour les deux frères.

L'iconographie incroyable du Miracle de la jambe noire a également interrogé l'art contemporain. En 1991, un artiste espagnol, Luis Cruz Hernández, exécuta une série de peintures reformulant dans un langage moderne le thème la transplantation (Fig. 70). Réalisées en techniques mixtes sur toiles, elles représentent, abstraitement, l'opération de Côme et Damien. Quant à la genèse conceptuelle de son œuvre, Luis Cruz Hernández nous a communiqué l'information suivante : « Dans ma ville, il y a l'un des plus importants musées de sculpture sur bois, du Moyen-Âge et de 1400 - 1550. Parmi ces pièces il y a un petit nombre de peintures, et l'une d'elle est un petit « Miracle des saints Côme et Damien ». Je fus très impressionné (par cette œuvre) il y a plusieurs années, et en 1991, j'ai décidé de faire certaines œuvres sur ce sujet. Voici l'histoire... »<sup>487</sup>. L'artiste étant originaire de Valladolid, il est fort probable que l'œuvre à laquelle il fait référence soit le relief du Museo Nacional de Escultura attribué à Isidro de Villoldo (Fig. 39), et ce même s'il mentionne une peinture dans son mail. Les tableaux de Luis Cruz Hernández, aniconiques, semblent de prime abord éloignés des images usuelles de la « jambe noire ». Et pourtant, l'artiste utilise cette absence de figures pour faire ressortir un élément particulier du miracle : la thématique des couleurs. Tantôt bicolore ou tricolore, elle repose sur la confrontation de trois coloris : le bleu, peut-être en référence à une distance hypothétique, l'or, sûrement pour l'hagiophanie de Côme et Damien, et finalement le noir, la jambe prélevée à l'Éthiopien. Cette association résume à elle seule les éléments clés du Miracle de la jambe noire : l'apparition surnaturelle des deux saints et leur acte de

---

<sup>486</sup> Sur les traditions populaires calabraises et Riace, voir : V. Teti, « Un centro di una terra senza centro. Geoantropologia della montagna calabrese », in *Meridiana*, 44 (2002), pp. 163-194

<sup>487</sup> « In my city, there is one of the most important museums of sculpture on wood, from Middle-Age and 1.400/1550's. Among these pieces there are a few numbers of paintings, one of them is a small "Miracle of the saints C. and D.". I was impressed a lot of years ago, and in 1991, I decided to make some works about it. This is history... » : L. C. Hernández, « Luis Cruz Hernández », [Courrier électronique à Pierre-Yves Theler], (mail reçu le 16 mars 2009)

guérison. Certes, cette exégèse visuelle peut sembler abusive dans le cas de ces images contemporaines. Néanmoins, elle témoigne de la fascination chromatique suscitée par l'intervention thaumaturgique qui, sur la base des dires de l'artiste, continue à surprendre et à interroger ses spectateurs. Autre artiste inspiré par le récit incroyable des saints médecins, Mounir Fatmi, en 2011, réalisa un film en noir et blanc autour du panneau de Fra Angelico. Son dialogue avec le frère dominicain semblait inévitable : le travail de Mounir Fatmi s'articule principalement autour des traditions et rituels présents dans notre héritage culturel, avec une attention particulière portée aux diverses traditions iconographiques imprégnant notre imaginaire contemporain. Dans la « Jambe Noire de l'Ange », montage d'images en négatif, il déconstruit un par un les divers éléments de l'œuvre conservée au Museo di San Marco à Florence. En alternance avec cette segmentation méthodique, allusion au traitement subi par les deux acteurs passifs du récit de la *Légende dorée*, une loupe analyse chaque détail de la composition. Le noir et le blanc, inversés, confèrent à la jambe prélevée par les deux saints une lueur blanchâtre et fantomatique. Privée de son harmonie chromatique, l'intervention des deux médecins devient une radiographie dans laquelle ses protagonistes subissent une ultime transformation corporelle. Les implications ethniques de ce renouveau physique n'échappe pas à Mounir Fatmi, qui définit l'opération comme « le commencement d'une société métissée »<sup>488</sup>. Les récits de greffes miraculeuses semblent ainsi renaître dans des formes et médiums inattendus, témoins du message fort transmis, de nos jours encore, par leurs représentations.

Dans notre travail, nous avons cherché à mettre en exergue deux éléments définissant l'« image de la greffe » comme un apport fondamental à l'anthropologie visuelle : sa capacité, d'une part, à marquer la chair et, de l'autre, à la réintégrer dans un contexte précis, lié à un des aspects dominants de la pensée occidentale au Moyen Âge et à la Renaissance : l'ordre naturel. Elle est donc, en premier lieu, une « greffe témoin », à savoir un indice visuel attestant d'une intervention externe. Le corps transformé se doit d'indiquer la source de sa restauration, qu'elle soit divine ou humaine. Ce corps « signe », via la fragmentation et la reconstruction, stipule ainsi

---

<sup>488</sup> L. Davies, Mounir Fatmi. *Suspect Language*, Milan, 2012, p. 83. La vidéo de Mounir Fatmi est disponible gratuitement sur : <http://www.exquise.org/video.php?id=8613>, [En ligne], (document consulté le 11 octobre 2013)

une action thaumaturgique, le remerciement d'un dévot ou encore le génie créatif de l'homme. Cette fonction mnémonique, un tribut, n'est cependant pas la seule. L'« image de la greffe » n'est pas une greffe organique « réelle », mais une greffe visuelle qui, grâce à sa malléabilité, devient un vecteur matériel puissant dans les processus de guérison et de création. L'altération qu'elle propose est ainsi renforcée par des éléments que seule la notion d'image « vivante » peut conférer, et son résultat n'est pas un corps binaire, mais un corps modifié et, surtout, meilleur. L'intermédialité entre les formes artistiques et organiques permet ainsi un échange entre deux réalités de prime abord distantes, un échange définissant la greffe comme un entre-deux, une « greffe de transfert » selon l'acception médiale du terme. Le but final de l'« image de la greffe » est donc, via l'inscription et le renouvellement charnel, la réinsertion ou l'amélioration d'un corps dans une fonction définie par l'harmonie universelle, une harmonie dont il est également le reflet. A ce titre, les exemples du patient de Côme et Damien, de Jean Damascène et des autres miraculés rétablis dans leur rôle respectif grâce à l'intervention divine rejoignent le discours proposé par d'autres figures bénéficiaires d'un traitement analogue. Le paragraphe 182 du sixième chapitre de la *Legenda maior* de Catherine de Sienne indique que la sainte, après l'échange de son cœur avec le Christ, se sentait elle aussi, tout comme le servant de l'église romaine, une personne différente. Ce changement lui permit cependant d'entrer dans un contact encore plus intense avec son interlocuteur, favorisant l'ardeur de ses visions<sup>489</sup>. Ainsi, la notion même d'« individu » au Moyen Âge ne peut être appréhendée sans se référer à l'ordre social et divin dans lequel chaque être humain s'insère, et avec lequel, via notamment l'échange corporel, il entretient une interaction permanente<sup>490</sup>. A la Renaissance, le corps humain, image de la perfection du Tout-Puissant, se voit valoriser dans ses propres fonctions, mais son importance en tant qu'instrument de transfert entre Dieu et l'homme et l'analogie qu'il propose avec le cosmos, via sa structure charnelle et spirituelle, perdurent. Ainsi, Judith-Danielle Jacquet voit juste quand, à propos du Miracle de la jambe noire, elle affirme que : « Dans ces nombreuses représentations, comme dans le texte dont elles s'inspirent, il n'existe plus de dichotomie entre la vie physique et la vie spirituelle et psychique. Au

---

<sup>489</sup> R. de Capoue, op. cit., pp. 211-212

<sup>490</sup> J.-C. Schmitt, op. cit., pp. 255-256

contraire, par l'image de ce corps greffé, est exprimée visuellement l'unité psychosomatique de l'individu »<sup>491</sup>.

De nos jours, ce lien, sauf dans de rares exceptions telles la survivance des pratiques votives mentionnée précédemment, a été rompu depuis plusieurs siècles. Notre vision de l'être, héritière de la pensée cartésienne, a depuis longtemps oublié l'idée de la forme organique comme instrument de communication avec le monde spirituel. Bien que Descartes n'ait jamais rejeté la dualité du corps et de l'âme, sa pensée, définissant l'intellect seul comme dépositaire d'une dimension métaphysique, contribua au développement d'une approche purement scientifique à la chair. La fonction mécanique de cette dernière, comme l'indique David le Breton en se référant aux pratiques anatomiques, « donne une morale à la dissection et contribue à la désacralisation du corps »<sup>492</sup>. Ce dernier, purement physique, fonctionne comme un outil mû par l'âme et ne peut plus établir un pont ou permettre un échange avec une dimension immatérielle<sup>493</sup>. Une intervention onirique telle celle des saints anargyres n'est dès lors plus concevable : lié uniquement au système nerveux, le rêve ne participe nullement au dialogue avec Dieu<sup>494</sup>. Cette séparation, indépendamment des croyances ou non de tout un chacun en une réalité annexe, est souvent plus théorique que réelle. Néanmoins, elle nous porte à appréhender l'individu uniquement sous un aspect organique, accentuant cette antithèse psychologique. Le corps greffé, de médiateur, est devenu, tout comme l'image, circonscrit. Limité à ce qu'il était auparavant, mais différent et « marqué », son statut n'a pas évolué. Connaître la perception que nos prédécesseurs avaient de l'échange corporel n'est pas inutile dans ce contexte. S'il est indubitable que la médecine a aidé à rendre célèbre la transplantation opérée par Côme et Damien, les sciences humaines peuvent, à leur tour, éclairer ce miracle sous un jour nouveau, contribuant, de façon même infime, à l'éthique du don d'organes. Contrairement aux époques analysées dans notre travail, la société contemporaine voit dans les représentations du corps une dimension fermée auto-valorisant l'individu qu'elles incarnent. Mais, de par sa présence même dans

---

<sup>491</sup> J.-D. Jacquet, op. cit., p. 37

<sup>492</sup> D. Le Breton, op. cit., p. 109

<sup>493</sup> Sur la pensée cartésienne et ses conséquences sur la perception du corps à partir du 17<sup>ème</sup> siècle, voir : L. Alanen, « Descartes's dualism and the philosophy of mind », in *Revue de Métaphysique et de Morale*, 3 (1989), pp. 391-413, S. Broadie, « Soul and Body in Plato and Descartes », in *Proceedings of the Aristotelian Society*, 101 (2001), pp. 295-308 et D. Le Breton, op. cit., pp. 106-110

<sup>494</sup> Descartes aborde cet aspect dans son *Traité de l'homme* en 1633, voir : J.-C. Schmitt, op. cit., pp. 307-308

l'espace physique, l'homme est automatiquement lié à son environnement, lequel détermine son acceptation et celle de sa propre image<sup>495</sup>. Dès lors, la réinsertion du corps marqué proposée par les « image de greffe » ne peut qu'interroger notre perception de la chair mutilée et transformée. Récemment, le *Wellcome Institute for the Study of Medicine* de Londres a établi une chronologie de l'histoire de la transplantation<sup>496</sup>. Pour toute la période comprise entre les débuts du christianisme et le 16<sup>ème</sup> siècle, elle ne mentionne que deux épisodes : les miracles attribués aux saints anargyres et à saint Antoine de Padoue. Compléter cette dernière avec une analyse détaillée des « images de greffe », un phénomène visuel qui apparaît dans un laps de temps déterminant pour l'émergence de la notion d' « individu » en Occident, peut certainement solliciter des réflexions nouvelles sur l'importance des études historiques dans la compréhension de problématiques contemporaines.

---

<sup>495</sup> A ce propos, voir le chapitre « Der Ort der Bilder II » de Hans Belting dans : H. Belting, *Bild-Anthropologie*, Munich, 2001, pp. 57-65

<sup>496</sup> Wellcome Institute for the Study of Medicine, « Transplant timeline : Key dates in the history of transplantation », site de la Wellcome Collection, [En ligne], <http://www.wellcomecollection.org/exhibitionsandevents/pastexhibitionsandevents/wtx044171.htm> (page consultée le 19 avril 2010)  
La chronologie est reportée dans l'annexe 3 de notre travail

## Bibliographie

- ACIDINI, C., SCUDIARI, M. (éd.), *L'Angelico ritrovato : Studi e ricerche per la Pala di San Marco*, cat. d'exp. (Florence, Museo di San Marco, 20 décembre 2008 – 8 mars 2009), Livorno: Sillabe, 2008
- ACKERMAN, J. S., « On Early Renaissance Color Theory and Practice », in *Memoirs of the American Academy in Rome*, 35 (1980), pp. 11-44
- ALANEN, L., « Descartes's dualism and the philosophy of mind », in *Revue de Métaphysique et de Morale*, 3 (1989), pp. 391-413
- ALEXANDER, J. J. G., « The Provenance of the Brooke Antiphonal », in *The Antiquaries Journal*, 49(2) (1969), pp. 385-387
- ALBERTI, F., GERBRON, C., KOERING, J. (éd.), *Penser l'étrangeté : l'art de la Renaissance entre bizarrerie, extravagance et singularité*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2012
- ALBERTI, L. B., *De Pictura*, texte original et traduction française par J. L. Schefer, Paris : Macula Dédale, 1992
- ALIGHIERI, D., *La Divina Commedia*, texte introduit et commenté par R. Fornaciari, Milan : Hoepli, 1991
- ANGENENDT, A., *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, Munich : C. H. Beck Verlag, 1997
- ARASSE, D., *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris : Flammarion, 1996
- AVAN, L., FARDEAU, M., STIKER, H.-J., *L'homme réparé : artifices, victoires, défis*, Paris : Gallimard, 1988
- BACCI, M., « *Pro remedio animae* ». *Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*, Pise : Edizioni ETS, 2000
- BACCI, M., *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale*, Rome : Laterza, 2005
- BACKUS, I. (éd.), *The Reception of the Church Fathers in the West. From the Carolingians to the Maurists*, Leiden : E. J. Brill, 1997, 2 vol.
- BARKAN, L., *Unearthing the Past : Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven / Londres : Yale University Press, 1999
- BARONA, J. L., « The Body Republic : Social Order and Human Body in Renaissance Medical Thought », in *History and Philosophy of the Life Sciences*, 15(2) (1993), pp. 165-180
- BARRANCO, M. G., CASARES, A. M. (éd.), *La esclavitud negroafricana en la historia de España siglos XVI y XVII*, Grenade : Editorial Comares, 2010

- BASCHET, J., « Âme et corps dans l'occident médiéval : Une dualité dynamique, entre pluralité et dualisme », in *Archives de sciences sociales des religions*, 112 (2000), pp. 5-29
- BASCHET, J., *L'iconographie médiévale*, Paris : Gallimard, 2008
- BAXANDALL, M., *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford : Oxford University Press, 1988
- BELL, P., SUCKOW, D., WOLF, G. (éd.), *Fremde in der Stadt : Ordnungen, Repräsentationen und soziale Praktiken (13.-15. Jahrhundert)*, Francfort : Peter Lang, 2010
- BELTING, H., *Bild-Anthropologie*, Munich : Wilhelm Fink Verlag, 2001 (traduction française : BELTING, H., *Pour une anthropologie des images*, traduction par J. Torrent, Paris : Gallimard, 2004)
- BELTING, H., *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich : C. H. Beck Verlag, 2004
- BENATI, D., *La bottega degli Erri e la pittura del Rinascimento a Modena*, Modena : Artioli, 1988
- BENTHIEN, C., WULF, C. (éd.), *Körperteile, eine kulturelle Anatomie*, Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001
- BIANCHI, L., *Censure et liberté intellectuelle à l'Université de Paris (XIII<sup>e</sup> - XIV<sup>e</sup> s.)*, Paris : Les Belles Lettres, 1999
- *Bible de Jérusalem*, traduction française sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris : Éditions du Cerf, 1998
- BLICK, S., GELFAND, L. D. (éd.), *Push Me, Pull You. Physical and Spatial Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*, Boston / Leiden : Brill, 2011, 2 vol.
- BODKIN, Th., « A Fra Angelico Predella », in *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 58(337) (1931), pp. 183-194
- BOGEN, S., *Träumen und Erzählen. Selbstreflexion der Bildkunst vor 1300*, Munich : Wilhelm Fink Verlag, 2001
- BONDIO, M. G., *Medizinische Ästhetik. Kosmetik und plastische Chirurgie zwischen Antike und früher Neuzeit*, Munich : Wilhelm Fink Verlag, 2005
- BORA, G. et al. (éd.), *Arte e medicina – Le suggestioni di una grande collezione libraria*, Milan : Skira, 2005
- BOUFLET, J., *Une histoire des miracles. Du Moyen Âge à nos jours*, Paris : Éditions du Seuil, 2008
- BOUREAU, A., *La Légende dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine*, Paris : Éditions du Cerf, 1984

- BÖSE, K., *Gemalte Heiligkeit. Bildererzählungen neuer Heiliger in der italienischen Kunst des 14. Und 15. Jahrhunderts*, Petersberg : Michael Imhof Verlag, 2008
- BRANDI, C., *Teoria del restauro*, Turin : Giulio Einaudi, 2000
- BREDEKAMP, H., *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin : Verlag Klaus Wagenbach, 2007
- BROADIE, S., « Soul and Body in Plato and Descartes », in *Proceedings of the Aristotelian Society*, 101 (2001), pp. 295-308
- BURCKHARDT, J., *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Francfort : Fischer Taschenbuch Verlag, 2009
- CARRATÙ, T., NEGRO A. (éd.), *Effetto notte. Sant'Agata risanata. Due dipinti di Lanfranco a confronto*, cat. d'exp. (Roma, Galleria Corsini, 22 avril - 11 mai 2011), Rome : Gangemi, 2011
- CASTELFRANCHI, L., *Le mobili frontiere dell'arte tra Medioevo e Rinascimento*, Milan : Jaca Book, 2012
- CATELLANI, P., « La transplantation de la jambe noire par les saints Côme et Damien : une fresque du XV<sup>ème</sup> siècle », in *Revue d'histoire de la pharmacie*, 312 (1996), pp. 472-476
- CHANTOURY-LACOMBE, F., *Peindre les maux*, Paris : Hermann Editeurs, 2010
- CHASTEL, A., *Histoire du retable italien des origines à 1500*, Paris : Liana Levi, 2005
- CHRISTIANSEN, K., KANTER, L., STREHLKE C. B. (éd.), *Painting in Renaissance Siena : 1420-1500*, cat. d'exp. (New-York, Metropolitan Museum of Art, 20 décembre 1988 - 19 mars 1989), New-York : Harry N. Abrams, 1989
- COLE, M. W., ZORACH, R. (éd.), *The Idol in the Age of Art. Objects, Devotions and the Early Modern World*, Burlington : Ashgate, 2009
- COLE AHL, D., *Fra Angelico*, Londres / New York : Phaidon, 2008
- COLLINS, D. J., « Albertus, Magnus or Magus? Magic, Natural Philosophy, and Religious Reform in the Late Middle Ages », in *Renaissance Quarterly*, 63(1) (2010), pp. 1-44
- COMAR, P., *Les images du corps*, Paris : Gallimard, 1993
- COSMACINI, G., *Storia della medicina e della sanità in Italia. Dalla peste europea alla Guerra mondiale*, Rome : Laterza, 1994
- COSMACINI, G., *La religiosità della medicina*, Rome : Laterza, 2007
- CREIGHTON, G. E., « The Original Assembly of Donatello's Padua Altar », in *Artibus et Historiae*, 28(55) (2007), pp. 11-22

- CRUM, R. J., « Donatello's « Ascension of St. John the Evangelist » and the Old Sacristy as Sepulchre », in *Artibus et Historiae*, 16(32) (1995), pp. 141-161
- DAGRON, T., « Les êtres contrefaits d'un monde malade. La nature et ses monstres à la Renaissance : Montaigne et Vanini », in *Seizième Siècle*, 1 (2005), pp. 289-311
- DALLAJ, A., DE VECCHI, P. et al. (éd.), *Il Francescanesimo in Lombardia : storia e arte*, Milan : Silvana, 1983
- D'ANDIRAN, G. (éd.), *Early Medicine, from the Body to the Stars*, cat. d'exp. (Cologny, Fondation Martin Bodmer, 30 octobre 2010 - 30 janvier 2011), Bâle : Schwabe Verlag, 2010
- D'ANIELLO, A. (éd.), *Pittura e scultura nella chiesa di San Domenico a San Miniato. Studi e restauri*, Pise : Pacini, 1998
- D'AQUIN, Th., *Summa contra gentiles cum commentariis Ferrariensis*, Rome: Editio Leonina, 1918-1930, 4 vol. (édition française : D'AQUIN, Th., *Somme contre les gentils*, traduction par V. Aubin, C. Michon et D. Moreau, Paris : Flammarion, 1999, 4 vol.)
- D'AQUIN, Th., *Summa theologiae cum commentariis Caietani*, Rome : Editio Leonina 1888-1906, 9 vol. (édition française : D'AQUIN, Th., *Somme théologique*, sous la coordination d'A. Raulin, traduction par A.-M. Roguet et al., Paris : Éditions du Cerf, 1984-1986, 4 vol.)
- D'AQUIN, Th., « Quaestiones disputatae de potentia : a quaestione V ad quaestionem VI », *Corpus thomisticum*, édition numérique sous la dir. de E. Alarcón, Université de Navarre, 2004, [En ligne], <http://www.corpusthomicum.org/qdp5.html> (page consultée le 2 avril 2013) (édition française : D'AQUIN, Th., « Questions disputées sur la puissance de Dieu : question V à question VI », *Site de l'Institut Docteur Angélique*, traduction et notes de l'édition numérique par R. Berton, 2008, [En ligne], <http://docteurangelique.free.fr/livresformatweb/questionsdisputees/questionsdiputeessurlapuissancedieulatinfra.htm> (page consultée le 2 avril 2013))
- DAVID-DANEL, M.-L., *Iconographie des Saints médecins Côme et Damien*, Lille : Morel & Corduant, 1958
- DAVIES, L., *Mounir Fatmi. Suspect Language*, Milan : Skira, 2012
- DE CAPOUE, R., *Vita di Caterina da Siena. Legenda maior*, introduction et notes par A. Belloni, traduction par A. Lamorte, Milan : Paoline Editoriale Libri, 2013
- DEGLI AMATORI, M., *Biblioteca Eucaristica*, Venise : Tommaso Bettinelli, 1744
- DERBES, A., *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge : Cambridge University Press, 1996

- DERBES, A., SANDONA, M., « Barren Metal and the Fruitful Womb : The Program of Giotto's Arena Chapel in Padua », in *The Art Bulletin*, 80(2) (1998), pp. 274-291
- DERBES, A., SANDONA, M., « « Ave charitate plena » : Variations on the Theme of Charity in the Arena Chapel », in *Speculum*, 76(3) (2001), pp. 599-637
- DEUBNER, L., *Kosmas und Damian : Texte und Einleitung*, Aalen : Scientia Verlag, 1980
- DEVISSE, J., MOLLAT, M., *L'image du noir dans l'art occidental. Des premiers siècles chrétiens aux "grandes découvertes"*, Fribourg : Office du livre et Paris : Gallimard/NRF, 1979, 2 vol.
- DE VORAGINE, J., *Legenda aurea*, éd. Th. Graesse, Leipzig : Impensis Librariae Arnoldianae, 1850 (édition française : DE VORAGINE, J., *La Légende dorée*, texte introduit par H. Savon et traduit par J.-B. M. Roze, Paris : Flammarion, 1967, 2 vol. ; édition allemande : DE VORAGINE, J., *Die Legenda aurea*, traduction par R. Benz, Köln / Olten : Hegner Verlag, 1969)
- DEYON, P., « Sur certaines formes de la propagande religieuse au XVI<sup>e</sup> siècle », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 36(1) (1981), pp. 16-25
- DIDI-HUBERMAN, G., *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris : Flammarion, 1995
- DIDI-HUBERMAN, G., *Ex voto*, traduit du français par R. Prezzo, Milan : Raffaello Cortina, 2007
- DONDAINE, A., « Saint Pierre Martyr », in *Archivum Fratrum Praedicatorum*, 23 (1953), pp. 66-162
- DROGE, A. J., « The Status of Peter in the Fourth Gospel : A Note on John 18, 10-11 », in *Journal of Biblical Literature*, 109(2) (1990), pp. 307-311
- DUFNER, G., *Geschichte der Jesuaten*, Rome : Edizioni di Storia e Letteratura, 1975
- DUTSCHKE, C. W. et al., « HM 3027 », in *Guide to Medieval and Renaissance Manuscripts in the Huntington Library*, San Marino (Californie) : Henry E. Huntington Library and Art Gallery, 1989, version électronique mise en ligne par S. K. Goetz, 2003, [En ligne], <http://sunsite3.berkeley.edu/hehweb/HM3027.html> (page consultée le 17 septembre 2012)
- ECO, U., *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milan : Strumenti Bompiani, 1987
- EPSTEIN, S. A., *Speaking of Slavery: Color, Ethnicity, and Human Bondage in Italy*, New York : Cornell University Press, 2001
- FATTORINI, G., *Sano di Pietro. Qualità, devozione e pratica nella pittura senese del Quattrocento*, actes des journées d'études (Sienne, 5 décembre 2005 - Asciano, 6 décembre 2005), Milan : Silvana, 2012

- FRANZOI, U., DI STEFANO, D., *Le chiese di Venezia*, Venezia : Alfieri, 1976
- FREEDBERG, D., « The Representation of Martyrdoms during The Early Counter-Reformation in Antwerp », in *The Burlington Magazine*, 118(876) (1976)
- FRUGONI, C., *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Turin : Giulio Einaudi, 2010
- FRUGONI, C., *Gli affreschi della Cappella Scrovegni a Padova*, Turin : Giulio Einaudi, 2005
- FRY, R. E., « An Altarpiece of the Catalan School », in *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 13(62) (1908), pp. 122-124
- GAMBOSO, V. (sous la dir. de), « *Liber miraculorum* » e altri testi medievali, Padoue : Messaggero di S. Antonio, 1997
- GARFAGNINI, G., PICONE, G. (éd.), *Verso Savonarola. Misticismo, profezia, empiti riformistici fra Medioevo ed Età moderna*, actes de la journée d'études (Poggibonsi, 30 avril 1997), Florence : Sismel, 1999
- GARIN, E., *La cultura del Rinascimento. Profilo storico*, Rome : Laterza, 2010
- GELIS, J., REDON, O. (éd.), *Les miracles miroirs des corps*, Paris : Presses Universitaires de Vincennes, 1995
- GIANNARELLI, E. (éd.), *Cosma e Damiano dall'Oriente a Firenze*, Florence : Meridiana, 2002
- GRAFTON, A., « Historia and Istorica : Alberti's Terminology in Context », in *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 8 (1999), pp. 37-68
- GRMEK, M. D., *Storia del pensiero medico occidentale: Antichità e Medioevo*, Rome : Laterza, 2007
- GROEBNER, V., SELWYN, P., « Losing Face, Saving Face : Noses and Honour in the Late Medieval Town », in *History Workshop Journal*, 40 (1995), pp. 1-15
- HAMILTON, D., *A History of Organ Transplantation. Ancient Legends to Modern Practice*, Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 2012
- HARROLD, J., *Saintly Doctors: The Early Iconography of SS. Cosmas and Damian in Italy*, Université de Warwick, Department of History of Art, [En ligne], <http://wrap.warwick.ac.uk/38150/> (document téléchargé le 10 octobre 2011)
- HASKELL, F., PENNY, N., *Pour l'amour de l'antique : la statuaire gréco-romaine et le goût européen 1500-1900*, traduit de l'anglais par F. Lissarrague, Paris : Hachette, 1988
- HÄRTING, U., *Frans Francken der Jüngere (1581-1642) : die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, Freren : Luca Verlag, 1989

- HELAS, Ph., WOLF, G. (éd.), *Armut und Armenfürsorge in der italienischen Stadtkultur zwischen 13. Und 16. Jahrhundert. Bilder, Texte und soziale Praktiken*, Francfort : Peter Lang, 2006
- HOLMES, M., *Fra Filippo Lippi. The Carmelite Painter*, New Haven / Londres : Yale University Press, 1999
- HOOD, W., *Fra Angelico at San Marco*, New Haven / Londres : Yale University Press, 1993
- HOWARD, P. F., *Beyond the Written Word : Preaching and Theology in the Florence of Archbishop Antoninus 1427-1459*, Città di Castello : Leo S. Olschki, 1995
- HOWARD, S., *Antiquity Restored. Essays on the Afterlife of the Antique*, Vienne : IRSA, 1990
- HOWE, E. D., « Antoniazio Romano, the Golden Legend and a Madonna of Santa Maria Maggiore », in *The Burlington Magazine*, 126(976) (1984), pp. 416-419
- HUMFREY, P., *Titian*, Londres / New York : Phaidon, 2007
- INNES, R. N., *On the Limits of the Work of Art : The Fragment in Visual Culture*, Ann Arbor : ProQuest LLC, 2009
- JACOBS, F. H., *The Living Image in Renaissance Art*, Cambridge : Cambridge University Press, 2005
- JACOBS, F. H., *Votive Panels and Popular Piety in Early Modern Italy*, Cambridge : Cambridge University Press, 2013
- JAMES, S. N., *Signorelli and Fra Angelico at Orvieto. Liturgy, Poetry and a Vision of the End-time*, Aldershot / Burlington : Ashgate, 2003
- JOHNSON, G. A., « Approaching the Altar : Donatello's Sculpture in the Santo », in *Renaissance Quarterly*, 52(3) (1999), pp. 627-666
- JULIEN, P., LEDERMANN, F. (éd.), *Saint Côme et saint Damien : culte et iconographie*, actes du colloque (Mendrisio, 29-30 septembre 1985), Zürich : Juris Druck und Verlag, 1985
- JULIEN, P., LEDERMANN, F. et TOUWAIDE, A., *Cosma e Damiano : dal culto popolare alla protezione di chirurghi, medici e farmacisti. Aspetti e immagini*, traduit du français par M. Mantegazza, Milan : Antea, 1993
- JULIEN, P., « De nouveaux éléments sur l'iconographie des saints Côme et Damien en Italie », in *Revue d'histoire de la pharmacie*, 301 (1994), pp. 197-203
- JULIEN, P., « Le miracle de la jambe noire dans l'art : Kees W. Zimmerman, One leg in the grave. The Miracle of the transplantation of the Black Leg by the saints Cosmas and Damian », in *Revue d'histoire de la pharmacie*, 320 (1998), pp. 473-476
- KAFTAL, G., *Saints in Italian Art*, Florence: Le lettere, 1985, 4 vol.

- KANTER, L., PALLADINO, P. (éd.), *Fra Angelico*, cat. d'exp. (New York, Metropolitan Museum of Art, 26 octobre 2005 - 29 janvier 2006), New Haven / Londres : Yale University Press, 2005
- KEMP, M., « Dissection and Divinity in Leonardo's Late Anatomies », in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 35 (1972), pp. 200-225
- KEMP, W., *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, Munich : C. H. Beck Verlag, 1996
- KENNY, A., *Tommaso d'Aquino*, traduit de l'anglais par A. Colombo, Milan : Dall' Oglia Editore, 1980
- KENT, D., *Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance. The Patron's Oeuvre*, New Haven / Londres : Yale University Press, 2006
- KLEMM, C., *Die Gemälde der Stiftung Betty und David M. Koetser*, Zürich : Zürcher Kunstgesellschaft, 1988
- KNIPP, D., « The Chapel of Physicians at Santa Maria Antiqua », in *Dumbarton Oaks Papers*, 56 (2002), pp. 1-23
- KOERNER, J. L., *The Reformation of the Image*, Londres : Reaktion Books, 2004
- KRUGER, S. F., *Dreaming in the Middle Ages*, Cambridge : Cambridge University Press, 1992
- LANZETTA, M. et al. (éd.), *Hand Transplantation*, New-York : Springer, 2006
- LARGIADER, F., *Transplantation von Organen. Von der Mythologie bis zur erlebten Gegenwart*, Bâle : EMH Schweizerischer Ärzteverlag, 2010
- LE BRETON, D., *La Chair à vif. De la leçon d'anatomie aux greffes d'organes*, Paris : Métailié, 2008
- LE GOFF, J., SCHMITT, J.-C. (sous la dir. de), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris : Fayard, 1999
- LE GOFF, J., TRUONG, N., *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris : Liana Levi, 2003
- LONGHI, R., *Piero della Francesca*, traduction par D. Tabbat, New York : Stanley Moss – Sheep Meadow Book, 2002
- LOUTH, A., *St John Damascene. Tradition and Originality in Byzantine Theology*, Oxford : Oxford University Press, 2002
- LOWIC, L., « The Meaning and Significance of the Human Analogy in Francesco di Giorgio's Trattato », in *Journal of the Society of Architectural Historians*, 42(4) (1983), pp. 360-370
- MACH, J., *Von Aussätzigen und Heiligen. Die Medizin in der mittelalterlichen Kunst Norddeutschlands*, Rostock : Konrad Reich Verlag, 1995

- MACK, C. R., *Looking at the Renaissance. Essays toward a Contextual Appreciation*, Ann Arbor : The University of Michigan Press, 2005
- MOERER, E. A., « The Visual Hagiography of a Stigmatic Saint : Drawings of Catherine of Siena in the « Libellus de Supplemento » », in *Gesta*, 44(2) (2005), pp. 89-102
- MOLINIÉ, A.-S., *Corps ressuscitants et corps ressuscités. Les images de la résurrection des corps en Italie centrale et septentrionale du milieu du 15<sup>ème</sup> au début du 17<sup>ème</sup> siècle*, Paris : Honoré Champion, 2007
- MORELLO, G., ZUCCARI, A. (éd.), *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, cat. d'exp. (Rome, Musei Capitolini, 8 avril – 5 juillet 2009), Milan : Skira, 2009
- MOSKOWITZ, A. F., *Nicola Pisano's Arca di San Domenico and Its Legacy*, University Park : The Pennsylvania State University Press, 1994
- NANCY, J.-L., *L'Intrus*, Mayenne : Galilée, 2000
- NICCOLI, O., *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*, Rome : Laterza, 2011
- NICHOLS, T. (éd.), *Others and Outcasts in Early Modern Europe : Picturing the Social Margins*, Aldershot / Burlington : Ashgate, 2007
- OHM, M., *Legendäre Meisterwerke Kulturgeschichte(n) aus Württemberg*, Stuttgart : Theiss Verlag, 2012
- OSANO, S., « Due 'Marsia' nel giardino di Via Larga : La ricezione del "decor" dell'antichità romana nella collezione medicea di sculture antiche », in *Artibus et Historiae*, 17(34) (1996), pp. 95-120
- PANOFSKY, E., *Titien : questions d'iconographie*, traduit de l'anglais par E. Hazan, Malakoff : Hazan, 2009
- PANZACCHI, E., « La figura di San Pietro Martire da Verona », in *L'Arca di San Domenico*, 2 (2003), pp. 4-5
- PANZANELLI, R. (éd.), *Ephemeral Bodies. Wax Sculpture and the Human Figure*, Los Angeles : Getty Research Institute, 2008
- PARAVICINI BAGLIANI, A., « Démembrement et intégrité du corps au 13<sup>ème</sup> siècle », in *Terrain*, 18 (1992), pp. 26-32
- PASTOUREAU, M., *Nero : Storia di un colore*, traduit du français par M. Fiorini, Milan : Adriano Salani, 2008
- PATZ, K., « Zum Begriff der « Historia » in L. B. Albertis « De Pictura » », in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 49(3) (1986), pp. 269-287
- PAZZINI, A., *I santi nella storia della medicina*, Rome : Casa Editrice Mediterranea, 1937
- PÉTRÉ-GRENOUILLEAU, O., *La tratta degli schiavi : Saggio di storia globale*, traduit du français par R. Falcioni, Bologna : il Mulino, 2006

- PFEIFFER, G. J., *Die Malerei am Niederrhein und in Westfalen um 1400. Der Meister des Berswordt-Retabels und der Stilwandel der Zeit*, Petersberg : Michael Imhof Verlag, 2009
- PIEROZZI, A., *Summa theologica in quattuor partes distributa*, Vérone : Agustinum Carattonium, 1740, 4 vol.
- PINGEOT, A. (éd.), *Le corps en morceaux*, cat. d'exp. (Paris, Musée d'Orsay, 5 février – 3 juin 1990 / Francfort, Schirn Kunsthalle, 23 juin – 26 août 1990), Paris : Réunion des musées nationaux, 1990
- PLINE L'ANCIEN, *Histoire Naturelle. Livre XXXVI*, texte original et traduction française par R. Bloch, Paris : Les Belles Lettres, 1980
- POLZER, J., « Andrea di Bonaiuto's Via Veritatis and Dominican Thought in Late Medieval Italy », in *The Art Bulletin*, 77(2) (1995), pp. 262-289
- POMMIER, É., *Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance*, Paris : Gallimard, 2007
- PREISER, A., *Das Entstehen und die Entwicklung der Predella in der italienischen Malerei*, Hildesheim / New York : Georg Olms Verlag, 1973
- PRICE, D. B., TWOMBLY, N. J. (éd.), *The Phantom Limb Phenomenon, A Medical, Folkloric, and Historical Study. Texts and Translations of 10<sup>th</sup> to 20<sup>th</sup> Century Accounts of the Miraculous Restoration of Lost Body Parts*, traductions par M. Chamberlain Osborne, U. Petursdottir, M. Reinhardt Price, C. Rameh, S. S. Thorgeirsson et N. J. Twombly, Washington D. C. : Georgetown University Press, 1978
- PRIVITERA, S. (éd.), *La donazione di organi. Storia, etica, legge*, Rome : Città Nuova, 2004
- PROCOPIUS, *Buildings*, traduction anglaise par H. B. Dewing, Cambridge (Massachusetts) : Harvard University Press, 1940
- RENDTEL, C., WITTMER-BUTSCH, M., *Miracula. Wunderheilungen im Mittelalter*, Cologne / Weimar / Vienne : Böhlau Verlag, 2003
- REY, A. (sous la dir. de), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris : Dictionnaires le Robert, 2010
- RICART, J. G. et al., *Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico*, Madrid : Editorial Plus-Ultra, 1946-1977, 22 vol.
- RICHARDSON, C. M. (éd.), *Locating Renaissance Art*, New Haven / Londres : Yale University Press, 2007
- RICHES, S., SALIH S. (éd.), *Gender and Holiness. Men, Women and Saints in Late Medieval Europe*, Londres / New York : Routledge, 2002
- RINALDI, E., « The first homoplastic limb transplant according to the legend of saint Cosmas and saint Damian », in *Italian Journal of Orthopedics and Traumatology*, 13(3) (1987), pp. 393-406

- ROESLER, A., STIEGLER, B. (éd.), *Grundbegriffe der Medientheorie*, Munich : Wilhelm Fink Verlag, 2005
- RORRO, A., *Lorentino d'Arezzo, discepolo di Piero della Francesca*, Rome : Fratelli Palombi, 1996
- ROSSI, L. M. (éd.), *Vincenzo Foppa. La cappella Portinari*, Milan : Federico Motta, 1999
- ROSSI S., *Scienza e miracoli nell'arte del '600 : Alle origini della medicina moderna*, cat. d'exp. (Rome, 30 mars – 30 juin 1998), Milan : Electa Mondadori, 1998
- RUBIN, P. L., *Images and Identity in Fifteenth-Century Florence*, New Haven / Londres : Yale University Press, 2007
- SARACINI, L., *La Scoletta del Santo*, Padoue : Messaggero di S. Antonio, 2009
- SAVARY, C., GROS, C. (éd.), *Des jumeaux et des autres*, Genève : Musée d'ethnographie et Éditions Georg, 1995
- SAWDAY, J., *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, Londres / New York : Routledge, 1995
- SCANDALETTI, P., *Antonio da Padova*, Milan : Rusconi Libri, 1981
- SCHIANCHI, L. F., *La Galleria Nazionale di Parma*, Parme : Artegrafica Silva, 1983
- SCHIANCHI, L. F. (éd.), *Galleria Nazionale di Parma : Catalogo delle opere dall'Antico al Cinquecento*, Milan : FMR, 1997
- SCHMIDT-VOIGT, J., *Russische Ikonenmalerei und Medizin*, Munich : Karl Thiemig Verlag, 1983
- SCHMITT, J.-C., *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris : Gallimard, 2001
- SCHREINER, K., SCHNITZLER, N. (éd.), *Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, Munich : Wilhelm Fink Verlag, 1992
- SCHRÖDER, H., *Kunst im Alten Schloß*, Stuttgart : Theiss Verlag, 1998
- SCHULZ, A. M., « The Tomb of Giovanni Chellini at San Miniato al Tedesco », in *The Art Bulletin*, 51(4) (1969), pp. 317-332
- SEBREGONDI, L., PARKS, T. (éd.), *Denaro e Bellezza. I banchieri, Botticelli e il rogo della vanità*, cat. d'exp. (Florence, Palazzo Strozzi, 17 septembre 2011 - 22 janvier 2012), Milan : Giunti, 2011
- SEIDEL, M. et al. (éd.), *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, cat. d'exp. (Sienne, Santa Maria della Scalla, 26 mars – 11 juillet 2010), Milan : Federico Motta, 2010

- SERRA, R., *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattrocento e nel Cinquecento*, Cinisello Balsamo : Amilcare Pizzi, 1980
- SETTIS, S., *Iconografia dell'arte italiana 1100-1500 : una linea*, Turin : Giulio Einaudi, 2005
- SETTIS, S., *Laocoonte : fama e stile*, Rome : Donzelli, 1999
- SHAPLEY, F. R., *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools XIII-XV Century*, Londres : Phaidon Press, 1966
- SOCIÉTÉ DES BOLLANDISTES, *Acta Sanctorum*, Anvers / Bruxelles, 1643-. (= Bruxelles : Culture et Civilisation, 1965-.), 66 vol.
- STEIMER, B., WETZSTEIN, Th. (sous la dir. de), *Herders Lexikon der Heiligen*, Freiburg im Breisgau : Herder Verlag, 2011
- TETI, V., « Un centro di una terra senza centro. Geoantropologia della montagna calabrese », in *Meridiana*, 44 (2002), pp. 163-194
- TOMASI, M., *L'arte del Trecento in Europa*, Turin : Giulio Einaudi, 2012
- TONELLI, M., « *La più mirabil cosa* ». *Teoria della statua da Donatello a Rodin*, Rome : De Luca Editori d'Arte, 2006
- TORRITI, P., *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti*, Gênes : Sagep, 1990
- TOTI, E., *Santa Maria della Scala. Mille anni fra storia, arte e archeologia*, Sienne : Protagon, 2008
- TREXLER, R. C., *Public Life in Renaissance Florence*, Ithaca / Londres : Cornell University Press, 1991
- TRONZO, W. (éd.), *The Fragment : An Incomplete History*, Los Angeles : Getty Research Institute, 2009
- VASARI, G., *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, texte introduit et commenté par M. Marini, Rome : Newton Compton, 2007 (édition française : VASARI, G., *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, sous la dir. de d'A. Chastel, Arles : Actes Sud, 2005, 2 vol.)
- VAUCHEZ, A., *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge. D'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, Rome : École française de Rome, 1988
- WALKER BYNUM, C., « Material Continuity, Personal Survival, and the Resurrection of the Body : A Scholastic Discussion in Its Medieval and Modern Contexts », in *History of Religions*, 30(1) (1990), pp. 51-85
- WALKER BYNUM, C., *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336*, New York : Columbia University Press, 1995
- WALKER BYNUM, C., *Christian Materiality. An Essay on Religion in Late Medieval Europe*, New York : Zone Books, 2011

- WEBB, H., « Catherine of Siena's Heart », in *Speculum*, 80(3) (2005), pp. 802-817
- WHITE, J., *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Cambridge (Massachusetts) : Harvard University Press, 1987
- WIRTH, J., *L'image à la fin du Moyen Âge*, Paris : Éditions du Cerf, 2011
- WISCH, B., AHL, D. C. (éd.), *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy : Ritual, Spectacle, Image*, Cambridge : Cambridge University Press, 2000
- WOLF, G., *Salus populi romani : die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim : VCH, 1990
- YARZA LUACES, J., « Jaume Huguet i el retaule dels sants Abdó i Senén », in *Terme*, 9 (1994), [En ligne], <http://www.raco.cat/index.php/Terme/article/view/40616/122012> (document téléchargé le 10 octobre 2013)
- ZIMMERMAN, K. W., *One leg in the grave. The Miracle of the transplantation of the Black Leg by the saints Cosmas and Damian*, Maarssen : Elsevier / Bunge, 1998
- ZINTZEN, C., *Vom Menschenbild der Renaissance. Florentiner Kultur im Quattrocento*, Hildesheim / Zurich / New York : Georg Olms Verlag, 2009

## Annexes

### 1. Vallicellianus F 16, miracle 48

(tel que reproduit dans : D. B. Price, N. J. Twombly (éd.), *The Phantom Limb Phenomenon, A Medical, Folkloric, and Historical Study. Texts and Translations of 10th to 20th Century Accounts of the Miraculous Restoration of Lost Body Parts*, Washington D. C., 1978, pp. 400-401)

Θαῦμα τῶν ἁγίων καὶ ἐνδόξων ἀναργύρων Κοσμᾶ καὶ  
Δαμιανοῦ

Πάσης αἰνέσεως καὶ σοφίας ὑπέρκειται ὁ λόγος τῶν  
σοφῶν καὶ ἐνδόξων ἰατρῶν, καὶ πᾶσιν ῥῶσιν παρέχοντες.  
τοῦ γὰρ ὑψίστου χάριν λαβόντες ἀοράτως τὴν ῥῶσιν  
δωροῦνται πᾶσιν, ὅθεν κάμοι διηγήσεως χάριν. αὐτοῖ  
γὰρ οἱ ἔνδοξοι ἀναργυροὶ Κοσμᾶς καὶ Δαμιανὸς ἐν χώρᾳ  
ἦσαν τῆς Νικομηδείας, ἰατρούοντες τοὺς πάντας εἰς τὸ  
ὄνομα τοῦ πατρὸς καὶ τοῦ υἱοῦ καὶ τοῦ ἁγίου πνεύματος.  
καὶ δῶρον οὐκ ἐλάμβανον, ἀλλὰ τοὺς πάντας ἰάτρουον.  
τυφλοῖς τὸ φῶς ἐδώρησαντο, λεπροὺς ἐκαθάριζον, χλωλοὺς  
ὑγίαινον, τὰ δαιμόνια ἐξ ἀνθρώπων ἐξεβάλλον. πολλὰ γὰρ  
θαύματα ἐποίουν οἱ ἅγιοι ἀναργυροὶ. μετὰ δὲ τὰ  
θαύματα τῶν ἁγίων ἠκούσθησαν πανταχοῦ. ἦν δέ τις  
ἄνθρωπος ἐν τῇ χώρᾳ τῇ Σεβαστιανῇ ἔχων σκόλοπα ἐν τῷ  
δεξιῷ αὐτοῦ ποδί, καὶ πάντα τοῦ τὰ ὑπάρχοντα οἱ ἰατροὶ  
κατηνάλωσαν καὶ οὐδὲν ὠφέλησαν αὐτῷ, ἀλλὰ μᾶλλον εἰς  
τὸ χειρότερον προάγει. ἤκουσεν δὲ καὶ τὰ θαύματα τῶν  
ἐνδόξων ἀναργύρων Κοσμᾶ καὶ Δαμιανοῦ, καὶ ἐλθὼν ἐν τῷ  
οἴκῳ αὐτῶν καὶ λέγει πρὸς τοὺς ἁγίους· 'δέομαί σας,  
ἅγιοι, διὰ τὸ ὄνομα τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ,  
ποιήσατε καὶ ἐπ' ἐμοὶ τῷ ἁμαρτωλῷ ἔλεος, ἵνα δώσητε  
μοι θεραπείαν ἐν τῷ δεξιῷ μου ποδί.' καὶ ἐλθόντες οἱ  
ἅγιοι σκεπάξοντες τὰς ῥίνας αὐτῶν· ἤδη γὰρ ὥζε, ὅτι  
καὶ τὸ ὀστέον αὐτοῦ εἰς ἀπώλεσμά ἦν. λέγουσιν δὲ οἱ  
ἅγιοι· 'οὐ δυνάμεθα ἡμεῖς εἰς αὐτὴν τὴν πληγὴν ἰατροῦσαί  
σε, ἀλλὰ ὁ κύριος ἡμῶν Ἰησοῦς Χριστός σου δώσει τὴν  
ἰατρικὴν χάριν.' ὁ δε μετὰ κλαυθμοῦ ἔλεγεν· 'ποιήσατε  
καὶ εἰς ἐμὲ τὸν ἁμαρτωλὸν ἔλεος, ἅγιοι.' ὧδε λέγουσιν

αὐτοῦ οἱ ἅγιοι· ἄπελθε ἐν τῷ οἴκῳ ἡμῶν καὶ ἀναπαύου καὶ πρόσευξαι τὸν θεὸν σου μετὰ πόθου καρδίας· καὶ ἡμεῖς δεόμενοι τοῦ θεοῦ, καὶ ἡμῶν δεῖξει ὁ κύριος, (ὁ τι) τοιήσῳμέν σοι· καὶ ἐξῆλθον δεόμενοι τοῦ θεοῦ, καὶ τὴν ἕκτην ὥραν τῆς νυκτὸς ἐλθὼν ὁ ἄγγελος Ῥαφαὴλ καὶ λέγων πρὸς αὐτούς· ἄπέλθατε ἐν τῷ ναῷ τοῦ ἁγίου μάρτυρος κοινοβιάρχου· ἔστιν ἄνθρωπος κεκοιμημένος, καὶ ἀπέλθατε εἰς τὸ μνημεῖον· ὑπάρχει γὰρ ἡμέρας τέσσαρας κεκοιμημένος. λάβετε τὸν δεξιὸν πόδα αὐτοῦ καὶ βάλετε εἰς τὸ ἄνθρώπου, ὃς ἔχων σκόλοπα, εἰς ὑπουργίαν αὐτοῦ. καὶ εἰς τὴν ἡμέραν τῆς ἀναστάσεως λάβη ἕκαστος τὸ μέλος αὐτοῦ, ὅτι μετὰ μεγάλης πιστεως πρὸς τὸν θεὸν ἦλθον τρὸς σᾶς· θέλει γὰρ ὁ κύριος δοξάσαι καὶ τοὺς ἁγίους ἀναργύρους· ἔβλεπε δε καὶ ὁ ἔχων τὸν σκόλοπα, ὅτι ἀπέτεμόν τινες τὸν δεξιὸν αὐτοῦ πόδα καὶ πλησίον ἀνθρώπου δεξιὸν πόδα βαίνωτα· καὶ ἔβλεπεν γὰρ τοῦτο ἐν κατ' ὄναρ. λέγει δε Δαμιανὸς τῷ Κοσμῷ· ἄδελφέ Κοσμᾶ, φοβοῦμαι μή πως ἀπατᾶ ἡμᾶς ὁ διάβολος, ἵνα θανατώσωμεν τὸν ἄνθρωπον· λέγει δε αὐτῷ ὁ Κοσμᾶς· οὐχί, παῦσαι τὴν γλῶσσάν σου, ὅτι ἄγγελος κυρίου ἦν· καὶ μετὰ ταῦτα ἦλθεν πάλιν ὁ κύριος καὶ εἶπεν· ὡς ἐλάλησα ὑμᾶς, οὕτως ποιήσατε· οἱ δὲ ἐλθόντες ἔκοψαν τοῦ κεκοιμημένου τὸν δεξιὸν πόδα· καὶ ἔκοψαν καὶ τοῦ ἔχοντος τὸν σκόλοπα ἐκ τοῦ γόνατος καὶ ἔθηκαν τοῦ κεκοιμημένου τὸν πόδα εἰς τοῦ ἀνθρώπου εἰς τὸ ὄνομα τοῦ πατρὸς καὶ τοῦ υἱοῦ καὶ τοῦ ἁγίου πνεύματος. καὶ ἅμα τὸν λόγον τῆς ἁγίας τριάδος ἠυρέθη ὁ ἄνθρωπος ὑγιής, καὶ ἰδόντες οἱ ἅγιοι ἐδόξασαν τὸν θεόν. καὶ ἐλθόντες ἀπέβαλον καὶ τοῦ ἔχοντος τὸν σκόλοπα εἰς τοῦ κεκοιμημένου ἐπ' ὄνομα τῆς ἁγίας τριάδος· καὶ ὡς ἦν ὁ ποδας τὸ πρότερον, οὕτως εὑρέθη κεκολλημένος. λεγουσιν δὲ οἱ ἅγιοι· ἴδοξε τῇ βασιλείᾳ σου, κύριε· ἴδοξε τῇ ἀγαθωσύνῃ σου, κύριε· λέγουσιν δὲ οἱ ἅγιοι τῷ ἀνθρώπῳ· εἶδες, ἀδελφέ; τίς σοι ἐδωρήσατο τὴν ἰατρικὴν; λέγει δε οὗτος πρὸς τοὺς ἁγίους· ἐγὼ εἶδον ἐν κατ' ὄναρ, ὅτι ἄνθρωποι ἦλθον καὶ ἔκοψαν τὸν πόδα μου· καὶ ἐβαλλόμην ἑτέρου ἀνθρώπου ποδί, καὶ ἄρτι βλέπω καὶ τὸν πόδα μου ὑγιαίνοντα, καὶ μόνον ἢ προχάραξις τοῦ ποδὸς καταπλήττει μου τὸν νοῦν· οἱ δὲ λέγουσιν αὐτῷ· ἄτελθε, ἀδελφέ· κεκύρωται τα μεγαλεῖα τοῦ θεοῦ, ὅτι ἡ πίστις σου σέσωκέ σε· καὶ ἀπῆλθε εἰς τὸν οἶκον αὐτοῦ μετὰ χαρᾶς μεγάλης. οἱ οὖν γείτονες καὶ οἱ γνῶριμοὶ οὐκ ἐπίστευον, ὅτι ἔκοψαν τὸν πόδα αὐτοῦ, ἕως ὅτου ἦλθον εἰς τὸ μνημεῖον καὶ εἶδον καὶ τὸν πόδα. καὶ ἐπίστευσαν, ὅτι ἀληθῆ εἰσιν ἅπερ ἔλεγεν αὐτοῖς, καὶ ἐδόξασαν ἅπαντες τὸν θεὸν τὸν δόντα τὴν τοιαύτην θεραπείαν τοῖς ἐλπίζουσιν ἐπὶ τὸν θεόν. αὐτῷ ἡ δόξα εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων· ἀμήν.

2. Laur. Plut. 20.8, Ad laudes ymnus

(tel que reproduit dans : V. Novembri, « Manoscritto Laurenziano Pluteo 20.8 », in E. Giannarelli (éd.), *Cosma e Damiano dall'Oriente a Firenze*, Florence, 2002, p. 190)

AD LAUDES YMNUS.

Stelle fulgentes in olimpi regno,  
mundus virtute semper illustrantes  
quorum in terris plebs devota colit  
festum devote.

Arabes summi medici potentes,  
corporum plagas animeque noxas,  
pulsa sanantes mora virtuose,  
Christi virtute.

Dona spernentes sola caritate,  
egros sanastis glutens serpentem,  
ipsum cum vomit sit sanatus mundo,  
testis fidelis.

Languidus custos vestre sacre domus  
morbo mortali extitit sanatus,  
pede sepulti sibi applicato,  
signo non viso.

Demonis arte mulier delusa,  
mortis in pu<n>to demone fugato,  
vestro benigno liberata fuit  
posse sup[p]remo.

Merita digna Cosme Damiani,  
sic nos in valle dirigant penarum,  
ut meramur melos decantare,  
tandem in celo.

Amen.

EXPLICIU<N>T YMNI

EXPLICIT LEGENDA SANCTORUM MARTIRUM COSME ET DAMIANI.

Se recommedat fide inclinativa

Opusculi presentis operator

Suffragiis legentium ut sator

Virtutum sit in hac valle nociva

Cum acquiratur sic gloria diva.

3. Wellcome Institute for the Study of Medicine, « Transplant timeline : Key dates in the history of transplantation », *site de la Wellcome Collection*, [En ligne]

**Transplant timeline**

**Key dates in the history of transplantation**

**500 BCE**

Warriors' hearts. Chinese doctor Pien Ch'iao reputedly swaps the hearts of warriors Gong Hu and Qi Ying.

**200 CE**

Chinese medicine. Chinese physician Hua-Tuo, the first to use anaesthesia, is said to have replaced diseased organs with healthy ones, the first reference to medical organ transplantation.

**300**

Cosmas and Damian. Saints Cosmas and Damian reputedly replace the leg of a patient with one cut from a dead Moor - the first account of use of donated material.

**c.1200**

Foot fault. Saint Anthony of Padua reattaches the foot of a young man who had deliberately mutilated himself, having been told off for kicking his mother.

**1667**

First blood transfusion. After Harvey's discovery of blood circulation, French physician Jean-Baptiste Denis gives blood from a lamb to a 15-year-old boy suffering from high fevers. Experiments are soon banned as patient deaths mount.

**1818**

Human-to-human blood transfusion. British obstetrician James Blundell transfuses four ounces of blood from a man to his wife after childbirth. This is the first well-documented case of person-to-person blood transfusion.

**1832**

Grave robbers. The grisly antics of Burke and Hare and other 'resurrectionists', stealing bodies (or murdering people) to supply cadavers for dissection, lead to the Anatomy Act 1832, covering the disposal of bodies after death and the licensing of teachers in anatomy.

**1869**

Skin grafts. Swiss surgeon Jacques Louis Reverdin is the first to transplant skin from one individual to another.

**1881**

Lightning strike. First recorded use of a skin graft from a dead person. The patient was burned while leaning against a metal door struck by lightning.

**1900**

Blood groups discovered. German scientist Karl Landsteiner identifies human blood groups. Matching of blood groups is necessary for successful blood transfusions. Landsteiner was awarded a Nobel Prize in 1930.

**1905**

First successful cornea transplant. Austrian surgeon Eduard Zirm uses a cornea from an 11-year-old boy to restore the sight of Alois Glogar, a labourer who had been blinded by accidentally burning his eyes with caustic lime.

**1909**

Animal-to-human kidney transplant. A child suffering from kidney failure is given slices of rabbit kidney by a French surgeon. Despite promising initial signs, the child dies after two weeks. Other animal-to-human transplants are equally unsuccessful.

**1936**

First human-to-human kidney transplant. Yu Yu Voronoy, a Russian surgeon, performs the first human-to-human kidney transplant. The kidney works poorly for two days and then fails.

**1940**

Understanding rejection. UK researcher Peter Medawar begins to identify the immunological processes underlying tissue rejection, establishing the new field of transplantation biology. Medawar receives a Nobel Prize for his work.

**1954**

A successful kidney transplant. David Hume and Joseph E Murray at the Peter Bent Brigham Hospital in Boston transplant a kidney between 23-year-old identical twins, one of whom is dying from advanced glomerulonephritis. Both twins do well and lead productive lives.

**1961**

Human Tissue Act passed. A framework is established for the emerging field of transplantation medicine.

**1962**

First cadaveric kidney transplant. The new immunosuppressive drug azathioprine is used by surgeons in Boston to prevent rejection of a kidney obtained from a dead donor. The patient lives for 21 months.

**1963**

First successful lung transplant. James Hardy at the University of Mississippi Medical Center carries out the first successful lung transplant. A year later Dr Hardy tries to transplant a chimpanzee heart into a dying man, but it beats for only 90 minutes.

**1963**

More primate transplants. Surgeons transplant chimpanzee kidneys into 13 people. All die; the longest survival is for nine months. Further attempts at transplantation with primate organs all end in failure.

**1966**

First successful pancreas transplant. A patient at the University of Minnesota Medical Center with uncontrolled diabetes and kidney failure receives a pancreas transplant from a dead donor.

**1967**

First successful liver transplant. The first successful liver transplant is carried out by Thomas Starzl of the University of Colorado Hospital. The liver functions for 13 months.

**1967**

First successful human heart transplant. Christiaan Barnard at Groote Schuur Hospital in Cape Town, South Africa transplants the heart of Denise Darvall, a 23-year-old woman who died in a traffic accident, into the chest of 54-year old Louis Washkansky. Washkansky died of pneumonia 18 days later because of his suppressed immune system.

**1968**

First US organ donor programmes established. The first organisations designed to help coordinate organ donations - now called organ procurement organisations (OPOs) - are established in Boston and Los Angeles.

**1968**

First multiple organ donor. A 20-year-old Texas woman, who has just been shot in the head and is brain dead, becomes the world's first quadruple organ donor.

**1968**

UK transplants. The first heart transplant and liver transplant are carried out in the UK.

**1971**

Donor cards debut. Kidney donor cards are introduced in the UK. They later become organ donor cards as transplantation of more parts of the body becomes possible.

**1979**

UK transplant programmes. UK heart transplant programme begins; a liver transplant programme starts four years later.

**1981**

First successful heart-lung transplant. Norman Shumway and Bruce Reitz carry out the first successful heart-lung transplant at Stanford University Medical Center.

**1982**

First long-term artificial heart implanted. A Jarvik-7 artificial heart is implanted into a patient named Barney Clark by William DeVries of the University of Utah. The patient survives for 112 days.

**1983**

Cyclosporine approved by FDA. Cyclosporine, a compound made by soil-living fungi, is licensed by the US Food and Drug Administration (FDA). Discovered in the 1970s, cyclosporine has transformed an experimental technique into a routine procedure.

**1984**

Baby Fae receives a baboon heart. Surgeons at the Loma Linda University Medical Center in California transplant the heart from a seven-month old baboon into a baby girl known only as Baby Fae. She lives for 20 days, before dying of kidney failure. Her body had not rejected the heart.

**1984**

A new Anatomy Act. The 1832 Anatomy Act is updated. It is replaced by the Human Tissue Act of 2004.

**1988**

First successful small bowel transplants. First successful small intestine transplants are performed, with tissues from living and dead donors.

**1989**

First successful living-donor liver transplant. A mother donates part of her liver to her child, the first successful living-donor transplant of a liver. Unlike other organs, the liver has some powers of regeneration.

**1989**

The Human Organ Transplants Act passed. The Act makes any commercial dealings in human organs for transplant a criminal offence.

**1994**

FK506 approved. Another fungal product, FK506 (tacrolimus), is approved by the FDA. FK506 has the same mode of action as cyclosporine but is a more potent immunosuppressant.

**1994**

Donor register. The NHS Organ Donor Register is established.

**1998**

Hand transplant. In Lyon, France, Jean-Michel Dubernard and colleagues perform the world's first successful hand transplant on New Zealander Clint Hallam. In 2001, Mr Hallam had the hand removed because he felt 'mentally detached' from it.

**2005**

Face transplants. The first partial face transplant is carried out in France. A second is carried out in China a year later.

**2006**

Human Tissue Acts become law. The Human Tissue Act 2004 becomes law, as does the Human Tissue (Scotland) Act, consolidating and updating UK transplant law.

**2007**

The Chief Medical Officer for England, Sir Liam Donaldson, calls for organ donation to move towards an opt-out system.

**2008**

Secretary of State for Health, Alan Johnson, asks the Organ Donation Taskforce for a report on presumed consent.

## Illustrations

- Fig. 1 : Fra Angelico, Miracle de la jambe noire, 1438-40, tempera sur bois, 37 x 45 cm, Florence, Museo di San Marco
- Fig. 2 : Maître du Retable Stettener et Schnaiter (attribué à), Miracle de la jambe noire, début du 16<sup>ème</sup> siècle, huile sur bois, 119 x 77 cm, Stuttgart, Landesmuseum Württemberg
- Fig. 3 : Maître de « Los Balbases », Miracle de la jambe noire, vers 1495, huile sur bois, 169 x 133 cm, Londres, Wellcome Library
- Fig. 4 : Anonyme anglais, Les cinq blessures du Christ exposées sur la Croix (Blason du Christ), gravure sur bois, 91 x 68 mm, vers 1495, Arch. G f.13, Oxford, Bodleian Library
- Fig. 5 : Fra Angelico, Jugement Dernier, détail de l'Armadio degli Argenti, 1451-52, tempera sur bois, Florence, Museo di San Marco
- Fig. 6 : Luca Signorelli, Résurrection de la chair, 1499-1502, fresque, largeur 700 cm, Orvieto, Duomo, Chapelle de San Brizio
- Fig. 7 : Francesco di Giorgio Martini, Ville anthropomorphique avec forteresse, vers 1470, MS Saluzziano 148, fol. 3 (détail), Turin, Biblioteca Reale
- Fig. 8 : Cristoforo Cortese (attribué à), Illustrations pour le Libellus de supplemento (Rêve de saint Jérôme, Catherine de Sienne choisit la couronne d'épines, l'Ange du Seigneur extrait le cœur d'un ermite, Catherine de Sienne échange son cœur avec le Christ, le Christ cloue la main de Catherine de Sienne), vers 1418, MS Segn. T.I.2, fol. 58, Sienne, Biblioteca comunale degli Intronati
- Fig. 9 : Maître du Retable Berswordt, Retable de la Vierge, panneau central, volet droit et détail de l'arrestation du Christ, 1400, tempera sur bois, 218 x 656 cm (retable ouvert), Bielefeld, Marienkirche
- Fig. 10 : Anonyme aragonais ou catalan, Élément d'un retable avec scènes de la Passion, vue d'ensemble et détail de l'arrestation du Christ, seconde moitié du 15<sup>ème</sup> siècle, tempera sur bois, 142 x 307 cm, New York, Metropolitan Museum of Art
- Fig. 11 : Maître de la sainte Agathe de Castoreale, Sainte Agathe et scènes de sa vie, vue d'ensemble et détail de la guérison de sainte Agathe par saint Pierre, premières décennies du 15<sup>ème</sup> siècle, tempera sur bois, Castoreale, Pinacoteca di Santa Maria degli Angeli
- Fig. 12 : Giovanni Lanfranco, Saint Pierre soignant sainte Agathe, 1614, huile sur toile, 100 x 133 cm, Parme, Galleria Nazionale

- Fig. 13 : Anonyme français, Texte de la Légende dorée et miniature du Martyre de sainte Agathe, vue d'ensemble et détail de la miniature, fin du 13<sup>ème</sup> siècle, HM 3027, fol. 33, 67 x 67 mm environ pour la miniature, San Marino (Californie), Huntington Library
- Fig. 14 : Anonyme français, Texte de la Légende dorée et miniature du Miracle de la jambe noire, vue d'ensemble et détail de la miniature, fin du 13<sup>ème</sup> siècle, HM 3027, fol. 132, 67 x 67 mm environ pour la miniature, San Marino (Californie), Huntington Library
- Fig. 15 : Giotto, Arrestation du Christ, 1304-06, fresque, 200 x 185 cm, Padoue, Cappella Scrovegni
- Fig. 16 : Paolo Veneziano et fils, Pala feriale, vue d'ensemble et détail des pèlerins devant la tombe de saint Marc, 1345, tempera sur bois, 59 x 325 cm pour chacun des deux panneaux, Venise, Museo Marciano
- Fig. 17 : Mosaïque absidale, vers 527, Rome, Chiesa dei Santi Cosma e Damiano
- Fig. 18 : Donatello, Côme et Damien, 1428-35, terre cuite polychrome, 215 x 180 cm, Florence, San Lorenzo, Ancienne Sacristie
- Fig. 19 : Maître de Rinuccini, Saints Côme et Damien, vue d'ensemble et détail de la prédelle, vers 1370-75, tempera sur bois, 134 x 78 cm, Raleigh, North Carolina Museum of Art
- Fig. 20 : Bicci di Lorenzo, Retable des saints Côme et Damien, vue d'ensemble et détail de la prédelle, 1429, tempera sur bois, Florence, Santa Maria del Fiore
- Fig. 21 : Fra Angelico, Crucifixion, vers 1441-42, fresque, 550 x 950 cm, Florence, Couvent de San Marco, Chambre du chapitre
- Fig. 22 : Fra Angelico, Pala d'Annalena, vers 1435, tempera sur bois, 200 x 235 cm, Florence, Museo di San Marco
- Fig. 23 : Collaborateur de Fra Angelico, Miracle de la jambe noire, vers 1435, tempera sur bois, 22 x 24 cm, Zürich, Kunsthhaus
- Fig. 24 : Fra Angelico, La guérison de Palladie, vers 1438-40, tempera sur bois, 36 x 46 cm, Washington, National Gallery of Art
- Fig. 25 : Fra Angelico, Six scènes du martyre de Côme et Damien (de haut en bas et de gauche à droite : Côme et Damien devant Lysias, Alte Pinakothek, Munich ; Côme et Damien sauvés des eaux, Alte Pinakothek, Munich ; Côme et Damien sauvés des flammes, National Gallery, Dublin ; Côme et Damien crucifiés et lapidés, Alte Pinakothek, Munich ; Décapitation de Côme et Damien, Louvre, Paris ; Enterrement de Côme et Damien, Museo di San Marco, Florence ), vers 1438-40, tempera sur bois, 38 x 45 cm environ
- Fig. 26 : Fra Angelico, Lamentation sur le Christ mort, 1438-40, tempera sur bois, 38 x 46 cm, München, Alte Pinakothek

- Fig. 27 : Fra Angelico, Pala di San Marco, panneau central, vers 1438-40, tempera sur bois, 220 x 227 cm, Florence, Museo di San Marco
- Fig. 28 : Fra Angelico, Pala di San Marco, reconstitution hypothétique par Magnolia Scudieri et Sara Giacomelli, élaboration graphique par Giuseppe Russo, vue en trois dimensions
- Fig. 29 : Francesco di Stefano dit Pesellino, Stigmates de saint François et Miracle de la jambe noire, vers 1442-1445, tempera sur bois, 32 x 94 cm, Paris, Louvre
- Fig. 30 : Fra Filippo Lippi et Pesellino, Pala du Noviciat, panneau central et élément de la prédelle conservé aux Offices, vers 1442-1445, tempera sur bois, 196 x 196 cm (panneau central), Florence, Offices
- Fig. 31 : Sano di Pietro, Retable des saints Côme et Damien, vue d'ensemble et détails du Miracle de la jambe noire, vers 1446, tempera sur bois, 216 x 247 cm, Sienne, Pinacoteca Nazionale
- Fig. 32 : Domenico di Michelino (ou Giusto d'Andrea) et Maître de la Nativité Johnson (Domenico di Zanobi ?), Pala Chellini, vers 1460-1480, tempera sur bois, San Miniato, San Domenico, Cappella Chellini
- Fig. 33 : Maître de la Nativité Johnson (Domenico di Zanobi ?), Miracle de la jambe noire, vers 1460-1480, tempera sur bois, San Miniato al Tedesco, San Domenico, Cappella Chellini
- Fig. 34 : Bernardo Rossellino (attribué à), Tombe de Giovanni Chellini, détail du sarcophage, après 1462, marbre, San Miniato al Tedesco, San Domenico, Cappella Chellini
- Fig. 35 : Artiste florentin, Miracle de la jambe noire, 1476, fresque, Ferrara, San Paolo Vecchio
- Fig. 36 : Paolo Bontulli, Retable des saints Côme et Damien, vues de l'ensemble fermé et ouvert et détail du miracle de la jambe noire, 1516, huile ou tempera sur bois, Tazza di Casavecchia (Macerata), Chiesa dei SS. Cosma e Damiano
- Fig. 37 : Miguel Nadal, Retable des saints Côme et Damien et détail du Miracle de la jambe noire, 1453-55, tempéra sur bois, Barcelone, Catedral de la Santa Creu i Santa Eulàlia, Capella de Sant Cosme i Sant Damià
- Fig. 38 : Jaume Huguet, Retable des saints Abdon et Sennen, vue d'ensemble et détails du Miracle de la jambe noire, 1459-1460, technique mixte sur bois, 162 x 120 cm, Sant Pere de Terrasa, Iglesia de Santa María
- Fig. 39 : Isidro de Villoldo, Miracle de la jambe noire, vers 1547, groupe sculpté en bois peint, Valladolid, Museo Nacional de Escultura
- Fig. 40 : Felipe Vigarny, Retable de Côme et Damien, vue d'ensemble et détail du Miracle de la jambe noire, 1533, groupe sculpté en bois peint, Palencia, Catedral de San Antolín, Capilla de San Gregorio

- Fig. 41 : Atelier de Basse-Saxe, Miracle du paysan délivré du serpent et Miracle de la jambe noire, face interne du couvercle du reliquaire des saints Côme et Damien, vers 1400, tempéra sur bois, Munich, Michaelskirche
- Fig. 42 : Meister der Legendenszenen, Miracle de la jambe noire, début du 16<sup>ème</sup> siècle, huile sur bois, 68 x 86 cm, Vienne, Belvedere
- Fig. 43 : Ambrosius Francken, La Charité des saints Côme et Damien, vers 1590, huile sur bois, 237 x 89 cm, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
- Fig. 44 : Ambrosius Francken, Martyre des saints Côme et Damien, vers 1590, huile sur bois, 237 x 89 cm, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
- Fig. 45 : Anonyme byzantin, Madonna della Pace, 13<sup>ème</sup> siècle, technique mixte sur bois, Venise, SS. Giovanni & Paolo, Cappella della Madonna della Pace
- Fig. 46 : Anonyme italien, Miracle de la guérison de la main de Jean Damascène, fin du 14<sup>ème</sup> siècle, peintures murales, Lodi, San Francesco
- Fig. 47 : Donatello, Autel de saint Antoine et détail du Miracle du pied, 1447-1450, bronze, 57 x 123 cm pour le panneau du Miracle du pied, Padoue, Basilica di Sant'Antonio
- Fig. 48 : Titien, Miracle du pied guéri par saint Antoine de Padoue, 1511, fresque, 340 x 207 cm, Padoue, Scuola del Santo
- Fig. 49 : Lorentino d'Arezzo, Saint Antoine de Padoue et scènes de sa vie, 1480, fresque, Arezzo, Basilica di San Francesco, Cappella di Sant'Antonio
- Fig. 50 : Vincenzo Foppa (pour la décoration picturale), Cappella Portinari, vue d'ensemble et détails du Martyre de saint Pierre de Vérone et du Miracle du pied, vers 1462-1468, fresque, Milan, Basilica di Sant'Eustorgio
- Fig. 51 : Bartolomeo et Agnolo degli Erri (atelier de), Retable de saint Pierre Martyr et détails du Miracle du pied et des pèlerins devant la tombe du saint, vers 1450-1460, tempera sur bois, 55 x 30 cm pour les panneaux narratifs, Parme, Galleria Nazionale
- Fig. 52 : Anonyme italien, Œuvres de miséricorde et détail du soin des malades, milieu du 15<sup>ème</sup> siècle, fresque, 70 x 121 cm pour chacune des fresques, Parme, Galleria Nazionale
- Fig. 53 : Domenico di Bartolo, Le soin des malades, 1440, fresque, 450 cm de hauteur, Sienne, Ospedale di Santa Maria della Scala, Sala del Pellegrinaio
- Fig. 54 : Giotto, Christ aux outrages, 1304-06, fresque, 200 x 185 cm, Padoue, Cappella Scrovegni
- Fig. 55 : Antoniazio Romano et collaborateurs, Guérison de Paolo, 1468, fresque, 150 x 180 cm, Rome, Tor de'Specchi, Chiesa Vecchia
- Fig. 56 : Anonyme français, Fortune entre Eur et Meseur, Illustration pour le livre de la Mutacion de Fortune de Christine de Pisan, Musée Condé MS 494, fol. 16, 1403-1404, Chantilly, Musée Condé

- Fig. 57 : Fra Angelico, Panneau de l'« Armadio degli Argenti », 1451-52, tempera sur bois, 123 x 160 cm, Florence, Museo di San Marco
- Fig. 58 : Maître de Sanluri, Retable de saint Éloi et détails des pèlerins devant la tombe de saint Éloi, début du 16<sup>ème</sup> siècle, tempéra sur bois, 447 x 334 cm pour le retable, Cagliari, Pinacoteca Nazionale
- Fig. 59 : Gaspare Tagliacozzi, Greffe du nez, 1597, illustration pour le *De curtorum chirurgia per insitionem*, gravure sur bois, collection privée
- Fig. 60 : Léonard de Vinci, Coupe successive du membre inférieur, vers 1490, RL 12627 (verso), dessin à l'encre, 22 x 29 cm, Windsor, Royal Collection
- Fig. 61 : Ambroise Paré, Jambe artificielle et description de son fonctionnement, 1564, illustration pour les *Dix livres de la chirurgie*, gravure sur bois, Cologny, Fondation Martin Bodmer
- Fig. 62 : Marsia Rosso, copie de la première période impériale à partir d'un original grec du 2<sup>ème</sup> siècle avant J.-C., vers 14-69, marbre « pavonazzo » (partie antique) et marbre blanc (restauration), 245 cm de hauteur, Florence, Offices
- Fig. 63 : Hagésandre, Athénodore et Polydore de Rhodes (?), Laocoon, copie romaine à partir d'un groupe statuaire hellénistique, vers 40 avant J.-C., marbre, 240 cm de hauteur environ, Vatican, Musei Vaticani
- Fig. 64 : Baccio Bandinelli, Copie du Laocoon, 1525, marbre, 240 cm de hauteur environ, Florence, Offices
- Fig. 65 : Giovan Battista Tinti, La Vierge et les saints Côme et Damien opérant un patient, 1540, huile sur toile, 221 x 138 cm, Parme, Galleria Nazionale
- Fig. 66 : Anonyme au monogramme « DG », Satire de l'Église catholique, vue d'ensemble et détail des offrandes votives, 1605, HB 56 1-3 / 1336, gravure, Nuremberg, Germanisches National Museum, Kupferstichkabinett
- Fig. 67 : Anonyme italien, Tablette votive illustrant une opération chirurgicale, 17<sup>ème</sup> siècle, huile sur bois, 45 x 34 cm, Viterbo, Santuario della Madonna della Quercia
- Fig. 68 : Collectif brésilien, Le Miracle de la jambe noire en bande dessinée, série « Sagrada », (12) 1954, Brésil, collection privée
- Fig. 69 : Fête des saints Côme et Damien à Riace, 2004, photographies, Archives photographiques de L'Istituto Centrale per la Demoeetnoantropologia, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, Rome
- Fig. 70 : Luis Cruz Hernández, Le miracle des saints Côme et Damien, tableaux 1 et 2, 1991, technique mixte sur toile, collection privée



Fig. 1  
Fra Angelico  
Miracle de  
la jambe noire  
1438-40  
Tempera sur bois  
37 x 45 cm  
Florence  
Museo di  
San Marco



Fig. 2  
Maître du Retable Stettener  
et Schnaiter (attribué à)  
Miracle de la jambe noire  
Début du 16<sup>ème</sup> siècle  
Huile sur bois  
119 x 77 cm  
Stuttgart  
Landesmuseum Württemberg

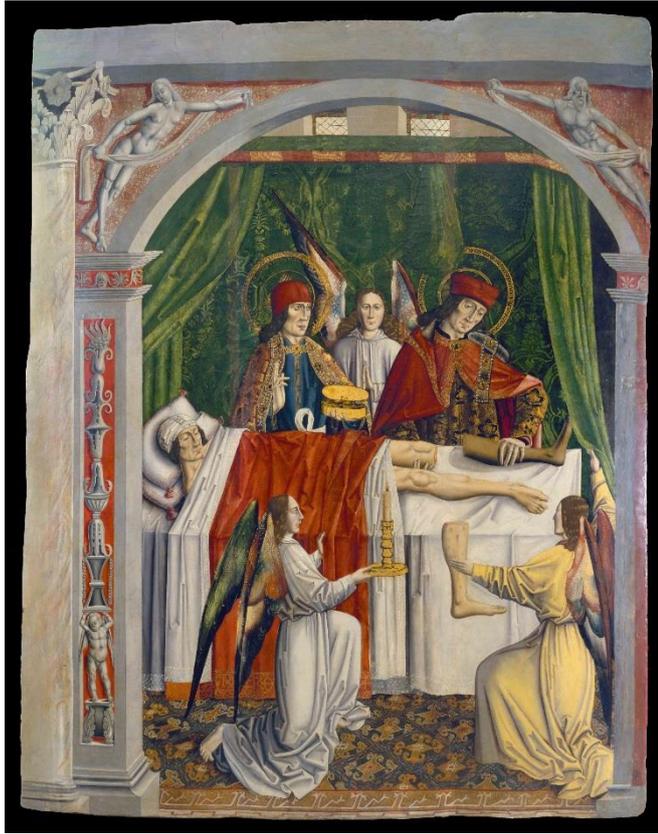


Fig. 3  
 Maître de « Los Balbases »  
 Miracle de la jambe noire  
 Vers 1495  
 Huile sur bois  
 169 x 133 cm  
 Londres  
 Wellcome Library

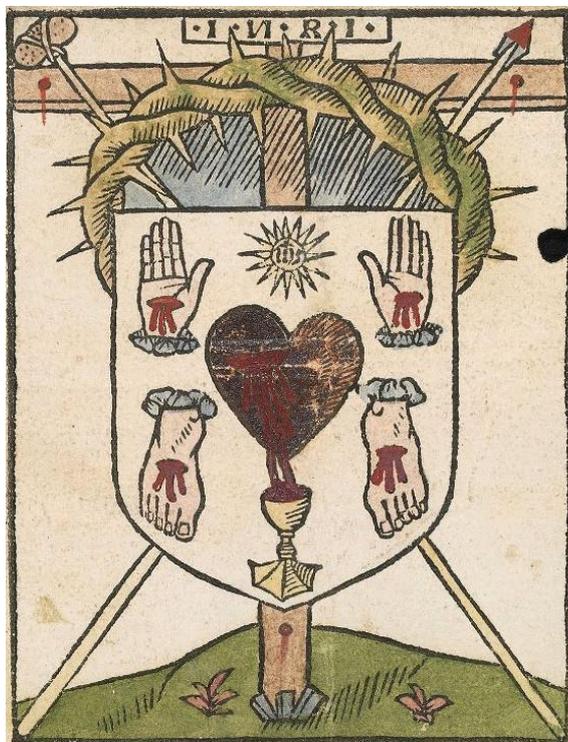


Fig. 4  
 Anonyme anglais  
 Les cinq blessures du Christ  
 exposées sur la Croix  
 (Blason du Christ)  
 Vers 1495  
 Gravure sur bois  
 91 x 68 mm  
 Arch. G f.13  
 Oxford  
 Bodleian Library



Fig. 5  
 Fra Angelico  
 Jugement Dernier  
 Armadio degli Argenti  
 détail  
 1451-52  
 Tempera sur bois  
 Florence  
 Museo di San Marco



Fig. 6  
 Luca Signorelli  
 Résurrection de la chair  
 1499-1502  
 Fresque  
 Largeur 700 cm  
 Orvieto  
 Duomo  
 Chapelle de San Brizio

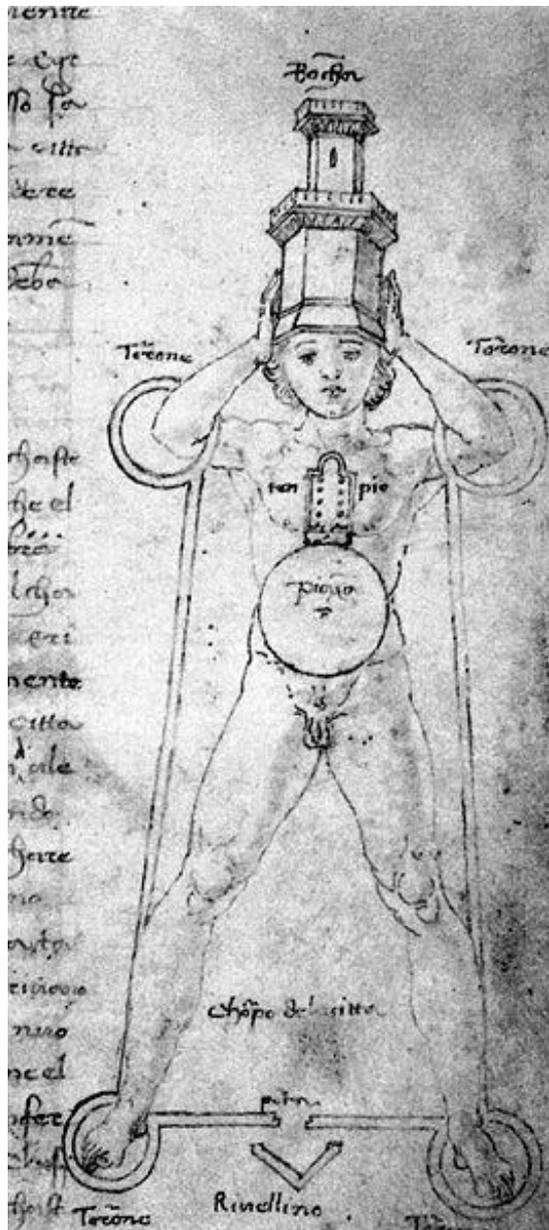


Fig. 7  
Francesco di Giorgio Martini  
Ville anthropomorphique  
avec forteresse  
vers 1470  
MS Saluzziano 148  
fol. 3 (détail)  
Turin  
Biblioteca Reale



Fig. 8  
 Cristoforo Cortese (attribué à)  
 Illustrations pour le Libellus de supplemento (Rêve de saint Jérôme,  
 Catherine de Sienne choisit la couronne d'épines, l'Ange du Seigneur  
 extrait le cœur d'un ermite, Catherine de Sienne échange son cœur  
 avec le Christ, le Christ cloue la main de Catherine de Sienne)  
 vers 1418  
 MS Segn. T.I.2  
 fol. 58  
 Sienne  
 Biblioteca comunale degli Intronati

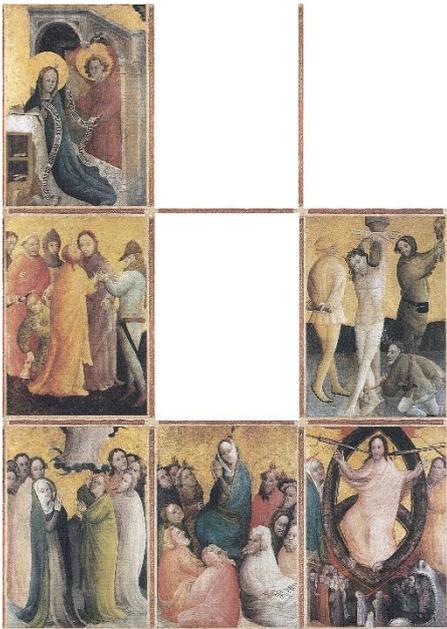


Fig. 9  
 Maître du Retable Berswordt  
 Retable de la Vierge  
 panneau central, volet droit et détail de l'arrestation du Christ  
 1400  
 tempera sur bois  
 218 x 656 cm (retable ouvert)  
 Bielefeld  
 Marienkirche



Fig. 10  
 Anonyme aragonais ou catalan  
 Élément d'un retable avec scènes de la Passion  
 vue d'ensemble et détail de l'arrestation du Christ  
 seconde moitié du 15<sup>ème</sup> siècle  
 tempera sur bois  
 142 x 307 cm  
 New York  
 Metropolitan Museum of Art



Fig. 11  
 Maître de la sainte Agathe de Castoreale  
 Sainte Agathe et scènes de sa vie  
 vue d'ensemble et détail de la guérison  
 de sainte Agathe par saint Pierre  
 premières décennies du 15<sup>ème</sup> siècle  
 tempera sur bois  
 Castoreale  
 Pinacoteca di Santa Maria degli Angeli



Fig. 12  
Giovanni Lanfranco  
Saint Pierre soignant  
sainte Agathe  
1614  
huile sur toile  
100 x 133 cm  
Parme  
Galleria Nazionale



Fig. 13  
Anonyme français  
Texte de la Légende dorée et  
miniature du Martyre de sainte Agathe  
vue d'ensemble et détail de la miniature  
fin du 13<sup>ème</sup> siècle  
HM 3027  
fol. 33  
67 x 67 mm environ pour la miniature  
San Marino (Californie)  
Huntington Library

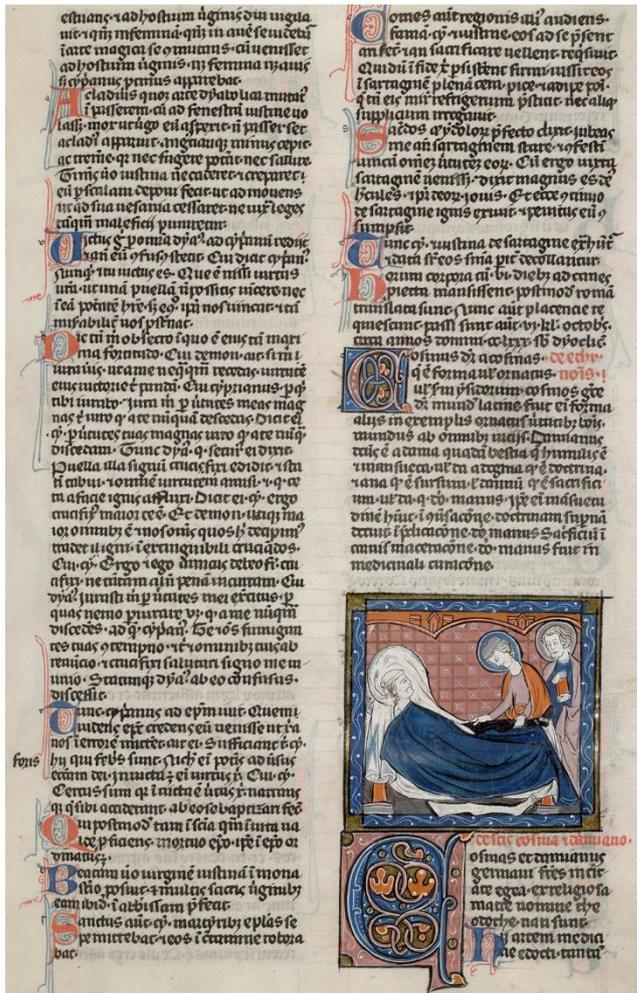


Fig. 14  
 Anonyme français  
 Texte de la Légende dorée et  
 miniature du Miracle de la jambe  
 noire vue d'ensemble et détail de la miniature  
 fin du 13<sup>ème</sup> siècle  
 HM 3027  
 fol. 132  
 67 x 67 mm environ pour la miniature  
 San Marino (Californie)  
 Huntington Library



Fig. 15  
 Giotto  
 Arrestation du Christ  
 1304-06  
 fresque  
 200 x 185 cm  
 Padoue  
 Cappella Scrovegni



Fig. 16  
Paolo Veneziano et fils  
Pala feriale  
vue d'ensemble et détail des pèlerins  
devant la tombe de saint Marc  
1345  
tempera sur bois  
59 x 325 cm pour chacun des deux panneaux  
Venise  
Museo Marciano



Fig. 17  
Mosaïque absidale  
vers 527  
Rome  
Chiesa dei Santi  
Cosma e Damiano



Fig. 18  
Donatello  
Côme et Damien  
1428-35  
terre cuite polychrome  
215 x 180 cm  
Florence  
San Lorenzo  
Ancienne Sacristie



Fig. 19  
Maître de Rinuccini  
Saints Côme et Damien  
vue d'ensemble et détail de la prédelle  
vers 1370-75  
tempera sur bois  
134 x 78 cm  
Raleigh  
North Carolina Museum of Art





Fig. 20  
Bicci di Lorenzo  
Retable des saints Côme et Damien  
vue d'ensemble et détail  
de la prédelle  
1429  
tempera sur bois  
Florence  
Santa Maria del Fiore



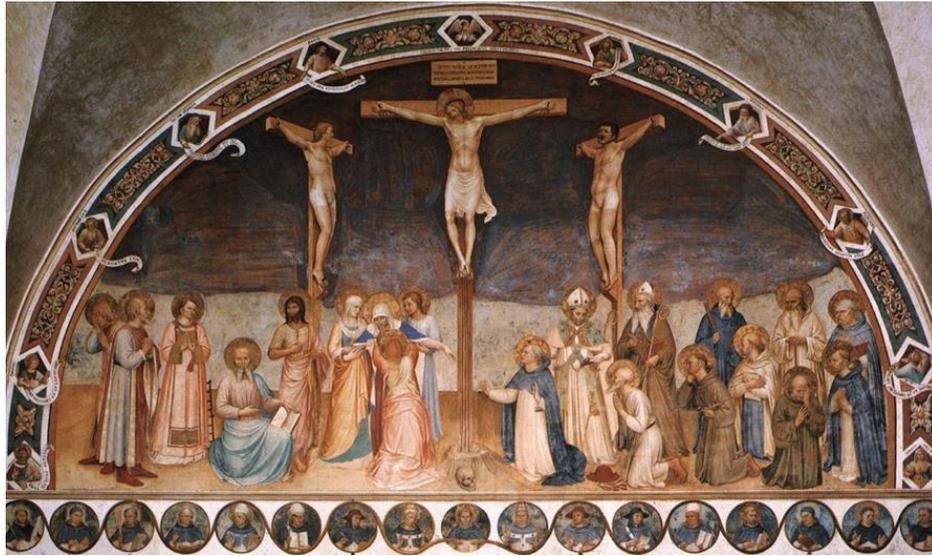


Fig. 21  
Fra Angelico  
Crucifixion  
vers 1441-42  
fresque  
550 x 950 cm  
Florence  
Couvent de San Marco  
Chambre du chapitre

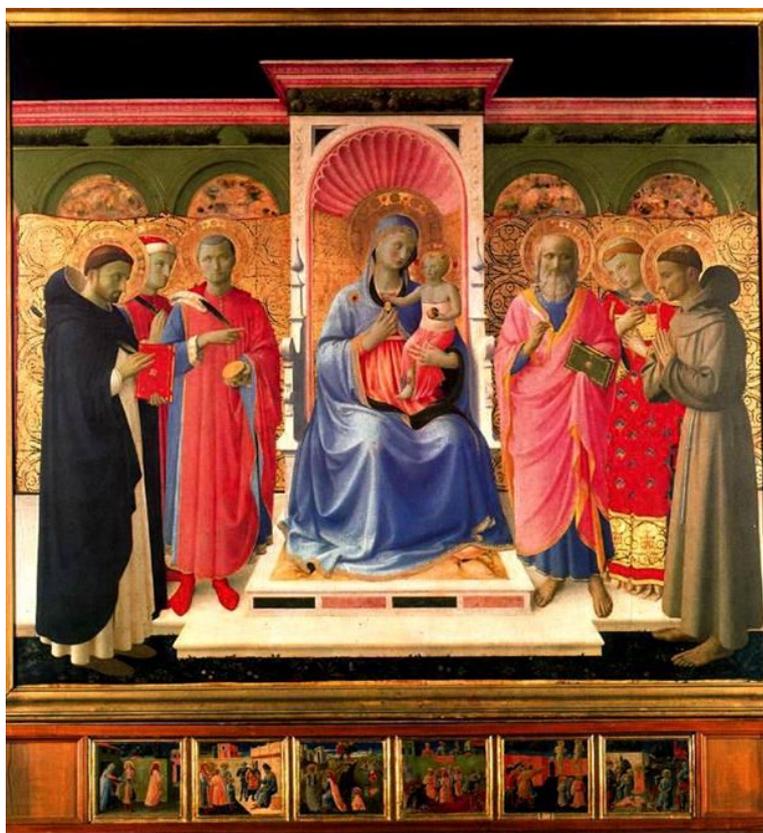


Fig. 22  
Fra Angelico  
Pala d'Annalena  
vers 1435  
tempera sur bois  
200 x 235 cm  
Florence  
Museo di San Marco



Fig. 23  
Collaborateur de  
Fra Angelico  
Miracle de la jambe noire  
vers 1435  
tempera sur bois  
22 x 24 cm  
Zürich,  
Kunsthau



Fig. 24  
Fra Angelico  
La guérison de Palladie  
vers 1438-40  
tempera sur bois  
36 x 46 cm  
Washington  
National Gallery of Art



Fig. 25  
 Fra Angelico  
 Six scènes du martyre de Côme et Damien  
 (de haut en bas et de gauche à droite : Côme et Damien devant Lysias, Alte Pinakothek, Munich ; Côme et Damien sauvés des eaux, Alte Pinakothek, Munich ; Côme et Damien sauvés des flammes, National Gallery, Dublin ; Côme et Damien crucifiés et lapidés, Alte Pinakothek, Munich ; Décapitation de Côme et Damien, Louvre, Paris ; Enterrement de Côme et Damien, Museo di San Marco, Florence)  
 vers 1438-40  
 tempera sur bois  
 38 x 45 cm environ



Fig. 26  
 Fra Angelico  
 Lamentation sur le Christ mort  
 1438-40  
 tempera sur bois  
 38 x 46 cm  
 Munich  
 Alte Pinakothek



Fig. 27  
Fra Angelico  
Pala di San Marco  
panneau central  
vers 1438-40  
tempera sur bois  
220 x 227 cm  
Florence  
Museo di San Marco



Fig. 28  
Fra Angelico  
Pala di San Marco  
reconstitution hypothétique par Magnolia  
Scudieri et Sara Giacomelli  
élaboration graphique par Giuseppe Russo  
vue en trois dimensions



Fig. 29  
 Francesco di Stefano dit Pesellino  
 Stigmates de saint François et Miracle de la jambe noire  
 vers 1442 - 1445  
 tempera sur bois  
 32 x 94 cm  
 Paris  
 Louvre



Fig. 30  
 Fra Filippo Lippi et Pesellino  
 Pala du Noviciat  
 Panneau central et élément de  
 la prédelle conservé aux Offices  
 vers 1442 - 1445  
 tempera sur bois  
 196 x 196 cm (panneau central)  
 Florence  
 Offices





Fig. 31  
Sano di Pietro  
Retable des saints Côme et Damien  
vue d'ensemble et détails du  
Miracle de la jambe noire  
vers 1446  
tempera sur bois  
216 x 247 cm  
Sienne  
Pinacoteca Nazionale





Fig. 32  
Domenico di Michelino  
(ou Giusto d'Andrea)  
et Maître de la Nativité Johnson  
(Domenico di Zanobi ?)  
Pala Chellini  
vers 1460-1480  
tempera sur bois  
San Miniato  
San Domenico  
Cappella Chellini



Fig. 33  
Maître de la Nativité Johnson (Domenico di Zanobi ?)  
Miracle de la jambe noire  
vers 1460-1480  
tempera sur bois  
San Miniato al Tedesco  
San Domenico  
Cappella Chellini



Fig. 34  
 Bernardo Rossellino (attribué à)  
 Tombe de Giovanni Chellini  
 détail du sarcophage  
 après 1462  
 marbre  
 San Miniato al Tedesco  
 San Domenico  
 Cappella Chellini



Fig. 35  
 Artiste florentin  
 Miracle de la jambe noire  
 1476  
 fresque  
 Ferrara  
 San Paolo Vecchio

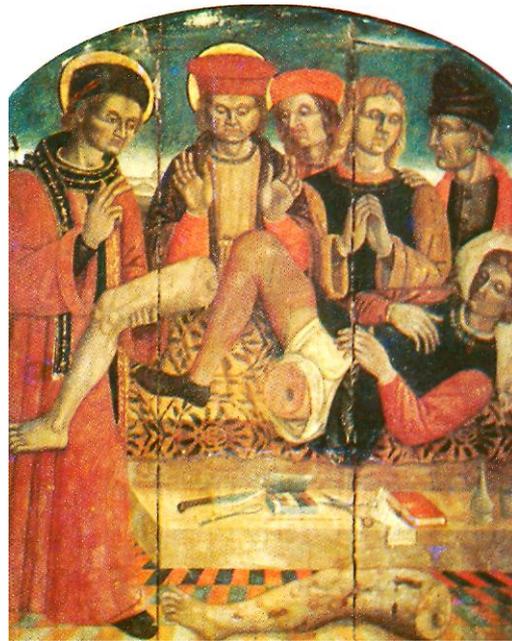


Fig. 36  
 Paolo Bontulli  
 Retable des saints Côme et Damien  
 vues de l'ensemble fermé et ouvert et détail du miracle de la jambe noire  
 1516  
 huile ou tempera sur bois  
 Tazza di Casavecchia (Macerata)  
 Chiesa dei SS. Cosma e Damiano



Fig. 37  
 Miguel Nadal  
 Retable des saints Côme et Damien  
 et Miracle de la jambe noire  
 1453-55  
 tempéra sur bois  
 Barcelone  
 Catedral de Santa Eulàlia  
 Capella de Sant Cosme i Sant Damià

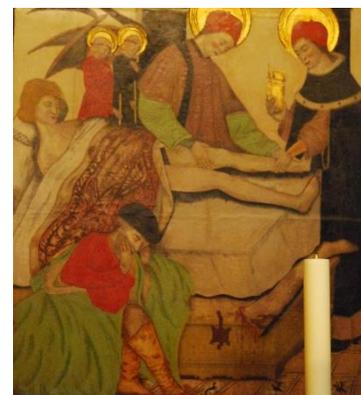




Fig. 38  
Jaume Huguet  
Retable des saints  
Abdon et Sennen  
vue d'ensemble et détails  
du Miracle de la jambe noire  
1459-1460  
technique mixte sur bois  
162 x 120 cm  
Sant Pere de Terrasa  
Iglesia de Santa María





Fig. 39  
 Isidro de Villoldo  
 Miracle de la jambe noire  
 vers 1547  
 groupe sculpté en bois peint  
 Valladolid  
 Museo Nacional de Escultura



Fig. 40  
 Felipe Vigaray  
 Retable des saints Côme et Damien  
 vue d'ensemble et détail du Miracle de la jambe noire  
 1533  
 groupe sculpté en bois peint  
 Palencia  
 Catedral de San Antolín  
 Capilla de San Gregorio





Fig. 41  
 Atelier de Basse-Saxe  
 Miracle du paysan délivré du serpent et Miracle de la jambe noire  
 face interne du couvercle du reliquaire des saints Côme et Damien  
 vers 1400  
 tempéra sur bois  
 Munich  
 Michaelskirche

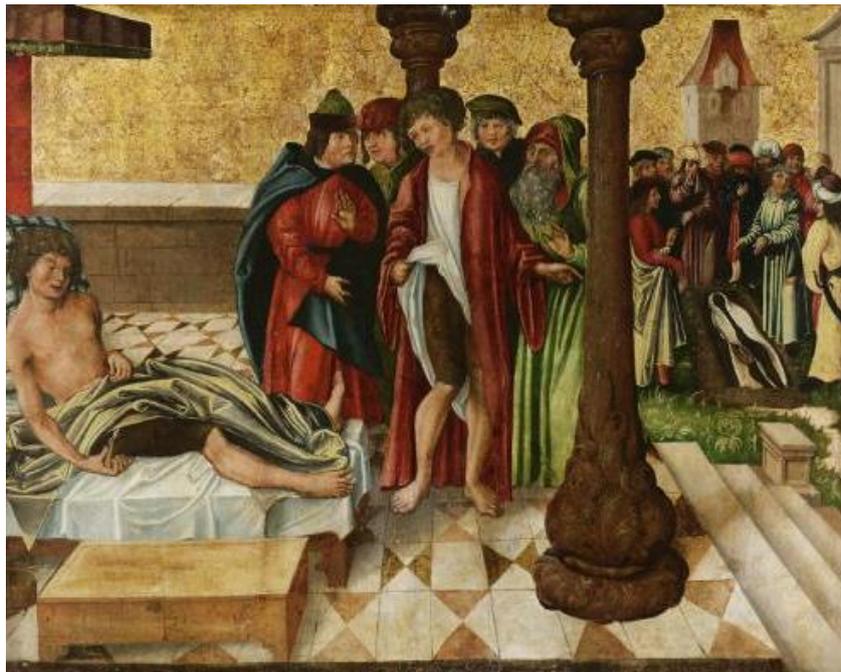


Fig. 42  
 Meister der Legendenszenen  
 Miracle de la jambe noire  
 début du 16<sup>ème</sup> siècle  
 huile sur bois  
 68 x 86 cm  
 Vienne  
 Belvedere



Fig. 43  
Ambrosius Francken  
La Charité des saints Côme  
et Damien  
vers 1590  
huile sur bois  
237 x 89 cm  
Anvers  
Koninklijk Museum voor  
Schone Kunsten



Fig. 44  
Ambrosius Francken  
Martyre des saints Côme et Damien  
vers 1590  
huile sur bois  
237 x 89 cm  
Anvers  
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten



Fig. 45  
Anonyme byzantin  
Madonna della Pace  
13<sup>ème</sup> siècle  
technique mixte sur bois  
Venise  
SS. Giovanni & Paolo  
Cappella della Madonna della Pace

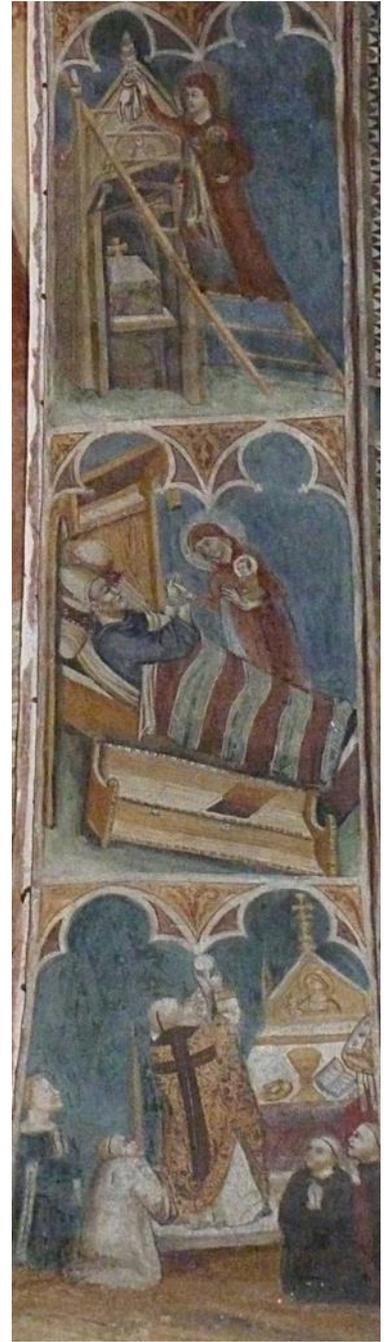
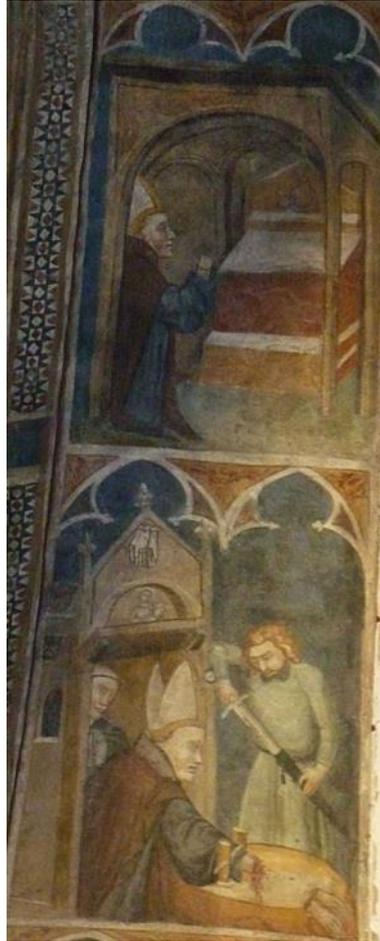


Fig. 46  
Anonyme italien  
Miracle de la guérison de la main de Jean Damascène  
fin du 14<sup>ème</sup> siècle  
peintures murales  
Lodi  
San Francesco



Fig. 47  
Donatello  
Autel de saint Antoine et détail du Miracle du pied  
1447-1450  
bronze  
57 x 123 cm pour le panneau du Miracle du pied  
Padoue  
Basilica di Sant'Antonio



Fig. 48  
Titien  
Miracle du pied guéri par  
saint Antoine de Padoue  
1511  
fresque  
340 x 207 cm  
Padoue  
Scuola del Santo



Fig. 49  
Lorenzino d'Arezzo  
Saint Antoine de Padoue et scènes de sa vie  
1480  
fresque  
Arezzo  
Basilica di San Francesco  
Cappella di Sant'Antonio

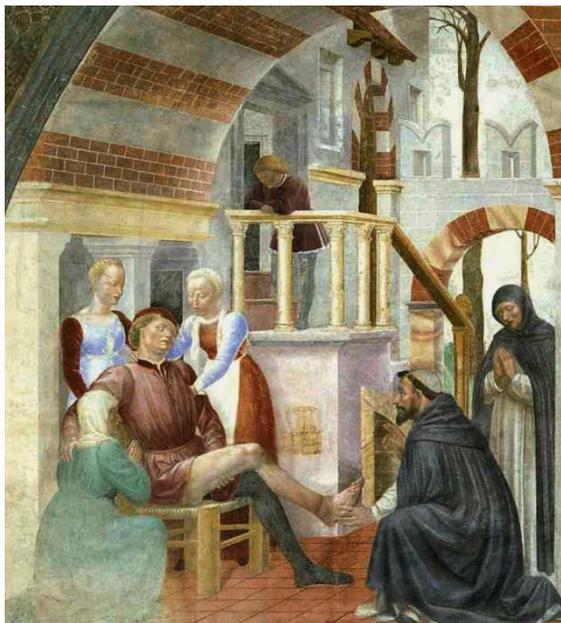


Fig. 50  
Vincenzo Foppa  
(pour la décoration picturale)  
Cappella Portinari  
vue d'ensemble et détails du Martyre  
de saint Pierre de Vérone et du  
Miracle du pied  
vers 1462-1468  
fresque  
Milan  
Basilica di Sant'Eustorgio



Fig. 51  
 Bartolomeo et Agnolo degli Erri (atelier de)  
 Retable de saint Pierre Martyr et détails du Miracle  
 du pied et des pèlerins devant la tombe du saint  
 vers 1450-1460  
 tempera sur bois  
 55 x 30 cm pour les panneaux narratifs  
 Parme  
 Galleria Nazionale



Fig. 52  
Anonyme italien  
Œuvres de miséricorde et  
détail du soin des malades  
milieu du 15<sup>ème</sup> siècle  
fresque  
70 x 121 cm environ pour chacune  
des fresques  
Parme  
Galleria Nazionale





Fig. 53  
Domenico di Bartolo  
Le soin des malades  
1440  
fresque  
450 cm de hauteur  
Sienne  
Ospedale di Santa Maria della Scala  
Sala del Pellegrinaio



Fig. 54  
 Giotto  
 Christ aux outrages  
 1304-06  
 fresque  
 200 x 185 cm  
 Padoue  
 Cappella Scrovegni



Fig. 55  
 Antoniazio Romano et  
 collaborateurs  
 Guérison de Paolo  
 1468  
 fresque  
 150 x 180 cm  
 Rome  
 Tor de' Specchi  
 Chiesa Vecchia

**P**uò unno chiamato Paulo fuozzo date noue feite che fraua pmozare como la bfa francescali fece lo regno della croce fu subito sanato e z'emaseli lo segno della croce nello gnuodno finche uisse



Fig. 56  
Anonyme français  
Fortune entre Eur et Meseur  
Illustration pour le livre de la Mutacion  
de Fortune de Christine de Pisan  
Musée Condé MS 494  
fol. 16  
1403-1404  
Chantilly  
Musée Condé



Fig. 57  
 Fra Angelico  
 Panneau de l'« Armadio degli Argenti »  
 1451-52  
 tempera sur bois  
 123 x 160 cm  
 Florence  
 Museo di San Marco



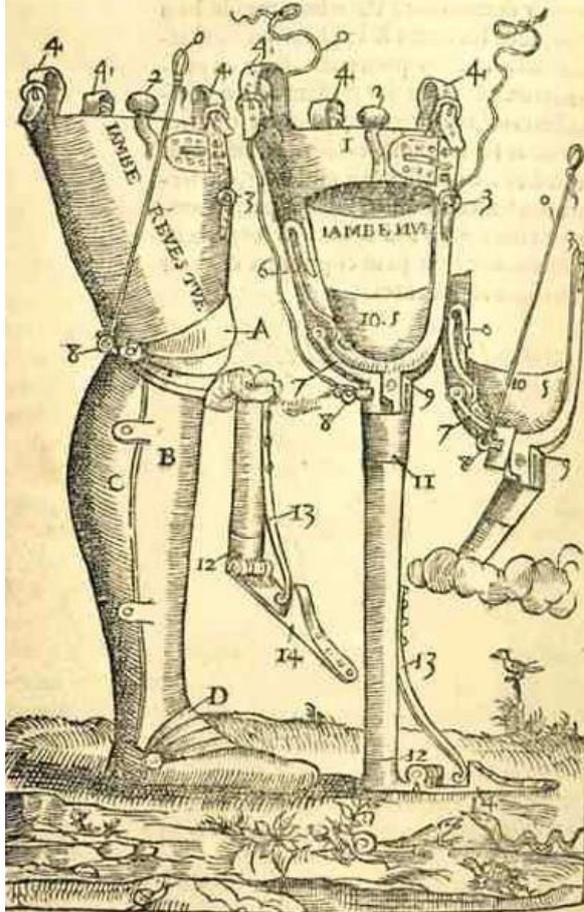
Fig. 58  
 Maître de Sanluri  
 Retable de saint Éloi et détails des pèlerins devant la tombe de saint Éloi  
 début du 16<sup>ème</sup> siècle  
 tempéra sur bois  
 447 x 334 cm pour le retable  
 Cagliari  
 Pinacoteca Nazionale



Fig. 59  
Gaspare Tagliacozzi  
Greffe du nez  
1597  
illustration pour le *De curtorum chirurgia per insitionem*  
gravure sur bois  
collection privée



Fig. 60  
Léonard de Vinci  
Coupe successive du membre inférieur  
vers 1490  
RL 12627 (verso)  
dessin à l'encre  
22 x 29 cm  
Windsor  
Royal Collection



## Description de la iambe de bois.

0. Le lien par lequel on tire l'anneau de la gâchette, pour plier la iambe.
1. Le cuissot avec les clouz à viz, & les trous desditz clouz pour eslargir ou astreindre sur la cuisse, qui sera dedans.
2. La pôme pour poser & appuyer la main dessus & se tourner.
3. Le petit anneau qui est au deuant de la cuisse, pour dresser & conduire la iambe ou lon veut.
4. Les deux boucles de deuant, & celle de derriere, pour tenir & attacher au corps du pourpoint.
5. Le petit fond au bas, dedâs lequel se met la cuisse iusques à deux doigtz pres du bout, seruant aussi à faire la beauté & forme de la iambe.
6. Le ressort, pour faire mouuoir la gâchette qui ferme la iambe.
7. La gâchette qui tiêt le baston de la iambe droit & ferme, de peur qu'il ne renuerse.
8. L'anneau auquel est attachee vne corde pour tirer la gâchette, à fin que le baston se puisse plier, lors que lon se sied, & que lon est à cheual.
9. La charniere pour faire iouer & mouuoir la iambe, mise au deuant du genoil.
10. Vn petit estoqueau ou arrest pour gar-

Fig. 61  
 Ambroise Paré  
 Jambe artificielle et description de son fonctionnement  
 1564  
 illustration pour les Dix livres de la chirurgie  
 gravure sur bois  
 Coligny  
 Fondation Martin Bodmer



Fig. 62  
Marsia Rosso  
copie de la première période impériale à partir  
d'un original grec du 2<sup>ème</sup> siècle avant J.-C.  
vers 14-69  
marbre « pavonazzo » (partie antique)  
marbre blanc (restauration)  
245 cm de hauteur  
Florence  
Offices



Fig. 63  
Hagésandre, Athénodore et  
Polydore de Rhodes (?)  
Laocöon  
copie romaine à partir d'un  
groupe statuaire hellénistique  
vers 40 avant J.-C.  
marbre  
240 cm de hauteur environ  
Vatican  
Musei Vaticani

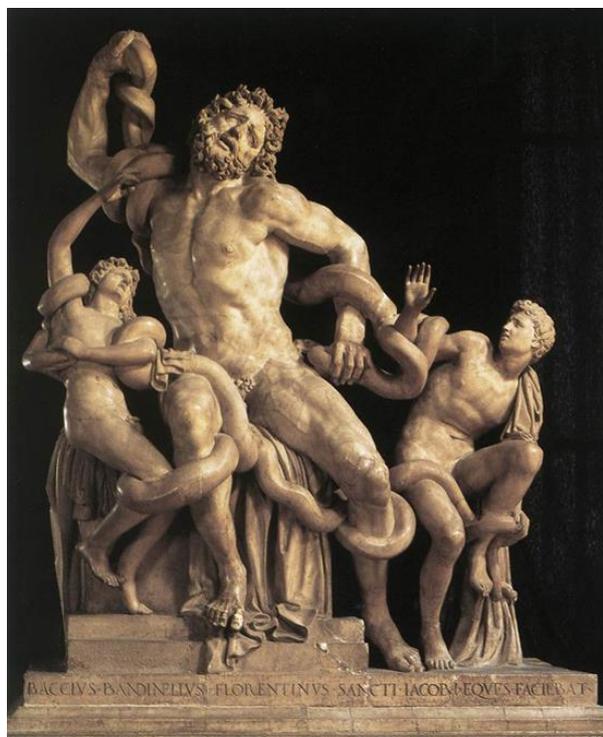


Fig. 64  
Baccio Bandinelli  
Copie du Laocöon  
1525  
marbre  
240 cm de hauteur environ  
Florence  
Offices



Fig. 65  
Giovan Battista Tinti  
La Vierge et les saints Côme et Damien  
opérant un patient  
1540  
huile sur toile  
221 x 138 cm  
Parme  
Galleria Nazionale

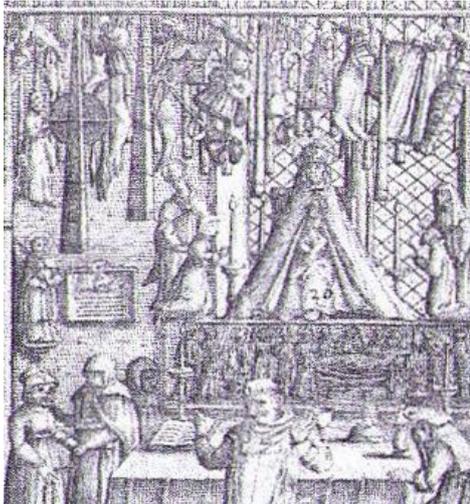
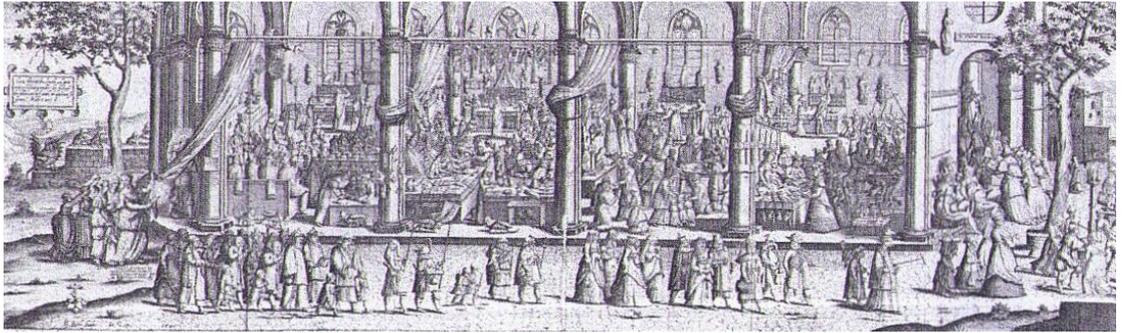


Fig. 66  
 Anonyme au monogramme « DG »  
 Satire de l'Église catholique  
 vue d'ensemble et détail des  
 offrandes votives  
 1605  
 HB 56 1-3 / 1336  
 gravure  
 Nuremberg  
 Germanisches National Museum  
 Kupferstichkabinett



Fig. 67  
 Anonyme italien  
 Tablette votive illustrant une opération chirurgicale  
 17<sup>ème</sup> siècle  
 huile sur bois  
 45 x 34 cm  
 Viterbo  
 Santuario della Madonna della Quercia



Fig. 68  
 Collectif brésilien  
 Le Miracle de la jambe noire en bande dessinée  
 série « Sagrada »  
 (12) 1954  
 Brésil  
 collection privée



Fig. 69  
Fête des saints Côme et Damien à Riace  
2004  
Photographies  
Archives photographiques de L'Istituto Centrale  
per la Demoeanoantropologia  
Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari  
Rome



Fig. 70  
Luis Cruz Hernández  
Le miracle des saints Côme et Damien  
tableaux 1 et 2  
1991  
technique mixte sur toile  
collection privée