

Μουσείο Μπενάκη

Τόμ. 9, Αρ. 9 (2009)



Ένα μεσαιωνικό κέντημα στο Μουσείο Μπενάκη

Youlie Spantidaki

doi: [10.12681/benaki.21](https://doi.org/10.12681/benaki.21)

Βιβλιογραφική αναφορά:

Spantidaki, Y. (2013). Ένα μεσαιωνικό κέντημα στο Μουσείο Μπενάκη. *Μουσείο Μπενάκη*, 9(9), 143–208.
<https://doi.org/10.12681/benaki.21>

ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

9, 2009

YOULIE SPANTIDAKI

Un « opus teutonicum » au musée Bénéaki

ΑΝΑΤΥΠΟ



ΑΘΗΝΑ 2010

Un « opus teutonicum » au musée Bénaki

LA PIÈCE ÉTUDIÉE, appartenant au musée Bénaki sous le n° inv. 28001, est une broderie blanche dont il ne subsiste qu'une partie, ses deux extrémités ayant été découpées. Sa hauteur de 153 cm doit correspondre à son état initial, alors qu'elle devait être plus large que les 180 cm actuels.

La décoration est tripartite : le registre central, d'une largeur de 95 cm, contient les scènes figuratives, alors que les deux bandes similaires qui l'encadrent présentent une décoration végétale.

Au centre de la broderie est représentée la figure du Christ de l'Apocalypse au centre d'une mandorle, assis sur l'arc-en-ciel et entouré de deux anges, de la Vierge Marie et d'un saint. Cette scène n'est plus au centre de la pièce puisque celle-ci n'est que partiellement conservée ; les restes de broderie sur l'un des côtés attestent que la scène religieuse était suivie d'une série d'animaux héraldiques (fig. 1). On remarque qu'à cet endroit, l'orientation de la broderie change : alors que la scène centrale est tournée vers le spectateur, la partie latérale se lit de côté. À supposer que la partie manquante était symétrique, on peut émettre l'hypothèse que la partie centrale de la pièce était posée sur une table et que les parties latérales tombaient de chaque côté. Vu le thème religieux de la broderie, il est très probable qu'elle était utilisée comme nappe d'autel. Plusieurs nappes d'autel en broderie blanche du Moyen Âge, présentant le même sujet et adoptant la même disposition, sont conservées. Parmi elles, nous pouvons citer un « Christ in Jugement and others », provenant du couvent d'Altenberg de Hesse, en Allemagne, daté de la seconde moitié du XIV^e siècle et conservée sous ce nom au Metropolitan Museum of Art de New York (Acc. n° 29.87)¹ (fig. 2).

Nous pouvons aussi citer deux nappes d'autel conservées au lieu de leur fabrication, au monastère de Lüne en Allemagne (fig. 3, 4).²

Le tissu

Le tissu du fond de la broderie du musée Bénaki est une toile équilibrée, dont le nombre de fils de chaîne au centimètre varie de 18 à 20, alors que pour la trame il varie de 22 à 26. Les fils sont simples, de torsion z. Leur diamètre moyen se situe autour de 0,25 mm, mais ils présentent certaines variations caractéristiques des fils filés à la main (fig. 5).

Le travail de tissage est très régulier, mais on peut observer quelques erreurs (double passage des fils dans les deux directions) (fig. 6).

L'examen des fibres au microscope optique montre qu'il s'agit de lin (fig. 7).

Dans les parties latérales du tissu, à l'endroit où la broderie est coupée, il y a un rempli consolidé par le point d'ourlet³ (fig. 8, 9).

En haut, le tissu se termine également par un ourlet, alors qu'en bas subsiste une lisière. On observe que sur les onze derniers rangs, les fils parallèles à la lisière sont utilisés en double (fig. 10).

La toile présente deux coutures, une horizontale et une verticale, qui la séparent en trois fragments. La couture horizontale se perd à gauche dans les vêtements de l'ange et la traverse verticale de la croix. Elle apparaît au-dessus de la traverse horizontale (fig. 11) et pénètre au centre à l'intérieur de la mandorle. Elle est visible au niveau du nimbe du Christ (fig. 12), se perd à nouveau dans la bro-



Fig. 1. La broderie dans son état actuel. Athènes, musée Bénaki, n° inv. 28001.

derie des vêtements, puis continue à l'intérieur de l'aigle bicéphale (fig. 13).

À l'extrémité droite de la pièce, on observe une lisière des deux côtés de la couture, et la réunion se fait par un point décoratif (fig. 14).

La partie inférieure du tissu se termine en haut et en bas par une lisière, lisière latérale, et sa hauteur de 103 cm correspond à la largeur du lé. Le tissu est donc utilisé avec la trame orientée verticalement.

La couture verticale traverse la bande décorative supérieure (fig. 15). Elle se termine à l'extrémité du nimbe du Christ, au milieu de sa tête (fig. 16).

Le fait que la couture passe par le milieu de la tête du

Christ est une preuve supplémentaire de ce que celui-ci occupait le milieu d'origine de la broderie.

La partie supérieure de la broderie est constituée de deux fragments de tissu, d'une hauteur de 50 cm, qui se terminent sur l'un des côtés par une lisière.

On peut conclure que, pour la fabrication du support de cette broderie, on a utilisé un lé de tissu dont la longueur correspond à la largeur de la pièce et un autre lé de la moitié de cette longueur, que l'on a coupé au milieu et dont on a réuni côte à côte les deux morceaux. La pièce à exécuter devant être plus large que la largeur d'un tissu de lin apparemment disponible, on peut comprendre que deux morceaux de tissu aient été assemblés. Par contre, il



Fig. 2. La nappe d'autel en broderie d'opus teutonicum. New York, The Metropolitan Museum of Art. Fletcher Fund, 1929 (29.87) © The Metropolitan Museum of Art.

Fig. 3. La nappe d'autel « Der Weltenrichter zwischen Maria und Johannes dem Täufer » est datée vers 1300. Lüne, musée de Lüne (photo: Klosterkammer Hannover).

Fig. 4. La nappe d'autel « Der Gradenstuhl ». Lüne, musée de Lüne (photo: Klosterkammer Hannover).

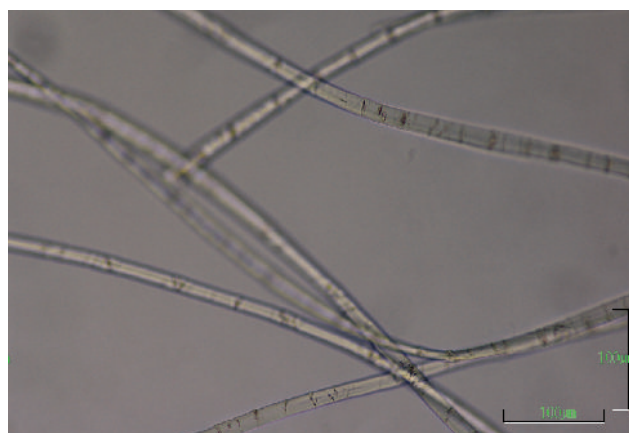
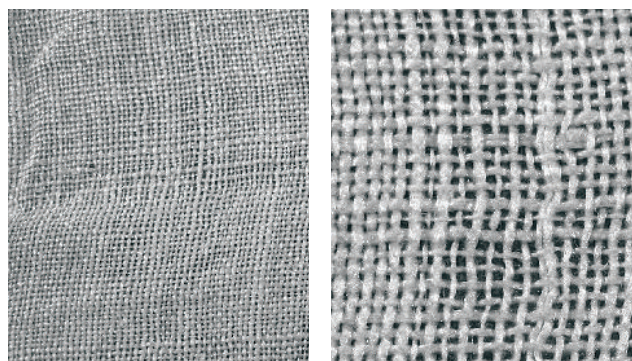


Fig. 5. Tissu servant de fond à la broderie.

Fig. 6. Détail du tissu montrant des erreurs de tissage.

Fig. 7. Vue longitudinale au microscope optique (x 200) des fibres du tissu montrant les caractéristiques des fibres de lin.

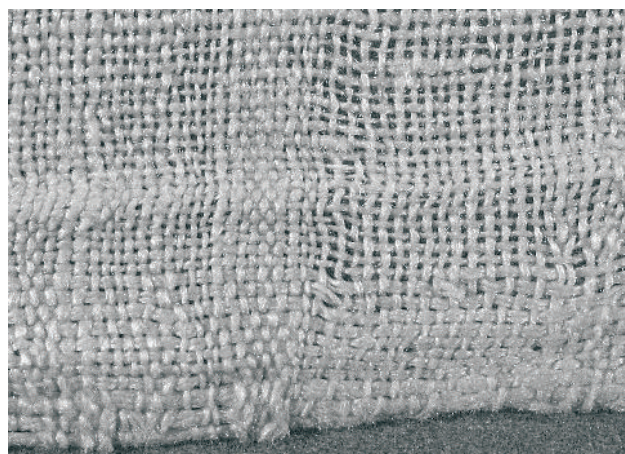
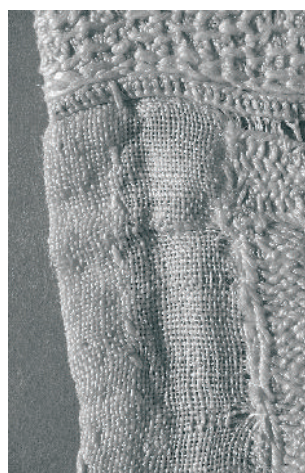


Fig. 8. Détail de l'ourlet du côté gauche à l'endroit.

Fig. 9. Détail de l'ourlet du côté droit à l'envers.

Fig. 10. Détail des fils doubles de la lisière.

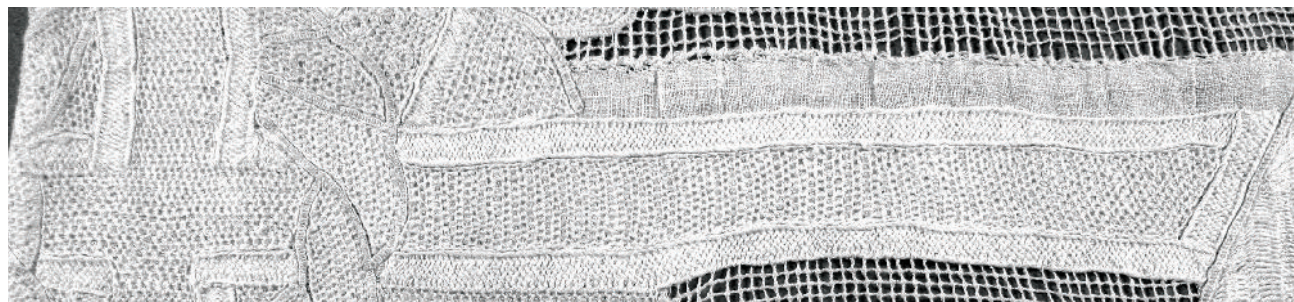


Fig. 11. La couture est visible tout le long de la traverse horizontale de la croix.

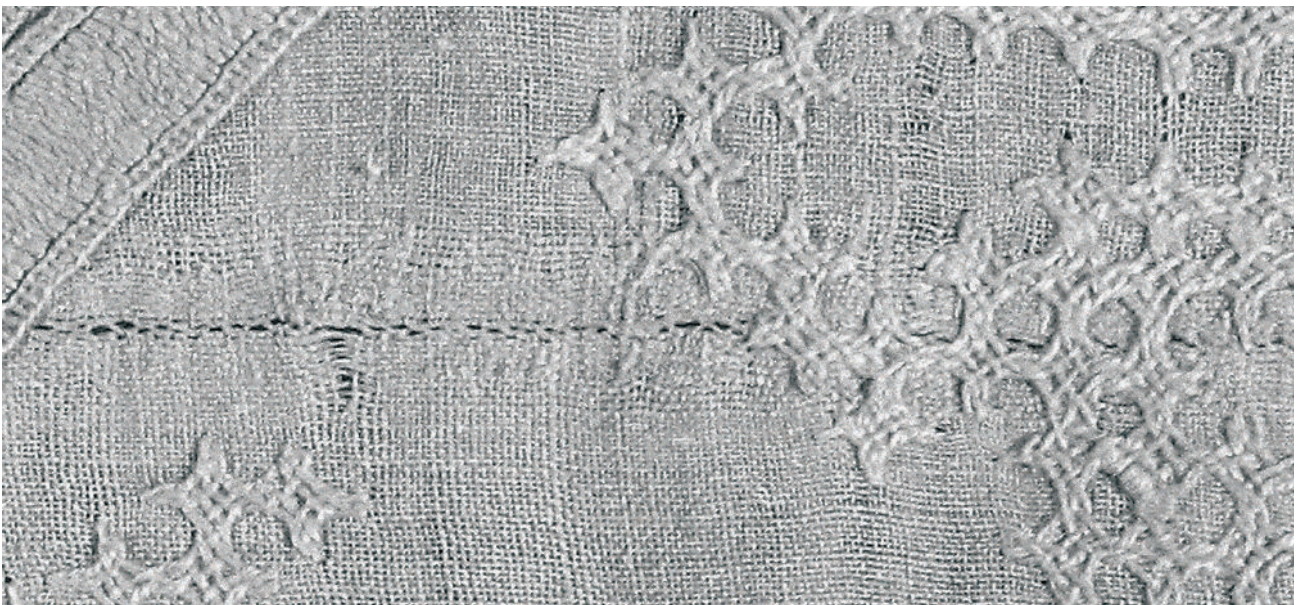
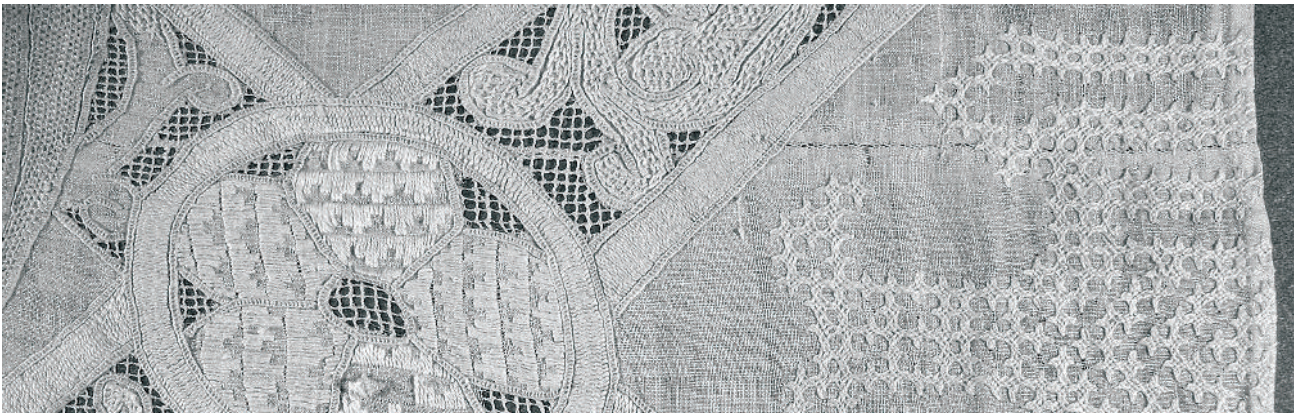


Fig. 12. À l'intérieur de la mandorle, elle passe au niveau du nimbe du Christ.

Fig. 13. À droite de la broderie, la couture traverse le corps de l'aigle bicéphale.

Fig. 14. Un point décoratif réunit les deux lisières du tissu.



Fig. 15. La couture verticale traversant la bande décorative.



Fig. 16. La couture pénétrant à l'intérieur de la mandorle et se terminant au niveau de la tête du Christ.



est surprenant que, dans une pièce aussi importante, on n'ait pas utilisé un fragment de même longueur que sa largeur, que l'on ait pris un fragment de tissu de moitié plus court que nécessaire, tissu que l'on a été obligé de couper en deux, en créant une couture juste au milieu. L'assemblage de ces trois fragments de tissu a été effectué avant l'exécution de la broderie. Cela nous amène à nous interroger sur la valeur des tissus à l'endroit où la broderie a été fabriquée. Mais une recherche iconographique montre que cette pratique d'assemblage de plusieurs fragments de tissu était fréquente parmi les broderies blanches du Moyen Âge exécutées en Allemagne, et il faut plutôt l'attacher à une époque et à une région qu'à un endroit précis. Parmi les pièces de broderie blanche présentant plusieurs coutures sur leur tissu de fond, nous pouvons citer un voile de carême avec scènes de la Passion du Christ provenant du monastère de Lüne en Basse-Saxe (Allemagne) et daté dans la seconde moitié du XIII^e siècle.⁴ Le musée de Cleveland possède aussi une nappe d'autel dont le tissu de fond réunit deux fragments de tissu (fig. 17).

Dans la broderie du musée Bénaki, la toile n'est pas



Fig. 17. On distingue la couture horizontale qui réunit les deux fragments du tissu de la nappe d'autel. Altenberg an der Lahn, Prämonstratenserinnenkloster, c. 1350. © The Cleveland Museum of Art, Acquis au moyen du J. H. Wade Fund, 1948. 352.

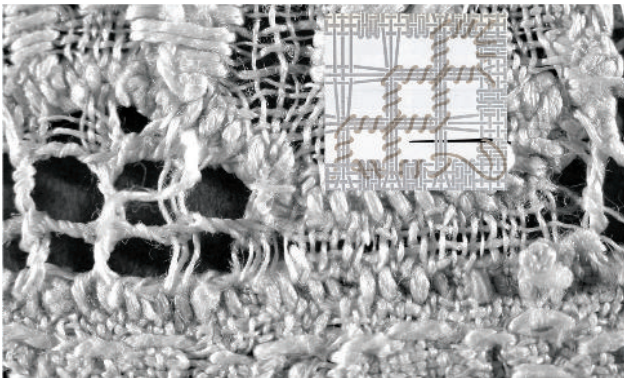


Fig. 18. Les fils de deux directions du tissu sont serrés étroitement.

utilisée partout de la même façon. Dans la scène centrale, et dans les deux frises horizontales, sur la partie qui n'est pas brodée, on a utilisé la technique des fils déplacés pour former un treillis ajouré qui fait ressortir la broderie. On retrouve ce même procédé à l'intérieur du cadre losangé qui entoure le côté comportant les animaux.

Pour la formation de ce fond quadrillé d'aspect semi-transparent, les brodeuses n'ont pas retiré de fils au tissu, mais elles les ont enserrés par un point de surjet travaillé avec un fil que l'on voit passer au-dessus du point qui délimite la broderie, ce qui prouve que le fond ajouré a été réalisé après la broderie (fig. 18).

La qualité du travail de fabrication du fond ajouré n'est pas constante. En certains endroits le point de surjet est lâche, alors qu'ailleurs il est très serré, mais on arrive à distinguer au milieu du croisement les fils du tissu en armure toile. Ce fil (fil z4S) est un retors à quatre brins de torsion S, dont chaque brin a une torsion z



Fig. 19. Le fil z4S.

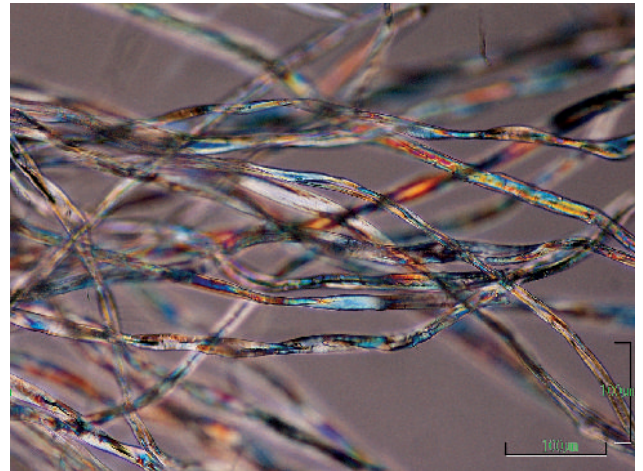


Fig. 20. Les fibres en coton au microscope optique x200.

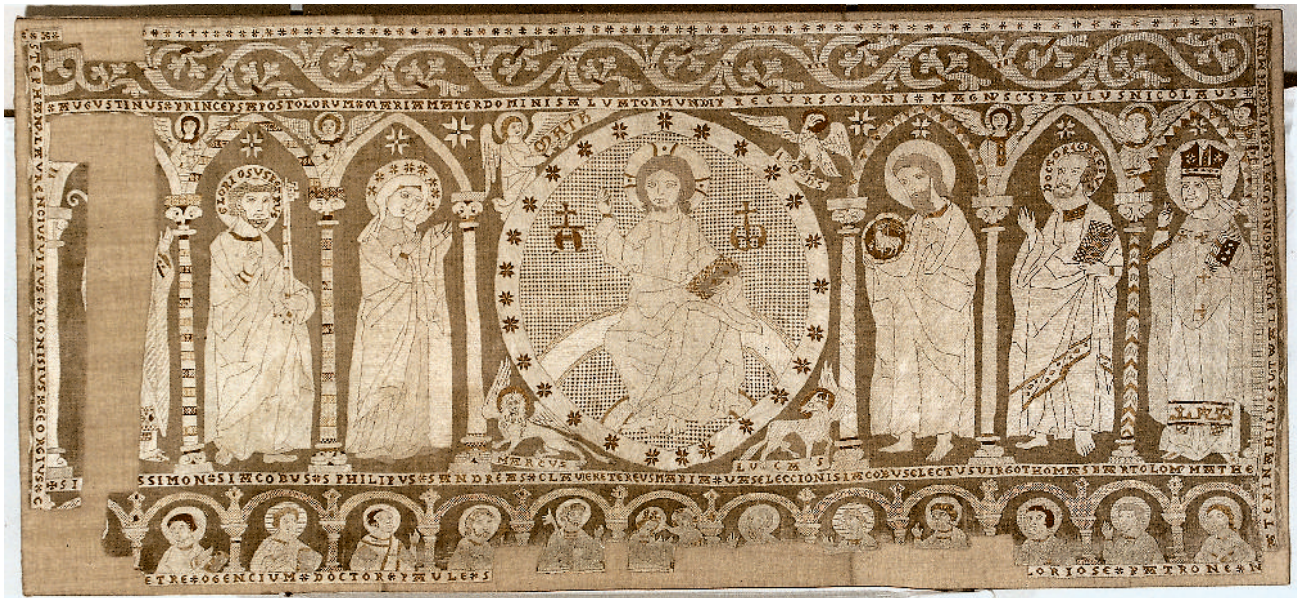


Fig. 21. L'antependium du « Christ en gloire », du milieu du XIIIe siècle, provenant du couvent de Heiningen. Helmstedt, Kloster St. Marienberg, Stiftung Braunschweigischer Kulturbesitz (photo: Aginma).
© PARAMENTENWERK-STATT der von Veltheim-Stiftung.

et un diamètre d'environ 0,13 mm (fig. 19).

L'examen des fibres au microscope optique a montré qu'elles sont en coton (fig. 20).

Ce procédé d'ajourage de la totalité ou d'une partie du fond de la broderie par la technique des fils remaniés (déplacés ou retirés) est présent sur plusieurs broderies médiévales de Hesse ou de Basse-Saxe (Allemagne), comme par exemple l'antependium du « Christ en gloire » du milieu du XIIIe siècle provenant du couvent de Heiningen et con-

servé au couvent de St. Marienberg à Helmstedt⁵ (fig. 21).

Les deux bandes externes

Leur décor est formé par un rinceau ondulant continu d'où prennent naissance des feuilles polylobées. Vers l'extérieur elles sont bordées par un fragment de tissu de 6 cm de hauteur et le rinceau s'appuie sur une surface de 3 cm. La hauteur des rinceaux varie entre 18 et 20 cm. Les deux bordures sont d'un décor similaire, mais pas

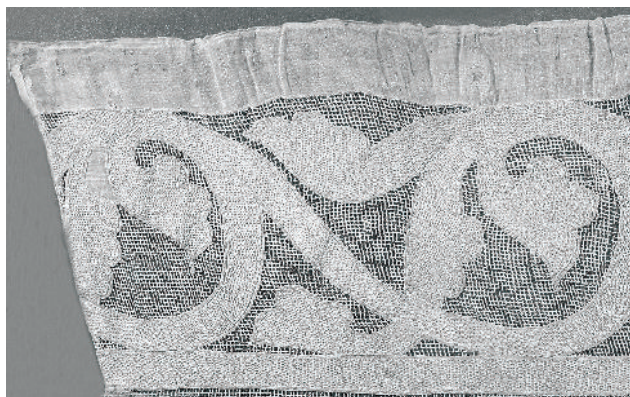


Fig. 22. Vue d'un fragment de la bande supérieure à partir du côté gauche. La vue montre un rapport complet du dessin.



Fig. 23. Montage des prises de vue d'un fragment de la bande inférieure à partir du côté gauche. La vue montre un rapport complet du dessin.

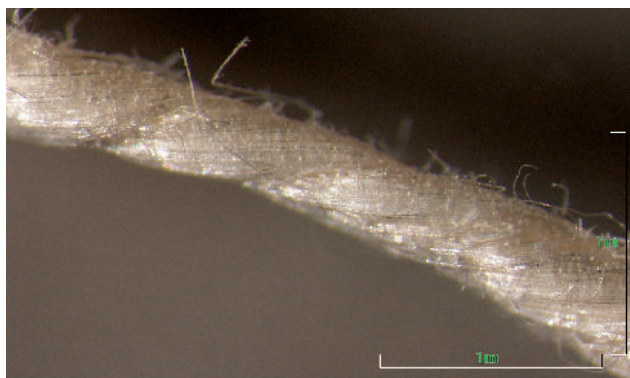


Fig. 24. Le fil de la broderie z2S.

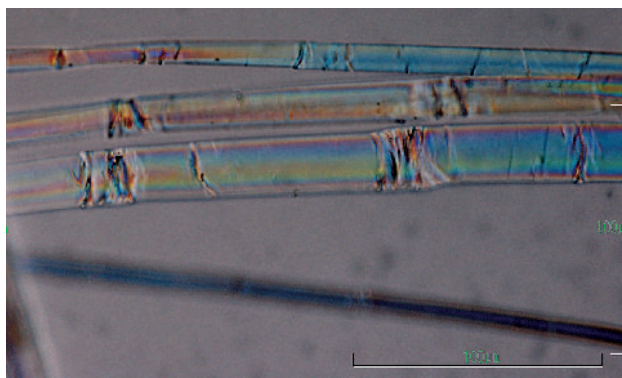


Fig. 25. Vue longitudinale x500 au microscope optique des fibres du fil de la broderie montrant les caractéristiques des fibres du lin.

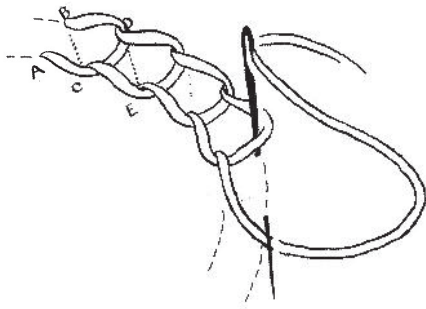


Fig. 26. Diagramme montrant les deux façons de travailler la chaînette en échelle (d'après : Windsor Fry 1946, 17 pl. 7d).

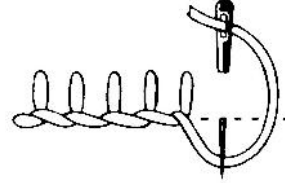


Fig. 29. Ligne de points de feston.

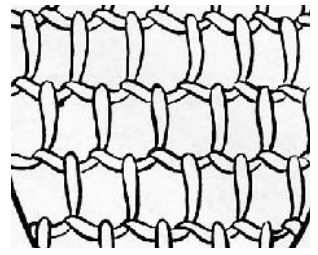


Fig. 30. Rangs de points de feston utilisés comme remplissage et travaillés en une seule direction.

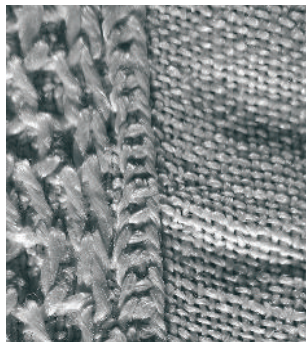


Fig. 27. Détail de la chaînette en échelle à l'endroit.

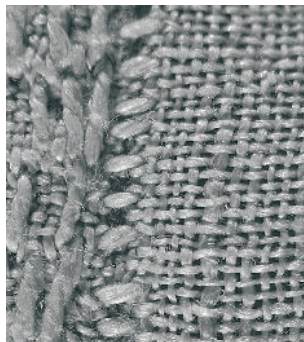


Fig. 28. Détail de la chaînette en échelle à l'envers.

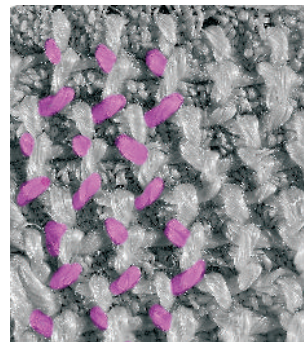


Fig. 31. Détail des rangs de points de feston travaillés de gauche à droite et de droite à gauche, indiqué par la couleur, à l'endroit.

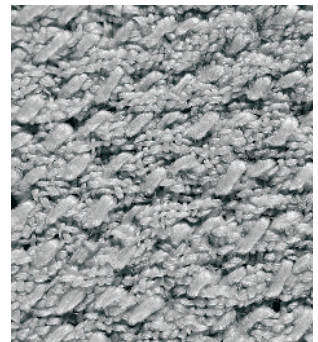


Fig. 32. Détail du même point à l'envers.

Les motifs de chaque bande sont contournés par une variante du point de chaînette, la chaînette en échelle (*open chain*) (fig. 26, 27), qui parfois pénètre aussi à l'intérieur des motifs pour accentuer la ligne du mouvement. Il existe deux façons de travailler cette variante, qui se distinguent seulement par le positionnement des fils à l'envers. En sortant l'aiguille à l'endroit A, on la pique à l'endroit B en laissant le fil aussi lâche qu'il faut pour former une boucle, puis on la sort, suivant la technique utilisée, soit à l'endroit C, soit à l'endroit D, au-dessus de la boucle. Si l'on exécute le passage BC et ensuite DE, etc., il y aura à l'envers création d'une série de lignes diagonales. Si l'on passe par BD, CE, etc., il y aura à l'envers deux séries de lignes parallèles aux contours du point.⁷

L'examen de l'envers de la broderie montre une série de lignes diagonales, ce qui permet de déduire que l'on a utilisé la première méthode (fig. 28).

Ce même point est utilisé pour contourner les motifs partout dans la broderie.



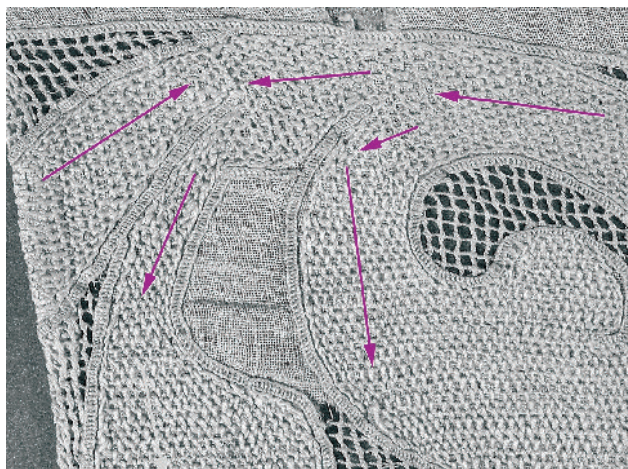


Fig. 33. Les flèches indiquent le changement d'orientation dans la direction des rangs de points de feston.

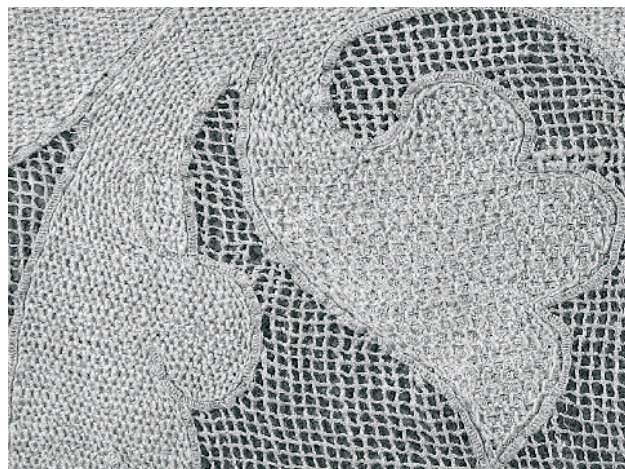


Fig. 34. Changement dans l'espacement des bouclettes.

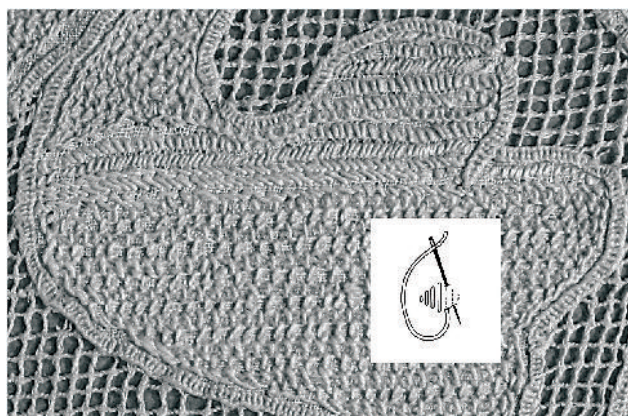


Fig. 35. À cet endroit, les rangs de points de feston sont interrompus par des lignes de points lancés.

Sur la bordure supérieure, les motifs sont décorés par un seul point : c'est le point de feston, dit aussi point de bouttonnière,⁸ qui peut être utilisé en lignes successives pour remplir des motifs⁹ (fig. 29-32).

Dans cette broderie, le travail de formation des lignes de bouclettes s'exécute selon les deux directions gauche-droite et droite-gauche, comme le montre le changement d'orientation de la ligne créée à partir de l'endroit où l'aiguille sort du tissu.

La bordure supérieure, dans sa surface conservée, est décorée par ce seul point qui remplit tous ses motifs, mais on peut observer que son orientation et son espacement changent par endroits, ce qui produit un jeu de lumière



Fig. 36. Montage de prises de vue d'une partie de la bordure inférieure, où apparaissent plusieurs points de broderie.

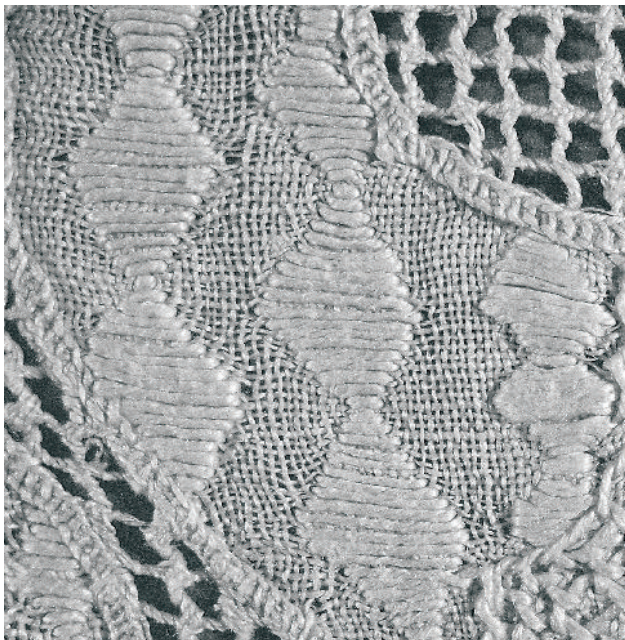
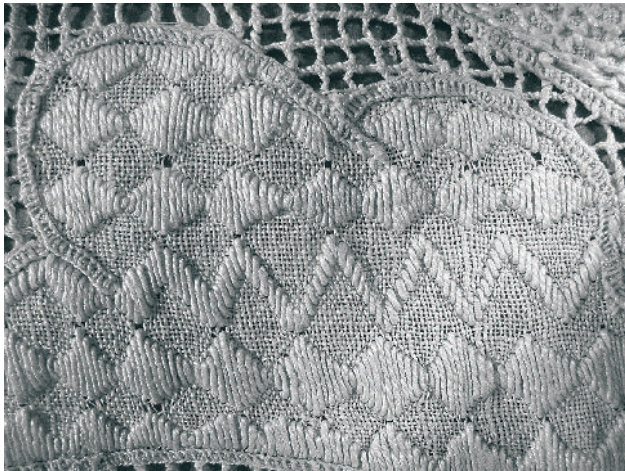


Fig. 37. Losanges et chevrons composés par des points lancés verticaux.

Fig. 38. Losanges composés par des points lancés horizontaux.

très subtil (fig. 33, 34). Cet effet, à peine perceptible, qui a une incidence sur l'angle de réflexion de la lumière, est recherché dans tous les endroits de l'ouvrage où l'on a employé ce point.¹⁰

Dans cette bordure, à un seul endroit, le point décoratif change et le point de feston est remplacé par des lignes de points lancés, dont l'orientation alterne à chaque rang (fig. 35).

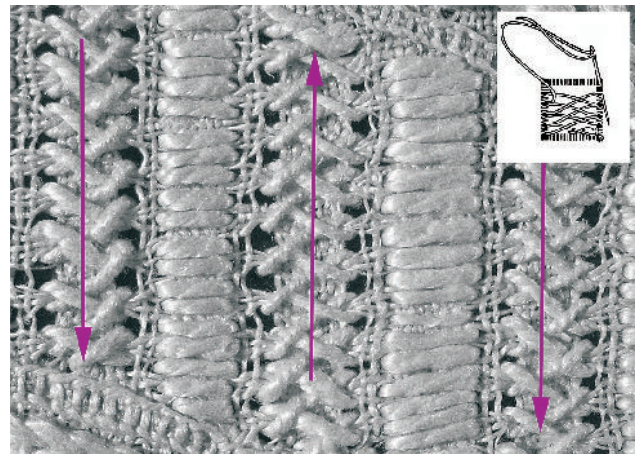
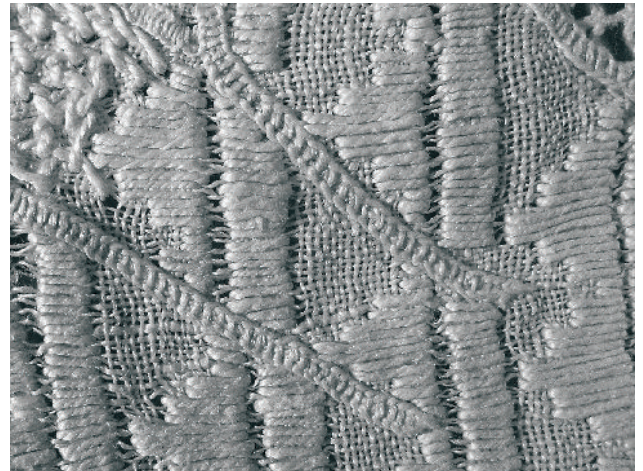


Fig. 39. Rayures verticales et rangées de petites dents exécutées en points lancés horizontaux.

Fig. 40. Rayures verticales de points lancés horizontaux alternant avec des rayures au point de zigzag. Les flèches indiquent la direction du travail. Le diagramme du point de zigzag est extrait de l'ouvrage de Windsor Fry 1946, 191 pl. 87.

Sur la bordure inférieure, le premier rapport du dessin est décoré lui aussi par le point de feston (fig. 23), mais à partir du deuxième rapport apparaissent une série de points différents (fig. 36), groupés par Thérèse de Dillmont sous le nom de « points de remplissage composés de points lancés, appelés “points damassés” ». ¹¹ On y trouve des chevrons ou des losanges exécutés par des points lancés verticaux (fig. 37), des losanges avec des points hori-

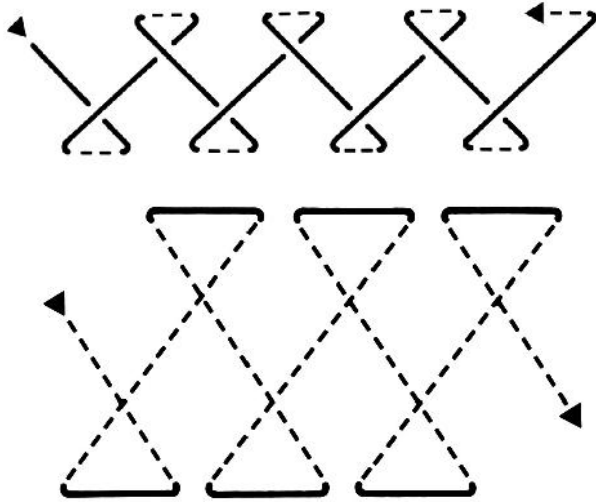
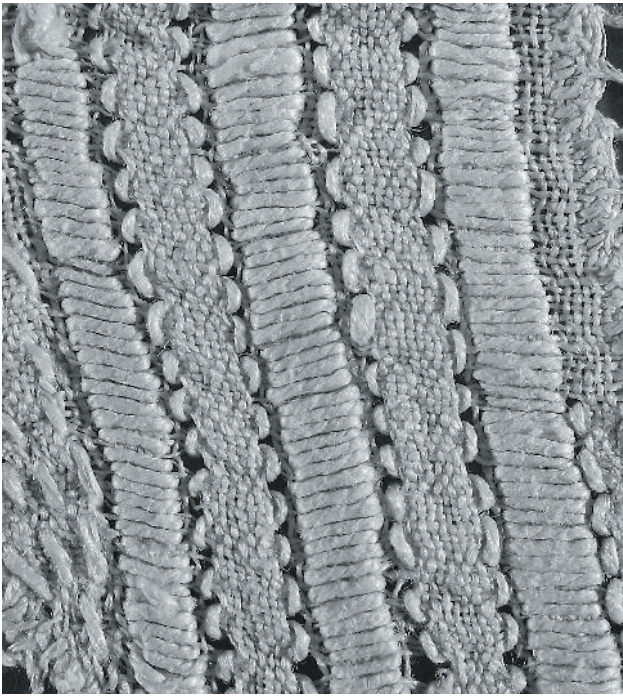


Fig. 41. L'envers du tissu, où l'on voit que l'aspect des rayures verticales reste le même, alors que le point de zig zag change et présente deux lignes de traits interrompus parallèles.

Fig. 42. Diagramme présentant le point de zigzag à l'endroit (d'après : Grönwoldt 1993, 271, 27).

Fig. 43. Diagramme présentant le point de zigzag à l'envers (d'après : Grönwoldt 1993, 271, 28).

zontaux qui correspondent au quatrième point damassé selon la terminologie de Th. de Dillmont¹² (fig. 38), des rayures verticales accompagnées de rangées de petites dents constituées par des points lancés horizontaux (fig. 39) et des rayures verticales de points horizontaux alternant avec des rayures faites au point russe,¹³ qui correspondent au sixième point damassé selon la terminologie de Th. de Dillmont.¹⁴

Sur la fig. 40, on observe que la direction de l'exécution des rayures en zigzag alterne.

Tous ces points ont un aspect identique à l'endroit et à l'envers, sauf le point de zigzag qui, à l'envers, présente deux lignes parallèles de petits points interrompus (fig. 41).

Les diagrammes suivants représentent le parcours du fil pendant la formation du point de zigzag à l'endroit et à l'envers. Les traits continus correspondent au passage du fil à l'endroit et les traits interrompus à l'envers. Les flèches indiquent la direction du travail (fig. 42, 43).

Les rinceaux ondulants sont fréquents dans les bordures des travaux de broderie blanche médiévale : nous pouvons citer l'antependium déjà mentionné du Christ en gloire, comme ayant un motif très similaire (fig. 21).

LA SCÈNE CENTRALE

Données iconographiques

Le Christ de l'Apocalypse au centre d'une mandorle est assis sur une partie de l'arc-en-ciel et s'appuie sur un nuage. Il est entouré, de chaque côté, par deux personnages qui se présentent de façon symétrique. Au premier plan sont agenouillés, à gauche la Vierge Marie et, à droite, un saint barbu. Derrière, un ange debout, avec une aile déployée au-dessus de la mandorle, tient des instruments de la Passion. La partie gauche étant coupée à cet endroit, on ne peut deviner qu'une partie des deux figures représentées (fig. 44).

Les deux anges

Ils se tiennent debout, mais on ne peut distinguer qu'une partie de leurs corps, car ils sont cachés par les personnages du premier plan.

L'ange de droite

On peut mesurer la hauteur de l'ange de droite à partir du nimbe jusqu'en bas du vêtement, soit 62 cm. Le corps est



Fig. 44. La partie centrale de la broderie, avec le Christ en gloire.

Fig. 45. L'ange de droite.

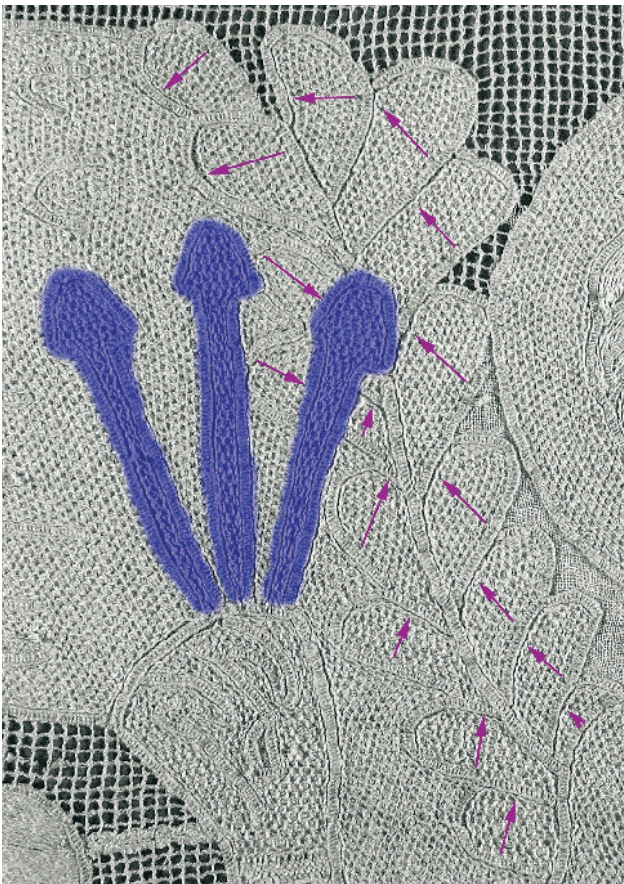


Fig. 46. Une partie de l'aile droite. Les flèches indiquent l'orientation des rangs de points de festons. En couleur, les saints clous.

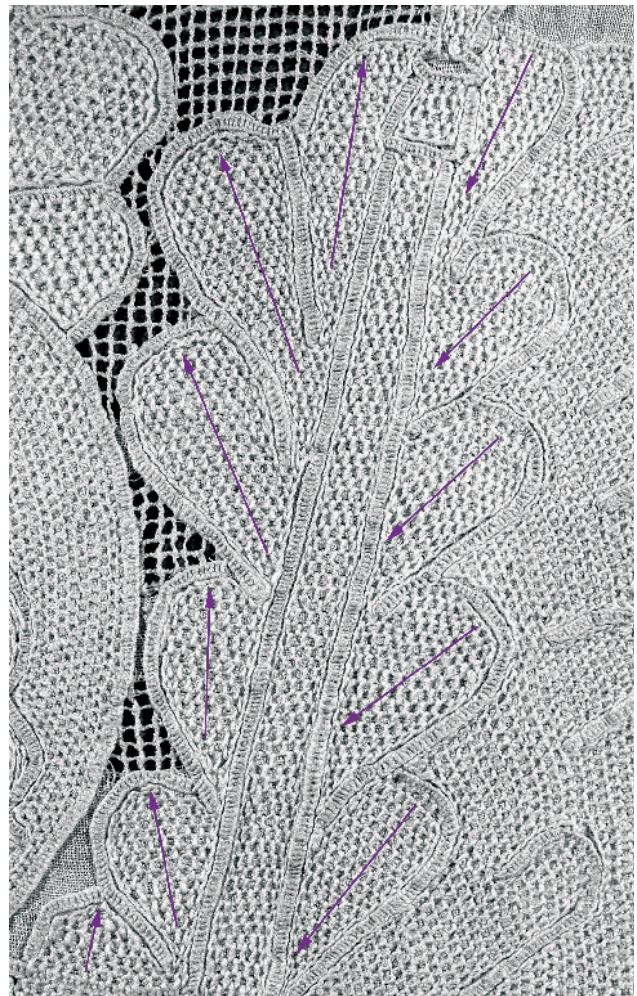


Fig. 47. Une partie de l'aile gauche. Les flèches indiquent l'orientation des rangs de points de festons.

représenté de face et la tête, légèrement inclinée, regarde vers le Christ. Au-dessus de la tête, cachée en partie par le nimbe, se trouve une fleur à cinq pétales. Dans la main gauche pliée, il tient au niveau de la taille une lance longue de 51,5 cm, dont la pointe dépasse l'extrémité de l'aile gauche, elle-même cachée et ramassée derrière le corps. Dans la main droite élevée, il tient trois des saints clous¹⁵ (fig. 45-47).

Tout le corps est travaillé en rangs de points de feston et les détails et les plis des vêtements sont soulignés au point de chaînette en échelle qui pénètre à l'intérieur des motifs.

La partie de chaque aile qui entoure la tête est dessinée comme une branche feuillue dont l'orientation des rangs de points de feston se modifie selon l'emplacement de chaque « feuille ».

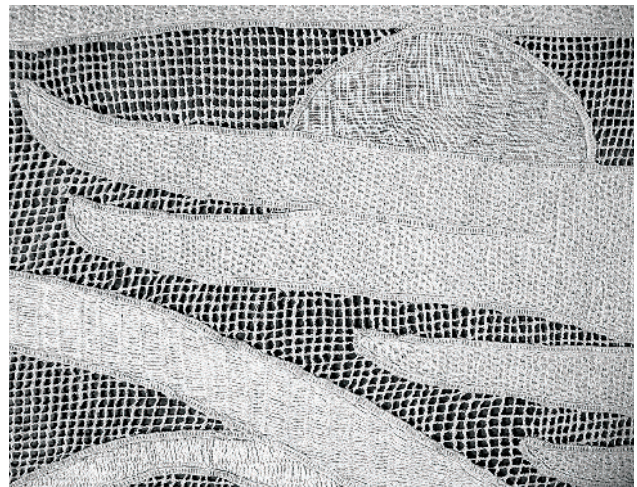


Fig. 48. L'extrémité de l'aile droite avec l'hémisphère de la lune.



Fig. 49. L'ange porte l'étole du diacre.

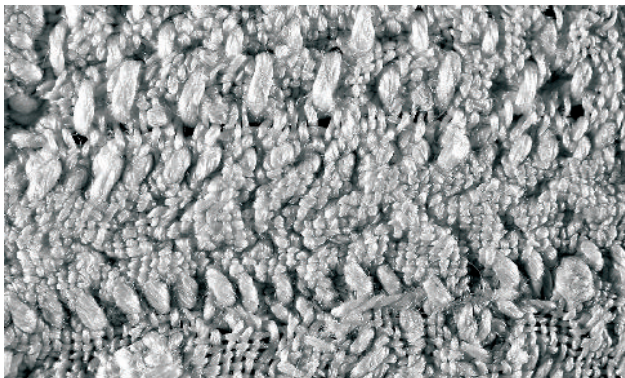


Fig. 50. La bordure de l'étole en point de nattes.

Fig. 51. Le point de nattes à l'envers.

A l'extrémité de la grande aile déployée, dont la longueur est de 45 cm et la plus grande largeur fait 15,5 cm, se trouve un hémisphère de tissu non brodé qui pourrait représenter la lune, puisqu'il ne s'agit pas d'une reprise (fig. 48).

L'ange porte l'insigne du diacre : l'étole croisée sur sa poitrine, dont les extrémités pendent sur son côté gauche. Elle est remplie par des rangs de points de feston parsemés de points ronds, formés par une ligne de points de chaînette en échelle très serrés qui créent un relief (fig. 49).

Chaque pan de l'étole est bordé de chaque côté par une bande de point de nattes¹⁶ (fig. 50). Dans le point de nattes, le fil ne traverse l'étoffe qu'aux extrémités, si bien que l'on observe à l'envers deux rangs de petits points inclinés, dont l'orientation est inversée (fig. 51).

Le point de nattes est aussi utilisé pour terminer les deux pans de l'étole (fig. 52, 53), former deux bandes au décolleté de l'ange (fig. 54), décorer le vêtement aux poignets et border les larges manchettes (fig. 55, 56).

On observe que chaque fois que les rangs des points de

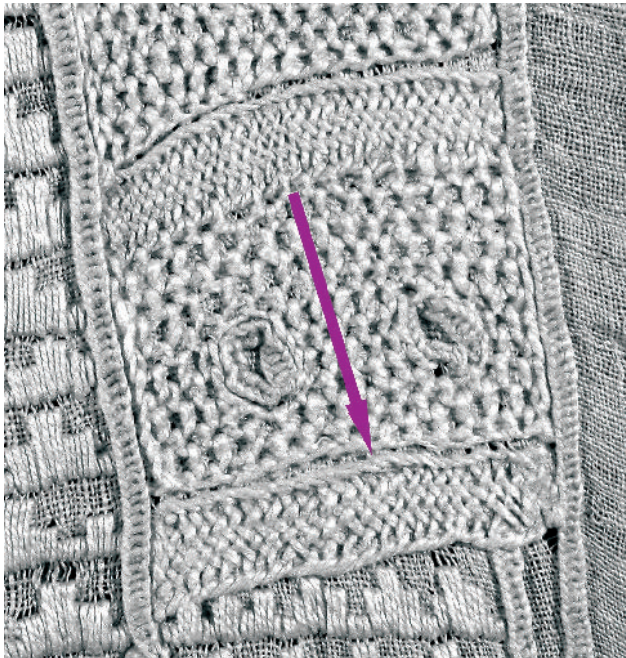


Fig. 52. Finition du pan gauche de l'étole. La flèche indique l'orientation des rangs du point de festons.

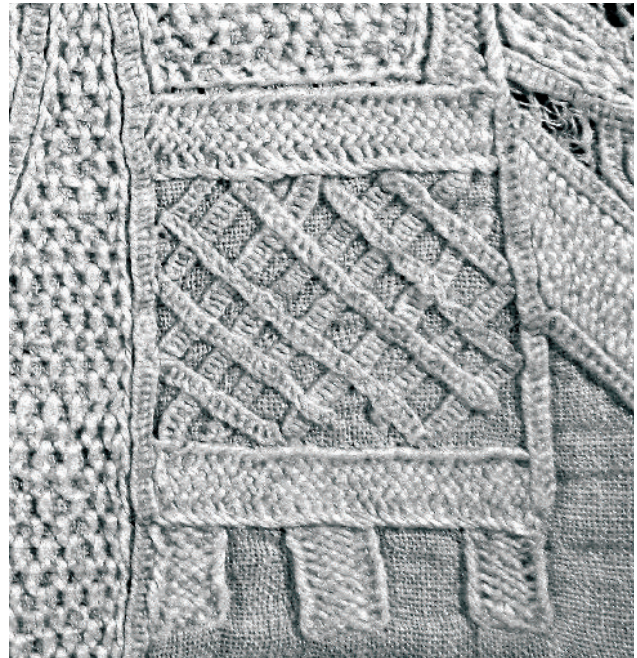


Fig. 53. Finition du pan droit de l'étole. Il y a formation d'une sorte de gland au point de nattes.

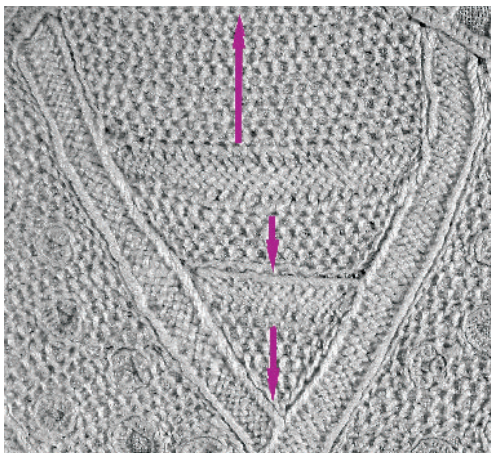


Fig. 54. Les deux bandes du point de nattes. Les flèches indiquent l'orientation des rangs du point de festons.

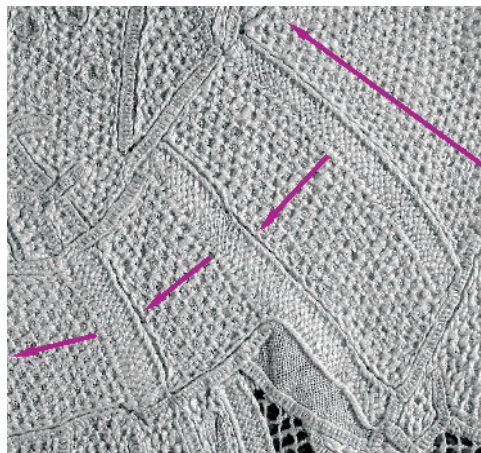


Fig. 55. La manche gauche. Les flèches indiquent l'orientation des rangs du point de festons.

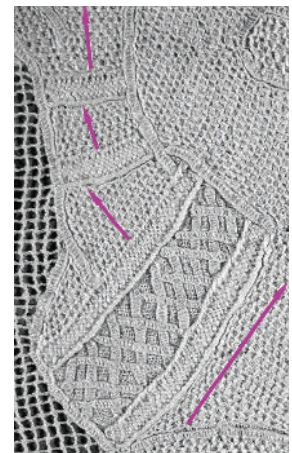


Fig. 56. La manche droite. Les flèches indiquent l'orientation des rangs du point de festons.

feston commencent du côté du point de nattes, leur premier rang s'accroche à lui (fig. 52, 54-56). Cela indique que les bandes du point de nattes sont construites avant les points de remplissage en point de feston.

Le vêtement se termine au poignet de la main droite par deux bandes de point de nattes (fig. 56), alors qu'à

celui de la main gauche il n'y en a qu'une (fig. 55). La décoration diffère d'une manchette à l'autre : celle de gauche est remplie par des rangs de points de feston (fig. 55), alors que dans l'autre, des lignes de point de chaînette en échelle se croisent en formant un réseau losangé (fig. 56). Le même réseau se rencontre à l'extrémité du pan droit de

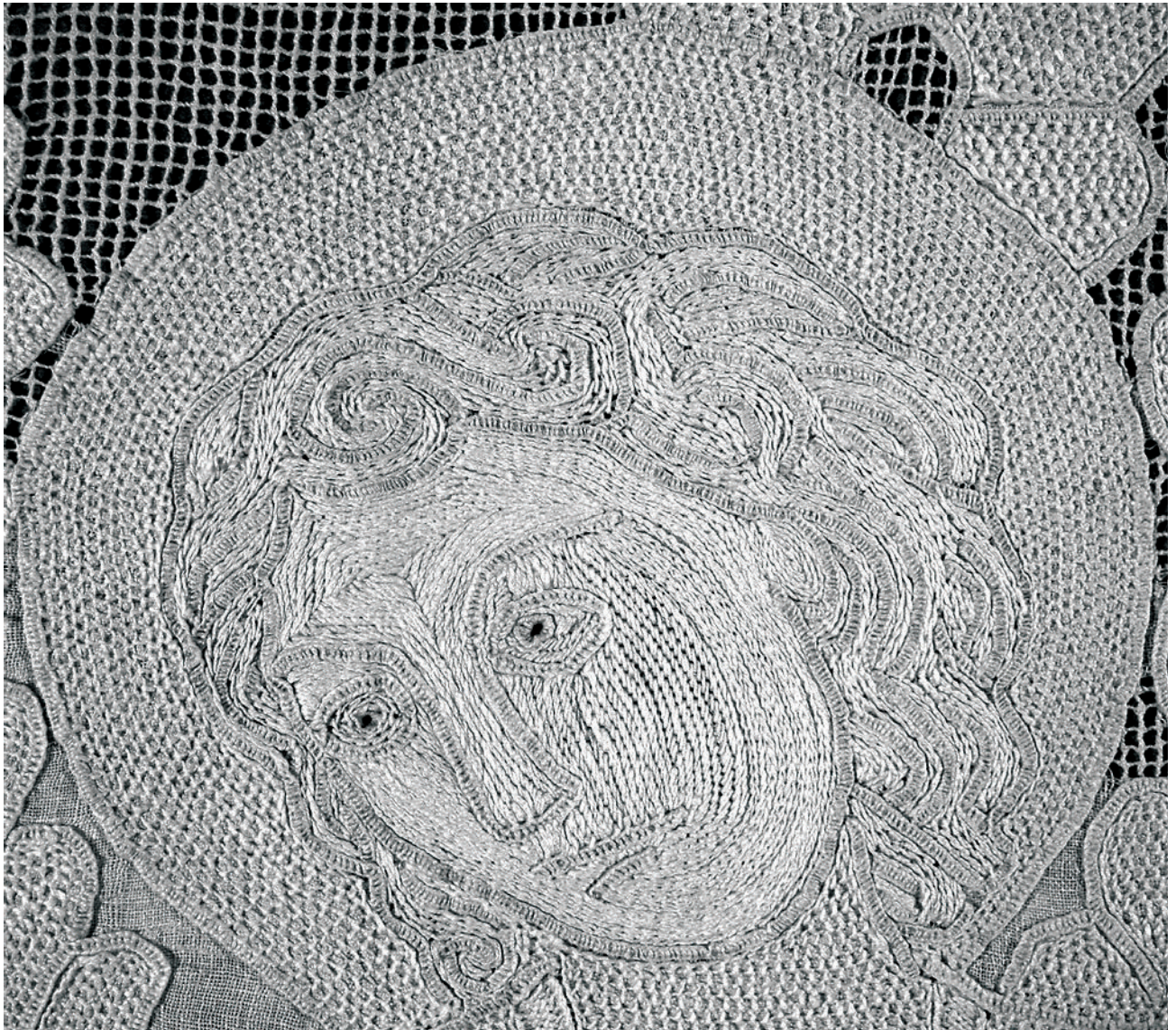


Fig. 57. La tête de l'ange de droite entourée d'un nimbe, à l'endroit.

l'étole (fig. 53). Il y a aussi une différence dans la façon dont est traité l'envers de chaque manchette, car à gauche le tissu est sans broderie (fig. 55).

La tête est légèrement inclinée et le visage est caractérisé par un traitement expressionniste qui dégage une forte intensité. Le travail est exceptionnel et de la même finesse des deux côtés (fig. 57, 58).

Le visage est entouré d'un nimbe, travaillé avec des rangs en point de feston, dont la largeur maximale est de 2,7 cm et qui s'amenuisent au niveau du cou en gardant des dimensions différentes de chaque côté, suivant

ainsi le mouvement de la tête. Du côté de l'épaule gauche, il conserve 2 cm de largeur, alors que de l'autre côté il disparaît entièrement sous les cheveux. On a d'abord construit la ligne de contour externe du nimbe, puis on y a accroché le rang des bouclettes et le travail s'est poursuivi en formant des lignes courbes arrêtées au contour des cheveux.

La chevelure de l'ange est représentée bouclée. Cet effet est obtenu par des parcours très mouvementés des lignes de contours, qui dessinent des vagues et des méandres. Les lignes des contours étant larges et les points de chaî-



Fig. 58. La tête de l'ange de droite, à l'envers.

nette en échelle très serrés, il en résulte un espace opaque qui accentue la blancheur de fils plus allongés remplissant les compartiments créés (fig. 59).

Le point de tige ou point coulé¹⁷ est utilisé pour former les cheveux (fig. 60).

Ce point est utilisé en lignes parallèles avec la même orientation (fig. 61) ou en lignes parallèles, dont l'orientation alterne (fig. 62). La dernière variante ressemble beaucoup au point de chaînette, bien que sa technique soit totalement différente.

Tous deux ont le même aspect à l'envers (fig. 63).

Le visage est divisé en plusieurs parties, chacune traitée différemment, avec une évidente recherche de réalisme. Sa longueur est de 9 cm et sa largeur au niveau des yeux, de 7 cm. Le contour et les détails caractéristiques sont dessinés au point de chaînette en échelle. Le nez est long de 3 cm, épais, d'une largeur de 1,3 cm à la racine, s'élargit légèrement à son extrémité, et le même trait le relie aux longs sourcils formant une courbe. Les dimensions et l'aspect des deux yeux ne sont pas semblables. L'œil gauche, en amande, est large de 2 cm (fig. 64, 65), tandis que l'œil droit, plus petit et plus rond, ne mesure que 1,5 cm



Fig. 59. Le visage de l'ange de droite. En couleur, les lignes des contours des cheveux formés en points de chaînette en échelle.



Fig. 60. Le point de tige. En pointillé, le passage l'envers (d'après : Grönwoldt 1993, 269, 9).

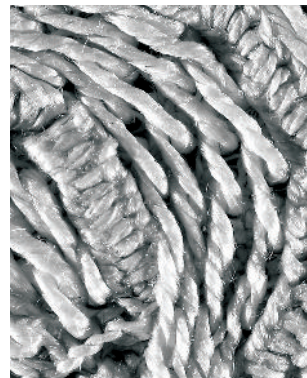


Fig. 61. Le point de tige en lignes parallèles avec la même orientation, à l'endroit.



Fig. 62. Le point de tige en lignes parallèles dont l'orientation alterne, à l'endroit.

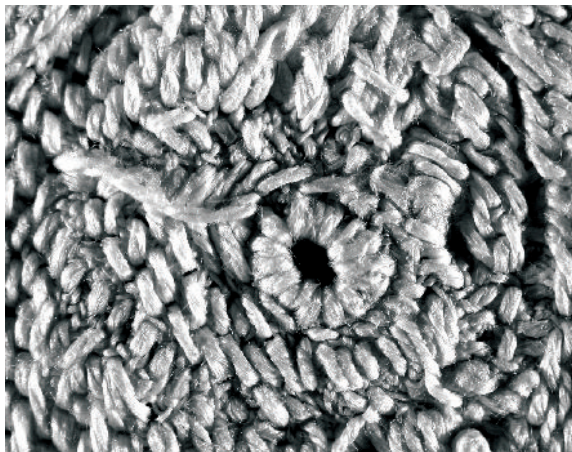
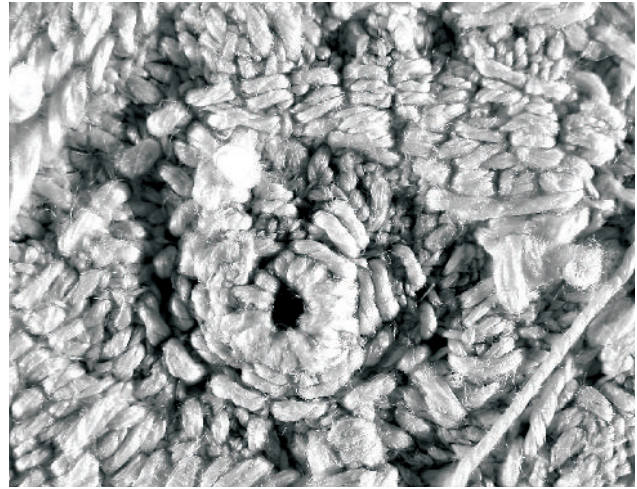
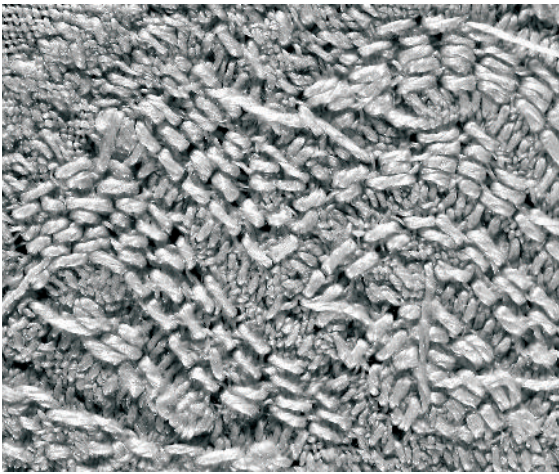


Fig. 63. Les points de tige de la chevelure à l'envers, remplissant les compartiments créés par les lignes des points de chaînette en échelle.

Fig. 64. L'œil gauche, à l'endroit.

Fig. 65. L'œil gauche, à l'envers.

Fig. 66. L'œil droit, à l'endroit.

Fig. 67. L'œil droit, à l'envers.

(fig. 66, 67). L'intensité du regard est accentuée du fait que le tissu est coupé au niveau de l'iris de chaque œil.¹⁸

L'iris de l'œil gauche est formé par un rond en point de feston et la surface de l'œil est remplie au point lancé.

On ne peut pas distinguer le point qui forme l'iris de l'œil droit, parce que les points qui correspondent au blanc de l'œil ont été formés après, passant ainsi au-dessus et le cachant. Mais en comparant avec l'envers et l'autre œil, on peut penser qu'il s'agit du point de feston qui forme un rond. L'espace correspondant au blanc de l'œil est rempli au point de tige.

En examinant les fig. 64 et 66, on se rend compte que le trait correspondant aux lignes du visage a été construit en premier (à la fig. 64, le point du contour de l'œil passe

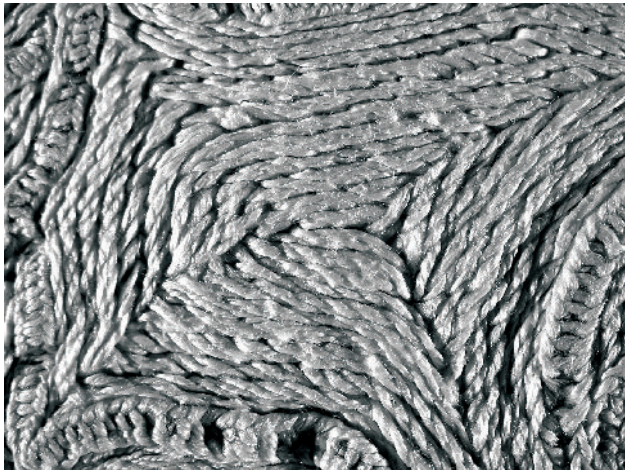


Fig. 68. Vue du front de l'ange de droite à l'endroit.

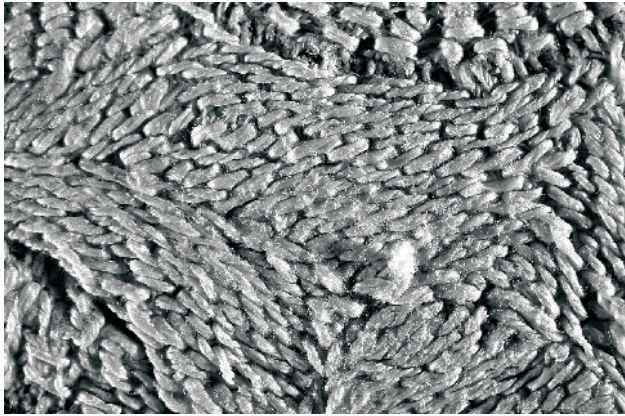


Fig. 69. Vue du front de l'ange de droite à l'envers.



Fig. 70. La joue gauche du visage formée par des lignes au point de tige, à l'endroit.

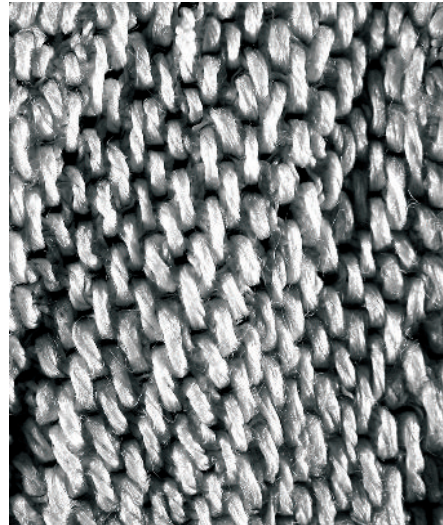


Fig. 71. Le même point à l'envers.

au-dessus de ce trait) ; puis a été formé le contour de l'œil, et le visage a été rempli en dernier (en plusieurs endroits, ces points s'accrochent à la ligne des contours).

La bouche est dessinée par deux traits droits qui se touchent d'un côté. Le trait supérieur est de 2,3 cm et celui d'en bas, de 1,2 cm.

Le traitement du front est très particulier. Des lignes courbes et droites dessinent des rides, dont une horizontale, qui coupe le front en deux, et une verticale qui arrive au niveau du nez (fig. 68, 69).

Le point de tige a été utilisé en lignes très serrées, qui prennent des inclinaisons différentes selon les endroits. À

l'envers comme à l'endroit, l'aspect du point est le même.

Le même point réapparaît tout le long du nez.

Pour le reste du visage, deux points ont été employés, selon les endroits. La joue gauche, dans la partie la plus exposée du visage, de la région contenue entre le nez et l'extrémité du sourcil jusqu'au niveau de la bouche, est remplie de lignes de points de tige parallèles et ayant la même orientation. Elles sont espacées et très régulières (fig. 70, 71).

Toute la partie externe du visage, les deux côtés et le menton sont construits par des lignes parallèles de points de tige dont l'orientation alterne. La longueur du point et



Fig. 72. La partie externe du visage avec les points de chaînette, à l'endroit.

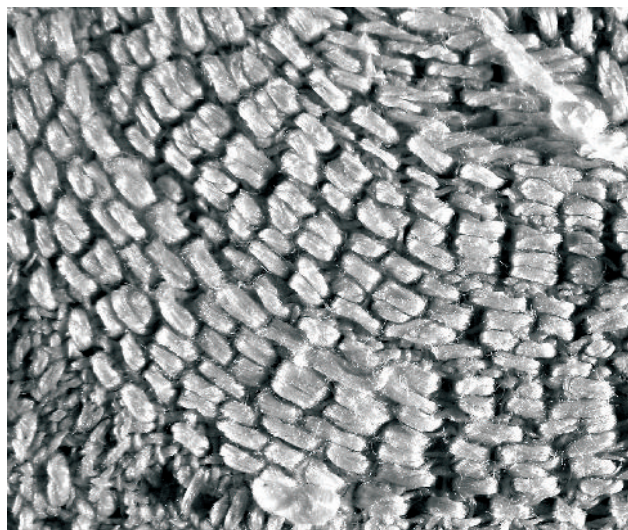


Fig. 73. Le même point à l'envers.

l'espacement des lignes différent et l'aspect est très proche du point de chaînette (fig. 72, 73).

L'oreille est dessinée comme une petite forme ovale remplie de lignes de points de tige concentriques.

L'ange de gauche

L'ange de gauche présente son corps de face et a lui aussi la tête inclinée vers le Christ. Il porte l'étole du diacre et tient entre ses deux mains la Sainte Croix, à laquelle est suspendue une couronne (fig. 74, 76).

Son aile visible est déployée au-dessus de la mandorle (fig. 75).

Le point de feston en lignes régulières est employé pour remplir le nimbe de l'ange, les parties nues de son corps (le cou, qui est travaillé par des lignes verticales commencées au contact de la croix, et les mains), l'aile, les vêtements, la couronne et la croix. La croix, comme l'étole, est bordée par une bande de point de nattes. La croix fait 50 cm de long dans sa partie visible, 30 cm de large jusqu'à l'endroit coupé, et la largeur de chaque branche atteint 4 cm. La couronne a une hauteur de 11,5 cm et une largeur partielle de 10 cm. Le travail a commencé par la réalisation des lignes des contours et les points qui remplissent les surfaces ont été exécutés en dernier (fig. 76).

La tête de l'ange est en partie cachée par la croix. Son visage juvénile, plus sévère que celui de l'autre ange, mais d'un regard aussi intense, est entouré par un nimbe et des cheveux légèrement bouclés (fig. 77, 78). Le nimbe s'arrête d'un côté au voisinage de la croix et présente à cet endroit sa largeur maximale de 3 cm. À l'autre extrémité, il disparaît sous les cheveux. Le traitement de la chevelure ressemble à celui de l'autre ange pour ce qui est de la division de l'espace en compartiments séparés, créés par des lignes de points de chaînette en échelle, mais cette fois les courbes formées sont plus douces (fig. 79) et l'effet est moins accentué.

L'observation du visage de l'ange inspire plusieurs remarques. D'abord, ici, le traitement est différent : il n'y a pas plusieurs points selon l'endroit du visage, mais un seul, traité de façon si serrée qu'il en résulte une surface très compacte. De plus, les lignes de contour sont presque cachées par les points de remplissage qui s'y accrochent, surtout au niveau du visage mais aussi de la chevelure. Du côté où le visage touche la croix, il n'y a pas de ligne de contour, mais les points de remplissage du visage passent au-dessus des fils du point de nattes. Cela prouve que le remplissage du visage a été fait après la construction de la croix.

L'examen de l'envers du visage montre une nette différence. Au lieu d'une surface remplie de points très serrés, il y a très peu de fils présents et ils sont plus longs qu'à l'endroit. Le point utilisé pour modeler le visage est le point de figure, un point auto-« couché » (fig. 80a, b) souvent employé dans les broderies du Moyen Âge et qui présente plusieurs variantes.

« Le point de figure, ou point de couvent, fixe un fil de longueur quelconque sur le support, au moyen de petit



Fig. 74. L'ange de gauche.

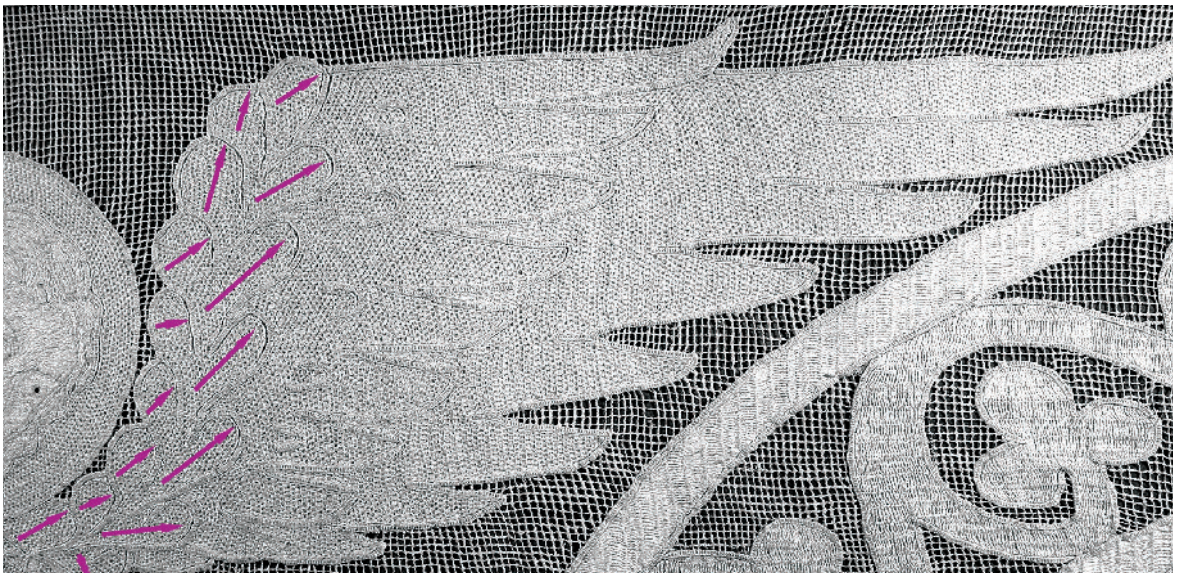


Fig. 75. L'aile de l'ange à gauche. Les flèches indiquent l'orientation des lignes des points de feston.



Fig. 76. L'ange de gauche tient de ses deux mains la Sainte Croix, à laquelle est suspendue la couronne.

points de surjet qui sont piqués par-dessous à des intervalles réguliers en croisant le fil déjà posé perpendiculairement ou obliquement, jusqu'à la nouvelle piqure». ¹⁹ On utilise un seul fil qui fait deux passages.

Dans le visage de l'ange, le fil s'étend sur la surface en s'accrochant des deux côtés aux fils des contours et, pendant un deuxième passage, « couche » le premier en rentrant à l'envers autant de fois qu'il le croise. L'espacement varie selon l'effet désiré, d'où les variantes a et b que l'on trouve dans la broderie étudiée.

Le nez est souligné d'un seul côté par une ligne de contour en biais. Il est d'une longueur de 2,6 cm et, à son extrémité, atteint la largeur de 2 cm (fig. 85).

La bouche est dessinée par deux lignes qui se courbent légèrement vers le bas aux extrémités, accentuant la tristesse qui se dégage de l'expression du visage. La ligne supérieure mesure 2 cm, alors que celle du bas fait 0,5 cm (fig. 86).

À l'envers du visage, on constate qu'il existe plusieurs fils qui font un long parcours pour passer d'un endroit à l'autre (fig. 87).

La Vierge Marie

Elle est présente au premier plan, à gauche du Christ, et a la tête inclinée vers lui. Son corps est vu de profil ; elle est

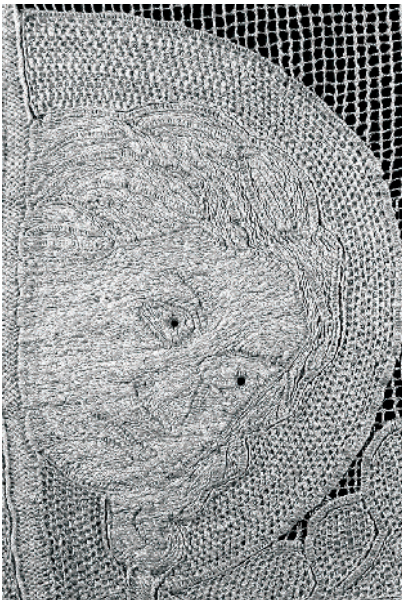


Fig. 77. Le visage de l'ange de gauche à l'endroit.

Fig. 78. Le visage de l'ange de gauche à l'envers.

Fig. 79. Le visage de l'ange de gauche. En couleur, les lignes des contours des cheveux formés en points de chaînette en échelle.

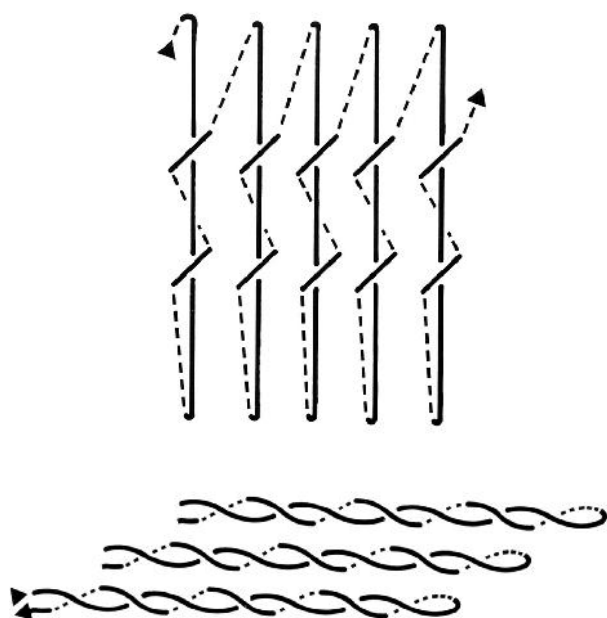


Fig. 80a, b. Deux variantes du point de figure (d'après : Grönwoldt 1993, 270 fig. 16 et 17). En pointillé, l'envers du parcours.

agenouillée, les mains jointes dans une attitude de prière. Sa tête est entourée d'un nimbe et elle porte un voile qui lui couvre entièrement les cheveux (fig. 88).

La Vierge Marie, le Christ et le saint forment un groupe dont le traitement des vêtements diffère de celui des deux anges. Les vêtements des deux anges sont constitués par des lignes de points de feston dont l'orientation et l'espace se modifient par endroits. Mais ces changements, à peine visibles, n'apportent pas de différence à la perception générale des vêtements, qui restent simples et d'une couleur uniforme.

Pour l'autre groupe on a essayé, toujours avec un seul point et avec du fil blanc sur fond blanc, en accord avec la convention de cette broderie, d'accentuer l'effet de « richesse » et de couleur. Cet effet est obtenu en jouant avec l'aspect plus mat du tissu et la brillance du fil de la broderie, plus gros et retors, et en utilisant pour chaque vêtement une variante de petits motifs en point lancé, dont les rangées s'espacent ou dont l'orientation s'inverse. L'ampleur des vêtements est soulignée par la présence très importante des lignes de contour, épaisses, formées de points de chaînette en échelle, qui dessinent les plis.

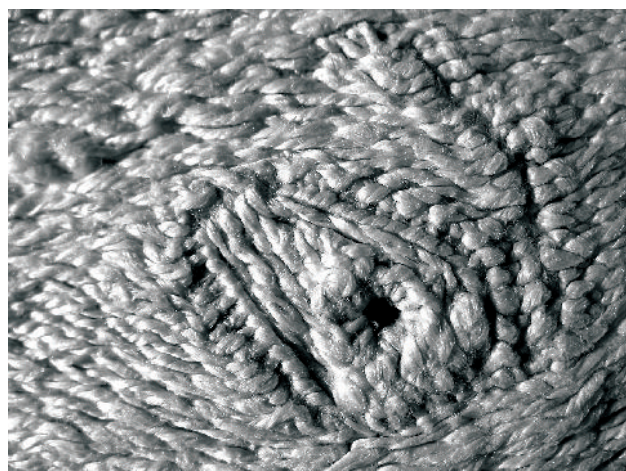


Fig. 81. L'œil droit à l'endroit.

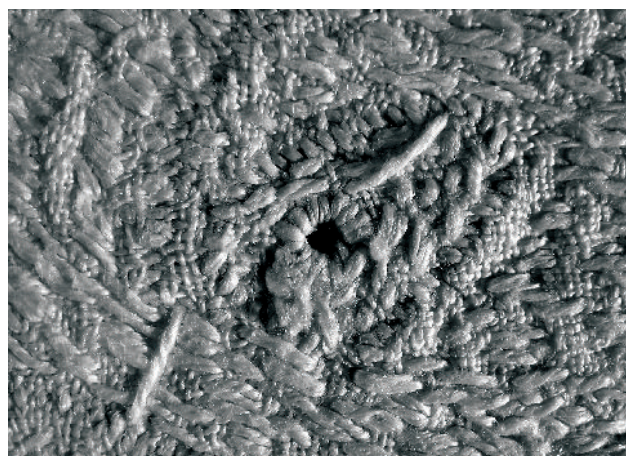


Fig. 82 L'œil droit à l'envers.

Pour le vêtement de la Vierge, ont été utilisées des rangées de petites dents exécutées en points lancés verticaux, plus ou moins espacés, et dont l'orientation change parfois de 90 ou de 180 degrés.

Sur la partie haute du corps, le décor est très régulier et presque partout semblable. Au milieu du corps, sous les bras, à l'endroit où les plis se multiplient, l'orientation et les dimensions des petites dents se modifient (fig. 89). C'est l'effet d'une recherche de réalisme.

En bas de la robe, à l'endroit où l'on devine à travers le tissu la jambe pliée, les motifs suivent le mouvement et changent de direction (fig. 90).

Le bord de la robe laisse voir l'extrémité de la chaussure de la Vierge, travaillée avec des rayures horizontales de

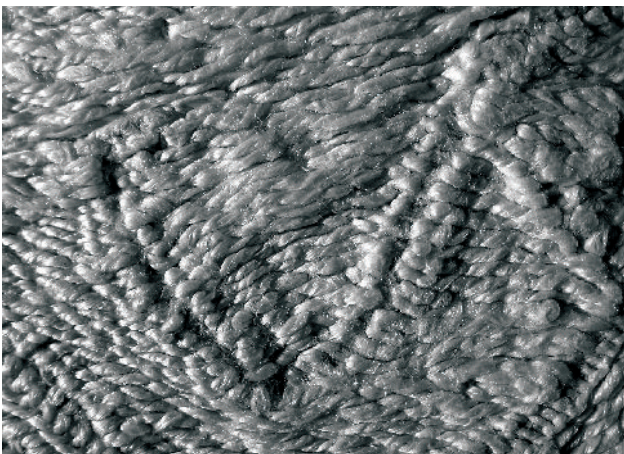
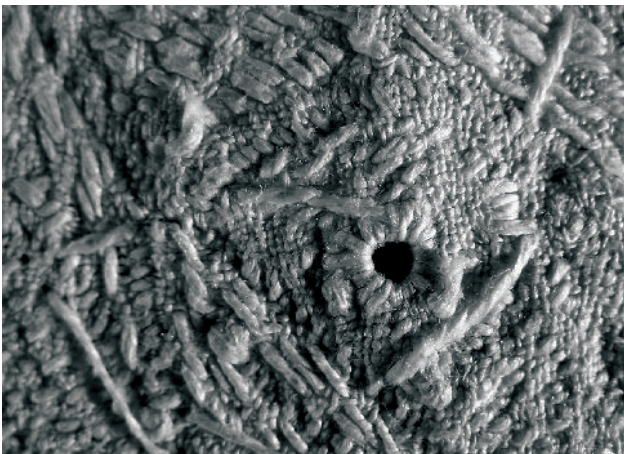
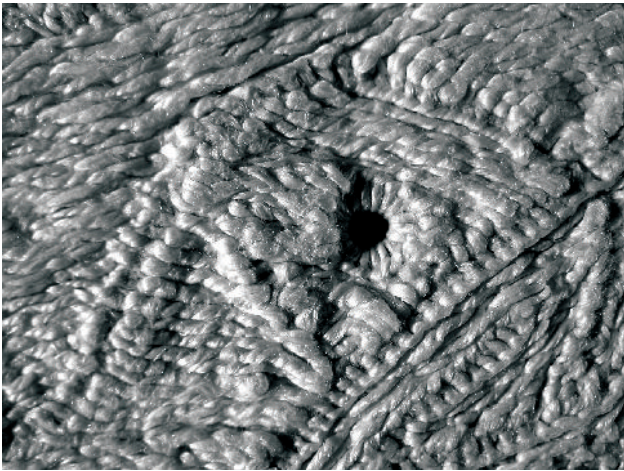


Fig. 83. L'œil gauche à l'endroit. On distingue clairement les points du remplissage qui s'accrochent au point de contour et le fil qui les « couche ».

Fig. 84. L'œil gauche à l'envers. La différence d'aspect est très nette. Il y a peu de fils qui traversent le tissu.

Fig. 85. Le nez à l'endroit.

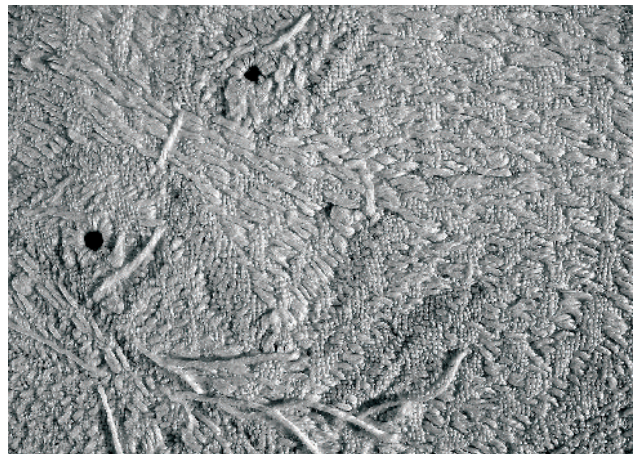
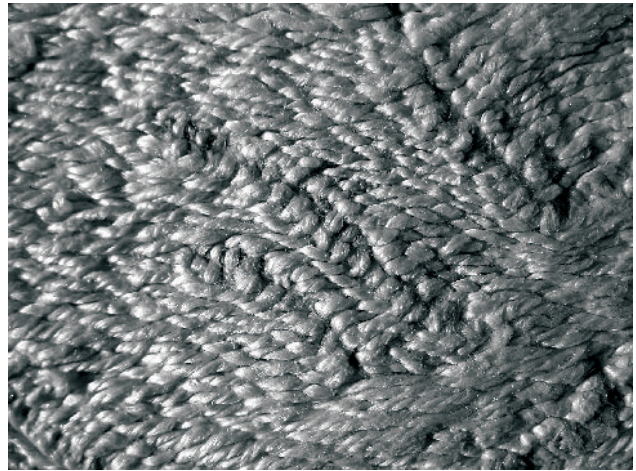


Fig. 86. Le traitement de la bouche de l'ange de gauche.

Fig. 87. Les détails du visage de l'ange de gauche, à l'envers.

points lancés verticaux alternant avec des rayures au point de zigzag, déjà rencontré sur la bordure externe.

La Vierge est agenouillée sur une table basse travaillée avec des variantes des motifs de points lancés qui décorent les vêtements du Christ et du saint.

Les parties nues du corps, le cou et les deux mains, sont traitées différemment par rapport à celles des deux anges, qui étaient remplies par des lignes de points de feston. Elles sont travaillées en lignes parallèles de points de tige dont l'orientation alterne (fig. 62, 91, 92). Le même point est employé pour le traitement des parties correspondantes du Christ et du saint.

On constate que le dessin des mains est maladroit et que les doigts sont trop courts.

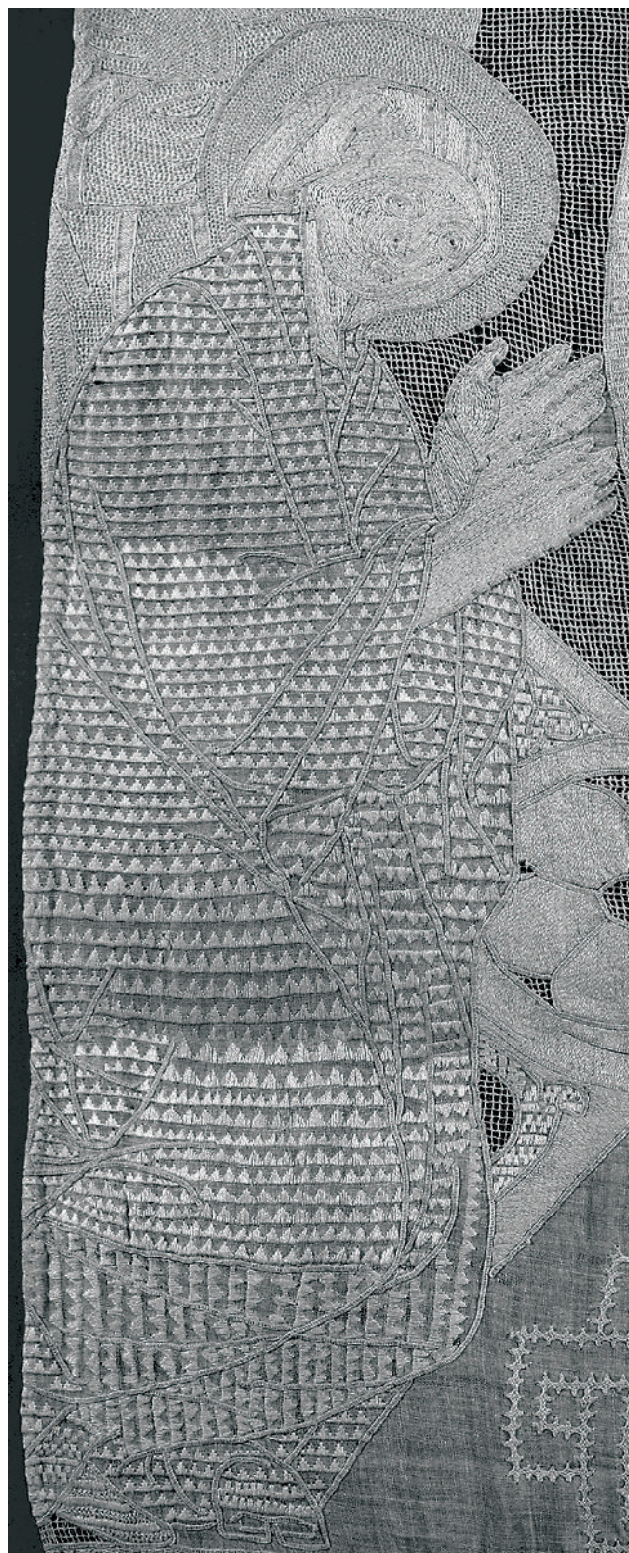


Fig. 88. La Vierge Marie.

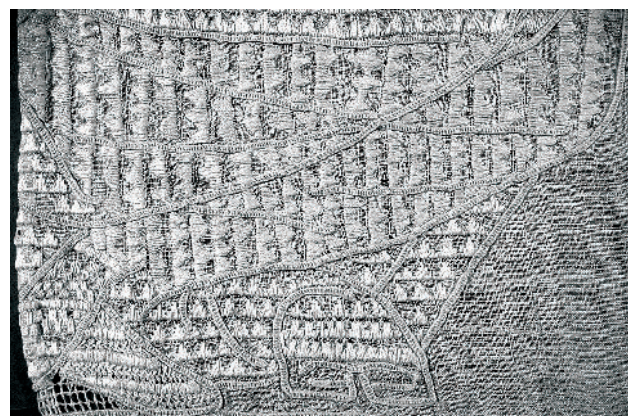
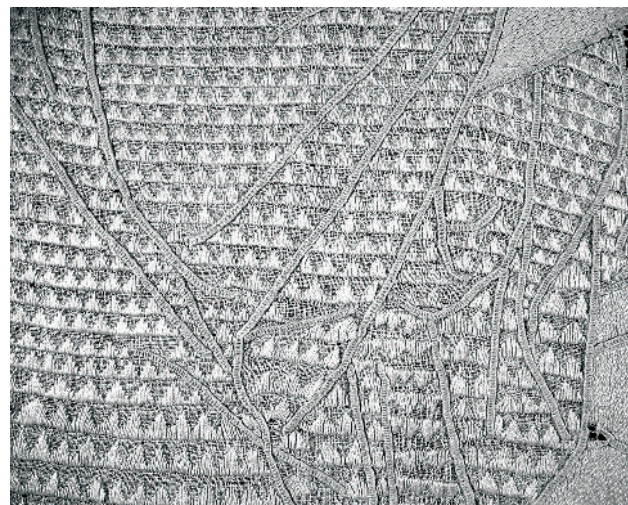


Fig. 89. Sous les bras, les dimensions et l'orientation des motifs changent.

Fig. 90. Le bas de la robe de la Vierge avec la table basse où elle s'appuie et l'extrémité de sa chaussure.

Fig. 91. Les deux mains à l'endroit.

Fig. 92. Les deux mains à l'envers.

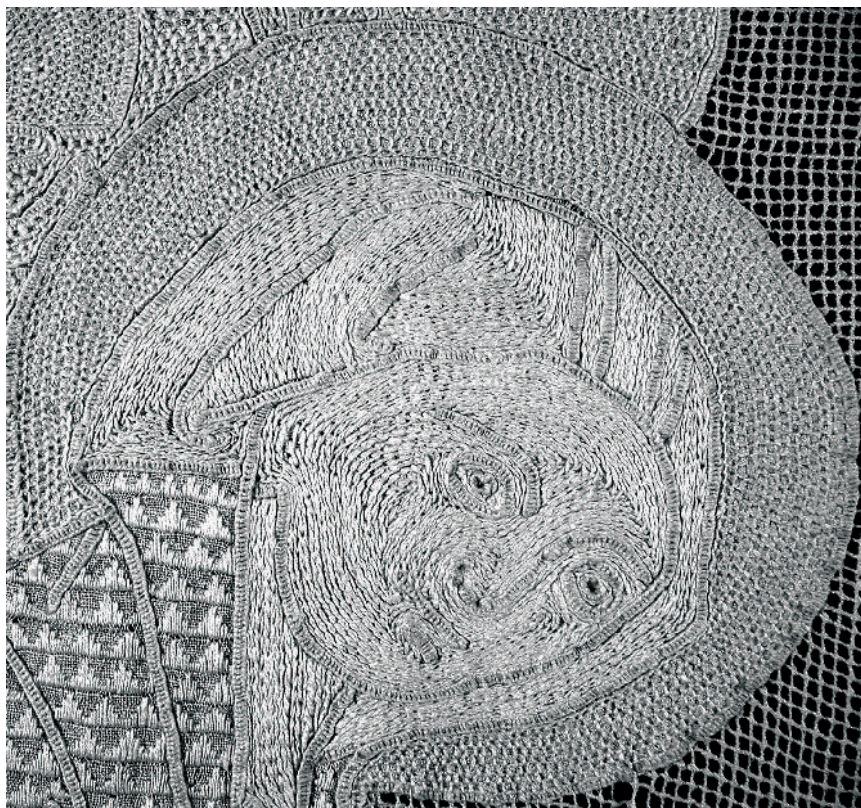


Fig. 93. La tête de la Vierge entourée d'un nimbe, à l'endroit.

Fig. 94. La tête de la Vierge entourée d'un nimbe, à l'envers.



Fig. 95. Une partie du voile de la Vierge présentant un angle formé par des lignes de points de tige parallèles, dont les directions alternent, à l'endroit.

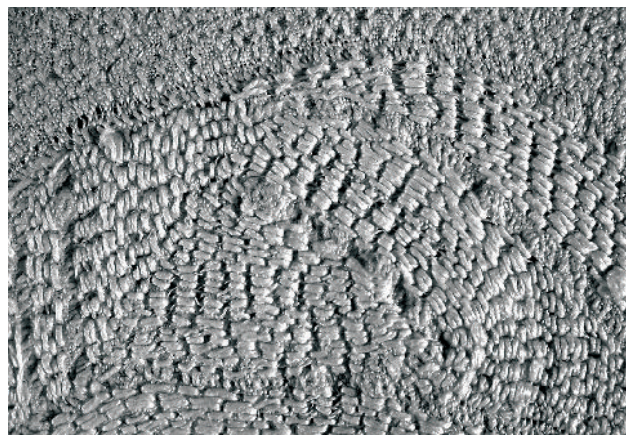


Fig. 96. Une partie du voile de la Vierge, à l'envers.



Fig. 97. Le visage de la Vierge, à l'endroit.

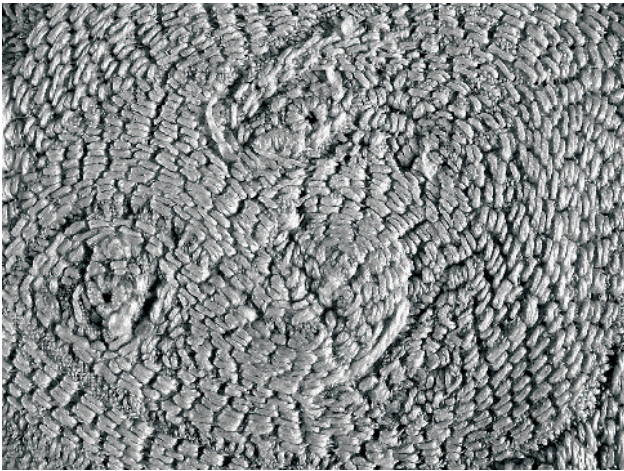


Fig. 98. Le visage de la Vierge, à l'envers.

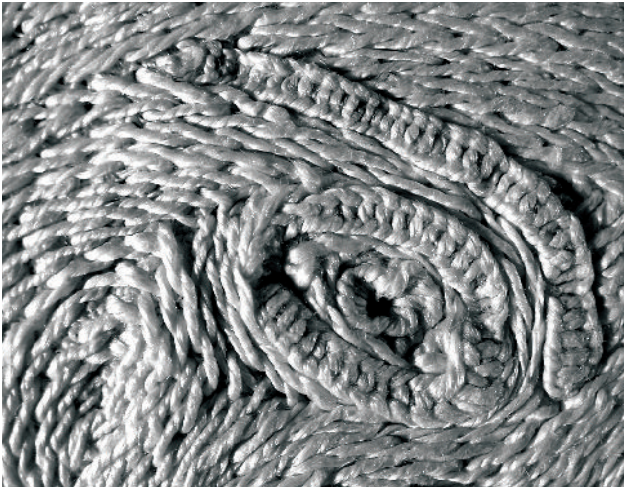


Fig. 99. L'œil gauche de la Vierge, à l'endroit.

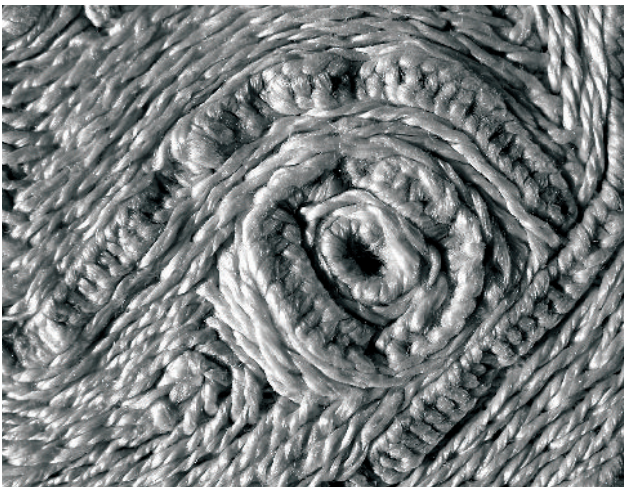


Fig. 100. L'œil droit de la Vierge, à l'envers.

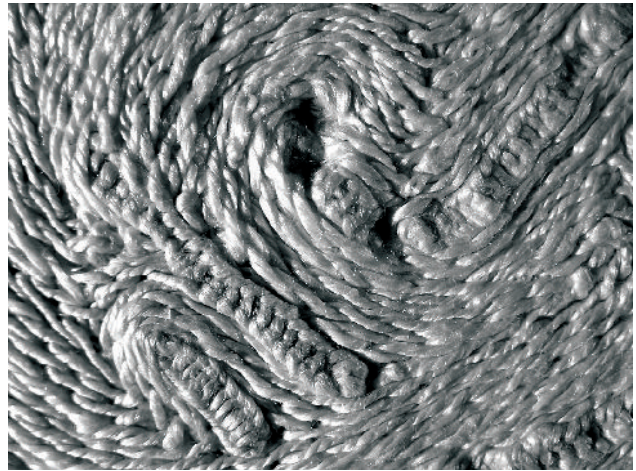


Fig. 101. L'extrémité du nez et la bouche de la Vierge, à l'endroit.

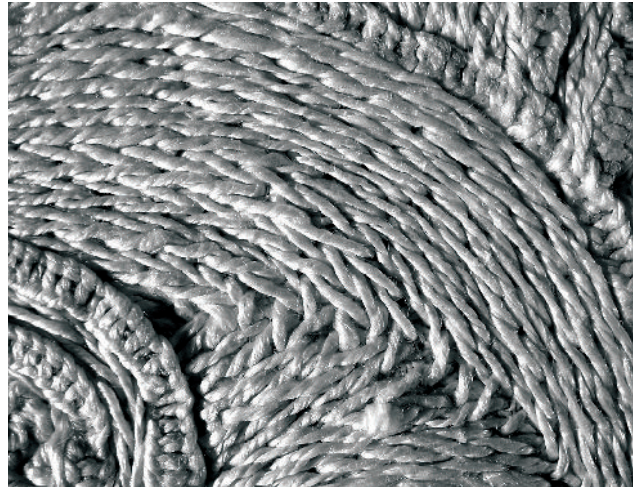


Fig. 102. Le front de la Vierge, à l'endroit.

Entre les mains, comme à d'autres endroits de la broderie, on peut voir un petit fragment du tissu dont les fils n'ont pas été écartés pour former le réseau ajouré. C'est là une preuve supplémentaire que la formation du quadrillage du fond a suivi le travail de la broderie. Et ici, l'espace étant trop petit, on n'a pas pu le faire.

Le nimbe circulaire, rempli de lignes courbes de points de feston suivant la ligne de contour, est d'une largeur maximale de 2,7 cm. Il suit le mouvement de la tête et se termine différemment de chaque côté (fig. 93, 94).

La Vierge porte un voile compartimenté par les lignes de contour et dont les points de remplissage forment des angles très marqués (fig. 93, 95, 96).

Le traitement du visage de la Vierge ressemble à celui de l'ange à droite. Il est compartimenté, les points qui le remplissent dessinent des rides, ils sont plus ou moins espacés et travaillés en courbes (fig. 97, 98).

Au niveau des yeux, le visage est large de 8 cm, et sa longueur est de 10 cm.

L'œil gauche, en amande, est large de 1,5 cm et haut de 1 cm. Comme la tête est inclinée, l'œil droit paraît presque rond, plus petit : il fait 1 cm de large et 1 cm de haut. Les yeux sont construits de la même façon que pour tous les personnages de cette broderie. Le contour externe est en point de chaînette en échelle, et le bord du trou est consolidé par des points de feston. L'espace correspondant au blanc de l'œil est rempli au point de tige (fig. 99, 100).

Le nez est souligné d'un côté seulement. Il est droit, long de 2 cm et, à son extrémité, des courbes dessinent les narines. La bouche est formée par deux traits : le trait supérieur est droit, fait 1,5 cm de long, et le trait inférieur est incurvé vers le bas et fait 1 cm. Toute cette zone est travaillée en courbes très serrées (fig. 101).

Les points employés pour remplir le visage sont les deux variantes des lignes de tige : des lignes parallèles avec la même orientation, et des lignes dont l'orientation alterne.

Les premières lignes du front ont la même orientation, elles sont moyennement serrées, régulières, et, plus bas, passent à l'autre variante, formant un angle qui dessine une ride (fig. 102).

Entre l'œil gauche et la bouche, les lignes sont très serrées. Au menton, elles se courbent en s'élargissant légèrement, remontent pour former un angle et s'espacent pour dessiner la joue droite. L'oreille droite, la seule visible, est soulignée par les mêmes lignes, qui créent à cet endroit des courbes plus marquées.

Il semble que ce travail de broderie si minutieux présume la présence d'un dessinateur spécialisé.

Le saint barbu

Il est représenté dans la même attitude que la mère de Dieu : tourné vers le Christ, la tête légèrement inclinée, agenouillé, les mains jointes (fig. 103).

Aucun détail ne permet de déterminer son identité. Cependant, généralement, quand deux personnages entourent le Christ, dont la Vierge Marie, c'est saint Jean Baptiste qui est représenté en deuxième, formant une *deisis* avec la mère de Dieu. Mais quelquefois, dans un contexte

apocalyptique, c'est l'évangéliste Jean, auteur de l'Apocalypse,²⁰ qui est représenté.

Le vêtement du saint est décoré selon le même principe que ceux du Christ et de la Vierge, avec une autre variante de points lancés verticaux. Dans la plus grande partie du vêtement, les lignes de points sont régulièrement alignées et de même dimensions (fig. 104).

Dans la partie inférieure du corps, à l'endroit où la jambe est pliée, les points lancés continuent d'être posés dans une seule direction et ce sont plutôt des changements dans leur espacement et leurs dimensions qui interviennent pour souligner les mouvements du tissu (fig. 105).

On peut voir la face externe de la main gauche du saint et la face interne de sa main droite. Ses mains sont bien dessinées, avec de bonnes proportions pour les doigts (fig. 106-108). La main gauche est longue de 9 cm pour une largeur maximum de 5,5 cm, tandis que la droite mesure respectivement 9 cm et 5 cm.

Elles sont formées par des lignes de points lancés, principalement dans la même orientation ; de temps en temps viennent se joindre quelques lignes dont l'orientation alterne (fig. 107).

Le saint est représenté pieds nus, ce que l'on voit par le dessin des orteils. Mais ses pieds ne sont pas remplis par les points qui sont utilisés pour les autres parties nues du corps. Ils ont été traités selon le choix décoratif employé pour les vêtements. L'un des pieds, représenté de face, long de 11 cm et large de 5,5 cm, montre tous les orteils et les ongles dessinés en détail ; il est rempli par le même motif que le vêtement du saint, alors que pour l'autre pied, que l'on voit de profil et qui fait 6,3 cm de long et 5,5 cm de large, a été choisi le motif utilisé pour le vêtement du Christ, inversé de 90 degrés (fig. 109).

La tête du saint est, elle aussi, entourée d'un nimbe, dont la largeur maximale atteint 4,2 cm. Ce nimbe est rempli par des lignes concentriques de points de feston qui commencent du côté de la ligne du contour, comme pour les nimbes des deux anges et de la Vierge. Son dessin présente un détail qui le différencie des autres. Du côté gauche du visage, une partie est cachée par la main, mais il continue au-delà (en se rétrécissant subitement), passant devant le vêtement et disparaissant sous la barbe. Le nimbe des deux anges et de la Vierge reste derrière les épaules, alors qu'ici, du côté gauche, il continue jusqu'au niveau du menton. Du côté droit, il est arrêté par l'épaule et laisse place au cou, visible à cet endroit (fig. 110, 111).

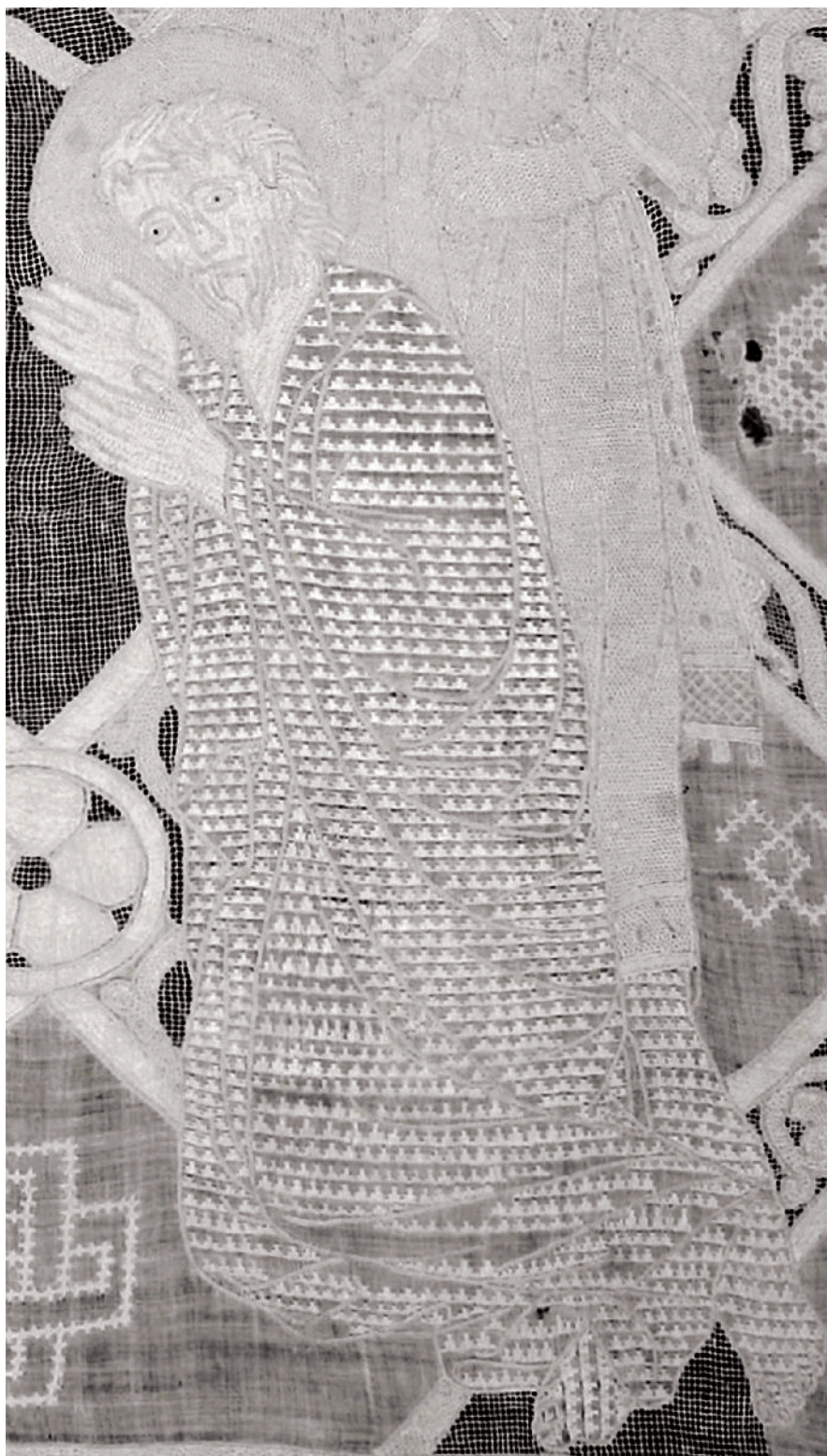


Fig. 103. Le saint agenouillé.

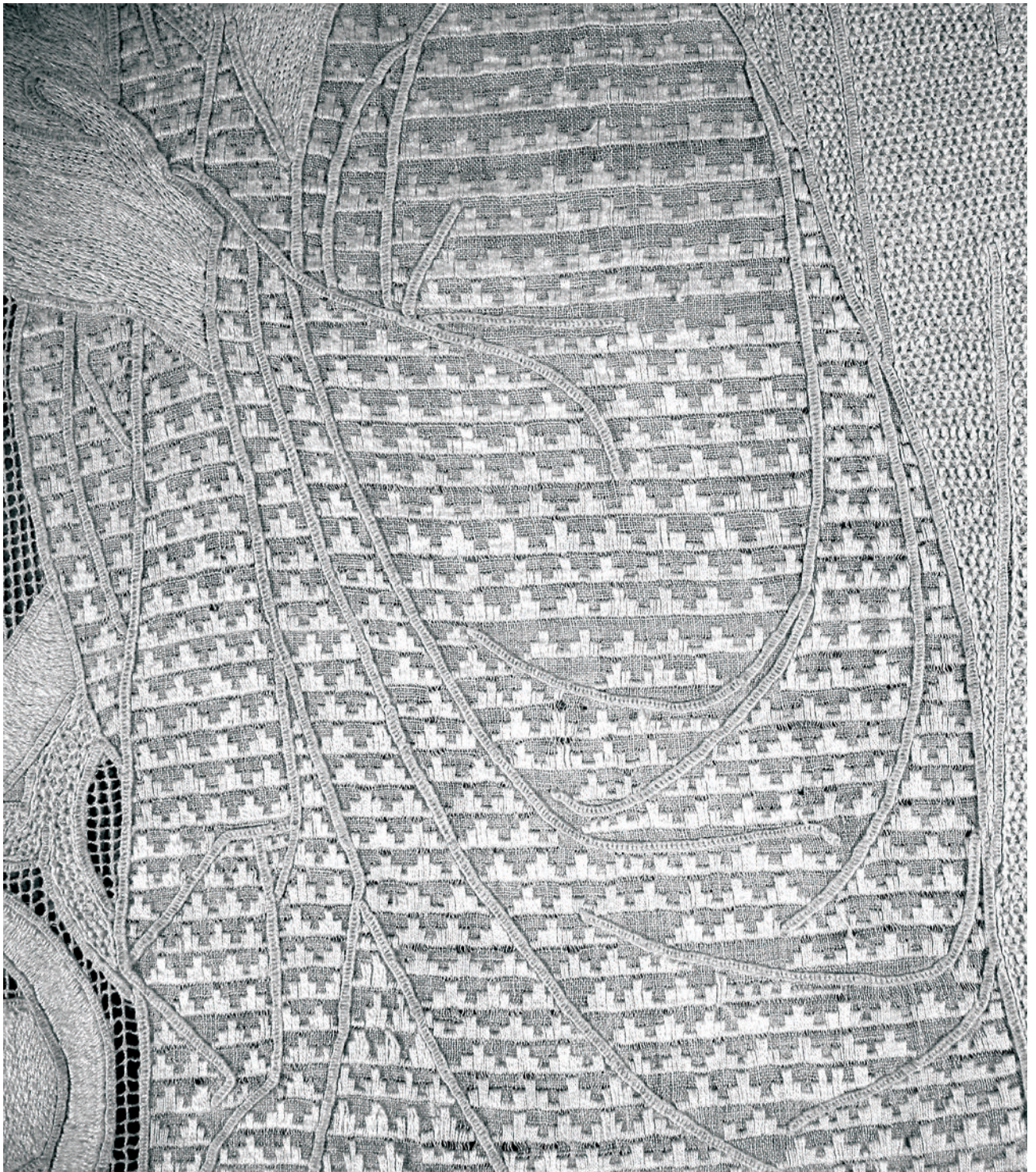


Fig. 104. Traitement du vêtement du saint, à l'endroit.

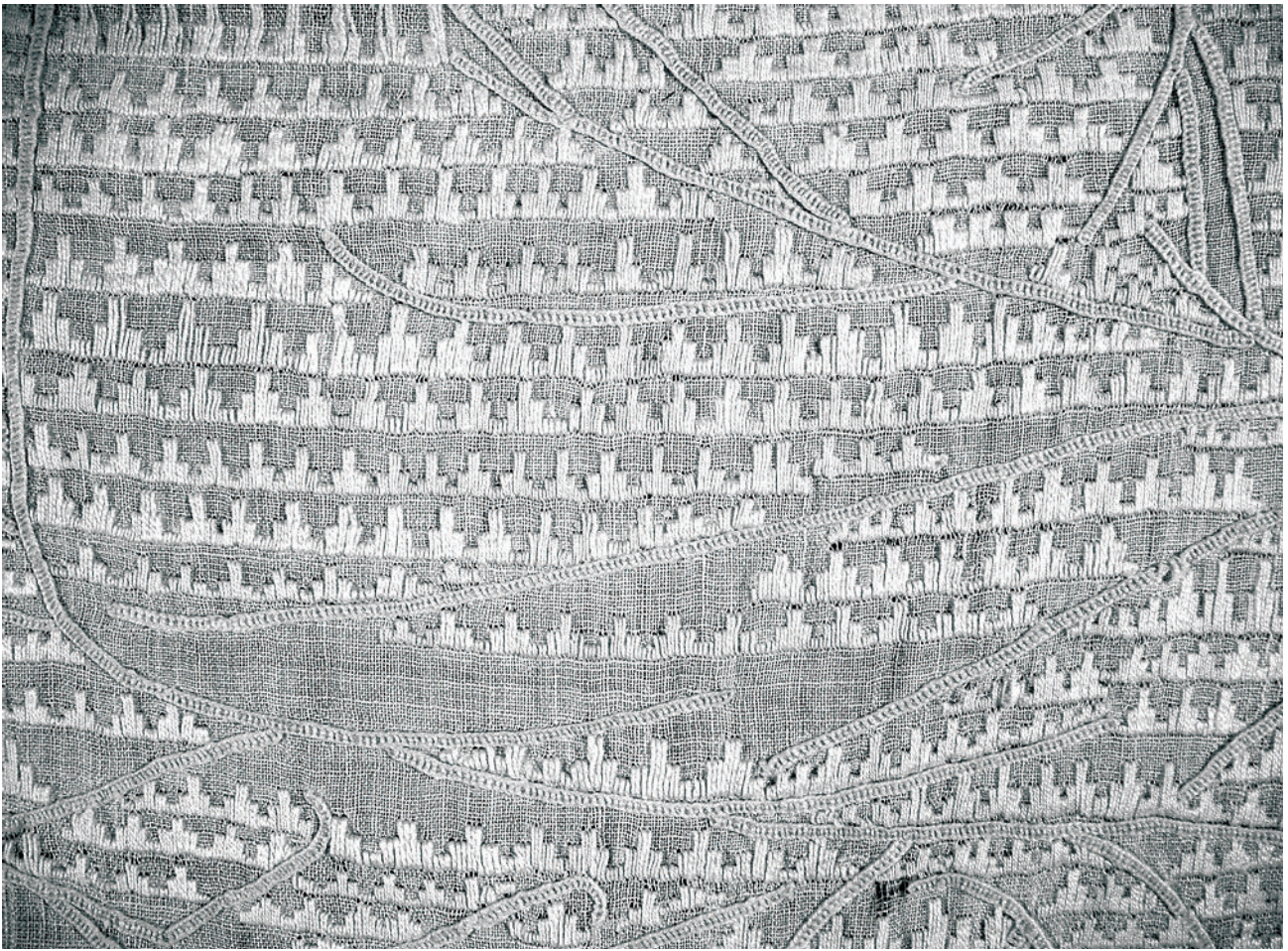


Fig. 105. Modification dans l'espace et les dimensions des motifs aux points lancés.

Le saint, d'un âge plus avancé, a les cheveux très courts devant et plus longs derrière, et porte une petite barbiche pointue. Au niveau des cheveux, les compartiments créés par les lignes des contours sont remplis par des lignes droites ou des chevrons. Au front, les cheveux forment des mèches droites pointues.

On a employé des lignes de points de tige de même orientation, qui se mélangent par endroits avec des lignes dont l'orientation alterne (fig. 112).

Les deux yeux sont de forme ovale : l'œil droit mesure 1,6 cm ; l'œil gauche, plus allongé, atteint les 2 cm. Ils sont formés selon la même technique que les autres yeux, contour d'iris au point de feston, contour externe au point de chaînette en échelle, la zone du blanc remplie au point de tige. On peut observer qu'à un certain endroit de chaque œil, les points de remplissage sont accrochés

aux lignes de contour, ce qui permet de vérifier l'évolution du travail (fig. 113-115). Mais de plus, si l'on compare avec l'aspect de l'envers dans cette zone, on se rend compte que dans cette minuscule surface, le point de tige est remplacé par le point de figure, qui ne traverse le tissu qu'aux deux extrémités du point (fig. 116).

Le nez est souligné des deux côtés par le même trait que celui qui forme les sourcils. Il est long de 3 cm, avec l'un des traits droit et l'autre qui part en biais pour que le nez atteigne à son extrémité une largeur de 1,6 cm.

La bouche est dessinée par deux traits obliques, celui du haut faisant 2,6 cm et celui du bas 1,5 cm et se prolongeant verticalement des deux côtés vers le bas pour participer au dessin de la barbiche (fig. 112).

Le remplissage du visage est uniforme et a été obtenu par des lignes droites verticales de points de tige, dont



Fig. 106. Les deux mains jointes du saint.

l'espacement des lignes et la longueur de chaque trait changent selon l'endroit (fig. 115, 116).

La mandorle

La représentation du Christ en Gloire le veut entouré, à partir d'une certaine époque, d'un cercle ou, le plus souvent, d'une ellipse dite « mandorle » (de l'italien *mandorla*, amande), plus ou moins large et plus ou moins appointée aux extrémités.²¹ Ici, elle est légèrement elliptique et dessinée comme une zone au milieu de laquelle ondule une branche continue, d'où sortent des feuilles trilobées à l'orientation en alternance. Le tout se déploie sur un fond de tissu ajouré (fig. 1, 16, 44, 117, 118).

Le point utilisé pour remplir les motifs est une variante du point de figure, qui présente des rayures verticales ou horizontales selon l'endroit, formant un léger relief (fig. 119).

Les rayures sont obtenues en faisant traverser tous les fils au même niveau du tissu. Quand ils sont verticaux, il y a formation d'une rayure horizontale, et réciproquement. Le point de figure, comme nous l'avons déjà dit, est exécuté par un fil en deux passages, dont le deuxième

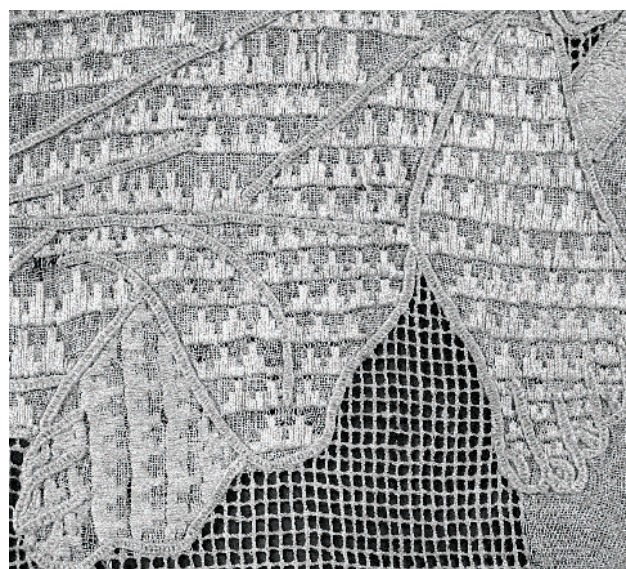


Fig. 107. Détail de la paume de la main droite, à l'endroit.

Fig. 108. Détail de la main droite, à l'envers.

Fig. 109. Les pieds du saint.

Fig. 110. Le visage du saint entouré d'un nimbe, à l'endroit.

Fig. 111. Le visage du saint entouré d'un nimbe, à l'envers.





Fig. 112. Le visage du saint. La couleur souligne les lignes du contour de la chevelure et de la barbe.

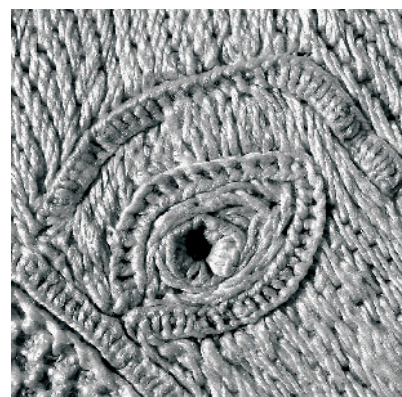


Fig. 113. L'œil droit.



Fig. 114. L'œil gauche.

consiste à « coucher » le fil du premier passage. À chaque rang, le sens du croisement est inversé (fig. 120).

Si l'on compare les deux faces du motif, on constate que pour cette variante, le fil, à son deuxième passage, traverse l'envers du tissu seulement au même endroit qu'au premier passage, mais avec un léger décalage (fig. 121).

Le Christ

La présentation du Christ en Gloire dans une mandorle est un sujet qui apparaît dans des broderies blanches du Moyen Âge en Allemagne surtout, comme l'indiquent les nappes du Metropolitan Museum of Art (fig. 2) et du couvent de Lüne (fig. 3, 4) ainsi que l'antependium conservé au couvent de St. Marienberg (fig. 21, 123).

La figure du Christ de l'Apocalypse tenant deux épées

apparaît dans la nappe d'autel du Metropolitan Museum of Art (fig. 2). La broderie du musée Bénaki offre une variante de ce thème, avec les deux épées qui semblent s'enfoncer dans le cou du Christ. Une version très proche de celle-ci figure sur un voile de Carême du couvent de Lüne conservé au Kestner-Museum à Hannovre (fig. 124).

Dans la broderie du musée Bénaki, le Christ est figuré de face, assis sur l'arc-en-ciel, les mains étendues sur les côtés et les pieds posés sur un nuage (fig. 122).

L'arc-en-ciel forme une bande courbe qui touche la mandorle à ses deux extrémités. Il est bordé de chaque côté par une zone de point de nattes. Il est rempli par une autre variante de « points damassés », constituée par des lignes verticales de points lancés obliques qui forment de petits rectangles de trois tailles différentes et se suivant (fig. 125).



Fig. 115. Les traits de remplissage du visage du saint sont des droites alignées verticalement.

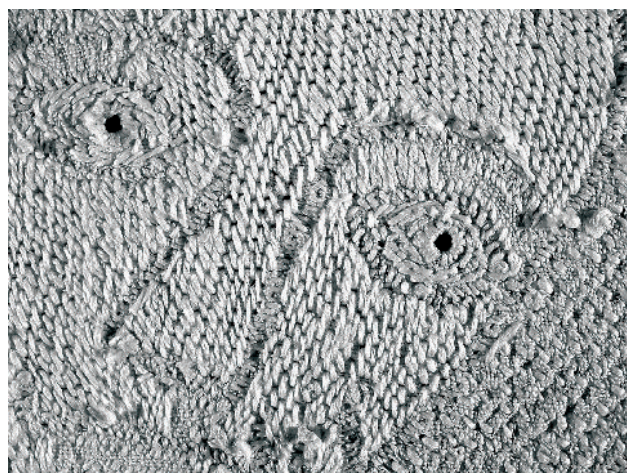


Fig. 116. Détail du visage du saint, à l'envers.

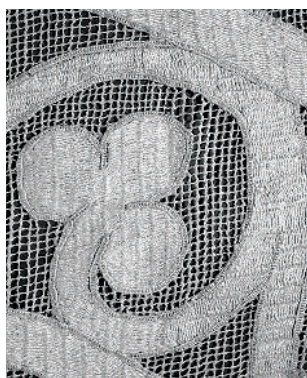


Fig. 117. On observe la présence de rayures horizontales ou verticales, formant un léger relief, à l'endroit.



Fig. 118. Détail de l'aspect de la mandorle, à l'envers.

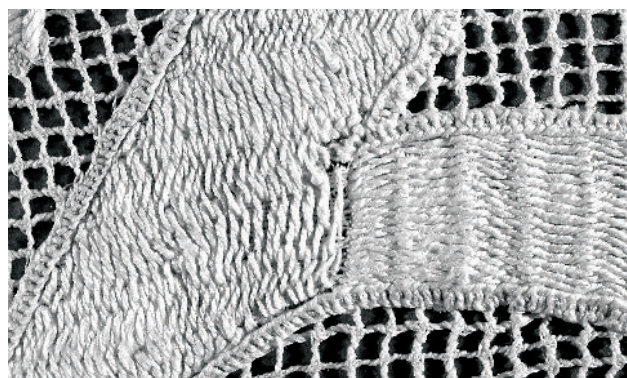


Fig. 119. On observe le changement d'orientation des rayures en relief.

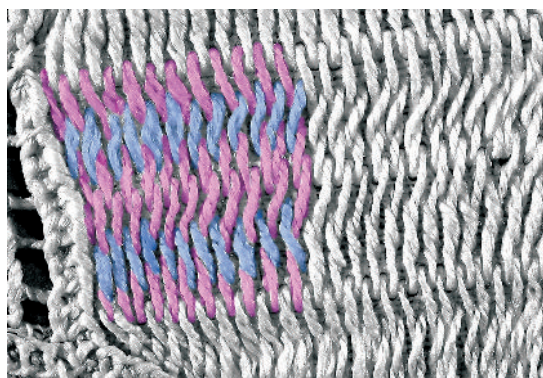


Fig. 120. Le point de figure. En couleur rose le premier passage du fil, en bleu pâle le deuxième passage. Le travail se fait en allers-retours verticaux.

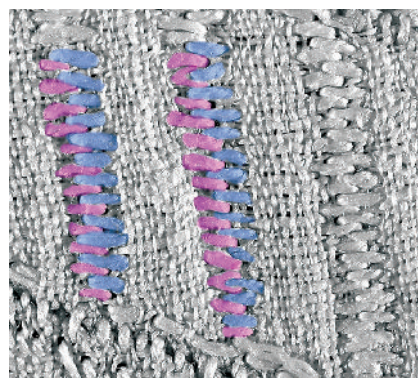


Fig. 121. L'envers de la variante du point de figure. Les deux couleurs indiquent les deux passages du fil.



Fig. 122. Le Christ en Gloire.



Fig. 123. Détail du Christ en Gloire du couvent de St. Marienberg.



Fig. 124. Détail du voile de Carême avec le Christ de l'Apocalypse. Hannovre, Kestner-Museum.

Le nuage est représenté par deux bandes étroites en point de nattes (fig. 122, 143, 146).

La tête du Christ est entourée d'un nimbe crucifère, d'une largeur maximale de 3,6 cm. On distingue en son milieu la partie verticale de la croix et aux côtés les deux parties horizontales. Elles sont bordées de chaque côté d'une étroite bande en point de nattes. Le nimbe s'arrête net au niveau des épées, où il a une largeur de 2,2 cm (et ne continue plus au-delà) (fig. 126, 127).

Le point de remplissage du nimbe du Christ diffère des autres. On a utilisé le point de tige en lignes parallèles, dans les deux variantes qui sont si souvent présentes dans cette broderie : des lignes avec la même orientation ou d'une orientation alternante. Les lignes dont l'orientation

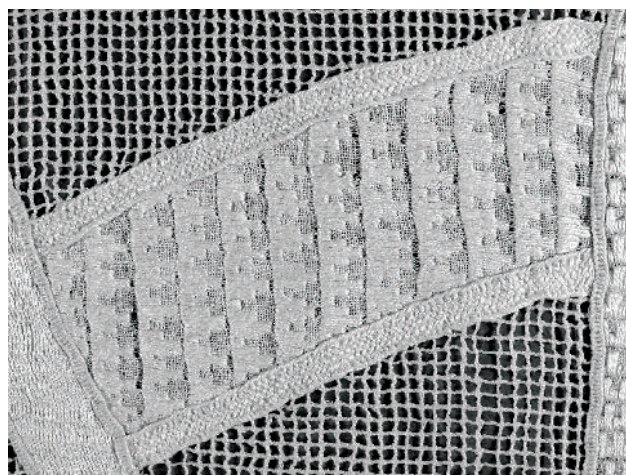


Fig. 125. Une partie de l'arc-en-ciel.

alterne prédominent. Les deux fragments horizontaux de la croix ne sont pas travaillés de la même façon. Celui de gauche est formé par des lignes verticales d'une des variantes, alors que pour celui de droite on a utilisé des lignes obliques où participent les deux variantes (fig. 128-131). Les points des deux lignes voisines traversent le tissu exactement au même endroit, et le travail des lignes au point de tige à orientation alternante est si régulier dans la partie gauche qu'il est très facile de les confondre avec le point de chaînette si l'on ne compare pas avec l'aspect présenté à l'envers.²² On peut observer que les points de remplissage, en plusieurs endroits, s'accrochent aux bandes des points de nattes, ce qui indique l'ordre du travail.

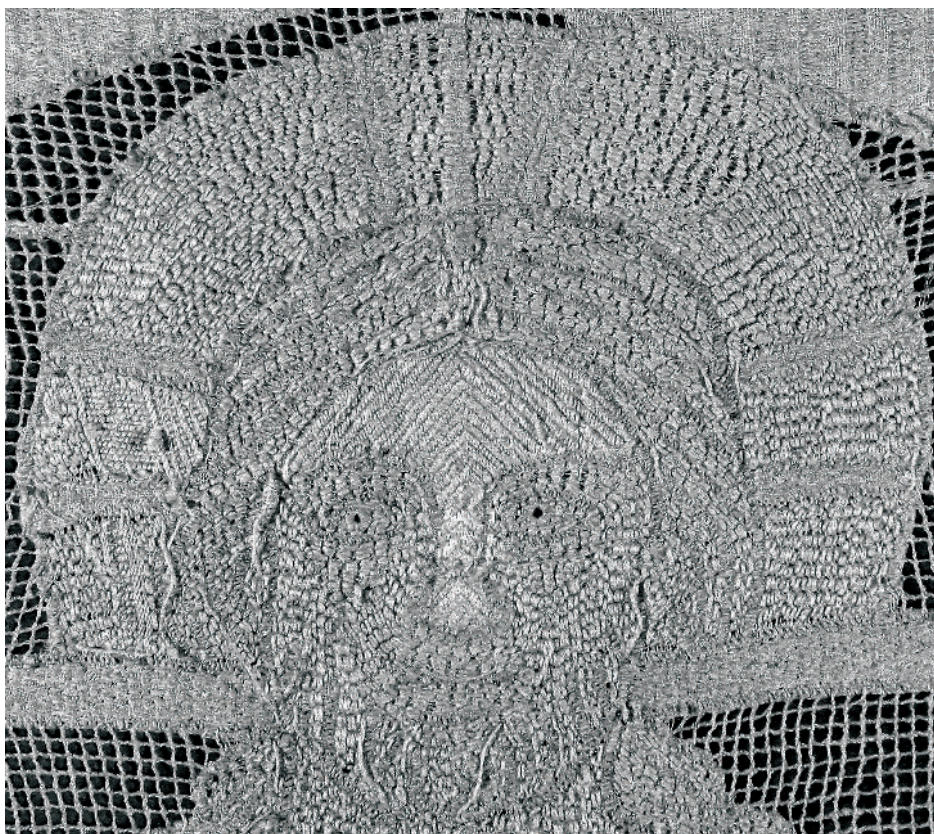
Les cheveux du Christ sont séparés par une raie au milieu, longs, ramassés derrière les oreilles et retombent sur les épaules. Les traits de contour à l'intérieur de la chevelure forment d'épaisses lignes obliques, et les surfaces intermédiaires sont remplies au point de tige. Le Christ porte une petite barbe ronde (fig. 132).

Le front et le nez, qui est souligné des deux côtés par la ligne qui dessine les sourcils, sont traités en chevrons par des points lancés (fig. 133).

Le nez, long de 2,8 cm, est large de 2 cm à son extrémité. La partie externe des joues est formée par des lignes verticales, qui se courbent et deviennent horizontales pour remplir la surface entre chaque sourcil et l'œil, et continuent en contournant le nez. L'œil droit, en amande, fait 1,5 cm de large, et l'autre, plus ovale, fait 1,9 cm. Sous les yeux, les cernes sont figurés par des points hori-

Fig. 126. La tête du Christ avec
le nimbe crucifère et l'arrivée
des épées.

Fig. 127. Le visage du Christ
avec le nimbe, à l'envers.



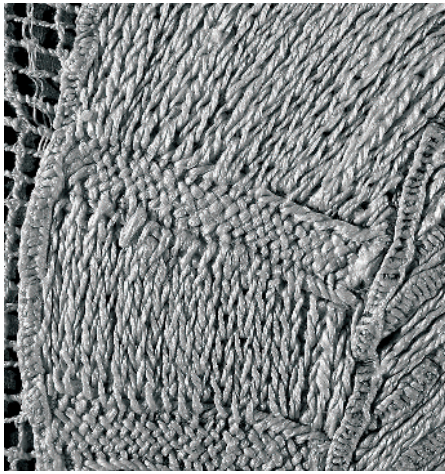


Fig. 128. Détail de la partie gauche du nimbe du Christ, à l'endroit.

Fig. 129. La même partie, à l'envers.

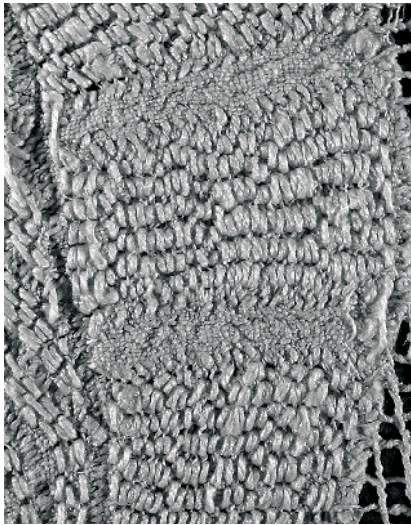


Fig. 130. Détail de la partie droite du nimbe du Christ, à l'endroit.

Fig. 131. Détail de la même partie, à l'envers.

zontaux se terminant en pointe. De la partie interne de chaque triangle ainsi constitué, partent les lignes qui remplissent, en courbes, la surface entre le nez et la bouche. La bouche est formée par deux lignes dont les extrémités remontent légèrement. Le point de tige est utilisé dans ces deux variantes (fig. 134).

Le visage du Christ dégage un air calme, doux et un peu triste.

La conception de sa réalisation est très structurée et atteste l'intervention d'un professionnel du dessin (fig. 135, 136).

On observe dans cette représentation du Christ en Juge de l'Apocalypse, de chaque côté de son visage, deux épées dont les lames semblent lui transpercer la gorge (fig. 122, 126). L'épée de gauche fait 34,5 cm de long et celle de droite mesure 37 cm. La lame est bordée au point de

chaînette en échelle et remplie par des séries de points de feston travaillés dans deux directions. La partie verticale de la poignée est en point de nattes, le pommeau est formé par des lignes concentriques de points de feston et la partie intermédiaire présente plusieurs groupes de lignes courbes en points de feston, limités d'un côté par un rang de points de chaînette en échelle (fig. 137, 138).

Les deux mains sont étendues. De la main gauche, seule la partie externe est visible, alors qu'on peut voir la paume de la main droite. Toutes deux portent un stigmate constitué par un cercle de points de chaînette en échelle. Entre le majeur et l'index de chaque main, on observe qu'une partie de la mandorle est traitée comme le fond quadrillé du tissu (fig. 139, 140), au lieu d'être brodée avec le même point que le reste.

Parmi les parties nues du corps, le cou et les mains

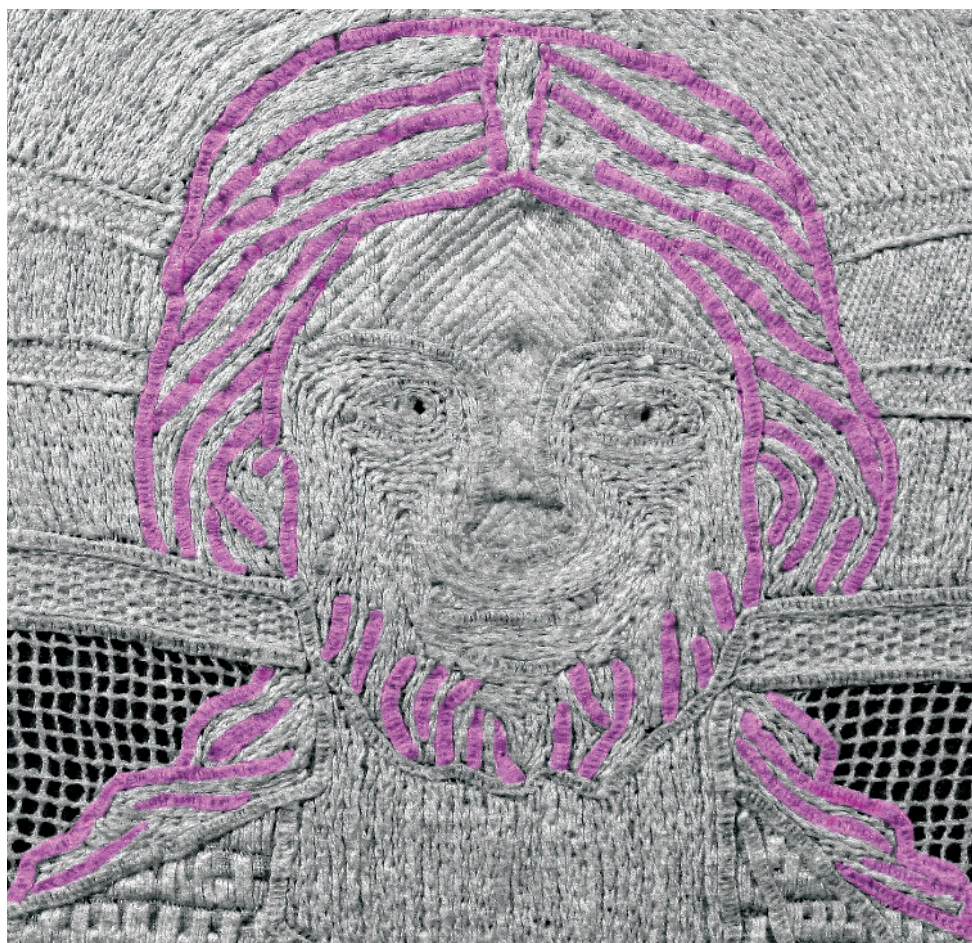


Fig. 132. La chevelure du Christ. En couleur, les lignes de contour.



Fig. 133. Le front du Christ.



Fig. 134. Détail du visage du Christ, à l'endroit.

sont traités avec le même point : le point de tige dans ses deux variantes. Mais en élargissant ou rétrécissant chaque point selon les endroits, en espaçant différemment les lignes et en modifiant leur orientation, il est possible de nuancer la broderie (fig. 141, 142).

On peut considérer que les pieds du Christ sont nus car les orteils sont clairement dessinés et leurs stigmates sont visibles. Mais ils sont traités de la même façon que les vêtements, choix que nous avons déjà observé pour les pieds du saint (fig. 143).

Le vêtement du Christ est très ample, formant de très nombreux plis soulignés par les lignes du contour. Ses manches sont larges et resserrées aux poignets. Il est rempli par des lignes horizontales de points lancés verticaux formant deux petits rectangles de dimensions différentes

qui alternent. Dans ce vêtement, les lignes sont parallèles, de dimensions presque égales, toujours de la même orientation. Elles sont serrées, laissant le tissu du fond visible en certains endroits seulement. L'ordre et la majesté règnent (fig. 144, 145).

En bas de la scène centrale à sujet religieux, de chaque côté de la mandorle, on observe des éléments du réseau losangé qui parcourt l'espace de la zone latérale de la broderie, à droite de la scène centrale (fig. 1, 146).

On y trouve, placé symétriquement par rapport à l'axe vertical, un des côtés du losange avec à chaque angle une fleur à cinq pétales inscrite dans un cercle. Une seule de ces fleurs est entière, alors que les autres ont quelques pétales coupés (fig. 147, 148).

La fleur et le cercle dans lequel elle est inscrite sont

Fig. 135. Le visage du Christ, à l'endroit.

Fig. 136. Le visage du Christ, à l'envers.



construits au point de figure exécuté d'une façon très serrée, comme pour le visage de l'ange de gauche. Aux fig. 147 et 148, on voit à côté de la fleur une partie de la mandorle travaillée, elle aussi, au même point, mais avec la variante qui forme des rayures (fig. 122). Pour la réalisation du cercle et de la fleur, la procédure est un peu différente : le fil du premier passage ne traverse le tissu qu'aux extrémités du motif, alors que, au deuxième passage, il traverse le tissu de façon irrégulière (fig. 149, 150). La différence de traitement d'un même point conditionne l'aspect du résultat.

Dans la partie centrale de la broderie, on trouve encore deux fleurs. L'une est à moitié cachée par le nimbe de l'ange de droite. L'autre se trouve au niveau de la couture horizontale du tissu, entre la mandorle et l'ange de droite,

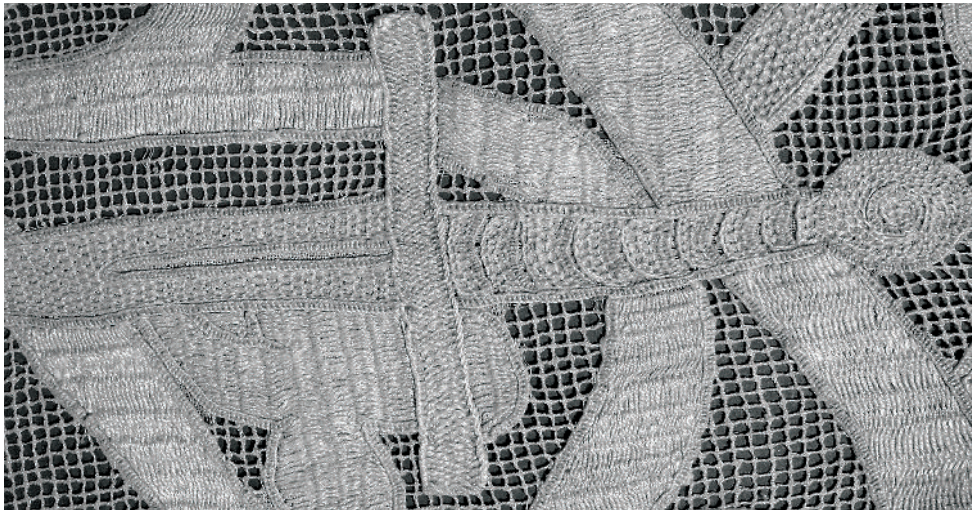


Fig. 137. La poignée de l'épée de droite, à l'endroit.

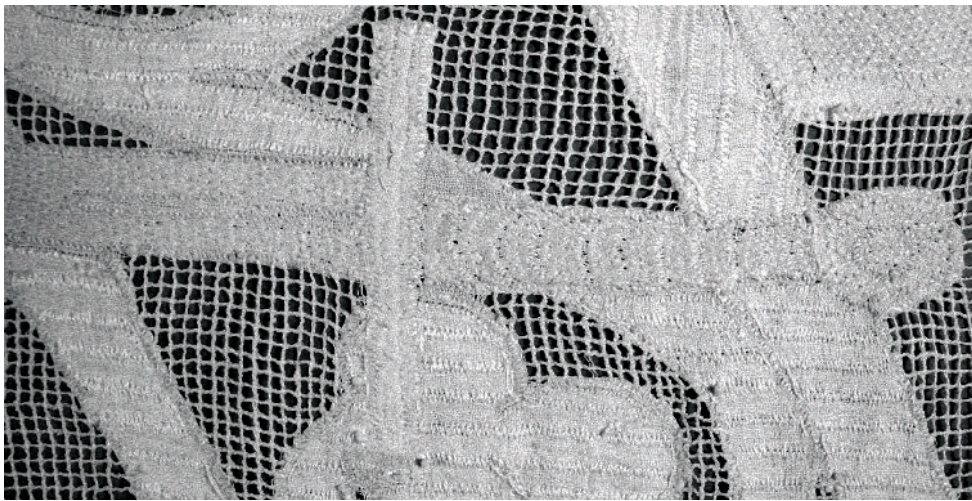


Fig. 138. La poignée de l'épée de gauche, à l'envers.

et elle est entière. Toutes deux sont formées avec le même point, mais le tissu du centre de la dernière est laissé intact et ne présente pas le quadrillage ajouré du centre de toutes les autres.

Les deux côtés des losanges présents dans la partie centrale de la broderie montrent trois registres, dont le médian est construit par un rinceau ondulant d'où sortent deux feuilles trilobées. Il est entouré de bandes étroites. Les losanges de la zone latérale de la broderie sont réalisés de la même façon. Le rinceau est rempli par des rangs de points de feston et les bandes par des points de figure (fig. 151).

Dans l'espace limité par le rinceau et le vêtement de la Vierge ou du saint se trouve un motif de deux rectangles entrelacés formant une croix (fig. 152, 153). Ce motif géométrique a une longue histoire ; il était très souvent utilisé dans les tapisseries coptes.

Il est formé par un point composite où l'on trace d'abord avec un fil le contour du motif, en passant à l'envers aux changements d'orientation seulement (fig. 42, 43, 155). Puis, prenant pour base les points existant à l'endroit, on construit le motif en entrelaçant les fils sans traverser le tissu (fig. 154, 156).²³

Il s'agit d'un point très utilisé au Moyen Âge dans toute

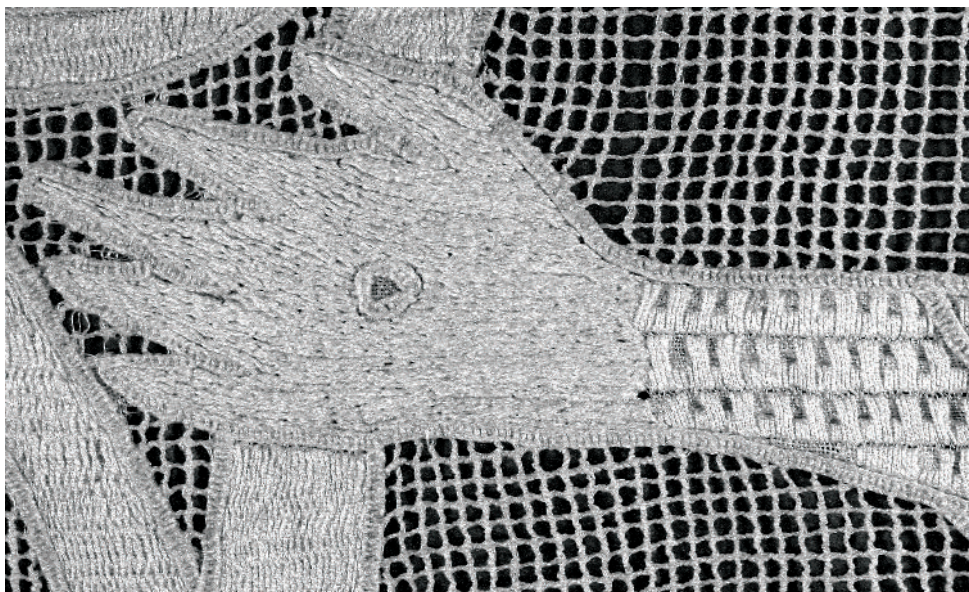


Fig. 139. La main droite du Christ, à l'endroit.

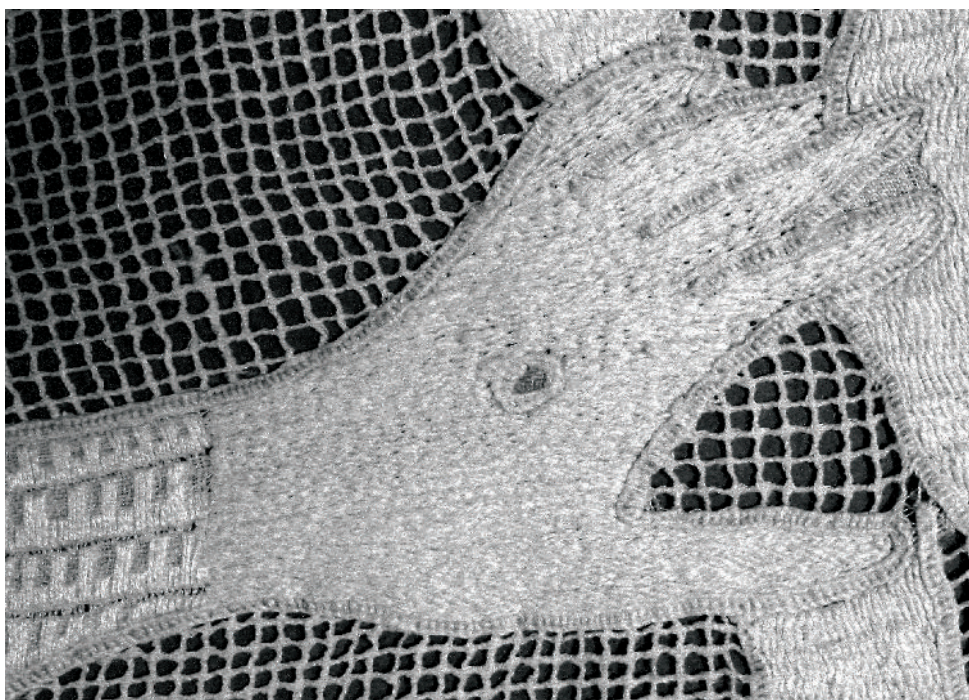


Fig. 140. La main gauche du Christ, à l'endroit.

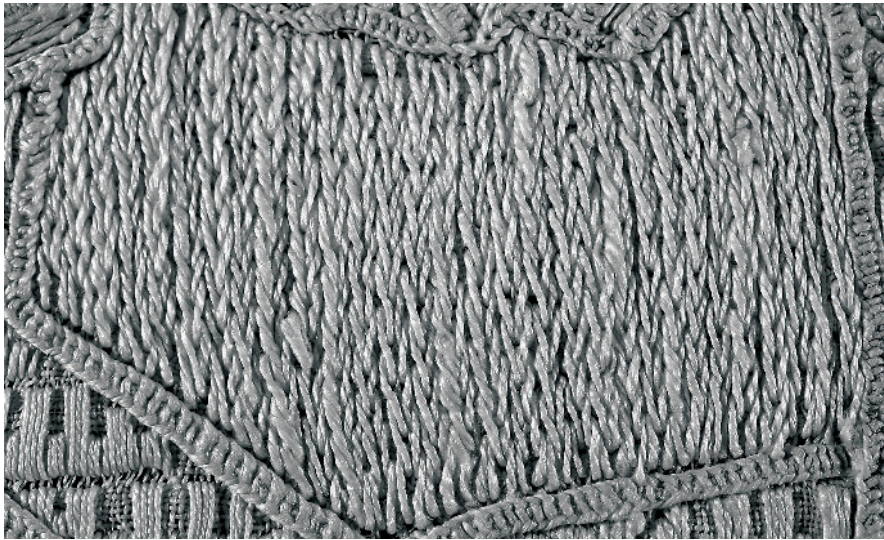


Fig. 141. Le cou du Christ.

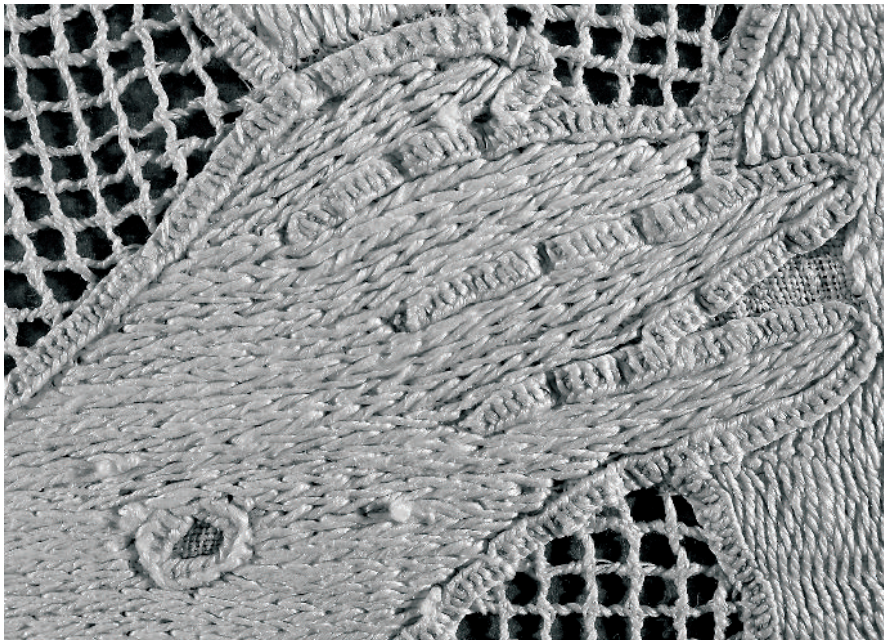


Fig. 142. Détail de la main gauche
du Christ.



Fig. 143. Les pieds du Christ.

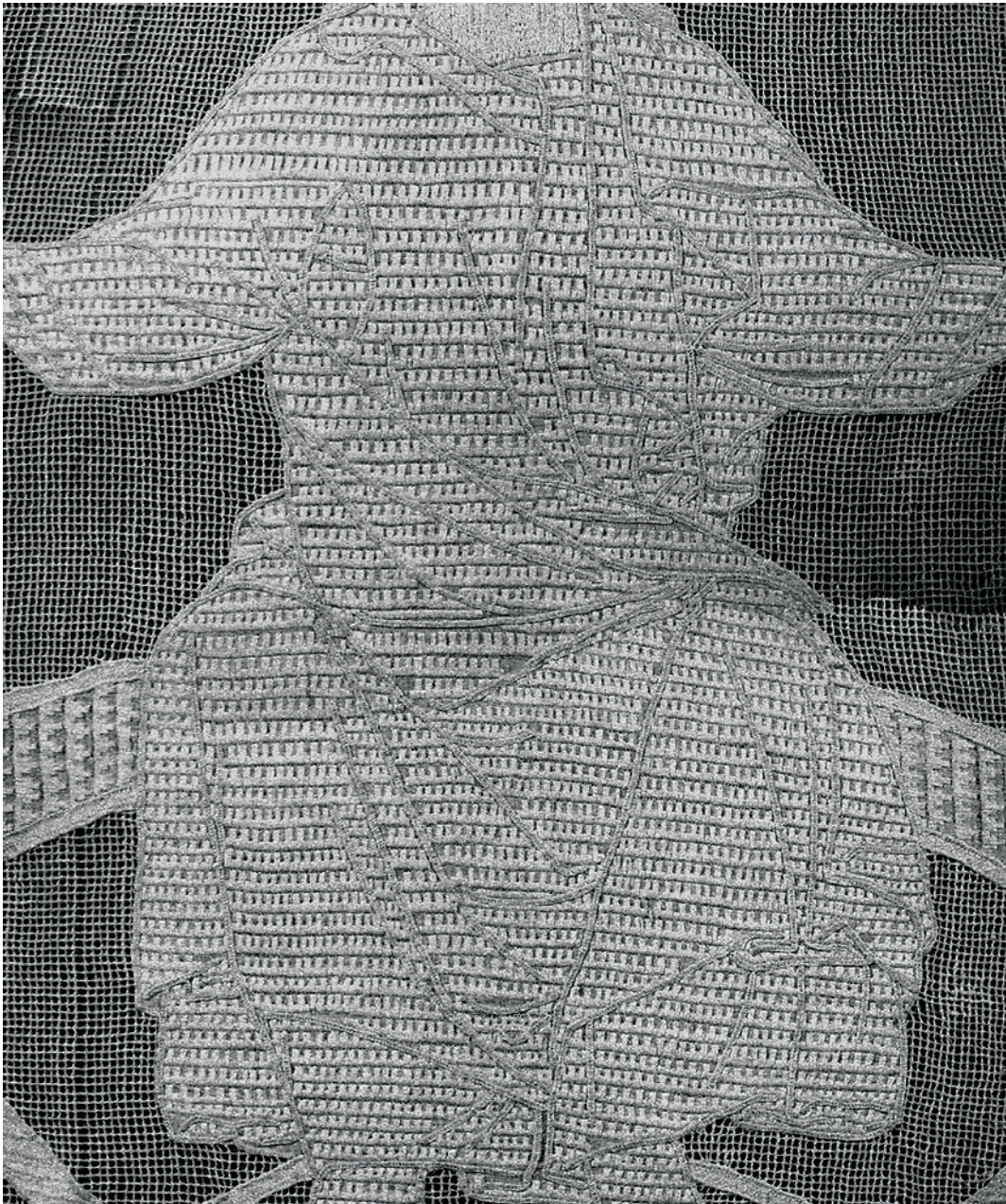


Fig. 144. Le vêtement du Christ.

l'Europe et même au-delà.²⁴ On le retrouve sur la nappe d'autel du Musée de Cleveland (fig. 17), de même que dans la partie centrale d'une broderie blanche allemande de la seconde moitié du XIV^e siècle conservée au Detroit Institut of Art sous le n° 1989.47²⁵ (fig. 157).

Plus tard, on le retrouve fréquemment dans les broderies blanches suisses du XVI^e et surtout du XVII^e siècle,

et comme décor dans les broderies arméniennes.

La partie latérale

Cette partie de la broderie est structurée à partir d'un réseau losangé qui enferme des animaux héraldiques et des motifs géométriques (fig. 158).

Ce décor se retrouve dans plusieurs broderies blanches

Fig. 145. Détail du vêtement.

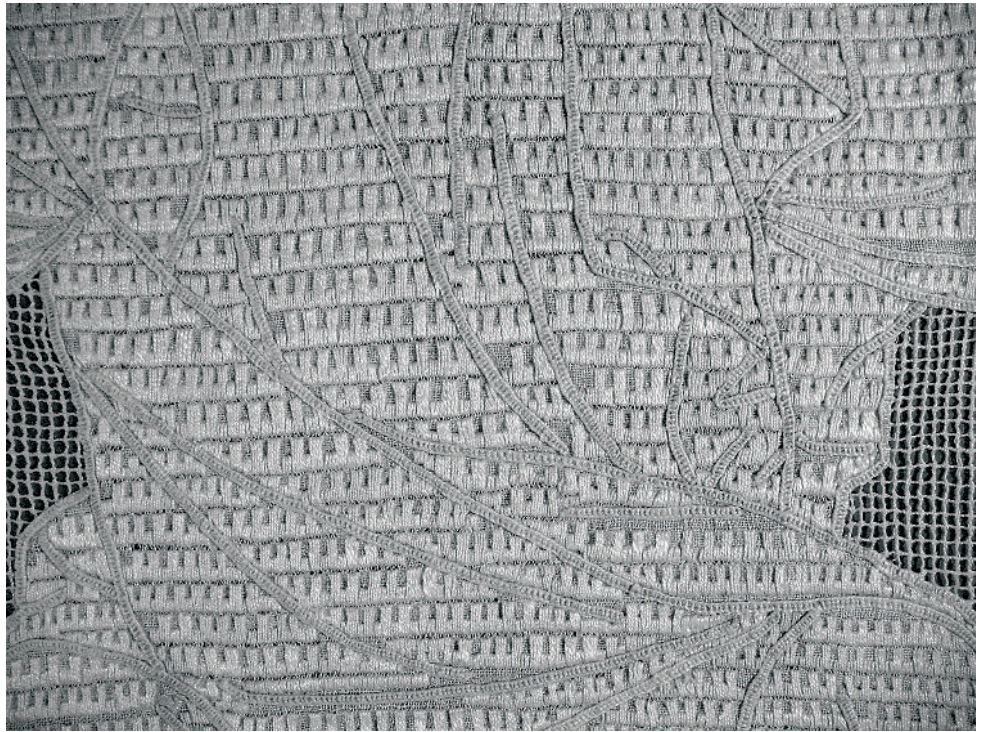


Fig. 146. Les éléments décoratifs de chaque côté de la mandorle.

allemandes du XIV^e siècle. On peut citer la broderie du Detroit Institute of Art, dont une partie est constituée par un réseau losangé ayant à chaque angle des losanges une fleur inscrite dans un cercle (fig. 157).

Le même décor se retrouve dans la partie latérale du voile de Carême « Der Weltenrichter in der Glorie » du musée de Lüne, daté au milieu du XIII^e siècle, où le réseau est formé par le point d'entrelacs²⁶ (fig. 159).

Dans la pièce étudiée, le premier rang des losanges est

presque caché par les vêtements des personnages, mais on constate que la broderie du rinceau qui apparaît au niveau des ailes de l'ange est restée inachevée (fig. 160).

Dans la plupart des cas, cette broderie est réalisée au point de feston, comme dans les rinceaux de la partie centrale, mais deux autres techniques sont aussi utilisées : les points lancés et le point de zigzag, si bien que l'on obtient les mêmes motifs, mais de trois façons différentes (fig. 161-163).

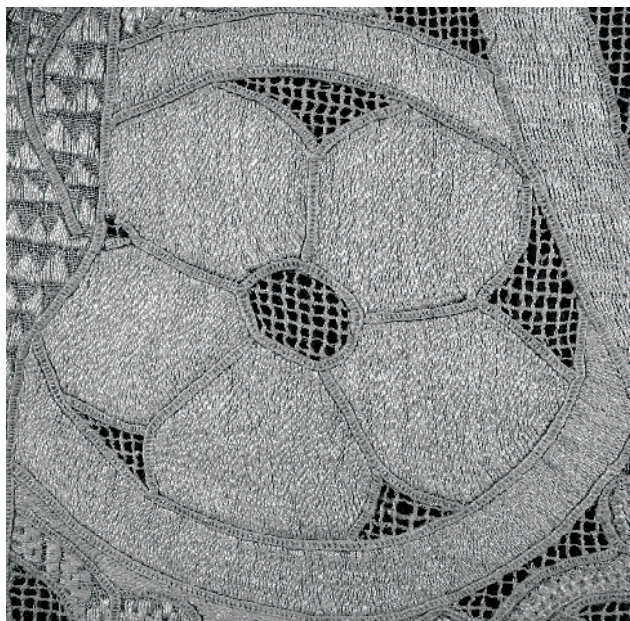


Fig. 147. Une fleur, à l'endroit.

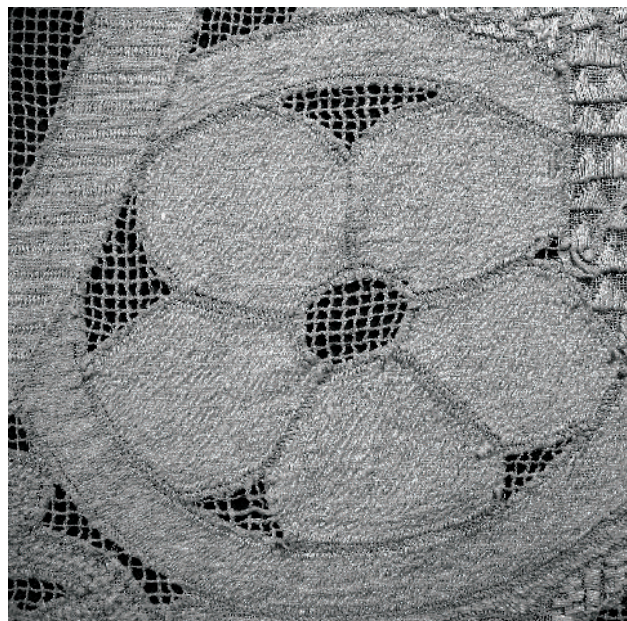


Fig. 148. Une fleur, à l'envers.

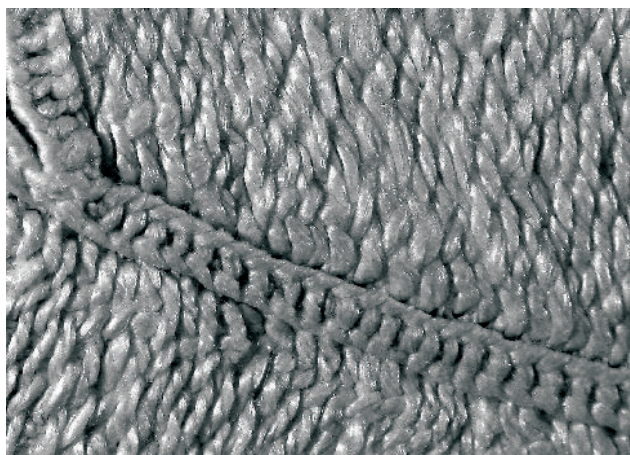


Fig. 149. Détail en haut d'un pétale, en bas du cercle, à l'endroit.

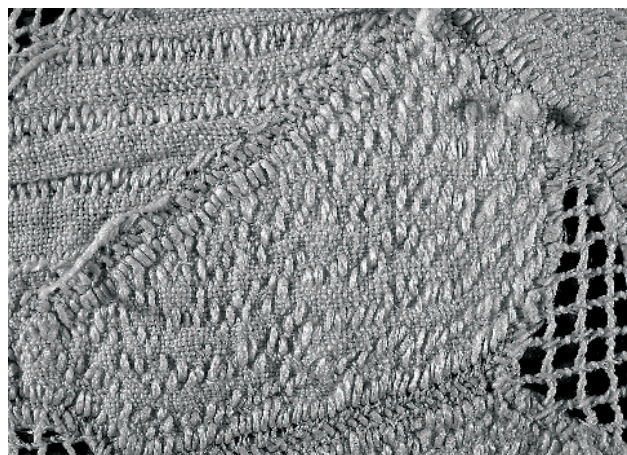


Fig. 150. Détail en haut à gauche de la mandorle, en haut à droite du cercle et au milieu d'un pétale, à l'envers.

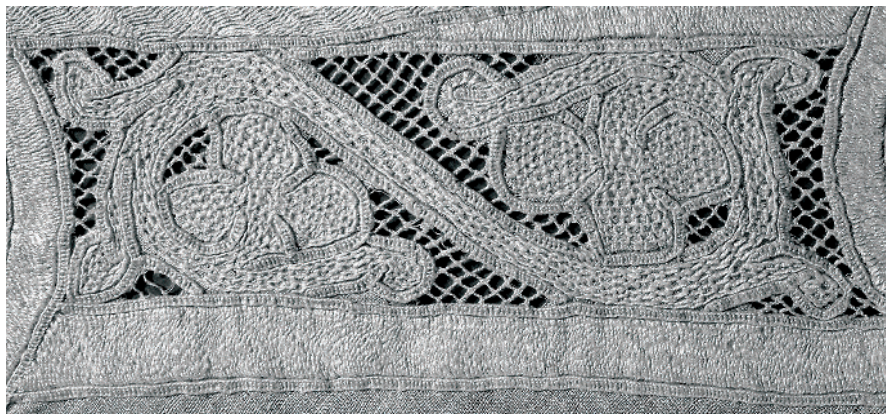


Fig. 151. Le rinceau avec les feuilles trilobées, à l'endroit.

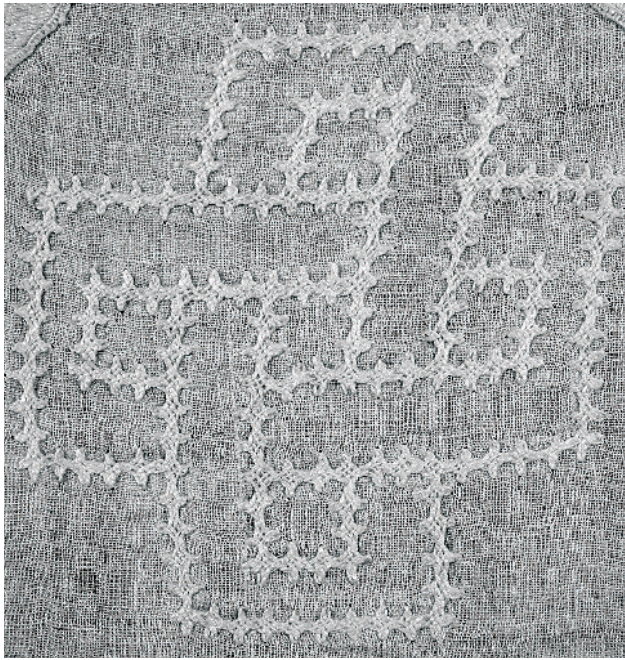


Fig. 152. Motif des rectangles entrelacés, à l'endroit.



Fig. 153. Motif des rectangles entrelacés, à l'envers.



Fig. 154. Détail du motif en points entrelacés, à l'endroit.

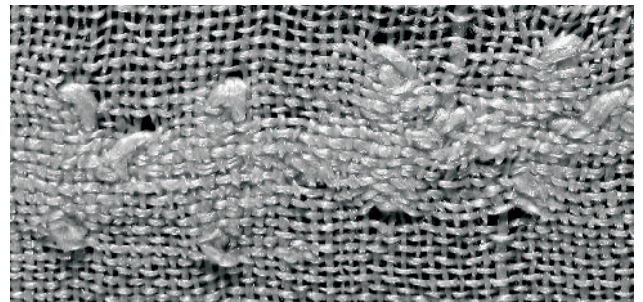


Fig. 155. Détail du motif en points entrelacés, à l'envers.

Comme la broderie est coupée, il ne subsiste que deux fleurs intactes, qui se situent à l'angle entre deux losanges. Elles ont cinq pétales, sont inscrites dans un cercle mais ne sont pas construites par les points de figure comme les autres fleurs, mais par plusieurs variantes des points lancés (fig. 164, 165).

Elles font chacune 12 cm de diamètre, et l'orientation des points de broderie change selon l'endroit. La décoration des pétales situés en haut et en bas de la fleur est réalisée par des points verticaux, tandis que celle des pétales de côté consiste en points horizontaux.

Les trois autres fleurs présentes sont coupées. L'une est réalisée au point de zigzag, et les autres par plusieurs variantes des points lancés (fig. 166-168).

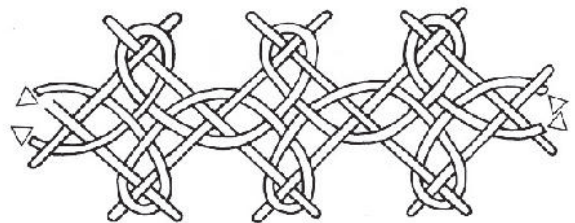


Fig. 156. Diagramme de la construction du point entrelacé.



Fig. 157. Détail de la broderie blanche. Detroit, Detroit Institute of Art.



Fig. 158. La partie latérale de la broderie.

L'espace réservé à l'intérieur des losanges est occupé soit par des motifs géométriques soit par des animaux héraldiques.

Au premier rang des losanges est présent seulement un petit motif géométrique, d'une conception identique au grand losange qui est placé au rang suivant. Tous deux sont construits par des points entrelacés selon la technique décrite plus haut (fig. 169, 170).

Les mêmes motifs géométriques sont placés sur la par-

tie latérale de la broderie du Kestner-Museum (fig. 169), comme aussi sur la nappe de Cleveland (fig. 17, 172).

La broderie du musée Bénaki comporte deux quadrupèdes intacts : ce sont des félins, avec une longue queue recourbée, dressés sur leurs pattes arrière (fig. 173-176).

Des animaux héraldiques qui se tiennent dressés sur leurs pattes arrière tout en levant celles de devant comme dans la broderie du musée Bénaki se retrouvent dans plusieurs broderies blanches du Moyen Âge. Nous pouvons



Fig. 159. Le réseau losangé du voile de carême. Lüne, musée de Lüne (photo: KlosterKammer Hannover).

citer, entre autres, les nappes d'autel « Kreuzigung Christi » du musée de Lüne (fig. 177),²⁷ « Der Weltenrichter zwischen Maria und Johannes dem Täufer » du même couvent (fig. 3, 178) et la nappe du musée de l'Hermitage (fig. 179).

Sur la broderie du musée Bénéaki, le rang suivant des losanges se trouve au niveau de la coupure, si bien que les deux animaux qui y sont présents ne sont conservés qu'en partie. On voit la tête d'un quadrupède qui semble être le même que le second félin du rang précédant, et les têtes et le haut du corps d'un aigle bicéphale (fig. 180, 181).

Les animaux aussi sont réalisés à l'aide des points entrelacés de la même technique.

En guise de conclusion

Les broderies blanches (toile de lin travaillée avec des fils blancs de lin) apparaissent à partir du XII^e siècle, principalement pour un usage liturgique. Elles étaient utilisées comme nappes d'autel, antependia, voiles de calices ou voiles dits de « carême », et elles sont généralement de très grandes dimensions. La plupart proviennent des couvents d'Allemagne du Nord, en Basse-Saxe, ce qui a



Fig. 160. Rinceau avec broderie inachevée.

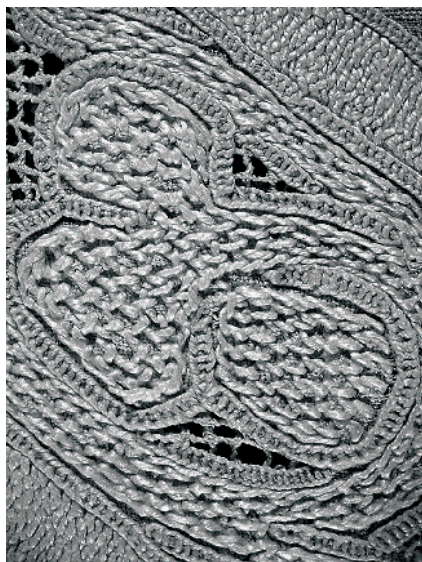


Fig. 161. Feuille trilobée en point de feston.

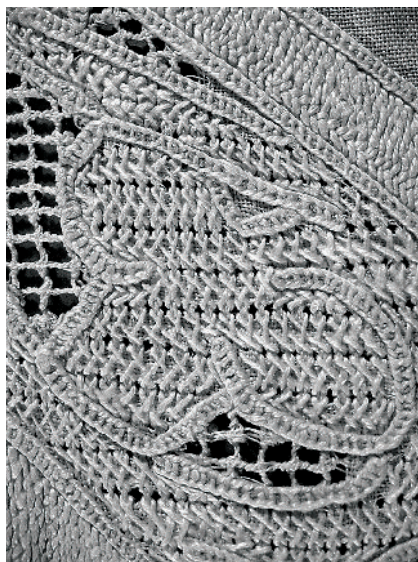


Fig. 162. Feuille trilobée en point de zigzag.



Fig. 163. Feuille trilobée en points lancés.

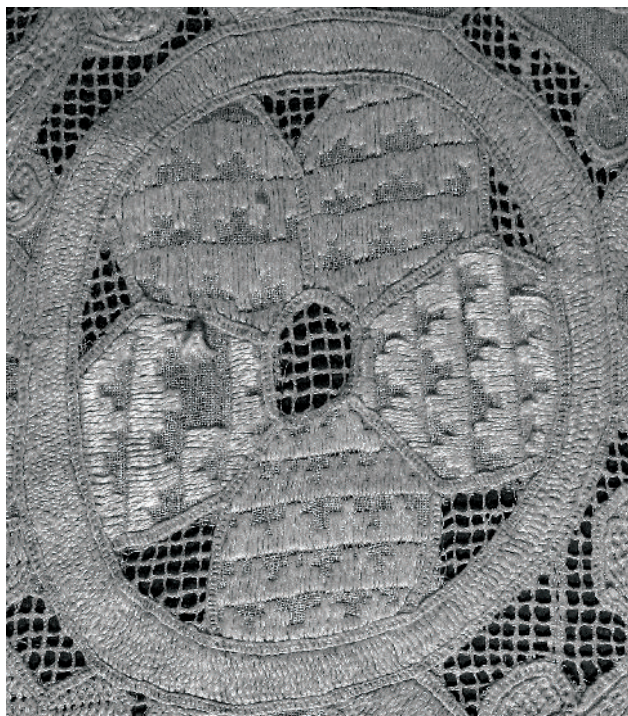


Fig. 164. Fleur en points lancés, à l'endroit.

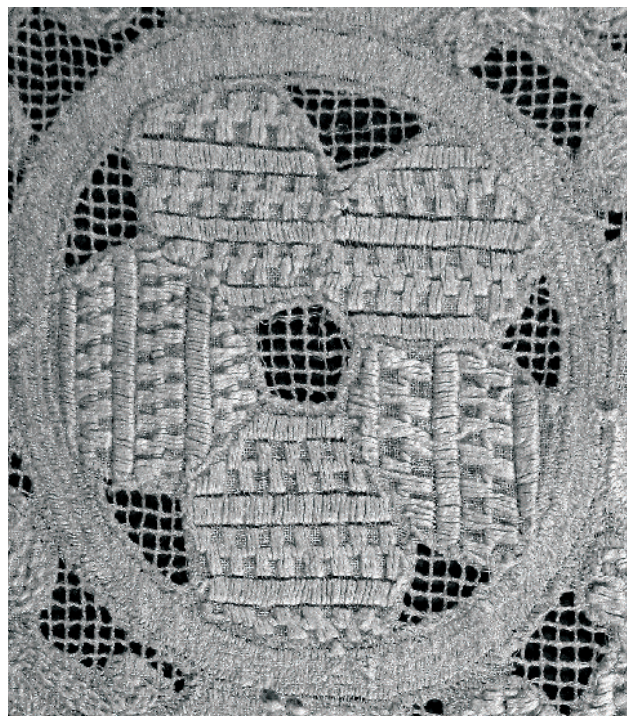


Fig. 165. Fleur en points lancés, à l'envers.

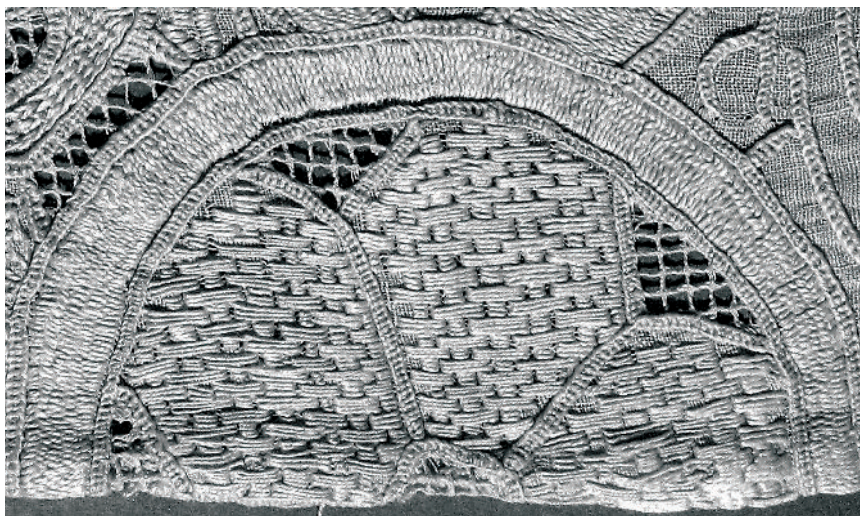
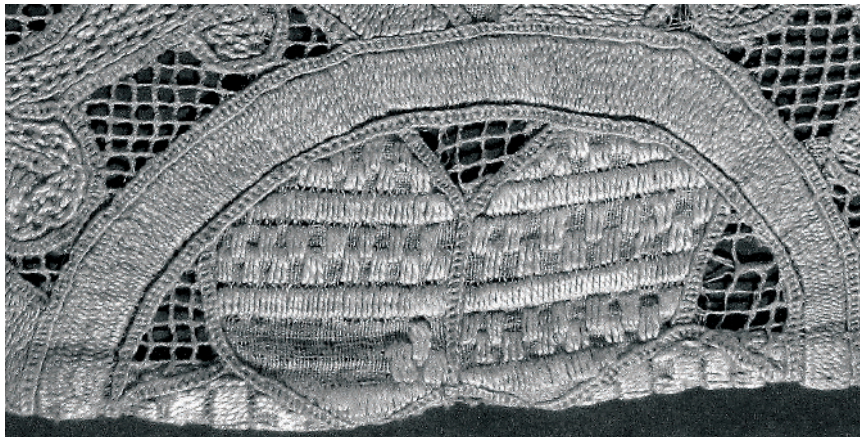
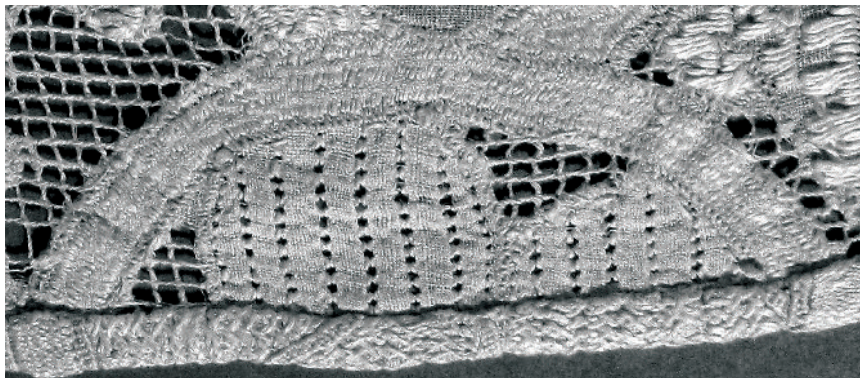


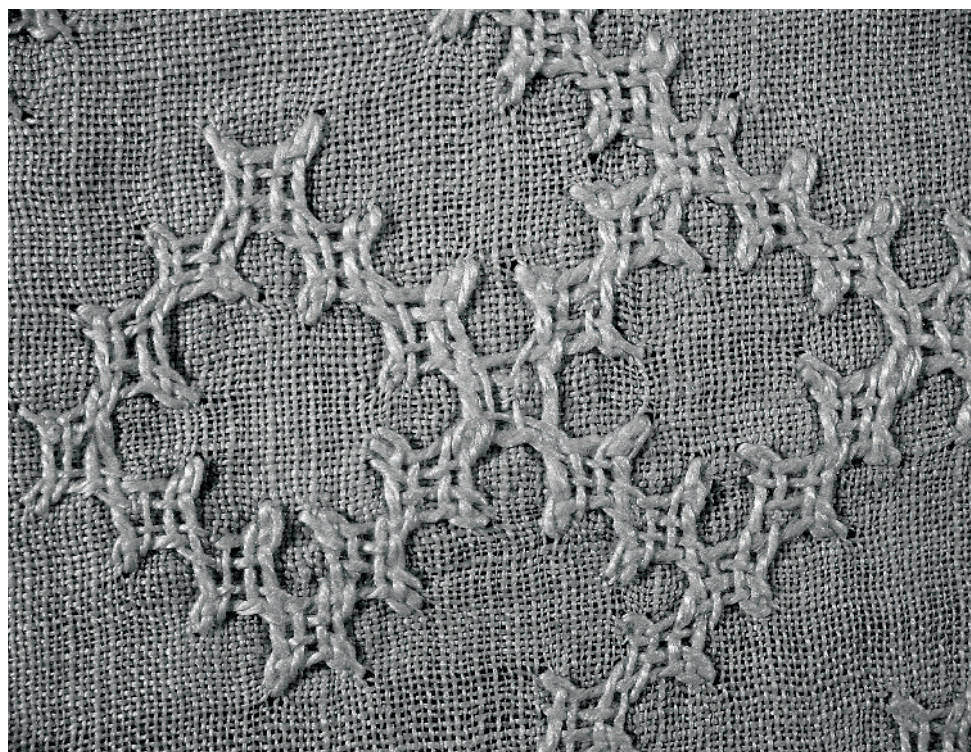
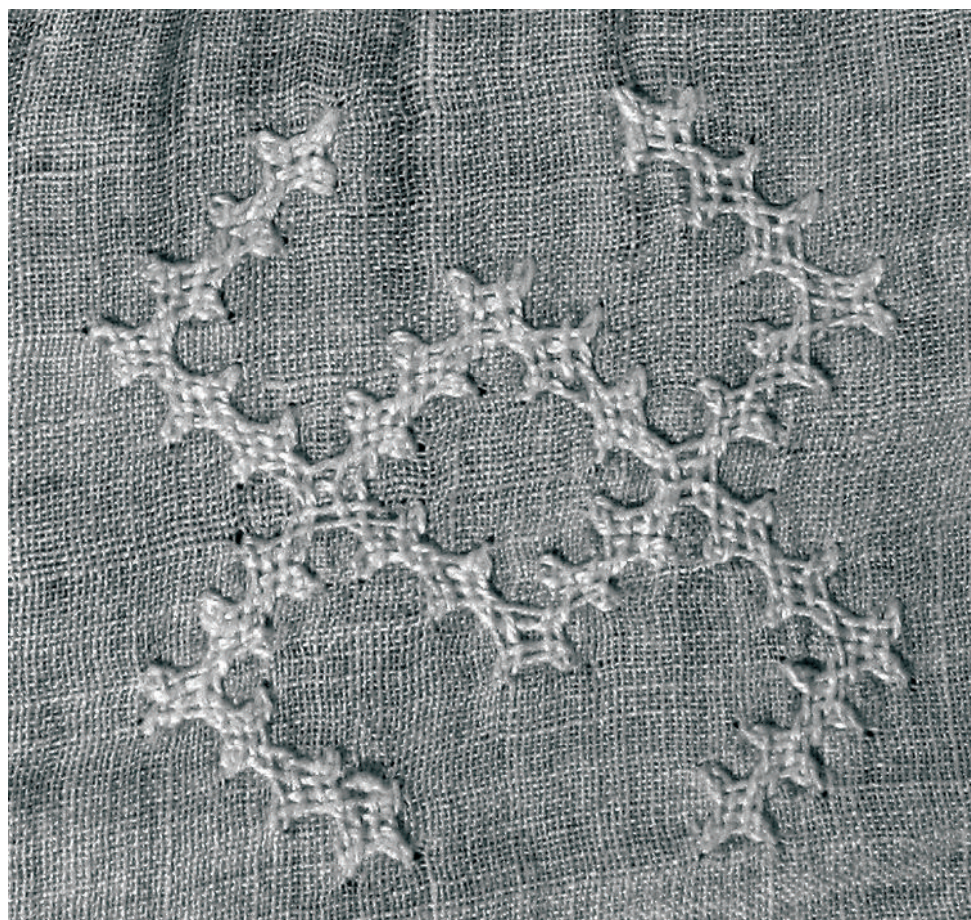
Fig. 166. La fleur coupée en point de zigzag, à l'envers.

Fig. 167. Une fleur coupée en points lancés, à l'endroit.

Fig. 168. L'autre fleur en points lancés, à l'endroit.

Fig. 169. Le petit motif géométrique.

Fig. 170. Détail d'une partie du grand motif géométrique.



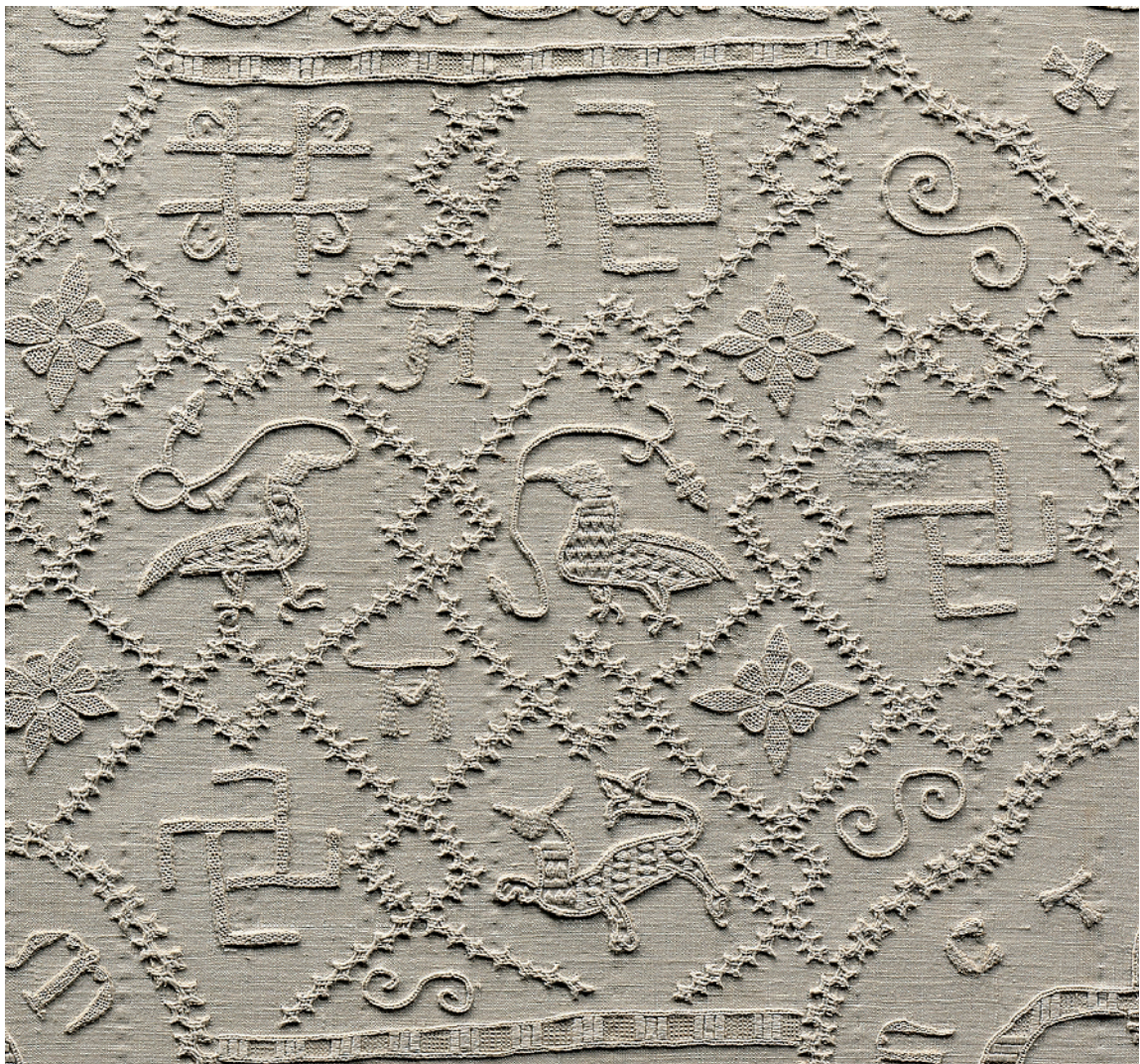


Fig. 171. Les motifs géométriques de la broderie du musée Kestner, Hannovre, Kestner-Museum.

Fig. 172. Détail de la nappe du musée de Cleveland.

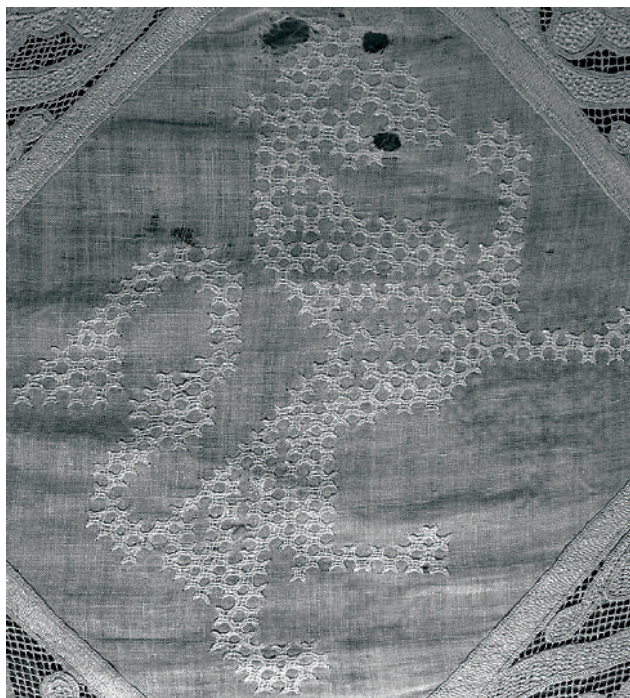


Fig. 173. L'un des félins, à l'endroit.



Fig. 174. Le même félin, à l'envers.

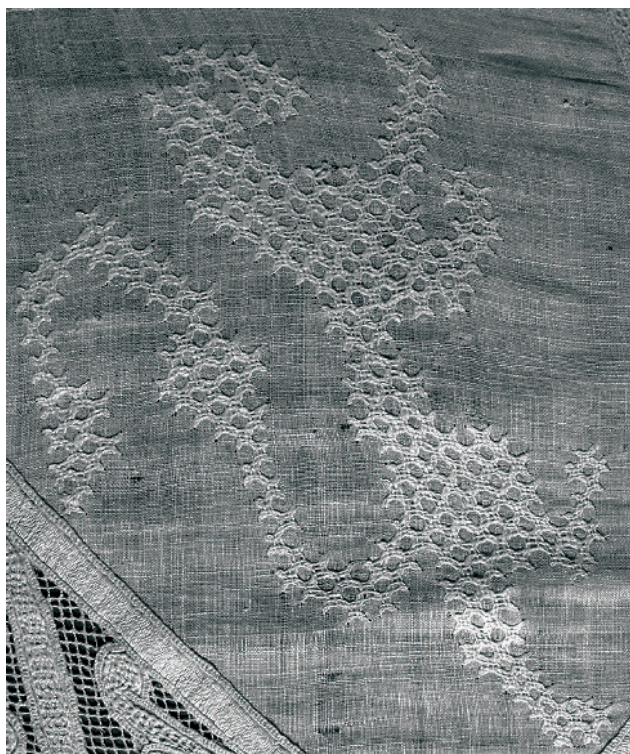


Fig. 175. L'autre félin, à l'endroit.



Fig. 176. L'autre félin, à l'envers.



Fig. 177. Détail de la nappe d'autel. Lüne, musée de Lüne (photo: KlosterKammer Hannover).

Fig. 178. Détail d'une autre nappe d'autel du même musée, v. fig. 3 (photo: KlosterKammer Hannover).

amené des auteurs à se demander si ce choix n'était pas le résultat de la situation économique de ces couvents qui, au Moyen Âge, n'auraient pas eu les moyens de faire face aux dépenses excessives des fils métalliques ou de soie venus de l'étranger.²⁸ On pourrait envisager cette éventualité pour le début, mais on peut aussi imaginer que l'effet austère de la broderie de fils blancs sur la toile blanche, surtout sur un fond semi-transparent qui s'est développé très vite, aurait séduit les religieuses et suscité une mode.

En tous cas, la broderie en blanc est devenue si caractéristique de l'art allemand que la broderie blanche est fréquemment appelée, dans les inventaires d'église, « opus teutonicum ».

Jusqu'au XIV^e siècle, les sujets étaient presque exclusivement religieux, mais à partir du milieu de ce siècle, on introduit des animaux, des oiseaux, des éléments héraldiques et des figures non religieuses. À partir du siècle suivant, leur production s'étend en Hesse, en Suisse, avec un



Fig. 179. Les deux parties latérales de la broderie médiévale. St. Petersburg, musée de l'Hermitage (photo: Leonard Kheifets).

grand nombre de scènes profanes, et il se peut qu'à cette époque, un certain nombre de ces pièces ait été réalisé dans des ateliers professionnels. Il faut attendre le XVI^e siècle pour que la mode de la broderie blanche, précurseur de la dentelle à l'aiguille, se généralise en Europe.

La plupart des broderies blanches de Basse-Saxe sont encore conservées dans les couvents où elles ont été produites. La qualité technique de ces œuvres est remarquable, ainsi que la qualité des dessins. Il semble que les religieuses obtenaient leurs modèles auprès des artisans et des peintres ambulants.²⁹

La broderie du musée Bénaki a été achetée en 1983 à K. Arseni. Dans le livre d'inventaire du musée, elle est inscrite comme provenant d'un atelier allemand ou dalmate, et datée du XV^e siècle. C'est une œuvre de grande qualité, à la fois par l'exécution de la broderie et par la réalisation du dessin, où l'on sent l'intervention d'un professionnel. L'éventail des points utilisés n'est pas très large, mais ils sont travaillés avec finesse et intelligence. Des comparaisons techniques et stylistiques nous amènent à considérer ce travail comme une production d'un couvent allemand et à le dater de la seconde moitié du XIV^e siècle.

†Youlie Spantidaki

Membre fondateur du Centre de Recherche et de Restauration des Textiles Archéologiques, Athènes (ARTEX)

ABRÉVIATIONS

Barnet 1991 : P. Barnet (dir.), *Clothed in Majesty, European Ecclesiastical Textiles from the Detroit Institute of Arts* (catalogue d'exposition, Detroit Institute of Arts, Detroit 1991).

Broderie 1977 : *Broderie au passé et au présent* (catalogue d'exposition, musée des Arts décoratifs, Paris 1977).

Dillmont s.d. : Th. de Dillmont, *Encyclopédie des ouvrages de dame* (Paris s.d.).

Fils renoués s.d. : *Fils renoués, Trésors textiles du Moyen Âge en Languedoc-Roussillon* (catalogue d'exposition, musée des Beaux-Arts de Carcassonne, Carcassonne s.d.).

Grönwoldt 1993 : R. Grönwoldt, *Stickereien von der*

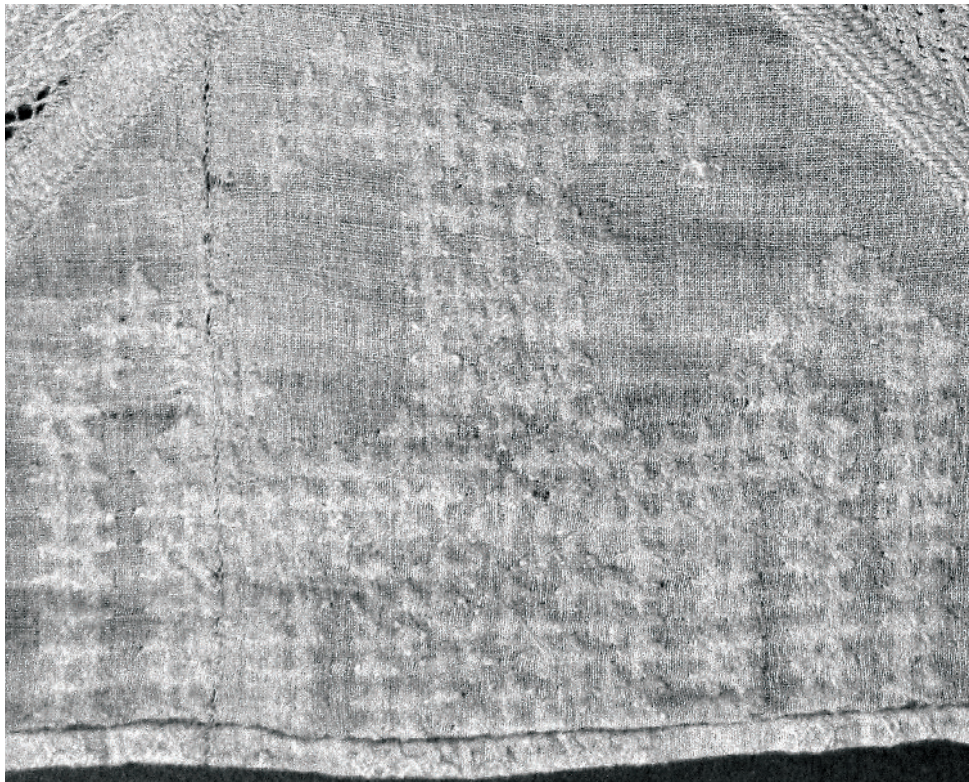
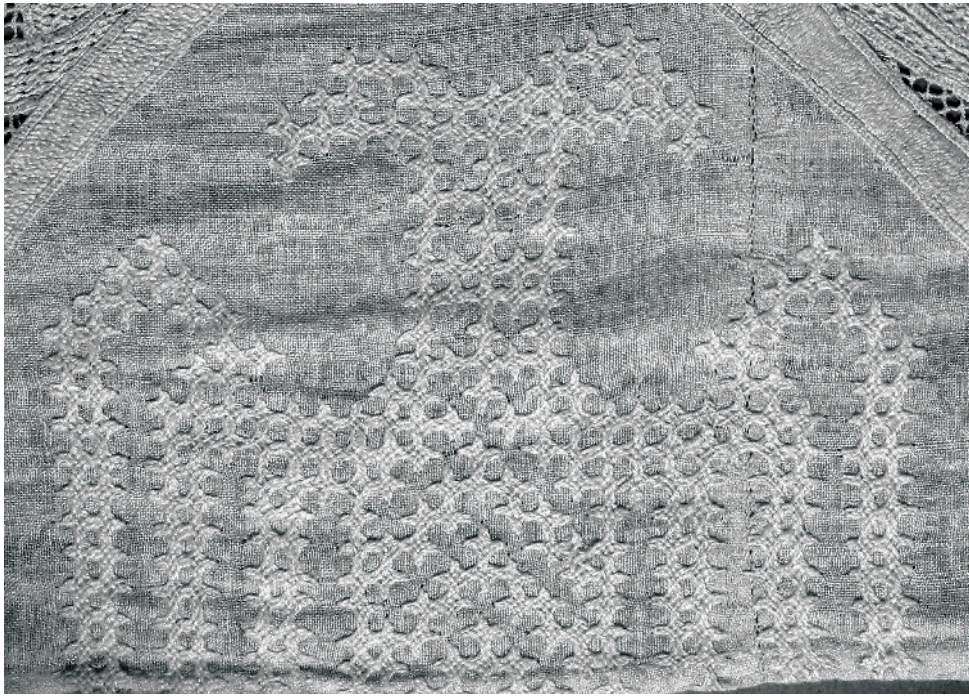


Fig. 180. Une partie de l'aigle bicéphale, à l'endroit.

Fig. 181. Une partie de l'aigle bicéphale, à l'envers.

Vorzeit bis zur Gegenwart (München 1993).
 Horst 1983 : A. Horst, *Bildstickereien des Mittelalters in Kloster Lüne* (Dortmund 1983).
 Ioannou-Yannara 1986 : T. Ioannou-Yannara, *Δαντέλλες, Ελληνικές κλώστινες συνθέσεις* (Athènes 1986).
 Schuette – Müller-Christensen 1963 : M. Schuette – S. Müller-Christensen, *La broderie* (Paris 1963).
 Staniland 1992 : K. Staniland, *Les artisans du Moyen Âge, les brodeurs* (Brepols 1992).
 Urech 1973 : E. Urech, *Dictionnaire des symboles chrétiens* (Neuchâtel 1973).

Wilckens 1991 : L. von Wilckens, *Die textilen Künste, von der Späntantike bis um 1500* (München 1991).
 Windsor Fry 1946 : G. Windsor Fry, *Embroidery and Needlework* (London 1946).

SITES INTERNET

http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database
http://www.medieval.webcon.net.au/technique_opus_teutonicum.html
<http://www.bayrose.org/wkneedle/articles/whitework.html>

NOTES

*Je remercie de tout coeur les amis restaurateurs du musée ainsi que mon docteur R. Kassianidis pour leurs secours et soins lors de ma péripétie de santé survenue pendant l'étude de cette pièce, sans quoi le présent travail n'aurait pu être mené à bonne fin. Mes remerciements vont aussi à Sylvie Brun pour son aide efficace.

1. La photo de la pièce est montée sur le site : http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database; voir aussi Schuette – Müller-Christensen 1963, 35, 102 pl. 160-61. Cette nappe d'autel est complète, haute de 125,5 cm et large de 394,3 cm. Le tissu de fond est une toile de lin non blanchi ayant entre 14 et 15 fils au centimètre dans les deux directions. Je remercie Mme K. Colburn, restauratrice au Metropolitan Museum of Art de New York, pour ces informations.

2. Horst 1983, 30-35, 48-52.

3. « *Le point d'ourlet se fait en prenant l'étoffe du dessous à la distance d'un fil de l'ourlet, puis en introduisant l'aiguille légèrement en biais dans l'étoffe supérieure et en la faisant sortir deux fils au-dessus du pli. On laissera un intervalle de deux fils entre chacun des points suivants* », Dillmont s.d., 6.

4. Un détail de cette pièce, où l'on peut voir une couture verticale, est présenté dans Schuette – Müller-Christensen 1963, 35, 93 pl. 146.

5. Wilckens 1991, 196 ph. 221; Schuette – Müller-Christensen 1963, 34, 92 pl. 144-145.

6. Le rapport de dessin correspond à l'unité de répétition des motifs.

7. Windsor Fry 1946, 16 pl. 7d.

8. Schuette – Müller-Christensen 1963, 8.

9. Windsor Fry 1946, 22 pl. 11a.

10. À part les bordures externes, les lignes de point de feston sont utilisées pour remplir les nimbes de tous les saints personnages, les vêtements de deux anges et aussi les parties nues de

leur corps (cou et mains).

11. Dillmont s.d., 553.

12. Dillmont s.d., 555 fig. 797.

13. C'est le nom donné par Dillmont s.d., 556, mais ce même point est appelé « point d'épine » ou de « zigzag » par Schuette – Müller-Christensen 1963, 10 fig. 12. Nous utilisons le terme de point de zigzag.

14. Dillmont s.d., 556 fig. 799.

15. Je remercie M. Bernard Berthod, conservateur du musée d'Art religieux de Fourvière à Lyon, pour cette information.

16. Dillmont s.d., 204 fig. 332.

17. Dillmont s.d., 43 fig. 72.

18. Cette méthode est utilisée pour les yeux de tous les personnages de la broderie.

19. Schuette – Müller-Christensen 1963, 11.

20. Je remercie M. Bernard Berthod, conservateur du musée d'Art religieux de Fourvière à Lyon, pour ces informations.

21. Urech 1973, 78-79.

22. Pour le point de chaînette, à l'envers, le nombre des lignes de petits points interrompus serait la moitié.

23. Nous avons évoqué plusieurs fois les problèmes posés par la terminologie, en notant qu'il existe plusieurs noms pour un même point. Pour le premier passage de ce point, on utilise encore les noms de « point de chausson » ou de « point croisé ». Pour les entrelacs, on les appelle « entrelacs maltais », « entrelacs arméniens ». En l'état actuel, pour nommer ce point, il faudrait dire par exemple « point de chausson rebrodé deux fois, entrelacs arméniens ». Nous espérons que le groupe broderie du CIETA publiera un corpus de terminologie accepté par tous les spécialistes. Sa responsable, Anne Wanner, se consacre activement à sa réalisation. Je la remercie pour les conseils qu'elle m'a prodigués pendant cette étude.

24. Au musée Bénéaki est conservé un échantillon provenant d'Égypte, d'époque islamique, du XIIe-XIIIe siècle et présentant la même technique: voir Ioannou-Yannara 1986, 133 ph. 104. Pour l'Europe, cf. *Fils renoués* s.d., 77-81 ph. 25-26, avec la bibliographie.

25. Barnet 1991, 17 fig. 1.

26. Horst 1983, 28-29.

27. Horst 1983, 36-38.

28. Schuette – Müller-Christensen 1963, 18.

29. Schuette – Müller-Christensen 1963, 19.

ΓΙΟΥΛΗ ΣΠΑΝΤΙΔΑΚΗ

Ένα μεσαιωνικό κέντημα στο Μουσείο Μπενάκη

Στις συλλογές του Μουσείου Μπενάκη συγκαταλέγεται ένα ασπροκέντημα με αρ. ευρ. 28001, το κεντρικό θέμα του οποίου είναι ο Χριστός εν δόξη πλαισιωμένος από δύο αγγέλους, την Παναγία και έναν άγιο, πιθανώς τον ευαγγελιστή Ιωάννη. Το κέντημα είναι κομμένο και στις δύο στενές πλευρές του, και το τμήμα που έχει διασωθεί δείχνει ότι τα πλαϊνά μέρη περιείχαν εραλδικά ζώα στο κέντρο ενός πλέγματος ρόμβων. Το γεγονός ότι το κεντρικό μέρος παρουσιάζεται κατενώπιον, ενώ το υπόλοιπο διαβάζεται από τα πλάγια, επιτρέπει την υπόθεση ότι το μεσαίο τμήμα κάλυπτε τράπεζα, ενώ το υπόλοιπο έπεφτε στα πλάγια. Λόγω μάλιστα του θέματος του κεντήματος, θεωρούμε ότι θα χρησιμοποιείτο ως κάλυμμα αγίας τράπεζας. Ομοιότητες ως προς την εικονογραφία, αλλά και τη διευθέτηση του χώρου, βρίσκουμε και σε άλλα μεσαιωνικά ασπροκεντήματα προερχόμενα από τη Γερμανία. Το ύφασμα επάνω στο οποίο στηρίζεται το κέντημα είναι λινό, κατασκευασμένο με ισομερή απλή ύφανση και έχει δύο ραφές που το χωρίζουν σε τρία μέρη. Στο κάτω τμήμα το ύφασμα έχει όλο το πλάτος με το οποίο βγήκε από τον αργαλειό και χρησιμοποιήθηκε με το υφάδι οριζόντιο, ώστε να μην υπάρχει περιορισμός στο μήκος. Το ύφασμα που χρησιμοποιείται στο πάνω μέρος έχει το μισό μήκος από αυτό του κεντήματος και είναι κομμένο στη μέση κατά πλάτος. Τα δύο κομμάτια έχουν ενωθεί το ένα δίπλα στο άλλο και η ραφή βρίσκεται στο επίπεδο της κεφαλής του Χριστού, αποτελώντας απόδειξη ότι αρχικά η μορφή του Χριστού βρισκόταν στο κέντρο του έργου. Αυτή την προσπάθεια οικονομίας, ως προς τη χρησιμοποίηση του υφάσματος, τη βρίσκουμε και σε άλλα μεσαιωνικά εργόχειρα, κεντημένα με λινή κλωστή επάνω σε λινό ύφασμα που προέρχονται από τη Γερμανία. Το γεγονός έκανε τους μελετητές να θεωρούν ότι τη συγκεκριμένη εποχή τα μο-

ναστήρια της βόρειας Γερμανίας, στα οποία κατασκευάζονταν τα κεντήματα αυτά, ήταν πολύ φτωχά για να μπορούν να προμηθευτούν μεταξωτές κλωστές, και ακόμη και τα λινά υφάσματα έπρεπε να τα χρησιμοποιούν με πολλή φειδώ. Έτσι ένα είδος τέχνης που είχε την αφετηρία του σε οικονομικούς λόγους σιγά σιγά καθιερώθηκε σε βαθμό που σε μεσαιωνικά αρχεία τα ασπροκεντήματα αναφέρονται με τον όρο «Opus teutonicum».

Η κλωστή του κεντήματος είναι λινή, δίκλωνη, με αρκετό πάχος, πολύ πιο χονδρή από αυτή του υφάσματος, και έτσι επιτυγχάνεται μια ιδιαίτερη εμφάνιση. Η ποικιλία των βελονιών που χρησιμοποιούνται είναι μικρή αλλά η εργασία έχει γίνει με πολλή τέχνη. Η πίσω πλευρά του υφάσματος είναι επίσης πολύ φροντισμένη. Έχει δοθεί ιδιαίτερη προσοχή στην απόδοση της έκφρασης του κάθε προσώπου και γενικά σε όλες τις λεπτομέρειες. Η ποιότητα της κατασκευής είναι ιδιαίτερη αλλά και η ποιότητα του σχεδίου προϋποθέτει τη χρήση ενός προτύπου, το οποίο οι μοναχές προμηθεύονταν από πλανόδιους καλλιτέχνες.

Τα ασπροκεντήματα εμφανίζονται από τον 12ο αιώνα αρχικά για εκκλησιαστική χρήση. Είναι μεγάλων διαστάσεων και χρησιμεύουν ως καλύμματα της αγίας τράπεζας, antependia (καλύμματα του πρόσθιου τμήματος της αγίας τράπεζας) ή κουρτίνες της Σαρακοστής. Έως τον 14ο αιώνα έχουν αποκλειστικά θρησκευτικά θέματα, ενώ αργότερα εμφανίζονται και θέματα κοσμικά. Τον 16ο αιώνα διαδίδονται σε όλη την Ευρώπη.

Το κέντημα του Μουσείου Μπενάκη αγοράστηκε το 1983. Είναι ένα έργο εξαιρετικής ποιότητας. Οι τεχνικές και στυλιστικές συγκρίσεις μάς επιτρέπουν να το θεωρήσουμε ως έργο γερμανικού μοναστηριού και να το χρονολογήσουμε στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα.