

[Recepción del artículo: 28/08/2012]
[Aceptación del artículo revisado: 17/12/2012]

**LA VIERGE À L'ENFANT COMME IMAGE DU PRÊTRE OFFICIANT. LES
EXEMPLES DES PEINTURES ROMANES DES PYRÉNÉES ET DE MADERUELO**
**THE VIRGIN AND CHILD AS A PICTURE OF THE OFFICIATING PRIEST.
THE EXAMPLES OF THE ROMANESQUE PAINTINGS OF THE PYRENEES
AND OF MADERUELO**

MARCELLO ANGHEBEN
Université de Poitiers- CЕСSM
marcello.angheben@univ-poitiers.fr

RESUMEN

De nombreux textes et quelques programmes iconographiques particulièrement explicites montrent que la Vierge à l'Enfant a pu être assimilée au prêtre officiant. Dans cet article, cette lecture a été envisagée pour les représentations de l'Adoration des Mages dans les peintures romanes des Pyrénées et de Maderuelo où elles s'inscrivent très souvent dans l'axe du sanctuaire et comportent plusieurs indices eucharistiques très éloquents: la Vierge revêt une chasuble, elle porte l'Enfant des deux mains dans un geste proche de celui de l'officiant saisissant les Saintes Espèces et elle est parfois accompagnée par des archanges-avocats dont la fonction est probablement de transmettre au Christ les sept *petitiones* du *Pater Noster*. Les thèmes associés à l'Adoration des Mages fournissent également de nombreux indices syntaxiques contribuant à corroborer cette lecture. Dans ce corpus, la Vierge apparaît ainsi comme une figure du célébrant exposant l'hostie au moment de la consécration et les Mages évoquent sans doute la procession de l'offertoire. Si, dans cette configuration, la Vierge peut être interprétée comme une figure de l'Église, elle ne revêt pas pour autant systématiquement une dimension politique. Il est possible en revanche qu'elle ait contribué à faire croire dans le dogme de la présence réelle en montrant que l'hostie soulevée par l'officiant est bien le corps du Dieu incarné qu'elle tient dans ses mains.

PALABRAS CLAVE: Vierge, Rois Mages, eucharistie, peinture romane, Catalogne, Pyrénées.

ABSTRACT

Many texts and some particularly explicit iconographic programs show that the Madonna holding the Child has been assimilated to the officiating priest. In this article, this reading has been considered for the representation of the Adoration of the Magi in the Romanesque paintings in the Pyrenees and in Maderuelo where they often appear in the axis of the sanctuary and have several Eucharistic indices very eloquent: the Virgin wears a chasuble, she bears the child with two hands in a gesture similar to the one of the priest holding the sacred species and is sometimes accompanied by advocates-archangels whose function is probably to transmit to the Christ the seven *petitiones* of the *Pater Noster*. The themes associated with the Adoration of the Magi also provide many syntactic clues contributing to corroborate this reading. In this corpus, the Virgin appears as a figure of the celebrant exposing the host during the consecration and the Magi probably evoke the offertory procession. If, in this configuration, the Virgin can be interpreted as a figure of the Church, it doesn't endow systematically a political dimension. It's possible, however, that she contributed to make the faithful believe in the dogma of the real presence by showing that the host raised by the celebrant is the body of the incarnated God she holds in her hands.

KEYWORDS: Madonna, Magi, Eucharist, Romanesque painting, Catalonia, Pyrenees.

À l'intérieur de l'espace liturgique et sur la clôture qui le sépare du reste de l'édifice, les thèmes les plus fréquemment représentés sont le Christ en majesté, la Crucifixion et la Vierge à l'Enfant. Ils peuvent apparaître conjointement ou séparément sur le décor de l'autel, la clôture de chœur, les peintures murales ou, plus rarement, dans la sculpture des chapiteaux. Le thème de la Crucifixion était également présent à travers la croix disposée sur l'autel –qu'elle fût figurée ou non– et la grande croix peinte, sculptée ou orfèvrée dressée à l'entrée du sanctuaire. Les innombrables croix conservées ou mentionnées dans les textes laissent entendre que la plupart des édifices religieux en étaient pourvus¹. Il en va de même pour les statues de la Vierge à l'Enfant que l'on disposait sur l'autel ou derrière celui-ci, sur une colonne ou un pilier, comme en témoigne très précocement la vision de Robert de Mozat². Le décor de la majorité des espaces liturgiques devait donc comporter une théophanie peinte, que ce soit dans

¹ Je remercie vivement Jean-Marie Santerre pour les conseils avisés qu'il m'a très amicalement prodigués. Je remercie également Montserrat Pagès et Ariadna Blanc Monegal d'avoir si gentiment mis les photos des peintures du MNAC à ma disposition. Pour prendre conscience du nombre de crucifix conservés, on peut consulter THOBY, P., *Le Crucifix, des origines au Concile de Trente*, Nantes, 1959. HÜRKEY, E., *Das Bild des Gekreuzigten im Mittelalter: Untersuchungen zu Gruppierung, Entwicklung und Verbreitung anhand der Gewandmotive*, Worms, 1983. CAMPS I SÒRIA, J., "Sculptura lignea nella Catalogna romànica", *Studi medievali e moderni*, 15 (2011), pp. 395-406.

² GOULLET, M. et IOGNA-PRAT, D., "La Vierge en Majesté de Clermont-Ferrand", dans IOGNA-PRAT, D., PALAZZO, É. et RUSSO, D. (éds.), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, 1996, pp. 383-405. Pour DECTOT, X., "Autour de l'autel: la sculpture dans la liturgie catalane du XII^e siècle", dans GUARDANS I CAMBÒ, F. et BOYER, D. (éds.), *Autour de l'autel roman catalan*, Paris, 2008, pp. 77-86, en part. 81, l'appellation *sedes sapientiae* est anachronique. Il me paraît toutefois difficile de remplacer cette expression qui correspond à l'usage et surtout à un type iconographique aisément reconnaissable.

le cul-de-four, sur la voûte de la travée droite ou sur l'arc absidal, une statue de la Vierge au niveau de l'autel et une Crucifixion sur l'autel et à l'entrée de cet espace, et ces trois thèmes devaient également apparaître régulièrement sur d'autres supports.

Ces thèmes correspondent aux trois manières de représenter le Christ recommandées dans l'interpolation de la lettre à Secundinus de Grégoire le Grand, que l'on peut situer avant 769, et par Guillaume Durand qui en a repris la substance: trônant, suspendu à la croix ou sur les genoux de sa Mère³. De nombreuses raisons peuvent expliquer le succès de ces trois thèmes. La plus simple est qu'ils évoquent l'Incarnation, la Rédemption et la glorification, comme le précise l'interpolation de la lettre à Secundinus. Elles permettent également de visualiser les deux natures du Christ: humaine à travers l'Enfant et le Crucifié, divine lorsqu'il trône en majesté. Ces thèmes possèdent toutefois de très larges champs sémantiques et ne sauraient dès lors être réduits à ces deux aspects. C'est le cas en particulier pour les représentations de la Vierge à l'Enfant qui peuvent évoquer l'Église à travers la figure de la Mère de Dieu, le culte qui lui était dédié ou le drame liturgique⁴. Durant le drame de l'Épiphanie, des clercs venaient en effet déposer des offrandes sur l'autel, devant une statue de la Vierge à l'Enfant⁵. D'autres textes rapportent que les fidèles venaient prier devant une statue de ce type, souvent celle qui se trouvait sur l'autel, et qu'ils en obtenaient parfois l'accomplissement d'un miracle. Jean-Marie Sansterre, à qui l'on doit une série d'études extrêmement érudites de ces récits, a toutefois montré qu'avant les derniers siècles du Moyen Âge, les textes attribuant des miracles à des images non pas légendaires mais bien réelles demeurent relativement rares. Il semble donc que les clercs ont longtemps hésité à cautionner la *virtus* thaumaturgique que de nombreux fidèles leur attribuaient⁶.

³ *Illum adoramus quem per imaginem aut natum aut passum vel in throno sedentem recordamur*. GRÉGOIRE LE GRAND, *Epistula ad Secundinum*; NORBERG D., (éd.), *S. Gregorii Magni Registrum epistularum. Libri VIII-XIV, appendix*, Turnhout, 1982, II (Corpus christianorum. Series latina, 140A), Appendix X, pp. 1110-1111, lignes 181-182. GUILLAUME DURAND, *Rationale divinarum officiorum*, I, 3, 6; DAVRIL, A. et THIBODEAU, T. M. (éds.), *Guillelmi Duranti rationale divinarum officiorum*, IV, Turnhout, 1995 (Corpus christianorum. Continuatio mediaevalis, 140), p. 37, lignes 78-81. Pour l'extrapolation de la lettre de Grégoire, voir SCHMITT, J.-C., *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, 2002, p. 69. Ces trois images servent également de support à la dévotion de sainte Maure de Troyes dans la *Vita* attribuée à Prudence de Troyes, mais ce texte n'est manifestement pas des environs de 850, contrairement à ce que l'on a cru (CASTES, A., "La dévotion privée et l'art à l'époque carolingienne: le cas de Sainte-Maure de Troyes", *Cahiers de civilisation médiévale*, 33 (1990), pp. 3-18) et ne peut donc pas être utilisé dans le cadre chronologique de cet article. Voir à ce sujet SANSTERRE, J.-M., "Visions et miracles en relation avec le crucifix dans des récits des X^e-XI^e siècles", dans FERRARI, M.C. et MEYER, A. (éds.), *Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo*, Lucques, 2005, pp. 387-406, en part. 388-389.

⁴ Pour l'interprétation de la Vierge comme une figure de l'Église, on peut citer parmi les très nombreuses références: THÉREL, M.-L., *Les symboles de l'«Ecclesia» dans la création iconographique de l'art chrétien du III^e au VI^e siècle*, Rome, 1973. Ead., *À l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis. Le triomphe de la Vierge-Église. Sources historiques, littéraires et iconographiques*, Paris, 1984. RUSSO, D., "Les représentations mariales dans l'art d'Occident du Moyen Âge. Essai sur la formation d'une tradition iconographique", dans *Marie*, pp. 173-291. Pour le rôle de médiatrice attribué à la Vierge, voir OAKES, C., *Ora pro nobis. The Virgin as Intercessor in Medieval Art and Devotion*, Londres, 2008.

⁵ YOUNG, K., *The Drama of the Medieval Church*, 2 vol. Oxford, 1951, II, pp. 29-63. Voir aussi FORSYTH, I. H., "Magi and Majesty: A Study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama", *Art Bulletin*, 50 (1968), pp. 215-222. Ead., *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, 1972, pp. 49-59.

⁶ SANSTERRE, J.-M., "Sacralité et pouvoir thaumaturgique des statues mariales (X^e siècle-première moitié du XIII^e siècle)", *Revue Mabillon*, 22 (2011), pp. 53-77. Cet auteur a montré que les statues ont commencé à jouer un rôle

Bien que ces différents niveaux de sens et ces fonctions multiples constituent un champ sémantique remarquablement étendu, je pense que ces trois représentations complémentaires du Christ devaient également revêtir une signification eucharistique. Il me semble l'avoir démontré au sujet des théophanies et de la Crucifixion, même si l'argumentation de cette lecture appelle de nombreux compléments et élargissements⁷. Dans le cadre de cet article, je souhaite développer cette hypothèse au sujet des représentations de la Vierge à l'Enfant en prenant comme principaux exemples les peintures murales pyrénéennes des XI^e-XII^e siècles et plus particulièrement les représentations de l'Adoration des Mages. Je voudrais également essayer de montrer comment cette hypothétique signification se combinait avec la fonction cultuelle des statues. Il est probable que, dans bien des cas, ces statues ont également revêtu un sens liturgique, mais cette dimension n'est que très rarement confirmée par l'iconographie ou par les textes et ne sera par conséquent qu'effleurée.

La lecture eucharistique des peintures monumentales de la Vierge à l'Enfant suppose que la Mère de Dieu a été assimilée à l'officiant ou, de manière plus générale, à l'Église tenant l'hostie ou le calice. Quant aux Mages, ils représenteraient les fidèles et leur cortège évoquerait la procession de l'offertoire durant laquelle ces fidèles venaient apporter leurs offrandes devant l'autel. Si cette assimilation de la Vierge à l'officiant a déjà été relevée et étudiée pour certaines œuvres de la fin du Moyen Âge parfois très explicites, elle n'a presque jamais été envisagée pour la période romane et réclame par conséquent une longue argumentation⁸. Celle qui suit

actif avant les XIII^e-XIV^e siècles, contrairement à ce qu'avait soutenu Gabriela Signori (SIGNORI, G., *Maria zwischen Kathedrale, Kloster und Welt. Hagiographische und historiographische Annäherung an eine hochmittelalterliche Wunderpredigt*, Sigmaringen, 1995 et Ead., "La bienheureuse polysémie. Miracles et pèlerinages à la Vierge: pouvoir thaumaturgique et modèles pastoraux (X^e-XII^e siècles)", dans *Marie*, pp. 591-617). Voir également SANSTERRE, J.-M., "Omnes qui coram hac imagine genua flexerint. La vénération d'images de saints et de la Vierge d'après les textes écrits en Angleterre du milieu du XI^e aux premières décennies du XIII^e siècle", *Cahiers de civilisation médiévale*, 49 (2006), pp. 257-294, en part. 274-285; et Id., "La Vierge Marie et ses images chez Gautier de Coinci et Césaire de Heisterbach", *Viator*, 41 (2010), pp. 147-178.

⁷ ANGHEBEN, M., "Théophanies absidales et liturgie eucharistique. L'exemple des peintures romanes de Catalogne et du nord des Pyrénées comportant un séraphin et un chérubin", dans GUARDIA, M. et MANCHO, C. (éds.), *Les fonts de la pintura romànica*, Barcelone, 2008, pp. 57-95; Id., "Sculpture romane et liturgie", dans PIVA, P. (dir.), *Art Médiéval. Les voies de l'espace liturgique*, Paris, 2010, pp. 131-178; Id., "Les théophanies composites des arcs absidaux et la liturgie eucharistique", *Cahiers de civilisation médiévale*, 54 (2011), pp. 113-142; Id., "Apocalypse et liturgie: le cas des absides romanes", dans GUGLIEMETTI, R. E. (dir.), *L'Apocalisse nel Medioevo*, Atti del Convegno Internazionale dell'Università degli Studi di Milano e della Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino (S.I.S.M.E.L.). Gargnano sul Garda, 18-20 maggio 2009, Florence, 2011, pp. 329-350; et Id., "La Crucifixion du chevet: entre liturgie eucharistique et dévotion privée", à paraître dans ANDRAULT-SCHMITT, C. (éd.), *La cathédrale de Poitiers. Enquêtes croisées sur une œuvre singulière*, La Crèche, fin 2013 (chapitre 34). Une interprétation liturgique des théophanies absidales a également été proposée par SINDING-LARSEN, S., *Iconography and Ritual. A Study of Analytical Perspectives*, Oslo et Bergen, 1984. SKUBISZEWSKI, P., "Maiestas Domini et liturgie", dans ARRIGNON, Cl., DEBIÈS, M.-H., GALDERISI, Cl. et PALAZZO, É. (éds.), *Cinquante années d'histoire médiévale. À la confluence de nos disciplines*, Turnhout, 2005 (Actes du Colloque organisé à l'occasion du Cinquantenaire du CESC, 1^{er}-4 septembre 2003), pp. 309-408.

⁸ Pour la fin du Moyen Âge, voir CARDILE, P.Y., "Mary as priest: Mary's Sacerdotal position in the Visual Arts", *Arte Cristiana*, 72 (1984), pp. 199-208 (dont les arguments ne sont pas toujours probants); et BELTING, H., *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, 1990, pp. 524-527 (au sujet de la Madonna del Bordone de Coppo di Marcovaldo et de ses avatars). Pour la période romane, cette lecture a été évoquée mais très rapidement et sans argumentation par WIRTH, J., *L'image à l'époque romane*, Paris, 1999, p. 200.

ne constitue toutefois que le premier volet d'une étude que je souhaite étendre ultérieurement à d'autres corpus.

1. LES TEXTES

Cette interprétation peut se fonder sur plusieurs textes. L'un des plus remarquables émane de saint Jean Chrysostome qui affirme, dans son commentaire sur la première Épître aux Corinthiens, l'identité entre l'Enfant que les Mages ont vu dans la crèche et le corps du Christ sacrifié à l'autel: "toi, ce n'est pas dans une crèche que tu l'aperçois, mais sur l'autel; ce n'est pas une femme qui le tient, mais le prêtre qui se tient debout"⁹. Jean Chrysostome établit donc un parallèle exceptionnellement clair entre la Vierge portant l'Enfant et le prêtre saisissant l'hostie.

En Occident, les commentaires de l'Évangile de Matthieu et les sermons pour l'Épiphanie n'établissent presque jamais de rapprochement entre l'Adoration des Mages et l'eucharistie¹⁰. Cette idée apparaît en revanche très clairement dans les ouvrages traitant de l'eucharistie et en particulier dans les commentaires de la liturgie. Un des plus explicites émane de Paschase Radbert, ce qui n'est sans doute pas fortuit puisque ce théologien carolingien fut le premier à défendre une vision résolument réaliste de l'eucharistie¹¹. Pour exprimer cette idée, il rapporte la vision d'un prêtre qui souhaitait ardemment voir la nature du corps et du sang du Christ et qui, au moment où il célébrait la messe, reçut le privilège de voir l'Enfant à la place de l'hostie. Pour préciser la forme de cette vision, Paschase évoque successivement l'image de l'Enfant vagissant dans le sein de sa Mère et celle de l'Enfant que Siméon mérita de porter dans ses bras¹².

Pierre le Vénéralable a relaté une vision semblable en s'inspirant de Paschase Radbert: lors de la fête de la Circoncision, le moine Gérard vit l'Enfant à la place du pain et ensuite la Vierge et un ange qui assistaient aux sacrements:

Alors qu'il était dans une admiration stupéfaite, il tourna ses yeux vers le côté de l'autel et aperçut une femme d'une très grande beauté qu'il comprit être la bienheureuse et toujours vierge Mère

⁹ JEAN CHRYSOSTOME, *Homiliae XLIV in Epistolam primam ad Corinthos. Homilia XXIV*, 5 ; PG 61, 204.

¹⁰ HILAIRE DE POITIERS, *In Matthaeum*, I, 5; DOIGNON, J. (éd.), *Hilaire de Poitiers. Sur Matthieu*, I, Paris, 1978 (Sources chrétiennes, 254), pp. 98-99. JÉRÔME, *Commentariorum in Matheum libri IV*, 2; BONNARD, É. (éd.), *Saint Jérôme. Commentaire sur Matthieu*, I, Paris, 1977 (S.C. 242), pp. 82-83. AMBROISE, *Expositio Evangelii secundum Lucam*; TISSOT, G. (éd.), *Ambroise de Milan. Traité sur l'Évangile de s. Luc. Livres I-IV*, Paris, 1956 (S.C. 45), pp. 92-97. GRÉGOIRE LE GRAND, *Homiliae in Evangelia, Homilia 10*; ÉTAIX, R., MOREL, C. et JUDIC, B. (éds.), *Grégoire le Grand. Homélie sur l'Évangile. Livre I. Homélie I-XX*, Paris, 2005 (S.C. 485), pp. 244-251. BÉDE LE VÉNÉRABLE, *In Matthaeei Evangelium expositio*, I, 2; MIGNE (éd.), *PL 92*, 13 B-C. Anonyme du IX^e siècle, *In Matthaeum*, 2, 9-12; LÖFSTEDT, B. (éd.), *Anonymi in Matthaeum*, Turnhout, 2003 (CCCM 159), pp. 11-13. HÉRIC D'AUXERRE, *Homilia I, 17*; QUADRI, R. (éd.), *Heirici Autissiodorensis homiliae per circulum anni*, Turnhout, 1992 (CCCM 116), pp. 140-148. PASCHASE RADBERT, *In Matheum*, 2, 9-12; PAULUS, B. (éd.), *Expositio in Matheo libri XII*, Turnhout, 1984 (CCCM 56), pp. 162-168. AELRED DE RIEVAULX, *Sermo L. In Epiphania Domini*; RACITI, G. (éd.), *Aelredi Rievallensis sermones XLVII-LXXXIV*, Turnhout, 2001 (CCCM II B), pp. 26-39.

¹¹ CRISTIANI, M., "La controversia eucaristica nella cultura del secolo IX", *Studi medievali*, 9 (1968), pp. 167-233.

¹² PASCHASE RADBERT, *De corpore et sanguine Domini*, XIV; PAULUS, B. (éd.), *Pascasius Radbertus. De corpore et sanguine Domini*, Turnhout, 1969 (CCCM 16), p. 90, lignes 138-142 et 146-148.

du petit Enfant-Dieu, veillant sur lui maternellement avec grande révérence. Près d'elle, il vit un homme d'une angélique beauté ou, pour mieux dire ce qu'il était vraiment, un ange envoyé par Dieu qui assistait comme elle aux célestes sacrements¹³.

Dans ces deux visions, l'Enfant correspond donc bien au pain consacré mais la Vierge ne joue pas le rôle du prêtre: chez Paschase Radbert, la Vierge tenant l'Enfant dans ses bras est une image destinée à renforcer le réalisme de la vision et, chez Pierre le Vénérable, elle assiste simplement au sacrement.

Dans la pratique liturgique, l'Adoration des Mages a été également interprétée dans un sens eucharistique, comme dans le texte de saint Jean Chrysostome. À Byzance, la consécration est conçue comme une réitération de l'Incarnation car le pain est placé sous un objet –l'*askeriskos*– représentant l'étoile de Bethléem¹⁴. En Occident, l'Adoration des Mages est expressément évoquée au moment de l'offertoire car l'antienne chantée à cette occasion reprend les termes du psaume 71 dans lequel on voyait l'annonce de l'arrivée des Mages: "Les rois de Tarsis et des Îles lui apporteront leurs tributs, les rois d'Arabie et de Saba lui offriront des présents" (Ps 71, 10). Dans un manuscrit provenant de Limoges, de date inconnue mais manifestement postérieur à 1100, cette antienne est suivie d'un drame liturgique relativement court durant lequel trois clercs vêtus comme des rois et couronnés apportent leurs présents à l'autel¹⁵. Le rapprochement acquérait alors une immédiateté exceptionnelle.

Dans les commentaires de la messe, je n'ai pas rencontré de mention de la Vierge et des Mages avant le XII^e siècle. Au début de ce siècle, Rupert de Deutz affirme que le corps né de la Vierge et suspendu à la croix est identique à celui qui, offert à l'autel, renouvelle cette Passion, mais il ne se réfère pas spécifiquement à l'Épiphanie¹⁶. Il en va tout autrement chez Honorius Augustodunensis qui suggère, au sujet de l'offertoire, que celui qui apporte de l'or imite les Mages¹⁷. Au XII^e siècle, les fidèles n'apportaient en effet plus le pain et le vin destinés à être consacrés durant la messe mais des oblations matérielles comme de l'or, de l'argent, de l'huile pour les lampes, des cierges, de l'encens voire, exceptionnellement, des objets liturgiques¹⁸. Honorius a donc comparé l'or offert par certains à l'offrande des Mages. Cette idée a été reprise par Sicard de Crémone et Guillaume Durand¹⁹. Celui-ci a également évoqué les dons apportés par les Mages au sujet de la diversité des offrandes faites au moment de l'offertoire²⁰.

¹³ PIERRE LE VÉNÉRABLE, *De miraculis*, I, 8; BOUTHILLIER, D. (éd.), *Petri Cluniacensis abbatis. De miraculis libri duo*, Turnhout, 1988 (CCCM 83), pp. 27-29. Pour la traduction, voir TORRELL, J.-P. et BOUTHILLIER, D., *Pierre le Vénérable. Les Merveilles de Dieu (De Miraculis)*, Fribourg-Paris, 1992, pp. 98-99.

¹⁴ NILGEN, U., "The Epiphany and the Eucharist: on the Interpretation of Eucharistic Motifs in Medieval Epiphany Scenes", *Art Bulletin*, 49 (1967), pp. 311-316, en part. 312.

¹⁵ YOUNG, *The Drama*, II, pp. 34-37. Voir également FORSYTH, *The Throne of Wisdom*, p. 54.

¹⁶ RUPERT DE DEUTZ, *De divinis officiis*, II, 2; HAACKE, H. (éd.), *Rupertii Tuitensis liber de divinis officiis*, Turnhout, 1967, pp. 34-35, lignes 110-114.

¹⁷ HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *Gemma animae*, I, 27 ; PL 172, 553 A-B.

¹⁸ JUNGSMANN, J.-A., *Missarum sollemnia. Explication génétique de la Messe romaine*, 3 vol., Paris, 1956-1958, II, pp. 271-298.

¹⁹ SICARD DE CRÉMONE, *Mitræ*, III, 5; SARBAC, G. et WEINRICH, L. (éd.), *Sicardi Cremonensis episcopi Mitræ de officiis*, Turnhout, 2008 (CCCM, 228), p. 168, lignes 57-61.

²⁰ GUILLAUME DURAND, *Rationale divinarum officiorum*, IV, 30, 34; CCCM 140, p. 393, lignes 421-422.

À partir du XII^e siècle, certains auteurs ont commencé à assimiler la Vierge au prêtre officiant, en particulier dans les commentaires de la Présentation au Temple. Comme l'a bien montré René Laurentin, cette évolution a été amorcée par saint Bernard et s'est affirmée chez ses émules. Le premier est Gueric d'Igny qui fait dire à Siméon: "J'irai à l'autel de Dieu, où Marie offre Jésus au Père. J'irai au Dieu qui réjouit ma vieillesse, ou plutôt qui renouvellera ma vieillesse"²¹. Comme ce passage paraphrase le psaume 42, 4 –*Introibo ad altare*– que le prêtre prononce au début de la messe, on peut être assuré que cette oblation mariale se rapporte à l'eucharistie²².

2. INDICES ICONOGRAPHIQUES ET SYNTAXIQUES

Ces différents textes permettent donc d'interpréter la Vierge à l'Enfant dans une perspective eucharistique, en particulier dans la Nativité, l'Adoration des Mages, où ceux-ci feraient plus spécialement référence à l'offertoire, et dans la Présentation au Temple évoquée par Paschase Radbert et Gueric d'Igny. Mais pour pouvoir appliquer une telle lecture à une image, il faut que celle-ci possède des caractéristiques montrant que cet aspect de son champ sémantique a été retenu par le concepteur parmi les nombreuses autres significations possibles. De mon point de vue, l'hypothèse peut s'appuyer sur deux types d'indices: iconographiques et syntaxiques.

Ainsi lorsque les Mages tiennent un calice, une pyxide ou un ciboire, on peut être certain que la scène comporte une dimension eucharistique, quel que soit son emplacement. C'est le cas par exemple sur l'antependium catalan d'Espinelves où les Mages présentent un calice dans leurs mains voilées par un pan de leur vêtement pour les deux derniers et dans un linge blanc pouvant rappeler le corporal pour le troisième²³. En l'absence d'indice iconographique de ce type, la présence de l'image dans le décor de l'autel ou à proximité de l'autel peut

²¹ GUERRIC D'IGNY, *De Purificatione beatae Mariae. Sermo V*, 3; MORSON, J. et COSTELLO, H. (éd.), *Gueric d'Igny. Sermons*, I, Paris, 1970 (S.C. 166), pp. 330-331.

²² LAURENTIN, R., *Maria Ecclesia sacerdotium: essai sur le développement d'une idée religieuse*, Paris, 1952, pp. 154-155. Il faut toutefois relever que les deux autres passages évoqués par cet auteur n'ont pas été considérés comme authentiques par MORSON et COSTELLO, *Gueric d'Igny*, pp. 79-80 et 370, note 1. Pour les prières dites "au bas de l'autel", voir JUNGSMANN, *Missarum sollemnia*, II, pp. 39-47.

²³ SUREDA, J., *La pintura románica en Cataluña*, Madrid, 1989, pp. 333-334 (fin XII^e-début XIII^e) ; GROS I PUJOL, M.S., *Museu episcopal de Vic. Romànic*, Barcelone, 1991, pp. 50-51 (vers 1187). CASTIÑEIRAS, M., "Catalan Romanesque Painting Revisited: The Altar-Frontal Workshop", dans HOURIHANE, C. (éd.), *Spanish Medieval Art: Recent Studies*, Tempe-Princeton, 2007, pp. 120-153, en part. 142-147 (vers 1186), a également proposé une interprétation liturgique de cet antependium mais en se fondant sur des arguments différents, à commencer par la couleur rouge dominant l'œuvre. BELTRÁN GONZÁLEZ, M., "El frontal d'altar de Sant Vincenç d'Espinelves. Drames litúrgics al voltant de la figura de la Verge Maria", *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, 5 (2011-2012), pp. 21-47. Id., "La performance catedralícia como modelo de prestigio. La iconografía del frontal de la Mare de Déu i els Profetes", *Eikón / Imago*, 1 (2012), pp. 39-70 (1187), a défendu l'hypothèse d'une influence du drame liturgique pratiqué à la cathédrale de Vic sur le programme de cet antependium. Je remercie Martí Beltrán González de m'avoir envoyé ses deux articles. Pour les antependia catalans voir également CASTIÑEIRAS, M., "Entorn als orígens de la pintura romànica sobre taula a Catalunya: els frontals d'Urgell, Ix, Esquius i Planès", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 9 (2008), pp. 17-41. Id., "El altar románico y su mobiliario litúrgico: frontales, vigas y baldaquinos", dans HUERTA, P. L. (éd.), *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*, Aguilar de Campoo, 2011, pp. 9-75, en part. 69-70.

également être considérée comme un indice favorable à cette hypothèse. Je pense toutefois que si la localisation de l'œuvre constitue un argument syntaxique substantiel, elle demeure insuffisante. Il faut alors lui ajouter des indices syntaxiques émanant de son environnement iconographique. Lorsqu'un ou plusieurs thèmes représentés à proximité de la Vierge à l'Enfant se rapportent à l'eucharistie et que tous s'inscrivent dans l'espace liturgique, j'estime en effet que l'interprétation liturgique peut être retenue.

Le maître-autel et la châsse des Rois Mages à la cathédrale de Cologne

Le maître-autel

Pour illustrer ces différents critères, je voudrais mentionner deux séries d'exemples. La première est constituée de deux œuvres situées dans le chœur de la cathédrale de Cologne qui accueillait, depuis 1164, les reliques des Rois Mages, si bien que les représentations de l'Adoration des Mages y revêtaient une valeur culturelle supplémentaire. Vers 1310, le thème a été sculpté sur le maître-autel derrière lequel se dressait déjà la châsse contenant ces reliques²⁴. L'interprétation eucharistique peut donc s'appuyer sur un indice topographique extrêmement fort, même si la Vierge à l'Enfant figure sur la face latérale gauche de l'autel et non au centre où l'on a préféré montrer son couronnement. Mais le plus important est que les deux premiers Mages portent un ciboire. L'Enfant se penche pour soulever le couvercle du premier ciboire et révèle ainsi un extraordinaire amoncèlement d'hosties marquées d'une croix. À la fin du Moyen Âge, les récipients tenus par les Mages ressemblent très souvent à des vases liturgiques mais la représentation des hosties demeure exceptionnelle²⁵. Ces indices iconographiques sont les plus solides de tous ceux qui seront mentionnés ici et font ainsi de cette œuvre une référence absolue pour l'interprétation liturgique de l'Adoration des Mages: elle prouve que l'idée développée dans certains textes a également été appliquée aux images et permet ainsi d'envisager cette interprétation pour des œuvres dépourvues d'indices aussi explicites.

La châsse des Rois Mages

Le deuxième exemple de cette première série se trouve sur le pignon de la châsse des Rois Mages, celui qui était tourné vers les fidèles et qui servait donc de retable à l'autel (Fig. 1)²⁶. Cet emplacement privilégié constitue donc un indice topographique mais il n'est pas très significatif car la présence de cette scène était amplement motivée par la nature des reliques conservées dans la châsse. Les indices iconographiques sont en revanche extrêmement explicites: pour commencer, les deux derniers Mages tiennent des vases en forme de ciboire et, de manière encore plus remarquable, Otton IV se tient derrière les Mages et prend ainsi directement part à leur procession.

²⁴ HILGER, H.P., "Die grossen Kölner Reliquienaltäre des 14. Jahrhunderts", *Kölner Domblatt*, 60 (1995), pp. 103-116, en part. 112-113.

²⁵ NILGEN, "The Epiphany"; et LANE, B.G., *The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*, New York, 1984, pp. 60-66.

²⁶ LAUER, R., "Dreikönigenschrein"; dans *Ornamenta ecclesiae, Kunst und Künstler der Romanik*, Cologne, 1985 (Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle), 3 vol., II, pp. 216-224. Id., *Der Schrein der Heiligen Drei Könige*, Cologne, 2006, pp. 18-19.



Fig. 1. Cathédrale de Cologne,
châsse des Rois Mages,
pignon principal (d'après LAUER,
*Der Schrein der Heiligen
Drei Könige*)

Sa présence rappelle qu'après son couronnement, en 1198, il a offert à la cathédrale l'or qui a servi à réaliser le pignon de la châsse et que le jour de l'Épiphanie de 1200, il a offert trois couronnes d'or et les a personnellement déposées sur les crânes conservés dans le reliquaire. Avec des arguments très convaincants, Lisa Victoria Ciresi a proposé de voir dans cette scène un rappel de son couronnement à Aix-la-Chapelle, un rituel qui comportait une offrande à l'autel de la Vierge au début de la cérémonie et une deuxième offrande au moment de l'offertoire²⁷. Depuis les premiers siècles de l'art chrétien, les souverains ont régulièrement

²⁷ CIRESI, L.V., "A Liturgical Study of the Shrine of the Three Kings in Cologne", dans HOURIHANE, C. (éd.), *Objects, Images and the Word. Art in the Service of the Liturgy*, Princeton, 2003, pp. 202-230. Ead., "Of Offerings and Kings: The Shrine of the Three Kings in Cologne and the Aachen Karlsschrein and Marienschrein in Coronation Ritual", dans REUDENBACH, B. et TOUSSAINT, G. (éds.), *Reliquiare im Mittelalter*, Berlin, 2005, pp. 165-185.

exploité l'image des Mages venus s'incliner devant l'Enfant-Dieu en la mettant en parallèle avec leurs ennemis soumis ou encore avec les offrandes qu'ils ont eux-mêmes adressées à leur souverain céleste²⁸. C'est ce que suggèrent les mosaïques de Saint-Vital de Ravenne où l'impératrice Théodora offrant un vase liturgique au pied de la théophanie absidale porte un vêtement sur lequel les trois Mages ont été figurés comme des Orientaux apportant leur tribut à leur souverain. Certains ont proposé d'y voir une évocation de l'offertoire alors que d'autres ont estimé que les panneaux montrant les offrandes de Justinien et de son épouse ne correspondaient pas à une cérémonie liturgique spécifique²⁹.

À Cologne, la première hypothèse peut se prévaloir d'arguments plus solides car on sait qu'Otton IV a offert de l'or à deux reprises et sous deux formes différentes. L'image semble donc refléter les propos des liturgistes: celui qui offre de l'or imite les Mages et plus particulièrement dans ce cas le premier d'entre eux. Le coffre tenu par le souverain a été refait à l'époque baroque, mais on peut supposer qu'il reproduit les formes primitives³⁰. Dans ce cas, le lien entre les deux personnages offrant de l'or aurait été encore plus marqué. Quoi qu'il en soit, il semble assez évident que la procession des Mages fait écho à celle de l'offertoire.

Un troisième indice iconographique émane d'un thème associé: le Christ trônant flanqué de deux anges représenté au sommet du même pignon. On notera tout d'abord que ce pignon réunit deux des trois images canoniques –le Christ sur son trône et sur les genoux de sa Mère– comme dans de nombreux décors de sanctuaires, et que la troisième, la Crucifixion, figure sur l'autre pignon. Mais le plus important du point de vue de l'interprétation liturgique est que l'ange représenté à la droite du Christ tient une patène et un calice mentionné sur l'inscription du haut avec les instruments de la Passion³¹. Ces *arma Christi* se réfèrent au Jugement dernier évoqué dans une autre inscription, comme dans de nombreuses représentations de ce thème et en particulier dans une série de stauothèques mosanes montrant des anges portant les instruments de la Passion de part et d'autre des reliques. Ces triptyques ont donc évoqué ou, exceptionnellement, représenté le Jugement dernier, alors qu'ils étaient utilisés dans le cadre de la liturgie eucharistique, autrement dit dans une temporalité actuelle. Il en va de même

²⁸ TREXLER, R. C., *The Journey of the Magi. Meanings in History of a Christian Story*, Princeton, 1997, en part. pp. 78-85, pour la châsse de Cologne.

²⁹ VON SIMSON, O. G., *Sacred Fortress. Byzantine Art and Statecraft in Ravenna*, Princeton, 1987 (1948), pp. 29-31, a soutenu avec des arguments très convaincants que les deux tableaux représentent le rite de l'offertoire, précisant toutefois que dans la liturgie byzantine du VI^e siècle, ce rite était réservé à l'empereur. Pour GRABAR, A., *L'empereur dans l'art byzantin*, Londres, 1971 (1936), pp. 106-107, ils évoquent les offrandes aux églises, et en particulier à Sainte-Sophie, faites par l'empereur à certaines occasions. Pour DEICHMANN, F. W., *Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, I. *Geschichte und Monumente*, Wiesbaden, 1969, I, pp. 241-243 et 248-249, les offrandes constituent une oblation. PICCININI, P., "Imagini d'autorità a Ravenna", dans CARILE, A. (éd.), *Storia di Ravenna. II. 2. Dall'età bizantina all'età ottoniana. Ecclesiologia, cultura e arte*, Venise, 1992, pp. 31-78, en part. 57-58, a évoqué les différentes hypothèses, et notamment celles qui se réfèrent à la Grande Entrée (George Stričević) et à la Petite Entrée (Thomas Mathews), concluant que les deux tableaux ne constituent pas la description d'une liturgie spécifique. Il convient d'ajouter que pour NILGEN, "The Epiphany and the Eucharist", p. 313, les Mages se rattachent au programme liturgique du sanctuaire, et que pour TREXLER, *The Journey of the Magi*, pp. 33-36, Justinien joue le rôle des Mages.

³⁰ CIRESI, "A Liturgical Study", pp. 204 et 208.

³¹ *Ibidem*, p. 211. Pour LAUER, *Der Schrein*, p. 18, le calice et la patène sont les signes du sacerdoce du Christ.

pour le pignon de la châsse colonaise qui a combiné le thème du Jugement dernier à la fonction liturgique de son support, si ce n'est que ce deuxième aspect de son champ sémantique a été considérablement accentué par le calice et la patène tenus par un des deux anges. Ces objets liturgiques établissent en effet un lien extrêmement fort entre les officiants de la liturgie céleste et le célébrant manipulant les mêmes objets sur le maître-autel aménagé au pied de l'image. Quant à la présence de l'ange, elle pourrait matérialiser les paroles du *Supplices*, une oraison du canon de la messe dans laquelle on demande à un ange d'apporter les offrandes à l'autel céleste dressé devant le trône de Dieu, comme l'a très opportunément suggéré Lisa Victoria Cireși³².

Lorsqu'on les additionne, ces différents arguments se renforcent mutuellement et permettent par conséquent d'interpréter la Vierge à l'Enfant dans un sens eucharistique: l'Adoration des Mages surmonte le maître-autel, deux Mages tiennent des vases en forme de ciboire, Otton IV semble offrir l'or du pignon et celui des couronnes dans une procession d'offertoire, enfin l'un des anges accompagnant le Christ, peut-être celui du *Supplices*, tient un calice et une patène³³. Sur la châsse des Rois Mages de Cologne, plusieurs niveaux de lecture semblent donc se superposer: l'Adoration évoque évidemment les reliques et le culte qui leur est rendu, mais on peut également supposer que la Vierge à l'Enfant y joue le même rôle que les statues déposées sur l'autel ou derrière. Elle aurait alors reçu les prières des fidèles, au même titre que le Crucifix de Géron, et elle aurait servi lors du drame de l'Épiphanie³⁴. Il semble en tout cas patent qu'elle a revêtu une dimension liturgique assortie d'une évocation de la procession de l'offertoire. Dans cette perspective, le Christ apparaît à la fois comme celui qui est offert et celui qui reçoit l'offrande, comme le précisent certains textes. La présence d'Otton IV introduit naturellement une dimension politique extrêmement forte dans le programme mais elle n'efface pas pour autant les autres niveaux de lecture et semble au contraire s'y superposer très harmonieusement.

Autels et châsses limousins

La seconde série d'exemples illustrant la pertinence de certains indices iconographiques et syntaxiques est composée de trois petites châsses et de deux ornements d'autels produits principalement par des ateliers limousins. Les petites châsses étaient naturellement destinées à contenir des reliques, comme celles de sainte Valérie dans l'exemple de l'Ermitage, mais elles servaient également de retable car elles étaient disposées transversalement sur l'autel de

³² VERDIER, P., "Les staurothèques mosanes et leur iconographie du Jugement dernier", *Cahiers de civilisation médiévale*, 16 (1973), pp. 97-121 et 199-213; et HOLBERT, K. M., *Mosan Reliquary Triptychs and the Cult of the True Cross in the Twelfth Century*, PhD, Yale University, 1995.

³³ Pour la forme des ciboires contemporains, voir par exemple celui "de Maître Alpais", cf. *L'œuvre de Limoges. Émaux limousins du Moyen Âge*, Paris, 1995 (Paris, Musée du Louvre, 23 octobre 1995 - 22 janvier 1996. New York, The Metropolitan Museum of Art, 4 mars - 16 juin 1996), pp. 246-249. ANTOINE, É., "L'iconographie du ciboire d'Alpais: nouveaux points de vue et vieilles questions", dans GABORIT-CHOPIN, D. et TIXIER, F. (éds.), *L'œuvre de Limoges et sa diffusion. Trésors, objets, collections*, Rennes, 2011, pp. 19-21.

³⁴ Pour le crucifix de Géron, voir notamment MARIUAUX, P. -A., "Eucharistie et création d'image autour de l'an mil. Le crucifix de Géron", dans BÉRIOU, N., CASEAU, B. et RIGAUX, D., *Pratique de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*. II. *Les réceptions*, Paris, 2009, pp. 1043-1055.

manière à exposer du côté de l'officiant la scène d'un des deux longs côtés³⁵. Comme pour la chasse des Rois Mages de Cologne, ces œuvres combinent donc une fonction cultuelle et une fonction liturgique. Le premier ornement d'autel comportant une Adoration des Mages est le frontal de la Vierge et des Trois Rois conservé à San Miguel de Excelsis dans la Sierra de Aralar, dans le diocèse de Pampelune, dont la réalisation a été attribuée à des ateliers venus de Limoges et de Silos ayant travaillé de concert sur le chantier de Pampelune³⁶. Le second est le retable de Grandmont dont le Musée National du Moyen Âge conserve deux plaques émaillées. Il était installé sur le maître-autel où il était surmonté par la chasse de saint Étienne de Muret, le fondateur de l'ordre de Grandmont³⁷. Les plaques émaillées du retable composaient un cycle narratif consacré à la vie de ce saint et un cycle christologique dont il ne subsiste que la plaque de l'Adoration des Mages (Fig. 2).

Sur la chasse de sainte Valérie, ce sont probablement les épisodes de la vie de la sainte qui étaient tournés vers l'officiant car la crête ajourée du toit est dominée par un personnage se tournant dans cette direction. Pour les deux autres chasses au contraire, on peut être certain que la face destinée à être exposée est celle de l'Adoration des Mages puisque l'autre face n'est pas historiée. Cette mise en évidence du thème est encore plus remarquable sur le frontal d'Aralar où la Vierge à l'Enfant inscrite dans une gloire occupe presque toute la hauteur de l'œuvre tandis que les Mages progressent lentement sous les trois arcades inférieures gauches.

Ces cinq œuvres comportent plusieurs indices iconographiques eucharistiques. Sur la chasse de Grandmont, la scène se déroule dans une architecture monumentale éclairée par une lampe sans doute destinée à situer la scène dans un cadre ecclésial. Cette interprétation peut s'appuyer sur le commentaire de Raban Maur qui assimile la *domus* dans laquelle se déroule la scène à l'Église catholique³⁸. Les deux derniers Mages tiennent une pyxide comparable à celles qui ont été produites dans les ateliers limousins, et le premier Mage offre un vase en forme de calice³⁹. Les formes de ces vases sont d'un usage courant puisqu'elles apparaissent également, avec quelques variantes, sur les trois petites chasses et sur le frontal d'Aralar.

À Grandmont et Aralar, le calice du premier Mage contient trois cercles filigranés et dorés. À Aralar, ces cercles se détachent peu du fond également doré du calice mais à

³⁵ Il s'agit de la chasse de sainte Valérie du musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg (cat. 94), la chasse historiée de la National Gallery of Art de Washington (cat. 148) et celle du Nationalmuseet de Copenhague (cat. 207), cf. GAUTHIER, M.-M., *Émaux méridionaux: catalogue international de l'œuvre de Limoges*. 1. *L'époque romane*, Paris, 1987, pp. 100-102, 145-146 et 183. Voir également au sujet de ces chasses *L'œuvre de Limoges*, pp. 116-118 et 122-125.

³⁶ GAUTHIER, M.-M., *Émaux du moyen âge occidental*, Fribourg, 1972, p. 331. Ead., *Émaux méridionaux*, pp. 126-138 (cat. 135).

³⁷ L'étude la plus approfondie reste celles de FRANÇOIS-SOUCAL, G., "Les émaux de Grandmont au XII^e siècle", *Bulletin monumental*, 120 (1962), pp. 339-357; 121 (1963), pp. 41-64, 123-150, 219-235 et 307-329; et 122 (1964), pp. 7-35 et 129-159. En ce qui concerne la disposition des émaux et des chasses, une autre hypothèse a été proposée par GABORIT, J.-R., "L'autel majeur de Grandmont", *Cahiers de civilisation médiévale*, 19 (1976), pp. 231-246. Voir également GAUTHIER, *Émaux du moyen âge occidental*, p. 331. Ead., *Émaux méridionaux*, pp. 204-207. *L'œuvre de Limoges*, pp. 215-217.

³⁸ RABAN MAUR, *Expositio in Matthaem*, I, 2, 11; LÖFSTEDT, B. (éd.), *Hrabani Mauri expositio in Matthaem*, Turnhout, 2000 (CCCM 174), p. 62, lignes 85-87.

³⁹ Pour les pyxides limousines, voir *L'œuvre de Limoges*, pp. 158 et 258-259.



Fig. 2. Plaque émaillée provenant du retable de Grandmont, Musée National du Moyen Âge, l'Adoration des Mages

Grandmont ils se découpent nettement entre le fond rouge et le bord bleu du calice. Dans ces deux œuvres, il semble donc que l'on a voulu représenter l'or offert par le premier Mage sous la forme de pièces de monnaie. Cette hypothèse est confirmée par un texte d'Honorius Augustodunensis qui précise que le pain sacrifié possède la forme d'une pièce de monnaie et en explique la raison en évoquant la parabole des ouvriers de la vigne dans laquelle ces derniers ont tous reçu un denier (Mt 20, 1-16)⁴⁰. Il faut également relever qu'à la fin du Moyen Âge, cette forme a été régulièrement donnée aux offrandes du premier Mage⁴¹. On peut donc supposer que les œuvres limousines ont établi un rapprochement avec la procession de

⁴⁰ HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *Gemma animae*, I, 35; PL 172, 555 B.

⁴¹ On peut citer à ce sujet un retable du XIV^e siècle conservé au MNAC et provenant peut être de Sant Vincenç de Cardona (1347-1360 ; MNAC 15855).

l'offertoire durant laquelle les fidèles les plus riches étaient invités à offrir de l'or et qu'elles ont ainsi exprimé la même idée qu'Honorius et ses émules: celui qui offre de l'or imite les Mages.

On peut en tout cas être assuré du sens eucharistique mobilisé par ces œuvres. En plus de s'inscrire dans le décor de l'autel, elles ont attribué un calice au premier Mage, de sorte que les objets circulaires évoquent également –ou peut-être exclusivement– le pain apporté au moment de l'offertoire. Si ce pain n'était généralement plus apporté par les laïcs, les clercs continuaient en effet à fournir celui qui était destiné à la consécration⁴². Dans ces deux ensembles, l'Enfant effectue d'ailleurs un geste pouvant être interprété non pas comme l'expression d'un discours mais plutôt comme une bénédiction comparable à celle qu'effectue l'officiant au-dessus des Saintes Espèces au moment de la consécration⁴³. L'Adoration des Mages évoque donc la procession de l'offertoire et sans doute, plus spécifiquement, l'or apporté par les plus fortunés. Elle se réfère par conséquent à l'eucharistie célébrée sur l'autel qu'elle contribue à orner tout en s'intégrant dans un programme décoratif destiné à exalter les reliques d'un saint.

3. LES PEINTURES ROMANES

Ces deux séries d'exemples montrent qu'au XII^e siècle, l'Adoration des Mages pouvait déjà être interprétée dans une perspective eucharistique. Il me semble donc légitime de confronter cette hypothèse à des œuvres peintes à l'intérieur d'un sanctuaire dans lesquelles les récipients tenus par les Mages ne ressemblent pas à des objets liturgiques. Je me concentrerai plus particulièrement sur les peintures des deux versants des Pyrénées car elles comportent des indices iconographiques et syntaxiques exceptionnels. Ces indices concernent à la fois les théophanies, la Crucifixion et la Vierge. Pour les théophanies, ils émanent tout d'abord des séraphins et des chérubins entourant presque systématiquement la *Maiestas Domini* car l'épigraphie suggère parfois qu'ils entonnent le sanctus, le chant succédant à la préface et précédant directement le canon de la messe, même si ce chant diffère quelque peu de celui de la vision d'Isaïe. À Sant Pau d'Esterrí de Cardós (Lérida) et à Vals (Ariège), ces anges agitent de surcroît un encensoir et, dans le premier programme uniquement, des calices figurent à leurs pieds, établissant ainsi un rapprochement exceptionnellement explicite avec l'encensement des oblats déposés sur l'autel avant la préface⁴⁴. Les archanges Michel et Gabriel qui flanquent régulièrement ces compositions participent également à cette liturgie en présentant au Christ les demandes du *Pater Noster*, il faudra y revenir.

À ces composantes eucharistiques exceptionnelles, il faut ajouter la présence plus commune et presque systématique dans les Pyrénées de l'Agneau divin au-dessus de l'autel et du Sacrifice d'Abel, une des principales préfigurations vétérotestamentaires du sacrifice eucharistique, sur un des arcs du sanctuaire. Enfin, le programme presbytéral de Sant Quirze de Pedret

⁴² JUNGSMANN, *Missarum sollemnia*, II, pp. 281-285.

⁴³ SUNTRUP, R., *Die Bedeutung der liturgischen Gebärden und Bewegungen in lateinischen und deutschen Auslegungen des 9. bis 13. Jahrhunderts*, Munich, 1978, p. 276. J'ai essayé de montrer l'ambivalence de ce geste d'allocution dans "Le geste d'allocution. Une représentation polysémique de la parole (V^e-XII^e siècles)", à paraître dans *Iconographica*, 2013. FRUGONI, C., *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Turin, 2010, pp. 67-86, a également étudié ces gestes mais en les interprétant presque exclusivement comme des gestes de parole.

⁴⁴ JUNGSMANN, *Missarum sollemnia*, II, pp. 347-353.

comporte un ange thuriféraire –celui d'Apocalypse 8– balançant son encensoir au-dessus d'un autel surmonté d'un ciborium et couvert d'une nappe ornée sur laquelle reposent une patène et un calice. Disposée à côté de l'autel, cette composition ne pouvait que faire écho à la liturgie terrestre et l'on peut supposer qu'il en allait de même pour l'Adoration des Vieillards figurée sur le mur plat du chevet⁴⁵. Pour la Crucifixion, les indices iconographiques les plus explicitement eucharistiques appartiennent aux peintures de Sorpe où le Crucifié est encensé par un ange portant une étole et un manipule, mais les exemples pyrénéens sont particulièrement nombreux et attendent encore une étude approfondie⁴⁶.

La Vierge au calice

Pour la Vierge, le principal indice vient d'un thème que l'on ne rencontre pratiquement pas en dehors de cette région: la Mère de Dieu tenant un calice (Fig. 6). En général, elle se dresse dans l'arrondi de l'abside, en dessous de la théophanie et au milieu des apôtres⁴⁷. Cette disposition a été empruntée aux Ascensions orientales ou aux théophanies dérivées de l'Ascension, comme celles du monastère de Baouit, dans lesquelles la Vierge figurait traditionnellement au milieu des apôtres, dans la position de l'orant. Cette présence, que les récits de l'Ascension ne justifiaient pas, a généralement été interprétée comme une manière de représenter l'Église en prière⁴⁸. Dans les peintures pyrénéennes, cette signification a en tout cas été affirmée sans la moindre ambiguïté en plaçant dans les mains de la Vierge l'un des principaux attributs de l'allégorie de l'Église dont on peut suivre la genèse dans les manuscrits

⁴⁵ Cette adoration s'adressait probablement à l'Agneau mais sa présence sur le trône n'est pas certaine, cf. AL-HAMDANI, B.A., *The Twelfth Century Frescoes of San Quirze de Pedret*, PhD, Columbia University, 1963, pp. 304-313. CHRISTE, Y., "L'ange à l'encensoir devant l'autel des martyrs", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 13 (1982), pp. 187-194. SCHMIDDUNSER, A., *Die Wandmalereien von St. Quirze de Pedret. Das ikonologische Programm und dessen Einbindung in das historische Umfeld*, Munich, 1990 (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, 50), pp. 13-36. PAGÉS I PARETAS, M., "Sobre els orígens de Pedret i sobre el suposat quart genet de l'Apocalipsi de les seves pintures romàniques", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 7 (2003), pp. 83-90.

⁴⁶ C'est la raison pour laquelle je prépare actuellement une étude sur la Crucifixion dans la peinture des Pyrénées. Pour les peintures de Sorpe, voir MANCHO, C., "Les peintures de Sant Pere de Sorpe: prémices d'un ensemble presque ignoré", dans *Les hommes et leur patrimoine en Comminges. Identités, espaces, cultures, aménagement du territoire*, Saint-Gaudens, 2000 (Actes du 52^e Congrès de la Fédération historique de Midi-Pyrénées, Saint-Gaudens, 25, 26, 27 juin 1999), pp. 545-572. PAGÉS I PARETAS, M., "La problemàtica dels models en la pintura romànica catalana: la Crucifixió de Sorpe i la d'Estaon", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 10 (2009), pp. 35-55.

⁴⁷ ANGHENEN, M., "Les représentations de Marie et de trois saintes en vierges sages dans les espaces liturgiques de Santa Coloma d'Andorre et Sainte-Eulalie d'Estaon", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 37 (2006), pp. 155-171. WUNDERWALD, A., *Die katalanische Wandmalerei in der Diözese Urgell. 11.-12. Jahrhundert*, Dresde, 2010, pp. 145-152.

⁴⁸ Voir par exemple THÉREL, *Les symboles*, pp. 125-133. SCHILLER, G., *Ikonographie der christlichen Kunst*, 5 vol., Gütersloh, 1966-1991, I, pp. 147-149. Pour GRABAR, A., *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, 2 vol., Londres, 1972 (1946), p. 213 et sq.; et CHRISTE, Y., *Les grands portails romans. Études sur l'iconologie des théophanies romanes*, Genève, 1969, pp. 66-96, la Vierge évoque essentiellement le mystère de l'Incarnation. Pour les peintures de Baouit, voir également MASPERO, J., *Fouilles exécutées à Baouit*, 2 vol., Le Caire, 1931 et 1943 (Mémoires publiés par les membres de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire, 59). CLÉDAT, J., *Le monastère et la nécropole de Baouit*, Le Caire, 1999 (1916)(MIFAO 111). IACOBINI, A., *Visioni dipinte. Immagini della contemplazione negli affreschi di Bāwīt*, Rome, 2000.

et surtout sur les ivoires carolingiens⁴⁹. Dans l'historiographie, la Mère de Dieu est très souvent interprétée dans ce sens mais les images ne le confirment presque jamais, ce qui confère au thème de la Vierge au calice une valeur exceptionnelle. Il est également fondamental pour l'interprétation liturgique car la Vierge y joue le rôle de l'officiant élevant le calice au moment de la consécration et les apôtres endossent celui du clergé assistant à l'office. Ces équivalences devaient apparaître comme une évidence lorsque le clergé se rassemblait dans l'abside pour célébrer la messe.

La Vierge au calice vient ainsi compléter idéalement les programmes eucharistiques du sanctuaire généralement composés de théophanies liturgiques, de l'Agneau et du sacrifice d'Abel. Dans la peinture des Pyrénées, l'assimilation de la Vierge au prêtre, qui avait été timidement suggérée dans les textes jusqu'au XII^e siècle, a donc été clairement affirmée dès la fin du XI^e siècle. Le thème de la Vierge au calice constitue par conséquent un argument fondamental pour l'interprétation eucharistique de la Mère de Dieu.

L'Adoration des Mages dans le cul-de-four ou sur la paroi orientale du chevet

Dans la peinture des Pyrénées, l'Adoration des Mages figure dans une remarquable série de quatre sanctuaires: dans le cul-de-four à Santa Maria d'Àneu (Fig. 3), Santa Maria de Taüll

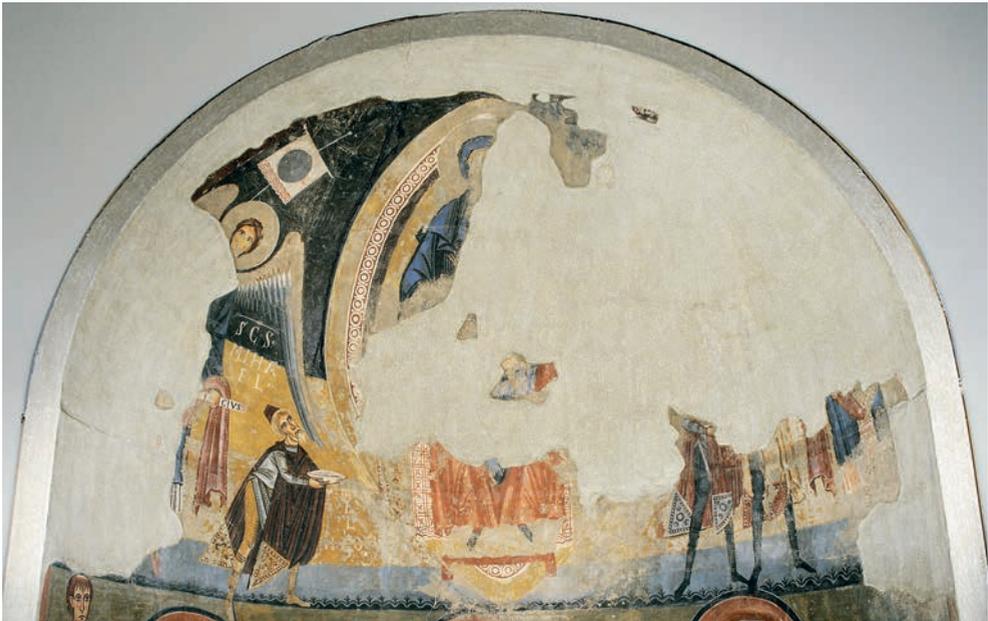


Fig. 3. Santa Maria d'Àneu (Lérida), MNAC, peintures du cul-de-four, l'Adoration des Mages (cliché MNAC)

⁴⁹ Voir notamment SCHILLER, *Ikongraphie*, II, pp. 110-112; et SKUBISZEWSKI, P., "Ecclesia, Christianitas, Regnum et Sacerdotium dans l'art des X^e-XI^e s. Idées et structures des images", *Cahiers de civilisation médiévale*, 28 (1985), pp. 133-179.

(Fig. 4) et Santa Maria de Cap d'Aran (Fig. 5); sur le mur oriental du chevet plat à Sainte-Marie de Vals⁵⁰. Comme la Vierge a reçu la place traditionnellement dévolue à la théophanie, celle-ci a dû être déplacée, ce que l'on peut vérifier à Taüll et à Vals où elle apparaît sur la voûte de la partie droite du chœur, autrement dit en un lieu prééminent par rapport à la Vierge à l'Enfant. La même logique a prévalu dans trois autres ensembles accueillant la Vierge dans le cul-de-four mais dans des contextes distincts de l'Adoration des Mages: San Esteve de Polinyà del



Fig. 4. Santa Maria de Taüll (Lérida), MNAC, peintures du cul-de-four, l'Adoration des Mages (cliché MNAC)

⁵⁰ Les trois églises catalanes se situent dans la province de Lérida mais les peintures de Santa Maria de Cap d'Aran sont conservées au musée des Cloisters de New York. Voir à leur sujet GUDIOL I CUNILL, J., *Els primitius. I. La pintura mural*, Barcelone, 1927, pp. 566-567 et 572-576. DEUCHLER, F., "À propos des absides de San Juan de Tredos et de Santa Maria de Tahull", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 5 (1974), pp. 29-32. YARZA LUACES, J., "Un cycle de fresques romanes dans la paroisse de Santa María de Taüll", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 30 (1999), pp. 121-140. GARLAND, E., "Les peintures murales romanes de l'ancien diocèse de Comminges", *Revue de Comminges et des Pyrénées Centrales*, 116 (2000), pp. 573-611, en part. 586-592. PAGÉS I PARETAS, M., "L'església de Santa Maria d'Àneu i les seves pintures", *Lambard. Estudis d'art medieval*, 11 (1999), pp. 65-77. Ead., *La pintura mural romànica de les Valls d'Àneu*, Barcelone, 2008, pp. 35-61. Ead., "Es pintures romàniques de Santa Maria de Cap d'Aran", dans *Miscellanèa en aumenatge a Melquíades Calzado de Castro*, Lleida, 2010, pp. 317-333. Pour les différentes peintures romanes catalanes qui seront évoquées ici, voir également SUREDA, *La pintura romànica ; et Catalunya Romànica*, 27 vol., Barcelone, 1984-1998.



Fig. 5. Santa Maria de Cap d'Aran (Lérida), The Cloisters, peintures du cul-de-four, l'Adoration des Mages

Vallès (Barcelone), Saint-Martin de Fenollar (Pyrénées-Orientales) et Notre-Dame-la-Grande de Poitiers. Dans la mesure où les quatre églises pyrénéennes sont dédiées à Marie, sa présence à l'endroit le plus visible de l'édifice se justifie pleinement et ne réclame a priori pas d'explication supplémentaire. On pourrait toutefois ajouter à cette dimension culturelle une interprétation eucharistique car ces Vierges à l'Enfant dominent l'autel devant lequel le prêtre saisissait le corps du Christ de manière analogue.

C'est d'autant plus vraisemblable que lorsque la Vierge ne porte pas l'Enfant, elle élève généralement un calice. Dans le programme de Baltarga, il est possible que la Vierge au calice ait tenu l'Enfant dans les bras car, comme à Àneu, Taüll et Cap d'Aran, elle est inscrite dans une gloire (Fig. 6). L'énorme lacune centrale ne permet pas de déterminer si elle tenait l'Enfant dans ses bras, mais comme la gloire est généralement un attribut réservé au Christ et que celle-ci est portée par quatre anges, on peut supposer qu'il était effectivement présent. Dans cette hypothèse, les peintures de Baltarga auraient développé l'expression la plus éloquente du parallélisme rapprochant le calice et l'Enfant. La présence de ce dernier demeure toutefois incertaine, ce qui empêche de transposer mécaniquement le sens de la Vierge au calice aux représentations de l'Adoration des Mages.

La Vierge portant une chasuble

En Catalogne, deux indices iconographiques permettent néanmoins de l'appliquer à trois programmes absidaux. Comme l'a bien montré Tim Heilbronner, la Vierge de Santa Maria de Taüll et celle de Santa Maria de Cap d'Aran portent une chasuble (Fig. 4-5)⁵¹. Ce vêtement

⁵¹ HEILBRONNER, T., "The wooden 'Chasuble Madonnas' from Ger, IX, Targasona and Tallò. About the iconography of Catalan Madonna statues in the Romanesque period", *Locvs amœnus*, 9 (2007-2008), pp. 31-50. Cet auteur a également postulé une interprétation eucharistique de certaines absides catalane. DELCOR, M., *Les Vierges romanes de Cerdagne et Conflent dans l'histoire de l'art*, Barcelone-Perpignan, 1970, pp. 51-55, avait déjà identifié ce vêtement sur ces statues.



Fig. 6. Sant Andreu de Baltarga (Lérida), Museu Diocesà de la Seu d'Urgell, peintures de la voûte du sanctuaire, la Vierge au calice (cliché M. Angheben)

liturgique est composé très simplement d'une pièce de tissu circulaire au centre de laquelle est percée une ouverture destinée à glisser la tête. Il ne possède donc pas de manches, de sorte que pour dégager ses mains, l'officiant doit les passer par dessous. Il en résulte que la chasuble adopte une forme en "V" entre les jambes, ce qui permet de l'identifier assez aisément⁵². Tim Heilbronner a également identifié ce vêtement liturgique dans les représentations de la Vierge de quatre *sedes sapientiae* et sur les peintures de Sorpe auxquelles on peut ajouter celles de San Pere de Burgal, Santa Coloma d'Andorre, Sant Romà de les Bons, Santa Eulàlia d'Estaon et Ginestarre, où la Vierge tient un calice, et celles d'Àneu (Fig. 3), Estamariu, Saint-Lizier, San Pere de la Seu d'Urgell et Cardona⁵³.

On peut en déduire que lorsqu'elle porte une chasuble, la Mère de Dieu expose le corps de son Enfant à la vue du fidèle comme elle exhibe le calice dans les compositions que l'on vient d'évoquer et de la même manière que le prêtre élève l'hostie devenue corps du Christ durant la messe, comme en témoignent plusieurs récits de visions eucharistiques. Outre ceux, déjà mentionnés, de Paschase Radbert et de Pierre le Vénérable, on peut citer ceux de Guimont d'Aversa,

⁵² Voir par exemple POSCHMANN, A., "Parura, Planeta, Pluviale. Liturgische Gewänder zwischen Alltagskleidung und Sakraldesign", dans HOLENSTEIN, A. et alii (éd.), *Zweite Haut. Zur Kulturgeschichte der Kleidung*, Berne, Stuttgart et Vienne, 2010, pp. 135-168.

⁵³ Les quatre statues en question sont celles de Ger, Ix, Targasona et Tallò. Pour Estamariu, voir PAGES I PARETAS, M., *Sobre pintura romànica catalana, noves aportacions*, Barcelone, 2009, pp. 91-118.

Guibert de Nogent et Robert de Torigny⁵⁴. Ce type de vision a été illustré de manière éminemment explicite dans le Bréviaire d'Aldersbach où un prêtre célébrant la messe voit l'Enfant surgir de l'hostie pour plonger dans les bras d'un ange (Fig. 7)⁵⁵. On pourrait donc supposer que l'Enfant tenu par la Vierge vêtue d'une chasuble a été conçu dans cette perspective.

Cette hypothèse est considérablement renforcée par l'attitude de Marie. À Àneu et à Vals, ses bras ne sont plus visibles mais à Taüll et à Cap d'Aran, ils se tendent parallèlement vers le bas pour tenir l'Enfant. Cette attitude n'est pas fréquente en dehors de l'aire pyrénéenne où la Mère de Dieu adopte généralement une gestuelle asymétrique dans laquelle une des deux mains est posée sur l'épaule du Christ, porte un objet ou s'avance vers le spectateur ou



Fig. 7. Bréviaire d'Aldersbach, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, vers 1175-1200, apparition du Christ au moment de la consécration (d'après *Les mangeurs de l'an 1000*)

⁵⁴ GUITMOND D'AVERSA, III, 24-25 ; PL 149, 1479 C-1480 B. Trad. VAILLANCOURT, M. G., *Lanfranc of Canterbury. On the Body and Blood of the Lord. Guitmund of Aversa. On the Truth of the Body and Blood of Christ in the Eucharist*, Washington, 2009, pp. 190-191. GUIBERT DE NOGENT, *De sanctis et eorum pigneribus*, I, 2; HUYGENS, R. B. C. (éd.), *Guibert de Nogent. Quo ordine sermo fieri debeat. De bucella Iudae data et de veritate Dominici corporis. De sanctis et eorum pigneribus*, Turnhout, 1993 (CCCM 127), p. 91 (PL 156, 616 C-D). ROBERT DE TORIGNY, *Chronica*; PERTZ, G. H. (éd.), MGH SS, 6, Hanovre, 1968 (1844), p. 531, lignes 10-14.

⁵⁵ Munich, Bayerische Staatsbibliothek ; vers 1175-1200, cf. GARHAMMER, E., "De la fraction du pain à l'élévation de l'hostie. L'eucharistie au Moyen Âge", dans RIPPmann, D. et NEUMEISTER-TARONI, B. (éds.), *Les mangeurs de l'an 1000. Archéologie et alimentation*, Vevey, 2000, pp. 25-34.

vers le premier Mage. Dans les Pyrénées, cette attitude est au contraire fréquente puisqu'aux deux exemples mentionnés on peut ajouter ceux de l'évangélaire de Cuxa et des peintures murales de Sant Quirze de Pedret, Sorpe, Polinyà del Vallès et Saint-Plancard, et les vestiges de la Vierge d'Àneu suggèrent qu'elle l'adoptait également⁵⁶. Ce geste rappelle dans une certaine mesure celui qu'effectuait le célébrant au moment de la consécration et semble dès lors confirmer que la Vierge offre son Fils en sacrifice⁵⁷.

On pourrait s'étonner que le thème de la Vierge-prêtre ait reçu une telle ampleur car la Vierge au calice occupe généralement une place plus réduite et moins visible. L'exemple exceptionnel de Baltarga montre toutefois que la Vierge au calice a pu recevoir un emplacement encore plus éminent puisqu'elle domine la voûte précédant l'abside, à l'instar des théophanies de Taüll, de Vals et de Polinyà del Vallès. Elle se tient de surcroît au centre d'une gloire circulaire soulevée par quatre anges⁵⁸. Comme à Àneu, Taüll et à Cap d'Aran, on a donc traité le thème de la Vierge comme une théophanie en l'inscrivant dans une gloire lumineuse et en ajoutant à ce marqueur théophanique quatre anges théophores. Que ce privilège ait été adressé à l'Enfant ou uniquement à la Vierge, l'essentiel reste que l'emplacement et la gloire établissent une correspondance entre ces quatre compositions et renforce ainsi la lecture eucharistique de l'Adoration des Mages.

Les archanges transmettant les prières du Pater Noster

À Santa Maria d'Àneu et Santa Maria de Cap d'Aran un indice supplémentaire s'ajoute à celui de la chasuble: l'Adoration des Mages est encadrée par les archanges Michel et Gabriel tenant un labarum et des rouleaux sur lesquels ont été écrits les mots *peticius* et *postulacius* –“celui qui demande”. Ces archanges, que l'on qualifie traditionnellement d'avocats, sont apparus pour la première fois à Galliano dans une théophanie absidale avec les mots *petitio* et *postulatio*, ils ont été peints peu de temps après à San Lorenzo fuori le Mura à Rome avec des inscriptions légèrement différentes –*deprecatio* et *peticio*– et reproduits ensuite à de nombreuses reprises en Catalogne, le plus souvent dans des théophanies, de sorte que les exemples de Taüll et de Cap d'Aran apparaissent comme des exceptions⁵⁹. On verra cependant que leur signification demeure foncièrement identique.

⁵⁶ Pour l'évangélaire de Cuxa (Perpignan, BM, ms. 1, f° 14v.), voir ORRIOLS I ALSINA, A., “Les imatges preliminars dels Evangelis de Cuixà (Perpinyà, Bibl. Mun., ms. 1)”, *Locvs amœnus*, 2 (1996), pp. 31-46. Ead., “De la icona al llibre. Algunes notes sobre imatges de la Verge transportades als manuscrits”, *Lambard*, 15 (2002-2003), pp. 135-152, en part. 148-149, qui situe le manuscrit sous l'abbatit de Grégoire (1120-1146).

⁵⁷ On relèvera tout de même que les Vierges au calice n'élèvent cet objet que d'une main et ne semblent dès lors pas adopter un geste liturgique. Il faut également remarquer que la Vierge du groupe sculpté provenant de Ger et conservé au MNAC adopte une attitude analogue, si ce n'est que ses mains ne touchent pas l'Enfant, cf. DELCOR, *Les Vierges romanes*, pp. 51-52. Cet auteur considère que la Vierge de Corneilla-de-Conflent adopte également une attitude d'offrande (p. 32) mais sa main gauche est tournée vers le haut et non vers l'Enfant.

⁵⁸ Pour les peintures de Baltarga, voir SUREDA, *La pintura romànica*, pp. 328-329 et PAGES I PARETAS, *Sobre pintura romànica*, pp. 54-59.

⁵⁹ Pour Galliano, voir notamment PAINI, G., *Galliano basilica e battistero*, Cantù, 1994. ROSSI, M., *Milano e le origini della pittura romanica lombarda*, Milan, 2011, pp. 33-49; et les différentes contributions publiées dans *Arte Lombarda*, 156 (2009). Pour San Lorenzo fuori le Mura, voir ACCONCI, A., “Un perduto affresco a S. Lorenzo fuori le Mura. Appunti per la storia della basilica pelagiana nell'XI secolo”, dans ROMANO, S. et ENCKELL JULLIARD, J.

Les termes *petitio* et *postulatio*, qui proviennent du vocabulaire juridique de l'Antiquité, ont été réinterprétés par les auteurs chrétiens pour désigner les sept demandes du *Pater Noster*. Ainsi dans son *De oratione*, Tertullien utilise déjà les mots *petitio*, *postulatio* ou *postulare* pour les différentes demandes du *Pater*. Il y emploie également exceptionnellement le verbe *precare* et le substantif *deprecatio*⁶⁰. Dans le *Liber de oratione dominica* de Cyprien, on retrouve le même vocabulaire appliqué aux demandes du *Pater –petitio–*, avec toutefois davantage de verbes conjugués: *petere* et *postulare*⁶¹. Ces verbes ont aussi été utilisés par Jérôme dans son commentaire sur l'évangile de Matthieu⁶². Dans son *De sacramentis*, Ambroise emploie le substantif *postulatio* pour qualifier tout d'abord la troisième demande et, dans un second temps, la quatrième et la cinquième réunies ici en une seule *postulatio* qualifiée de *maxima*. Le plus intéressant est qu'Ambroise compare le *Pater* à une action judiciaire dans laquelle la troisième étape consiste à exprimer la *postulatio* que l'on souhaite demander (*petere*), ce qui correspond à la troisième demande du *Pater*⁶³. Il montre ainsi très clairement la manière dont le vocabulaire juridique a été transposé à la prière dominicale.

Dans son *Enchiridion*, saint Augustin a décomposé le *Pater* en sept *petitiones*. Ce découpage a connu un énorme succès puisqu'on le retrouve pratiquement chez tous les commentateurs de la messe ou chez les exégètes de Matthieu: Isidore de Séville, Chrétien Druthmaire, Amalraire de Metz, Étienne de Bâgé, Honorius Augustodunensis, saint Bernard, Sicard de Crémone, Jean Beleth et Guillaume Durand⁶⁴. Le commentaire du *Pater* que propose Isidore dans son *De ecclesiasticis officiis* est extrêmement court et il ne fait que reprendre les termes de saint Augustin au sujet des sept *petitiones*, mais il doit être cité en raison de la localisation des œuvres envisagées ici⁶⁵. Le même Isidore et plus tard Chrétien Druthmaire et Paschase Radbert ont également utilisé le terme *petitio* dans leur commentaire du passage de Matthieu dans lequel est mentionné le *Pater Noster*⁶⁶. Enfin, Amalraire de Metz n'utilise dans son *Liber officialis* que le terme *petitio* mais il s'étend longuement sur les sept *petitiones* du *Pater*⁶⁷.

(éds.), *Roma e la Riforma gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*, Rome, 2007, pp. 85-101. Pour l'iconographie des archanges-avocats, voir PIJOÁN, J. et GUDIOL RICART, J., *Las pinturas murales románicas de Cataluña*, Barcelone, 1948 (Monumenta Cataloniae, IV), pp. 66-69; et BOUSQUET, J., "Le thème des 'archanges à l'étendard' de la Catalogne à l'Italie et Byzance", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 5 (1974), pp. 7-27.

⁶⁰ TERTULLIEN, *Liber de oratione*; PL 1, 1251 A-1304 B.

⁶¹ CYPRIEN, *Liber de oratione dominica*; PL 4, 529 B-544 A.

⁶² JÉRÔME, *Commentariorum in Matheum libri IV*, 6, 8-11; S.C. 242, pp. 128-132.

⁶³ AMBROISE, *De sacramentis*, VI, 23-24; BOTTE, B. (éd.), *Ambroise de Milan. Des sacrements. Des mystères*, Paris, 1961, (S.C. 25 bis), pp. 150-153.

⁶⁴ CHRÉTIEN DRUTHMAIRE, *Expositio in Evangelium Matthaei*; PL 106, 1315 A. ÉTIENNE DE BÂGÉ, *Tractatus de sacramento altaris*, 19; PL 172, 1303 C (attribution incertaine). HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *Sacramentarium*, 88; PL 172, 794 D. SICARD DE CRÉMONE, *Mitræ*, III, 6; CCCM, 228, pp. 200-203, ligne 814-889. JEAN BELETH, *Summa de ecclesiasticis officiis*, 47; DOUTEIL, H. (éd.), *Iohannis Beleth Summa de ecclesiasticis officiis*, Turnhout, 1976 (CCCM 41A), p. 82, lignes 2-3. GUILLAUME DURAND, *Rationale divinarum officiorum*, IV, 47; CCCM 140, pp. 504-509.

⁶⁵ ISIDORE DE SÉVILLE, *De ecclesiasticis officiis*, I, 15; LAWSON, C. M. (éd.), *Sancti Isidori episcopi Hispalensis. De ecclesiasticis officiis*, Turnhout, 1989 (CCSL 113), p. 17, lignes 25-26.

⁶⁶ CHRÉTIEN DRUTHMAIRE, *Expositio in Evangelium Matthaei*, 12; PL 106, 1314 A-1315 A. PASCHASE RADBERT, *In Matheum*, 6, 9-11; PAULUS, B. (éd.), *Expositio in Matheo libri XII*, Turnhout, 1984 (CCCM 56), pp. 378-404.

⁶⁷ AMALRAIRE DE METZ, *Liber officialis*, III, 29; HANSENS, I. M. (éd.), *Amalarii episcopi opera liturgica omnia*, Cité du Vatican, 1948-1950 (*Studi e testi*, 138 et 139), II, pp. 355-359.

De mon point de vue, ces textes permettent d'affirmer que les archanges-avocats des peintures romanes transmettent à Dieu les requêtes que le clergé et les fidèles formulent durant le canon de la messe, après la consécration du pain et du vin, durant la récitation du *Pater Noster*. Dans les théophanies pyrénéennes, ils renforcent la dimension liturgique déjà affirmée par la présence des séraphins et des chérubins chantant le sanctus. Et dans le cadre de l'Adoration des Mages, ils confirment l'interprétation eucharistique suggérée par les textes, par l'importance accordée au thème de la Vierge au calice dans la région et par la chasuble que porte régulièrement la Mère de Dieu. Dans cette perspective, les archanges-avocats présentent les demandes du *Pater Noster* au Christ trônant sur les genoux de Marie et recevant les présents des Mages. La présence d'archanges-avocats de part et d'autre de la scène centrale semble par ailleurs confirmer que les Mages participent également à la liturgie céleste et qu'ils font par conséquent écho à la procession de l'offertoire, quelle que soit la nature exacte de leurs offrandes.

Les séraphins de Santa Maria d'Àneu

À Santa Maria d'Àneu, cette hypothèse est également confirmée par les peintures de la partie inférieure de l'abside. De part et d'autre des roues de feu de la vision d'Ézéchiel apparaissent deux grands anges hexaptéryges, deux séraphins ou un séraphin et un chérubin comme dans les théophanies absidales (Fig. 8). Comme ces derniers, ils chantent le sanctus, le chant de la vision d'Isaïe et sans doute aussi le sanctus liturgique. L'ange de droite purifie la bouche d'Isaïe avec un charbon qu'il a pris à l'autel au moyen d'une pince, comme dans la vision du prophète: "Mais un des séraphins vola vers moi; il tenait à la main une pierre brûlante qu'il avait prise sur l'autel avec des pincettes. Il l'appliqua sur ma bouche et dit: «Cette pierre ayant touché tes lèvres, ton péché est enlevé, ta faute est effacée»" (Is 6, 6-7). Celui de gauche fait de même avec un autre prophète, sans doute Élie. Dans les textes latins, je n'ai pas rencontré d'interprétation liturgique de ce passage d'Isaïe, mais en Orient elle est très fréquente⁶⁸. On la rencontre notamment dans l'*Historia Ecclesiastica* attribuée à saint Germain de Constantinople (mort en 733), dans laquelle le séraphin saisissant le charbon est assimilé au prêtre prenant le pain eucharistique à l'autel. Ce texte revêt un intérêt supplémentaire dans la mesure où il a été traduit en latin par Athanase le Bibliothécaire au IX^e siècle⁶⁹. On peut donc supposer que les deux anges hexaptéryges d'Àneu représentent l'officiant distribuant la communion.

À Taüll, Àneu et Cap d'Aran, l'interprétation eucharistique de l'Adoration des Mages s'appuie donc sur des indices iconographiques extrêmement solides: la chasuble portée par la Vierge, les archanges transmettant les demandes du *Pater* et, à Àneu, les anges hexaptéryges évoquant probablement la communion. À Vals, cette interprétation peut s'appuyer sur la théophanie liturgique déployée sur la voûte de la première travée du sanctuaire, dont il a déjà été très brièvement question, et sur le Bain de l'Enfant peint sur la voûte précédant le mur

⁶⁸ JOLIVET-LÉVY, C., *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris, 1993, pp. 338-339. En Occident, ce passage est généralement rattaché à la confession.

⁶⁹ La traduction latine d'Anastase a été éditée par PÉTRIDES, S., "Traité liturgiques de saint Maxime et de saint Germain traduits par Anastase le bibliothécaire", *Revue de l'Orient chrétien*, 10 (1905), pp. 289-313 et 350-364, et pour le passage évoqué, p. 362.



Fig. 8. Santa Maria d'Àneu (Lérida), MNAC, peintures de l'abside, la Purification des lèvres d'Isaïe par un séraphin (cliché MNAC)

du chevet, une scène dans laquelle la vasque a reçu la forme d'un calice⁷⁰. Le même thème apparaît à Polinyà del Vallès, en dessous de la Vierge à l'Enfant du cul-de-four, à droite de la fenêtre, et à Barberà del Vallès (Barcelone), également à droite de la fenêtre axiale mais sous une théophanie⁷¹.

Peintures murales et décor de l'autel

À partir de ces quatre exemples, on peut supposer que les autres représentations de l'Adoration des Mages ont reçu la même signification, même si elles ne possèdent pas ces indices. Il convient cependant de corroborer cette extrapolation en l'appuyant sur des indices émanant de la localisation et des thèmes associés. La situation axiale de la Vierge à l'Enfant constitue une question très importante dans cette problématique. Ce groupe occupe cet emplacement à Àneu, Taiüll, Santa Maria de Cap d'Aran, Vals, Polinyà del Vallès et Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, et l'on peut ajouter à cette série les peintures de Saint-Martin de Fenollar et celles de la crypte de Notre-Dame de Montmorillon où la Vierge figure dans des contextes distincts de l'Adoration des Mages comme dans les deux derniers exemples⁷². Ainsi que je l'ai suggéré précédemment, cet emplacement a été certainement motivé principalement par la dédicace de ces lieux de culte, à l'exception de Polinyà del Vallès, ce qui vaut également pour les peintures de Montmorillon.

On pourrait conjecturer que cette dédicace a également motivé la mise en place d'une représentation de la Vierge à l'Enfant sur l'antependium ou sur le retable, ou encore d'une *sedes sapientiae* sur l'autel. Pour la France, les mentions de statues inscrites dans le cadre de l'autel sont très anciennes, comme celle de la vision de Robert de Mozat à la fin du x^e siècle. Ce récit rapporte qu'Étienne, évêque de Clermont, fit exécuter une statue en or pour sa nouvelle cathédrale et qu'avant son achèvement Robert, abbé de Mozat, vit en songe la nouvelle basilique avec son mobilier liturgique et en particulier la colonne et son chapiteau d'une taille étonnante destiné à recevoir cette statue⁷³. L'existence de ce type de statue est également

⁷⁰ DURAND, J.-M., "Les fresques romanes de Vals (xii^e siècle)", *Bulletin de la Société Ariégeoise Sciences Lettres et Arts*, 19 (1960-1961), pp. 23-35. DURLIAT, M., "L'église de Vals", *Congrès archéologique de France. 131. Aude*, 1973, pp. 404-415. CZERNIAK, V. et STOUFFES, J.-M., "Les peintures murales romanes de Notre-Dame de Vals. Nouvelles lectures à la lumière de la dernière campagne de restauration", *Mémoire de la Société Archéologique du Midi de la France*, 68 (2008), pp. 153-170. PIANO, N., "Approfondissements sur les peintures murales de Notre-Dame de Vals", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 39 (2008), pp. 91-104. Ead., *Locus Ecclesiae. Passion du Christ et renouveau ecclésiastiques dans la peinture murale des Pyrénées françaises. Les styles picturaux (xii^e siècle)*, Thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2010, 2 vol., II, pp. 371-381.

⁷¹ Il faut également relever qu'à Polinyà del Vallès, l'Agneau se détachant sur une croix apparaît entre la Vierge à l'Enfant et le Bain, renforçant ainsi l'assimilation des ces figures du Christ aux Saintes Espèces. Pour les peintures de ces deux églises, voir SUREDA, *La pintura romànica*, pp. 312-313 et 352-353; les articles de SAURA I TARRÉS, J., et de LOOSVELDT, M., dans *Catalunya Romànica*, 18, 1991, pp. 133-135 et 89-94; et MASAGUÉ I TORNÉ, J. M., "Vallès occidental", *Amics de l'art romànic de Sabadell*, 83 (2008), pp. 263-278.

⁷² Pour Montmorillon, voir HINKLE, W. M., "The iconography of apsidal fresco at Montmorillon", *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 23 (1972), pp. 37-62; et VOYER, C., *Faire le Ciel sur la Terre. Les images hagiographiques et le décor peint de Saint-Eutrope aux Salles-Lavauguyon (xii^e siècle)*, Turnhout, 2007 (Culture et société médiévales, 14), pp. 185-199.

⁷³ GOULLET et IOGNA-PRAT, "La Vierge en Majesté", pp. 391-393.

attestée dans le *Liber miraculorum sancte fidis*⁷⁴. Après ces premiers exemples, les mentions se sont progressivement multipliées en se concentrant toutefois sur la France, l'Empire et l'Angleterre⁷⁵. Pour l'Espagne en revanche, les statues conservées ont été situées après le milieu du XII^e siècle et les mentions de statues disparues ne sont pas antérieures⁷⁶. J'aurais tendance à penser que les premières statues sont contemporaines des peintures représentant la Vierge à l'Enfant dans le cul-de-four, autrement dit de la seconde moitié du XI^e siècle, d'autant que quatre statues catalanes comportent la même chasuble que ces représentations peintes. On pourrait même supposer qu'elles sont apparues encore plus tôt mais cette hypothèse ne peut pas être argumentée dans le cadre de cet article⁷⁷.

On peut en revanche être assuré que dès le XI^e siècle, certains antependia ont été consacrés à la Vierge. On sait en effet que la comtesse de Barcelone, Ermessende, a offert en 1038 trois cents onces d'or pour un devant d'autel en argent destiné à la cathédrale de Gérone et que la comtesse Guisla, la veuve de Raimond Berenger I^{er}, y a été représentée assise aux pieds de la Vierge⁷⁸. Les nombreux antependia et retables en bois ou orfèvrés des XII^e-XIII^e siècles dédiés à la Vierge offrent une bonne idée de ce que devait être cette œuvre disparue. Plusieurs comportent de surcroît des composantes eucharistiques explicites comme celles qui ont été relevées au sujet du retable d'Aralar ou de l'antependium d'Espinelles, et l'on pourrait aisément multiplier les exemples⁷⁹. Ces composantes sont en revanche plus rares sur les statues et se limitent, à ma connaissance, au motif de la chasuble. Dans l'hypothèse où la Vierge à l'Enfant aurait figuré à la fois dans le décor mural et sur l'autel, cette identité thématique induirait un lien entre les peintures monumentales et l'autel. On ne saurait en revanche s'appuyer sur la signification sacerdotale des images de l'autel car celle-ci demeure en grande partie conjecturale.

L'Adoration des Mages en dehors du cul-de-four

La position centrale de la Vierge à l'Enfant reste néanmoins un point important car elle atteste une volonté de mettre le thème en évidence et elle établit une correspondance visuelle

⁷⁴ *Liber miraculorum sancte Fidis. Edizione critica e commento a cura di Luca Robertini*, Spolète, 1994 (Biblioteca di medioevo latino, 10), I, 28, p. 133.

⁷⁵ SANSTERRE, "Omnes qui coram hac imagine". Pour les statues françaises appartenant au même milieu culturel que les peintures envisagées ici, voir en plus des références déjà citées, DELCOR, *Les Vierges romanes*.

⁷⁶ SANSTERRE, J.-M. et HENRIET, P., "De l' *inanimis imago* à l' *omagem mui bella*. Méfiance à l'égard des images et essor de leur culte dans l'Espagne médiévale (VII^e-XIII^e siècle)", *Edad Media*, 10 (2009), pp. 37-92. Pour les statues catalanes, voir notamment CAMPS I SÒRIA, J., "Le mobilier d'autel en Catalogne à l'époque romane", dans *Autour de l'autel*, pp. 125-148, en part. 126-127; Id., "Imágenes para la devoción: crucifijos, descendimientos y vírgenes en la Cataluña románica. Tipologías y talleres", dans *Mobiliario y ajuar litúrgico*, pp. 77-103.

⁷⁷ HEILBRONNER, "The wooden 'Chasuble Madonnas'", p. 49, a également supposé l'existence de statues contemporaines des peintures. DELCOR, *Les Vierges romanes*, pp. 57-60, a envisagé, avec prudence, l'existence d'une statue en bois ou en métal de la Vierge à l'Enfant dans la crypte de la rotonde de Saint-Michel de Cuxa dès 1040. L'idée a été développée par ORRIOLS I ALSINA, "Les imatges preliminars"; Ead., "De la icona al llibre", pp. 148-149.

⁷⁸ ESPAÑOL, F., "El escenario litúrgico de la catedral de Girona (s. XI-XIV)", *Hortus Artium Medievalium*, 14 (2005), pp. 213-232, en part. 218-221.

⁷⁹ Il convient de citer en particulier l'antependium de Mossol (MNAC) où une hostie figure sur l'autel de la Présentation au Temple, cf. CASTINEIRAS, "Catalan Romanesque Painting Revisited", pp.143-145.

avec les deux autres images canoniques: d'une part la théophanie qui est presque systématiquement présente dans le cul-de-four ou sur la voûte du sanctuaire et dont on a vu qu'elle pouvait être interprétée en termes liturgiques, du moins dans les Pyrénées; d'autre part la Crucifixion souvent présente dans le décor de l'abside ou sur la croix peinte ou sculptée marquant l'entrée de l'espace liturgique, même si la contemporanéité de ces objets par rapport aux peintures murales pose les mêmes problèmes que celle des *sedes sapientiae*. C'est pourquoi je voudrais étendre cette analyse aux représentations de l'Adoration des Mages situées en dehors du cul-de-four ou du sommet de la paroi orientale du sanctuaire, qu'elles s'inscrivent ou non dans un cycle narratif. On peut en effet constater que depuis le IX^e siècle au moins, les cycles de l'Enfance ont souvent été organisés de manière à ce que la Vierge à l'Enfant se situe le plus près possible de l'axe du sanctuaire.

L'emplacement

Le premier exemple se trouve dans l'abside de Saint-Pierre-les-Églises que Bénédicte Palazzo a pu dater du IX^e siècle⁸⁰. La partie centrale du programme est composée d'un cycle de l'Enfance mêlé à deux ou trois sujets étrangers à cette thématique principale et dont la lecture ne s'effectue pas de manière linéaire. Au registre supérieur se succèdent de gauche à droite la Crucifixion, la Visitation et, à droite de la fenêtre axiale, la Nativité et une scène non identifiée. Au registre inférieur apparaissent la visite des Mages chez Hérode, la cavalcade et l'Adoration des Mages, le combat de saint Michel contre le dragon et à nouveau une scène difficilement lisible⁸¹. L'exégèse du douzième chapitre de l'Apocalypse, dans lequel on rencontre le combat de saint Michel, permet de rattacher cette scène au cycle de l'Enfance et en particulier à la Fuite en Égypte, même si celle-ci n'a pas été représentée⁸². La Crucifixion appartient en revanche à un cycle foncièrement distinct et sa présence introduit un décalage entre les scènes de l'Enfance des deux registres. Les motivations de cette organisation dans laquelle la continuité chronologique est quelque peu perturbée sont probablement multiples, mais je pense que l'une d'entre elles était de placer la Vierge à l'Enfant de l'Adoration des Mages juste à côté de la fenêtre axiale.

Les peintures dont il sera question à présent appartiennent au XII^e siècle. À Nohant-Vic, le mur diaphragme séparant l'espace des fidèles de l'espace liturgique a fait l'objet d'un programme très ambitieux réunissant les grands traits des programmes des sanctuaires et des nefes: une théophanie au registre supérieur, des images narratives sur les deux registres inférieurs

⁸⁰ PALAZZO-BERTHOLON, B., "Les peintures de Saint-Pierre-les-Églises sont-elles carolingiennes? Le nouvel éclairage des datations au radiocarbone", *Revue historique du Centre-Ouest*, IV (2005), pp. 53-67.

⁸¹ DESCHAMPS, P. et THIBOUT, M., *La peinture murale en France. Le haut Moyen Âge et l'époque romane*, Paris, 1951, pp. 38-45. Id., "À propos de nos plus anciennes peintures murales", *Bulletin Monumental*, 111 (1953), pp. 369-398, en part. 375-387. DEMUS, O., *La peinture murale romane*, Paris, 1970, p. 139. MACCHIARELLA, G. C., "Gli affreschi di Saint-Pierre-les-Églises", *Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte*, 1 (1973-1974), pp. 125-158.

⁸² PRIMASE, *Commentarius in Apocalypsin*, III, 12, 5; ADAMS, A. W. (éd.), *Primasius episcopus Hadrumetinus. Commentarius*, 1985 (CCSL 92), p. 182. BÉRENGAUD, *Expositio in Apocalypsin*, PL 17, 960 B-C. RUPERT DE DEUTZ, *Commentaria in Apocalypsin*, VII, 12; PL 169, 1048 C. HAYMON, *Expositio in Apocalypsin*, III, 12; PL 117, 1083, met en relation ce passage de l'Apocalypse avec la Fuite en Égypte. Les deux thèmes ont été rapprochés sur un chapiteau de la tour-porche de Saint-Benoît-sur-Loire.



Fig. 9. Nohant-Vic, église Saint-Martin, peintures du mur diaphragme, vue générale (cliché Eva Michaud, CESCO)

(Fig. 9). Le cycle de l'Enfance, qui se déploie principalement sur le registre médian, comporte à gauche la cavalcade et l'Adoration des Mages et à droite l'épreuve des eaux amères et l'Annonciation⁸³. Il faut donc lire les scènes de droite à gauche et ensuite de gauche à droite, dans un double mouvement convergeant vers le centre. La Vierge assise sur un trône monumental comparable à certaines *sedes sapientia* se trouve ainsi presque dans l'axe de la paroi, à côté du Christ en gloire et de l'Agneau.

À Saint-Lizier, le cycle de l'Enfance montre la visite des Mages à Hérode et l'Adoration des Mages à gauche de la fenêtre axiale et l'Annonciation suivie de la Visitation à droite⁸⁴. Il faut donc aborder le cycle à droite de la fenêtre, en le lisant de gauche à droite, et revenir ensuite à la moitié gauche de la paroi et suivre, toujours dans le même sens, un mouvement centripète aboutissant à une Vierge à l'Enfant qui devait probablement trôner et dont la présence est en tout cas monumentalisée par une arcade. À Saint-Martin de Fenollar, le cycle suit au contraire l'ordre chronologique des événements: Annonciation et Nativité à gauche de la fenêtre, Adoration et départ des Mages à droite⁸⁵. La composition a très habilement permis

⁸³ DEMUS, *La peinture murale*, pp. 139-140. KUPFER, M., *Romanesque Wall Painting in Central France. The Politics of Narrative*, New Haven-Londres, 1993, pp. 120-147.

⁸⁴ OTTAWAY, J., *Entre Adriatique et Atlantique. Saint-Lizier au premier âge féodal*, Saint-Lizier, 1994, pp. 233-249. PAGES I PARETAS, *Sobre pintura romànica*, pp. 167-187. PIANO, *Locus Ecclesiae*, II, pp. 321-329.

⁸⁵ L'espace situé entre la Nativité et la fenêtre étant occupé par un ange suivi d'une lacune, on peut supposer qu'y figurait l'Annonce aux bergers, cf. POISSON, O., *Saint-Martin de Fenollar*, Perpignan, 1991, p. 16; et PIANO, *Locus Ecclesiae*, II, pp. 293-303. Cet auteur considère également que la scène située à droite de l'Adoration est le retour des Mages et non leur arrivée à Bethléem, et s'inscrit donc bien dans la continuité narrative des autres scènes. Pour la datation et le style des peintures, voir également PONSICH, P., "Le maître de Saint-Martin de Fenollar", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 5 (1974), pp. 117-129.

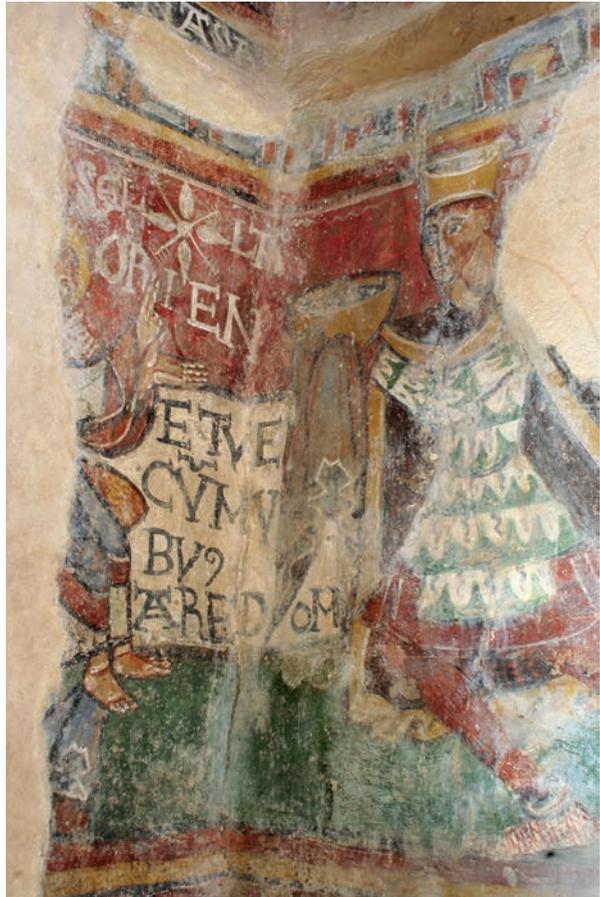


Fig. 10. Saint-Martin de Fenollar (Pyrénées-Orientales), peintures du sanctuaire, l'Adoration des Mages (cliché M. Angheben)

de disposer la Vierge trônant sur la paroi orientale du chevet, alors que les Mages progressent dans sa direction sur la paroi voisine (Fig. 10). À Casenoves, les peintures ont été détachées, dispersées et, à la suite d'une étonnante série de vicissitudes, partiellement réunies dans la sacristie de l'hospice d'Ille-sur-Têt⁸⁶. Un relevé antérieur à l'arrachement révèle toutefois que la théophanie du cul-de-four était flanquée par deux épisodes de l'Enfance disposés sur la voûte précédant l'abside: l'Annonciation à gauche et l'Adoration des Mages à droite⁸⁷. Cette scène se lit de droite à gauche, de sorte que la Vierge à l'Enfant se trouvait au plus près du Christ

⁸⁶ POISSON, O., "Les peintures murales romanes de Casenoves: fortune d'un décor devenu objet (1954-2004)", dans PAPONAUD, B.-H. et PALOUZIE, H. (éds.), *Regards sur l'objet roman*, Arles, 2005, pp. 91-106.

⁸⁷ WETTSTEIN, J., "Les fresques roussillonnaises de Casenoves", *Genava*, 26 (1978), pp. 171-186. POISSON, O., "Rien. Rien. L'église Saint-Sauveur de Casenoves et son décor peint", dans *De la création à la restauration. Travaux offerts à Marcel Durliat*, Toulouse, 1992, pp. 261-283. Cet auteur a daté les peintures très globalement de la première moitié du XII^e siècle.



Fig. 11. Maderuelo (Ségovie), ermita de la Vera Cruz, Musée du Prado, peintures de la paroi orientale du sanctuaire (d'après GRAU LOBO, *Pintura románica*)

glorieux et cette mise en évidence a été accentuée par une arcade dont les colonnettes sont finement décorées, comme à Saint-Lizier.

À la différence de ces cinq premiers exemples, les trois suivants ne s'inscrivent pas dans le cadre d'un cycle narratif. Dans l'abside de L'Écluse (La Clusa), la Vierge, aujourd'hui disparue, trônait dans l'abside, probablement sous le Christ en gloire. L'église de Saint-Plancard ne possédant pas de voûte, la *Maiestas Domini* a été peinte à gauche de la fenêtre axiale où elle fait pendant à une grande Crucifixion, exposant ainsi symétriquement deux des trois images canoniques, comme à Saint-Jacques-des-Guérets⁸⁸. Quant à la troisième, elle s'inscrit de manière tout à fait exceptionnelle au-dessus de la fenêtre, au sein d'une Adoration des Mages⁸⁹. L'exemple le plus intéressant se situe toutefois à Maderuelo (Ségovie) car la Vierge

⁸⁸ DI MATTEO, C., "Église de Saint-Jacques-des-Guérets", *Congrès archéologique de France*, 139. *Blésois et Vendômois, 1981*, Paris, 1986, pp. 381-386. GABORIT, F., "Lecture du mur peint: le prieuré de Saint-Jacques-des-Guérets", dans *Peintures murales romanes. Méobecq, Saint-Jacques-des-Guérets, Vendôme, Le Liget, Vicq, Thevet-Saint-Martin, Saint-Lizaigne, Plaincourault*, Orléans-Paris, 1988 (Cahiers de l'inventaire, 15), pp. 20-28. DAVY, C., JUHEL, V. et PAOLETTI, G., *Les peintures murales de la vallée du Loir*, Vendôme, 1997, pp. 148-162. DEHOUX, E., "Peintures de chanoines. Images et messages à Saint-Jacques-des-Guérets", dans AURELL, M. (éd.), *Convaincre et persuader: communication et propagande aux XII^e et XIII^e siècles*, Poitiers, 2007 (Civilisation médiévale, 18), pp. 563-614.

⁸⁹ OTTAWAY, J., "Une application du CD photo aux peintures murales: l'exemple de Saint-Plancard", *Mélanges de l'École française de Rome*, 106 (1994), pp. 189-209. GARLAND, "Les peintures murales", pp. 577-582. PIANO, *Locus Ecclesiae*, II, pp. 334-346.

et l'Enfant ont été représentés frontalement comme pour une *sedes sapientiae*, à droite de la fenêtre axiale du chevet plat (Fig. 11). La Vierge a reçu une attitude identique dans le programme relativement tardif de Santa Maria de Barberà del Vallès (Barcelone, début XIII^e siècle). L'Adoration des Mages s'intègre dans un cycle de l'Enfance qui se déploie sur les deux registres inférieurs de l'abside en suivant l'ordre chronologique des événements. De manière éminemment significative, cette scène a été conçue de telle manière que la Vierge à l'Enfant trône en majesté au centre de l'abside, juste en dessous de la fenêtre. Étant donné la date et la dédicace de cette église, cette peinture devait probablement se superposer à une image sculptée et aurait alors établi un lien extrêmement fort avec l'autel.

Ces différents exemples situés dans la moitié occidentale de la France, en Catalogne et en Castille forment une remarquable série de neuf programmes présentant d'importantes analogies structurelles⁹⁰. Bien qu'à une exception près ces églises ne soient pas dédiées à la Vierge, on a tout de même voulu la mettre en évidence en l'inscrivant le plus près possible de l'axe du sanctuaire. Et dans trois cycles de l'Enfance sur les six que compte la série, cette démarche s'est faite au détriment de la chronologie et donc de la dimension narrative des sujets traités. On pourrait supposer que la dimension culturelle était suffisante pour motiver ces choix iconographiques mais, comme à Àneu, Vals, Polinyà del Vallès et Barberà del Vallès, les thèmes associés à ces représentations comportent souvent des indices eucharistiques extrêmement éloquents corroborant l'application de cette lecture à la Vierge à l'Enfant.

Les thèmes associés

À Saint-Pierre-les-Églises, l'abside comporte une Crucifixion dans laquelle un calice posé au pied de la croix recueille le sang du Christ⁹¹. Ce détail est d'autant plus significatif qu'on le retrouve dans un contexte encore plus explicite et contemporain. Un calice figure en effet dans la Crucifixion peinte de la cathédrale de Trèves, au-dessus de l'autel de la crypte où elle fait office de retable mural⁹². Dans un tel contexte, la Crucifixion et le calice faisaient directement écho à la croix qui ornait traditionnellement l'autel et au calice que l'on y déposait au moment de la consécration⁹³.

À Nohant-Vic, il faut observer pour commencer que le Christ-Enfant a été associé au Christ glorieux et au Christ souffrant représenté à la fois par l'Agneau superposé à une croix ornée et surtout par la Descente de croix qui, dans l'iconographie médiévale, joue souvent le

⁹⁰ Cette disposition n'est bien entendu pas une règle absolue. Parmi les nombreuses exceptions, on peut citer les peintures de la nef de Santa Maria de Taüll, de celle de Bagües, de l'abside de Sant Martí de Brull au Museu episcopal de Vic (où la Vierge apparaît dans la moitié droite du registre médian) et du sanctuaire de Brinay.

⁹¹ Voir à ce sujet HEITZ, C., "Adoratio Crucis. Remarques sur quelques crucifixions préromanes en Poitou", dans *Études de civilisation médiévale (IX^e-XII^e siècles). Mélanges offerts à Edmond-René Labande*, Poitiers, 1974, pp. 395-405, en part. 401-405; Id., "Passion et Résurrection du Christ à Saint-Pierre-les-Églises", dans DE CLERCK, P. et PALAZZO, É. (éds.), *Rituels. Mélanges offerts à Pierre-Marie Gy*, o.p., Paris, 1990, pp. 313-325.

⁹² EXNER, M., *Die Fresken der Krypta von St Maximin in Trier und ihre Stellung in der spätkarolingischen Wandmalerei*, Trèves, 1989, pp. 87-122.

⁹³ Pour la question de la croix sur l'autel, voir JUNGMANN, *Missarum sollemnia*, II, pp. 63-64. VON EUW, A., "Liturgische Handschriften, Gewänder und Geräte", dans *Ornamenta ecclesiae*, I, pp. 385-414, en part. 407; et surtout BRAUN, J., *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, Hildesheim-New York, 1973, pp. 466-492.

rôle de la Crucifixion⁹⁴. Mais le plus important est que les deux scènes du registre inférieur devaient dominer des autels et leur servaient ainsi de retable, comme ils le font aujourd'hui pour des autels plus récents. Or, ces deux scènes se rapportent à l'eucharistie. À gauche, la Présentation au Temple qui a suscité tant de commentaires assimilant la Vierge au prêtre offrant l'hostie⁹⁵. À droite, la Déposition dans laquelle le corps du Christ est maintenu par deux hommes –Nicodème et Joseph d'Arimatee– que les commentateurs de la messe ont rapprochés des deux principaux officiants. Amalatre de Metz les a assimilés au prêtre et au diacre prenant respectivement le pain et le calice à l'autel pour l'élever⁹⁶. Au XII^e siècle, Honorius Augustodunensis a proposé un commentaire très semblable et interprété le suaire comme une figure du corporal déposé sur l'autel⁹⁷. Ce sont donc deux scènes directement liées à l'eucharistie qui servaient de retables muraux aux autels probablement aménagés à leurs pieds à l'attention des fidèles⁹⁸. On pourrait toutefois douter que la Vierge à l'Enfant ait reçu la même signification que ces deux scènes puisqu'elle ne leur est pas explicitement rattachée.

Il en va tout autrement dans le programme de Saint-Martin de Fenollar. Le cycle de l'Enfance se déploie sous une théophanie que l'on pourrait interpréter dans un sens liturgique puisque les Vieillards de l'Apocalypse exhibent des calices juste au-dessus de l'autel. La vision de l'Agneau stipule que les Vieillards portent des coupes, ce qui suffit amplement à justifier la représentation de ces objets. La forme de calice dévolue à ces coupes et leur intégration dans une théophanie presbytérale suggèrent toutefois qu'on a voulu établir une corrélation avec la fonction principale du lieu. C'est également ce que suggèrent le portail d'Autun et les peintures de San Silvestro de Tivoli. À Autun, les Vieillards accompagnent le Jugement dernier du portail occidental à la fois sur la première voussure, aujourd'hui arasée, et sur un chapiteau de l'ébrasement de gauche. Sur ce chapiteau, un Vieillard élève un calice et sur le chapiteau symétrique, un calice presque identique se dresse sur l'autel de la Présentation au Temple. Cette association exceptionnellement explicite atteste donc la signification liturgique des Vieillards⁹⁹. À Tivoli, l'arc absidal est occupé par une Adoration des Vieillards dominant l'ascension d'Élie à gauche et le sacrifice de Melchisédech à droite. Le rapprochement entre ces Vieillards couronnés et le roi de Salem a été affirmé sans la moindre ambiguïté en plaçant dans leurs mains des calices aux formes identiques¹⁰⁰. Ces exemples montrent donc que la

⁹⁴ NAGATSUKA, Y, *Descente de Croix. Son développement iconographique des origines jusqu'à la fin du XIV^e siècle*, Tokyo, 1979.

⁹⁵ Voir à ce sujet les nombreux commentaires analysés par LAURENTIN, *Maria Ecclesia sacerdotium*.

⁹⁶ AMALATRE DE METZ, *Liber officialis*, III, 26, 9-10; HANSENS (éd.), *Amalarii*, pp. 346-347: "*Christi depositionem de cruce monstrat elevatio sacerdotis et diaconi*".

⁹⁷ HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *Sacramentarium*, 88; PL 172, 794 B. Dans son *Gemma animae*, I, 47-48; PL 172, 558 B-D, ce sont cette fois le diacre élevant le calice et l'acolyte tenant la patène qui évoquent Joseph et Nicodème. Voir également à ce sujet PARKER, E. C., *The Descent from the Cross. Its Relation to the Extra-Liturgical 'Depositio' Drama*, New York-Londres, 1978, pp. 66-67.

⁹⁸ KUPFER, *Romanesque Wall Painting*, pp. 132-139, a formulé la même hypothèse.

⁹⁹ ANGHEBEN, M., "Les Vieillards du portail occidental d'Autun", à paraître dans le volume de *Mélanges dédié à Jean-Pierre Caillet*.

¹⁰⁰ LANZ, H., *Die romanischen Wandmalereien von San Silvestro in Tivoli. Ein römisches Apsisprogramm der Zeit Innozenz III*, Berne-Francfort-sur-le-Main-New York, 1983, pp. 57-76. NILGEN, U., "Die Bilder über dem Altar.

liturgie céleste célébrée par les Vieillards a pu être considérée comme un paradigme de la liturgie terrestre ou du moins comme son pendant.

Le principal argument eucharistique émane toutefois du sujet peint en face de l'Adoration des Mages, sur la paroi nord: une Nativité traitée en deux volets. Le premier comporte la Vierge et Joseph qu'unit le même geste évoquant le songe ou la réflexion, une main posée sur la joue. À droite de cette scène, près de la paroi orientale, l'Enfant est étendu dans une mangeoire monumentale où il est réchauffé par l'âne et le bœuf (Fig. 12). Les résonances eucharistiques de la Nativité sont bien connues. Elles reposent notamment sur le fait que Bethléem est qualifiée de "Maison du pain" et que le Christ a déclaré "Je suis le pain vivant descendu du Ciel" (Jn 6, 41)¹⁰¹. Dans l'iconographie, cette lecture doit toutefois s'appuyer sur des indices visuels probants comme la forme de la mangeoire, qui renvoie souvent à celle de l'autel, un ciborium, une lampe d'église ou des anges thuriféraires.



Fig. 12. Saint-Martin de Fenollar (Pyrénées-Orientales), peintures du sanctuaire, la Nativité (cliché M. Angheben)

Triumph- und Apsisbogenprogramme in Rom und Mittelitalien und ihr Bezug zur Liturgie”, dans BOCK, N. et alii (dir.), *Kunst und Liturgie im Mittelalter. Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome (Rom, 28.-30 September 1997)*, Munich, 2000, pp. 75-89, en part. 84; et ANGHEBEN, “Les théophanies composites”, pp. 133-135.

¹⁰¹ On rencontre ces idées chez GRÉGOIRE LE GRAND, *Homiliae in Evangelia, Homilia 8*; S.C. 485, pp. 214-219. CHRISTIAN DIT DE STAVELOT, *Commentaire sur l'évangile selon Matthieu, 2, 12*; HUYGENS, R.B.C. (éd.), *Expositio super librum generationis*, Turnhout, 2008 (CCCM 224), p. 91. Pour l'interprétation eucharistique de la Nativité, voir NILGEN, “The Epiphany and the Eucharist”, pp. 311-312; et SCHILLER, *Ikongraphie*, I, pp. 70 et 74-75.



Fig. 13. Chemillé-sur-Indrois (Indre-et-Loire), vitrail axial, la Déposition du Christ (cliché Base Mémoire)

À Saint-Martin de Fenollar, elle est attestée par la forme de la mangeoire: une structure rectangulaire ornée d'arcades et reposant sur deux imposantes colonnettes couronnées de chapiteaux très évasés. Cette forme renvoie certainement aux autels à colonnettes documentés depuis les premiers siècles de l'art chrétien et dont on a perpétué les formes jusqu'au ^{xii}^e siècle, même si les colonnettes ne sont parfois plus qu'un ornement dressé à chaque angle d'un autel-coffre¹⁰². La présence de colonnettes n'est pas exceptionnelle dans les Nativités mais elles ont rarement reçu des dimensions aussi monumentales. Elles attirent par conséquent le regard et l'amènent ainsi à établir un rapprochement avec l'autel qui se dresse juste à côté.

Le tympan de Santo Domingo de Silos montre de surcroît que ce type de rapprochement devait sembler naturel aux yeux du concepteur et, sans doute, à ceux de l'observateur. À droite, l'Enfant a été déposé sur la mangeoire hissée sur des colonnettes tandis qu'au centre, sa Mère le présente à Siméon au-dessus d'un autel reposant sur des supports identiques. Le rapprochement entre les deux est accentué par le profil des deux tables d'autels et par les détails des chapiteaux surmontant les colonnettes¹⁰³. Ce portail est d'autant plus instructif qu'il présente une structure analogue à celle du programme de Fenollar puisque la Nativité fait pendant à l'Adoration des Mages. Les formes de la mangeoire de Fenollar peuvent également être rapprochées de celles que l'on a données au tombeau du Christ sur le vitrail axial de Chemillé-sur-Indrois: dans un édifice de type ecclésial, Joseph et Nicodème déposent le corps du Christ dans un sarcophage reposant sur des colonnettes (Fig. 13). De plus, le visage du Christ est couvert d'un voile marqué d'une croix ressemblant fortement à une hostie¹⁰⁴. Comme dans les commentaires d'Amalraire et d'Honorius, Joseph et Nicodème déposant le corps du Crucifié évoquent donc les actes rituels du diacre et du prêtre, et le linceul rappelle le corporal déposé sur l'autel. La scène de Saint-Martin de Fenollar n'est certes pas aussi riche que celle-ci mais la présence des colonnettes demeure remarquable et par conséquent très significative.

¹⁰² MALLET, G., "Les autels préromans et romans de Catalogne nord. État de la question et approche archéologique", dans *Autour de l'autel*, pp. 105-120, en part. 112. LE POGAM, P.-Y. (dir.), *Les premiers retables (xii^e – début du xiv^e siècle). Une mise en scène du sacré*, Milan-Paris, 2009, pp. 30-31.

¹⁰³ VALDEZ DEL ÁLAMO, E., "Witnesses of the Faith in the Portico of Santo Domingo de Silos", dans MELERO MONEO, M. et alii (éds.) *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra, 2001, pp. 221-229. LACOSTE, J., *Les maîtres de la sculpture romane dans l'Espagne du pèlerinage à Compostelle*, Bordeaux, 2006, pp. 239-241.

¹⁰⁴ HAYWARD, J., "The Redemption Windows of the Loire Valley", dans CROSBY, S. McK. et alii (éds.), *Études d'art médiéval offertes à Louis Grodecki*, Paris, 1981, pp. 129-138, en part. 131-132. GRANBOULAN, A., "De la paroisse à la cathédrale: une approche renouvelée du vitrail roman dans l'ouest", *Revue de l'Art*, 103 (1994), pp. 42-52, en part. 43 et 48-50.

Le programme de Maderuelo

Si le programme peint de Maderuelo n'appartient pas *stricto sensu* au corpus pyrénéen, il lui est directement rattaché par le style et par l'iconographie, au point que l'on peut supposer l'intervention d'un peintre catalan¹⁰⁵. Il est d'autant plus important de s'y attarder que dans la série des neuf ensembles inscrivant la Vierge de l'Adoration des Mages dans l'axe de l'édifice, celui-ci est le plus riche en composantes eucharistiques. Pour commencer, la théophanie de la voûte comporte deux anges hexaptéryges, sans doute un séraphin et un chérubin comme dans les Pyrénées, et surtout ils tiennent un encensoir dans chaque main¹⁰⁶. Il est donc évident qu'ils célèbrent la liturgie céleste au-dessus du clergé officiant sur terre, sans doute dans le cadre d'une louange perpétuelle comme celle que célèbrent les Vivants chantant le triple *sanctus* dans la Vision de l'Anonyme (Ap 4, 8), et peut-être plus spécialement en reproduisant dans le ciel l'encensement des oblates consécutif à l'offertoire, comme semblent le faire leurs homologues de Sant Pau d'Esterrí de Cardós. Ensuite, la paroi orientale est dominée par l'Agneau inscrit dans une gloire portée par deux anges et superposé à une grande croix. Si cette ostentation exceptionnelle de la croix se réfère évidemment à la dédicace de l'église, *Santa Cruz*, elle devait également faire écho à la croix de l'autel qui se dressait probablement juste en dessous.

À gauche de cette double figure du Christ immolé, Abel sacrifie un agneau devant la main de Dieu. Ce sacrifice fait partie des trois paradigmes vétérotestamentaires du sacrifice eucharistique mentionnés dans l'oraison *Supra quae*, avec ceux d'Abraham et de Melchisédech. Ces trois sacrifices ont été représentés très tôt dans l'espace liturgique de Saint-Vital de Ravenne où ils sont également dominés par une figure de l'Agneau, et ils ont ensuite été très souvent représentés sur les décors presbytéraux, les sacramentaires et les autels portatifs¹⁰⁷. Dans la peinture romane et en particulier dans les Pyrénées, on ne montre généralement que le Sacrifice d'Abel accompagné de celui de son frère: c'est le cas en particulier à Sant Quirze de Pedret, Santa Maria de Mur, Baltarga, dans les deux églises de Taüll et à Ginestarre de Cardós¹⁰⁸.

À Maderuelo, on a généralement interprété le sacrifice de droite comme étant celui de Melchisédech¹⁰⁹. La plupart des composantes du personnage plaident pourtant en faveur de

¹⁰⁵ YARZA LUACES, J., "Las pinturas de Maderuelo", *Bellas Artes*, 33 (1974), pp. 17-20. MORENA, A. de la, "Temas iconográficos en la pintura románica española: Esterrí de Cardos y Maderuelo", *Miscelanea de Arte*, 1982, pp. 20-22. GRAU LOBO, L. A., *Pintura románica en Castilla y León*, León, 1996, pp. 128-139. ÁVILA JUÁREZ, A. de, "Las pinturas de la Vera Cruz de Maderuelo: la misa como *recapitulatio*", *Goya*, 305 (2005), pp. 81-92 (premier quart du XII^e).

¹⁰⁶ Pour les analogies entre ces anges, voir PAGÉS I PARETAS, M., "À propos des séraphins de Maderuelo et de Santa Maria de Taüll", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 28 (1997), pp. 225-229. ÁVILA JUÁREZ, "Las pinturas", p. 84, considère que les rouleaux des archanges comportaient les mots 'PETICIVS' et 'POSTVLACIVS'. Dans cette hypothèse, ils participeraient à la liturgie eucharistique en transmettant les prières du *Pater*.

¹⁰⁷ SUNTRUP, R., "Präfigurationen des Meßopfers in Text und Bild", *Frühmittelalterliche Studien*, 18 (1984), pp. 468-528. ÁVILA JUÁREZ, "Las pinturas", pp. 87-88, a également interprété le programme en termes liturgiques en se fondant sur le Sacrifice d'Abel. Il a avancé d'autres arguments qui me semblent en revanche moins probants mais qui demeurent pleinement fondés: l'Agneau se référerait à l'*Agnus Dei*, la colombe du Saint-Esprit située au sommet de la fenêtre axiale renverrait à l'épiclese et les Vivants à la lecture de l'Évangile.

¹⁰⁸ À Saint-Clément de Taüll, le sacrifice d'Abel a été découvert récemment et maintenu *in situ*, cf. PAGÉS I PARETAS, M., "Noves pintures a Sant Climent de Taüll", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 5 (2001), pp. 193-196.

¹⁰⁹ L'hypothèse de Melchisédech a été formulée par YARZA LUACES, "Las pinturas", p. 19; SUREDA, J., *La pintura románica en España*, Madrid, 1995, p. 335; GRAU LOBO, *Pintura románica*, p. 134; ÁVILA JUÁREZ, "Las pinturas", p. 85.

Caïn: il se trouve à la gauche de l'Agneau –du “mauvais côté”– alors qu'Abel se trouve à sa droite, il est séparé de l'Agneau par une nuée, son offrande n'est pas agréée par la main de Dieu et surtout on peut être assuré qu'il tient une gerbe de blé, même si celle-ci est presque totalement effacée. Il la fait reposer sur la paume de sa main droite tout en la maintenant en son tiers supérieur de la main gauche. Au-dessus de cette main, on devine les formes de plusieurs épis disposés en éventail, suggérant ainsi que, comme à Pedret, on n'aurait représenté que quelques épis pour stigmatiser la pingrerie d'Abel. Il faut ajouter que Melchisédech n'est presque jamais représenté dans la peinture pyrénéenne dont s'inspire cet ensemble¹¹⁰. Au-dessus de la main gauche apparaissent toutefois, au milieu des épis, les formes très effacées d'un calice. Comme la position des mains est conçue pour la gerbe de blé et non pas pour un calice, on doit en déduire que celui-ci a été ajouté après coup sans pour autant pouvoir préciser l'époque de cet hypothétique ajout. Ce calice ne semble en tout cas pas appartenir à une période très récente puisque ces peintures n'ont pas été restaurées depuis leur installation au musée du Prado (1950)¹¹¹. Tant qu'une analyse détaillée des peintures n'aura pas clarifié la question, je considérerai donc que la scène montre le Sacrifice de Caïn et qu'elle a peut-être été transformée ultérieurement en Sacrifice de Melchisédech.

En dessous de ces deux sacrifices, au premier registre du mur oriental du sanctuaire, figurent à gauche Marie-Madeleine essuyant les pieds du Christ et à droite l'Adoration des Mages. La première scène semble correspondre au Pêché originel représenté juste en face, sur le mur ouest. En disposant ces deux scènes de la sorte, on a confronté la femme pécheresse à la femme pénitente et valorisé celle-ci en la plaçant sur la paroi orientale du sanctuaire. Quant à Marie, elle constitue le troisième pôle de cette vision médiévale de la femme, celui de la femme sans péché, la Nouvelle Ève qui a contribué à l'effacement des conséquences funestes du Pêché originel (Fig. 14). La complémentarité entre Ève et la Vierge a souvent été exprimée dans les textes et dans l'iconographie mais, dans ce programme comme au portail de Neuilly-en-Donjon, cette sorte de tableau typologique des femmes bibliques a été complétée par Marie-Madeleine, ce qui lui confère une cohérence remarquable¹¹². Aussi est-on fondé à supposer une correspondance entre l'autre scène de la paroi occidentale –Adam s'agenouillant devant le Christ– et le Mage le plus âgé adoptant une attitude semblable devant l'Enfant, d'autant que les deux figures christiques accomplissent un geste de parole ou de bénédiction. Enfin, l'Arbre de Vie situé au centre du mur ouest fait écho à la croix monumentale de la paroi

¹¹⁰ En Catalogne, on peut identifier le sacrifice de Melchisédech sur l'arc absidal de Sant Quirze de Pedret, cf. SCHMIDDUNSER, *Die Wandmalereien*, pp. 59-60. En Italie, on le rencontre notamment à Concordia Sagittaria, San Silvestro de Tivoli et dans crypte de la cathédrale d'Anagni: CAPPELLETTI, L., *Gli affreschi della cripta anagnina. Iconologia*, Rome, 2002, pp. 127-133.

¹¹¹ Je remercie chaleureusement Felicitas Martínez Pozuelo du Musée du Prado, qui m'a très aimablement fourni ces précieuses informations.

¹¹² Pour le parallélisme entre la Vierge et Ève, et en particulier pour le portail de Neuilly-en-Donjon, voir CAHN, W., “Le tympan de Neuilly-en-Donjon”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 8 (1965), pp. 351-364. GULDAN, E., *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz et Cologne, 1966, en part. 77 et 191-192. WARNER, M., *Seule entre toutes les femmes. Mythe et culte de la Vierge Marie*, Paris, 1989, pp. 61-75. Pour Maderuelo, le rapprochement entre les trois femmes a été fait par MORENA, “Temas iconograficos”, pp. 21-22; et GRAU LOBO, *Pintura románica*, p. 138.



Fig. 14. Maderuelo (Ségovie), ermita de la Vera Cruz, Musée du Prado, peintures de la paroi orientale du chevet, l'Adoration des Mages

du chevet, parachevant ainsi ce jeu de correspondances typologiques entre Pêché originel et Rédemption¹¹³.

En plus d'avoir été représentée comme une *sedes sapientiae*, la Vierge de l'Adoration des Mages porte une chasuble et se présente ainsi d'emblée comme une figure du prêtre officiant. Elle porte de surcroît l'Enfant des deux mains au niveau de ses jambes, comme dans les exemples pyrénéens mentionnés plus haut. Devant elle figure uniquement le Mage le plus âgé fléchissant les genoux pour offrir l'or à l'Enfant. Si le concepteur n'a pas intégré les autres Mages dans cette scène, c'est peut-être à cause du manque de place, mais on peut également supposer qu'il a voulu renforcer la ressemblance avec Adam et avec les Sacrifices d'Abel et Caïn. Il a en effet très significativement superposé des personnages faisant une offrande à Dieu

¹¹³ Ces correspondances ont été mentionnées par ÁVILA JUÁREZ, "Las pinturas", pp. 86-88.

en fléchissant les genoux. Les correspondances exceptionnellement explicites établies entre les parois est et ouest montrent qu'il a eu le souci de corrélér les différentes scènes du programme, ce qui corrobore l'hypothèse d'un rapprochement intentionnel entre les trois scènes figurativement semblables de la paroi orientale. Ce rapprochement serait encore plus fort si le sacrifice de droite était celui de Melchisédech car il établirait une corrélation entre deux rois accomplissant une offrande, comme à San Silvestro de Tivoli. Les doutes pesant sur cette identification empêchent toutefois de s'appuyer sur cet argument.

Indépendamment de cette question, le programme de Maderuelo présente le plus grand nombre d'indices iconographiques et syntaxiques permettant une interprétation eucharistique de la Vierge à l'Enfant: elle est vêtue d'une chasuble, elle porte l'Enfant à deux mains, deux anges hexaptéryges célèbrent la liturgie céleste en agitant des encensoirs, l'Agneau se détachant sur une croix domine l'autel, Abel accomplit son sacrifice paradigmatique en s'agenouillant au-dessus du premier Mage et ces deux personnages semblent avoir été conçus pour se correspondre.

4. LES DIFFÉRENTS NIVEAUX DE LECTURE

La liste des représentations de la Vierge à l'Enfant pouvant être interprétées dans un sens eucharistique est en définitive relativement longue: Santa Maria de Taüll, Santa Maria de Cap d'Aran, Santa Maria d'Àneu, Saint-Martin de Fenollar et Maderuelo. L'hypothèse peut également être envisagée pour d'autres ensembles dans lesquels les indices sont moins solides comme à Saint-Pierre-les-Églises, Nohant-Vic, Vals, Saint-Lizier, Polinyà del Vallès et Barberà del Vallès¹¹⁴. Les indices sont en effet nombreux et parfois très explicites. Tout d'abord leur emplacement, souvent conçu pour pouvoir mettre la Vierge à l'Enfant en évidence. Ensuite trois indices iconographiques fondamentaux: le vêtement de la Vierge en forme de chasuble, la position de ses mains et les archanges-avocats. Enfin les thèmes associés: théophanies liturgiques, Agneau divin, sacrifice d'Abel, la mangeoire-autel à Fenollar, les séraphins purifiant les lèvres des prophètes à Àneu et le Bain de l'Enfant à Vals, Polinyà del Vallès et Barberà del Vallès. De mon point de vue, ces indices et les programmes concernés sont suffisamment nombreux pour supposer que les représentations de la Vierge à l'Enfant privées de ces composantes eucharistiques ont également pu recevoir le même sens. On peut également conjecturer que les Mages évoquent la procession de l'offertoire, même s'ils ne portent par d'objets liturgiques.

Leur champ sémantique ne peut toutefois pas être réduit à cette lecture eucharistique. D'une part, cette dimension a pu être étendue à des notions plus larges ou plus politiques et évoquer, séparément ou conjointement, l'Église présente, la réforme grégorienne ou encore le dogme de la présence réelle. D'autre part, elle a pu cohabiter avec des fonctions culturelles

¹¹⁴ Pour le programme de Sorpe, on pourrait être tenté d'interpréter dans un sens eucharistique l'arbre mort et l'arbre vivant flanquant la Vierge à l'Enfant, d'autant que celle-ci devait se tenir face à l'autel, mais il faudrait alors quelque peu forcer le raisonnement, ce qui ne me paraît pas opportun. Pour l'iconographie de ces deux arbres, voir TOUBERT, H., *Un art dirigé. Réforme grégorienne et Iconographie*, Paris, 1990, pp. 65-89; et CASTIÑEIRAS, M., "Ripoll et Géro-ne, deux exemples privilégiés du dialogue entre l'art roman et la culture classique", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 39 (2008), pp. 161-180.

indépendantes de la célébration eucharistique. Pour achever cette étude, il convient donc d'envisager successivement ces différentes hypothèses.

La Vierge-Église

Dans la mesure où la Vierge joue le rôle du prêtre et qu'elle porte régulièrement un calice, on peut aisément supposer qu'elle représente également l'Église. Ainsi que je l'ai postulé précédemment, cette identification, généralement présentée comme une évidence, doit être abordée avec beaucoup de circonspection mais, dans ce contexte particulier où Marie est manifestement assimilée à l'officiant offrant le corps et le sang du Christ, cette lecture peut se prévaloir d'un fondement très solide, comme pour les Vierges au calice. Je considérerai donc qu'elle évoque à la fois le prêtre et l'Église.

Dans l'historiographie, on a souvent voulu dépasser le niveau institutionnel ou théologique de la notion d'Église pour lui donner une portée historique ou politique. Dans cette perspective, les commanditaires auraient exploité le concept d'Église pour pouvoir affirmer les ambitions religieuses ou temporelles de leur institution ou, plus globalement, pour soutenir l'Église romaine. Face aux œuvres de la deuxième moitié du XI^e siècle et de la première moitié du siècle suivant, on a souvent été tenté d'expliquer plus spécifiquement encore l'importance accordée aux représentations présumées de la Vierge-Église par une volonté de soutenir la réforme grégorienne¹¹⁵. Si les interprétations de ce type me paraissent parfaitement plausibles, elles ne peuvent que très rarement se fonder sur des arguments solides¹¹⁶.

Pour pouvoir appliquer cette lecture aux Vierges à l'Enfant pyrénéennes, il faudrait qu'elles présentent des ressemblances très précises avec des œuvres émanant du pape ou de ses partisans, ou encore qu'elles introduisent une rupture notable par rapport à la tradition iconographique antérieure. Or, aucune commande papale de la période grégorienne ne comporte d'Adoration des Mages voire de représentations isolées de la Vierge à l'Enfant pouvant être interprétées dans un sens liturgique, et les nombreuses Vierges à l'Enfant peintes à Rome aux XI^e-XII^e siècles sont généralement d'un type très différent: couronnées à la manière byzantine ou posant la main droite sur l'épaule de l'Enfant¹¹⁷.

¹¹⁵ Pour l'interprétation grégorienne des œuvres catalanes, on peut citer SCHMIDDUNSER, *Die Wandmalereien*, pp. 70-81; HEILBRONNER, "The wooden 'Chasuble Madonnas'", pp. 46-49 (au sujet des *sedes sapientiae* et des peintures murales montrant la Vierge portant une chasuble); PIANO, *Locus Ecclesiae*, I, pp. 271-272 (pour les peintures de Saint-Placard); et WUNDERWALD, *Die katalanische Wandmalerei*, pp. 145-152 (pour la Vierge au calice).

¹¹⁶ TOUBERT, *Un art dirigé*. Bien que les hypothèses de cet auteur restent parmi les mieux fondées, elles ont été critiquées à plusieurs reprises et parfois de manière convaincante. Voir par exemple GUNHOUSE, G., "Gideon, the angel and st. Pantaleon: two problematic scenes at Sant'Angelo in Formis", *Arte medievale*, n.s. 9 (1995), pp. 105-117. Pour l'interprétation grégorienne des œuvres romaines, voir l'excellente mise au point de PAGE, V., "La Riforma e i suoi programmi figurativi: il caso romano, fra realtà storica e mito storiografico", dans *Roma e la Riforma gregoriana*, pp. 49-59.

¹¹⁷ Baptistère de la crypte de San Clemente (une main sur l'épaule du Christ), Catacombe de Sant'Ermete (couronnée et une main sur l'épaule du Christ), Oratorio mariano de Sainte-Pudentienne (une main sur l'épaule du Christ), crypte des Santi Bonifacio e Alessio (deux mains tenant l'Enfant comme dans les Pyrénées), Sant'Anastasia (couronnée), San Nicola al Patriarchio Lateranense (couronnée et tenant la croix; décor disparu commandité par Calixte II et sans doute réalisé par Anaclet II) et Santa Maria Nova (couronnée et adoptant le geste de l'*Hodigitria*), cf.

D'un autre côté, la Vierge apparaît très tôt dans les programmes absidaux, tantôt seule et priant au milieu des apôtres dans les Ascensions et les théophanies dérivées de l'Ascension, tantôt portant l'Enfant dans le cul-de-four. Les ampoules de Terre Sainte et les mosaïques de Saint-Apollinaire-le-Neuf laissent supposer que ce groupe s'intégrait quelquefois dans une représentation de l'Adoration des Mages¹¹⁸. À Poreč, la Vierge à l'Enfant flanquée d'anges, de saints et de donateurs et celle de la Visitation portent une écharpe marquée d'une croix retombant entre les jambes. Si l'on considère qu'il s'agit d'un pallium, on peut supposer que la Mère de Dieu a été assimilée au prêtre dès les premiers siècles de l'art chrétien, mais un doute subsiste à ce sujet¹¹⁹.

Au IX^e siècle, la Vierge à l'Enfant s'est définitivement imposée dans les absides byzantines où elle porte régulièrement dans une main une pièce de tissu dans laquelle on peut voir une *mappula*, la forme primitive du manipule appelé *enchirion* dans le monde byzantin¹²⁰. Les exemples les plus précoces et les plus prestigieux apparaissent sur les mosaïques de deux églises dédiées à Sainte-Sophie: celles de Constantinople, exécutées dans la deuxième moitié du IX^e siècle, et celles de Thessalonique, qui sont peut-être contemporaines¹²¹. Dans le programme de la Koimesis de Nicée, antérieur à l'iconoclasme mais restauré au IX^e siècle, la Vierge

ROMANO, S. (dir.), *Riforma e tradizione: 1050-1198*, Milan-Turnhout, 2006 (La Pittura medievale a Roma: 312-1431, Corpus IV), pp. 66-67, 97-101, 199-206, 241-246, 281, 290-293 et 335-343. Voir aussi STROLL, M., *Symbols as Power. The Papacy following the Investiture Contest*, Leiden-New York-Copenhage-Cologne, 1991, pp. 132-149. ENCKELL JULLIARD, J., "Santa Maria Nova (Santa Francesca Romana) ou la *navicula* d'Alexandre III", *Cahiers de civilisation médiévale*, 47 (2004), pp. 17-36. PIANO, N., "Les mosaïques de Santa Maria Nova à Rome au regard du mausolée de Saint-Junien. Les liens entre épigraphie et liturgie", *Cahiers de civilisation médiévale*, 47 (2004), pp. 351-370. TRIVELLONE, A., "Il cosiddetto *oratorio mariano* della chiesa di S. Pudenziana e i suoi affreschi: nuove considerazioni", dans *Roma e la Riforma*, pp. 305-321.

¹¹⁸ GRABAR, A., *Ampoules de Terre sainte (Monza - Bobbio)*, Paris, 1958, pp. 16-17 et 20, a vu des pièces d'or dans les offrandes des Mages des ampoules n° 1 et n° 3 de Monza. Les formes représentées ne me semblent toutefois pas suffisamment détaillées pour pouvoir être interprétées avec certitude dans ce sens. VON SIMSON, *Sacred Fortress*, pp. 88-95, a proposé une interprétation liturgique solidement argumentée de l'Adoration des Mages de Saint-Apollinaire-le-Neuf. Voir également IHM, C., *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden, 1960, pp. 52-55; DEICHMANN, *Ravenna*, I, pp. 199-200; et FIORENTINI, I. et ORIOLI, P., *S. Apollinare Nuovo. I mosaici di Teodorico*, Faenza, 2000, p. 46.

¹¹⁹ Pour TERRY, A. et MAGUIRE, H., *Dynamic Splendor. The Wall Mosaics in the Cathedral of Eufrasius Poreč*, University Park, 2007, pp. 103-104, l'écharpe portée par la Vierge de la Visitation fait partie du vêtement féminin et n'est donc pas forcément liturgique. Pour HEILBRONNER, "The wooden "Chasuble Madonnas"", p. 41, la Vierge de Poreč porte un pallium.

¹²⁰ PAVAN, V., "Vêtements liturgiques", dans DI BERNARDINO, A. (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du christianisme ancien*, Paris, 1983, II, pp. 2530-2538, en part. 2535.

¹²¹ KALAVREZOU, I., "Images of the Mother: When the Virgin Mary Became *Meter Theou*", *Dumbarton Oaks Papers*, 44 (1990), pp. 165-172, en part. 170-171, qui signale que les mosaïques de Thessalonique ont été datées du XI^e siècle par Robin Cormack. Pour les mosaïques de Sainte-Sophie, voir également MANGO, C. et HAWKINS, E.J. W., "The Apse Mosaics of St. Sophia at Istanbul. Report on Work Carried Out in 1964", *Dumbarton Oaks Papers*, 19 (1965), pp. 113-151. LIDOV, A., *Hierotopy. Spatial Icons and Image-Paradigms in Byzantine Culture*, Moscou, 2009, pp. 225-255 (en russe) et 332-334 (résumé en anglais), a proposé une impressionnante série d'exemples de Vierges portant une *mappula* dans la main. Il considère par ailleurs que ce tissu était originellement le mouchoir dans lequel les femmes recevaient la communion et qu'il a ensuite été utilisé par le prêtre.

est de surcroît entourée par quatre anges entonnant le *trisagion*¹²². L'Occident carolingien ne semble en revanche pas comporter de représentations semblables. Pour la période romane, on doit cependant mentionner les mosaïques absidales de Torcello (XI^e siècle), même si elles appartiennent pleinement à l'art byzantin car elles attestent la présence de la Vierge tenant une *mappula* en Italie¹²³. Dans l'église inférieure de San Clemente de Rome, l'Enfant semble transmettre une étoffe semblable à sa Mère mais son caractère liturgique n'est pas évident¹²⁴.

On pourrait donc supposer qu'en Occident, on a assimilé la Vierge à l'officiant depuis le VI^e siècle au plus tard en ne l'accompagnant toutefois que très exceptionnellement d'indices iconographiques explicites et que ce n'est que bien plus tard, aux XI^e-XII^e siècles, que l'on a souhaité conférer beaucoup plus d'intelligibilité à ce niveau de sens. Mais on pourrait tout aussi bien considérer qu'avant la période romane, ce sens n'était que très rarement dévolu à la Vierge et que le XI^e siècle marque un tournant à cet égard. Les deux hypothèses impliquent donc un changement d'attitude au moment de la réforme grégorienne: soit le sens sacerdotal a été accusé, soit il s'est généralisé. On ne saurait en revanche affirmer que ce changement a été inspiré par la réforme grégorienne et encore moins que toute représentation de la Vierge-Église constitue un manifeste grégorien.

On pourrait au contraire inverser le point de vue généralement admis et considérer que la dimension liturgique a précédé le message politique à la fois dans le temps et en importance. Dans cette perspective, on aurait assimilé la Vierge à l'Église avant tout pour pouvoir évoquer la communauté des baptisés et son clergé réunis autour de l'autel pour célébrer le premier sacrement de cette institution. C'est ce que suggèrent également les représentations du collège apostolique réuni autour de la Vierge, les saints et davantage encore les donateurs qui occupent exceptionnellement le même emplacement, dans l'arrondi de l'abside¹²⁵. Par leur situation et parfois par leur attitude, ces derniers apparaissent comme des représentants de la communauté locale adressant leurs prières à Dieu en passant peut-être par la médiation de sa Mère. Cette attitude religieuse est particulièrement marquée à Burgal où la comtesse Llúcia semble offrir un cierge à l'extrémité droite du registre inférieur de l'abside où elle faisait probablement pendant à son époux, le comte Artau I^{er}¹²⁶. Bien entendu, ces personnages induisent une dimension politique, à l'instar des figures de Justinien et de Théodora dans l'abside de Saint-Vital de Ravenne, mais limiter le sens des peintures à cette seule signification supposerait une absence

¹²² BARBER, C., "Theotokos and Logos: the interpretation and reinterpretation of the sanctuary programme of the Koimesis Church, Nicaea", dans VASSILAKI, M. (éd.), *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, Aldershot-Burlington, 2005, pp. 51-56.

¹²³ POLACCO, R., *La cattedrale di Torcello*, Venise et Trévise, 1984, pp. 47-49.

¹²⁴ ROMANO, S., "7. La Madonna con Bambino e donatrice nel battistero della chiesa inferiore di San Clemente", dans *Riforma e tradizione*, pp. 66-67.

¹²⁵ OTTAWAY, J., "Le collège apostolique dans la peinture murale romane: Saint-Lizier et le culte des saints dans le Nord-Est des Pyrénées", dans FAVREAU, R. (éd.), *Le culte des saints aux IX^e-XIII^e siècles*, Poitiers, 1995 (Actes du Colloque tenu à Poitiers les 15-16-17 septembre 1993), pp. 91-99.

¹²⁶ Pour l'iconographie de ce personnage, voir PAGES I PARETAS, *Sobre pintura romànica*, pp. 146-149. À Sainte-Eulalie d'Estaon, un certain Eco qualifié de prêtre se tient devant un autel à l'extrémité droite de l'abside, au même niveau que la Vierge, mais il est nimbé et qualifié de saint, et ne peut dès lors pas être assimilé avec certitude à un donateur, cf. *Ibid.*, 110-116.

totale de sincérité de la part des commanditaires laïcs. Si rien ne permet de mesurer la foi des commanditaires ou des donateurs, il serait à mon sens excessif de supposer qu'elle était inexistante, en particulier lorsqu'il s'agit d'ecclésiastiques.

Je pense par conséquent que la figuration de l'Église était initialement et principalement destinée à représenter la communauté locale réunie dans son lieu de culte pour célébrer la liturgie eucharistique à l'unisson avec l'Église céleste dont la présence était matérialisée par la théophanie presbytérale. Cette dimension liturgique est une évidence dans les églises byzantines où, depuis la fin de l'iconoclasme, les programmes presbytéraux ont intégré des thèmes étonnamment proches des pratiques quotidiennes: la communion des apôtres, la procession des saints évêques, le *melismos* –l'Enfant couché sur une patène déposée sur l'autel– ou les anges-diacres agitant des *rhypidia*¹²⁷. Dans cette tradition iconographique extrêmement solide, le premier objectif des commanditaires était de conformer le décor des sanctuaires à la fonction liturgique du lieu. Les composantes eucharistiques observables dans les programmes occidentaux suggèrent qu'ils ont été conçus dans une optique analogue, même si elles ne présentent ni l'homogénéité ni le réalisme de leurs équivalents orientaux.

Certes, les responsables ecclésiastiques ou laïcs ont, dans bien des cas, dû exploiter ce sens premier pour véhiculer un message politique spécifique, mais l'hypothèse ne peut que très rarement s'appuyer sur des indices iconographiques ou textuels précis comme ceux qui ont été relevés au sujet de la chasse des Rois Mages de Cologne, et ne peut dès lors pas être généralisée sans danger. D'autant que d'autres motivations spécifiques peuvent être envisagées, comme l'intérêt renouvelé que les théologiens des XI^e-XII^e siècles ont accordé au mystère de l'eucharistie.

Le dogme de la présence réelle

Cet intérêt s'est en grande partie focalisé autour de la personnalité de Bérenger de Tours. Ce chanoine de la cathédrale d'Angers s'était opposé à la conception réaliste de la transformation opérée sur les Saintes Espèces au moment de la consécration, telle qu'elle était défendue par Paschase Radbert et ses émules. Ses idées furent jugées hérétiques au concile de Tours, en 1050, et combattues par plusieurs théologiens dont Guitmond d'Aversa, Lanfranc du Bec et Geoffroy de Vendôme¹²⁸. On a vu qu'au IX^e siècle, Paschase Radbert utilisait déjà le thème de l'Enfant apparaissant à l'autel et pleurant dans les bras de sa Mère pour appuyer sa vision réaliste de la transformation du pain et du vin. Les détracteurs de Bérenger de Tours l'ont également repris mais, à ma connaissance, pas de manière aussi imagée. Lanfranc se fonde souvent sur le thème de l'Incarnation ou sur celui du pain descendu du ciel (Jn 6, 41)

¹²⁷ ȘTEFĂNESCU, J. D., *L'illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles, 1936. WALTER, C., *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Londres, Variorum, 1982. SPIESER, J.-M., "Liturgie et programmes iconographiques", dans *Travaux et mémoires. 11. Collège de France. Centre de recherche d'histoire et civilisation de Byzance*, Paris, 1991, pp. 575-590. KONSTANTINIDI, C., *The Melismos. The Co-officiating Hierarchs and the Angel-Diacons flanked the Altar with the holy Bread and Wine or the Eucharistic Christ*, Thessalonique, 2008 (Byzantine Monuments, 14).

¹²⁸ JORISSEN, H., *Die Entfaltung der Transsubstantiationslehre bis zum Beginn der Hochscholastik*, Aschendorff, 1965. Pour une interprétation des images fondées sur ce dogme, voir notamment TOUBERT, *Un art dirigé*, pp. 365-402; et SAXON, E., *The Eucharist in Romanesque France. Iconography and Theology*, Woodbridge, 2006.

pour affirmer que les Saintes Espèces correspondent bien au corps et au sang générés par la Vierge¹²⁹. Il faut toutefois relever que quand il mentionne le rôle de la Vierge dans l'Incarnation ou Jean 6, 41, c'est souvent en citant Ambroise –à l'instar de Paschase Radbert–, Augustin ou Léon le Grand¹³⁰. On ne peut donc pas considérer que l'exploitation de ce thème dans le débat sur la présence réelle est particulièrement novatrice. Guitmond d'Aversa se réfère davantage à la Passion, et plus particulièrement à la Crucifixion, qu'à la Vierge à l'Enfant¹³¹. On notera cependant qu'à l'occasion d'un long développement sur l'eucharistie considérée comme un signe, il cite les propos prêtés à Siméon au moment de la Présentation au Temple: "Cet enfant est... un signe qui provoquera la contradiction" (Lc 2, 34)¹³². Quant à Geoffroy de Vendôme, il soutient à l'instar de ses prédécesseurs que la chair consommée au moment de la communion est identique à celle qui est née de la Vierge¹³³. Si la défense du dogme de la présence réelle s'appuie bien sur le thème de l'Incarnation en mentionnant régulièrement le rôle de la Vierge dans l'accomplissement de ce mystère, elle n'exploite pas spécifiquement celui de l'Adoration des Mages ou de la Présentation au Temple.

Dans l'iconographie, les représentations explicites de la présence réelle du Christ sont généralement très tardives et n'éclairent dès lors guère le sens des images romanes¹³⁴. À ma connaissance, l'exemple le plus ancien est le vitrail de Chemillé-sur-Indrois, mentionné plus haut, que l'on peut dater du troisième quart du XII^e siècle (Fig. 13). L'idée de la présence réelle semble en effet avoir été exprimée par le corps du Christ entièrement dénudé, à l'exception de la tête, déposé dans un sarcophage-autel et par le voile en forme d'hostie couvrant son visage. L'idée est exprimée, cette fois sans la moindre ambiguïté, dans le Bréviaire d'Aldersbach où l'on a vu que l'Enfant a été figuré au-dessus de l'hostie comme s'il en émergeait (Fig. 7). Cet exemple est d'autant plus important qu'il utilise l'image de l'Enfant exploitée dans les textes et présente dans la majorité des représentations présumées de la Vierge-prêtre. Cette image a également été exploitée dans ce sens mais par un tout autre biais pour les statues-tabernacles. Dans ce type d'objet, dont on trouve un très bel exemple à Breuilauva en Haute-Vienne (vers 1250), la statue de la Vierge à l'Enfant comporte un réceptacle fermé par une petite porte destiné à recevoir une pyxide, de sorte que les hosties conservées dans cet objet se confondaient avec le corps que Marie a nourri en son sein¹³⁵.

¹²⁹ LANFRANC DU BEC, *Liber de corpore et sanguine Domini*, 4, 7 et 9; MARTELLO, C. (éd.), *Lanfranco contro Berengario nel "Liber de corpore et sanguine Domini"*, Catane, 2001 (Symbolon, 22), pp. 116, 133 et 149 (PL 150, 419 A, 430 B-C et 440 D-441 A).

¹³⁰ LANFRANC DU BEC, *Liber de corpore*, 5 et 7; MARTELLO, C. (éd.), *Lanfranco*, pp. 118, 135-137 et 140 (PL 150, 420 B, 431 C-D, 432 C-D et 434 D).

¹³¹ La Vierge est évoquée chez GUITMOND D'AVERSA, *De corpore et sanguine Domini*, I, 34-37, II, 33-34 et III, 9; PL 149, 1442 B-1443 B, 1458 D-1459 C et 1473 A-B. Traduction VAILLANCOURT, *Lanfranc*, pp. 121-123, 151-153 et 179-180.

¹³² GUITMOND D'AVERSA, II, 30; PL 149, 1457 D. Trad. *Ibid.*, p. 150.

¹³³ GEOFFROY DE VENDÔME, *Tractatus domini Goffridi abbatís de corpore et sanguine Domini nostri Jhesu Christi*; GIORDANENGO, G. (éd.), *Geoffroy de Vendôme. Œuvres*, Paris-Turnhout, 1996, pp. 258-261.

¹³⁴ On trouvera une excellente mise au point sur cette question chez BYNUM, C. W., "Seeing and Seeing Beyond: The Mass of St. Gregory in the Fifteenth Century", dans HAMBURGER, J. F. et BOUCHÉ, A.-M. (éds.), *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton, 2006, pp. 208-240.

¹³⁵ NOTIN, V., "Les Vierges médiévales limousines en cuivre doré", dans *L'œuvre de Limoges*, pp. 89-102, en part. 92-93.

On peut dès lors supposer que les peintures de la Vierge à l'Enfant envisagées ici ont été destinées à montrer aux fidèles comme au clergé l'équivalence entre le corps tenu par Marie et celui qu'ils consommaient au moment de la communion. Lorsque le prêtre saisissait l'hostie des deux mains, le spectateur devait en effet rattacher son geste à celui de la Vierge, surtout lorsque celle-ci figurait au-dessus de l'officiant et davantage encore quand elle était vêtue elle aussi d'une chasuble. Cette lecture me paraît donc plus probante que l'interprétation grégorienne, même s'il convient de maintenir quelques réserves à son sujet.

Le culte de la Vierge

À la fin du x^e siècle, les *Gesta Witigowonis* composés par le moine Purchard rapportent qu'une image de la Vierge à l'Enfant avait été peinte dans une chapelle de Reichenau dédiée à saint Janvier: "Les frères, se tenant inclinés en haut des marches, la touchent en priant et la couvrent de saints baisers"¹³⁶. Ce texte est capital car il montre qu'une peinture murale pouvait être vénérée exactement de la même manière qu'une icône ou qu'une statue. Il ne peut cependant pas être transposé à d'autres œuvres. Et même lorsque des traces matérielles d'une dévotion apparaissent sur une peinture murale, on peut rarement établir qu'elles sont contemporaines de l'œuvre.

Dans les églises consacrées à Marie, on peut en revanche être certain que ses représentations renvoient au culte qui lui était dédié à l'autel. Dans certains programmes, cette piété mariale semble avoir été matérialisée par la présence de donateurs disposés à proximité de la Vierge et l'on pourrait également envisager cette lecture pour des églises consacrées à d'autres saints. Ainsi dans l'abside de San Pere de Burgal, la comtesse Llúcia apporte un cierge et une figure féminine anonyme fait de même dans l'abside de San Pere d'Esterrí d'Àneu, ce qui permet d'y voir une donatrice¹³⁷. Les cierges portés par ces deux femmes pourraient rappeler la procession de la chandeleur ou, plus vraisemblablement, celle de l'offertoire durant laquelle les fidèles apportaient de la cire ou des cierges, comme on peut le voir sur les peintures de l'église inférieure de San Clemente de Rome¹³⁸. Cette lecture est corroborée par le programme

¹³⁶ SANSTERRE, J.-M., "Vénération et utilisation apotropaïque de l'image à Reichenau vers la fin du x^e siècle: un témoignage des *Gesta* de l'abbé Witigowo", *Revue belge de philologie et d'histoire*, 73 (1995), pp. 281-285, en part. 282 pour le texte et la traduction. PALAZZO, É., "Tituli et enluminures dans le haut Moyen Âge (IX^e-XI^e siècles): fonctions liturgiques et spirituelles", dans *Épigraphie et iconographie. Actes du Colloque tenu à Poitiers les 5-8 octobre 1995*, Poitiers, 1996 (Civilisation Médiévale, II), pp. 167-190, en part. 178, a mis en relation cette peinture disparue avec une représentation de la Vierge intercédant auprès du Christ d'un manuscrit de Reichenau (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 610, f. 25 v.). Ce récit a été illustré dans un manuscrit de Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Aug. CCV., f. 72r, cf. *Ornamenta ecclesiae*, I, p. 247, Fig. B 46.

¹³⁷ C'est l'opinion soutenue par PAGES I PARETAS, *La pintura mural romànica de les Valls d'Àneu*, pp. 143-149. Ce fragment de peinture est conservé au MNAC.

¹³⁸ Sur les peintures de l'église inférieure de San Clemente à Rome, deux fidèles offrent de la cire sous forme de couronnes et sous la forme d'un cierge, cf. ROMANO, S., "21. Le pareti e i pilastri con storie di san Clemente e sant'Alessio nella chiesa inferiore di San Clemente", dans *Riforma e tradizione*, pp. 129-150, en part. 138-140. TOUBERT, *Un art dirigé*, p. 206, a vu dans cette partie de la scène une représentation de l'offertoire, ce qui me semble parfaitement probant.

de Saint-Vital de Ravenne où Justinien et Théodora ont été distribués de manière analogue, respectivement à gauche et à droite de la théophanie, et apportent des vases liturgiques dans une procession qui se réfère peut-être à l'offertoire. Dans cette hypothèse, il est toutefois plus probable que Llúcia destinait son offrande au Christ du cul-de-four plutôt qu'à la Vierge inscrite au centre de l'abside¹³⁹. Quant au destinataire de l'hypothétique donatrice anonyme de San Pere d'Esterrí d'Àneu, il ne peut pas être déterminé car les autres peintures ont disparu.

Il en va différemment à Santa Maria d'Àneu où un prêtre exhibant un livre de sa senestre voilée figure à l'extrémité gauche du registre médian de l'abside, juste en dessous de l'Adoration des Mages (Fig. 15). Le lien entre ce personnage –probablement un donateur ou un promoteur– et la Vierge est suggéré par de nombreux indices visuels: sa tête débord sur le bandeau qui le sépare du cul-de-four au même titre que la jambe droite du premier Mage, il oriente sa main droite vers le centre de l'abside, tend son livre vers le haut, tourne son regard dans la même direction et, de manière encore plus significative, il porte une chasuble bleue



Fig. 15. Santa Maria d'Àneu (Lérida), MNAC, peintures de l'abside, prêtre élevant un livre (cliché MNAC)

¹³⁹ Dans l'historiographie récente, on a généralement considéré que la comtesse Llúcia était morte au moment où on l'a représentée: CAMPS I SÒRIA, J. et LORÉS I OTZET, I., "Le patronage dans l'art roman catalan", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 36 (2005), pp. 209-223, en part. 220; GUARDIA, M. et MANCHO, C., "Pedret, Boí, o dels orígens de la pintura mural romànica catalana", dans *Les fonts de la pintura romànica*, pp. 117-159, en part. 129; PAGES I PARETAS, *La pintura mural romànica de les Valls d'Àneu*, pp. 94-95; CASTIÑEIRAS, M., "Il 'Maestro di Pedret' e la pittura lombarda: mito o realtà?", *Arte lombarda*, 156 (2009) [2010], pp. 48-66, en part. 63; et Id., "De l'obra vista al revestiment de l'arquitectura: l'església pintada a la Catalunya romànica", dans FREIXAS P. et CAMPS, J. (éds.), *Els comacini i l'arquitectura romànica a Catalunya. 25 i 26 de novembre de 2005. Simposi Internacional*, Gérone-Barcelone, 2010, pp. 133-146, en part. 138-140. Cette hypothèse repose principalement sur une interprétation funéraire du cerge porté par la comtesse, qui l'assimilerait à une vierge sage, et sur l'identification de deux têtes découvertes récemment *in situ* aux enfants du couple. Ces personnages ne se situent toutefois pas sur le même registre que la comtesse, ce qui fragilise considérablement cette identification. Et si l'on envisage le cerge dans le cadre d'une procession d'offertoire ou encore de celle de la chandeleur, on peut supposer que les donateurs étaient vivants au moment où ils ont été représentés, mais cela ferait remonter les peintures à une date antérieure à la mort d'Artau en 1081, ce qui pose un autre problème puisque le comte tombait alors sous le coup d'une excommunication. De mon point de vue, la question reste donc ouverte.

qui établit un rapprochement visuel extrêmement fort avec la Mère de Dieu¹⁴⁰. Le prêtre n'adopte toutefois pas une attitude de dévotion et la Vierge ne lui signifie pas qu'elle intercède auprès de son Fils. À ma connaissance, le seul exemple pyrénéen de Vierge orante est celui de l'abside d'Estamariu, ce qui semble indiquer que, dans cette région, on n'a pas souhaité mettre en exergue son rôle de médiatrice. On peut néanmoins supposer que le prêtre d'Àneu vouait une dévotion privilégiée à Marie, qu'il espérait son intervention auprès de son Fils et que, pour s'assurer cette médiation, il a contribué au financement de la construction et de l'ornementation de l'église.

Si les représentations peintes de la Vierge faisaient certainement écho à la dévotion qui lui était adressée devant les autels mariaux, on ignore si cette piété s'appliquait également à des statues car, comme je l'ai rappelé plus haut, on peut difficilement établir l'existence d'œuvres de ce type dès la fin du XI^e siècle. À la fin du XII^e siècle, la plupart des églises envisagées devaient certainement posséder des images tridimensionnelles, offrant ainsi au regard du fidèle deux représentations complémentaires de la Vierge à l'Enfant superposées. Dans une telle configuration, l'observateur a peut-être appliqué spontanément aux peintures une partie des sentiments religieux qu'il vouait à la statue. Cette hypothèse d'un transfert partiel de la dévotion aux images peintes ne concerne toutefois que la manière dont celles-ci ont pu être perçues a posteriori et elle reste foncièrement conjecturale. Pour pouvoir établir que les promoteurs des décors peints ont d'emblée exploité le thème de la Vierge à l'Enfant pour encourager la dévotion d'une statue mariale, il faudrait avoir la certitude qu'ils ont programmé simultanément la mise en œuvre d'une *sedes sapientiae* ou qu'une statue de ce type existait déjà. J'aurais tendance à penser que c'était souvent le cas mais il me semble très difficile de le démontrer.

Je retiendrai donc principalement que dans la peinture romane des Pyrénées, la Vierge à l'Enfant a généralement été assimilée au prêtre et que, lorsque les Mages convergent dans sa direction, ils évoquent la procession de l'offertoire, même s'ils ne portent pas d'objets liturgiques. La Vierge arbore en effet régulièrement une chasuble, elle présente son Fils des deux mains comme si elle en faisait l'offrande, elle s'inscrit presque systématiquement dans l'axe de l'église autrement dit au-dessus de l'autel où devait parfois apparaître une deuxième figure mariale, et elle est accompagnée d'autres thèmes eucharistiques. Avec les apôtres, les saints et les donateurs, elle incarne donc l'Église locale assemblée dans son lieu de culte pour y célébrer l'eucharistie et sans doute, par extension, l'Église universelle. Dans les églises mariales, elle fait certainement écho au culte qui lui était rendu à l'autel, mais rien ne permet de la rattacher à des images sculptées. De même, l'interprétation politique de la notion d'Église demeure généralement hypothétique. On peut en revanche supposer avec prudence que les images peintes de la Vierge étaient destinées à faire croire dans la parfaite identité entre les Saintes Espèces et le corps et le sang du Dieu incarné.

¹⁴⁰ HEILBRONNER, "The wooden 'Chasuble Madonnas'", p. 44. Il faut signaler qu'un deuxième personnage pouvant être assimilé à un donateur figure en dessous de ce prêtre, au registre inférieur.