

[Recepción del artículo: 26/09/2016]
[Aceptación del artículo revisado: 23/11/2016]

**LES RELIQUAIRES MOSANS ET L'EXALTATION DES FONCTIONS
DÉVOTIONNELLES ET EUCHARISTIQUES DE L'AUTEL**
**MOSAN RELIQUIARIES AND THE EXALTATION OF THE DEVOTIONAL AND
EUCHARISTIC FUNCTIONS OF THE ALTAR**

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

RÉSUMÉ

Une grande partie des objets produits par les orfèvres mosans étaient destinés à orner les autels et à magnifier ses différentes fonctions, à commencer par la célébration de l'eucharistie et le culte des reliques. Cet article tente de montrer comment les images développées sur les retables, les staurothèques et les châsses appartenant à ce corpus évoquent conjointement ces deux fonctions. La présence des reliques a été rappelée par plusieurs scènes de *transitus*, tandis que la destinée de l'âme détachée de son corps a fait l'objet d'une représentation foncièrement originale sur le retable de Stavelot où saint Remacle est accueilli dans un paradis céleste distinct du royaume des cieux. Et de manière tout aussi exceptionnelle, on a signifié que les reliques étaient destinées à se recomposer en représentant la résurrection des saints au moment du Jugement dernier sur le triptyque de Sainte-Croix de Liège et sur deux des quatre pignons qui flanquaient la châsse de saint Servais à Maastricht. Si ces thèmes demeurent exceptionnels, il en va tout autrement pour les représentations hiératiques du saint qui occupent systématiquement un des deux pignons des châsses mosanes auxquelles s'ajoutent les exemples rhénans. La comparaison avec les statues-reliquaires suggère que ces images étaient destinées avant tout à servir de support à la dévotion.

Ces thèmes hagiographiques cohabitent avec des images interprétables dans une perspective eucharistique, comme le Christ en buste et la croix ou la Crucifixion que combinent régulièrement les staurothèques. L'examen des textes liturgiques, des livres de l'officiant et des décors d'autel montre que ces images évoquant le Christ glorieux et le Christ souffrant se réfèrent aux rôles de sacrificateur et de victime qu'il remplit simultanément au moment de la consécration. Sur les reliquaires mosans, cette signification est attestée par une remarquable série d'indices visuels : un autel orné de candélabres, des anges entonnant le *Sanctus* ou transférant les oblates

à l'autel céleste, des paradigmes vétérotestamentaires issus de l'oraison *Supra quae*, l'Église exposant un calice et des anges thuriféraires ou céroféraires. Cette lecture peut également être étendue au retable de Stavelot où une allégorie incarnant *Operatio* porte un objet assimilable à une pyxide qui renvoie sans doute aux oblates apportés à l'offertoire car Amalaire de Metz les a comparés aux bonnes œuvres. Ces décors d'autel ont donc habilement combiné des thèmes correspondant aux deux principales fonctions de l'autel, et certains programmes comme celui de Stavelot ont peut-être signifié que le culte des saints et leur intercession passaient par le sacrifice eucharistique et la charité pratiquée au moment de l'offertoire.

MOTS-CLÉS : Orfèvrerie mosane, eucharistie, dévotion, images de culte, retable de Stavelot, stau-rothèques, triptyques de la Vraie-Croix, triptyque de Sainte-Croix de Liège, triptyques Dutuit, triptyque Guennol, châsse de Maastricht, orfèvrerie rhénane.

ABSTRACT

A large part of the objects produced by Mosan goldsmiths were intended to decorate altars and to glorify its various functions, to begin with the celebration of the Eucharist and the cult of the relics. This article purports to show how the images developed on altarpieces, reliquaries of the True Cross and shrines belonging to this corpus evoke at the same time these two functions. The presence of the relics was reminded by several scenes of *transitus*, whereas the fate of the soul separated from its body was the object of an utterly original representation on the altarpiece of Stavelot where saint Remacle is welcomed in a celestial paradise different from the celestial kingdom. And in an exceptional way, the designers meant that the relics were intended to be recomposed by representing the resurrection of the saints at the time of the Last Judgment on the triptych of Sainte-Croix of Liege and on two of the four panels which flanked the shrine of saint Servais in Maastricht. If these themes remain exceptional, it's quite different for the hieratic representations of the saint which occupy systematically one of the two ends of the Mosan shrines and it's the same for the Rhenish examples. The comparison with statues containing relics suggests that these images were especially intended to serve as support of worship.

These hagiographic themes coexist with images interpretable in an Eucharistic perspective, like Christ in bust and the cross or the Crucifixion which are regularly combined in the reliquaries of the True Cross. The examination of liturgical texts, the books of the officiating priest and the decoration of the altars show that these images evoking the glorious Christ and the suffering Christ refer to the roles of sacrificer and victim whom he fills simultaneously at the time of the consecration. On Mosan reliquaries, this meaning is attested by a remarkable series of visual indications: an altar decorated with candelabra, angels intoning the *Sanctus* or transferring the oblates to the celestial altar, the paradigms of the Old Testament stemming from the prayer *Supra quae*, the Church exposing a chalice and angels holding a censer or a candlestick. This interpretation can be also applied to the altarpiece of Stavelot where an allegory embodying *Operatio* carries an object comparable to a pyx which refers maybe to the oblates brought at the time of the offertory, since Amalaire of Metz compared them with the good works. Thus these decorations skillfully combined themes corresponding to the two main functions of the altar, and some programs as that of Stavelot maybe mean that the intercession of the saints is achieved by means of the Eucharistic sacrifice and the charity practiced at the time of the offertory.

KEYWORDS: Mosan goldsmith, Eucharist, devotion, image of cult, Stavelot altarpiece, reliquaries of the True Cross, Liege Triptych, Dutuit Triptych, Guennol Triptych, shrine of Saint-Servatius in Maastricht, Rhenish goldsmith.

Dans la deuxième moitié du XII^e siècle, les orfèvres actifs dans l'ancien diocèse de Liège se sont illustrés par leur maîtrise technique, des formes classiques directement ou indirectement inspirées de l'antiquité et des programmes visuels et épigraphiques éminemment savants reflétant le haut degré de savoir atteint dans les écoles monastiques animées par des personnalités aussi prestigieuses qu'Hériger de Lobbes, Alger de Liège ou Robert de Saint-Laurent plus connu sous le nom de Rupert de Deutz. Leur production artistique a été intégrée dans la catégorie de l'art mosan – l'art du bassin de la Meuse moyenne – dont le noyau fait l'objet d'un large consensus tandis que ses contours ont été récemment remis en question¹. Dans le domaine de l'iconographie, on a reconnu depuis très longtemps une forte propension à développer des programmes complexes fondés sur des inscriptions foisonnantes, ainsi qu'un goût prononcé pour la typologie et les allégories².

Il faut ajouter que l'intérêt de ces œuvres découle également de ce que la plupart étaient des reliquaires destinés à orner l'autel durant une grande partie de l'année liturgique ou à l'occasion de solennités ponctuelles. C'est le cas des rares retables conservés ou documentés, des croix d'autel, des staurothèques et, surtout, des nombreuses châsses. Celles-ci étaient disposées perpendiculairement à l'autel, de telle sorte que l'un des pignons faisait office de retable, en dépit de son exigüité. À Saint-Servais de Maastricht, on a sans doute voulu pallier les dimensions étroites du pignon de la châsse en le flanquant symétriquement des quatre pignons plus petits aujourd'hui conservés aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, étirant ainsi le décor orfèvré sur toute la largeur de l'autel³. Plus significativement encore, le pignon de la première châsse de saint Remacle de Stavelot, connu principalement par un dessin de 1666 conservé aux Archives de l'État à Liège, était encadré par un gigantesque retable de 310 centimètres de large. La châsse était probablement antérieure au retable, comme l'a récemment soutenu Hadrien Kockerols en se fondant sur des arguments substantiels parmi lesquels il faut relever les dimensions réduites du reliquaire⁴. Cette œuvre confirme en tout cas que les pignons ont été conçus comme des retables.

¹ Ch. DESCATOIRE et M. GIL (éd.), *Une renaissance. L'art en Flandre et Champagne 1150-1250*, Paris, 2013. J'adresse mes plus vifs remerciements à Sophie Balace et Christine Descatoire pour leurs précieux conseils. Ma gratitude s'adresse également à Philippe George qui a très amicalement accepté la publication de plusieurs photos extraites de son dernier ouvrage.

² N. J. MORGAN, "The Iconography of the twelfth century Mosan Enamels", dans *Rhein und Maas, 2. Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der Ausstellung und des Katalogs*, Cologne, pp. 263-278.

³ R. KROOS, *Der Schrein des heiligen Servatius in Maastricht und die vier zugehörigen Reliquiare in Brüssel*, Munich, 1985, pp. 242 et 303 et sv.

⁴ H. KOCKEROLS, "Découverte d'un second dessin du retable de saint Remacle à Stavelot", dans Ph. GEORGE (éd.), *Orfèvrerie septentrionale (XI^e & XII^e siècle)*, Liège, 2016, pp. 208-235. Cet auteur a également postulé qu'au XII^e siècle, le retable de saint Remacle ne présentait pas l'aspect que lui donne le dessin des Archives de l'État de Liège, et que le pignon n'était pas rattaché aux scènes de la vie de saint Remacle, mais de nombreux arguments s'y opposent, à commencer par la continuité narrative et structurelle entre le *transitus* du saint et son arrivée au paradis.

On considère généralement que les retables sont apparus au ^{xii}^e siècle, mais les œuvres conservées ou documentées sont extrêmement rares, à l'exception des exemples scandinaves⁵. Dans ce paysage artistique très lacunaire, les reliquaires mosans constituent donc une source exceptionnelle pour comprendre la façon dont on a pu concevoir le décor de l'autel et ses rapports avec ses différentes fonctions, à commencer par la célébration eucharistique et le culte des saints. Cet article vise à montrer la façon dont ces images ont été combinées pour pouvoir répondre à ces deux fonctions tout en formant des ensembles iconographiquement cohérents et esthétiquement harmonieux⁶. Il sera d'abord question de la fonction dévotionnelle car elle a généralement été reconnue, alors que la dimension eucharistique n'a été évoquée qu'épisodiquement et très succinctement, et appelle par conséquent une argumentation plus approfondie.

LA FONCTION DÉVOTIONNELLE

Depuis les premiers siècles de l'art chrétien, on a pris l'habitude d'insérer des reliques à l'intérieur de l'autel ou à ses pieds⁷. Cet usage se fonde sur la vision du chapitre six de l'Apocalypse dans laquelle des martyrs regroupés sous un autel réclament d'être vengés pour le sang qu'ils ont versé. On leur répond alors qu'ils doivent patienter jusqu'à ce que leur nombre soit complété, autrement dit jusqu'à la fin des temps (Ap 6, 9-11). C'est donc logiquement autour de la table du sacrifice que le culte s'est organisé, avec son cortège de dévots venant offrir leurs prières ou leurs dons, et c'est tout aussi logiquement que son décor a accueilli des images du saint, comme le montre assez précocement le parement d'autel de Saint-Ambroise de Milan⁸. Parmi les nombreux thèmes hagiographiques associés à l'autel, il convient de distinguer les images narratives des images frontales et hiératiques, les premières relatant la vie

⁵ Pour la naissance des retables, voir notamment E. BARBIER, "Les images, les reliques et la face supérieure de l'autel avant le ^{xii}^e siècle", dans A. GRABAR (éd.), *Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, 1968, pp. 199-207 ; Ch. BEUTLER, « Die Anfänge des mittelalterlichen Altars », dans G. KAMP et K. HENGEVOSS-DÜRKOP (éd.), *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, Francfort, 1994, pp. 457-467 ; X. BARRAL I ALTET, "Aspetti iconografici e ruolo monumentale dell'altare romanico nelle regioni dell'Europa meridionale », *Hortus artium medievalium*, 11 (2005), pp. 201-211 ; J.-P. CAILLET, "L'image culturelle sur l'autel et le positionnement du célébrant (^{ix}^e-^{xiv}^e siècles)", *Hortus Artium Medievalium*, 11 (2005), pp. 139-148 ; et P.-Y. LE POGAM (dir.), *Les premiers retables (xii^e - début du xiv^e siècle). Une mise en scène du sacré*, Milan et Paris, 2009.

⁶ Cet article prolonge les réflexions que j'ai développées précédemment dans deux articles : "Du *transitus* à la résurrection : la représentation de la destinée posthume des saints dans l'orfèvrerie mosane", dans GEORGE (éd.), *Orfèvrerie septentrionale*, pp. 11-31 ; et "Les stauorthèques mosanes et la liturgie eucharistique", à paraître dans les actes du colloque *L'art mosan (1100-1250) : un art entre Seine et Rhin ? Réflexions, bilans, perspectives. Colloque international organisé par Sophie Balace, Alain Dierkens, Benoît Van den Bossche et Mathieu Pivaux, Bruxelles, Liège et Namur, 7-8-9 octobre 2015*.

⁷ Pour l'histoire de l'autel, voir notamment J. BRAUN, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, 2 vol. Munich, 1924 ; et J. A. ÍÑIGUEZ HERRERO, *El altar cristiano, II. De Carlomagno al siglo XIII*, Pampelune, 1991.

⁸ C. CAPPONI (éd.), *L'Altare d'Oro di Sant'Ambrogio*, Milan, 1996 ; et E. THUNØ, "The Golden Altar of Sant'Ambrogio in Milan", dans S. KASPERSEN et E. THUNØ (éd.), *Decorating the Lord's Table : on the Dynamics between Image and Altar in the Middle Ages. International Congress on Medieval Studies, 36, 2001, Kalamazoo*, Copenhagen, 2006, pp. 63-78.

du saint tandis que les autres se limitent à montrer le personnage généralement hors du temps et en dehors de tout contexte spatial spécifique. Pour la commodité du propos, celles-ci seront appelées images iconiques, même si les deux mots semblent redondants et que l'expression est fréquemment utilisée pour distinguer les images figurées des descriptions verbales⁹. Dans l'acception adoptée dans cet article, le qualificatif iconique renvoie au hiératisme et à la frontalité des portraits des icônes byzantines, sans pour autant impliquer une fonction ou une signification particulière¹⁰.

Le transitus du saint

Dans les cycles narratifs, la vie du saint s'achève le plus souvent par ses funérailles, mettant ainsi l'accent sur la dépouille mortelle et, par conséquent, sur les reliques qui en ont été extraites. Dans l'orfèvrerie mosane, on peut citer la châsse disparue de Saint-Feuillen de Fosses (après 1086), la châsse de saint Hadelin à Visé (Fig. 7) et le retable de saint Remacle de Stavelot (Fig. 1), auxquels on peut ajouter deux châsses apparentées à des degrés divers à l'orfèvrerie mosane : celle de saint Héribert de Deutz (achevée en 1175) et celle d'Annon II à Siegburg (autour de 1183) dont l'iconographie est connue par deux tableaux du XVIII^e siècle. Dans ces scènes, on n'a représenté l'*elevatio animae* – l'âme du saint transportée par des anges –, que sur les châsses de Fosses, qui est la plus ancienne, de Siegburg et sur la seconde châsse d'Amay (1240-1250)¹¹. L'absence d'élévation de l'âme sur les œuvres mosanes de la seconde moitié du XII^e siècle est d'autant plus remarquable que les inscriptions accompagnant les funérailles de saint Remacle sur le retable de Stavelot et celles de saint Hadelin sur la châsse de Visé comportent le mot *transitus*, opérant ainsi une fusion entre cette cérémonie et le moment du décès¹². Il semble donc que l'on s'est plus intéressé à l'image du corps défunt qu'au devenir de l'âme. C'est également ce que suggèrent le triptyque de la Vraie Croix de Liège et les pignons isolés provenant de Saint-Servais de Maastricht, dont il sera question ultérieurement, car ils représentent la résurrection du corps du saint à la fin des temps. La partie supérieure du retable de Stavelot montre toutefois que l'on a occasionnellement pu se préoccuper de la destinée de l'âme du saint.

⁹ G. DAGRON, *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique*, Paris, 2007 ; et Id., "Le portrait iconique : entre histoire, littérature et histoire de l'art", *Perspective*, 1 (2009), pp. 5-8.

¹⁰ Cet usage se rapproche de celui qu'Hans Belting a fait du mot « image » ou *imago*, si ce n'est qu'il lui a associé une dimension culturelle, cf. H. BELTING, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, 1990. Il faut également préciser que si le mot grec *eikôn* peut signifier « image », les deux termes ne se confondent pas entièrement.

¹¹ La châsse de Fosses est connue par un texte du début du XII^e siècle : *Ex miraculis s. Foillani auctore Hillino cantore Fossensi*, 18. G. WAITZ (éd.), *Supplementa tomorum I-XII, pars III. Supplementum tomi XIII*, Stuttgart et New York, 1963 (MGH SS XV), p. 927, lignes 41-44. Pour la châsse de Siegburg, voir M. STEINMANN, *Der Schrein des heiligen Anno im Siegburger Kirchenschatz*, Cologne, 2014, en part. p. 63. Et pour la châsse d'Amay, voir Ph. VERDIER, "The twelfth-century chaste of St. Ode from Amay", *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 42 (1981), pp. 7-84, en part. p. 37 ; et A. LEMEUNIER, "La châsse de sainte Ode d'Amay", dans Th. DELARUE et A. LEMEUNIER (éd.), *Trésors de la collégiale d'Amay. Catalogue des œuvres exposées du 12 août au 24 septembre 1989 en l'église Saint-Georges et Sainte-Ode d'Amay*, Amay, 1989, pp. 49-79, en part. p. 62.

¹² LEMEUNIER, "La châsse de sainte Ode", p. 143. Il faut relever à ce sujet que la châsse d'Annon II montre successivement le *transitus* et les funérailles, et distingue donc les deux événements.



Fig. 1. Liège, Archives de l'État, dessin du retable de Stavelot, 1666 (d'après George, *Orfèvrerie septentrionale*)

Sur le registre inférieur du tympan, saint Remacle est accueilli par un ange dans le paradis d'Adam identifiable à l'arbre de vie qui sépare les deux protagonistes et aux quatre fleuves du paradis figurés dans les angles¹³. Les deux autres habitants de ce jardin sont Élie et Énoch, les seuls personnages de l'Ancien Testament qui n'ont pas été contraints de descendre dans le Limbe des patriarches car leur corps a été enlevé au ciel : Énoch a disparu alors qu'il marchait avec Dieu tandis qu'Élie est monté au ciel sur un char de feu, comme le montre l'ambon de

¹³ S. WITTEKIND, *Altar – Reliquiar – Retabel. Kunst und Liturgie bei Wibald von Stablo*, Cologne, Weimar et Vienne, 2004, pp. 225-301 ; et A. LEMEUNIER, "Autour du retable de saint Remacle de Stavelot", dans A. LEMEUNIER et N. SCHROEDER (dir.), *Wibald en questions. Un grand abbé lotharingien du XI^e siècle. Actes du colloque de Stavelot, 19-20 novembre 2009*, Stavelot, 2010, pp. 59-71.

Klosterneubourg¹⁴. Le ciel auquel ils ont accédé ne correspond toutefois pas toujours au paradis définitif, celui auquel accéderont les corps ressuscités à la fin des temps. C'est ce qu'affirme notamment la très populaire Apocalypse de Paul (II^e siècle) dans laquelle les âmes sont introduites dans un Éden céleste, identifié à celui de la Genèse par ses quatre fleuves, l'arbre de la connaissance et l'arbre de vie, où elles rejoignent les patriarches Abraham, Isaac et Jacob ainsi que les prophètes Élie et Élisée¹⁵. Et dans une vision rapportée en 1011 par Richard de Saint-Vanne, un auteur très prisé dans le diocèse de Liège, un homme aperçoit successivement, dans deux lieux paradisiaques distincts, Adam et Ève puis Énoch et Élie attendant le Jugement dernier, mais se voit refuser la contemplation du paradis définitif qui ne lui sera accordée qu'à la résurrection finale¹⁶.

Après sa mort, l'âme de saint Remacle accède donc au paradis céleste où elle attendra la fin des temps et la résurrection de son corps inséré dans la châsse située au pied de ce jardin. Il présente la même apparence qu'il revêtait de son vivant et ne se différencie aucunement des deux prophètes dont l'âme n'a jamais quitté le corps. Cette représentation n'est toutefois pas exceptionnelle et obéit au contraire à une convention assez largement appliquée consistant à figurer les âmes des saints au paradis non pas sous l'apparence d'enfants nus mais sous les traits d'adultes habillés¹⁷.

Le plus important est que saint Remacle est séparé du Christ à la fois par le bandeau courant entre les deux registres et les nombreux médaillons entourant cette figure divine, les animaux de l'Apocalypse et les vertus cardinales. Ce registre est également occupé par deux groupes d'anges volant et adorant le Christ. Cet espace semble donc avoir été conçu comme le royaume des cieux presque exclusivement habité par des êtres ailés et distinct du paradis d'attente où les âmes doivent patienter jusqu'à la fin des temps avant de pouvoir réintégrer leur corps et contempler Dieu face-à-face. On pourrait s'étonner que saint Remacle ne puisse pas jouir de la vision béatifique après la mort, mais cette conception de la destinée posthume des personnages saints correspond à certains récits de voyage dans l'au-delà comme la *Vision de Barontus* (678-679) où les martyrs ont été regroupés derrière la troisième porte du paradis, dans des petites demeures distinctes du dernier séjour situé au-delà de la quatrième porte, qu'emplit une lumière insoutenable et dont l'accès est refusé au visionnaire¹⁸. Et dans la *Vision d'Orm* (1125), le paradis est destiné aux âmes séparées et aux saints distribués dans quatre

¹⁴ Gn 5, 24 ; II Rois 2, 11. Pour l'ambon de Klosterneubourg, voir H. BUSCHHAUSEN, *Der Verduner Altar. Das Emailwerk des Nikolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, Vienne, 1980, p. 72.

¹⁵ *Apocalypse de Paul*, 14, 8 ; 23-24 ; et 45-50. C. CAROZZI (éd.), *Eschatologie et au-delà. Recherches sur l'Apocalypse de Paul*, Aix-en-Provence, 1994, pp. 200-201, 218-221 et 252-263. Voir aussi F. BOVON et P. GEOLTRAIN, *Écrits apocryphes chrétiens*, I, Paris, 1997, pp. 795, 804 et 820-826.

¹⁶ Ce récit a été rapporté dans la lettre de 1011 insérée dans HUGUES DE FLAVIGNY, *Chronicon*, II. G.H. PERTZ (éd.), *Hugonis chronicon*, Hanovre, 1848 (MGH SS VIII), p. 383. Voir à ce sujet C. CAROZZI, *Le voyage de l'âme dans l'au-delà d'après la littérature latine (V^e -XIII^e siècle)*, Rome, 1994, p. 399.

¹⁷ Pour la représentation des âmes, voir M. ANGEBEN, *D'un jugement à l'autre. La représentation du jugement immédiat dans les Jugements derniers français : 1100-1250*, Turnhout, 2013 ; et J. BASCHET, *Corps et âmes. Une histoire de la personne au Moyen Âge*, Paris, 2016.

¹⁸ *Visio Baronti*, 10. B. KRUSCH et W. LEVISON (éd.), *Visio Baronti monachi Longoretensis*, Hanovre et Leipzig, 1905 (MGH SRM, V), p. 384, lignes 17-20.

groupes, et ne se confond pas davantage avec le ciel où résident exclusivement le Christ, les anges, la Vierge et les apôtres¹⁹.

À ma connaissance, le retable de Stavelot est l'œuvre qui, au XII^e siècle, montre avec le plus de précision la destination de l'âme du saint, ce qui n'est pas très étonnant dans le contexte de l'orfèvrerie mosane où les programmes revêtent un très haut degré de complexité. De même, le triptyque de Sainte-Croix de Liège et les pignons de Saint-Servais de Maastricht comptent parmi les rares œuvres montrant le devenir du corps et de l'âme du saint à la fin des temps, au moment où ils se réunissent²⁰.

La résurrection des saints

1. Le triptyque de la Vraie Croix du Grand Curtius

Ce triptyque provenant de l'église Sainte-Croix de Liège présente presque toutes les composantes d'une Seconde Parousie suivant le chapitre vingt-quatre de Matthieu qui relate dans un premier temps le Retour du Christ à la fin des temps entouré d'anges et précédé du signe du Fils de l'homme, interprété par les médiévaux comme étant le signe de la croix, et dans un second temps le rassemblement des élus au son des trompettes (Fig. 2)²¹. Le Christ figure au sommet du volet central, sur une demi-lune assimilable à un tympan, entouré, sur les volets, des apôtres jouant manifestement le rôle des assesseurs. Le signe du Fils de l'homme a été matérialisé par les reliques de la Vraie Croix flanquées de deux anges incarnant la Vérité et le Jugement qui exposaient à l'origine les instruments de la Passion : la lance à gauche et l'éponge imbibée de vinaigre à droite. La résurrection des morts n'est évoquée que par un groupe compact de cinq saints disposés symétriquement sous un arc, aux pieds des deux anges. Ils demeurent immobiles et ne sont pas réveillés par des anges buccinateurs, de sorte que seule l'inscription en vernis brun courant sur cet arc – RESURRECTIO SANCTORVM – permet de comprendre qu'ils reviennent à la vie et que c'est le rétablissement de leur intégrité ontologique qui suscite leurs attitudes de ravissement.

Cette représentation de la résurrection des saints s'explique certainement par le fait que cette staurothèque abrite des reliques de saints en plus de celles de la croix : une parcelle du crâne de Jean-Baptiste et une dent de saint Vincent visibles à travers le cabochon en cristal de roche enchâssé entre la croix et les saints. On pourrait même supposer avec prudence que c'est saint Vincent qui se détache du groupe de ressuscités, dans l'axe de la composition. Le plus important est que l'on a montré la vocation des restes humains conservés dans les reliquaires : se réassembler, même s'ils ont été dispersés dans des lieux parfois très éloignés, et permettre aux saints de réintégrer leur corps. L'image semble également indiquer qu'au moment de la

¹⁹ *Vita et visio et finis simplicis Orm*, S. H. FARMER (éd.), "The Vision of Orm", *Analecta Bollandiana*, 75 (1957), pp. 72-82, en part. p. 81.

²⁰ Il est possible que le thème ait été figuré dans le *Liber Vitae* du New Minster (Londres, British Library, ms. Stowe 944, f° 6r), cf. ANGHEBEN, "Du *transitus* à la résurrection", p. 26.

²¹ Ph. VERDIER, "Les staurothèques mosanes et leur iconographie du Jugement dernier", *Cahiers de civilisation médiévale*, 16 (1973), pp. 97-121 et 199-213, en part. pp. 105-110 ; K. MCKAY HOLBERT, *Mosan Reliquary Triptychs and the Cult of the True Cross in the Twelfth Century*, PhD, Yale University, 1995, pp. 72-114. Voir également G. TOUSSAINT, *Kreuz un Knochen. Reliquien zur Zeit der Kreuzzüge*, Berlin, 2011, pp. 133-135.



Fig. 2. Liège, Musée du Grand Curtius, triptyque de la Vraie Croix (d'après George, *Orfèvrerie septentrionale*)

résurrection, ces corps se trouvaient sous l'autel, comme dans la vision des martyrs sous l'autel de l'Apocalypse. Cela signifierait que la croix correspond à celle de l'autel, même si ce dernier n'a pas été représenté.

C'est ce que suggèrent avec force les deux triptyques de la collection Dutuit conservés au Petit Palais à Paris. Leur authenticité a été remise en question, mais une analyse en laboratoire a permis de l'établir fermement (Figs. 13-14)²². On peut donc être assuré que les reliques de la Vraie Croix ont été disposées comme une croix d'autel puisqu'elles dominent un meuble de ce type sur lequel se dressent les trois clous de la Crucifixion sur le plus petit (O. Dut. 1238) et trois candélabres sur le plus grand (O. Dut. 1237). Celui-ci semble donc encore plus clairement

²² Pour cette analyse, voir I. BIRON, D. MOREL, "Les triptyques reliquaires Dutuit : de l'œil du connaisseur à l'examen de laboratoire. Histoire d'une réhabilitation", *Technè*, 8 (1998), pp. 97-106. Voir aussi I. BIRON, "Les émaux mosans, rhénans et affiliés. Champlevés sur cuivre. XII^e – début XIII^e siècle", dans EAD., *Émaux sur métal du IX^e au XIX^e siècle. Histoire, technique et matériaux*, Dijon, 2015, pp. 233-269. La remise en question de l'authenticité de ces triptyques a été formulée à plusieurs reprises par Neil Stratford, notamment dans N. STRATFORD, *Catalogue of Medieval enamels. Volume II : Northern Romanesque Enamel*, Londres, 1993, pp. 81-82. Elle avait déjà été réfutée par HOLBERT, *Mosan Reliquary Triptychs*, pp. 123-129. Voir aussi la notice de Christine Descatoire dans DESCATOIRE, GIL, *Une renaissance*, p. 81. Sophie Balace a toutefois porté à mon attention l'existence d'un catalogue de vente de la collection Renesse-Breidbach, antérieur à la vente Soltykoff de 1861, qui ne mentionne qu'un triptyque, si bien que l'itinéraire suivi par ces deux triptyques demeure en partie énigmatique.

avoir été préparé pour la célébration eucharistique. Et sur les deux œuvres, l'autel domine une représentation de la Visite des Saintes Femmes au tombeau, autrement dit une évocation de la Résurrection du Christ qui est le modèle de la résurrection finale. L'autel semble donc avoir été assimilé au Sépulcre, suivant une symbolique développée notamment par Raban Maur²³.

Dans la mesure où ces deux compositions superposent une croix, un autel et une image de résurrection, on peut supposer que le triptyque de Liège, que l'on situe généralement avant ceux de la collection Dutuit, adopte la même logique. Dans cette hypothèse, la croix renvoie à celle de l'autel, le cabochon en cristal de roche correspond à l'autel accueillant les reliques, et les saints ressuscitant sont ceux dont les reliques sont conservées sous l'autel. L'ensemble de la composition se conforme en tout cas à la vision de Matthieu qui évoque les anges rassemblant uniquement les élus des quatre extrémités du monde au son des trompettes et non pas les damnés, contrairement à la vision du chapitre suivant (Mt 25, 31-46). Le programme n'évoque donc le jugement qu'à travers l'inscription accompagnant l'ange de droite – *iudicium* –, et exclut le pôle négatif des Jugements derniers généralement composé de damnés, de démons et de l'enfer²⁴.

Cette composition n'a toutefois pas intégré les simples élus, à l'inverse du triptyque Guennol qui montre un véritable Jugement dernier largement inspiré par la vision du chapitre vingt-cinq de Matthieu (Fig. 16)²⁵. On y retrouve le Christ-Juge, la croix parousiaque et les anges portant les instruments de la Passion, mais ici c'est l'humanité entière qui est concernée par la résurrection et elle doit se soumettre au verdict de la balance. Les deux triptyques témoignent donc d'une volonté commune d'assimiler les reliques de la croix au signe du Fils de l'homme apparaissant dans le ciel à la fin des temps. La staurothèque de la collection Guennol semble toutefois établir un rapprochement entre la croix et la balance, comme l'ont formulé plusieurs auteurs dont Rupert de Deutz, et surtout elle privilégie la résurrection universelle, peut-être parce qu'elle n'abritait pas de reliques de saints contrairement à celle de Liège²⁶.

2. La châsse et les pignons de Saint-Servais de Maastricht

Ces œuvres accueillent à l'inverse les reliques de plusieurs saints mais pas celles de la croix. On y a pourtant maintenu le thème du Jugement dernier tout en le combinant avec celui de la résurrection des saints²⁷. Le Jugement dernier figure sur l'ensemble des surfaces de la châsse de saint Servais, à l'exception d'un des deux pignons. Le Christ-Juge apparaît sur l'autre pignon et les douze apôtres sur les faces latérales. Le toit accueille deux thèmes

²³ RABAN MAUR, *Liber de sacris ordinibus*. MIGNE (éd.), PL 112, 1179 B.

²⁴ VERDIER, "Les staurothèques mosanes", pp. 115-121 ; et HOLBERT, *Mosan Reliquary Triptychs*, pp. 72-114.

²⁵ W.S. MONROE, "The Guennol Triptych and the Twelfth-Century Revival of Jurisprudence", dans E.C. PARKER (éd.), *The Cloisters. Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*, New York, 1992, pp. 167-177 ; HOLBERT, *Mosan Reliquary Triptychs*, pp. 140-183 ; et la notice de H.A. KLEIN, dans M. BAGNOLI et al. (éd.), *Treasures of Heaven. Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe*, Cleveland et Londres, 2010, pp. 180-181. La lecture de Monroe a été adoptée par Ph. GEORGE, "Sur la terre comme au ciel. L'évêque de Liège, l'abbé de Stavelot-Malmedy, le droit, la justice et l'art mosan vers 1170", *Cahiers de civilisation médiévale*, 56 (2013), pp. 225-253, en part. p. 250.

²⁶ Pour les textes assimilant la croix à une balance, voir HOLBERT 1995, pp. 173-175, qui cite notamment RUPERT DE DEUTZ, *De sancta Trinitate et operibus eius*, 2, 8. H. HAACKE (éd.), *De Sancta Trinitate et operibus eius : de operibus spiritus sancti* (Corpus christianorum. Continuatio mediaevalis, 24), Turnhout, 1972, p. 1870.

²⁷ KROOS, *Der Schrein des heiligen Servatius*.

curieusement imbriqués : les œuvres de miséricorde dans six médaillons et la résurrection des morts ainsi que la pesée des actions dans les espaces qui les séparent. Ce Jugement dernier se distingue avant tout par la différenciation qu'il établit entre les différents types de ressuscités. Les *maledicti* sont dépouillés de leurs vêtements au moment où ils sortent de terre tandis que les *iusti* en reçoivent un des mains de deux anges (Fig. 3) et que d'autres élus sont couronnés par *Misericordia* et deux autres anges. Enfin, des ressuscités dont le statut n'est pas mentionné par une inscription sont jugés par *Veritas* qui évalue avec une balance le poids de leurs bonnes actions, les *bona opera* (Fig. 4). Une partie des ressuscités connaissent donc leur sort au moment où ils s'extrait de leur tombeau tandis que les autres doivent encore être jugés.

Fig. 3. Maastricht, toit de la châsse de saint Servais, la résurrection des *iusti* (d'après George, *Orfèvrerie septentrionale*)



Fig. 4. Maastricht, toit de la châsse de saint Servais, la pesée des actions (d'après George, *Orfèvrerie septentrionale*)



Ces statuts différenciés correspondent manifestement aux quatre catégories définies par Grégoire le Grand et maintes fois reprises tout au long du Moyen Âge : ceux qui ne seront pas jugés et régneront, ceux qui seront jugés et régneront, ceux qui seront jugés et périront, et enfin ceux qui périront sans jugement²⁸. Les ressuscités des première et quatrième catégories ne doivent pas être jugés car leur sort est évident, les premiers étant parfaitement justes alors que les autres sont foncièrement mauvais. Ceux des deux catégories intermédiaires doivent au contraire subir le jugement car ils ne sont ni tout à fait bons ni tout à fait mauvais.

Ces catégories grégoriennes ont été représentées et clairement nommées dans les Jugements derniers de plusieurs Beatus, et on peut supposer qu'elles ont été évoquées sur plusieurs portails comme celui d'Autun²⁹. Sur la châsse de Maastricht, les *iusti* correspondraient à ceux qui ne seront pas jugés et régneront, et les *maledicti* à ceux qui périront sans jugement. Quant à la scène de la pesée, elle réunirait les deux catégories intermédiaires, celles des ressuscités devant subir le jugement. Le statut des élus couronnés par *Misericordia* est en revanche plus difficile à établir. Certains émergent presque entièrement du sol, arborent les vêtements correspondant à leur statut socioprofessionnel et reçoivent une couronne, de sorte qu'ils pourraient correspondre aux *iusti* représentés dans une phase plus avancée de la procédure judiciaire puisque ces derniers se tiennent encore dans leur sarcophage, sont dépourvus de couronne et ne sont que partiellement habillés. Sous les élus couronnés figurent toutefois des personnages regroupés ou isolés dans les replis du terrain dont on n'aperçoit que la tête et qui sont par conséquent moins avancés que les *iusti* dans le processus de la résurrection. On pourrait donc supposer que ces élus possèdent un statut supérieur ou, à tout le moins, distinct. L'absence de nimbe et d'inscription empêche toutefois de l'établir.

Alors que la première catégorie, celle des ressuscités qui ne seront pas jugés et régneront, intègre théoriquement les saints, le concepteur de ce programme a tenu à distinguer ces derniers. Sur deux des quatre pignons latéraux, peut-être ceux qui flanquaient directement le pignon de la châsse, on a représenté la résurrection de saint Monulphe et de saint Gondulphe qui furent évêques de Tongres-Maastricht, au même titre que saint Servais (Figs. 5-6)³⁰. Com-

²⁸ GRÉGOIRE LE GRAND, *Moralia in Job*, 26, 27, 50-51 ; M. ADRIAEN (éd.), *S. Gregorii Magni Moralia in Job. Libri XXIII-XXV*, Turnhout, 1985 (Corpus christianorum. Series latina, 143 B), pp. 1304-1306. Repris notamment par ISIDORE, *Sententiae*, I, 27, 10-11 ; P. CAZIER (éd.), *Isidorus Hispalensis sententiae*, Turnhout, 1998 (Corpus christianorum. Series latina, 111), p. 85 ; HÉRIC D'AUXERRE, *Homilia* I, 29 ; R. QUADRI (éd.), *Heirici Autissiodorensis homiliae per circum-lum anni*, Turnhout, 1992 (Corpus christianorum. Continuatio mediaevalis, 116), p. 244. HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *Elucidarium*, III, 60-71 ; Y. LEFÈVRE (éd.), *L'Elucidarium et les Lucidaires. Contribution, par l'histoire d'un texte, à l'histoire des croyances religieuses en France au moyen âge*, Paris, 1954, pp. 459-461. PIERRE LOMBARD, *Sententiae*, IV, 47, 3 ; *Sententiae in IV libris distinctae*, II, Grottaferrata, 1981 (Spicilegium Bonaventurianum V), pp. 538-540.

²⁹ C'est le cas en particulier dans le Beatus de la Pierpont Morgan Library, ms. 644, f° 219-220, cf. P. KLEIN, *Zu Genese und Deutung des Weltgerichtsbildes der Beatus-Handschriften*, dans *Iconographica. Mélanges offerts à Piotr Skubiszewski*, Poitiers, 1999 (Civilisation médiévale, VII), pp. 123-133. Pour cette interprétation du portail d'Autun, voir ANGHEBEN, *D'un jugement à l'autre*, pp. 144-163.

³⁰ VERDIER, "Les staurothèques mosanes", pp. 199-207 ; D. KÖTZSCHE, dans *Rhin-Meuse. Art et Civilisation 800-1400. Catalogue d'exposition*, Cologne et Bruxelles, 1972, p. 247 ; KROOS, *Der Schrein des heiligen Servatius*, pp. 242-255 ; S. BALACE, "Quatre pignons-reliquaires", dans C. DUMORTIER (éd.), *La salle aux trésors. Chefs-d'œuvre de l'art roman et mosan*, Turnhout, 1999, pp. 44-49 ; M. DE RUETTE, "Les quatre pignons reliquaires du XII^e siècle provenant de Saint-Servais à Maestricht (MRAH inv. 1036 à 1039)", *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 70 (1999), pp. 187-198 ; et la notice de M. BAGNOLI, dans BAGNOLI (éd.), *Treasures of Heaven*, p. 177.



Fig. 5. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, pignon de saint Monulphe (d'après Dumortier, *La salle aux trésors*)



Fig. 6. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, pignon de saint Gondulphe, détail (d'après Bagnoli, *Treasures of Heaven*)

me sur le triptyque de Liège, les deux personnages ont été représentés à mi-corps sous un arc chargé d'une inscription en vernis brun et dominé par deux anges, auxquels s'ajoutent ici une couronne orfèvrée et la main de Dieu. Sur le pignon de Monulphe, l'inscription confirme que le saint ressuscite et précise que c'est le Christ qui le couronne, même si c'est à priori la main du Père qui brandit cette récompense céleste : « Levez-vous, voici le Christ qui vous appelle et vous couronne lui-même »³¹. Sur le pignon de saint Gondulphe, l'inscription indique seulement que c'est par le biais des anges que la couronne lui est remise, exactement comme le montre l'image : « Le Christ, par nos mains, vous donne ces récompenses »³².

À la fin des temps, les saints recouvrent donc l'usage de leur corps et reçoivent une couronne, au même titre que les élus couronnés par *Misericordia*. Mais à l'inverse des *iusti* et sans doute des élus dont seule la tête émerge du sol, ils ne doivent pas être habillés au moment où ils ressuscitent, car ils arborent d'emblée leurs attributs épiscopaux, et reçoivent leur récompense céleste de la main de Dieu, que ce soit directement ou par l'intermédiaire des anges. Il semble donc que le concepteur soit allé plus loin que Grégoire le Grand en mettant en scène ses quatre catégories de ressuscités tout en distinguant, au sein de la première, les simples élus des saints, et en représentant deux d'entre eux ressuscitant séparément et bénéficiant d'une intervention particulière de Dieu et des anges. Ces deux pignons et le triptyque de Liège révèlent donc un intérêt manifestement exceptionnel pour la résurrection du corps saint à la

³¹ SURGITE XRISTUS ADEST VOCAT VOS IPSE CORONAT. Cf. BALACE, "Quatre pignons-reliquaires", p. 44.

³² HEC NOSTRIS MANIBUS DAT VOBIS PREMIA CHRISTUS. Cf. *ibid.*, p. 46 (avec "cette couronne" au lieu de "ces récompenses").

fin des temps. Et si la vision béatifique n'a pas été représentée, les images iconiques suggèrent que les saints jouissent d'une grande proximité par rapport au Christ depuis le moment de leur *transitus*, en dépit de ce que montre le pignon du retable de Stavelot.

Les images iconiques

La plupart des objets orfèvrés produits dans le monde mosan comportent une ou plusieurs figures axiales largement immobiles et hiératiques. Pour enrichir le raisonnement qui va suivre, les œuvres rhénanes et, plus particulièrement, colonaises seront prises en considération car elles se rattachent plus ou moins étroitement au monde mosan. Sur ces châsses mosanes et rhénanes, un des deux pignons est généralement consacré au Christ seul ou flanqué de deux saints dont le titulaire du reliquaire. La plus ancienne est la châsse disparue de Saint-Vanne de Verdun que la chronique d'Hugues de Flavigny situe sous l'abbatit de Richard (1004-1046) et sur laquelle le Christ se dressait entre saint Pierre et le patron de l'abbaye. Une composition analogue peut encore être observée sur un des deux pignons de Visé où le Christ est flanqué de saint Remacle et de saint Hadelin (Fig. 7). L'œuvre a probablement été exécutée en 1046 pour l'église de Celles-lez-Dinant avant d'être réutilisée dans une châsse datée des années 1160-1170³³.

Le schème est encore signalé par la chronique de Saint-Trond au sujet de la châsse du saint titulaire commanditée entre 1169 et 1172 par l'abbé Wéric (1155-1180)³⁴. Il a de surcroît été appliqué sur d'autres supports, comme l'attestent le retable en pierre toujours exposé à Saint-Servais de Maastricht, ainsi que le tombeau disparu de saint Trond, commandité par le même Wéric autour de 1170, où le Christ encensé par deux anges couronnait le saint titulaire et saint Euchère fléchissant tous deux les genoux et tendant les mains dans un geste d'adoration³⁵. Dans la liturgie comme dans l'iconographie, la couronne peut être octroyée aux saints et aux justes après la mort, comme le laissent entendre très précocement les mosaïques de Saints-Cosme-et-Damien à Rome et de Saint-Vital à Ravenne, ou au contraire à la fin des temps comme on l'a vu au sujet de la châsse de Maastricht et des pignons adjacents. Sur les pignons dépourvus de toute composante spécifique au Jugement dernier tels les instruments de

³³ Pour la châsse de Saint-Vanne, voir HUGUES DE FLAVIGNY, *Chronicon*, II. PERTZ (éd.), *Hugonis chronicon* (MGH SS VIII), p. 374. Pour les pignons de Visé, la date de 1046 a généralement été acceptée, cf. S. BALACE, *Historiographie de l'art mosan*, Thèse de doctorat, Université de Liège, 2009, pp. 236-237.

³⁴ Voici le passage décrivant la châsse de Saint-Trond : « *Consummato itaque hoc opere, frontem scrinii auro argenteoque splendidi, in quo sancti, ut dictum est, erant reconditi, insigni opere reparavit, sculpta in ea maiestatis ymagine cum geminis sanctorum ymaginibus mirifice deauratis.* » : *Gesta abbatum Trudonensium. Continuatio secunda*, IV, 6. W. PERTZ (éd.), *Chronica et annales aevi Salici. Vitae aevi Carolini et Saxonici*, Hanovre, 1852 (MGH SS X), p. 353, lignes 48-50. « Cet ouvrage achevé, il (Wéric) fit réparer avec un art remarquable le fronton de cette châsse, brillante d'or et d'argent, dans laquelle, ainsi qu'il a été dit, on avait renfermé les reliques des saints : il y fit sculpter la représentation de la majesté divine, avec l'image des deux saints, le tout admirablement doré ». Trad. J. DEMARTEAU, "Orfèvrerie liégeoise du XIII^e siècle. Le retable de saint Remacle à Stavelot", *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 17 (1883), pp. 135-180, en part. p. 163.

³⁵ *Gesta abbatum Trudonensium. Continuatio secunda*, IV, 5, MGH SS X, p. 353, lignes 35-38. DEMARTEAU, "Orfèvrerie liégeoise", p. 163 ; VERDIER, "The twelfth-century chasse", p. 33 ; et A. LEMEUNIER, "Autour du retable de saint Remacle", pp. 62-63. Ces deux derniers auteurs ont par ailleurs rapproché ce type de composition du thème de la *Traditio Legis*.



Fig. 7. Visé, châsse de saint Hadelin (d'après George, *Orfèvrerie septentrionale*)

la Passion et la résurrection des morts, il semble que cette récompense soit remise au moment où les saints accèdent au ciel, mais il est également possible qu'elle n'ait pas été inscrite dans une temporalité déterminée, ainsi qu'on va le voir au sujet des *tituli* de Stavelot.

Sur une importante série de pignons, c'est le saint qui occupe la position centrale où il peut être seul, comme saint Maur sur la châsse de Florennes aujourd'hui conservée au château de Bečov, ou accompagné de deux anges, comme saint Servais à Maastricht (Fig. 8) et saint Annon à Siegburg³⁶. Deux autres saints ont été flanqués de vertus : la Charité et l'Humilité sur la châsse de saint Héribert à Deutz ; la Religion et les Aumônes sur le pignon du British Museum provenant de la première châsse de sainte Ode à Amay (XII^e siècle)³⁷. Ce dernier cas de figure est d'autant plus remarquable que la *Vita* du XIII^e siècle a exalté la piété et la charité de la sainte³⁸. À Aix-la-Chapelle enfin, Charlemagne trône entre le pape Léon III et l'évêque

³⁶ Pour la châsse de Florennes (premier tiers du XIII^e siècle), voir R. DIDIER, "La châsse de saint Maur de l'ancienne abbaye de Florennes", *Annales de la société archéologique de Namur*, 66 (1990), pp. 201-247 ; et BALACE, *Historiographie de l'art mosan*, pp. 374-377. Voir aussi l'article de Katerina Rozinkova dans les actes du colloque *L'art mosan (1100-1250) : un art entre Seine et Rhin ?* (sous presse).

³⁷ Pour la châsse d'Annon, voir à nouveau STEINMANN, *Der Schrein des heiligen Anno*. Pour le pignon d'Amay, voir VERDIER, "The twelfth-century chasse" ; STRATFORD, *Catalogue of Medieval enamels*, pp. 90-97 ; et BALACE, *Historiographie de l'art mosan*, pp. 292-293. Et pour la châsse de saint Héribert, voir S. WITTERKIND, "Heiligenviten und Reliquenschmuck im 12. Jahrhundert. Eine Studie zum Deutzer Heribertschrein", *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 59 (1998), pp. 7-28, en part. p. 11 ; et M. SEIDLER, *Der Schrein des Heiligen Heribert in Köln-Deutz*, Ratisbonne, 2016.

³⁸ LEMEUNIER, "La châsse de sainte Ode", p. 62.



Fig. 8. Maastricht, pignon de la châsse de saint Servais, saint Servais entre deux anges (d'après George, *Orfèvrerie septentrionale*)

Turpin que les *tituli* qualifient de saints³⁹. Il faut relever qu'à Deutz, Siegburg et Aix-la-Chapelle, on a combiné ce schème avec celui qui privilégie la centralité du Christ en inscrivant celui-ci dans un médaillon juste au-dessus du saint.

À la fin du XII^e siècle, on a progressivement inscrit une image de Marie sur un des deux pignons, suivant en cela les progrès galopants de la dévotion mariale. Les exemples les plus anciens sont ceux d'Aix-la-Chapelle et de Deutz où la Vierge à l'Enfant trône entre deux anges, et celle de Siegburg où elle figure en médaillon entre deux saintes. Sur les châsses de Cologne et de Tournai, la Vierge à l'Enfant s'inscrit dans le contexte narratif de l'Adoration des Mages tout en adoptant une position frontale et largement hiératique, suggérant qu'elle a conservé ses fonctions initiales (Fig. 9).

1. Les images iconiques accompagnées d'inscriptions

Sur deux pignons accueillant un saint, une inscription précise le sens du tableau. À Stavelot, le Christ tend vers saint Remacle un phylactère citant un passage de l'Évangile de Luc dans lequel Jésus exhorte ses apôtres à rester vigilants dans l'attente du Jugement dernier : « Que vos reins soient ceints » (Lc 12, 35). Dans les versets suivants, il compare cette vigilance à celle du serviteur qui attend que son maître revienne d'une fête, et conclut en affirmant : « Vous aussi, tenez-vous prêts, car c'est à l'heure où vous n'y penserez pas que le Fils de l'homme viendra ». Alors Pierre lui dit : « Seigneur, est-ce pour nous [ou pour tous] que vous dites cette parabole ? » (Lc 12, 41). C'est précisément ce qui est écrit sur le phylactère déployé devant saint Pierre pour signifier que c'est lui qui pose cette question⁴⁰. Dans l'Évangile de Luc, le Christ y répond en expliquant, à travers cette parabole, que les apôtres endossent une plus grande responsabilité que les simples fidèles. Ces deux inscriptions se rapportent donc moins au Jugement dernier qu'à la responsabilité des apôtres et de leurs successeurs, le collège des évêques auquel appartient saint Remacle. L'image ne s'inscrit en tout cas pas dans le temps futur de la Parousie mais dans le passé évangélique et surtout dans le temps de l'Église qui ne s'achèvera qu'au Jugement dernier, comme le suggèrent également l'alpha et l'oméga flanquant le Christ.

³⁹ J.F. MOFFITT, *The enthroned corpse of Charlemagne. The Lord-in-Majesty theme in early medieval art and life*, Jefferson, 2007 ; V. DEBIAIS, "Interactions textes-images dans la châsse dite 'de saint Charlemagne' : quelques réflexions à propos du discours persuasif", dans R. CASTANO, F. LAPELLA et T. SORRENTI, *Comunicazione e propaganda nei secoli XII e XIII. Atti del convegno internazionale, Messina, 24 - 26 maggio 2007*, Rome, 2007, pp. 237-354 ; et J. TRIPPS, "Zur Inszenierung von Reliquierschreinen : hängende Schreinen", *Aachener Kunstblätter*, 65 (2011-2013), pp. 34-44.

⁴⁰ WITTEKIND, *Altar – Reliquiar – Retabel*, pp. 259-260.

À Maastricht au contraire, l'inscription transmise par l'ange de droite situe la scène dans le cadre de la fin des temps : « *Indue immortalitatem* » (« Revêt l'immortalité » ; Fig. 8)⁴¹. Cette injonction renvoie à la première épître aux Corinthiens qui traite de la résurrection des corps : « Il faut que ce corps corruptible revête l'incorruptibilité, et que ce corps mortel revête l'immortalité » (I Cor 15, 53)⁴². Ce passage, également cité sur le phylactère tenu par son auteur – saint Paul – et saint Thomas siégeant en qualité d'assesseurs du Christ-Juge sur un des longs côtés de la châsse, se réfère à la résurrection des morts qui concerne autant les saints que le commun des mortels. Le pignon semble donc montrer saint Servais au moment où son corps vient de ressusciter et de s'unir à son âme, même s'il n'émerge pas du sol comme les saints Monulphe et Gondulphe. Je pense toutefois que cette représentation presque totalement dépourvue de mouvement et de narrativité est avant tout destinée à servir d'image de culte, au même titre que les autres.

2. Des images de culte

Depuis la fin du x^e siècle au moins, on a inséré des reliques de saints dans des statues généralement orfévrees, comme en témoigne la statue-reliquaire de sainte Foy à Conques⁴³. Ces images tridimensionnelles devaient être disposées sur l'autel ou sur un support dressé derrière l'autel, comme le précise la vision de Robert de Mozac au sujet d'une statue de la Vierge à l'Enfant⁴⁴. Si la statue de sainte Foy demeure exceptionnelle, les textes révèlent l'existence de nombreuses statues de ce type, à commencer par le *Liber miraculorum sanctae Fidis* auquel s'ajoute le remarquable corpus de sources établi par Jean-Marie Sansterre. Ces textes relatent notamment des donations faites aux statues, parfois directement dans la main comme dans le cas de la statue de saint Privat à la cathédrale de Mende, et les miracles qu'elles ont accomplis⁴⁵.

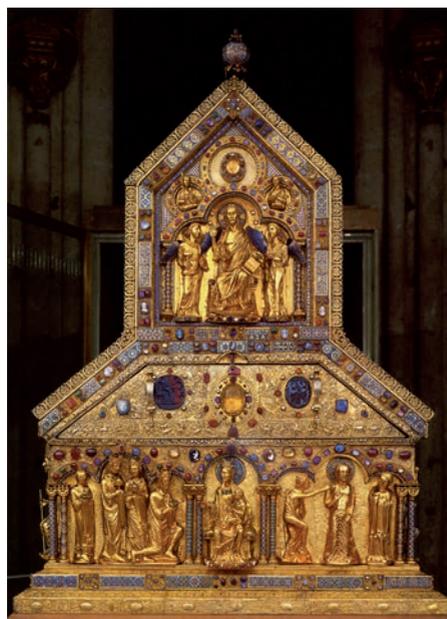


Fig. 9. Cologne, pignon principal de la châsse des Rois Mages, Adoration des Mages et Christ entre deux anges (d'après Lauer, *Der Schrein der Heiligen Drei Könige*)

⁴¹ KROOS, *Der Schrein des heiligen Servatius*, pp. 229-230.

⁴² « *Oportet enim corruptibile hoc induere incorruptionem, et mortale hoc induere immortalitatem* ».

⁴³ Outre les articles de Jean-Marie Sansterre cités plus loin, voir J.-Cl. SCHMITT, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, 2002, pp. 142-146.

⁴⁴ M. GOULLET et D. IOGNA-PRAT, "La Vierge en Majesté de Clermont-Ferrand", dans D. IOGNA-PRAT, É. PALAZZO et D. RUSSO (éd.), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, 1996, pp. 383-405.

⁴⁵ J.-M. SANSTERRE, "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 siècle aux premières décennies du xiii^e siècle", *Cahiers de civilisation médiévale*, 49 (2006), pp. 257-294 ; Id., "La Vierge Marie et ses images chez Gautier de Coinci et Césaire

La statue de sainte Foy comme celles de la Vierge ou les chefs-reliquaires tels celui du pape Alexandre ne donnent toutefois pas l'impression d'agir, que ce soit pour intercéder auprès de Dieu ou accomplir un miracle. C'est pourtant bien cela que l'on attend de leur prototype vivant dans le ciel voire, exceptionnellement, de la statue elle-même, comme l'exprime très clairement le tympan de Conques où la statue de saint Foy semble s'être levée de son trône pour se prosterner devant la main de Dieu, probablement pour qu'il pardonne les péchés de ses protégés ou qu'il accomplisse leurs prières⁴⁶. Il faut relever au passage que ce salut est manifestement obtenu par la célébration de messes votives car derrière le trône figure un autel sur lequel se dresse un calice. Cette image résume donc parfaitement les affinités qu'entretiennent les fonctions dévotionnelles et eucharistiques des reliquaires dont il sera question ultérieurement. On retiendra pour l'instant que malgré l'aspect figé des statues, les dévots devaient être invités à l'imaginer, elle ou son prototype, agissant et intervenant en leur faveur.

Bien qu'il soit difficile de le démontrer, je pense que les saints inscrits sur les pignons des châsses rhéno-mosanes ont également été destinés à recevoir les prières et les dons des dévots. Si les plus anciens sont représentés en pied et non trônant comme la plupart des images tridimensionnelles conservées ou documentées, ce n'est sans doute pas uniquement pour des raisons techniques car le pignon de saint Candide, un des quatre pignons accompagnant la châsse de saint Servais, montre qu'il suffisait d'un relief relativement réduit pour représenter un personnage assis. Il n'en demeure pas moins que c'est dans la seconde moitié du XIII^e siècle, au moment où les orfèvres ont accentué le volume des figures, qu'ils ont progressivement représenté les saints trônant, comme Héribert à Deutz et Charlemagne à Aix-la-Chapelle. Et dans la seconde moitié du XIII^e siècle, le Christ et la Vierge trônant de la seconde châsse de saint Remacle ont reçu l'apparence de véritables rondes-bosses déposées derrière l'autel, faisant ainsi disparaître presque totalement la frontière séparant les statues des reliefs ornant les pignons de châsse⁴⁷.

Il faut également relever que l'évolution de l'usage des statues d'autel a parfois conduit à les inscrire dans un contexte narratif, comme on l'a fait sur les pignons de châsse. C'est le cas du retable d'Angoustrine dont les volets peints montrent une Annonciation et une Visitation, et dont la niche centrale accueillait une statue de la Vierge à l'Enfant, que ce soit celle qui a été dérobée en 1975 ou une autre⁴⁸. Quant au retable de Sant Martí Sarroca, situé dans la province de Barcelone, il devait intégrer une statue mariale dans une Adoration des Mages

de Heisterbach", *Viator*, 41 (2010), pp. 147-178 ; Id., "Sacralité et pouvoir thaumaturgique des statues mariales (X^e siècle-première moitié du XIII^e siècle)", *Revue Mabillon*, n.s. 22 (2011), pp. 53-77 ; et Id., "Après les Miracles de sainte Foy : présence des saints, images et reliques dans divers textes des espaces français et germanique du milieu du XI^e au XIII^e siècle", *Cahiers de civilisation médiévale*, 56 (2013), pp. 39-76.

⁴⁶ ANGHEBEN, *D'un jugement à l'autre*, pp. 236-239.

⁴⁷ B. VAN DEN BOSSCHE, *La châsse de saint Remacle à Stavelot (étude iconographique et stylistique des bas-reliefs et des statuettes)*, *Aachener Kunstblätter*, 58 (1989-1990), pp. 47-73 ; et Id., "La châsse de saint Remacle, les orfèvres, l'atelier : état de la question", dans B. VAN DEN BOSSCHE, A. DIERKENS et N. SCHROEDER (dir.), *À la recherche d'un temps oublié. Histoire, art et archéologie de l'abbaye de Stavelot-Malmedy au XIII^e siècle. Actes du colloque organisé en mai 2012*, Stavelot, 2014, pp. 79-85.

⁴⁸ T. HEILBRONNER, *Ikongraphie und zeitgenössische Funktion hölzerner Sitzmadonnen im romanischen Katalonien*, Hambourg, 2013, pp. 158-159.

dont un des protagonistes a été conservé⁴⁹. C'est d'autant plus vraisemblable qu'à la fin du XII^e siècle et au début du siècle suivant, les retables orfèvrés ou peints ont accueilli toujours plus fréquemment une figure hiératique de la Vierge recevant les Mages, comme à Aralar, Espinelves, Avià et Coll⁵⁰. Si cette reconstitution du retable de Sant Martí Sarroca est exacte, cela signifie que malgré la distance séparant ces œuvres, les usages des statues mariales et ceux des châsses se sont rejoins autour de 1200 pour inscrire une Vierge à l'Enfant tridimensionnelle et hiératique dans un contexte narratif. On peut donc supposer qu'en dépit des apparences, ces deux types d'images hagiographiques partageaient une grande partie de leurs fonctions culturelles et dévotionnelles.

Pour toutes les figures en relief de la Vierge à l'Enfant associées aux Mages, qu'elles aient appartenu à un retable ou à une châsse, on peut supposer qu'elles intervenaient dans le cadre du drame liturgique organisé le jour de l'Épiphanie, recevant les offrandes déposées sur l'autel par des clercs jouant le rôle des Mages, ainsi que l'a postulé Ilène Forsyth⁵¹. Pour la châsse de Cologne, Victoria Ciresi a soutenu avec de solides arguments que la présence d'Otton IV dans le sillage du cortège des Mages commémorait le couronnement célébré à Aix-la-Chapelle en 1198, car l'empereur fit une première offrande à l'autel de la Vierge au début de la cérémonie et une deuxième au moment de l'offertoire (Fig. 9)⁵². On peut également postuler que la scène faisait écho à toutes les cérémonies d'offertoire et plus particulièrement au moment où le cler-

⁴⁹ J. FOLCH I TORRES, "De com eren disposades les imatges escultòriques en l'altar romànic", *Gaset de les Arts*, 21 (1925), pp. 4-7 ; R. ALCOY I PEDRÓS, "Santa Maria de Sant Martí Sarroca (Talla)", dans *Catalunya Romànica*, 19. *El Penedès. L'Anoia*, Barcelone, 1992, pp. 181-183 ; J. CAMPS I SÒRIA, "Le mobilier d'autel en Catalogne à l'époque romane", dans F. GUARDANS I CAMBÒ, D. BOYER (éd.), *Autour de l'autel roman catalan*, Paris, 2008, pp. 125-148, en part. pp. 134-135 ; et HEILBRONNER, *Ikongraphie und zeitgenössische Funktion hölzerner Sitzmadonnen*, pp. 159-161.

⁵⁰ M. CASTIÑEIRAS, "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 P. L. HUERTA (éd.), *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*, Aguilar de Campoo, 2011, pp. 9-75, en part. pp. 69-70 ; et R. ALCOY, "De la idea al relato visual. La pintura catalana sobre tabla y su contexto internacional en el siglo XII", dans C. FROSININI, A. MONCIATTI et G. WOLF (éd.), *La pittura su tavola del secolo XII. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della Croce di Rosano*, Florence, 2012, pp. 141-152. Pour le retable d'Espinelves (vers 1186), voir M. CASTIÑEIRAS, "Catalan Romanesque Painting Revisited : The Altar-Frontal Workshop", dans C. HOURIHANE (éd.), *Spanish Medieval Art : Recent Studies*, Tempe et Princeton, 2007, pp. 120-153, en part. pp. 142-147 ; M. BELTRÁN GONZÁLEZ, "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 ; et Id., "La performance catedralicia como modelo de prestigio. La iconografía del frontal de la Mare de Déu i els Profetes », *Eikón / Imago*, 1 (2012), pp. 39-70.

⁵¹ K. YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, 2 vol. Oxford, 1951, II, pp. 29-63. I.H. FORSYTH, "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 ; et HEILBRONNER, *Ikongraphie und zeitgenössische Funktion hölzerner Sitzmadonnen*, pp. 166-169.

⁵² L.V. CIRESI, "A Liturgical Study of the Shrine of the Three Kings in Cologne", dans C. HOURIHANE (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 B. REUDENBACH et G. TOUSSAINT (éd.), *Reliquiare im Mittelalter*, Berlin, 2005, pp. 165-185. Pour la critique d'authenticité de ces objets, voir D. KEMPER, *Die Goldschmiedearbeiten am Dreikönigenschrein. Bestand und Geschichte seiner Restaurierungen im 19. und 20. Jahrhundert, mit Beiträgen zu Materialanalysen und Herstellungstechniken*, 3 vol., Cologne, 2014, III, pp. 63-64, cat. 240 et 243.

gé apportait le pain et le vin destinés à être consacrés, parce que les théologiens ont assimilé la procession des fidèles à celle de l'Épiphanie et que les récipients des deux derniers Mages colonais s'apparentent à de ciboires⁵³. La fonction dévotionnelle semble donc s'être combinée avec des pratiques liturgiques tantôt occasionnelles, tantôt quotidiennes.

3. Exposition et occultation

La structure des châsses pose la question de la fonction jouée par chacun des deux pignons au moment où elles étaient déposées derrière l'autel. Il faut en effet se demander si l'image du saint ou de la Vierge était tournée vers l'ouest ou vers l'est, autrement dit quels étaient ses rapports hiérarchiques avec l'image du Christ lorsque celle-ci figurait sur l'autre pignon, et la façon dont les fidèles y avaient accès. Dans le cas du retable de saint Remacle, on a suggéré qu'il était disposé au centre du déambulatoire pour que les fidèles et les pèlerins puissent y accéder sans gêner les moines (Fig. 10). Quant à la châsse, elle se serait enfoncée dans l'épaisseur de la paroi de telle sorte que l'autre pignon soit visible depuis la crypte⁵⁴. On ignore toutefois le sujet du deuxième pignon et on ne peut pas être certain que celui qui a été reproduit sur le dessin était initialement tourné vers le déambulatoire. Et si cette restitution était exacte, elle demeurerait de toute façon exceptionnelle.

Dans la crypte de Celles-les-Dinant, un des pignons devait être plaqué contre la paroi orientale où une niche a manifestement été prévue à cet effet, ce qui signifie qu'il n'était visible qu'au moment des processions. Dans des contextes architecturaux plus complexes, on peut supposer qu'un dispositif adapté au lieu permettait de faire le tour du chœur des moines pour pouvoir accéder visuellement voire physiquement aux reliques par l'arrière sans perturber les offices. C'est le cas notamment à Stavelot où le déambulatoire permettait ce type de circulation, comparable à celle qui était conçue pour les cryptes annulaires depuis la *confessio* de Grégoire le Grand à Saint-Pierre de Rome⁵⁵. On aurait alors disposé le retable et la châsse à l'entrée de l'abside et non pas dans le déambulatoire comme dans la restitution évoquée plus haut. Quant aux édifices dépourvus de déambulatoire, tels la collégiale de Maastricht et la cathédrale carolingienne de Cologne, ils ont dû imposer des dispositions comparables à celle de la crypte de Celles-les-Dinant, avec un pignon inaccessible au regard, ou au contraire des aménagements originaux permettant une circulation autour du reliquaire. Les deux hypothèses applicables à Stavelot laissent en tout cas supposer que cet exemple n'était pas unique et que d'autres églises ont prévu un accès visuel de la châsse par l'arrière.

⁵³ Voir notamment HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *Gemma animae*, I, 27. MIGNE (éd.), *PL* 172, 553 A-B. Pour l'argumentation de cette hypothèse, je me permets de renvoyer à M. ANGHEBEN, "La Vierge à l'Enfant comme image du prêtre officiant. Les exemples des peintures romanes des Pyrénées et de Maderuelo", *Codex aquilarensis*. 28. *Creer con imágenes en la Edad Media*, 2012, pp. 29-74, en part. pp. 36-39. Il faut encore signaler qu'une gravure de 1671 montre un ciborium dans les mains du premier Mage, cf. CIRESI, "A Liturgical Study", fig. 7.

⁵⁴ B. LAMBOTTE, "L'église abbatiale de Stavelot au XIII^e siècle. Regard archéologique sur des modifications architecturales du chevet", dans DIERKENS (dir.), *À la recherche d'un temps oublié*, pp. 47-55. L'idée a été envisagée avec une certaine réserve par B. D'HAINAUT-ZVENY, "De la diversité des manières d'exposer les reliquaires dans les sanctuaires médiévaux et de ces usages dans l'abbatiale de Stavelot (XI^e-XIII^e siècles). De la géographie du sacré", dans *ibid.*, pp. 101-107, en part. pp. 103-104. KOCKEROLS, "Découverte d'un second dessin", p. 217, a au contraire fermement rejeté l'hypothèse.

⁵⁵ Pour la circulation dans les cryptes, voir C. SAPIN, *Les cryptes en France : pour une approche archéologique, IV^e-XIV^e siècle*, Paris, 2014.

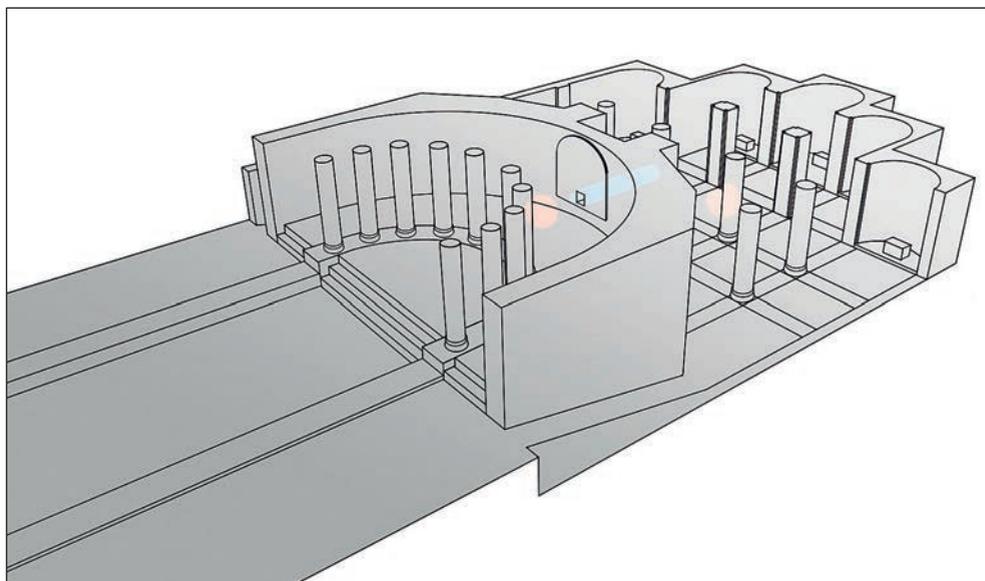


Fig. 10. Restitution de l'abside et de la crypte de l'église abbatiale ottonienne de Stavelot (dessin de Marco Venanzi)

Quelle que fût leur disposition exacte, ces reliquaires se rattachaient à l'autel qu'ils devaient orner une grande partie de l'année liturgique. Ils devaient être occultés pendant le Carême et peut-être à d'autres moments de l'année, et être exaltés lorsqu'on célébrait les fêtes liées à leurs reliques. Dans le cas des reliques de la Vraie Croix qui concernent une importante série de staurothèques mosanes, on peut supposer qu'elles étaient dévoilées le Vendredi saint pour être adorées, comme le suggèrent certains ordinaires ou coutumiers, mais aussi lors des fêtes de l'Invention et de l'Exaltation de la croix. C'est ce que semble signifier la croix mosane de Berlin dont les plaques émaillées relatant les différents épisodes de la découverte de la Vraie Croix comportent une image exceptionnelle de sainte Hélène adorant cette relique érigée sur un autel à la manière des croix-staurothèques, sans doute le jour même de l'Invention⁵⁶. Les rideaux représentés écartés à l'arrière-plan illustrent du reste bien la pratique d'occultation et de dévoilement des reliques. L'usage des staurothèques dans le cadre de la fête de l'Invention est suggéré avec plus de force encore par les *tituli* du triptyque de Stavelot qui correspondent à des antennes entonnées à cette occasion⁵⁷. Enfin, l'ordinaire du XIV^e siècle de la collégiale

⁵⁶ Voir STRATFORD, *Catalogue of Medieval enamels*, pp. 68-77 ; la notice de H.A. Klein dans BAGNOLI (éd.), *Treasures of Heaven*, p. 85 ; et celle de Christine Descatoire dans DESCATOIRE, GIL, *Une renaissance*, p. 85.

⁵⁷ Pour les inscriptions du triptyque, voir W. VOELKLE, *The Stavelot Triptych. Mosan Art and the Legend of the True Cross*, New York et Londres, 1980, p. 24, qui a rattaché ces textes liturgiques aux messes et à l'office de Laudes célébrés le jour de l'Invention. Pour les autres usages des antennes citées, voir le site CANTUS Database, University of Waterloo (<http://cantusdatabase.org>). Pour les rituels évoquant le couvrement des croix et des crucifix durant le Carême, voir HOLBERT, *Mosan Reliquary Triptychs*, pp. 216-223. Pour la fête de l'Exaltation de la croix, voir L. VAN TONGEREN, *Exaltation of the Cross. Toward the Origins of the Feast of the Cross and the Meaning of the Cross in Early Medieval Liturgy*, Louvain et Paris, 2000.

Notre-Dame de Maastricht prescrit l'exposition du reliquaire rapporté de Byzance en 1206 dans l'abside du chœur oriental durant la semaine pascalle⁵⁸.

Comme l'a très justement relevé Kelly McKay Holbert, les ordinaires ou coutumiers demandent de recouvrir les reliquaires et les croix se trouvant sur l'autel le Mercredi des Cendres, mais pas de les apporter en vue d'y être occultés. Elle en a très justement déduit que les triptyques de la Vraie Croix faisaient partie de ces objets, que leurs volets étaient fermés durant la période de Carême et, par conséquent, qu'ils demeuraient sur l'autel durant toute l'année liturgique⁵⁹. Cette hypothèse est corroborée par l'unique œuvre monumentale de la série de staurothèques mosanes, la châsse de saint Remacle, qui était intégrée dans le retable de Stavelot et dont le pignon accueillait une relique de la Vraie Croix, car il paraît peu vraisemblable qu'on se soit limité à des usages aussi ponctuels pour un ensemble de cette taille dédié au saint patron de l'abbaye. Le triptyque de Sainte-Croix de Liège devait également être utilisé à l'occasion des fêtes dédiées à Jean-Baptiste et saint Vincent puisqu'il contient des reliques de ces deux saints. Quant aux retables et aux pignons de châsse, ils devaient être visibles et accompagner visuellement la célébration de la messe à de multiples occasions, en particulier lorsqu'ils se dressaient derrière le maître-autel.

LA FONCTION EUCHARISTIQUE

Le plus important reste que ces reliquaires ont servi de toile de fond au sacrifice eucharistique et qu'on a adapté leur iconographie à cette fonction majeure en la combinant souvent avec leur fonction dévotionnelle. Pour comprendre la fonction eucharistique des reliquaires, il faut commencer par relever qu'ils ont fréquemment associé une image du Christ glorieux avec une évocation de sa Passion à travers le signe de la croix. Sur les retables et les pignons, on a disposé une figure du Christ en buste ou en pied derrière ou au-dessus de la croix que l'on devait obligatoirement poser sur l'autel au moment du sacrifice. Sur les staurothèques, la croix est constituée par les reliques du Saint Bois et devait donc faire écho à la croix d'autel ou la remplacer, comme sur la plaque émaillée de Berlin où c'est cette relique qui joue cette fonction.

Dans plusieurs œuvres en tout cas, cette croix est dominée par une figure du Christ en buste qui renvoie à sa gloire et à sa divinité, et complète donc l'évocation de sa Passion et de son humanité. C'est le cas sur les triptyques de Liège et de la collection Guennol, et sur les staurothèques de Bruxelles et de Tongres⁶⁰. Quant aux triptyques de Stavelot, de la collection Dutuit et de Florennes, ils sont incomplets à l'endroit où aurait pu se trouver un Christ en buste, de sorte que l'hypothèse peut être envisagée. De manière éminemment significative, le retable de Stavelot a effacé la frontière séparant ce type d'objet des staurothèques puisqu'il présente également une relique de la croix, insérée sur le registre supérieur du pignon de la

⁵⁸ M.L. DE KREEK, *De kerkschat van het Onze-Lieve-Vrouwekapittel te Maastricht*, Amsterdam, 1994, pp. 18-20 ; et M. PLAVAU, *La collégiale Sainte-Croix à Liège. Formes et modèles dans l'architecture du Saint-Empire. XIII^e-XV^e siècles*, Namur, 2013, pp. 324-325.

⁵⁹ HOLBERT, *Mosan Reliquary Triptychs*, pp. 205-258. Pour les usages liturgiques et dévotionnels des croix, voir également C. HAHN, *Strange Beauty. Issues in the Making and Meaning of Reliquaries, 400-circa 1204*, University Park, 2012, pp. 84-92.

⁶⁰ S. BALACE, "Cadre-staurothèque", dans DUMORTIER (éd.), *La salle aux trésors*, p. 50 (vers 1200-1220).

châsse dédiée à saint Remacle où elle se combine avec une image du Christ en pied. Et sur le tympan, le Christ en buste est inscrit dans un quadrilobe évoquant la croix, comme sur l'autel portatif de Stavelot et surtout le vitrail de Châlons-en-Champagne où la Crucifixion occupe le centre d'un quadrilobe⁶¹.

La Christ prêtre et victime

1. L'illustration des sacramentaires et des missels

Dans une interpolation de la lettre à Secundinus, on a fait dire à Grégoire le Grand qu'il convenait de représenter le Christ sous trois aspects : en majesté, suspendu à la croix et sur les genoux de sa mère⁶². Le texte précise que ces images, que l'on peut qualifier de canoniques, renvoient aux deux natures du Christ et il devait en aller de même pour les croix et les Christs en buste des reliquaires mosans. On peut toutefois supposer qu'elles se référaient également aux deux fonctions remplies par le Christ au moment du sacrifice eucharistique : comme l'affirment les liturgistes dont Hériger de Lobbes et Alger de Liège, il est à la fois le prêtre et la victime, celui qui sacrifie et celui qui est sacrifié⁶³. Si c'est bien son corps et son sang qui sont immolés et consommés, c'est encore lui qui accomplit cet holocauste en tant que grand-prêtre de l'ordre de Melchisédech, comme l'affirme l'Épître aux Hébreux (He 7)⁶⁴. C'est pourquoi ces deux images ont été associées dans l'illustration du livre de l'officiant.

Dans l'illustration de la Préface, le Christ est généralement représenté dans sa gloire entouré des hiérarchies angéliques, à commencer par les séraphins qui se préparent à chanter le *Sanctus*, et tenant parfois une hostie. La nature de l'objet exposé par le Christ n'est pas toujours aisée à déterminer, mais on peut y voir une hostie lorsqu'il en reproduit le décor comme les grenetis ornant son pourtour dans le sacramentaire de Metz, ou une simple croix dans un missel français des XI^e-XII^e siècles⁶⁵. Et pour illustrer le canon, on évoque la Passion du Christ à travers

⁶¹ Pour l'autel portatif de Stavelot, voir A. GUIDERA, *Der Tragaltar aus Stavelot. Ikonographie und Stil*, Brême, 2003 ; WITTEKIND, *Altar – Reliquiar – Retabel*, pp. 51-172 ; et Patrick HENRIET, "Relire l'autel portatif de Stavelot", dans GEORGE (éd.), *Orfèvrerie septentrionale*, pp. 179-208. Pour le vitrail de Châlons-en-Champagne, voir J. FUSIER et J. PHILIPPOT, *Vitraux des églises de Châlons-en-Champagne. Notre-Dame-en-Vaux, Saint-Alpin, Saint-Étienne*, Langres, 2005, pp. 65-70.

⁶² GRÉGOIRE LE GRAND, *Epistula ad Secundinum*. NORBERG (éd.), *S. Gregorius Magnus : Registrum epistularum*, Turnhout, 1982 (Corpus christianorum. Series latina, 9), Appendix X, pp. 1110-1111, lignes 181-182. Repris notamment par GUILLAUME DURAND, *Rationale divinarum officiorum*, I, 3, 6. A. DAVRIL et T. M. THIBODEAU (éd.), *Guillelmi Duranti rationale divinarum officiorum*, Turnhout, 1995 (Corpus christianorum. Continuatio mediaevalis, 140), p. 37, lignes 78-81.

⁶³ HÉRIGER DE LOBBES, *De corpore et sanguine Domini*. MIGNE (éd.), *PL* 139, 187 B. ALGER DE LIÈGE, *De sacramentis corporis et sanguinis Domini*, I, 12. MIGNE (éd.), *PL* 180, 778 B-C. Voir aussi L. BRIGUÉ, *Alger de Liège. Un théologien de l'eucharistie au début du XII^e siècle*, Paris, 1936, pp. 125-132.

⁶⁴ L.-J. BORD, *Melchisédek : formation, histoire et symbolique d'une figure biblique*, Paris, 2013.

⁶⁵ Ce missel provient du Maine ou de Touraine (BnF, nouv. acq. lat. 2659, f° 2r). Pour l'interprétation des disques exposés par le Christ comme des hosties, voir M. SCHAPIRO, "Two Romanesque Drawings in Auxerre and Some Iconographic Problems", dans D. MINER (éd.), *Studies in Art and Literature for Belle Da Costa Greene*, Princeton, 1954, pp. 331-349 (repris dans *Romanesque Art. Selected Papers*, New York, 1993, pp. 306-327), en part. pp. 313-315 ; et R. E. REYNOLDS, "Eucharistic Adoration in the Carolingian Era ? Exposition of Christ in the Host", *Peregrinations. Journal of Medieval Art and Architecture*, 4, 2 (2013), pp. 70-153.

une Crucifixion ou un simple tau⁶⁶. C'est ce que montre encore plus clairement le second missel de l'abbaye de Saint-Vindicien du Mont Saint-Éloi réalisé vers 1250 où un calice figure sous le Crucifié et sur un autel dressé à la droite du Christ en majesté⁶⁷. On relèvera au passage que dans cette composition, le Christ est aussi le protagoniste principal d'un Jugement dernier qui se déploie autour de lui, sans pour autant perdre sa dimension eucharistique. La combinaison de ces deux thèmes à première vue incompatibles s'inscrit en effet dans une tendance dont les prémices sont observables sur le triptyque de Liège et qui s'est renforcée au milieu du XIII^e siècle.

2. Les décors d'autel

Les deux images canoniques du Christ ont également été associées dans les décors d'autel, donnant parfois l'impression qu'elles ont été transposées d'un sacramentaire ou d'un missel. Un des premiers exemples est celui de l'autel en pierre de Cividale del Friuli dont la face postérieure est ornée de deux croix gemmées tandis que la face antérieure montre un Christ en gloire porté par deux anges et flanqué de deux autres anges, sans doute des séraphins voire une image synthétique des séraphins et des chérubins puisqu'ils sont hexaptéryges comme les premiers et possèdent les ailes ocellées des seconds⁶⁸. On peut citer ensuite l'autel d'or de Saint-Ambroise de Milan où le Christ en gloire a été inséré dans un cadre en forme de croix et, surtout, l'autel de Saint-Guilhem-le-Désert où l'on a littéralement transposé les deux images canoniques des livres de l'officiant⁶⁹.

La double fonction jouée par le Christ peut être déduite d'indices épigraphiques ou iconographiques, comme sur l'autel de Cividale où il arbore une étole liturgique. Sur l'antependium disparu de Charles le Chauve connu par un tableau du XV^e siècle qui le représente à un moment où il avait été transformé en retable, le Christ en majesté et en gloire porte une grande croix gemmée évoquant sans doute autant sa victoire sur la mort que sa Passion (Fig. 11)⁷⁰. L'inscription qui l'encadre indique très significativement que les deux chérubins volant au-dessus de lui chantent le *Sanctus* liturgique : SANCTUS DEUS DOMINUS SABAOOTH. Ces mots correspondent exactement au chant entonné entre la Préface et le canon, et non pas au triple *sanctus*

⁶⁶ V. H. ELBERN, "Über die Illustration des Messkanons im frühen Mittelalter", dans P. BLOCH et J. HOSTER (éd.), *Miscellanea Pro Arte. Hermann Schnitzler zur Vollendung des 60. Lebensjahres am 13. Januar 1965*, Düsseldorf, 1965, pp. 60-67 ; R. SUNTRUP, "Te Igitur-Initialen und Kanonbilder in mittelalterlichen Sakramentarhandschriften", dans C. MEIER et U. RUBERG (éd.), *Text und Bild. Aspekten des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit*, Wiesbaden, 1980, pp. 278-366 ; et E. MAZZA, "Vere dignum e Te igitur : libro liturgico e devozione alla luce dei commenti medievali alla liturgia", dans M. COSTA (éd.), *Le culte et ses rites : des témoins manuscrits aux expressions de la dévotion populaire, Actes du Colloque international d'Aoste, 2 et 3 avril 1993*, Aoste, 1994, pp. 147-161.

⁶⁷ Arras, médiathèque municipale, ms. 38 (58), f^o 105v-106r (Artois, vers 1250), cf. Marc Gil dans DESCATOIRE, GIL, *Une renaissance*, pp. 187-188.

⁶⁸ L. CHINELLATO, "L'Altare di Ratchis", dans V. PACE (éd.), *L'VIII secolo : un secolo inquieto. Atti del Convegno internazionale di studi. Cividale del Friuli, 4-7 dicembre 2008*, Cividale del Friuli, 2010, pp. 83-91 ; et EAD., *L'ara di Ratchis a Cividale : la ricerca e la riscoperta delle policromie*, Udine, 2016.

⁶⁹ X. BARRAL I ALTET et Ch. LAURANSON-ROSAZ (dir.), *Saint-Guilhem-le-Désert. La fondation de l'abbaye de Gellone. L'autel médiéval, Actes de la table ronde d'août 2002*, Aniane, 2004.

⁷⁰ D. GABORIT-CHOPIN, "Le trésor du haut Moyen Âge. Dagobert et Charles le Chauve", dans *Le trésor de Saint-Denis*, Paris, 1991, pp. 41-54, en part. pp. 49-50.

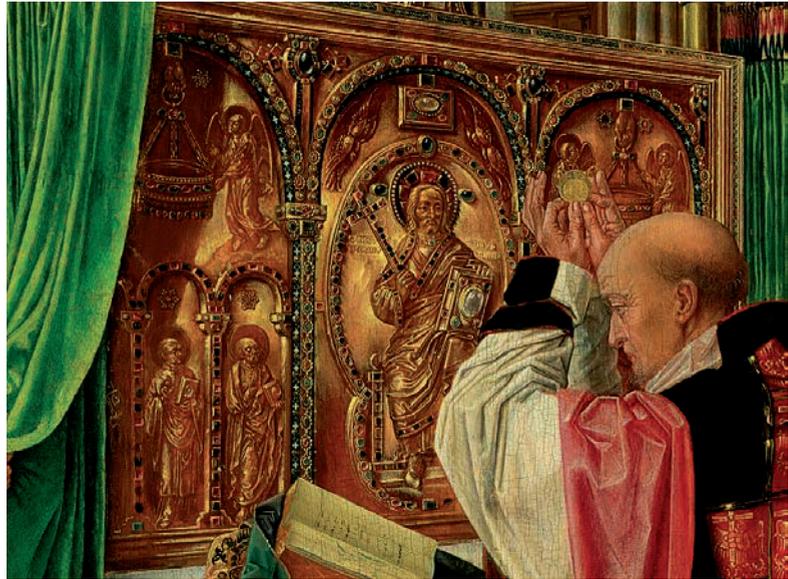


Fig. 11. Londres, National Gallery, Maître de saint Gilles, Messe de saint Gilles, détail montrant l'antependium de Charles le Chauve (photo du musée)

d'Isaïe ou de l'Apocalypse, et attestent par conséquent que ces anges chantent à l'unisson avec la communauté réunie dans l'église dans le cadre de la liturgie de l'autel. Plusieurs auteurs, comme Ambroise, Grégoire le Grand et Alger de Liège, ont en effet affirmé que les anges étaient réellement présents dans l'église pour y célébrer le sacrifice eucharistique avec l'Église pérégrinante⁷¹. Amalaire de Metz, dont les commentaires de la messe sont contemporains de l'antependium, a précisé que cette union des Églises céleste et terrestre s'effectue précisément au moment du *Sanctus*. Honorius Augustodunensis a repris le propos d'Amalaire et Wibald de Stavelot et a exprimé la substance dans la glose de son sacramentaire en associant à ce chant le texte de Grégoire le Grand dont il vient d'être question, d'après la version du pseudo Alcuin⁷². Amalaire a ajouté que si la Préface, qui annonce le *Sanctus*, n'évoque pas les chérubins, ceux-ci y prennent part au même titre que les séraphins⁷³. Ce parement d'autel matérialisait donc la présence du Christ-prêtre et de ses anges dans l'église à partir du *Sanctus* en précisant que les chérubins l'entonnent en chœur avec les membres de l'Église locale.

⁷¹ AMBROISE, *Expositio Evangelii secundum Lucam*, I, 28. G. TISSOT (éd.), *Ambroise de Milan. Traité sur l'Évangile de s. Luc. Livres I-IV*, Paris, 1956 (Sources chrétiennes, 45), p. 61. GRÉGOIRE LE GRAND, *Dialogi*, IV, 60, 2. A. DE VOGÜÉ (éd.), *Grégoire le Grand. Dialogues*, Paris, 1980 (Sources chrétiennes, 265), pp. 202-203. ALGER DE LIÈGE, *De sacramentis corporis et sanguinis Dominici*, I, 12. MIGNE (éd.), *PL* 180, 778 A-B.

⁷² AMALAIRE DE METZ, *Liber officialis*, III, 26, 1. J.-M. HANSSENS (éd.), *Amalarii episcopi opera liturgica omnia*, Cité du Vatican, 1948-1950 (Studi e testi, 138 et 139), I, pp. 343-344. HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *Gemma animae*, I, 102. MIGNE (éd.), *PL* 172, 577 A. La glose du sacramentaire de Wibald de Stavelot a récemment fait l'objet d'une publication temporaire, d'une traduction et d'une remarquable analyse par P. HENRIET, "Relire l'autel portatif", pp. 200-207.

⁷³ AMALAIRE DE METZ, *Canonis missae interpretatio*, 1-8, et *Liber officialis*, III, 21, 8. HANSSENS (éd.), *Amalarii*, I, pp. 291-293, et II, p. 326. Même idée chez HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *Gemma animae*, I, 42, et *Sacramentarium*, 87. MIGNE (éd.), *PL* 172, 556 D et 792 A.

La double fonction du Christ est également exprimée sur l'autel portatif d'Augsbourg, daté de 1170-1180, même s'il est dépourvu de théophanie (Fig. 12). Sur sa face inférieure figure une Crucifixion entourée d'une inscription affirmant que le Christ est à la fois *presul* et *hostia* : IN PRECIBUS FIXVS STANS PRESVL ET HOSTIA XPS (CHRISTVS)⁷⁴. Le mot *presul* doit sans doute être traduit par « évêque » comme dans les inscriptions du plat de reliure de l'Évangélaire de Bernward d'Hildesheim, du bras-reliquaire de saint Marcien à Messine, d'un chapiteau de Saint-Jacques de Compostelle et du portail de Saint-Zénon de Vérone⁷⁵. Le Christ a donc été considéré comme la victime et l'officiant du sacrifice célébré sur cet objet, même s'il n'a pas été représenté dans cette seconde fonction. Dans un tel contexte, l'Église recueillant le sang du Christ dans un calice renvoie davantage au sacrement qu'à l'institution ecclésiale. D'autant



Fig. 12. Augsbourg, Städtisches Maximilianmuseum, DM IV/1, autel portatif (d'après Budde, *Altare portatile*)

⁷⁴ M. BUDDÉ, *Altare portatile. Compendium der Tragaltäre des Mittelalters, 600-1600*, Münster, 1998, pp. 66-73 (n° 63). Celui-ci traduit *presul* par *Erster*, en se référant à celui qui prie évoqué au début de l'inscription

⁷⁵ V. DEBJAIS, "Le chant des formes. L'écriture épigraphique, entre matérialité du tracé et transcendance des contenus", *Revista de poética medieval*, 27 (2013), pp. 101-129, en part. p. 101 ; V. PAGE, "Staurotheken und andere Reliquiare in Rom und in Süditalien (bis ca. 1300). Ein erster Versuch eines Gesamtüberblicks", dans ... *das Heilige sichtbar machen. Domschätze in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft*, Ratisbonne, 2010, pp. 137-160, en part. p. 148 ; M. CASTIÑEIRAS, "The Topography of Images in Santiago Cathedral. Monks, Pilgrims, Bishops, and the Road to Paradise", dans J. D'EMILIO (éd.), *Culture and society in medieval Galicia. A cultural crossroads at the edge of Europa*, Leyde, 2015, pp. 631-694, en part. p. 633 ; et A. VON HÜLSEN-ESCH, *Romanische Skulptur in Oberitalien als Reflex der kommunalen Entwicklung im 12. Jahrhundert. Untersuchungen zu Mailand und Verona*, Berlin, 1994, pp. 200-207. Pour cette acception du mot *praesul*, voir également Ch.D. DU CANGE et al., *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Niort, 1883-1887, 6, col. 473b.

que la plaque supérieure réunit deux paradigmes du sacrifice eucharistique cités dans le *Supra quae*, une des oraisons du canon : Abel et Melchisédech brandissant significativement un calice et une hostie marquée d'une croix⁷⁶.

Les deux images canoniques du Christ se retrouvent également dans les dispositifs éminemment originaux des retables scandinaves que domine une arcade encadrant un grand crucifix, comme le montre dès 1135 l'exemple de Lisbjerg conservé au Nationalmuseet de Copenhague où le Christ en majesté figure à la fois au centre du retable et au sommet de l'arc⁷⁷. Comme les croix des staurothèques mosanes, ces crucifix devaient donc jouer le rôle de la croix d'autel ou lui faire écho. Quant à leur dimension eucharistique, elle a été clairement signifiée sur le retable de Broddetorp conservé au Historiska Museet de Stockholm où le sang du Crucifié s'écoule dans un calice, attestant que c'est ce même sang que contient le calice déposé sur l'autel par l'officiant après la consécration. Il faut enfin ajouter à ce remarquable corpus les châsses limousines dont un nombre considérable superpose une théophanie et une Crucifixion, même si elles ne comportent aucun indice eucharistique⁷⁸.

Les reliquaires mosans

Ce rapide passage en revue des décors d'autel montre qu'une remarquable série de reliquaires mosans se conforme à cet usage consistant à évoquer ou à montrer séparément ou conjointement la gloire et les souffrances du Christ. Pour démontrer que ces images se rapportent à son double statut de prêtre et de victime, il convient toutefois de pousser plus avant l'analyse des programmes. Les deux œuvres les plus explicites de ce point de vue sont les staurothèques du Petit Palais.

1. Les triptyques de la collection Dutuit

On a vu précédemment que sur ces deux triptyques, les reliques de la Vraie Croix ont été disposées au-dessus de la table du sacrifice et jouent donc pleinement le rôle de la croix d'autel (Figs. 13-14). Sur le plus grand des deux, le moins restauré, cet autel accueille également trois candélabres. Quant à la Visite des Saintes Femmes, elle rappelle que l'autel a été assimilé au tombeau du Christ. Cette assimilation est encore plus nette sur le vitrail de Chemillé-sur-Indrois qui est globalement contemporain et forme une sorte de retable vitré érigé à l'arrière de l'autel (Fig. 15)⁷⁹. Sous une théophanie et une Crucifixion, on a inscrit une Déposition dans

⁷⁶ R. SUNTRUP, "Präfigurationen des Meßopfers in Text und Bild", *Frühmittelalterliche Studien*, 18, 1984, pp. 468-528.

⁷⁷ Søren KASPERSEN, "Narrative 'Modes' in the Danish Golden Frontals", dans KASPERSEN, THUNO, *Decorating the Lord's Table*, pp. 79-127, en part. p. 80.

⁷⁸ M.-M. GAUTHIER, *Émaux méridionaux : catalogue international de l'œuvre de Limoges. 1. L'époque romane*, Paris, 1987 ; et M.-M. GAUTHIER, É. ANTOINE et D. GABORIT-CHOPIN (dir.), *Corpus des émaux méridionaux. Tome II. L'apogée 1190-1215*, Paris, 2011.

⁷⁹ J. HAYWARD, "The Redemption Windows of the Loire Valley", dans S.McK. CROSBY et al. (éd.), *Études d'art médiéval offertes à Louis Grodecki*, Paris, 1981, pp. 129-138, en part. pp. 129-131 ; A. GRANBOULAN, "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. pp. 43 et 48-50 ; et EAD., "Le vitrail au XII^e siècle dans le domaine Plantagenêt", dans D. GABORIT-CHOPIN et É. TABURET-DELAHAYE (dir.), *L'œuvre de Limoges. Art et histoire au temps des Plantagenêts, Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel les 16 et 17 novembre 1995*, Paris, 1998, pp. 249-266, en part. pp. 255-259.



Fig. 13. Paris, Petit Palais, grand triptyque Dutuit (O. Dut. 1237 ; photo du musée)

laquelle le Sépulcre a reçu la forme d'un autel dressé sur deux colonnettes érigé au milieu d'un édifice de type ecclésial. Dans un tel contexte, Joseph d'Arimathie et Nicodème font explicitement écho aux deux principaux officiants qui reposent les saintes espèces sur l'autel après les avoir élevées, comme l'affirment les liturgistes depuis Amalaire de Metz⁸⁰.

Sur les triptyques comme sur ce vitrail, on a donc signifié que le pain et le vin consacrés à l'autel correspondent à la chair et au sang du Christ déposé dans le Sépulcre. Comme l'a clairement écrit Rupert de Deutz : « Il ne forme qu'un seul corps celui qui, né de la Vierge, est suspendu à la croix et celui qui, offert sur l'autel, renouvelle la Passion du Christ »⁸¹. Il se pourrait même que sur le grand triptyque, l'agate rouge disposée en cabochon entre l'ange et les Saintes Femmes matérialise son sang versé sur la croix.

⁸⁰ AMALAIRE DE METZ, *Liber officialis*, III, 26, 9-10. HANSENS (éd.), *Amalarii*, II, pp. 346-347. HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *Sacramentarium*, 88. MIGNE (éd.), *PL* 172, 794 B.

⁸¹ RUPERT DE DEUTZ, *De divinis officiis*, II, 15. H. HAACKE (éd.), *Ruperti Tuitensis liber de divinis officiis*, Turnhout, 1967 (*Corpus christianorum. Continuatio mediaevalis*, 7), p. 48.



Fig. 14. Paris, Petit Palais, petit triptyque Dutuit (O. Dut. 1238 ; cliché Angheben)

Au sommet des volets, on a manifestement prolongé cette thématique en montrant deux anges prosternés chantant probablement le *Sanctus* liturgique. L'inscription ne mentionne ce mot que deux fois et ne précise pas s'il appartient au texte chanté après la Préface comme sur l'antependium de Charles le Chauve. Il me semble toutefois que le contexte autorise cette lecture⁸². Celle-ci est encore plus évidente sur le petit triptyque où les anges dominent les volets exposent une hostie. Il ne s'agit pas de globes, comme on peut en voir dans les mains de certains anges sur la châsse de saint Héribert, mais d'objets plats et blancs, comme dans les représentations d'hosties dans l'émaillerie mosane (Fig. 22)⁸³. En exposant ces hosties, ces deux anges s'apparentent à celui du *Supplices*, une oraison du canon de la messe dans laquelle on

⁸² C'était déjà le point de vue de VERDIER, "Les staurothèques mosanes", p. 111 ; et de HOLBERT, *Mosan Reliquary Triptychs*, p. 119.

⁸³ On peut citer à ce sujet la Cène sur l'autel portable de Stavelot, l'ange incarnant l'Espoir sur la croix de Baltimore et le Sacrifice de Melchisédech sur l'ambon de Klosterneubourg. Sur la châsse de saint Héribert, des anges tiennent des objets sphériques sur le toit, mais des disques plats sur le pignon dédié au saint titulaire, comme on va le voir plus loin.

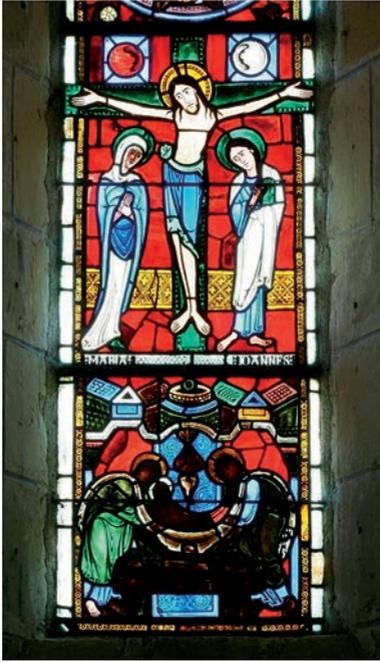


Fig. 15. Chemillé-sur-Indrois, vitrail de la fenêtre axiale de l'abside, Crucifixion et Mise au Tombeau (cliché Angheben)

demande à cet ange d'apporter les offrandes terrestres devant l'autel céleste, autrement dit devant le Christ grand-prêtre⁸⁴. C'est ce que montre avec beaucoup de réalisme le bréviaire d'Aldersbach (1175-1200) où un ange émerge d'une nuée pour saisir le Christ enfant surgissant de l'hostie élevée par le prêtre⁸⁵. Quant à l'autel céleste, il a également été représenté mais tardivement dans le missel de Saint-Vindicien du Mont Saint-Éloi mentionné plus haut, sur le vitrail axial de la cathédrale de Châlons-en-Champagne et sur le portail nord de la façade de la cathédrale de Bayeux⁸⁶.

Cette lecture des anges du petit triptyque est d'autant plus vraisemblable que l'ange du *Supplices* semble avoir été représenté au moins deux fois dans l'orfèvrerie mosane. Sur la croix de Baltimore, qu'il faut imaginer dressée sur un autel, un ange identifié à *Spes*, l'Espoir, expose en effet un calice et une hostie comme s'il offrait le corps et le sang du Crucifié (Fig. 22)⁸⁷. C'est d'autant plus probable qu'un autre calice recueille son sang au pied de la croix. Et sur le pignon principal de la châsse des Rois Mages de Cologne, le Christ est accosté par un ange tenant un calice et une patène (Fig. 9)⁸⁸. Les inscriptions se réfèrent au Jugement dernier, mais comme dans le missel

de Saint-Vindicien et le vitrail du XIII^e siècle de Châlons-en-Champagne, le tableau semble renvoyer à la fois aux temps présents et à celui de la Parousie. Ce pignon se référerait donc à l'eucharistie à la fois par le biais de cet ange et par celui des Mages dont on a vu les possibles références à la procession de l'offertoire.

⁸⁴ B. BOTTE, "L'ange du sacrifice et l'épiclesse de la messe romaine au Moyen Âge", *Recherches de Théologie ancienne et médiévale*, I (1929), pp. 285-308 ; et A. RAUWEL, "Expositio missae": *essai sur le commentaire du Canon de la Messe dans la tradition monastique et scolastique*, Thèse de doctorat, Université de Bourgogne, 2002, pp. 183-189. POUR ALGER DE LIÈGE, *De sacramentis corporis et sanguinis Domini*, I, 14, cet ange est le Christ assimilé à l'ange de grand conseil. MIGNÉ (éd.), *PL* 180, 781 C-D.

⁸⁵ E. GARHAMMER, "De la fraction du pain à l'élévation de l'hostie. L'eucharistie au Moyen Âge", dans D. RIPPMMANN et B. NEUMEISTER-TARONI (éd.), *Les mangeurs de l'an 1000. Archéologie et alimentation*, Vevey, 2000, pp. 25-34.

⁸⁶ FUSIER et PHILIPPOT, *Vitraux des églises de Châlons-en-Champagne*, pp. 74-75 ; M. ANGHEBEN, "Résonances sacramentelles, dévotionnelles et sensorielles des images : la Vierge à l'Enfant et la Crucifixion sur les vitraux du Mans", dans S.-D. DAUSSY et N. REVEYRON (éd.), *L'Église, lieu de performances. "In locis competentibus"*, Paris, 2016, pp. 159-179, en part. p. 162 ; et M. SCHLICHT et M. ANGHEBEN, "La sculpture gothique", dans J.-Cl. BOULANGER et F. NEVEUX (éd.), *Bayeux, la grâce d'une cathédrale*, Strasbourg, 2016, pp. 235-248.

⁸⁷ Notice de K.B. GERRY, dans BAGNOLI (éd.), *Treasures of Heaven*, p. 85 ; et Ph. GEORGE, "Le reliquaire de la Vraie Croix de la Walters Art Gallery de Baltimore", dans Ph. GEORGE (éd.), *Orfèvrerie septentrionale*, pp. 133-134.

⁸⁸ R. LAUER, *Der Schrein der Heiligen Drei Könige*, Cologne, 2006, p. 18 ; et KEMPER, *Die Goldschmiedearbeiten am Dreikönigenschrein*, III, p. 63, cat. 240 et 244.

Sur le triptyque Dutuit, les anges exposant une hostie semblent la présenter au Christ pour qu'il la transforme dans sa chair, de la même manière que les anges du grand triptyque chantant le *Sanctus* se prosternent devant lui, mais aucune des deux œuvres ne comporte de figure divine. On peut donc conjecturer que ces staurothèques très restaurées étaient dominées par une représentation du Christ comme sur le triptyque de Liège qui semble leur avoir servi de modèle.

2. Le triptyque Guennol

Le Christ en buste domine également le volet central du triptyque Guennol dont on a vu qu'il se rapporte sans la moindre ambiguïté au Jugement dernier (Fig. 16). Lorsque les volets étaient fermés, c'était d'ailleurs le seul décor figuré qui demeurerait visible. Il me semble donc significatif que le Christ écarte les mains pour exposer ses plaies sanguinolentes et que le vase de vinaigre, qui compte parmi les instruments de la Passion, ait reçu l'apparence d'un calice comme on en voit sur l'autel portatif de Stavelot, le pied de croix de Saint-Bertin ou la croix de Baltimore (Fig. 22). Comme sur la châsse des Rois Mages, le vitrail de Châlons-en-Champagne et dans le missel de Saint-Vindicien, le Christ a donc pu jouer à la fois le rôle du Juge et celui du grand-prêtre consacrant les oblats. Cela signifierait que pendant le Carême et peut-être à d'autres moments de l'année liturgique durant lesquels les objets sacrés étaient voilés et les triptyques fermés, celui-ci aurait continué d'exposer une image du Christ à la fois victime et sacrificateur, tout en l'isolant de son contexte narratif.



Fig. 16. Londres, collection privée, triptyque Guennol (d'après Bagnoli, *Treasures of Heaven*)

3. Le triptyque de Florennes et la staurothèque de Tongres

Si les triptyques de Liège et de la collection Guennol mettent en scène les reliques de la croix dans le contexte de la Seconde Parousie, une importante série de staurothèques les intègrent plus simplement dans le cadre de la Crucifixion, à commencer par le triptyque de Stavelot où le thème figure sur les deux petits triptyques byzantins insérés dans le volet central⁸⁹. Les œuvres intégrant des indices eucharistiques sont toutefois beaucoup plus tardives : le triptyque de Florennes vers 1200-1210 et la staurothèque de Tongres vers 1210-1220, qui comportent tous deux une figure de l'Église exposant un calice et un ou deux anges thuriféraires (Figs. 17-

⁸⁹ VOELKLE, *The Stavelot Triptych*, pp. 19-22.



Fig. 17. Tongres, trésor de l'église Notre-Dame, stauerothèque (cliché KIKIRPA)

montrent très explicitement les peintures de Sant Quirze de Pedret⁹⁴. Sur le triptyque de Florennes, ce thème liturgique est complété par deux anges tenant des candélabres et peut-être par Jean-Baptiste, qui occupe le revers du volet droit, car il expose un médaillon enfermant la figure de l'Agneau. Celui-ci se réfère en effet au Christ immolé sur la croix et peut-être plus précisément aux hosties qui étaient parfois ornées de ce motif. C'est également ce que suggère la croix de Scheldewindeke où un ange tient un médaillon pareillement occupé par l'Agneau et fait ainsi écho à l'*ecclesia* exposant un calice et une hostie. Sur la stauerothèque de Tongres enfin, les thèmes eucharistiques sont complétés par le Sacrifice d'Abraham, un des trois sacrifices vétérotestamentaires invoqués dans le *Supra quae*. Ces deux stauerothèques accumulent donc suffisamment d'indices communs ou distincts pour pouvoir être interprétées dans cette perspective, ce qui n'exclut naturellement pas d'autres niveaux de lecture. C'est le cas en particulier pour la plus récente car son cadre occupé par une sorte de galerie de portraits de

18)⁹⁰. Comme on l'a vu au sujet de l'autel portatif d'Augsbourg, l'allégorie de l'Église semble évoquer la communauté des croyants prenant part au premier sacrement de cette institution, et c'est aussi ce que laisse entendre la formule originale de la croix de Scheldewindeke sur laquelle l'*ecclesia* tient à la fois un calice et une hostie reposant manifestement sur une patène (Fig. 19)⁹¹. En ajoutant ces deux objets manipulés pendant la consécration au calice traditionnellement brandi par l'allégorie de l'Église, on a clairement mis l'accent sur sa dimension sacramentelle⁹². En d'autres termes, l'allégorie renvoie autant au *corpus verum* – le corps du Christ – qu'au *corpus mysticum* – l'Église –, deux notions qui se sont progressivement affirmées pour s'imposer dans la seconde moitié du XII^e siècle⁹³.

Quant aux anges thuriféraires, ils renvoient probablement à l'encensement pratiqué sur les oblats après l'offertoire, comme le

⁹⁰ S. BALACE, "La stauerothèque de Tongres", *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 70 (1999), pp. 149-185 ; EAD., "Triptyque de Florennes", dans DUMORTIER (éd.), *La salle aux trésors*, p. 52 ; et EAD., *Historiographie de l'art mosan*, pp. 371-374.

⁹¹ Pour cette croix conservée aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, voir S. BALACE, "Croix de Scheldewindeke", dans DUMORTIER (éd.), *La salle aux trésors*, p. 28.

⁹² Pour la représentation de l'Église, voir notamment L. ASCH, *L'Église et la Synagogue dans l'art médiéval. Étude iconographique*, Colmar, 2013.

⁹³ H. DE LUBAC, *Corpus mysticum. L'Eucharistie et l'Église au Moyen Âge : étude historique*, Paris, 1944.

⁹⁴ M. ANGHEBEN, "Les peintures de Sant Quirze de Pedret : un programme apocalyptique au service de l'eucharistie", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 47 (2016), pp. 51-67.



Fig. 18. Bruxelles, MRAH, triptyque de Florennes (d'après Dumortier, *La salle aux trésors*)

saints évêques du diocèse rappelle que Tongres en fut le premier siège, et renvoie sans doute plus précisément à une situation politique ou institutionnelle contemporaine, même s'il n'est pas possible de la déterminer avec certitude⁹⁵.

4. Le retable de saint Remacle

Bien qu'il soit antérieur aux autres œuvres de cette série, c'est avec ce retable qu'il convient de clore cette analyse car les indices autorisant une lecture eucharistique ne s'imposent pas avec la même immédiateté et réclament par conséquent un examen plus approfondi. Il faut relever dans un premier temps que le Christ, inscrit dans un quadrilobe et entouré des vertus cardinales et des animaux de l'Apocalypse, est adoré par deux groupes d'anges adoptant la même attitude que ceux du grand triptyque du Petit Palais (Fig. 1). Ils célèbrent donc très clairement la liturgie céleste telle que la décrit notamment l'Apocalypse, mais le dessin de 1666 ne reproduit aucune inscription permettant de supposer qu'ils chantent le *Sanctus* liturgique.

⁹⁵ BALACE, "La staurothèque de Tongres", pp. 168-169.



Fig. 19. Bruxelles, MRAH, croix de Scheldewindeke, *l'ecclēsia* (cliché Angheben)

Ensuite, le pignon de la niche abritant la châsse est orné d'une colombe volant vers le bas accompagnée de ces deux inscriptions : *Spiritus infundens terris celestia dona. Factis atque fide Remaclus vexit ad astra*⁹⁶. Si la deuxième inscription se réfère aux mérites de Remacle et à son accession au ciel évoquée sur le tympan, la première pourrait renvoyer à la fois aux dons du Saint-Esprit qui lui ont été prodigués et à la récitation de l'épître dans laquelle on demande à Dieu d'envoyer son Esprit pour opérer la transformation des oblates : « Sanctifie ces offrandes en répandant sur elles ton Esprit ; qu'elles deviennent pour nous le corps et le sang de Jésus, le Christ, notre Seigneur »⁹⁷. C'est manifestement ce qu'ont évoqué les peintures de Santa Coloma d'Andorre et de Maderuelo où une colombe figure dans un médaillon disposé au-dessus de l'autel⁹⁸. On pourrait donc supposer que sur le retable de Stavelot, la colombe vole vers le bas pour insuffler ses dons au saint représenté sur le pignon de la châsse tout en évoquant sa descente sur les oblates, mais l'hypothèse demeure fragile.

L'indice le plus probant vient des deux médaillons émaillés qui flanquaient cette colombe et que conservent aujourd'hui le Kunstgewerbemuseum de Berlin et le Museum Angewandte Kunst de Francfort. Comme dans de nombreuses œuvres mosanes, des anges sont accompagnés d'une inscription et d'un attribut qui les assimilent à une vertu chrétienne. Celui de droite maintient un vase sphérique muni d'un couvercle et correspond à *Operatio* – les bonnes œuvres –, tandis que son homologue désigne une cuve baptismale et personnifie concurremment la foi et le baptême (Figs. 20-21)⁹⁹. Comme l'indique la deuxième inscription mentionnée au

⁹⁶ WITTEKIND, *Altar – Reliquiar – Retabel*, p. 264.

⁹⁷ J.-Cl. CRIVELLI, "L'Esprit Saint dans l'Eucharistie", *Échos de Saint-Maurice*, 75, 1979, pp. 36-50.

⁹⁸ *Magister Sancta Columba. La pintura romànica del Mestre de Santa Coloma*, Barcelone, 2003 ; S. PÉNOT, "Die romanischen Wandmalereien aus Santa Coloma d'Andorra", dans H. KRÖHM et S. PÉNOT (éd.), *Andorra Romànica. Katalanische und westeuropäische Wandmalereien des 12. Jahrhunderts*, Berlin, 2003, pp. 27-64 ; et A. DE ÁVILA JUAREZ, "Las pinturas de la Vera Cruz de Maderuelo : la misa como *recapitulatio*", *Goya*, 305 (2005), pp. 81-92.

⁹⁹ WITTEKIND, *Altar – Reliquiar – Retabel*, pp. 263-270 ; et la notice de Christine Descatoire dans DESCATOIRE, GIL, *Une renaissance*, pp. 60-61.

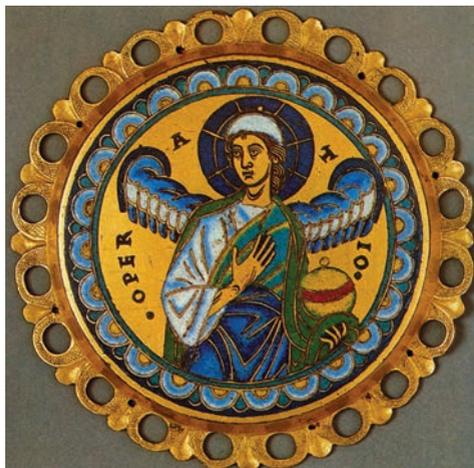


Fig. 20. Berlin, Kunstgewerbemuseum, médaillon émaillé provenant du retable de Stavelot, *Operatio* (archives de l'auteur)



Fig. 21. Francfort, Museum Angewandte Kunst, médaillon émaillé provenant du retable de Stavelot, *Fides et Baptismus* (archives de l'auteur)

sujet de la colombe, ce sont en effet les actes et la foi qui permettent à saint Remacle d'accéder au ciel, ce qui rappelle l'Épître de Jacques : « la foi sans les œuvres est stérile » (Jc 2, 20)¹⁰⁰. Plusieurs indices suggèrent toutefois qu'*Operatio* évoque également l'eucharistie. Premièrement, elle fait pendant à un autre sacrement, le baptême, qui est le deuxième par ordre d'importance. Ensuite, son vase sphérique muni d'un couvercle s'apparente à une pyxide. Je n'en connais aucune autre représentation dans l'orfèvrerie mosane, de sorte que cette lecture ne peut pas être confirmée par une comparaison, mais on relèvera que l'ange voile ses mains pour le maintenir, ce qui pourrait difficilement s'expliquer s'il ne s'agissait pas d'un vase sacré¹⁰¹.

Le troisième argument vient des commentaires de la messe et plus particulièrement du rituel de l'offertoire, le moment où les fidèles avancent en procession vers l'autel pour y déposer leurs dons. Pour Amalraire de Metz, ces dons peuvent être considérés comme des bonnes œuvres, des *bona opera*, ce qui permet d'interpréter la figure d'*Operatio* dans le même sens¹⁰². Cette lecture est fortement corroborée par le médaillon symétrique consacré à la foi et au baptême, car cette association s'inscrit dans une tradition mosane dans laquelle l'eucharistie a été rattachée à la charité et couplée avec le baptême qui renvoie également à la foi. Ainsi, sur le quadrilobe ornant un des pignons provenant de Maastricht, la Foi porte une cuve baptismale et la Charité expose un pain et un calice¹⁰³. Ce lien entre la charité et l'eucharistie est établi encore plus explicitement par un émail disparu du Schlossmuseum de Berlin sur

¹⁰⁰ « *Fides sine operibus mortua* ».

¹⁰¹ Des vases de ce type apparaissent en revanche dans des contextes profanes : dans le cycle de la vie de saint Héribert sur sa châsse, et dans le repas des fils de Job dans la Bible de Floreffe.

¹⁰² AMALRAIRE DE METZ, *Liber officialis*, III, 19, 3 et 17. HANSENS (éd.), *Amalarii*, I, pp. 312 et 316. Je n'ai toutefois pas retrouvé cette idée chez les autres liturgistes.

¹⁰³ KRÖOS, *Der Schrein des heiligen Servatius*, pp. 248-253 ; et BALACE, "Quatre pignons-reliquaires", p. 46.



Fig. 22. Baltimore, Walters Art Museum, croix émaillée mosane (d'après Bagnoli, *Treasures of Heaven*)

lequel l'allégorie se tenait derrière un autel d'où elle présentait une hostie et un calice à deux groupes de fidèles¹⁰⁴. Sur la croix de Baltimore enfin, on a pareillement associé le baptême à l'eucharistie, si ce n'est que celle-ci est incarnée par *Spes* – l'Espoir (Fig. 22)¹⁰⁵. Le sacrifice de l'autel a donc été personnifié deux fois par la Charité et associé à deux reprises au baptême incarné par la Foi, ce qui corrobore fortement l'interprétation eucharistique d'*Operatio*.

D'autant que la charité et les bonnes œuvres sont des notions très proches, le terme *operatio* pouvant désigner les aumônes tandis que l'expression *opus caritatis* renvoie aux œuvres de miséricorde¹⁰⁶. Et c'est très clairement dans ce sens que le répertoire de l'orfèvrerie mosane les a présentées. La Charité brandit en effet un pain et un récipient contenant peut-être de l'eau sur un émail du trésor d'Aix-la-Chapelle et sur l'ambon de Klosterneubourg, sur l'écoinçon situé à gauche d'Aaron déposant la manne dans l'Arche d'Alliance¹⁰⁷. Il semble donc qu'à l'instar de la formule *opus caritatis*, ces

allégories renvoient aux cinq œuvres de miséricorde, si ce n'est qu'elles le font à travers les deux premières : donner à manger à ceux qui ont faim et à boire à ceux qui ont soif (Mt 25, 37). C'est aussi ce que laisse entendre le Jugement dernier du *tondo* du Vatican où la première œuvre a été traduite iconiquement par une distribution de pains¹⁰⁸.

Quant aux bonnes œuvres, elles ont été mises en scène dans les Jugements derniers de Maastricht et du triptyque Guennol. Sur la châsse de saint Servais, le salut des ressuscités subissant l'épreuve de la pesée est attribué à leurs *bona opera* à la fois nommés et représentés sous forme d'objets annulaires (Fig. 4). Dans la mesure où deux allégories mosanes de la Charité se rapportent aux aumônes, on peut supposer prudemment que ces objets sont des pains et que

¹⁰⁴ KROOS, *ibid.*, p. 252.

¹⁰⁵ Sur la châsse de Deutz, saint Héribert est flanqué par la figure de *Karitas* qu'accompagnent quatre petits anges émaillés tenant un médaillon marqué d'une croix, cf. SEIDLER, *Der Schrein des Heiligen Heribert*, pp. 97-100, fig. 95 (C.v.010.01 ; C.v.019.01 ; C.v.021.01). Ces médaillons présentent toutefois un très léger volume, même s'il est nettement moins marqué que sur certains émaux du toit de la châsse (D.v.100.01, D.v.122.01, D.v.144.01 ; fig. 180-184), et surtout ils ne sont pas blancs, de sorte qu'ils ne peuvent pas être assimilés à des hosties.

¹⁰⁶ H. PÉTRÉ, *Caritas. Étude sur le vocabulaire latin de la charité chrétienne*, Louvain, 1948, pp. 261-265 et 256.

¹⁰⁷ KROOS, *Der Schrein des heiligen Servatius*, p. 252 ; BUSCHHAUSEN, *Der Verduner Altar*, p. 44.

¹⁰⁸ Voir notamment R. SUCKALE, *Das mittelalterliche Bild als Zeitzeuge. Sechs Studien*, Berlin, 2002, pp. 59-63.

les élus ont pratiqué cette vertu à travers la première œuvre de miséricorde¹⁰⁹. D'autant que le thème apparaît dès le VII^e siècle dans la *Vie de saint Jean l'aumônier*, le premier récit décrivant un jugement pratiqué au moyen d'une balance, traduit en latin au IX^e siècle par Anastase le Bibliothécaire : dans le cadre du jugement succédant au décès, un ange sauve un percepteur d'impôts en posant sur un des deux plateaux le pain que celui-ci avait jeté à la tête d'un pauvre dans un accès de colère¹¹⁰.

L'hypothèse est plus solide dans le cas du triptyque Guennol où la pesée prend en considération trois objets circulaires rouges posés sur le plateau situé à la gauche du Christ, du côté de *Pietas*, et trois autres de couleur blanche et manifestement dépourvus de relief à droite, du côté de *Misericordia* (Fig. 16)¹¹¹. Il se pourrait que ces derniers représentent également les bonnes œuvres, comme à Maastricht, et plus précisément des pains puisqu'ils sont blancs et qu'une des deux allégories inscrites entre les ressuscités et *Iustitia* incarne les aumônes. Dans cette hypothèse, ces pains se référerait à la première œuvre de miséricorde, ce qui serait particulièrement approprié dans le cadre d'un Jugement dernier puisqu'avec les prières personnalisées par l'autre allégorie et la célébration de messes, les aumônes constituaient l'un des trois types de suffrages réputés sauver les âmes endurant les peines purgatoires.

La figure d'*Operatio* a donc pu correspondre à la fois aux bonnes œuvres, aux œuvres de miséricorde et à la charité en tant que vertu théologique. Et l'on peut supposer qu'elle se réfère aux offrandes apportées au moment de l'offertoire, comme le suggère le commentaire d'Amalraire de Metz. Très significativement, l'ambon de Klosterneubourg a fusionné ces deux champs sémantiques complémentaires en associant une allégorie de la charité évoquant les œuvres de miséricorde à la représentation de la Cène. L'eucharistie instaurée au moment de ce repas est de surcroît rappelée par ses deux préfigurations vétérotestamentaires, à commencer par le sacrifice de Melchisédech où le roi de Salem tend un pain et un calice devant un autel chrétien sur lequel reposent deux candélabres. Ces associations matérialisent ainsi à la manière d'une exégèse visuelle le lien extrêmement solide reliant la charité, les bonnes œuvres et l'eucharistie.

Je pense donc que sur le retable de saint Remacle, *Operatio* évoque les œuvres de charité et les dons déposés sur l'autel au terme de la procession de l'offertoire, dont une partie était redistribuée aux pauvres. Et dans la mesure où cette composition est antérieure à toutes celles qui ont été citées, on peut supposer que la tradition consistant à évoquer l'eucharistie par le biais de la Charité n'était pas encore établie et que le choix de la personnification des bonnes œuvres et son hypothétique pyxide relèvent d'une création originale mais dépourvue de postérité connue.

Le programme, manifestement appliqué en deux temps sur la châsse et le retable, semble donc regrouper la plupart des thèmes et des fonctions observables sur les reliquaires mosans.

¹⁰⁹ KROOS, *Der Schrein des heiligen Servatius*, p. 167, a vu dans ces objets les bonnes actions mentionnées par l'inscription.

¹¹⁰ L. KRETZENBACHER, *Die Seelenwaage. Zur religiösen Idee vom Jenseitsgericht auf der Schicksalwaage in Hochreligion, Bildkunst und Volksglaube*, Klagenfurt, 1958, pp. 61-62 ; et B. DE GAIFFIER, "Pesée des âmes. À propos de la mort de l'empereur saint Henri II (1024)", dans *Études critiques d'hagiographie et d'iconographie*, Bruxelles, 1967, pp. 246-253, en part. pp. 247-248.

¹¹¹ VERDIER, "Les staurothèques mosanes", p. 117. HOLBERT, *Mosan Reliquary Triptychs*, p. 142, y a vu les œuvres de miséricorde et les aumônes, et interprété les sphères rouges comme étant les péchés.

Il exalte le saint dont les reliques sont conservées dans la châsse à travers une image iconique axiale centrée sur le Christ, et un cycle narratif qui s'achève avec son *transitus* et l'arrivée de son âme au paradis. Le seul thème absent est celui du retour à la vie des saintes reliques figuré sur le triptyque de Liège et les pignons latéraux de Maastricht. L'œuvre pouvait également accueillir les prières et les dons des fidèles, que ce soit par un accès frontal ou par l'arrière, à partir du déambulatoire ou depuis la crypte. Elle accueillait également une relique de la Vraie Croix, au même titre que les nombreuses staurothèques mosanes, et mêlait aux images hagiographiques des thèmes manifestement liés à la célébration de la messe : les anges adoreurs, la colombe volant vers l'autel et un ange tenant probablement une pyxide.

* * *

Sur les staurothèques, on a pareillement répondu à des nécessités multiples et pas toujours faciles à concilier : permettre l'adoration des reliques de la Vraie Croix à l'occasion de certaines solennités, les inscrire dans un contexte iconographique recouvrant une part importante de leur champ sémantique, assurer la présence d'une croix sur l'autel pour la célébration de la messe et permettre de visualiser la chair et le sang du Christ dans lesquels se transforment les oblat. On a donc disposé les fragments de bois en croix dans le contexte d'une Crucifixion, d'une Parousie ou d'un Jugement dernier, tout en leur associant des indices eucharistiques encore plus éloquents que sur le retable de Stavelot : un autel accueillant des candélabres, des anges chantant le *Sanctus* ou apportant les oblat à l'autel céleste, des paradigmes vétérotestamentaires, l'Église exposant un calice et des anges thuriféraires ou céroféraires. Les reliquaires mosans témoignent donc d'une exceptionnelle aptitude à faire cohabiter des images renvoyant aux principales fonctions de l'autel.

Cette cohabitation rejoint significativement une série de pratiques liturgiques appliquées concurremment au corps des saints et à celui du Christ. Godefridus J. C. Snoek, auquel on doit une étude approfondie de ces analogies, a notamment relevé qu'à partir du VIII^e siècle, on a commencé à insérer des parcelles du pain eucharistique dans l'autel, faisant ainsi du corps du Christ une véritable relique au même titre que celles des saints¹¹². Le corps divin a de surcroît fait l'objet d'une dévotion comparable à celle que suscitaient ces reliques. Les contemporains des reliquaires mosans ne devaient donc pas s'étonner de se voir confrontés à des images exaltant à la fois des corps saints et celui du Christ issu de la transformation des oblat et parfaitement identique à la chair et au sang du Crucifié.

La combinaison de ces thèmes complémentaires visait peut-être plus précisément à signifier que l'intercession des saints s'obtenait par la pratique de la charité et la célébration de l'eucharistie comme le montre clairement le tympan de Conques. Dans cette hypothèse, les fidèles étaient appelés à suivre l'exemple des saints comme sainte Ode, saint Héribert ou saint Remacle en pratiquant les aumônes, la charité ou les bonnes œuvres, notamment en apportant des dons à l'autel au moment de l'offertoire, ce qui permettait de nourrir les pauvres et de financer des messes célébrées devant ces reliquaires. Ils pouvaient alors espérer qu'à la fin des temps, ces bonnes actions suffiraient à faire pencher la balance du bon côté et leur ouvriraient les portes du royaume des cieux.

¹¹² G. J. C. SNOEK, *Medieval Piety from Relics to the Eucharist : A Process of Mutual Interaction*, Leyde, 1995 (Studies in the History of Christian Thought, 63).