

Richesse et signification de l'iconographie mosane

Concordances entre l'Ancien et le Nouveau Testament. Wazelin II de Fexhe, (1149-58), abbé de Saint-Laurent et élève de Robert de Saint-Laurent, fit orner des églises de peintures et tentures mettant en 'consonance' l'Ancien et le Nouveau Testament. La consonance — ou typologie — avait pris naissance iconographiquement à Saint-Vanne de Verdun, sous l'abbé Richard, (1004-46), le maître d'Étienne, premier abbé de Saint-Laurent. Il fit décorer l'ambon de plaques où étaient émaillés les Apôtres juchés sur les Prophètes et les types de la Passion et de la Résurrection: sacrifice d'Abel, bénédictions croisées d'Isaac supplantant Esau par Jacob, et de Jacob substituant Ephraïm à Manassés, Tobie ensevelissant un mort, David '*manu fortis*'. Les mystères de la Rédemption correspondant à ces types n'étaient pas représentés, mais transparaissaient invisiblement derrière les symboles de l'Ancien Testament.

Les bœufs qui portent les fonts baptismaux de Renier de Huy figurent la '*pastorum forma*', lignée apostolique des pasteurs de l'Église qui, par le baptême, naturalisent dans la Jérusalem céleste les habitants de la cité terrestre. Comme sous la mer d'airain dans le temple de Salomon, les bœufs sont répartis en groupes de trois et leur arrière-train reste caché, afin de marquer que la Trinité est prêchée aux quatre points cardinaux et qu'on tourne le dos au passé judaïque.

Le principe exégétique qui veut que l'Ancien Testament préfigure le Nouveau et que le Nouveau dévoile le sens caché des symboles de l'Ancien est rappelé par le *titulus* de la Transfiguration peinte dans la Bible de Florefe: '*Quem Moyses velat, vox ecce paterna revelat*'. Le Christ prononce: '*Nolite timere*', comme dans son apparition surnaturelle aux apôtres après sa mort, pour anticiper, dès le

Thabor, sur sa résurrection en corps glorieux. Sous l'Ascension du Christ, à l'ouverture de l'Évangile de Jean, sont peints l'aigle, symbole de Jean, dans le sein de Dieu, celui du *Physiologus*, apprenant à ses petits à voler vers la lumière, le tétramorphe dominé par la tête de l'aigle, et la double roue de la vision d'Ézéchiel: '*Et vetus et nova lex intelligitur rota duplex. Exterior velat, velata secunda revelat.*' Ce *titulus* donne la clé du schématisme qui a été appliqué pour structurer les images dans l'iconographie mosane. Les *schemata*, établis sur orthogonales et demi-cercles se recoupant, sont basés sur la concentricité. Sur le retable de l'autel de saint Remacle à Stavelot, une triple imbrication de quaternités: Vertus cardinales, Évangélistes, fleuves du Paradis, gravitait autour de la Majestas. L'assomption du saint après sa mort sous l'Arbre de Vie répondait à celle d'Élie et d'Énoch de l'autre côté du polylobe central. Le pilier qui supportait la croix d'or de Suger à Saint-Denis exposait en soixante-huit plaques, émaillées de 1145 à 1147, par tantôt cinq et tantôt sept orfèvres lotharingiens, l'histoire du Sauveur accompagnée d'une série de ses types dans l'Ancien Testament. On peut se faire une idée des sujets et de leur agencement à travers les trente-six plaques semi-circulaires ou quadrangulaires du trésor de la cathédrale de Troyes, d'autres au British Museum, au Victoria and Albert Museum et au Metropolitan Museum de New York, à la table de l'autel portatif de Stavelot et au vitrail de la Crucifixion à la cathédrale de Châlons-sur-Marne, qui est construit sur la même armature d'un quadrilobe central et d'écoinçons. Deux plaques curvilignes redentées: les Trois Hébreux dans la fournaise au musée de Boston, la Toison de Gédéon au musée de Lille, faisaient partie d'un système polylobé com-



LA NATIVITÉ ET LA JEUNE FILLE À L'UNICORNE. Vers 1165-1180. Ces deux miniatures sont complémentaires. Accompagnant la première, des textes expliquent le sens caché de la méditation de Marie et de Joseph et l'un de ceux-ci insiste sur la virginité de la mère de Jésus. La seconde, grâce à la présence de l'unicorne qu'une vierge presse contre son giron, évoque le caractère ineffable d'un mystère empreint de pudeur : celui de la virginité de Marie. Au registre supérieur de la première scène, l'Enfant est adoré par des anges qui forment comme le lien naturel entre l'épisode majeur du Nouveau Testament et l'Ancienne Loi, présenté ici sous les traits de deux prophètes. Liège, Bibliothèque de l'Université, ms. 363 C, fol. 17 v°. (Photos Bibliothèque de l'Université de Liège).



plexe, dont on peut rapprocher le double encadrement squamé de deux reliquaires byzantins au centre de la staurothèque de Stavelot, à la Morgan Library de New York. Les mêmes types mariologiques de l'Incarnation sont peints en face de la Nativité virginale (*Edit stella maris natum sine semine maris*) dans l'Évangélaire d'Averbode. Les plaques de Boston et de Lille auraient-elles fait partie d'un Arbre de Jessé, comportant une 'Virgo lactans', comme celle dite de Dom Robert, que l'inscription désigne comme la 'porte close' d'Ézéchiël?

L'iconographie mosane abonde en types de la Crucifixion, liés, par les croix processionnelles, au sacrifice de l'autel. Le pied de croix de Saint-Bertin les résume : serpent d'airain élevé dans le désert, Jacob bénissant les fils de Joseph, signe Tau selon l'Exode, Moïse faisant jaillir l'eau du rocher, Isaac portant le



ÉMAUX CHAMPLEVÉS
DU CHEF-RELIQUAIRE
DU PAPE ALEXANDRE.
1145. *Intelligence. Sagesse.*
Perfectio illustrent ici les
Béatitudes. Bruxelles, Mu-
sées royaux d'art et d'histoi-
re. (Photo A.C.L.).

bois du sacrifice, grappe rapportée de la Terre Promise, la veuve de Sarepta croisant deux bois devant Élisée, signe Thau selon Ézéchiel. Le chapiteau, avec le centurion du Calvaire proclamant la divinité du Christ, les allégories de la Terre et de la Mer, l'Abîme, signe de l'univers menacé d'anéantissement par la mort du Créateur, copie littéralement celui qui, à Saint-Denis, supportait la croix d'or. À côté des croix à typologie normale, celle de Lessies est exceptionnelle par son avers décoré uniquement d'inscriptions néo-testamentaires en émail bleu. D'autres associent aux symboles de la Crucifixion l'iconographie de l'Invention de la Croix par sainte Hélène et de sa reconquête par Héraclius. Le même croisement thématique entre la typologie de la Crucifixion et celle de la croisade se rencontre sur la staurothèque de Notre-Dame de Tongres.

La tendance à allégoriser des concepts, héritée de la renaissance macédonienne à Byzance, est bien marquée sur la croix-staurothèque de la Walters Gallery à Baltimore. Aux quatre extrémités, les symboles pennés de *Spes*, *Innocentia* (avec l'agneau d'Abel), *Fides* (avec la cuve baptismale), *Obedientia* (tenant le Vrai Bois), explicitent la quadruple dimension de la croix charismatique selon saint Paul (Eph. 3, 17-19) et de la croix cosmique selon l'exégèse

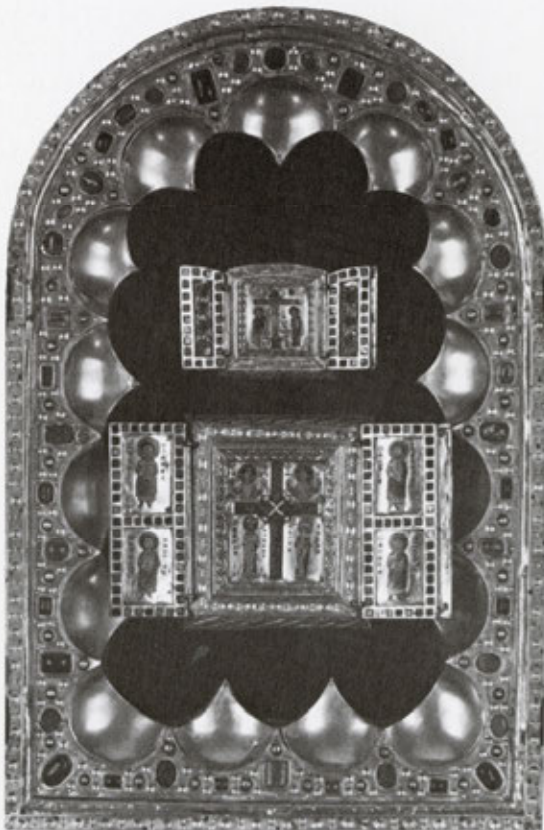
néo-platonicienne des Pères grecs. Le phylactère quadrilobé de Waulsort, au musée de Namur, allégorise ce double mystère, en extension et en compréhension, de la Croix par les figures ailées de *Spes* et *Humilitas*, *Fides* et *Caritas*, cette dernière tenant sur deux disques le double commandement : *Dilectio Dei*, *Dilectio Proximi*.

Sur le socle du chef-reliquaire de saint Alexandre (1145), les sept Dons de l'Esprit sont mis en équation avec les figures émaillées des Béatitudes. *Perfectio* correspond à la huitième; '*Beati qui persecutionem patiuntur*', comme il convenait sur le reliquaire d'un pape confondu avec le martyr anonyme de la vie Nomentana. L'exégèse du Sermon sur la montagne par saint Augustin, où les Béatitudes étaient rapportées aux Dons du Saint-Esprit, était lue à l'office du sixième jour dans l'octave de la Toussaint; elle a été démarquée par Robert de Saint-Laurent. Les dons sont reclassés, dans l'ordre inverse d'Isaïe (XI, 2-3), selon l'ordre de dignité croissante des Béatitudes, à partir de l'humilité, qui, comme la crainte de Dieu, est le commencement de la sagesse. La huitième Béatitude, promise aux persécutés, constitue l'éternel octave de la première, celle des humbles qui craignent Dieu. La sagesse est répétée une seconde fois, en tant que celle de Dieu, ce qui porte les plaques émaillées à neuf.

LES TROIS VERTUS THÉOLOGALES ET LES SEPT DONNS DU SAINT-ESPRIT. Miniature. Vers 1150-1170. On y remarque les œuvres corporelles de charité tandis que Job offre le sacrifice du matin pour ses enfants. Ceux-ci — trois femmes, sept hommes — sont installés à la table d'un banquet. L'aliment de ce repas, c'est le Christ lui-même, comme le déclare David, debout à droite. Quant aux trois filles de Job, on les retrouve au centre de la composition où elles symbolisent la Charité, la Foi et l'Espérance auxquels les sept Dons du Saint-Esprit — entendez les sept fils de Job — font comme une couronne de lumière. Londres, British Museum, ms. Add. 17.737-38, fol. 3 v°.



DEUX RELIQUAIRES BYZANTINES DANS UN ENCADREMENT MOSAN. Fragment du triptyque-reliquaire de la Sainte Croix, provenant de Stavelot. Milieu du XII^e s. Cette œuvre précieuse place le mystère de la Croix dans le panneau central, tandis que les médaillons des volets racontent son histoire. New York, Pierpont Morgan Library (Photo P.M.L.).



Une enluminure de la Bible de Floreffe allégorise le banquet des trois filles de Job, assises au centre de la table, et de ses sept fils, sous la forme des sept colombes de l'Esprit voltigeant autour des vertus théologiques. La Charité est la plus grande et elle seule est couronnée. Le sacrifice offert par Job et trois œuvres de la miséricorde encadrent le banquet, que complète le Christ priant pour les Apôtres. Les Œuvres de la miséricorde désignent la vie active, les Apôtres la vie contemplative. La charité transcende la première et introduit à la seconde. Robert de Saint-Laurent assimile les œuvres de la miséricorde aux six jours de la création, et le septième, jour du repos du Seigneur, à la perfection de la vie contemplative. Trois œuvres de la miséricorde identiques : nourrir les affamés, vêtir ceux qui sont nus, donner l'hospitalité, désignent les élus sur l'un des versants du toit de la chaise de saint Servais à Maestricht. Sur la caisse, les Apôtres qui ont suivi le Christ pour s'élever à la vie



LES SAINTES FEMMES AU TOMBEAU. Détail de l'ambon de Klosterneuburg, gravé au revers d'une plaque. La disposition générale de ce chef-d'œuvre de l'orfèvrerie mosane a été modifiée au XIV^e siècle pour en faire un retable en forme de triptyque. Abbaye de Klosterneuburg. (Photo Bundesdenkmalamt).

contemplative, ne sont pas jugés au Jugement Dernier: assesseurs du Christ, ils jugent les douze tribus d'Israël.

Les staurothèques mosanes (Sainte-Croix de Liège; Petit Palais, Paris; The Cloisters, New York; Victoria and Albert Museum, Londres) occupent une place privilégiée en raison d'une iconographie du Jugement Dernier qui n'appartient qu'à elles. La relique de la Vraie Croix y matérialise le Signe de l'Homme qui précédera le Christ au Jugement. Les deux anges qui la gardent, armés de la lance et du roseau portant l'éponge, sont dénommés *Veritas* et *Judicium*, d'après le verset 15 du psautre 88. *Misericordia*, émaillée sur une plaque, s'interpose entre eux sur la staurothèque de Liège. Leurs noms sont désormais *Justicia* et *Misericordia* sur celle de Londres. La Justice, sur celle de New York, fait la tare des péchés avec les aumônes et les suffrages des fidèles, tandis que *Misericordia* et *Pietas* maintiennent en équilibre les plateaux de la balance.

Sous la relique de la croix, la balance symbolise la croix elle-même, tenue entre les mains du Père, tel l'instrument de la justice miséricordieuse. L'image de la '*crux statera Patris*' a été inspirée à Grégoire le Grand (*Moralia in Job*) par Job, figure du Christ, criant à la face de Dieu que si toutes ses calamités étaient jetées dans la balance, elles pèseraient plus lourd que le sable des mers. Robert de Saint-Laurent a repris l'exclamation pour l'appliquer spécifiquement au Jugement Dernier.

Un exemple-type: l'ambon de Klosterneuburg. Sur l'autel-ambon de Klosterneuburg, Nicolas de Verdun développa en quinze colonnes de trois plaques émaillées chacune l'économie du salut, depuis l'Annonciation à Isaac jusqu'à la fin des temps. Les deux dernières sont réservées à la seconde venue du Christ et au Jugement Dernier. Les treize premières sont articulées en trois couches horizontales. Le rang supérieur illustre les types avant le



CUVE BAPTISMALE DE L'ÉGLISE SAINT-GERMAIN À TIRLEMONT. DÉTAIL: LA CRUCIFIXION. Bronze coulé. 1149. Outre la Crucifixion à trois clous, cette représentation comporte une autre singularité: les légionnaires romains ont des chapeaux à la mode des Juifs. (Photo A.C.L.).

LA PRÉDICATION DE SAINT-JEAN-BAPTISTE. Détail des Fonts baptismaux de Notre-Dame à Liège. Entre 1107-1118. Outre le Précurseur et le groupe des Publicains, l'inscription en belles capitales épigraphiques rappelle la nécessité de la pénitence. Liège, église Saint-Barthélemy. (Photo Rheinisches Bildarchiv, Cologne).



Décatalogue, l'inférieur, ceux qui vont de la loi mosaïque à l'Incarnation, l'intermédiaire, les mystères christologiques, sous le règne de la grâce. La stratigraphie épouse les trois âges de l'humanité: 'ante legem', 'sub lege', 'sub gratia', aboutissant au quatrième âge, libéré de l'histoire, 'in pace plena et perfecta'. Au premier âge, il n'y a que des préfigures. Les 'ombres de la loi', infiltrées d'une prémonition de la lumière, se projettent du mont Sinaï. Avec la recréation du monde par l'Incarnation (*nova factoris genitura*), les contours qu'elles projettent (*forma legis*) s'irradient de la splendeur (*decor*) de la loi nouvelle. Les sources augustinienne de l'iconographie se trouvent chez Honorius Augustodunensis, l'ami de Robert de Saint-Laurent à Siegburg, et Hugues de Saint-Victor, héritier de l'exégèse visionnaire de Robert. De même que chez celui-ci la problématique de l'histoire reste subordonnée à l'Ancien Testament, ce sont les types de l'Ancien Testament qui prédominent dans l'iconographie mosane. Doit-on déceler dans ce reflux vers l'Ancien Testament une apologétique dirigée contre les hérésies? Ainsi que les manichéens — et devant Jung — les sectes qui pullulèrent en Occident aux XI^e et XII^e siècles dénonçaient comme le prince des ténèbres le Dieu qui donna la loi à Moïse et parla par les prophètes; ils rejetaient l'Église, les sacrements, niaient la résurrection corporelle du Christ et la résurrection de la chair. Or, la résurrection en acte du Christ a été, pour l'une des premières fois, émaillée sur l'*armilla* au Musée du Louvre. Nicolas de Verdun, après avoir d'abord gravé, pour l'autel de Klosterneuburg, la visite traditionnelle des Maries au tombeau, dut mettre à l'écart sa plaque et émailler à nouveau la Résurrection selon la formule dramatique. La Crucifixion à trois clous, au lieu de quatre, avait déjà resserré simultanément, sur le Corpus en or de Suger et sur la cuve baptismale de Tirmont, le lien théologique entre la mort physique du Christ en croix et le dogme de la Trinité. L'Église n'abandonnait pas d'ailleurs aux mains de ses adversaires l'illumination

johannique par l'Esprit.

La Pentecôte occupe une place d'honneur dans l'iconographie mosane. Sur le fronton de la première chaise de saint Remacle, une inscription souligne que la foi dispensée par le baptême et les œuvres inspirées par l'Esprit Saint sont la condition du salut. Les *tituli* de la cuve de Renier de Huy insistent sur le baptême de pénitence et la matière sacramentelle de l'eau. Ils insèrent dans un riche contexte orthodoxe les citations des *Actes des Apôtres* (10, 44) et de saint Matthieu (3, 11), que les purs ou spirituels, n'admettant que le baptême par l'Esprit, opposaient à celui du Christ par Jean.

Les véhicules de l'iconographie. Ce sont les objets liturgiques les moins périssables de par leurs dimensions modestes: autels portatifs, croix processionnelles, staurothèques, plats de reliure, qui documentent le mieux sur la variété et l'originalité de l'iconographie mosane. Des retables, dont la structure était conditionnée par une élévation des *schemata* typologiques ou des thèmes théophaniques analogue à l'élévation des reliques, il ne reste que celui de la Pentecôte au musée de Cluny à Paris, les débris de celui de la Sedes Sapientiae à Saint-Servais de Maestricht et le dessin de celui de l'autel de saint Remacle à Stavelot. Le retable en vermeil de Malmedy, le retable en or du grand autel de Stavelot, œuvres commandées par Wibald, ont péri. On peut intégrer ceux que l'art mosan a influencés en Saxe et en Scandinavie, et celui qu'offre Henri de Blois, évêque de Winchester (1129-71), sur la plaque émaillée du British Museum. Les retables pouvaient être composés comme des linteaux superposés et couronnés d'un tympan, aptes à recevoir des reliefs d'un caractère hagiographique et narratif, comme ces Vies de saints qui se déroulent sur la caisse des châsses de saint Hadelin et de saint Héribert. Les dix-huit scènes de la vie de saint Adalbert sur les deux battants de la porte en bronze de la cathédrale de Gniezno, fondus sous contrôle technique mosan, reflètent l'encadrement des huit scènes de la vie de saint Remacle sur son

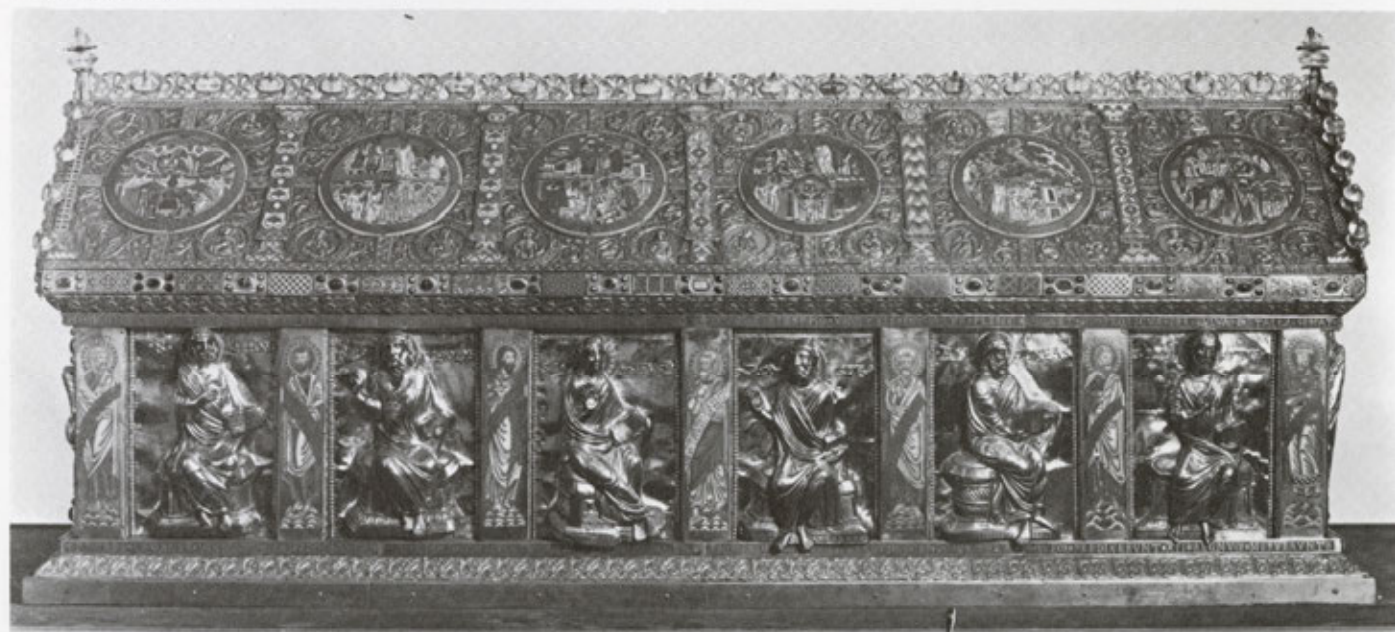
retable. Sur l'autel portatif de Stavelot coexistent aussi la structure centripète polylobée pour les types du sacrifice du Calvaire, et, sur la caisse, le film des martyres des Apôtres et de la dormition de saint Jean.

Le véhicule par excellence de l'iconographie mosane en ses deux variétés principales : typologique et allégorisante, fut l'émail champlevé. Est-ce à dire que la plaque émaillée possédait un rayon d'action analogue à celui de l'estampe au début de la Renaissance? Il faut la replacer dans son contexte historique, tout autre que l'optique des *dissecta membra* des musées. Les ateliers itinérants, comme celui de Godefroid de Huy, que l'on peut suivre à travers les textes, de Stavelot à Saint-Denis et à Verdun, 'et qui avait cherchiez toute regions', à travers l'Empire et jusqu'en Terre sainte, ont diffusé non seulement des procédés de fabrication, mais le symbolisme et l'esthétique des programmes. C'est conjointement que

'*materia*' et '*opus*' ont gagné le Rhin, la France du domaine royal, du nord et de l'est, l'Angleterre et peut-être le domaine Plantagenêt en France. Dans la période de transition de l'art roman à l'art gothique, l'orfèvrerie mosane a joué un rôle vital de catalyseur. Les manuscrits copient les tailles et la splendeur des couleurs en à-plat de l'émaillerie. De la cathédrale de Châlons-sur-Marne à celle de Canterbury, de celle de Sens à celle de Bourges, l'assemblage des panneaux dans les verrières symboliques prolongera les *schemata* de structuration des plaques émaillées. Le triptyque d'Alton Towers au Victoria and Albert Museum, qui relève de l'art mosan, est articulé comme un vitrail typologique, avec ses cercles et ses carrés entrelacés pour faire converger les symboles de l'Ancien Testament sur la mort, la Descente aux Enfers et la Résurrection du Christ. Le vitrail et l'émail ont ainsi partagé en commun l'iconographie de la lumière, ce médium entre l'illumination divine et la création, autour duquel se sont construites, telles des châsses agrandies, les premières églises de l'architecture gothique.

LA CHASSE DE SAINT HÉRIBERT. *Argent et cuivre repoussé et doré, émaux champlevés. Cologne, vers 1160-1170. Deux orfèvres, dont l'un était mosan, ont contribué à l'exécution de cette châsse. Les scènes des médaillons émaillés représentent les épisodes marquants de la vie de saint Héribert, archevêque de Cologne (970-1002). Cologne-Deutz, église de Saint-Héribert. (Photo Rheinisches Bildarchiv, Cologne).*

Philippe VERDIER





VITRAIL MOSAN DE LA PASSION. Vers 1150-1160. La Crucifixion est entourée de l'Église, de la Synagogue, du Sacrifice d'Abraham et du Serpent d'airain. Dans les écoinçons, d'une part David, d'autre part Samson, tous deux préfigures du Christ. Châlons-sur-Marne, cathédrale.

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Les ouvrages généraux sur l'art mosan contiennent des renseignements abondants concernant les problèmes iconographiques, souvent ardu à résoudre. Dans la présente étude, on a utilisé plus spécialement O. LEHMANN-BROCKHAUS, *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien*, Berlin, 1938, n^{os} 2600, 2606 et 2551 et les contributions de H. SWARZENSKI, *Monuments of Romanesque Art*, Chicago, 1954, n^o 4; *The Song of the Three Worthies*, dans *Bulletin Museum of Fine Arts*, Boston, t. 56, n^o 303, 1958, pp. 30-49. On nous permettra de signaler les articles de PH. VERDIER, *La grande croix de l'abbé Suger à Saint-Denis*, dans *Cahiers de civilisation médiévale*, t. 13, 1970, pp. 1 et suiv.; *A Mosan Plaque with Ezechiel's Vision of the Sign Than (Tan)*, dans *The Journal of the Walters Art Gallery*, t. 29-30, 1966-1967, pp. 49-65 et pp. 17-47; *Un monument inédit de l'art mosan du XII^e siècle*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. 30, 1961, pp. 115-175.

Le lecteur trouvera des compléments utiles d'information chez A. LEGNER, *Die Rheinherde des Reiner von Huy*, dans *Rhein und Maas*, t. 2, Cologne, 1973, pp. 237-250; R.B. GREEN, *Ex ungue Leonem*, dans *Essays in Honor of Erwin Panofsky*, éd. M. Meiss, New York, 1961, pp. 157-169; J. SQUILBECK, *Le chef-reliquaire de Stavelot. Étude sur les sources littéraires de l'iconogra-*

phie religieuse du XII^e siècle, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. 13, 1943, pp. 17-27; J. STIENNON, *La Vierge de Dom Rupert*, dans *Millénaire de Saint-Laurent de Liège*, Liège, 1968, pp. 81-91; L. GRODECKI, *À propos des vitraux de Châlons-sur-Marne. Deux points d'iconographie mosane*, dans *L'Art mosan*, éd. P. FRANCASTEL, Paris, 1953, pp. 161-170; N. MORGAN, *The iconography at twelfth Century Mosan enamels*, dans *Rhein und Maas*, t. 2, pp. 263-278.

Sur la thématique de l'ambon de Klosterneuburg, cf. L. RÉAU, *L'iconographie du retable typologique de Nicolas de Verdun à Klosterneuburg*, dans *L'Art mosan*, éd. P. FRANCASTEL, Paris, 1953, pp. 171-186; H. RUPPRICH, *Das Klosterneuburger Tafelwerk des Nikolaus Verdunensis und seine Komposition*, dans *Jahrbuch der österreichischen Leo-Gesellschaft*, 1931, p. 146 et suiv.; F. RÖHRIG, *Der Verduner Altar*, 1955, n^o 8^o.

Aux contributions relatives à Rupert de Deutz qui figurent dans le *Millénaire de Saint-Laurent de Liège*, on ajoutera M. MAGRASSI, *Teologia e Storia nel pensiero di Ruperto di Deutz*, Rome, 1959. Tout récemment J. STIENNON a traité de certains problèmes iconographiques et typologiques dans *La miniature mosane. Dans le monde du symbole et des concordances*, dans *Les Dossiers de l'archéologie. Enluminure carolingienne et romane*, n^o 14, janvier-février 1976, pp. 116-125.

