



HAL
open science

Des inscriptions pour donner sens : épigraphie de l'art mosan

Robert Favreau

► **To cite this version:**

Robert Favreau. Des inscriptions pour donner sens : épigraphie de l'art mosan. Benoît Van Den BOssche. L'art mosan : Liège et son pays à l'époque romane du XIe au XIIIe siècle, Editions du Perron, pp.237-243, 2007, 978-2-87114-217-1. halshs-04154256

HAL Id: halshs-04154256

<https://shs.hal.science/halshs-04154256>

Submitted on 6 Jul 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Des inscriptions pour donner sens : épigraphie de l'art mosan.

Robert FAVREAU

Les œuvres mosanes du XII^e et dans une moindre mesure du XIII^e siècle se caractérisent par l'accompagnement d'un grand nombre d'inscriptions : personnages identifiés le plus souvent dans le champ de l'œuvre et en fonction de la place disponible, scènes expliquées, citations bibliques présentées sur des phylactères ou des livres, commentaires donnés de façon très soignée au-dessus ou au-dessous des scènes. Sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy de Liège, onze personnes sont identifiées, huit citations de l'Écriture sont données, et le commentaire général comporte quatre vers. Sur l'autel portatif de Stavelot (27,5 sur 10 sur 17cm), vingt-six scènes sont identifiées, deux textes d'évangile sont donnés sur des phylactères, le commentaire se développe en huit vers. Le triptyque de Sainte-Croix à Liège comporte dix-huit identifications de personnages ou de scènes. Quant à l'ambon - transformé en retable - de Klosterneubourg, il présente cinquante-et-une scènes identifiées par une explication en vers, vingt-deux personnages et neuf vertus identifiés par leurs noms, vingt-six citations bibliques, et un commentaire général de seize vers (plus cinq pour la réfection du XIV^e siècle). Cet important accompagnement épigraphique est ordinaire dans les œuvres de l'Europe occidentale à cette époque ; mais il est sans aucun doute moins développé ailleurs, par exemple dans l'émaillerie limousine et ses ateliers laïcs orientés vers une production en série¹. On ne peut donc étudier ces œuvres sans tenir compte des inscriptions qu'elles comportent. Leur qualité calligraphique ajoute à la beauté des objets ; leurs textes nous éclairent sur les intentions des auteurs des programmes tout autant que le fait l'abbé Suger, à Saint-Denis, dans son traité *Sur son administration*².

Dans les œuvres auxquelles on attache du prix, les inscriptions sont habituellement versifiées. À la métrique latine classique, caractérisée par une suite ordonnée de syllabes longues et de syllabes brèves, s'ajoute, aux XII^e et XIII^e siècles, une assonance entre le milieu et la fin du vers. On parle alors de *vers léonin simple* lorsque l'assonance porte sur une syllabe, *riche* lorsqu'elle touche deux syllabes. Le vers léonin est connu dès

¹ M.-M. GAUTHIER, « Émaillerie mosane et émaillerie limousine aux XII^e et XIII^e siècles », dans *L'art mosan* (Journée d'études, Paris, février 1952), Paris, 1953 (*Bibliothèque générale de l'École pratique des Hautes Études*, VI^e section), p. 136-137.

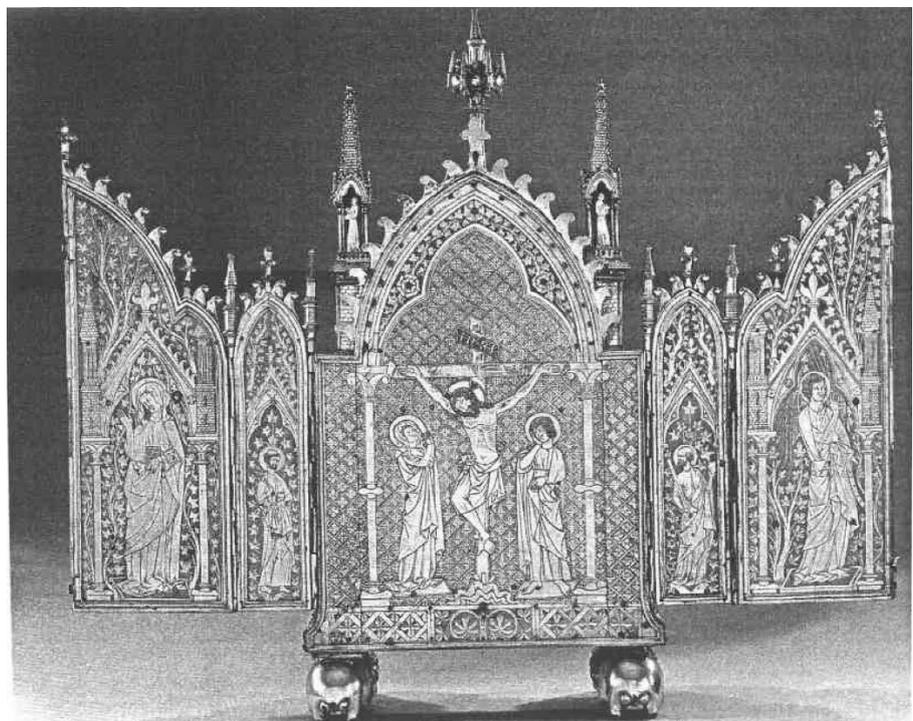
² SUGER, *Œuvres*, t. I, éd. et trad. Françoise GASPARRI, *L'œuvre [administrative] de l'abbé Suger*, Paris, 1996 (*Les Classiques de l'histoire de France au Moyen Âge*), p. 54-155, 193-242.

l'Antiquité, mais il est alors occasionnel. Il devient presque de règle au XII^e siècle. Comme il est plus difficile à composer qu'un vers classique, il n'est pas rare qu'on fasse des emprunts à des poètes connus. Ainsi on peut lire à un pignon de la châsse de saint Hadelin à Visé, accompagnant la représentation du Christ :

« *Solus ab eterno creo cun[c]ta, creata guberno* »,

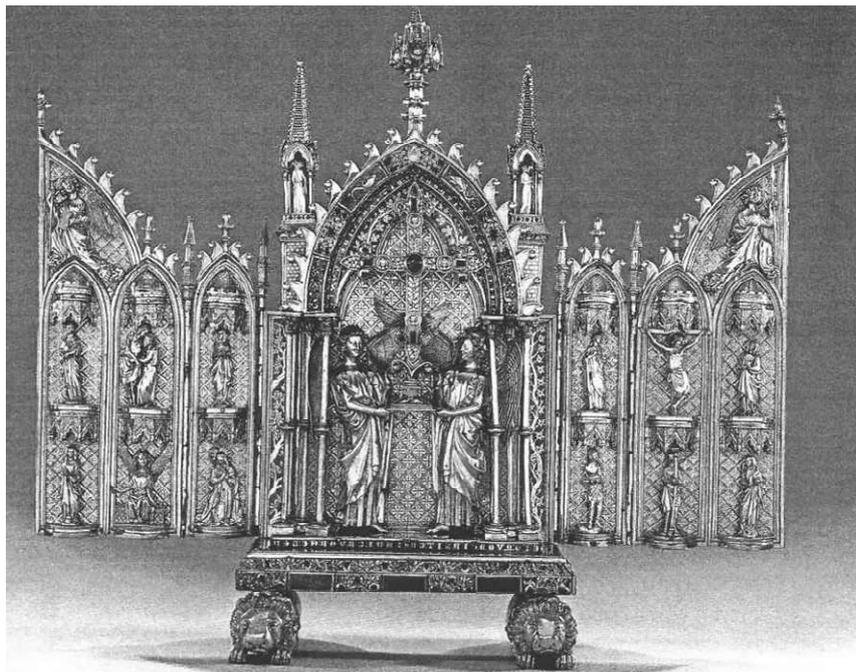
« Seul depuis l'éternité je crée toutes choses, je gouverne ce qui est créé ».

Le vers est léonin riche car les deux dernières syllabes des mots au milieu et à la fin du vers sont les mêmes (*eterno/guberno*). L'auteur de la châsse l'a emprunté à un poème attribué à Hildebert de Lavardin († 1134)³.



³ *Patrologie latine*, t. 171, c. 1436.

Fig. 1 : Polyptique-reliquaire de la Vraie Croix, exécuté pour l'abbaye de Floreffe, face et revers. Après 1254. Paris, Musée du Louvre.



Le même vers a été gravé au pignon de la châsse de Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle (avant 1220-1238)⁴, et sur la châsse de saint Remacle à Stavelot⁵. On voit bien que les rimes léonines ouvrent la voie aux vers français rimés. Dans les œuvres mosanes c'est plutôt à la fin du XII^e siècle que se développe le vers léonin riche, ce qui apparaît comme plus tardif que dans les inscriptions sur pierre. Les soixante-douze vers de l'ambon de Klosterneubourg ont ainsi ces rimes riches, qu'on trouve aussi dans le retable de Stavelot, la châsse de saint Remacle à Stavelot, le reliquaire de la Vraie Croix de Notre-Dame de Tongres, la châsse de Notre-Dame de Tournai ou la châsse de saint Hadelin à Visé (pour moitié en léonins simples et riches). On peut réunir plus de cent soixante-dix vers dans les œuvres mosanes de ce *temps*, ce qui souligne la qualité qui s'attachait à ces commandes princières ou ecclésiastiques, et la culture de ceux qui ont exécuté ces œuvres. L'hexamètre (le vers de six pieds classique) y règne en maître, puisqu'on ne trouve que deux distiques élégiaques (suite d'un hexamètre et d'un pentamètre, un vers de cinq pieds).

Ce n'est pas le lieu ici d'entrer dans une étude développée de l'écriture. Celle-ci est très belle au XII^e siècle. Elle évolue vers plus de clarté - espacement des mots, ponctuation entre chaque mot. Elle multiplie les lettres onciales, où prédominent les formes courbes. Elle s'enrichit de fioritures, d'ornements adventives. On l'a bien montré pour l'écriture

⁴ H. GIERSIPEN (dir.), *Die Inschriften des Aachener Doms*, Wiesbaden, 1982 (*Die Deutschen Inschriften*. 31. Band. *Düsseldorfer Reihe* I. Band), n° 35, p. 38.

⁵ B. VAN DEN BOSSCHE, « Réflexions sur l'iconologie de la châsse de saint Remacle », dans *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège*, t. LXII, 1997, p. 1-12.

diplomatique de Liège⁶. Les lettres onciales vont être fermées par un fin délié. Les traits des lettres seront redoublés. On observe cette évolution dans les inscriptions mosanes, mais, semble-t-il, avec un certain conservatisme. Jusqu'au milieu du XII^e siècle, on ne trouve guère que le *E* sous la forme onciale. Il faudra attendre la fin du XII^e, voire le début du XIII^e siècle, pour que l'onciale se généralise. En revanche, la fermeture des lettres par un mince délié est plus précoce dans les inscriptions de l'art mosan que dans la généralité des inscriptions lapidaires.

Le plus important reste, évidemment, ce que les inscriptions nous apprennent par les informations qu'elles nous livrent.

On connaît des centaines d'inscriptions donnant les noms des commanditaires et artistes, particulièrement pour les œuvres d'orfèvrerie, alors que c'est très rare pour les peintures murales, décor peu coûteux et jugé plus commun. Une reliure d'évangélaire en ivoire, conservée au Musée Curtius à Liège, nous donne le nom du donateur, l'évêque Notger (972-1008) qui se dit « écrasé par le poids du péché » (« *peccati pondere pressus* »). On a pensé que Notger faisait ici allusion à sa saisie de la forteresse de Chèvremont et à la destruction des trois églises du château⁷. Plus simplement sans doute rappelle-t-il sa condition de pécheur, car il emprunte l'expression à Smaragde, abbé de Saint-Michel-sur-Meuse au début du IX^e siècle⁸. Une croix de 1130-1150 conservée au Musée du Louvre à Paris, provenant de Liège ou de Saint-Omer, a été offerte par Sibylle d'Anjou, femme de Thierry d'Alsace, comte de Flandre. Un vers au pied de la croix demande pour Sibylle le pardon du Seigneur⁹. Bien connue est l'inscription qui figurait sur l'arc supérieur du retable de Stavelot : « L'abbé Wibald a fait faire cette œuvre en laquelle ont été employés 60 marcs d'argent pur et 4 marcs d'or pur pour la dorure. La dépense totale a été de 100 marcs »¹⁰. Les mentions

⁶ J. STIENNON, *L'écriture diplomatique dans le diocèse de Liège du XI^e au milieu du XII^e siècle. Reflet d'une civilisation*, Paris, 1960 (*Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège*, 5).

⁷ *Art mosan au XI^e et XII^e siècles*, Bruxelles, 1961, p. 165.

⁸ E. DUEMLER (dir.), *Poetae Latini aevi carolini*, t. I, Berlin, 1881 (M. G. H., *Poetarum latinorum Medii Aevi*, I), p. 617 : « *Nullus enim monachus peccati pondere pressus* ».

⁹ *Rhin-Meuse. Art et civilisation 800-1400* (cat. d'expo.), Bruxelles/Cologne, 1972, p. 289. « *Nate maris stelle veniam concede Sibille* », « Fils de Marie, accorde le pardon à Sibylle ». *Stella maris*, « Étoile de la Mer », est le nom latin courant de Marie (Jérôme, *Liber de nominibus hebraicis*, *Patrologie latine*, t. 23, c. 789), constamment repris après saint Jérôme, par exemple par le liégeois Rupert de Deutz (*De Trinitate*, *Patrologie latine*, t. 167, c. 574).

¹⁰ R. RUHSTALLER, « Lateinische Inschriften auf Denkmälern der maasliindischen Metallkunst im 12. Jahrhundert », dans A. LEGNER (dir.), *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400. 2. Berichte*,

de prix inscrites sur les œuvres sont rares. On évoquera cependant celles d'Abingdon, Coventry, Compostelle, Mayence, Rome, Tournai. Quant au superbe ambon de Klosterneubourg, nous savons, par la grande inscription, qu'il a été dédié à la Vierge Marie, en 1181, par le sixième prévôt de la collégiale, Gwernheus. Les inscriptions nous livrent aussi trois noms d'artistes. L'encensoir du Musée de Lille porte : « Moi, Renier, je donne cet encensoir en signe, afin que, à l'heure de ma mort, vous m'accordiez une sépulture semblable aux vôtres, et je crois que mes prières monteront à la face du Christ comme de l'encens ». Nicolas de Verdun est dit avoir « fabriqué » l'ambon de Klosterneubourg. Vingt-cinq ans plus tard, sur la châsse de Notre-Dame de la cathédrale de Tournai, il est qualifié de *maître* et il précise avoir mis en œuvre 109 marcs d'argent et 6 marcs d'or. Frère Hugo d'Oignies a signé trois de ses œuvres au deuxième quart du XIII^e siècle, demandant chaque fois que l'on prie pour lui (« *orate pro eo* »). « D'autres, nous dit-il, chantent le Christ par la voix », lui le fait « par l'art de l'orfèvre » et du calligraphe. Chaque établissement a eu le souci de mettre en valeur son fondateur, les reliques qu'il possédait, les privilèges qu'il avait reçus. La vie du fondateur de Stavelot, saint Remacle († entre 671 et 679), se lisait en huit grands tableaux sur le retable de Stavelot ; la vie du fondateur de Celles, son disciple, saint Hadelin, est suivie scène après scène sur la châsse aujourd'hui conservée à Visé¹¹ (fig. 2).



Fig. 2 : Châsse de saint Hadelin, saint Hadelin fait jaillir une source (bois verni recouvert d'argent repoussé et de bronze fondu). Visé, église Saint-Martin.

On peut y joindre, parmi d'autres œuvres de moindre ampleur, les châsses de saint Mengold et de saint Domitien à Huy, le chef-reliquaire du pape Alexandre 1^{er} à Stavelot (aujourd'hui aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles) ou la châsse de saint Éleuthère à Tournai. Notre-Dame-aux-Fonts était la paroisse primitive de Liège et avait le privilège d'administrer le baptême pour toute la ville. Celui-ci

Beitriige und Forschungen zum Themenkreis der Ausstellung und des Katalogs, Cologne, 1973, p. 97.

¹¹ Les textes du retable de Stavelot et de la châsse de saint Hadelin sont donnés par R. RUHSTALLER, *op. cit.*, p. 95-97, 99-100.

était contesté par les collégiales Saint-Jean-l'Évangéliste et Saint-Pierre. Entre 1107 et 1118, l'abbé de Notre-Dame-aux-Fonts, Hillin, dit « réaliser » les superbes fonts baptismaux aujourd'hui conservés en l'église Saint-Barthélemy. Une étude épigraphique séduisante interprète les douze bœufs qui les soutenaient non comme les apôtres – représentés sur le couvercle - mais comme les abbés-chanoines de Notre- Dame-aux-Fonts menant « la vie apostolique », responsables du baptême pour toute la ville. Sur la cuve, Pierre et Jean administrent le baptême au centurion Corneille et au philosophe Craton, scènes exceptionnelles sur des fonts baptismaux. L'inscription du bord supérieur de la cuve dit : « C'est ici [Notre-Dame-aux-Fonts], fontaine de la foi, que Pierre et Jean [les collégiales Saint-Pierre et Saint-Jean] lavent ceux-ci [Corneille et Craton] ». Ces fonts baptismaux participent ainsi de la défense d'un privilège¹².



Fig. 3 : Autel portatif de Stavelot, côté entre saint Marc et saint Luc. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire.

¹² C. BAYER, « Les fonts baptismaux de Liège : qui les bœufs figurent-ils ? Étude historique et épigraphique », dans *Cinquante années d'études médiévales. À la confluence de nos disciplines* (actes du colloque à l'occasion du cinquantenaire du CESC, Poitiers 1-4 septembre 2003), Turnhout, 2005, p. 665-726.



Fig. 4 : Autel portatif de Stavelot, plat supérieur. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire

Le XII^e siècle développe une iconographie typologique basée sur les commentaires d'une exégèse quelque peu exubérante. L'autel portatif de Stavelot (Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire) en est un bon exemple (fig. 3 et 4). La grande inscription déclare que « la croix, mort et victoire du Christ, a été figurée et présignée par les patriarches et les prophètes ». Sur le dessus de l'autel, cène, jugement de Pilate, flagellation, portement de croix, crucifixion, résurrection sont mis en rapport avec le sacrifice d'Isaac, le serpent d'airain, Samson et les portes de Gaza, Jonas rejeté par le poisson, l'offrande de Melchisédech,

l'offrande d'Abel ; l'Église et la Synagogue y sont aussi opposées¹³. Une croix mosane du *British Museum* reprend le serpent d'airain - que Jésus donne comme signe de sa mort sur la croix (Jean 3, 14) - et y ajoute le signe du Tau¹⁴, la veuve de Sarepta, la bénédiction d'Éphraïm et de Manassé¹⁵, la grappe de raisin que les envoyés de Moïse rapportèrent de Canaan, toutes préfigurations de la crucifixion. Ainsi la veuve de Sarepta rassemble deux bois (1 Rois 17, 12) pour faire cuire le pain qu'elle offrira à Élie. Isidore de Séville, repris par Raban Maur, voit dans les deux bois une figure de la croix ; Rupert de Deutz rappelle que le Christ s'est dit *Pain de Vie* et commente les deux bois, figure de la croix, comme devant faire cuire le pain divin donné à tous en nourriture¹⁶. Jacob bénit les fils de Joseph, Manassé et Éphraïm, mais il ne respecte pas le droit d'aînesse et « étend sa main droite sur la tête d'Éphraïm qui était le plus jeune et sa main gauche sur la tête de Manassé, croisant ainsi les mains » (Genèse 48, 14). Rupert de Deutz commente : « Sans aucun doute cette transposition des mains a exprimé la figure de la croix »¹⁷. La grappe de raisin de Canaan (Nombres 13, 24) est portée sur une perche : elle figure le Christ suspendu sur la croix, et Rupert ajoute que le porteur de devant est le peuple juif, qui ne voit pas derrière lui et ne comprend pas que Jésus est le Messie, tandis que le dernier porteur est le peuple des Gentils qui voit et croit¹⁸.

¹³ Le sacrifice d'Isaac (Genèse 22, 1-18) par son père est une figure du sacrifice du Christ consenti par le Père. Samson enlève les portes de Gaza, les charge sur ses épaules et les dépose au sommet d'une montagne (Juges 16, 3) : l'épisode est considéré comme une figure du portement de croix et aussi de la résurrection, le Christ brisant les portes de son tombeau. Jonas rejeté par le gros poisson qui l'a gardé dans ses entrailles trois jours et trois nuits (Jonas 2, 1-11) a toujours été vu comme une figure de la résurrection. L'offrande d'Abel (Genèse 4, 2-4) et l'offrande de Melchisédech (Genèse 14, 18-20) sont des figures de l'eucharistie rappelées d'ailleurs au canon de la messe.

¹⁴ Ph. VERDIER, « A Mosan Plaque with Ezechiel's Vision of the Sign Thau (Tau) », dans *The Journal of the Walters Art Gallery*, XXIX-XXX, 1966-1967, p. 16-47 ; L. GRODECKI, « Un Signum Tau mosan à Saint-Denis », dans *Clio et son regard. Mélanges d'histoire de l'art et d'archéologie offerts à Jacques Stiennon*, Liège, 1982, p. 337-356. Le signe du thau qui protège de la mort ceux qui en ont été marqués sur le front (Ézéchiel, 9, 3-6) est comparé au signe de la croix et au serpent d'airain érigé sur un poteau qui sauve ceux qui le regardent (Nombres 21, 6-9).

¹⁵ G. CHAPMAN, « Jacob Blessing the Sons of Joseph: a Mosan Enamel in the Walters Art Gallery », dans *Walters Art Gallery Journal*, 38, 1980, 34-59, 30 fig.

¹⁶ *Patrologie latine*, t. 167, col. 1241.

¹⁷ *Ibid.*, col. 548.

¹⁸ *Ibid.*, col. 214.

En ce temps des croisades, d'apports de reliques de la croix et de la passion ; les orfèvres mosans ont réalisé nombre de staurothèques¹⁹, dispersées entre Bruxelles (Musées royaux d'Art et d'Histoire), Liège (église Sainte-Croix), Londres (*Victoria and Albert Museum*), Nantes (Musée Dobrée), New York (*Pierpont Morgan Library*), Paris (Petit Palais), Tongres (basilique Notre-Dame). On y trouve le récit légendaire de « l'invention de la croix » par sainte Hélène grâce au Juif Judas. Il s'y mêle le Jugement, tempéré par la Miséricorde acquise par le sacrifice du Christ, *Veritas et Misericordia, Justicia et Pax* - commentaires du psaume 85 (84), 11, « miséricorde et vérité se rencontreront, justice et paix s'embrasseront »²⁰ ou du psaume 25 (24), 10, « tous les chemins du Seigneur sont miséricorde et vérité », inscrit sur un médaillon de Huy.

La Vierge à l'Enfant du Musée Curtius de Liège est dite de dom Rupert. Le théologien a en effet plusieurs fois commenté, la citation d'Ézéchiel 44, 2, inscrite autour de la sculpture : « cette porte sera fermée, elle ne s'ouvrira point... », appliquée à la virginité de Marie. Mais cette application à Marie remonte à saint Jérôme²¹. Le fait de voir dans la toison de Gédéon (Juges, 6, 37), couverte de rosée puis sèche (Musée des Beaux-Arts de Lille), une figure de la maternité et virginité de Marie semble une interprétation due à Rupert de Deutz²². C'est chez Honorius dit d'Autun qu'on trouvera l'application à Marie de l'épisode des Jeunes Hébreux dans la fournaise (Daniel 3, 21), figuré sur une plaque *du Museum of Fine Arts* de Boston : le feu les épargne, comme la maternité a épargné la virginité de Marie. On pourra aussi, plus simplement, méditer sur la formule ramassée inscrite sur la châsse de saint Remacle à Stavelot : « Pour moi, mon Fils, tu es mon Père, et pour moi, ma Fille, tu es ma Mère²³ ». C'est-à-dire que pour Marie, son Fils est aussi son Père (son Créateur) ; et pour Jésus, sa Fille (comme Créateur) est aussi sa Mère (par l'Incarnation).

Les inscriptions permettent bien d'autres clés de lecture. Les curieux « *celi et terre et in Jhesum* » de saint André (« du ciel et de la terre et en Jésus »), et « *Christum filium ejus unicum* » de saint Philippe (« le Christ, Fils unique »), sur un émail du *Museum of Fine Arts* de Boston, doivent se comprendre comme une partie du Symbole des Apôtres (le *credo*) tel qu'il est reçu depuis le VII^e siècle et qu'on le trouve sur une croix de plomb de la collégiale de Huy vers 1075. L'inscription d'un bâton pastoral trouvé à Stavelot il y a quelques années est l'application en

¹⁹ Ph. VERDIER, « Les staurothèques mosanes et leur iconographie du Jugement dernier », dans *Cahiers de Civilisation médiévale*, XVI, 1973, p. 97-121 et 199-213.

²⁰ A. KATZENELLENBOGEN, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art from early Christian Times to the Thirteenth Century*, Londres, 1939, p. 41. Commentaire de Rupert de Deutz dans *Patrologie latine*, t. 169, c. 187.

²¹ *Patrologie latine*, t. 25, col. 430.

²² *Ibid.*, t. 167, col. 1037. Le commentaire d'Isidore de Séville est différent.

²³ « *Tu mihi, nate, pater, et tu mihi, filia, mater.* »

vers d'un verset d'Habacuc 3, 2, qu'Honorius dit d'Autun recommande d'inscrire sur une crose²⁴. À défaut de pouvoir développer tous ces apports, on retiendra qu'il est important, dans l'étude de l'admirable production mosane dès XI^e, XII^e, et XIII^e siècles, de ne pas dissocier iconographie et inscriptions.

²⁴ Dans la transcription donnée dans la revue *Archéologia*, n° 345, 1998, p. 42, il faut retenir la lecture « *sed in ira* », pour la correction du vers.