

# La chasse de l'abbé Nantelme du trésor de l'abbaye de Saint-Maurice

par  
Daniel THURRE

## Avant-propos \*

Un trésor d'église n'est pas une simple collection d'objets précieux : les pièces qui le composent tiennent un rôle important dans la pratique de la religion chrétienne et, par leur appartenance au sacré, ont une signification spirituelle. Pour l'abbaye de Saint-Maurice, le trésor, c'est avant tout les reliques des soldats chrétiens qui subirent le martyre à Agaune, vers la fin du III<sup>e</sup> siècle. On ne peut donc pas parler de collection, ni de musée, puisque les éléments du trésor nourrissent encore la vie liturgique des chanoines. Les pièces conservées appartiennent au passé, mais leur rôle est toujours actuel : elles gardent leur signification rituelle.

\* Ce travail est une version remaniée d'un mémoire de licence présenté en juillet 1985 à l'Université de Genève, Département d'Histoire de l'art (professeur Florens Deuchler). — S'il était coutume de dédier un travail publié dans les *Annales valaisannes*, c'est à tous les miens, mais surtout à mon frère, le chanoine Edgar Thurre, décédé le 20 mars 1983, que je dédierais celui-ci. — Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont aidé dans l'élaboration de ce mémoire, tout particulièrement M. Florens Deuchler, professeur à l'Université de Genève, qui a dirigé mon travail ; la communauté des chanoines de l'abbaye de Saint-Maurice et spécialement le Père-Abbé, Mgr Henri Salina, et le chanoine Jean-Marie Theurillat ; MM. Gaëtan Cassina et Pierre Reichenbach, qui ont facilité et permis la présente publication ; M. José Godoy, du Musée d'art et d'histoire de Genève, pour son apport sur l'étude des armes et des armures.

« Être affectés au culte, être composés de matières précieuses et fragiles façonnées en des formes qui font d'eux également des œuvres d'art, ces caractères définissent les objets des trésors d'églises. »<sup>1</sup> Chaque objet a une individualité propre, déterminée par une appropriation à un usage liturgique particulier : une même pensée, une même symbolique font l'unité d'un trésor religieux ; ainsi le domaine des formes est-il mû et orienté vers un seul but. Pour l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, ce but tend à la glorification et à la vénération de ses martyrs, comme le précise Mgr Salina, actuel Abbé de Saint-Maurice : « Le trésor [...] est d'abord un tout, porteur d'un message... Le sens du trésor d'Agaune, c'est d'être, dans son ordre, lui aussi témoignage. »<sup>2</sup>

Le culte des reliques est une des particularités de la religion catholique. « Cette caractéristique domine au Moyen Age toute la question des trésors. Les grands mouvements de foule des pèlerinages [...] suscitèrent un extraordinaire rayonnement spirituel et accélérèrent d'une extrémité à l'autre de la chrétienté la circulation des biens aisément transportables que sont les produits des arts précieux dont sont composés les trésors... »<sup>3</sup>

L'homme du XIII<sup>e</sup> siècle était familiarisé avec la vie des saints : la « Légende dorée » de Jacques de Voragine, les poèmes, les drames populaires et les sermons rappelaient souvent aux chrétiens les illustres exemples à suivre. Dans le domaine de l'art, les reliques ont contribué à multiplier les images des saints. Voilà le contexte dans lequel s'inscrit la commande de l'abbé Nantelme. Le 26 octobre 1225, l'archevêque de Vienne-en-Dauphiné, Jean de Bournin, retira du tombeau, qui se trouvait alors sous le maître-autel, les précieuses reliques de Maurice pour les déposer dans la châsse, écrin réalisé expressément pour cette occasion. Depuis, chaque année, le 26 octobre, l'Abbaye célèbre la fête de la « Révélation ».

Au Moyen Age, lorsqu'on dressait l'inventaire de trésors d'églises, on distinguait deux catégories de pièces : la première comprenait les objets servant à l'exercice du culte (*ministerium*), la seconde rassemblait ce que l'on utilisait pour orner l'édifice (*ornamentum*). Le trésor de l'abbaye de Saint-Maurice comprend également deux séries distinctes d'objets : des pièces reliquaires et des pièces de sacristie. L'état de conservation de l'actuel trésor de l'abbaye de Saint-Maurice est quasi miraculeux, si l'on songe à toutes les menaces qui ont pesé sur lui (l'invasion des Sarrasins, au X<sup>e</sup> siècle ; trois incendies, au XII<sup>e</sup>, au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle ; trois éboulements, au XIII<sup>e</sup> siècle, en 1811 et, plus récemment, en mars 1942 ; les luttes politiques et religieuses en Valais à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, ainsi que les guerres civiles de 1839-1848) et si on le compare au sort du trésor de Lausanne, pris par les Bernois et fondu, ou à celui de Genève, ravagé à la Révolution française.

<sup>1</sup> J. TARALON, *Les trésors des églises de France*, catalogue de l'exposition, Paris 1965, p. XVIII.

<sup>2</sup> P. BOUFFARD, *Saint-Maurice d'Agaune. Trésor de l'Abbaye*, Genève 1974, pp. 7-8.

<sup>3</sup> J. TARALON, *op. cit.*, p. XIV.



Le trésor de l'abbaye de Saint-Maurice représente toutes les époques de l'art de l'orfèvrerie, depuis le IV<sup>e</sup> siècle jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. Au cours des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, trois inventaires ont été dressés : ces documents permettent de suivre pendant plusieurs siècles l'histoire du trésor. La Maison de Savoie y figure par des dons répétés ; sur la liste des donateurs figurent aussi le roi de France Saint Louis, le cardinal Schiner, ainsi que plusieurs prélats qui ont dirigé l'Abbaye. «Le trésor de l'abbaye de Saint-Maurice est en tous points caractéristique de la manière dont on constituait et conservait les objets liturgiques. Composé en très grande partie de pièces offertes, par vénération ou par reconnaissance, il marque les grands moments de l'Abbaye et plus particulièrement ceux du premier millénaire et ceux des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. De plus, à peu d'exceptions près, les pièces du trésor sont composites ; celles des VIII<sup>e</sup> et IX<sup>e</sup> siècles ont pour partie essentielle ou pour ornement des objets ou des fragments d'objets, des pierreries, des intailles antiques et païennes ; celles du Moyen Age sont composées d'éléments d'emprunt, comme la monstrance de la Sainte Epine, ou constituées d'éléments récupérés de plusieurs pièces anciennes ou contemporaines, comme la châsse de saint Maurice. Toutes, cependant, sont marquées par la richesse, voire la somptuosité.»<sup>5</sup>

Enfin, le trésor n'est pas statique, et l'Abbaye acquiert encore de nouvelles pièces, pour exemple, un ensemble d'orfèvrerie moderne de Marcel Feuillat.

<sup>4</sup> Sur le trésor de l'abbaye de Saint-Maurice, on consulera P. BOUFFARD, *op. cit.*, ou J.-M. THEURILLAT, *Le trésor de Saint-Maurice*, 2<sup>e</sup> éd., Saint-Maurice 1982, à défaut de pouvoir consulter le classique E. AUBERT, *Trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune*, Paris 1872. — En vue d'une thèse de doctorat ayant pour titre : « L'atelier d'orfèvrerie de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune (1150-1250) : Synthèse — Essai critique — Fondements de l'hypothèse », j'ai établi une bibliographie du trésor de l'abbaye de Saint-Maurice parue dans mon article « Richesse des „parents pauvres” ». Remarques bibliographiques à propos du Trésor de Saint-Maurice », dans *Nos monuments d'art et d'histoire*, 3/1987, pp. 414-430.

<sup>5</sup> P. BOUFFARD, *op. cit.*, p. 47.

---

Principales abréviations :

MGH : *Monumenta Germaniae historica*

RHS : *Revue d'histoire suisse*

Val. : *Vallesia*

ZAK : *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*

## Contexte historique

### *Saint Maurice et la légion thébéenne : du récit au lieu de culte et de pèlerinage*

Le martyre de saint Maurice et de la légion thébéenne pose des problèmes complexes : date, origine des troupes et nombre des soldats sont encore sujets à caution ; certains auteurs ont même remis en question l'historicité du martyre<sup>6</sup>. Ce qui importe dans notre contexte, ce n'est ni de démontrer la vraisemblance des faits, ni d'en établir la vérité historique ; la survivance d'une foi à travers 17 siècles suffirait à elle seule à démontrer la vanité d'une enquête à la recherche de preuves historiques.

Nous partons donc du récit de l'évêque de Lyon, Eucherius, tout en mêlant volontairement à cette tradition littéraire de la *Passio Acaunensium martyrum* les faits les plus probables<sup>7</sup>. Ce texte du milieu du V<sup>e</sup> siècle, qui dénote une intention bien plus littéraire qu'historique, a toute son importance. En effet, il va dicter une iconographie locale, laquelle se développera sur le relief du socle du buste de saint Candide, sur les petits côtés de la châsse des Enfants de saint Sigismond et sur 6 des 16 panneaux gravés de la châsse de l'abbé Nantelme.

Sous les Augustes Dioclétien et Maximien Hercule, quantité de chrétiens sont persécutés. Vers le début de l'année 286, une légion de soldats nommés Thébéens<sup>8</sup> s'arrête sur le plateau de Vérollez, à 2 km d'Agaune. Eucherius

<sup>6</sup> La discussion sur les problèmes liés au martyre reste ouverte ; nous renvoyons aux auteurs importants ayant traité le sujet : M. BESSON, *Monasterium Acaunense*, Fribourg 1913 ; D. VAN BERCHEM, *Le martyre de la légion thébaine : essai sur la formation d'une légende*, Bâle 1956, et réplique de L. DUPRAZ, *Les Passions de S. Maurice d'Agaune : essai sur l'historicité de la tradition et contributions à l'étude de l'armée prédioclétienne (260-286) et des canonisations tardives de la fin du VI<sup>e</sup> siècle*, Fribourg 1961 ; J.-M. THEURILLAT, « L'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, des origines à la réforme canoniale (515-830) », dans *Vallesia*, IX, 1954, pp. 1-128 ; H. DE RIEDMATTEN, « L'historicité du martyre de la légion thébaine », dans *Ann. val.*, 37, 1962, pp. 331-348. Voir aussi M. ZUFFEREY, « Le dossier hagiographique de saint Maurice », dans *RHES*, fasc. I-IV, 1983, pp. 3-46 ; à la page 35, il conclut : « En définitive, je crois que le débat sur l'existence du martyre des Thébéens ne peut plus progresser, à moins qu'une nouvelle pièce à conviction ne vienne alimenter le dossier. »

<sup>7</sup> B. KRUSCH, dans son édition critique pour les *Monumenta Germaniae Historica*, Bd. III (*Scriptores rerum Merovingicarum*), Hannover 1896, pp. 20-41, recense plus de 63 manuscrits différents, dont 4 sont exempts de retouches et donnent la version originale d'Eucherius ; nous retiendrons le Manuscrit Parisiensis de la Bibl. nationale, Ms. latin 9950 (VII<sup>e</sup> siècle) suivi de la Lettre à Salvius. Parmi les diverses interpolations, la version appelée X2 par B. KRUSCH et L. DUPRAZ, *op. cit.*, est la seule à soutenir que les Thébéens refusèrent de sacrifier aux idoles (et non pas, comme c'est le cas dans les autres versions, que le martyre est rattaché à la guerre contre les Bagaudes).

<sup>8</sup> *Thebaei apellabantur* ; peut-être avaient-ils reçu ce nom parce qu'ils venaient d'Orient, ou simplement parce qu'ils avaient pris part à l'occupation militaire de la Haute-Egypte. D'autre part, il est intéressant de noter que le nom même de Maurice (*Mauron* en grec) signifie « le noir » ; à celui-ci correspond Candide (*Candidus* en latin), « le blanc ». Maurice sera parfois représenté comme un homme de couleur noire dans l'iconographie ; à ce titre, il sera le patron des teinturiers.

nous dit que ce corps expéditionnaire comptait 6600 hommes. Maximien se trouvait à Octodurus (actuel Martigny), et, de là, il aurait ordonné d'aller persécuter une peuplade chrétienne — les Bagaudes —, ce qu'ils refusèrent. La version X2 nous dit que la légion refusa de sacrifier aux idoles païennes<sup>9</sup>. Ayant appris que les soldats ne voulaient pas obéir, l'empereur ordonna que la légion fut décimée (les soldats périrent sous l'épée), espérant que les survivants céderaient à la crainte. Renouvelant ses injonctions, Maximien prescrivit que le reste des thébéens poursuive sa mission ; un nouveau refus enragea le souverain qui, cette fois, ordonna le massacre total de la troupe.

On ne connaît que les noms des chefs de la légion : à part Maurice (*primicerius*), il y avait Exuper (*campidoctor*) et Candide (*senator militum*). Un chrétien de passage, le vétéran Victor, refusa de partager l'orgie des bourreaux et fut également massacré. On dit aussi que les saints Ours et Victor, martyrisés à Soleure, appartenaient à la même légion. Les corps des martyrs furent certainement enterrés sur place, dans une fosse commune.

#### *Des premiers sanctuaires à l'Abbaye : évolution des institutions et constructions successives*

Au temps des persécutions, les chrétiens entouraient de vénération la mémoire et la dépouille mortelle de leurs frères qui mouraient sous la torture. On recueillait les reliques des martyrs pour les ensevelir dans les lieux de réunion des fidèles. C'est ainsi que, d'après la *Passio*, les restes de la légion thébéenne furent « révélés » à Théodore, évêque d'Octodure<sup>10</sup>, qui les exhuma et les transporta au pied de la falaise rocheuse d'Agaune, où il fit ériger une chapelle funéraire<sup>11</sup>. Le tombeau même de saint Maurice fut placé sous un *arcosolium* romain, conservé dans la crypte actuelle de l'Abbaye. La date de la translation des reliques n'est pas connue, mais on peut la placer quelque 90 ans après le tragique événement, soit vers 370. On ignore s'il y établit une communauté, mais ce qui est probable, c'est qu'il y installa des

<sup>9</sup> Pour de plus amples renseignements concernant le Bas-Valais à l'époque romaine, consulter : F. WIBLÉ, « Inscriptions latines du Valais antique », dans *Vallesia*, XXXIII, 1978 ; IDEM, *Octodurus*, Bellinzona 1975 ; IDEM, « Fouilles gallo-romaines de Martigny. Activité archéologique en 1978 », dans *Ann. val.*, 1979 ; IDEM, *Forum Claudii Vallensium*, Martigny 1981. (Guides archéologiques de la Suisse, n° 17.) ; *Helvetiae archaeologica*, 39/40, 1979.

<sup>10</sup> Son épiscopat commence vers les années 370 ; il est au concile d'Aquilée en 383, où il appose sa signature ; les historiens placent sa mort vers les années 391. Pour Théodore, voir, outre les auteurs cités à la note 6, L. LATHION, *Théodore d'Octodure*, Lausanne 1961, et L. DUPONT LACHENAL, « L'évêché d'Octodure », dans *Helvetiae archaeologica*, 39/40, 1979, pp. 169-190.

<sup>11</sup> *At vero beatissimorum Acaunensium martyrum post multos passionis annos sancto Theodoro ejusdem loci episcopo revelata traduntur. In quorum honorem cum exstrueretur basilica, quae vastae nunc adjuncta rupi, uno tantum latere adclinis jacet.* Cf. B. KRUSCH, *Passio Acaunensium Martyrum*, dans *MGH rer. Merov.* III, Hannover 1896, p. 38.

moines pour desservir cette chapelle. Le pèlerinage au tombeau des martyrs semble s'être développé rapidement. Au V<sup>e</sup> siècle, de nouveaux bâtiments furent construits, dont une infirmerie et une hôtellerie (*scenodochium*)<sup>12</sup>.

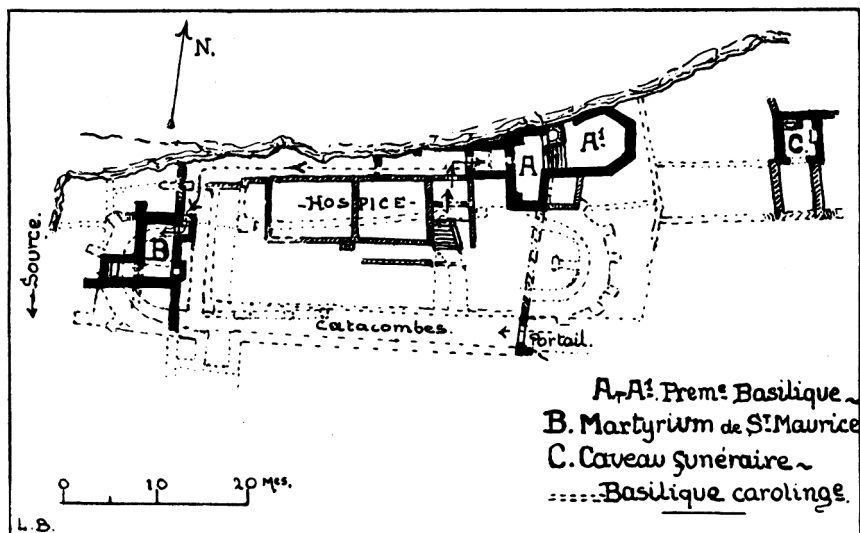


Fig. 1. — Plan de la première basilique de Saint-Maurice  
(tiré de L. BLONDEL, dans *Vallesia*, XII, 1957, p. 291).

Le roi des Burgondes, Sigismond, récemment converti à la foi catholique, fonda à Agaune<sup>13</sup> un nouveau monastère et le dota de biens immenses

<sup>12</sup> Pour mieux connaître les débuts de l'Abbaye et de son histoire, se référer aux travaux de L. BLONDEL, dans *Vallesia*, III, 1948, pp. 9-57; IV, 1949, pp. 15-28; V, 1950, pp. 167-184; VI, 1951, pp. 1-17; XII, 1957, pp. 283-292; XXI, 1966, pp. 29-34; et J.-M. THEURILLAT, «L'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune des origines à la réforme canoniale», dans *Vallesia*, IX, 1954. Pour un état de la question, voir E. GILOMENSCHENKEL, «Saint-Maurice, premiers monastères», dans *Helvetia Sacra*, Abt. III, Bd. I, Erster Teil, pp. 304-320.

<sup>13</sup> L'abbaye et le bourg auraient, selon les auteurs de la fin du siècle passé, porté d'abord le nom de Tarnaiæ ou Tarnadae (nom qui provient d'une forteresse, *Castrum Taranatense*). Les archéologues s'accordent aujourd'hui pour donner ce nom au village de Massongex; à ce propos, voir D. VAN BERCHEM, «Le sanctuaire de Tarnaiæ», dans *Revue historique vaudoise*, Lausanne 1943, pp. 164-168, et J.-M. THEURILLAT, art. cit. dans *Vallesia*, IX, 1954. A la fin du IV<sup>e</sup> siècle, le monastère et la ville prennent le nom celte d'Acaunum (ou Agaunum), ce qui signifie «le rocher». Cette dénomination se retrouve sur les monnaies mérovingiennes et dans le texte de la *Passio* d'Eucherius. Ce n'est qu'à la fin du IX<sup>e</sup> siècle que viendra se joindre le nom de Saint-Maurice. — Saint-Maurice comme lieu stratégique et historique, voir L. DUPONT LACHENAL, «Agaune vue par ses hôtes au cours des siècles», dans *Palmarès du Collège 1933/34*, pp. 9-20; J.-B. BERTRAND, «Notes sur le commerce», dans *Ann. val.*, 4, 1942, pp. 517-558; G. COUTAZ, «La ville de Saint-Maurice d'Agaune avant la Grande Peste», dans *Vallesia*, XXXIV, 1979, pp. 175-278.

afin de pourvoir aux besoins d'une communauté de 150 moines. Cette fondation eut lieu en 515. Le roi convoqua les évêques et les comtes de son royaume à Agaune ; il ouvrit la séance par un discours dans lequel il demanda conseil pour le salut de son âme et pour l'exécution de ses projets en l'honneur des martyrs Thébéens<sup>14</sup>. C'est également saint Sigismond qui instaura dans le monastère d'Agaune la *laus perennis* (ou psalmodie perpétuelle)<sup>15</sup>. L'Abbaye bénéficiera par la suite de la protection des rois mérovingiens et carolingiens. La somptuosité des objets que l'on a conservés de cette époque atteste la qualité de l'hommage que l'on rendait à saint Maurice<sup>16</sup>. Entre 820 et 830, l'Abbaye passe par une crise qui aboutit au remplacement des moines par des *canonici*<sup>17</sup>. Au XII<sup>e</sup> siècle, les religieux de l'abbaye d'Agaune adoptent la règle dite de saint Augustin : de chanoines séculiers, ils deviennent chanoines réguliers. C'est Amédée II de Savoie qui proposa en 1128 cette nouvelle organisation ; celle-ci fut approuvée par le pape Honorius II<sup>18</sup>. Au XIII<sup>e</sup> siècle, l'abbaye devient collégiale ; suite à un relâchement, les chanoines abandonnent la vie commune et deviennent propriétaires ; on pourrait appeler cette période : « la prébende ». Ce n'est qu'au XVII<sup>e</sup> siècle qu'aura lieu le retour à la régularité, régime qui est encore en vigueur aujourd'hui.

<sup>14</sup> Un texte connu sous le nom d'Acte de fondation de l'abbaye d'Agaune comprend le compte rendu de l'assemblée de 515 et la charte de dotation de l'Abbaye (Archives de l'Abbaye, tir. 1, paq. 1 : « Dons des rois », n<sup>os</sup> 1 et 2 : Acte de fondation ; copie sur parchemin, fin XII<sup>e</sup> siècle). Considérer aussi l'homélie de saint Avit du 22 septembre 515, les *Dicta in basilica Sanctorum Acaunensium in innovatione monasterii ipsius vel passione martyrum*, publiée chez B. KRUSCH, dans *MGH Merov.* VII, 1920, pp. 30-32. Une vingtaine de textes (B. KRUSCH, dans *MGH Merov.* II, 1888, pp. 330-332) nous ont transmis la *Passio Sancti Sigismundi* ; livré aux Francs, Sigismond fut précipité dans un puits avec sa famille. Trois ans après, l'abbé Venerandus (526-539) obtint la permission de transférer les corps à Agaune, où ils furent ensevelis dans l'église de Saint-Jean l'Évangéliste, actuelle église de Saint-Sigismond. J.-M. THEURILLAT, dans *Lexikon für Theologie und Kirche*, 9, 1969, p. 748 et suiv. — O. PERRIN, *Les Burgondes*, Neuchâtel 1968.

<sup>15</sup> H. LECLERCO, « Laus perennis », dans *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris 1948 ; J.-M. THEURILLAT, art. cit., dans *Vallesia*, IX, 1954, pp. 103-108.

<sup>16</sup> Pour les œuvres préromanes, voir les monographies de P. SCHATZMANN, « Vase en sardonix », dans *ZAK* 10, 1948, pp. 1-27 ; G. HASSELHOFF, « Der Abstab des heiligen Germanus », dans *Germania* 33, 1955, pp. 227-235 ; E. SIMON, *Die Portlandvase*, Mainz 1957 ; E. PICARD, « La légende de Phèdre sur le vase d'onix du trésor de l'abbaye à Saint-Maurice d'Agaune », dans *Gazette des Beaux-Arts* 53, 1959, pp. 193-214 ; IDEM, « Sur la suite historiée de Saint-Maurice d'Agaune », dans *ZAK* 20, 1960, pp. 1-7 ; A. ALFÖLDI, « Die Goldkanne von Saint-Maurice », in *ZAK*, 10, 1948, pp. 1-27. (Bibliographie détaillée dans *Nos monuments d'art et d'histoire*, 3/1987, art. cit., pp. 429-430.)

<sup>17</sup> Réforme commandée par Louis le Débonnaire en 824 et approuvée par le pape Eugène II (Bulle du pape Eugène II, AUBERT, *op. cit.*, pièce justificative n<sup>o</sup> 5, p. 211). L'*ordo canonicus* a eu pour promoteur Chrodegang, évêque de Metz, qui rédigea entre 751 et 755 une règle pour les *canonici* (distincts des moines) : les chanoines prononcent des vœux religieux ; ce sont des prêtres vivant en communauté, sous une règle unique.

<sup>18</sup> Diplôme d'Amédée II, comte de Savoie, AUBERT, *op. cit.*, pièce justificative n<sup>o</sup> 9, p. 215.

*Nantelme, abbé du deuxième quart du XIII<sup>e</sup> siècle et son temps*

Le commanditaire de la châsse-reliquaire fut abbé de 1223 à 1258 ; il succéda à l'abbé Aimon<sup>19</sup>. Ce prélat fut actif dès sa nomination, puisque deux ans après son entrée en fonction, soit en 1225 (date inscrite sur la pièce), le reliquaire était terminé. On peut s'étonner d'une telle dépense, car, lorsque Nantelme fut nommé, l'état des finances de la maison était, semble-t-il, catastrophique, et cela à un point tel, que même la subsistance des chanoines n'était pas assurée<sup>20</sup>. On ne sait rien de Nantelme avant qu'il ne fût abbé. On a supposé, sans grande certitude, qu'il appartenait à la famille Quartéry, de Saint-Maurice. Il était certainement apparenté à une famille de Rarogne, car, dans une correspondance du 7 juillet 1248, Henri I de Rarogne, évêque de Sion, l'appelle « cousin » (*consanguineus*).



Fig. 2. — Sceau de l'abbé Nantelme  
(tiré de L. DUPONT LACHENAL, dans *Ann. val.*, 1, 1956, p. 440).

Suite à une requête de l'abbé Nantelme, le pape Grégoire IX adressa un bref, en date du 3 décembre 1237, à tous les fidèles des diocèses de Sion, Lausanne et Genève, pour les encourager à secourir l'Abbaye<sup>21</sup>. Les aumônes arrivèrent alors en abondance (Amédée IV voulut y contribuer largement).

<sup>19</sup> Pour ce prélat, E. AUBERT, *op. cit.*, pp. 54-56 ; L. DUPONT LACHENAL, « L'abbé Nantelme (1223-1258) et la „rélévation” des martyrs de 1225 », dans *Ann. val.*, 1, 1956, pp. 393-444.

<sup>20</sup> E. AUBERT, *op. cit.*, p. 54. — Un document de 1228 fait état d'une situation financière pénible pour cette période : *Noverint universi... quod cum olim ecclesia Agaunensis gravata esset onere debitorum* (Archives de l'Abbaye, tir. 68, paq. 1, n° 3 ; recensé chez H. Charles, Inventaire des archives de l'abbaye de Saint-Maurice, manuscrit rédigé vers 1761-1762, vol. II, p. 983).

<sup>21</sup> En recommandant la quête aux fidèles, Grégoire IX précise que la reconstruction de l'église est en cours et que les religieux n'ont pas les ressources pour la mener à chef : ... *cum Abbas et Conventus Sancti Mauricii de Chablasio sua nobis petitione monstrarint eorum ecclesiam nimia vetustate consumptam de novo reedificare inceperint nec ad... consumationem operis sibi proprie supetant facultates...* (Archives de l'Abbaye, tir. 2, paq. 1, n° 13, orig.).

Cette bulle de 1237 fait également allusion au délabrement de l'église, et l'on peut penser que l'état des édifices allait jusqu'à dissuader les pèlerins de descendre dans la crypte contenant les restes de saint Maurice et de ses compagnons. Voilà une des raisons pour lesquelles Nantelme aurait pu avoir le désir, quelques années auparavant, de donner une nouvelle demeure aux reliques des martyrs<sup>22</sup>.

Un autre fait nous permet d'émettre plusieurs hypothèses : il s'agit de tractations de l'Abbaye avec la Maison de Savoie, à propos d'une « table d'or » (probablement un *antependium*). Pour payer les frais de sa croisade en Terre Sainte, Amédée III avait obtenu de l'Abbaye une « table en or » ; il laissa en gage toutes ses redevances en Chablais et Entremont. Amédée III étant mort à son retour de croisade, son fils Humbert III se trouva dans l'incapacité de rendre l'équivalent de la table disparue. En 1150, un accord fut passé avec l'Abbaye : Humbert récupérait les biens mis en gage et remettait à l'Abbaye cent marcs d'argent et deux marcs d'or *ad ornamentum et tabulas faciendas*. « Ces cent marcs d'argent et deux marcs d'or ont certainement servi à confectionner les retables en argent repoussé qui seront transformés au siècle suivant pour devenir les châsses de „ Saint Maurice ” et de „ Saint Sigismond ” : le style de ces deux châsses s'accorde d'ailleurs parfaitement avec le terminus „ a quo ” fourni par ces documents. Il est, d'autre part, très vraisemblable que cette transformation de la „ table d'or ” en retables d'argent se fit dans un atelier tout proche de Saint-Maurice, sinon à l'Abbaye même. »<sup>23</sup>

Sous l'abbé Nantelme, on fit confectionner une nouvelle châsse, mais on pourrait également avoir fait monter la châsse des Enfants de saint Sigismond à partir d'éléments du XII<sup>e</sup> siècle (l'*antependium* primitif ayant été

<sup>22</sup> L. DUPONT LACHENAL, *L'abbé Nantelme...*, p. 398 : « C'est dans cette crypte que l'on fit descendre, en 940, S. Udalric, évêque d'Augsbourg, lorsqu'il visita l'Abbaye que les Sarrasins venaient d'incendier ; cette chapelle sépulcrale était restée intacte. » Entre 1148 et 1196, après un incendie, l'Abbaye fut rebâtie une nouvelle fois, mais cette construction hâtive devait être soit peu solide, soit incomplète. — A propos des reliques : on releva à cette occasion non seulement les restes de saint Maurice, mais également ceux de ses compagnons ; voir la lettre de l'abbé Nantelme adressée à l'abbé d'Engelberg, publiée dans E. STÜCKELBERG, *Geschichte der Reliquien in der Schweiz*, Zurich 1902, pp. LVI-LVII : *Sed ... de corpore beati Candidi et beati Exuperii martirum, qui cum supradicto martire glorioso Mauricio relevati fuerunt...* ; pour l'abbaye d'Engelberg et les reliques, voir L. DUPONT LACHENAL, art. cit., pp. 411-416. — Un acte du 10 octobre 1227 fait mention d'un don conditionnel du comte de Savoie, Thomas I : ce seigneur fait un don à l'Abbaye pour qu'une lampe soit toujours allumée devant les os des martyrs, à condition qu'ils ne soient plus remis au fond de la crypte.

<sup>23</sup> J.-M. THEURILLAT, « Textes médiévaux relatifs aux monuments archéologiques de l'abbaye de Saint-Maurice d'Againe », dans *Genava* XI, 1963, p. 173. — L'accord avec Humbert III a fait l'objet de deux actes datés du même jour de l'année 1150, l'un d'Humbert III, scellé d'un sceau plaqué, l'autre d'Amédée, évêque de Lausanne, scellé d'un sceau pendant : Archives de l'abbaye, tir. 8, paq. 1, n° 1 (Humbert) et n° 2 (Amédée). Le texte cité : « *ad ornamentum et tabulas faciendas* », tiré de l'acte de l'évêque de Lausanne, précise que la table d'or était ornée de pierres précieuses ; l'acte d'Humbert III porte la variante « *ad tabulas reficiendas* ». Littérature consacrée : J. GREMAUD, *Documents relatifs à l'histoire du Vallais*, 1875, n° 134, p. 86 — S. GUICHENON, *Histoire généalogique de la royale Maison de Savoie*, T. IV, 1666, pp. 39-40. — L. CIBRARIO et D. PROMIS, *Documenti, sigilli e monete...*, 1833, doc. 67 + 64.

partiellement endommagé au cours de l'incendie de la fin du XII<sup>e</sup> siècle ?) ; ce problème de l'assemblage des châsses reliquaires du XII<sup>e</sup> siècle n'est pas encore résolu<sup>24</sup>.

Pour la châsse de 1225, on peut supposer que Nantelme fit exécuter la châsse *in situ* par un atelier local dont on a perdu toute trace, semble-t-il, ou qu'il fit appel à un artiste itinérant, ou encore qu'il ait passé commande de la châsse à un atelier lointain, mais renommé. Enfin, il est regrettable que les homélies du commanditaire n'aient point été conservées : on y aurait certainement trouvé des indications précieuses concernant le programme iconographique de la châsse qui, nous le verrons, est très élaboré<sup>25</sup>. Le trésor de l'Abbaye conserve une crose émaillée limousine de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, que la tradition attribue à l'abbé Nantelme (ou à un de ses prédécesseurs). Il peut s'agir, soit d'un don, soit d'une commande passée dans les fameux ateliers limousins.

Nantelme mourut le 30 octobre 1258, et avec E. Aubert, nous concluons volontiers qu'il gouverna l'Abbaye pendant trente-cinq ans avec un zèle et une prudence qui lui attirèrent l'estime et l'affection générales<sup>26</sup>.

Renouveau de l'Abbaye ? Mise en valeur des reliques ? Matériaux précieux à utiliser ? Poursuite de la lancée artistique du XII<sup>e</sup> siècle ? Quoi qu'il en soit, Nantelme fit rayonner le culte des martyrs d'Agaune.

<sup>24</sup> Un des petits côtés de la châsse de saint Maurice (Vierge en majesté) est du début du XIII<sup>e</sup> siècle, mais son décor n'a pas été expressément conçu pour cette châsse, qui a été remaniée. Ce fait ne permet pas de trancher si la châsse a été montée au XIII<sup>e</sup> siècle ou plus tard, au XVII<sup>e</sup> siècle, sous les abbés Georges I de Quartéry et Pierre IV Maurice Odet, par exemple. Pour ces deux abbés, cf. L. DUPONT LACHENAL, « Le trésor », dans *ESM*, n° spécial 1951. — Dans *Gallia christiana*, 1656 (imprimé contemporain de l'abbé Odet), t. 4, p. 17, on lit : *Petrus Odet V Agaunensis, antea notarius apostolicus et sacrista, primo electionis anno corritorium monasterii aedificatur in capsula nova argentea ipsius expensis ; post ejus electionem pronotarius apostolicus, indeque vicarius generalis et visitator nuntii apostolici apud helvetios designatur...* — La chronique *Historia Ecclesiae S. Mauricii* du prieur G. Bérody fait mention à trois reprises d'un orfèvre bourguignon, Jean Rosset, actif à l'Abbaye de 1639 à 1641, date de son décès. Celui-ci a dû chercher refuge à l'Abbaye après l'invasion suédoise de la Bourgogne et de la Franche-Comté en juillet 1639. La présence exceptionnelle d'un orfèvre à Saint-Maurice a pu inciter l'abbé Pierre IV Maurice Odet à lui confier le soin d'élaborer une nouvelle châsse à partir d'éléments préexistants, en suivant le modèle de la châsse des Enfants de Sigismond, d'où l'origine de la châsse de saint Maurice (quoi qu'il en soit, la châsse ne comporte aucune trace de « modernisme XVII<sup>e</sup> »). Les restaurations des pièces au moyen d'émaux limousins sont certainement dues dans ce contexte, à l'autorité de Pierre IV Maurice Odet. — Fait intéressant d'autre part : la châsse composite de saint Maurice n'est mentionnée expressément que dans l'inventaire de J. de Lisle (1730) ; AUBERT, *op. cit.*, p. 249.

<sup>25</sup> On sait par exemple, depuis les récentes études de E. DEUBER-PAULI et T.-A. HERMANÈS, dans *Nos monuments d'art et d'histoire*, XXXII, 1981, que le programme du portail peint de la cathédrale de Lausanne (vers 1230) est en relation avec les textes de saint Amédée. La mise en relation des diverses scènes composant le programme de la châsse de l'abbé Nantelme montrera que celui-ci n'a pas été laissé au hasard et qu'il est soutenu par une théologie et une iconographie très poussées. — Voir aussi L. DUPONT LACHENAL, *art. cit.*, p. 404, note 31 : « Il est vraisemblable que le choix et l'ordonnance des sujets furent l'œuvre d'un ecclésiastique, peut-être de Nantelme lui-même. Quant à l'exécution artistique, elle fut peut-être l'œuvre d'un orfèvre qui partait avec ses outils et se déplaçait de lieu en lieu, travaillant sur place, là où on lui confiait une tâche. Cf. H. REINERS, *Burgundisch-Alemannische Plastik*, Strasbourg 1943, p. 19. »

<sup>26</sup> E. AUBERT, *op. cit.*, p. 56.



## La châsse de 1225

### *Châsses et reliquaires*

On a l'habitude de désigner par le mot châsse un coffre d'orfèvrerie contenant des reliques. Viollet-le-Duc dit que la châsse n'est, à proprement parler, que le cercueil en pierre, en bois ou en métal dans lequel sont enfermés les restes d'un corps<sup>27</sup>. Au Moyen Age, on utilisait indifféremment ce terme qui a, de nos jours, une connotation nettement liturgique. Ce n'est qu'avec la reconnaissance du christianisme, au IV<sup>e</sup> siècle, que l'on a mention expresse dans les textes de boîtes en métal ou en ivoire, en bois ou en pierre, employées comme reliquaires. Ces objets deviendront bien vite fastueux ; au VI<sup>e</sup> siècle, on parle de *capsellae argentae*. Dans les premiers siècles chrétiens et aux époques mérovingienne et carolingienne, on utilisait les termes *arca* ou *capsa* pour désigner les coffres destinés à un usage profane ou sacré.

Les premières châsses portatives étaient en bois, matériel léger, simple et facilement transportable. Avant leur apparition, on recueillait les restes d'un corps dans des étoffes précieuses pour les déposer en lieu sûr : un *loculus* ou un sarcophage. Les châsses de l'époque mérovingienne et de l'époque carolingienne font déjà pressentir le type « en forme de maison » qui sera le type même du Moyen Age. Durant ces deux périodes, on trouve également des châsses-reliquaires en forme de bourses.

Un reliquaire contient une partie de corps ou un corps entier ; il contient souvent un objet sanctifié ayant été en relation directe avec un saint. D'abord, on fabriqua des cassettes à reliques, puis, la mode fut aux *capsellae pendulae*, que l'on portait sur la poitrine. Il existe des reliquaires de contact (en Orient, tout particulièrement) dans lesquels les dévots versent de l'huile qu'ils récupèrent, après que celle-ci ait touché les reliques et soit ressortie par un petit trou. En Occident, aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, les reliquaires ont tendance à prendre la forme des objets qu'ils contiennent (bras, buste-reliquaire)<sup>28</sup>.

### *Construction de la châsse*

#### *Dénomination*

La châsse de 1225 portait, jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, le nom de « châsse de Saint Maurice ». A partir d'un transfert d'ossements, opéré en 1638, les restes de saint Maurice furent mis dans une châsse du XII<sup>e</sup> siècle (la châsse dite de Saint Maurice, dont les reliefs ne sont aucunement en rapport avec le saint

<sup>27</sup> E.-E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné du mobilier*, Paris 1858, vol. I.

<sup>28</sup> Pour l'évolution des reliquaires, voir J. BRAUN, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Freiburg im Breisgau 1940 ; E.-G. GRIMME, *Goldschmiedekunst im Mittelalter. Form und Bedeutung des Reliquars von 800 bis 1500*, Köln 1972 ; voir aussi M.-M. GAUTHIER, *Les routes de la foi*, Fribourg 1983 ; pour la notion de reliquaire, introduction de J. TARALON, *Trésors des églises de France*, Paris 1965, pp. XIII-XXXII.

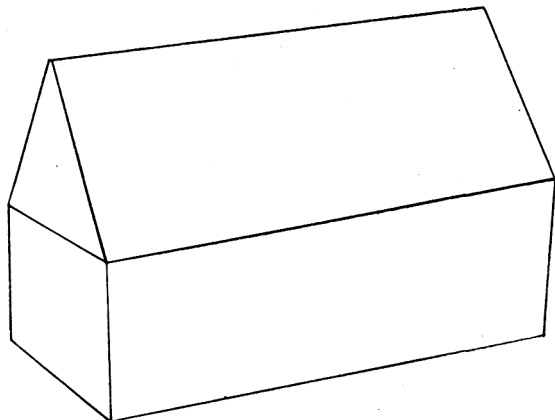


Fig. 3. — Schéma de la châsse, couvercle rabattu.

martyr); la châsse de 1225 prit dès lors le nom de «châsse de l'abbé Nantelme». L'Abbaye ne conserve aucun document du début du XIII<sup>e</sup> siècle concernant la châsse.

Dans les trois inventaires les plus importants de l'Abbaye, la châsse de l'abbé Nantelme est décrite comme suit :

— chez l'abbé Jean Miles (1572), sous *in summo ordine* : *Unus cophinus argenteus a foris cum laminis deargentatis et imaginibus sancti Sigismondi, sancti Mauritii, in medio Gundegesillus et Gundebaodus. In inferiori parte Maximianus, sanctus Mauritius. Ab alio latere imagines : Ecclesia, Jesus Nazarenus, Sinagoga. Inferius : Nativitas, Annunciatio, Epiphania. Anno gracie 1255 VII<sup>o</sup> kal. novembris. Tempore Nanthelmi abbatis, cum quatuor evangelistarum imaginibus, quae non fuit aperta*

— chez l'abbé Jean-Jodoc de Quartéry (1659), à la 26<sup>e</sup> place : *Cista quam curavit fieri Nantelmus, abbas sancti Mauritii, anno 1225, VII<sup>o</sup> kal. novembris. Habent eam communem sanctus Candidus et sanctus Innocentius ; cistam illam clausimus ita non possit apriri*

— chez le bénédictin Joseph de Lisle, futur abbé de Saint-Léopold de Nancy (1730), à la 9<sup>e</sup> place : *Capsa altera itidem argentea, continens ossa aliquot Thebaeorum martyrum ; servantur praeterea in tribus aliis capsis ligneis deauratis, praeter illa, quibus duae majores cistae repletae sunt*<sup>29</sup>

<sup>29</sup> AUBERT, *op. cit.*, p. 238, n<sup>o</sup> 35 ; p. 247, n<sup>o</sup> 44 ; p. 249, n<sup>o</sup> 46. On remarquera que l'abbé Jean Miles appose la date de 1255 au lieu de 1225 ; autre erreur : ne figurent en fait que deux évangélistes. *In summo ordine* : première place dans l'armoire où sont entreposés les objets et non pas hiérarchie sentimentale. Les inventaires nous disent que le matériau constitutif de la châsse est l'argent. Il s'agit en fait de cuivre argenté et doré. Pour les pièces en or et en argent du trésor, voir l'article technique de E. DEMOLE, « Le trésor de l'abbaye de St-Maurice en Valais et la valeur du sou d'Agen en 1115 », dans *Revue suisse de Numismatique*, XXIII, Genève 1923, pp. 5-21. — La châsse de l'abbé Nantelme se trouve dans les publications de E. AUBERT, *op. cit.*, pp. 135-141 ; L. DUPONT LACHENAL, art. cit., dans *Ann. val.* 1956, pp. 398-404 ; P. BOUFFARD, *op. cit.*, pp. 131-138.

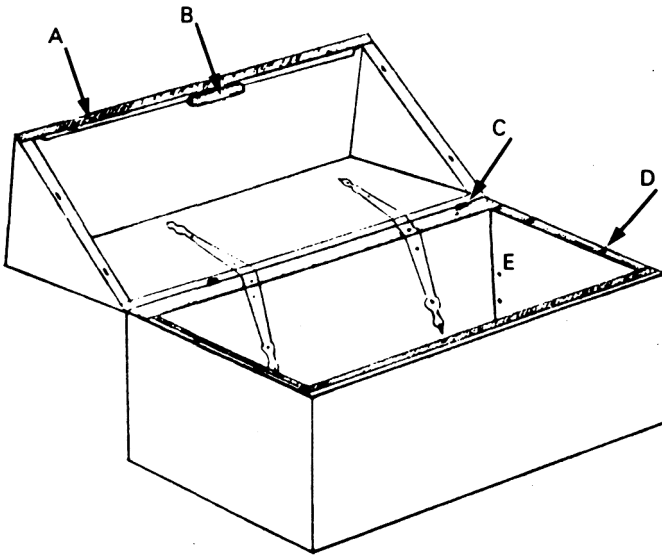


Fig. 4. — Schéma de la châsse, couvercle levé.

A : le bois, sur cette partie, est très abîmé ; à l'extérieur, de nombreux clous ont disparu, ce qui prouve que l'on a forcé la châsse avec un pied-de-biche pour l'ouvrir. — B : serrure moderne, du XX<sup>e</sup> siècle (1958 ?), qui provient d'une armoire et a été adaptée au coffre. — C : traces d'anciennes charnières. — D : chevilles qui servaient à rendre plus stable l'armature en bois ; il ne reste que les trous qui marquent leur emplacement. — E : dans chaque angle, on a trois arrêts qui permettent d'assembler les planches.

La châsse de l'abbé Nantelme est un coffre reliquaire. Les pans du toit sont légèrement plus hauts que les côtés du bassin ; il n'y a ni corniches, ni moulures. Ces deux caractéristiques l'éloignent de la forme basse du XII<sup>e</sup> siècle : la maison.

#### *Constitution et assemblage*

L'âme de la pièce est en bois de mélèze (Pl. II, 1) dont l'excellent état de conservation laisse supposer que celle-ci ne date pas du XIII<sup>e</sup> siècle, mais qu'elle provient d'une restauration ultérieure. Les différents types de clous que l'on trouve à la surface et leur répartition générale viendront confirmer une restauration. Cette armature est constituée de deux parties distinctes, reliées par des charnières postérieures au XIII<sup>e</sup> siècle : un coffre rectangulaire et un couvercle en forme de toit (Fig. 3 et 4, Pl. I, 1 et 2).

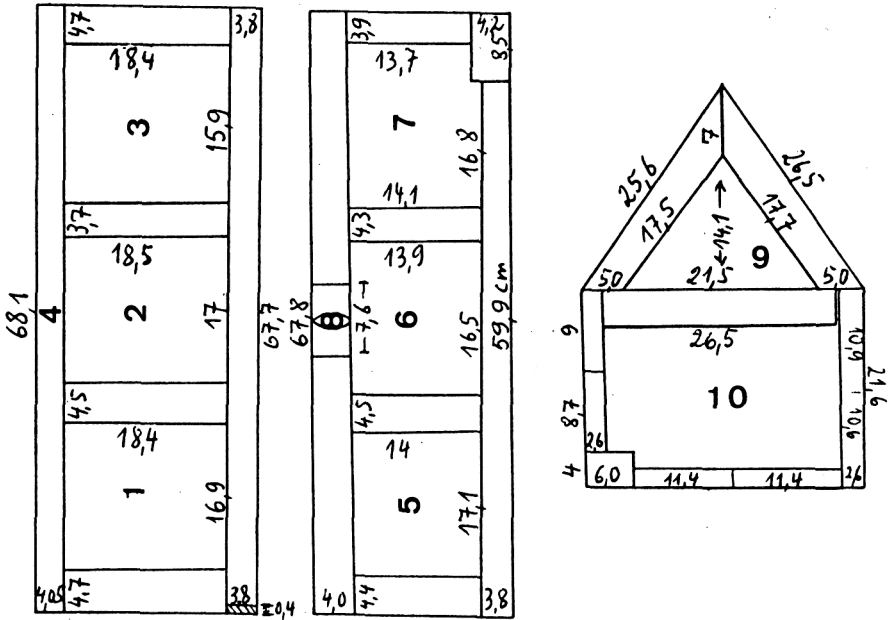


Fig. 5. — Schéma de la châsse.  
Disposition et mesures des panneaux sur la face A et sur le côté A.

*Dimensions extérieures*

longueur : 68,5 cm  
 largeur : 31,5 cm  
 épaisseur du bois : 2,4 cm  
 les quatre planches formant le bord du coffre ont une battue d'une hauteur de 0,3 cm

hauteur de la base : 21,7 cm  
 hauteur du toit : 21,1 cm  
 hauteur totale : 42,8 cm

*Dimensions intérieures*

largeur de la base : 31,5 cm  
 hauteur de la base : 19,1 cm  
 longueur de la base : 62,7 cm  
 les charnières ont une longueur totale de 38,6 cm ; leur largeur maximale est de 2,2 cm ; elles sont retenues par des clous de diamètre 0,8 cm

*Poids*

châsse pleine : 30,5 kg  
 châsse vide : 19,75 kg

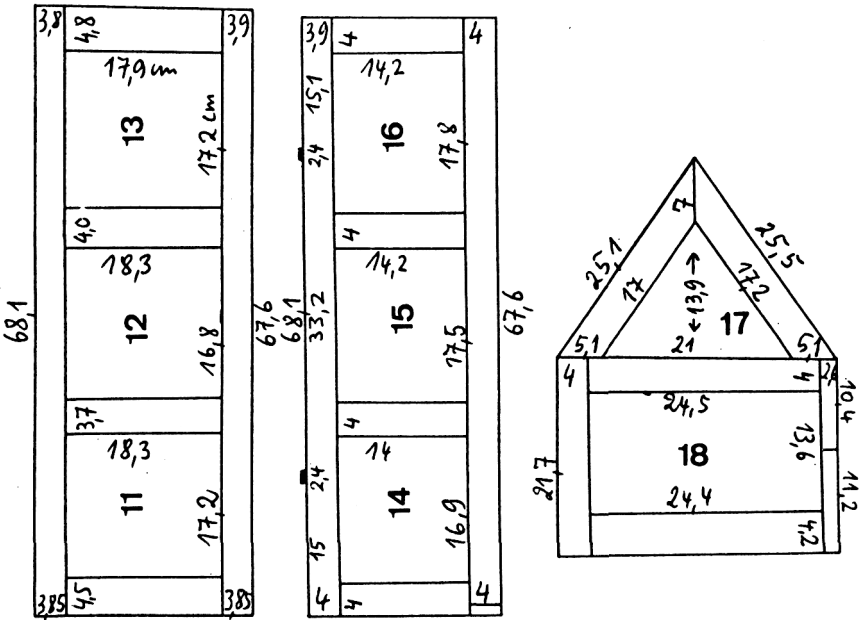


Fig. 6. — Schéma de la châsse.  
Disposition et mesure des panneaux sur la face B et sur le côté B.

### Fixation (clous)

Le châssis est recouvert de plaques de cuivre gravé, guilloché, argenté et doré, sans aucun relief. Les plaques ont une épaisseur de 1 mm. Les 16 panneaux, de dimensions variables (Fig. 5 et 6), sont rivés au bois par des clous et ils sont séparés les uns des autres par des bandeaux de cuivre décorés d'ornements végétaux ou géométriques.

Les fig. 7 et 8 montrent les divers types de clous et leur répartition sur la pièce mettant en évidence trois groupes distincts :

- les clous moyens (4-5 mm de diamètre) dont le nombre imposant, 234, et le mode de répartition démontrent que ce sont là les clous d'origine ;
- les gros clous (7-8 mm de diamètre), au nombre de 79, ont servi à une restauration ;
- les petits clous (2-3 mm de diamètre), au nombre de 41, sont également liés à une restauration.

A ce système, il faut encore ajouter quelques traces de clous disparus : il y a 61 emplacements vides qui coïncident le plus souvent avec le groupe des clous d'origine.

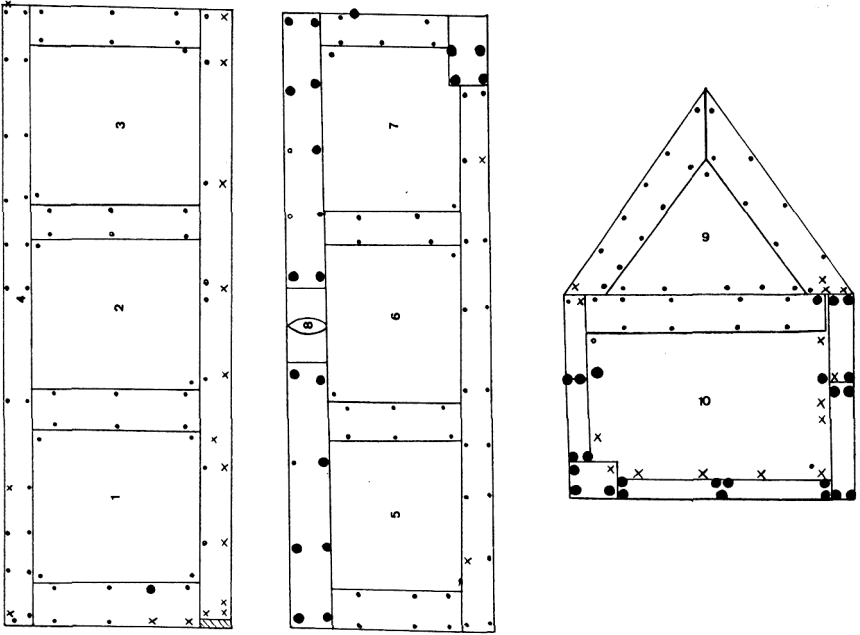


Fig. 7. — Schéma de la châsse. Disposition des clous sur la face A et sur le côté A.  
○ clou moyen ● gros clou • petit clou × trace de clou

Au total, on obtient 415 clous (79 gros + 234 moyens + 41 petits + 61 manquants). A l'origine, la châsse devait posséder 300 clous environ.

On constate que la châsse, dans sa construction et son montage, ne présente pas une parfaite unité. Nous aurons encore l'occasion de rencontrer d'autres inégalités. L'état de conservation de la pièce est relativement bon, même si quelques scènes portent des traces d'usure (certaines sont attribuables à la dévotion des pèlerins qui frotaient leurs chapelets ou leurs doigts), et si, sous certains angles, la châsse ne fait pas toujours bonne impression, avec ses bandes ornementales repliées ou décollées.

#### *Contenu (reliques et authentiques)*

Dans la châsse se trouve, depuis 1958, un coffre en plomb, avec cette inscription de la main du chanoine Léo Müller (Pl. II, 2 et 3) : REL. SS. MM. THEB. COMMILITONUM S. MAURITII QUAE ASSERVANTUR IN ARCA DEARGENTATA QUAE DICITUR NANTELMI HUIJUS LOCI ABBATIS, timbrée et datée : ABBATIA NULLIUS / SANCTI MAURITII / AGAUNENSIS / 16 juin 1958. Ce coffre en plomb contient 8 paquets en étoffe (écru ou satinée) ou en peau. Chaque paquet renferme des os ou des

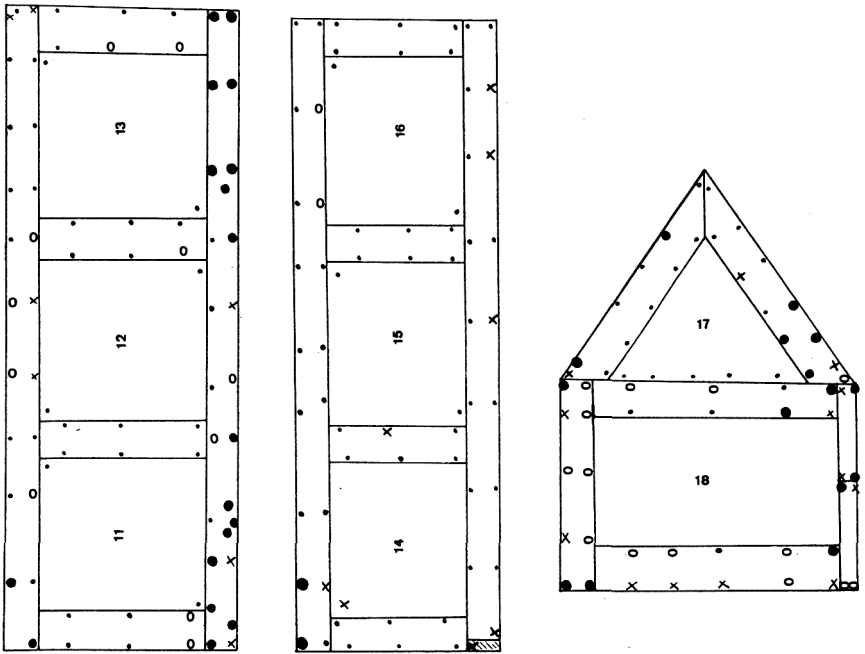


Fig. 8. — Schéma de la châsse.

Disposition des clous sur la face B et sur le côté B.

○ clou moyen ● gros clou • petit clou × trace de clou

poussières d'os. On sait que la châsse de l'abbé Nantelme contenait à l'origine les ossements de saint Maurice et que ceux-ci ont été transférés, au XVII<sup>e</sup> siècle, dans la châsse dite dès lors de saint Maurice<sup>30</sup>.

Trois parchemins nous renseignent sur le contenu actuel du coffre. Le plus ancien, du XIII<sup>e</sup> siècle, porte l'inscription «HOC EST CORPUS SANCTI CANDIDI». Les deux autres, du XVII<sup>e</sup> siècle, sous l'abbatit de J. de Quartéry, portent la date de 1659. Sur le premier, on lit «HOC EST CORPUS SANCTI CANDIDI...» et sur l'autre «CORPUS SANCTI INNOCENTI...» (cf. Annexes). Ces ossements ont été analysés en 1961 par le professeur Marc-R. Sauter, de Genève ; il en a déduit qu'ils appartiennent à des hommes de «race méditerranéenne (au sens anthropologique, non géographique du terme)» — Rapport Sauter p. 4. On les a classés en trois groupes d'après leur appartenance : A, Candide ; B, Innocent ; C, divers.

<sup>30</sup> L. DUPONT LACHENAL, «Le trésor», dans *ESM*, n<sup>o</sup> spécial 1951. — Voir supra, note 24.

*Ouvrage et technique*

*Inscriptions*

Les textes se présentent sur une longue bande et dix banderoles (*tituli*).

Le long de l'arête du toit court une bande portant sur deux lignes séparées par un trait le texte dédicatoire du reliquaire : AGNO (= Anno) : GRACIE : MILLESIMO : DVCENTESIMO : VICESIMO : QVINTO : VII : KL (= Kalendas) : NOVEMBRIS : RELEVATVM : FVIT : COR / PVS : BEATI : MAVRICII : ET : IN : HOC : PHILTRO (= Philacterio ?) : RECONDITVM : TEMPORE : NANTELMI : HVIVS : LOCI : ABBATIS (Pl. II, 5), soit : L'an de grâce 1225, le 7 des calendes de novembre (le 26 octobre), le corps du bienheureux Maurice fut relevé et déposé dans ce reliquaire au temps de Nantelme, abbé de ce lieu.

Ce texte est l'acte même de la translation des reliques. Les lettres argentées et polies sont gravées sur un fond guilloché ; les caractères mesurent 11 mm de haut. L'écriture est régulière ; cependant, vers la fin du texte, on note un espacement plus large ; on y trouve quelques ligatures et abréviations<sup>31</sup>.

Les banderoles forment des encadrements rectangulaires, non guillochés, qui se détachent du fond et portent les *tituli*. On en compte dix. Les titres nommant les personnages sont placés à leur tête, à l'exception de *Johannes Aquila* qui est inscrit sous les serres de l'aigle dans un phylactère. Les lettres ont une hauteur moyenne de 5 à 7 mm et forment les textes suivants :

- |  |                                   |
|--|-----------------------------------|
| 1° MAXIMIA[N]VS                        | 6° S(ANCTUS) SIGISMOND(US)        |
| 2° S(ANCTUS) MAVRITIVS                 | 7° S(ANCTUS) MAVRICIVS            |
| 3° ECCLESIA                            | 8° GVNDEBALD(US) /<br>GISCALD(US) |
| 4° IHESVS.NA/ZARENVS.R/<br>EX.IVDEORVM | 9° A ω                            |
| 5° SI[NA]GOGA                          | 10° IOHANNES AQVILA               |

On remarque les points suivants :

— l'ange de saint Matthieu déploie un phylactère sur lequel il n'y a rien d'inscrit ; — le texte en relation avec la crucifixion est disposé sur trois lignes gravées de manière fort irrégulière ; le compartimentage est effectué au moyen de deux lignes horizontales ; chaque caractère a 2-3 mm de haut ; — *Jhesus Nazarenus Rex Judeorum* (Jean 19, 19) est le texte de l'inscription que Pilate aurait fait figurer sur la croix : c'est le texte qui explique le motif de la condamnation du Christ ; — les *tituli* de Gundebald et Giscald sont dans deux banderoles indépendantes superposées ; — alpha et oméga sont des lettres

<sup>31</sup> Les textes et *tituli* figurant sur la châsse de l'abbé Nantelme ont été publiés dans *Corpus inscriptionum mediæ ævi Helvetiæ. Die frühchristlichen und mittelalterlichen Inschriften der Schweiz*, hgg. von Carl PFAFF, I. *Die Inschriften des Kantons Wallis bis 1300*, gesammelt und bearbeitet von Christoph JÖRG, Freiburg 1977, pp. 145-148, + Tafel 39, fig. 87-88.



hautes de 10 mm réparties à la gauche et à la droite du Christ et se détachant directement du fond guilloché ; la lettre oméga est inscrite en minuscule alors que la lettre alpha est en majuscule ; on trouve cette même erreur sur le côté de la châsse de saint Maurice (XII<sup>e</sup> siècle) représentant le Christ en majesté (Pl. XVI, 2) ; — la hauteur moyenne des lettres du *titulus* «Johannes Aquila» est de 4 mm.

Les caractères de ces *tituli* sont minces et linéaires, mais les arrondis sont toujours bien marqués.

### *Technique et décor non figuré*

La technique est celle des orfèvres travaillant sur le métal. La châsse de l'abbé Nantelme n'offre aucun relief ; seules les bandes ornementales accusent un léger rehaut du dessin. L'artiste a marqué les figures à l'aide d'un ciselet et d'un marteau ; il a ainsi obtenu un sillon dans le cuivre et c'est ce tracé qui constitue le dessin. Les personnages ainsi dégagés de la masse ont été polis à l'aide d'un rifloir et recouverts soit entièrement, soit en partie, d'une légère dorure. Celle-ci, du reste, n'a pas toujours été appliquée avec soin : parfois, elle déborde, comme c'est le cas pour les Compagnons de saint Maurice, pour l'Eglise, pour la Synagogue, pour les Mages et pour le Christ en gloire ; parfois, la dorure fait défaut (usure) ou elle déborde sans emplir la forme suivante : c'est le cas dans les nimbes de la Vierge de l'Annonciation, de la Vierge trônant et de l'ange de saint Matthieu, où la dorure ne fait qu'entamer la zone nimbée sans la recouvrir. Ce manque de soin dans la dorure contraste avec l'application du dessin des personnages et fait penser que deux artisans se sont partagé le travail<sup>32</sup>.

### *Ornementation des fonds*

Les formes se détachent sur un fond en damier, dont les carrés sont remplis d'un guillochis assez dru. Ci-après, un agrandissement montre le résultat de cette technique de guillochage (Fig. 9).

Le guillochage, sur toute la pièce, a été appliqué de manières différentes et irrégulières. Dans un même panneau, on trouve parfois plusieurs lignes directrices : horizontales, verticales et diagonales. Le panneau de la décollation est un bon exemple de cette indifférence d'application des traits guillochés. Celui de Gundebald et Giscald montre un rythme et une direction

<sup>32</sup> Pour la technique, se référer au *Diversarum artium schedula* du moine Théophile (XII<sup>e</sup> siècle), chap. XI, XII, XIII, XXXIX, LXIII, LXXII, traduction J.-J. BOURASSÉ, Paris 1980. Textes latin/anglais *De diversis artibus*, C. R. Dodwell, New York 1961. Plus précisément pour la châsse de l'abbé Nantelme : L. MÜLLER, «Christliche Erbe in Saint-Maurice», dans *Atlantis* 35, 1963, p. 262.

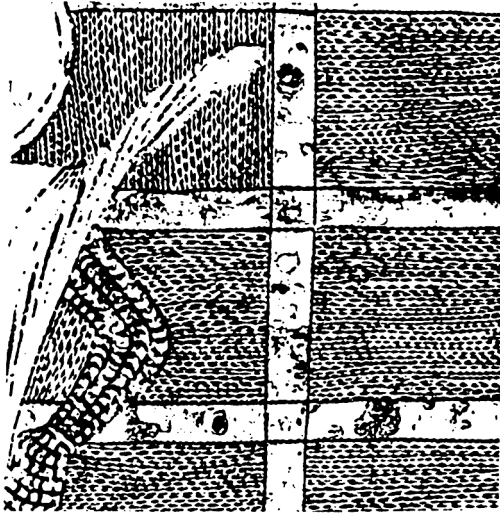


Fig. 9. — Saint-Maurice en gloire. Détail.

anarchiques des traits. Le premier carré, en haut à gauche, offre une particularité : on peut y lire un motif décoratif en forme de trèfle octolobe aux feuilles allongées (Fig. 10, a). Ce motif se retrouve sur la châsse des Enfants de saint Sigismond, sur un pan du toit, dans la scène de la Crucifixion (Fig. 10, b). A la droite du Christ en gloire, on trouve, dans un des carrés, une croix enfermée dans un carré, lui-même inséré dans un losange (Fig. 11). Ces dessins ont peut-être été une première idée d'ornementation pour le fond des panneaux, puis ils auraient été recouverts de guillochis.

Nous avons vu que les plaques de cuivre utilisées n'avaient pas plus d'un millimètre d'épaisseur, ce qui ne permet pas une incision profonde. Deux panneaux ont été entaillés trop profondément et, de ce fait, sont légèrement cabossés : la Nativité et le Christ en gloire.



Fig. 10a.

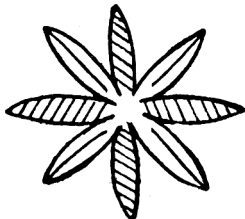


Fig. 10b.

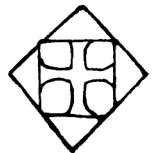


Fig. 11.

L'étude des fonds permet de répartir les panneaux en trois groupes principaux (Pl. I, 1 et 2).

<i>fonds</i>	<i>scènes</i>	<i>lignes verticales</i>	<i>lignes horizontales</i>
à damier large	saint Sigismond	4	5
	saint Maurice	4	6
	Gundebald et Giscald	5	7
	Décollation	8	7
	Compagnons	7	7
	Eglise	8	11
	Crucifixion	6	8
	Synagogue	6	8
	Annonciation	10	8
	Nativité	8	8
à damier serré	Mages	16	14
	Vierge trônant	27	17
		<i>lignes obliques</i>	
à damier mis en oblique	Christ en gloire	9 × 9	
	Maximien	24 × 24	
	les deux pignons		
	— aigle	7 × 7	
	— ange	5 × 6	

On constatera qu'il n'y a pas vraiment de logique dans la répartition des trames, si ce n'est les deux mises en diagonale pour les tympan des petits côtés.

### *Bandes ornementales*

La planche I, 1, 2, montre la répartition des diverses bandes sur la châsse. Le rôle de celles-ci est décoratif et fonctionnel : elles servent à la fois de cadre et d'articulation pour les divers panneaux. Narrativement parlant, elles séparent les scènes et, techniquement parlant, elles les relient.

Trois groupes principaux se dégagent de ces bandes ornementales, d'après le classement des divers motifs : les bandes géométriques, les bandes végétales et les bandes mixtes, c'est-à-dire à motifs végétaux et géométriques combinés. Chacun de ces groupes (Fig. 12, 13 et 14) se subdivise en plusieurs sous-groupes.

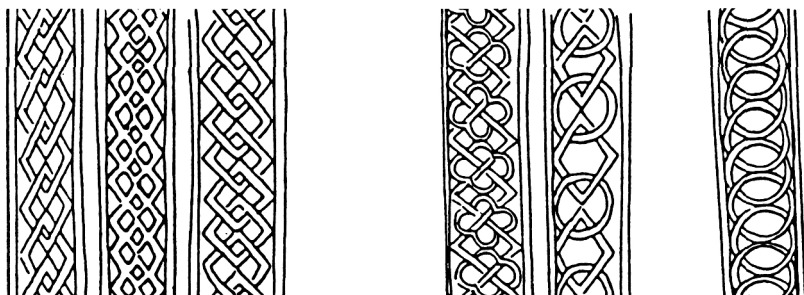


Fig. 12. — Bandes ornementales géométriques.

a) Les bandes ornementales géométriques (Fig. 12) :

Elles présentent trois thèmes principaux répartis comme suit :

- entrelacs de quadrilatères : n<sup>os</sup> 1, 2 et 3 ;
- entrelacs de quadrilatères et de polylobes (quadrilobes et cercles : n<sup>os</sup> 4 et 5) ;
- entrelacs de cercles : n<sup>o</sup> 6.

En fait, la bande n<sup>o</sup> 1 figure deux fois, la bande n<sup>o</sup> 3 trois fois (une fois plus deux bandes de réparation, dans un angle), la bande n<sup>o</sup> 5 trois fois.

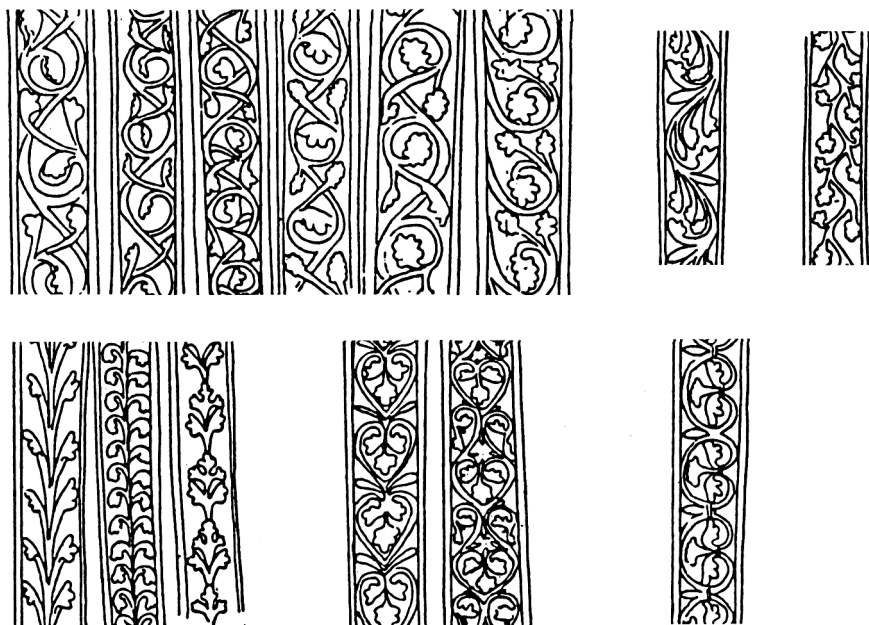


Fig. 13. — Bandes ornementales végétales.

b) Les bandes ornementales végétales (Fig. 13) :

On distingue trois motifs différents :

— les n<sup>os</sup> 1 à 6 sont d'un même type et ne comportent qu'une variation dans le choix de la plante ; ainsi, les feuillages varient, mais les enroulements de la tige sont partout semblables ; la forme de base se décompose en volutes principales qui s'enroulent alternativement vers la droite et vers la gauche, donnant chacune naissance à des volutes complémentaires ; à l'intersection de chaque embranchement naît un œillet allongé qui amorce le développement des futures palmettes tout en emplissant l'espace laissé libre entre les spires ; le n<sup>o</sup> 7 reprend exactement la forme des précédents, mais avec une végétation plus touffue ; le n<sup>o</sup> 8 conserve la forme sinusoidale, mais les excroissances végétales se développent à l'extérieur : l'ensemble donne l'impression d'une treille stylisée ;

— les n<sup>os</sup> 9 à 11 représentent une décoration végétale à module superposé ; la plante est étagée, et le même motif croît à partir d'une même tige ;

— les n<sup>os</sup> 12 et 13 forment des volutes qui se rejoignent et s'écartent à nouveau pour former un as de cœur, au centre duquel se développe un bourgeon ; le n<sup>o</sup> 14 est une variante des n<sup>os</sup> 12 et 13, mais le motif s'étend ici dans le sens de la longueur.

On trouve quatre fois le n<sup>o</sup> 1 et deux fois le n<sup>o</sup> 3 sur la châsse.

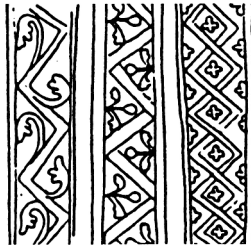


Fig. 14. — Bandes ornementales mixtes.

c) Les bandes mixtes (Fig. 14) :

Les bandes ornementales n<sup>os</sup> 1, 2 et 3 combinent et alternent des motifs géométriques et végétaux. Angles et courbes s'harmonisent en un judicieux système.

La bande n<sup>o</sup> 2 figure deux fois sur la châsse.

En général, on peut dire que la longueur des bandes varie entre 3,8 et 4,7 cm. On constate la disparition de quelques bandeaux d'origine. Ainsi, la bande d'origine, au bas du panneau représentant le Christ en gloire, recouvrirait les pieds du Christ et une partie du siège si on l'avait gardée comme on l'a fait partiellement sur la gauche.

## Considérations sur les bandes ornementales

Le propre de toutes ces ornementsations est de développer un module sur toute la longueur de la bande. Leur fin est purement décorative, mais on peut aussi bien y lire l'iconographie d'une forme végétale stylisée qu'une forme abstraite.

La géométrie dénote un esprit scientifique rigoureux. Baltrusaitis a démontré l'influence qu'a eue l'art musulman sur la civilisation médiévale occidentale<sup>33</sup>. Au XIII<sup>e</sup> siècle, la décoration gothique est indubitablement tributaire de l'Orient : c'est à cette époque également que l'ornementation s'enrichit du caractère coufique.

Les rinceaux se trouvent en masse dans les arts somptueux : orfèvrerie, verrerie, broderie, marbres incrustés. L'art limousin, vers les années 1170, trouve un correspondant à ces motifs végétaux dans les émaux vermiculés.

Le répertoire ornemental de l'orfèvrerie est soumis à des exigences techniques. Ce sont les propriétés mêmes des métaux qui entretiennent les traditions du métier ; ainsi peut-on affirmer que le principe de la volute provient du filigrane et de ses enroulements. Les artistes gothiques ont renouvelé judicieusement cette décoration conventionnelle en lui donnant l'apparence d'une végétation luxuriante. Ce nouveau genre en orfèvrerie s'est développé simultanément en France, en Flandres, en Allemagne et en Italie. C'est pourquoi on aurait tort de se baser sur l'emploi de cette forme pour rechercher la provenance d'une œuvre.

Le motif des rinceaux se retrouve sur plusieurs pièces du Trésor, mais pas sous forme de bandeaux ; les rinceaux apparaissent dans des moulures : ainsi, le buste de saint Candide (1160-1170) a cinq rinceaux en relief dans les moulures des montants<sup>34</sup> ; la châsse de saint Sigismond (milieu du XII<sup>e</sup> siècle) a des moulures d'angle en rinceaux ; même constatation pour la châsse de saint Maurice (milieu du XII<sup>e</sup> siècle) avec, en plus, un rinceau de grande dimension sur le côté où figure la Vierge (début du XIII<sup>e</sup> siècle) (Pl. X, 3).

Le schéma de base des bandes ornementales végétales remonte à l'Antiquité classique ; la période romane l'a aussi développé. L'interprétation rigoureuse qu'en ont donné les orfèvres du XIII<sup>e</sup> siècle correspond trait pour trait à la définition qu'en fournit pour son compte l'histoire de l'art musulman du VIII<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> siècle : « Ce décor doit s'ingénier à créer des formes qui s'emboîtent les unes dans les autres et qui laissent entre elles un minimum de vide, un sillon sinueux. »<sup>35</sup>

<sup>33</sup> J. BALTRUSAÏTIS, *Le Moyen Age fantastique. Antiquités et exotisme dans l'art gothique*, Paris 1955.

<sup>34</sup> R. SCHNYDER, dans ZAK 24, 1955/56, fig. 39-43 ; J.-D. BLAVIGNAC, *Histoire de l'architecture sacrée du IV<sup>e</sup> au X<sup>e</sup> siècle dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion*, Lausanne 1853, vol. 2, pl. XXIX.

<sup>35</sup> M.-M. GAUTHIER, « Les décors vermiculés dans les émaux champlevés limousins et méridionaux », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 3, 1958, p. 350.

*Emaux limousins (Fig. 15 et 16)*

La châsse de l'abbé Nantelme compte encore huit bandeaux émaillés du XIII<sup>e</sup> siècle limousin dont on ignore l'usage premier. Il est probable qu'ils proviennent d'une reliure d'évangélaire que l'Abbaye aurait possédée<sup>36</sup>. On retrouve onze de ces bandeaux émaillés sur la châsse de saint Sigismond, trois

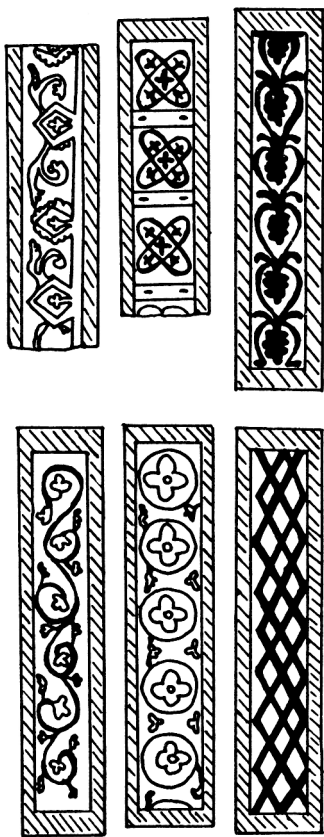


Fig. 15. — Emaux limousins  
autour du Christ en gloire.

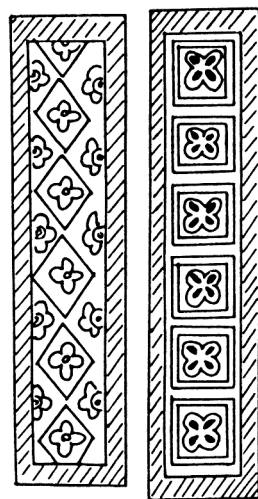


Fig. 16. — Emaux limousins  
sur le côté droit  
de la Vierge à l'Enfant.

<sup>36</sup> L'existence d'un plat d'Évangélaire semble confirmée par le symbole orfèvre de saint Jean (l'aigle), qui sert également de pansement au Christ en gloire du petit côté de la châsse de saint Maurice. Pour les plats d'Évangélaire, consulter F. STEENBOCK, *Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter*, Berlin 1965.

sur le buste de saint Candide<sup>37</sup> et quatre à la base du bras reliquaire de saint Bernard. On totalise ainsi 26 plaquettes qui, sans aucun doute, ont une origine commune.

La largeur de ces plaques d'émaux champlévés remplaçant les bandes d'ornement primitives est de 2,6 cm ; la longueur varie entre 8,5 et 11 cm. Ces plaquettes reprennent les motifs géométriques, végétaux et mixtes que nous venons d'analyser. Les formes plus rigoureuses représentées ici tendent, par une stylisation presque forcée, à l'abstraction : on s'éloigne du sujet représenté au profit d'un thème ornemental pur. La géométrisation des formes est dominante. Sur quelques plaques, on a les fleurs stylisées par des quadrilobes et des quatre-feuilles, qui sont un motif cher à l'ornementation limousine. Les motifs se détachent sur un fond émaillé bleu et rouge. Ces petites bandes servent actuellement de « pansement ». Ces pansements, nous l'avons vu, sont liés à la restauration de plusieurs pièces du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle ; on peut penser qu'ils ont dû être appliqués sur les divers objets à une même époque. Ces restaurations sont certainement l'œuvre d'un prélat soucieux de l'entretien de ses biens (Pierre IV Maurice Odet ?)<sup>38</sup>.

Le fait que la châsse de l'abbé Nantelme ne contienne pas de pierres précieuses ou semi-précieuses, alors que celles-ci abondent sur la châsse de saint Maurice, est certainement en relation avec les reliques contenues dans la châsse et le transfert du XVII<sup>e</sup> siècle (la châsse des Enfants de saint Sigismond ne porte également aucune pierre précieuse).

## Analyse des scènes

### *Organisation des scènes*

On compte 16 scènes réparties comme suit (Fig. 17) :

#### *Face A*

- registre supérieur : saint Sigismond (1), saint Maurice en gloire (2), Gundebald et Giscald (3) ;
- registre inférieur : Maximien (5), décollation de saint Maurice (6), compagnons de saint Maurice (7).

#### *Côté A*

- haut : ange de saint Matthieu (9),
- bas : Christ *cosmocrator* (10)

<sup>37</sup> R. SCHNYDER, *op. cit.*, Tafel 40, c, d, e.

<sup>38</sup> Pour ce prélat, voir E. AUBERT, *op. cit.*, pp. 94-96, et supra, note 24.



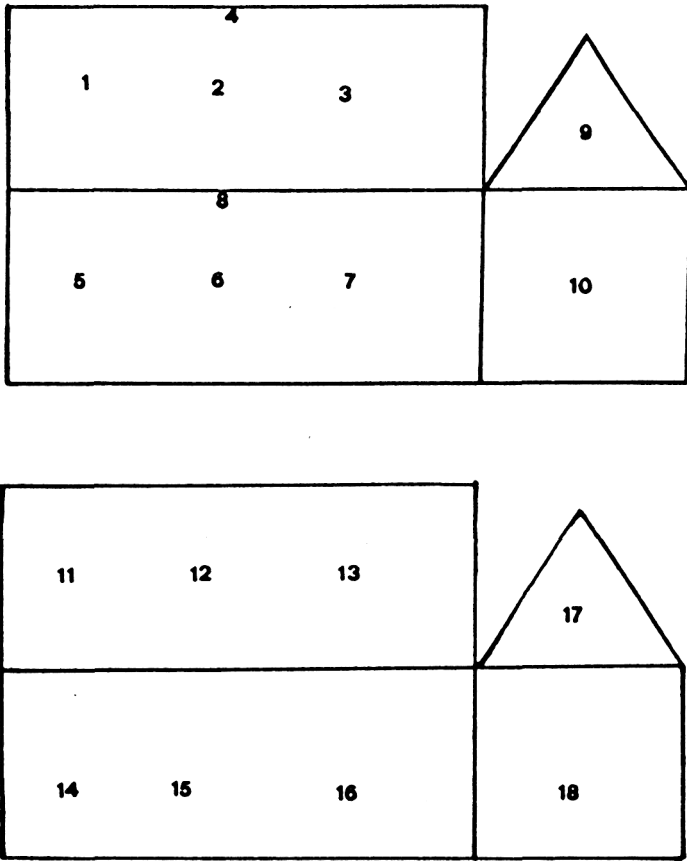


Fig. 17. — Situation des scènes sur la châsse.

*Face B*

- registre supérieur : Eglise (11), crucifixion (12), Synagogue (13) ;
- registre inférieur : annonce (14), nativité (15), adoration des mages (16).

*Côté B*

- haut : aigle de saint Jean (17),
- bas : Vierge à l'enfant (18).

La numérotation des scènes va jusqu'à 18, car elle comporte le texte de l'inscription (n° 4) et la mandorle (n° 8).

### *Mise en relation des images*

De cette composition d'ensemble, il est possible, sans forcer le sens des images, de dégager quatre types différents de relations.

1<sup>o</sup> La figure 18 indique un premier type de relation entre les scènes.

Sur la face A, on observe saint Sigismond, le roi chrétien, placé au-dessus de l'empereur païen. De la décollation de Maurice, on parvient à saint Maurice en gloire. Le passage de l'âme qui va d'un état de martyr souffrant à celui de martyr glorieux est lui-même dessiné à l'intersection des deux scènes. Gundebald et Giscald, martyrs, sont à mettre en relation avec les compagnons de saint Maurice qui s'avancent vers le martyr. Le registre supérieur décrit un monde céleste et glorieux, alors que le registre inférieur montre des scènes terrestres décrivant le cheminement vers la gloire. La thématique de la face A est royale.

La face B présente un chiasme se développant autour de deux événements importants pour le chrétien : Noël et Pâques. L'Annonciation se passe avant la venue du Christ sur terre ; on peut la mettre en relation avec la Synagogue, l'ancienne loi qui sera dépassée et sublimée par le Christ. Les Rois mages suivent l'étoile qui les mènera à la crèche. Le Christ est déjà né. L'Eglise, épouse du Christ, est l'institution qu'il laissera aux hommes après son retour au Père. Le registre supérieur est en relation avec l'histoire du monde alors que le registre inférieur raconte l'histoire sainte.

Sur le côté A, l'ange représente saint Matthieu, dont l'évangile est le plus populaire et le plus lu. Matthieu est l'évangéliste de la Nativité et de l'Enfance.

Sur le côté B, l'aigle incarne l'évangéliste Jean, dont le message messianique porte sur l'élévation et la gloire.

Ces raisons théologiques justifient pleinement le choix de la présence de Matthieu et de Jean sur cette châsse plutôt que de Luc ou de Marc, représentés par le taureau et par le lion (sur le revers du buste de saint Candide, dans les écoinçons, en léger relief, on trouve saint Matthieu et saint Luc associés).

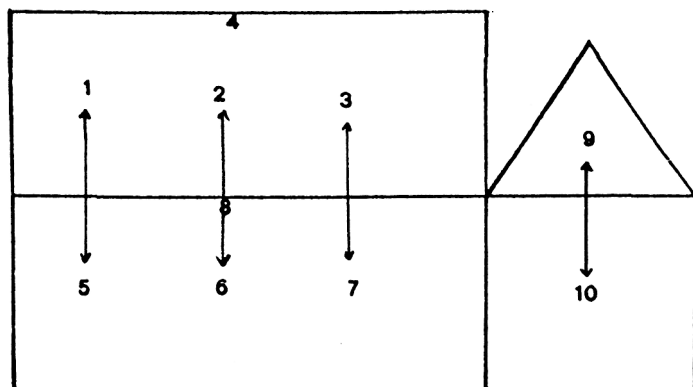
2<sup>o</sup> La figure 19 indique un deuxième type de relation entre les scènes.

Les faces A et B correspondent dans les scènes suivantes : l'Eglise et les compagnons (tous deux sont des enfants, fruits de quelqu'un de plus grand), la Synagogue et Maximien qui, tous deux, ont permis la mort ; l'Annonciation avec Gundebald et Giscald, reproduisant une scène d'hommage ; les Mages et saint Sigismond qui, de part et d'autre de la châsse, font l'offrande de l'or.

3<sup>o</sup> La figure 20 met en parallèle des scènes de la vie du Christ et des scènes de la vie du saint martyr.

La décollation donne la Vie nouvelle au martyr ; en ce sens, elle est un *dies natalis* ; on met facilement cet événement en rapport avec la Nativité du Christ. C'est l'Annonciation qui permet la naissance du Christ, au même titre que Maximien permet le martyre ; Maximien est une « annonciation »

**A**



**B**

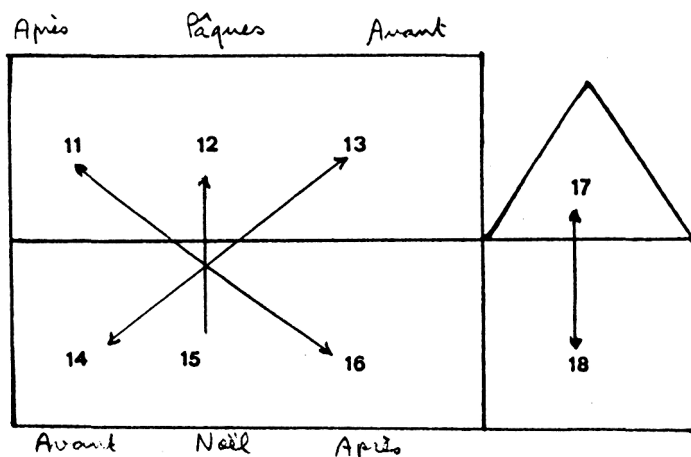
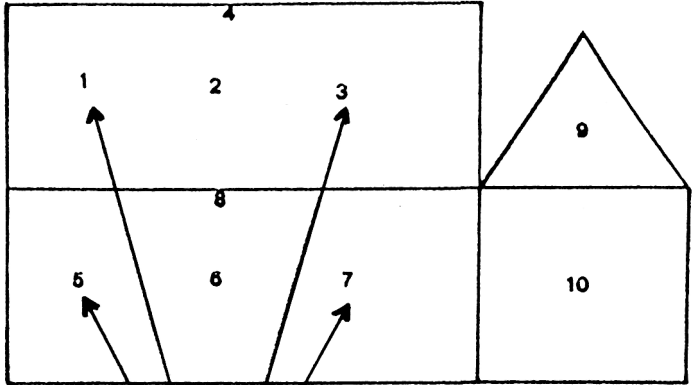


Fig. 18. — Relations entre les scènes. Premier type.

**A**



**B**

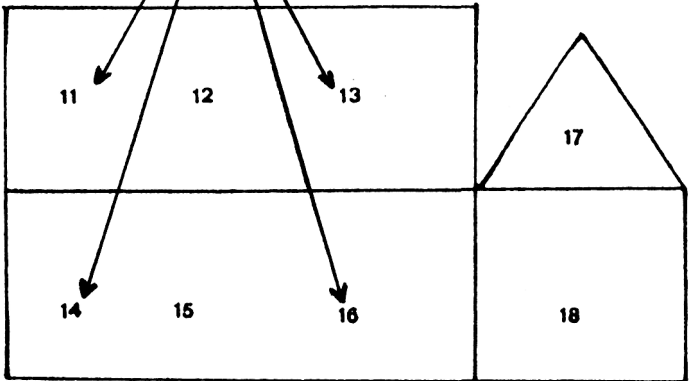


Fig. 19. — Relations entre les scènes. Deuxième type.

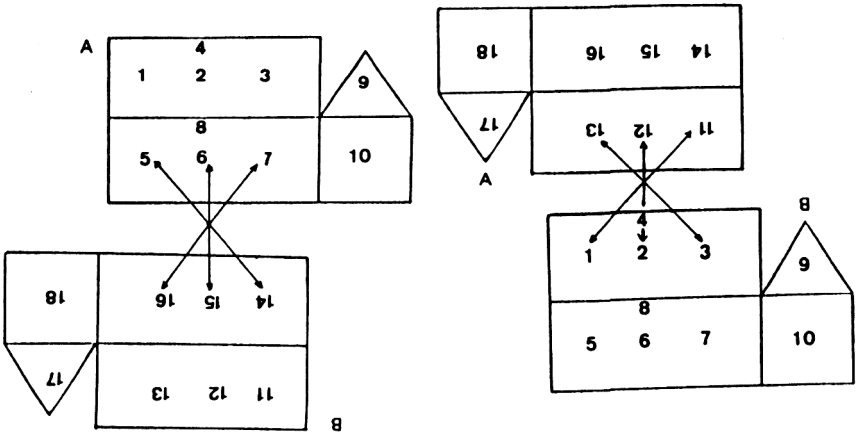


Fig. 20. — Relations entre les scènes. Troisième type.

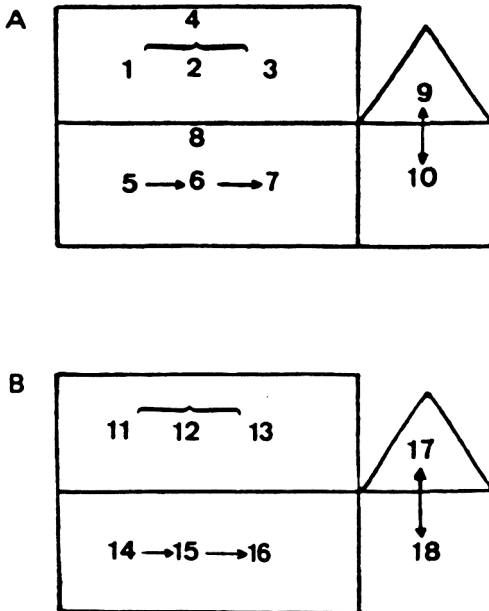


Fig. 21. — Relations entre les scènes. Quatrième type.

douloureuse. Les Compagnons et les Mages sont des suivants. Saint Maurice en gloire se met aisément en relation avec le Christ glorieux en Croix. Saint Sigismond présente sa couronne et l'Église présente le calice : les deux personnages ont un même geste. Saint Sigismond est doublé par ses enfants comme l'Église l'est par la Synagogue.

4° La figure 21 reproduit le système narratif le plus direct et le plus simple.

Le toit est constitué de deux triptyques : saint Sigismond, saint Maurice, Gundebald et Giscald, d'une part ; l'Église, la Crucifixion, la Synagogue, d'autre part.

Le bassin comporte deux événements ; chacun d'eux est subdivisé en trois temps : le martyre de saint Maurice (Maximien — Décollation — Compagnons) et la venue du Christ sur terre (Annonciation — Nativité — Mages).

Une première lecture des scènes raconte le martyre de saint Maurice ainsi que la vie et la mort du Christ. D'autres thèmes apparaissent après une lecture plus attentive : le thème de la royauté, qu'elle soit céleste ou terrestre (Gloire) et celui de la couronne ; cette dernière est comme un fil conducteur qui nous guide par sa présence presque constante dans les diverses compositions. La couronne, décorée aux quatre points cardinaux par des feuillages liés, est un héritage de l'Antiquité ; elle affirme la seigneurie cosmique et universelle du Christ et, par extension, de celui qui la porte.

Le thème du baptême est également sous-jacent : naissance, vie nouvelle, institution ecclésiale (qui permet aux hommes de devenir fils de Dieu), Sigismond converti, ainsi que les couronnes de type « baptismal » viennent illustrer richement ce thème. Saint Maurice est décapité, tout en restant debout ; cette position est celle du Christ recevant le baptême dans le Jourdain.

Cette étude de la relation entre les diverses scènes montre la variété des parallèles que l'on peut trouver, qu'ils soient iconographiques, narratifs ou théologiques. La composition de la pièce est d'une richesse étonnante.

### *Etude des 16 représentations*

SAINT SIGISMOND (scène 1 ; 16,9 × 18,4 cm ; fig. 22).

Le roi, vêtu d'une longue tunique, met un genou à terre et, de ses deux mains tendues vers saint Maurice (panneau central, à droite), il présente sa couronne.

Il a délaissé son manteau, qui, empaqueté, gît au sol derrière lui. Scène empreinte d'humilité, qui montre un souverain terrestre prosterné devant un souverain céleste. Le roi est barbu, sa chevelure est longue. Deux bracelets (que l'on retrouvera chez de nombreux autres personnages sur cette châsse) ceignent ses poignets. La chevelure, la tunique, les chaussures et la couronne sont dorées ; le reste est argenté.



Fig. 22. —  
Saint Sigismund.



Fig. 23. —  
Saint Maurice.



Fig. 24. — Gundebald  
et Giscald.

L'image de saint Sigismund ne nous est connue que par une représentation antérieure, figurant sur un des côtés de la châsse des Enfants de saint Sigismund (Pl. III, 1). Là, le roi, identifié par une inscription placée au-dessus de lui, est assis sur un trône animalier (*faldistorium*). Il est nimbé et porte un sceptre<sup>39</sup>.

Quatre personnages s'avancent vers lui (on ne voit que la chevelure des deux personnages du fond). Le premier tient dans la main droite une épée dont la pointe est levée. La scène représente le roi agréant l'hommage des comtes de ses Etats dans l'assemblée où il va décréter la fondation de l'Abbaye (ses jambes croisées montrent qu'il fait acte d'autorité). On peut penser que cette scène a été vue par l'artiste de la châsse de l'abbé Nantelme, car il lui emprunte de nombreux éléments : la barbe, le manteau, la tunique, les bracelets, et jusqu'à la forme des chaussures !

#### SAINT MAURICE TRÔNANT (scène 2 ; 17 × 18,5 cm ; fig. 23).

Cette scène est « céleste » : elle représente saint Maurice en gloire. Le saint est assis sur un trône sans dossier ni accoudoirs. Les petites ouvertures frontales renforcent l'idée d'une architecture, d'une ville fortifiée : le siège fait évidemment allusion à la Jérusalem Céleste. Des motifs végétaux ornent le sommet du « meuble ». Saint Maurice est vu de face ; il élève la main droite en direction du roi Sigismund (panneau de gauche) ; dans la main gauche, il tient la palme glorieuse des martyrs<sup>40</sup>. La position de saint Maurice rappelle

<sup>39</sup> Pour saint Sigismund, voir J.-M. THEURILLAT, art. cit., dans *Vallesia*, IX, 1954, pp. 100-106 ; pour la *Passio Sancti Sigismundi*, cf. note 14.

<sup>40</sup> Cette palme trouve son origine dans les évangiles apocryphes (*Ev. Nativ. Mariae et Infant. Salvat.*, chap. XX et XXI). Lors de la fuite en Egypte, Marie désira les fruits d'un palmier ; l'enfant fit incliner les rameaux de l'arbre. Le lendemain, il dit : « Palmier, j'ordonne qu'une de tes branches soit transportée par mes anges et soit plantée dans le Paradis de mon Père. Pour te récompenser, je veux que l'on dise à tous ceux qui auront vaincu dans le combat pour la foi : „Vous avez mérité la palme de la victoire.” »

curieusement celle d'un chevalier figuré dans un des panneaux de la chasse de Charlemagne à Aix — vers 1210 (Pl. XIII, 3, à gauche). Le saint est nimbé ; il est vêtu à la manière d'un soldat qui part aux croisades : son vêtement est composé d'une cotte de mailles qui ne laisse apparaître que le visage ; par-dessus, flotte une cotte d'arme dorée. A la droite du saint est déposé son heaume<sup>41</sup>. L'attitude donnée au saint est généralement réservée au Christ trônant. Par son martyre, Maurice entre dans la gloire du Christ et y participe pleinement. Pour le lecteur, cette scène suit directement celle du martyre qui figure au-dessous : la représentation de l'âme du saint portée par deux anges fait le lien entre les deux compositions.

Maurice, dont le nom est lié à l'idée de « mauron » (noir), est un des rares hommes de couleur de l'iconographie chrétienne. On le représente souvent sous les traits d'un noir à la chevelure laineuse et à la bouche lippue ; mais on le trouve fréquemment représenté en homme de race blanche, de type

<sup>41</sup> Pour les questions d'armement, nous nous sommes informé auprès de M. José Godoy, du Musée d'art et d'histoire de Genève ; bien qu'aucune conclusion n'ait pu être tirée, nous faisons ici rapport de l'analyse concernant les figures représentées en armures du XIII<sup>e</sup> siècle : « L'artiste de la chasse de l'abbé Nantelme fait preuve d'une observation rigoureuse dans la représentation des armes et des vêtements militaires qu'il reproduit. Malgré un compte rendu précis de ces éléments, nous ne pouvons guère tirer de renseignements sur l'origine de l'artiste, ni sur la situation géographique de l'atelier qui a produit cette chasse. Cela est dû au fait qu'à l'époque des croisades, on assiste à une véritable perméabilité du système défensif : échanges, emprunts, réemplois sont fréquents, et on constate une similitude de formes sur tout le continent. Ainsi, le costume que porte saint Maurice peut aussi bien provenir du nord que du sud de l'Europe. » Voir G. DEMAY, *Le costume au Moyen Age d'après les sceaux*, Paris 1880, rééd. 1978 ; C. BLAIR, *European amour*, London 1958 ; P. MARTIN, *Armes et armures de Charlemagne à Louis XIV*, Fribourg 1967 ; V. NORMAN, *Armi e armature*, Milan 1967. — L'étude de l'armement des figures ne nous étant pas d'un grand secours, nous nous contenterons d'un rapide et bref tour d'horizon. Dès la fin du XII<sup>e</sup> siècle, on abandonne la lourde cotte ferrée au profit de l'armure de mailles. Sur le plan de l'armement, aucun changement ne marque le passage du XII<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle, et ce n'est que vers le milieu de ce dernier que certaines innovations apparaissent ; jusqu'à cette date, on ne peut parler que de perfectionnements. En 1225, la 5<sup>e</sup> croisade (1216-1221) vient d'avoir lieu. — Le poids de la cotte de mailles seule était de 12 à 15 kilogrammes ! Certains documents montrent que ce lourd équipement n'était endossé qu'au moment de la mise en route d'une expédition, ou juste avant un combat en perspective. — Dans la nouvelle armure du XIII<sup>e</sup> siècle, les manches se prolongent généralement et enveloppent la main jusqu'au bout des doigts, le pouce restant isolé. Les chaussures sont également de mailles : cette armure s'appelle « le grand haubert ». Celui-ci est très tôt recouvert d'une cotte de soie, sans manches, ordinairement serrée à la taille par un cordon, le « surcot ». — Le heaume, à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, a perdu sa forme conique pour s'aplatir et s'élargir ; il se prolonge dans la nuque et vers le cou pour enfermer complètement la tête du combattant, formant ainsi un véritable pot-de-fer. Deux fentes sont pratiquées pour la vue, à la hauteur des yeux, et la partie inférieure de la visière est percée pour l'aération. Le profil des heaumes figurant sur la chasse de l'abbé Nantelme se retrouve sur de nombreux documents : le manuscrit allemand de l'Enéide (Pl. XIII, 2, a-b), la Bible de Maciejowski (Pl. IV, 3) et la miniature rhénane illustrant un combat (Pl. XIII, 1) sont les documents représentant des armements défensifs qui offrent le plus de similitudes avec ceux de notre chasse. Sans en tirer de conclusions, nous constatons simplement que ces documents proviennent plutôt du nord de l'Europe. — Concernant les scènes de chevalerie, mentionnons le fait que le Musée cantonal de Valère à Sion possède un coffret en bois du XIII<sup>e</sup> siècle avec un décor peint représentant des scènes guerrières, cf. l'ouvrage collectif, *Richesses des musées suisses*, Lausanne 1981, p. 111, fig. 1.



occidental. En qualité de chef d'une légion romaine, on le représente aussi bien à cheval qu'à pied. Le texte de saint Eucher ne nous donne aucun renseignement sur l'aspect de Maurice : on apprend uniquement qu'il était « *primicerius legionis ejus* » (terme d'église qui signifie : chef d'une communauté ; il faut comprendre « *praefectus legionis* »)<sup>42</sup>. Ce titre lui valut d'être patron des chevaliers.

Les premières représentations conservées de saint Maurice remontent au XI<sup>e</sup> siècle ; nous retiendrons un exemple ciselé, sur le plat d'un codex orfèvré (Mainz, Stadtbibliothek, Ms. II, 3 — fin XI<sup>e</sup> siècle) : saint Maurice, identifié par un titulus SMAV RITIVS, est représenté en pied, comme un fier guerrier, s'appuyant sur sa lance et son bouclier. Au XII<sup>e</sup> siècle, on le trouve sur de nombreux monuments dont on retiendra trois exemples : la châsse de saint Sigismond du trésor de l'abbaye de Saint-Maurice contient, sur un des petits côtés, une représentation équestre du saint, tenant un gonfalon et un écu très allongé (Pl. III, 2) ; un vitrail de la cathédrale de Strasbourg (croisillon sud du transept, vers 1200) où il est associé à saint Candide et saint Victor ; une cassette reliquaire rhénane (troisième quart du XII<sup>e</sup> siècle), conservée à Xanten, au trésor du dôme St. Viktor, où le saint est représenté à mi-corps, nimbé, vêtu en croisé, portant un étendard (Pl. IV, 1).

Pour le XIII<sup>e</sup> siècle, retenons particulièrement un chef-reliquaire en argent doré (Bodensee, vers 1200, Musée National, Zurich) ; une statue de la cathédrale de Chartres (portail sud)<sup>43</sup> ; trois statues à Magdebourg (grand chœur, portail nord et chœur) : une de ces statues représente saint Maurice en chevalier nègre, avec un nez épaté et les lèvres pendantes (deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> s.) ;

<sup>42</sup> Nous citons ici des extraits de la *Passio* de saint Eucher (AUBERT, *op. cit.*, pp. 8-13) : « Le plus grand encouragement à la foi dans ces circonstances fut l'exemple donné par Maurice, le « *praefectus legionis* ». Maurice enflammait le zèle de chacun par ses exhortations ; saint Eucher met ces paroles dans la bouche de saint Maurice s'adressant à Maximien : « Nous avons vu les compagnons de nos travaux et de nos dangers égoûtés par le fer ; nous sommes inondés de leur sang et, cependant, nous ne pleurons pas la mort de nos très saints compagnons, nous ne les plaignons pas, mais bien plutôt nous les louons, et nous sommes pleins de joie, parce qu'ils ont été trouvés dignes de souffrir pour le Seigneur leur Dieu. [...] Nous tenons nos armes et nous ne résistons pas ; en effet, nous aimons mieux mourir que tuer, périr innocents que mourir coupables. Si tu rends encore de nouveaux décrets contre nous, si tu donnes de nouveaux ordres, si tu apportes de nouvelles menaces, feux, tortures, glaives, nous sommes prêts à tout subir. Chrétiens nous nous déclarons : nous ne pouvons persécuter les chrétiens. » Tous acceptèrent de mourir par amour de la vie. » La *Passio Acaunensium martyrum* est publié chez B. KRUSCH, dans *MGH rer. Merov.*, III, Hannover 1896, pp. 20-39 ; le texte est repris par L. DUPRAZ, *op. cit.*, pages annexes.

<sup>43</sup> Chartres, portail sud, ébrasement de gauche, vers 1230, un personnage en armure et surcot que l'on identifie aussi parfois comme saint Théodore. Cf. W. SAUERLÄNDER, *La sculpture gothique en France*, Paris 1972, pl. 116 ; voir aussi Y. DELAPORTE, « Saint Maurice et sa statue à la cathédrale de Chartres », dans *Mémoires de la Société archéologique d'Eure-et-Loir*, 20, 1957, pp. 75-81 ; P. MARTIN, *Armes et armures de Charlemagne à Louis XIV*, Fribourg 1967, p. 32, fig. 19. — Pour le chef-reliquaire du Musée national de Zurich, voir E. KOVAČS, « Le chef de saint Maurice à la cathédrale de Vienne (France) », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, tome VII, 1964, pp. 19-26.

un vitrail du chœur de la cathédrale de Tours, primitivement dédiée à saint Maurice<sup>44</sup>.

Saint Maurice se trouve sur plusieurs genres de monuments : pièces orfèvrées, statuaire et verrières. De toutes les représentations inscrites sur cette liste, c'est dans la cassette reliquaire de Xanten (qui précède d'un demi-siècle la châsse de l'abbé Nantelme) que nous avons le « portrait » le plus proche de celui que nous étudions.

GUNDEBALD ET GISCALD (scène 3 ; 15,9 × 18,4 cm ; fig. 24).

Gundebald et Giscald, les deux fils de saint Sigismond, furent, eux aussi, martyrs : ils ont été assassinés en même temps que leur père par Clodomir, roi d'Orléans (cf. supra, note 14 : *Passio Sancti Sigismundi*). C'est en qualité de martyrs qu'ils participent ici à la gloire de Maurice. Cette scène fait pendant à celle du roi Sigismond : c'est également une scène d'hommage. Placés côte à côte, les deux frères s'avancent en faisant les mêmes gestes : ils dressent leur épée. Cette attitude fait partie du rituel féodal que nous avons déjà rencontré sur la châsse de saint Sigismond (Pl. III, 1). Gundebald et Giscald portent la même armure que saint Maurice, mais la tunique est plus courte. Les deux personnages viennent de la droite et marchent en direction du saint ; les jambes dégagées laissent voir de nouveaux éléments de l'armure : des genouillères et des lanières de cuir. Les heaumes recouvrant les têtes ne permettent pas de distinguer les traits des visages, ce qui a facilité la tâche de l'artiste, car il n'existe pas d'antécédents iconographiques pour ces deux personnages. Seules les tuniques et les manches des épées sont dorées.

<sup>44</sup> De la Suisse, qui est un carrefour, le culte de saint Maurice rayonna en France, en Allemagne et en Italie. En France, il était surtout honoré dans la vallée du Rhône. La cathédrale de Vienne-en-Dauphiné possédait son chef et son bouclier. En Tarentaise, Bourg-Saint-Maurice et l'église de Salins, qui dépendaient de l'abbaye d'Agaune, lui sont dédiées. Dans la vallée de la Loire, la cathédrale d'Angers est placée aussi sous son vocable. La cathédrale de Tours lui était dédiée avant de passer sous le vocable de saint Gratien. Citons enfin, dans la banlieue de Paris, la commune de Saint-Maurice. Il était aussi vénéré dans les Vosges, à Epinal. — L'Allemagne l'avait accueilli à Magdebourg et surtout à Halle en Saxe ; le château épiscopal de cette ville portait le nom de Moritzburg. Une église lui était consacrée à Cologne (on y conserve encore un autel portatif de 1160, dit « de saint Maurice »). La Sainte Lance, devenue lance de saint Maurice, va jouer un rôle important en Germanie, dès le X<sup>e</sup> siècle ; cf. R. POUPARDIN, *op. cit.*, 1907, pp. 38-58. — En Italie, il était devenu le patron du Piémont ainsi que de la Maison de Savoie qui créa en 1430 l'Ordre militaire de saint Maurice. Son culte s'étendit dans toute l'Italie du Nord, de Turin jusqu'à Milan et Mantoue qui dédièrent une église à San Maurizio. — A Riga en Lettonie, il était à cause de la couleur de sa peau, le patron de la Maison corporative des Têtes noires. — Plusieurs compagnons de saint Maurice auraient échappé au massacre d'Agaune. On rattache aux martyrs de la légion thébéenne saint Ours, qui fut décapité à Soleure, saint Géréon, qui atteignit Cologne, et saint Victor, qui parvint jusqu'à Xanten. — Voir L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1959, vol. III, p. 938. Voir aussi, pour l'extension du culte de saint Maurice, J. BERNARD DE MONTMÉLIAN, *Saint Maurice et la légion thébéenne*, 2 vol., Paris 1888, t. I, ch. 8-10, pp. 275-424 ; E.-A. STÜCKELBERG, *Geschichte der Reliquien in der Schweiz*, Zurich 1902 ; A.-J. HERZBERG, *Der heilige Mauritius, ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Mauritiusverehrung*, Düsseldorf 1936 ; M. ZUFFEREY, *Aspekte der Verehrung der Heiligen Mauritius und Sigismund im Früh- und Hochmittelalter*, Zurich 1982 (Lizentiatsarbeit) ; aux archives : H. CHARLES, vol. II, vers 1770, pp. 932-941.



Fig. 25. — Maximien.



Fig. 26. — Décollation de saint Maurice.



Fig. 27. — Compagnons de saint Maurice.

MAXIMIEN (scène 5 ; 17,1 × 14,05 cm<sup>45</sup>, fig. 25).

Le roi païen est représenté juste au-dessous du roi chrétien<sup>46</sup>. L'artiste l'a saisi au moment précis où il ordonne le massacre. Le personnage est imposant : debout, vêtu d'une longue robe, les épaules recouvertes d'un manteau flottant, la couronne sur la tête ; il porte dans la main droite une large épée, appuyée sur son épaule : de la main gauche, il donne le signal de la décimation d'un geste impératif : son bras est tendu, et l'index semble désigner le supplice de Maurice représenté dans le tableau suivant<sup>47</sup>. Son

<sup>45</sup> On constatera ici que les scènes figurant sur le rampant du toit sont plus hautes que larges, alors que celles du coffre sont plus longues que hautes.

<sup>46</sup> Marcus Aurelius Valerius Maximianus Herculus est né autour des années 240 après Jésus-Christ, à Sirmium (en Yougoslavie actuelle). Il était plus jeune que son compatriote Dioclétien, dont il fut d'abord le compagnon d'armes. Ensemble, ils luttèrent contre les Goths, qui furent battus en 269 près de Naissus ; ils combattirent cinq ans plus tard les Alamans qui avaient pénétré dans les Gaules. En 284, l'empereur Carinus s'opposa à eux avec les légions d'Occident. La bataille décisive eut lieu près de Kostalac en 285. Carinus fut assassiné par l'un de ses officiers, et les légions de l'ouest passèrent alors à Dioclétien qui, de ce fait, devint le maître unique de l'Empire romain. Pendant l'été 285, Dioclétien éleva au rang de César son camarade d'armes Maximien. Il le plaça à la tête de la moitié de ses troupes et lui adjoignit Constance Chlore comme chef d'état-major. La première consigne fut de rétablir l'ordre et la sécurité des frontières, à l'ouest. Dans ce but, Maximien dut se rendre dans les Gaules pour combattre les Bagaudes. Vraisemblablement, il a emprunté la route romaine la plus rapide, partant de Sirmium en passant par Siscia, Emona, Aquilea, Mediolanum (Milan), Mons Jovis (le col du Grand Saint-Bernard) jusqu'à Octodurum. Cette distance compte environ 1350 km. On peut compter que le déplacement par les Alpes aura exigé plus ou moins 45 jours. Maximien a dû quitter Sirmium, sa patrie d'origine, au début août, ce qui fait qu'il serait arrivé en Valais en septembre 285. C'est précisément autour de cette date qu'a dû avoir lieu le martyre. En 286, Maximien sera promu au rang d'Auguste. Il poursuivra ses exploits et sa carrière militaire. En 293, la Tétrarchie fut instituée. Il meurt en 310, après s'être pris la vie. Pour plus d'informations, cf. P. MÜLLER, « L'empereur Maximien et le Valais », dans *Ann. val.*, 2<sup>e</sup> série, 1983, pp. 137-144.

<sup>47</sup> F. GARNIER, dans *Le langage de l'image au Moyen Age*, Paris 1982, pp. 54-55, 60-61, montre, avec des exemples, la signification d'un tel geste. Le doigt tendu sert avant tout à donner des ordres ; la gestuelle est connue par de nombreux exemples. Il est intéressant de trouver dans son répertoire (p. 61, fig. B7) une scène du Massacre des Innocents, tirée d'un quadrilobe de la cathédrale d'Amiens, XIII<sup>e</sup> siècle : le soldat tient l'épée levée, comme le symbole de l'acte qu'il va accomplir.

regard exprime la dureté, et sa barbe lui confère un air sévère. La couronne, la chevelure, le manteau, les orfrois de la robe et les chaussures sont dorés ; le reste est argenté. Cette figure se détache sur un fond échiqueté à cases serrées, comme si le fond venait contribuer à exprimer la sévérité de l'instant et l'ampleur du drame qui est en train de se dérouler.

Les traits de Maximien nous sont « connus » par plusieurs documents provenant soit de l'Antiquité, soit du Moyen Age, tels des monnaies ou des statues, dont la plus célèbre est le groupe des Tétrarques en porphyre de la façade de l'église Saint-Marc, à Venise.

DÉCOLLATION (scène 6 ; 16,5 × 13,9 cm ; fig. 26).

La scène de la décollation de Maurice est dépourvue de toute véracité historique : elle se veut avant tout narrative et symbolique. A gauche, deux soldats, censés être romains, massacrent saint Maurice : un lui tranche la tête, alors que l'autre brandit son épée, prêt à frapper. Les deux croisés sont vêtus de la même armure que Gundebald et Giscald. Maurice, dans une position humble, accueille la mort : il est représenté ici comme une victime innocente. Le saint n'est pas à genoux, comme c'est souvent le cas dans les représentations de décollation : il est debout, appuyé sur son bouclier orné d'une croix<sup>48</sup>, et il s'offre aux bourreaux. Sa tête, à demi tranchée, pend ; ses yeux regardent vers le haut (on retrouve ce phénomène dans une scène contemporaine : la lapidation de saint Etienne, au portail sud de Notre-Dame de Paris : le saint a les yeux levés vers Dieu, vers le salut et la Vie nouvelle). Aux pieds de Maurice gisent son casque et son épée. La violence de l'acte est surpassée par la paix et le triomphe émanant de saint Maurice. La chevelure et le manteau de Maurice sont dorés ; sa cotte de mailles, ses jambes, son visage et le bouclier sont argentés. Le surtout du premier soldat seul est doré ; le reste est argenté.

Le Trésor de l'Abbaye conserve une scène de décollation sur le socle du buste de saint Candide : à droite de la composition figure un bourreau vêtu d'une longue cotte de mailles ; il vient de trancher la tête de Candide alors que, derrière, un autre soldat brandit son épée, prêt à intervenir. A gauche, le corps du saint s'effondre, tandis que sa tête nimbée tombe à terre. Un compagnon du saint se tient debout derrière lui, les mains jointes ; il attend d'être exécuté à son tour. En haut de la composition, à gauche, un ange recueille l'âme du défunt (Pl. IV, 2). Nous retiendrons encore une scène de décollation de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle : une chasse du musée de Cluny montre un saint en train d'être décapité ; le saint est debout et un soldat le tient par les cheveux pour lui couper la tête<sup>49</sup>.

<sup>48</sup> Il est intéressant de noter ici que le bouclier de la décollation s'apparente typologiquement à celui que porte le saint Maurice équestre d'un des côtés de la chasse des Enfants de saint Sigismond ; on retrouve au centre de l'arme défensive le symbole des chrétiens : une croix latine (cf. Pl. 4, n<sup>o</sup> 11). — Pour les scènes de décollation, cf. R. SCHNYDER, « Das Kopfreliquiar des heiligen Candidus », dans ZAK, 24, Bd. 2, 1965/66, Taf. 56.

<sup>49</sup> M.-M. GAUTHIER, *Emaux limousins des XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, Paris 1950, Pl. 57.

Les scènes de martyre sont violentes ; par leur thématique, elles se rattachent à d'autres types de scènes, telles que des combats ou des scènes de massacre (massacre des saints Innocents).

LES COMPAGNONS (scène 7 ; 16,8 × 14,1 cm ; fig. 27).

Les 6600 compagnons de Maurice cités par Eucher sont réduits ici au nombre de quatre. On constate par ailleurs que l'artiste a représenté quatre visages, alors qu'il n'y a que six pieds ! Le personnage à l'arrière-plan de la composition est représenté de face — et les trois autres sont de trois quarts ; ils sont serrés les uns contre les autres et avancent d'un même pas, d'une même foi vers le martyre. La composition se lit de droite à gauche, dans le sens de la marche des soldats. Ceux-ci avancent les mains jointes et la tête découverte. Ils assistent au martyre de Maurice et se préparent à subir le martyre à leur tour (la silhouette des personnages évoque celle du compagnon de saint Candide, Pl. IV, 2). Seul le dernier personnage se distingue des autres : il est barbu ; ses jambières ne portent pas de cotte de mailles, et il a des chaussures. Les surcots et les chevelures sont dorés, le reste de la composition est argenté.

La Bible de Maciejowski (N. Y., Pierpont Morgan Library, ms. M 638) offre quelques similitudes compositionnelles avec cette scène : ce manuscrit (vers 1250) comporte de nombreuses représentations où des personnages se regroupent en plans successifs sur un petit espace. Dans la Bible de Maciejowski, ce genre trouve sa pleine maturité ; les formes sont énergiques, tracées avec netteté, ce qui donnera naissance à un style qui se voudra par la suite beaucoup plus maniéré (Pl. IV, 3). Ce tassement dans l'espace de quatre personnages n'est pas sans rappeler la scène d'hommage rendu à saint Sigismond, que nous avons déjà rencontrée plus haut (Pl. III, 1).

L'ÂME DE SAINT MAURICE EMPORTÉE AU CIEL  
(scène 8 ; 7,6 × 4 cm ; fig. 28).

Sur la bande ornementale horizontale séparant la Décollation (Fig. 26) de saint Maurice en gloire (Fig. 23), se trouve cette petite scène explicative. Elle est située à un endroit stratégique : l'axe compositionnel de la châsse. Sorte de trait d'union entre les deux scènes, cette image joue un rôle temporel (elle se situe entre le martyre et la Gloire céleste) et spatial (on se trouve ici entre la terre et le ciel). L'artiste, pour représenter le transport de l'âme du saint dans les cieux, a figuré un personnage de face, nu, nimbé, les bras écartés. Celui-ci est enfermé dans une mandorle soutenue par deux anges. Les extrémités de la mandorle sont coupés par la bordure de la bande ornementale. Cette scène peut s'expliquer par la composition figurant sur le socle du buste de saint Candide, où, nous l'avons vu, il y a également l'âme du saint emportée aux cieux ; on y lit le texte suivant (Pl. IV, 2) : CA(n)DID(us) / EXE(m)PTO / DUM SIC / MUCR / ONE LI / TATUR / SP(iritus) ASTRA PETIT / PRO NECE VITA DATUR (Tandis que par le glaive Candide est sacrifié, son esprit gagne les astres : en échange de la mort, la vie lui est donnée).

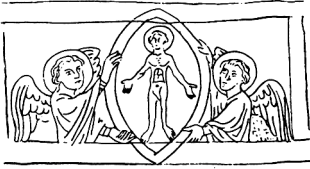


Fig. 28. — L'âme de saint Maurice emportée au ciel.



Fig. 29. — L'ange de saint Matthieu.



Fig. 30. — Le Christ trônant.

On retrouve la même composition sur la châsse de saint Saturnin, du XIII<sup>e</sup> siècle, conservée au trésor de la basilique Saint-Sernin de Toulouse (Pl. V, 1) ; sur une face, on voit le martyr de saint Saturnin attaché à un taureau ; sur le toit, deux anges portent son âme dans une mandorle, vers le ciel. Ce type compositionnel d'un personnage dans une mandorle, soutenue par des anges, est courant à l'époque romane pour représenter l'ascension du Christ.

#### L'ANGE DE SAINT MATTHIEU

(scène 9 ; 21,5 × 17,5 cm ; h : 14,1 cm ; fig. 29).

L'ange est représenté mi-corps, de face. Il est nimbé et ailé ; dans ses deux mains, il tient un phylactère sans inscription. La partie droite de l'ange est recouverte par un manteau, alors que la partie gauche est dégagée. La chevelure et la robe sont dorées.

La présence du tétramorphe est fréquente au XIII<sup>e</sup> siècle sur les œuvres d'art (manuscrits, évangélistaires, reliquaires)<sup>50</sup>. Nous retiendrons ici quelques

<sup>50</sup> A propos du tétramorphe et des quatre évangélistes, il est peut-être utile de rappeler ce qui suit :

Depuis le II<sup>e</sup> siècle, il y a quatre évangélistes : Matthieu, apôtre, ancien douanier ; Marc, premier évêque d'Alexandrie ; Luc, médecin, compagnon de Paul ; Jean, fils de Zébédée, apôtre, ancien pêcheur, auteur de l'Apocalypse. Cet ordre est canonique ; il a été donné par saint Jérôme, qui l'a diffusé dans la « Vulgate ». Le tétramorphe est un groupe symbolique comportant les formes suivantes : l'homme, le lion, le taureau, l'aigle. Chacune de ces formes est ailée. L'attribution de ces symboles aux évangélistes a évolué : au II<sup>e</sup> siècle, Irénée attribue le lion à Jean et l'aigle à Marc ; au VII<sup>e</sup> siècle, Bède attribue le lion à Matthieu, l'homme à Marc ; dès le haut Moyen Âge, les attributs se fixent dans l'association que nous connaissons : l'homme pour Matthieu, le lion pour Marc, le taureau pour Luc, l'aigle pour Jean. La forme zoomorphique liée aux évangélistes a deux sources possibles : l'Apocalypse de Jean (chap. IV, 6-8), Ezéchiel (I, 5-27, la vision des quatre bêtes). Le tétramorphe représente également les quatre étapes de la vie du Christ : l'incarnation (l'homme), la mort sacrificielle (le taureau), la résurrection (le lion), l'ascension (l'aigle). Voir R. CROZET, « Les quatre évangélistes et leurs symboles. Assimilations et adaptations », dans *Cahiers techniques de l'art*, IV, 1962, pp. 5-26.

exemples proches dans le temps — ou par la composition — de notre modèle :  
— Le symbole de saint Matthieu figure sur une plaque émaillée de la châsse de Notre-Dame à Tournai (Pl. V, 2b). L'ange a les ailes relevées, de sorte que son nimbe est en partie recouvert ; il tient un livre dans la main gauche. Son regard est dirigé vers le haut.

— Dans la scène de la Nativité de Nicolas de Verdun, on retrouve un ange (celui qui aurait amené l'étoile au-dessus de la crèche). Il lève les mains et présente ses paumes ; en dessous de lui se trouve un phylactère (Pl. X, 2).

— Sur le reliquaire de saint Matthias (Trèves), l'ange est de profil ; seul le visage est de trois quarts. Agenouillé, il présente son Evangile. La composition est inscrite dans un médaillon (Pl. XVI, 1). On le trouve dans la même attitude sur le retable de Mettlach (Pl. VI, 1).

— L'ange de saint Matthieu se trouve à deux reprises (+ une lacune) sur le pied de la coupe au centaure du trésor de l'abbaye de Saint-Maurice (début XIII<sup>e</sup> s.). Le cadre y est également rectangulaire ; l'ange est de face, les ailes déployées de la même manière, et il présente le même phylactère. Nous trouvons ici une « copie conforme » en miniature de notre exemple<sup>51</sup> (Pl. XVI, 3).

— L'intérieur d'un ciboire de G. Alpais (Paris, musée du Louvre) de provenance limousine de la fin du XII<sup>e</sup> siècle est décoré par un ange de saint Matthieu (Pl. V, 3)<sup>52</sup>.

LE CHRIST TRÔNANT (scène 10 ; 26,5 × 15,4 cm ; fig. 30).

Le Christ est représenté de face, assis sur un trône, les bras écartés : il bénit de la main droite et tient le globe terrestre dans la main gauche. Il est entouré des signes alpha et oméga : il est donc le commencement et la fin. C'est le Seigneur de l'univers, le Christ « cosmocrator ». Il est assis sur la Jérusalem céleste, et ses pieds nus reposent sur un globe ; il porte un nimbe

<sup>51</sup> La coupe ciboire au centaure (appelée faussement « de Charlemagne ») date des années 1200-1210, et provient vraisemblablement d'Angleterre. Sa première mention au sein du trésor date de l'inventaire de Jean Milès (1572) ; il n'est pas possible de déterminer si la coupe était déjà à Saint-Maurice en 1225. Comme sur la châsse de l'abbé Nantelme, on trouve des scènes de la jeunesse du Christ (annonciation, nativité, adoration des Mages), mais leur interprétation est différente dans les deux cas. — Pour la coupe au centaure, voir E. AUBERT, *op. cit.*, pp. 172-174, Pl. XXXIV ; pour la datation, il dit (p. 174) : « En étudiant avec attention le travail fin et délicat des figures et des ornements du ciboire, le dessin de ces tiges surmontées de quatre-feuilles, et en dernière analyse ce qui, je pense, est l'argument le plus concluant, les vêtements des personnages, je trouve des analogies frappantes avec la châsse exécutée au temps de l'abbé Nantelme. Les rois de la coupe portent la même couronne que les rois de la châsse ; les costumes sont disposés de la même façon, et l'ordonnance des compositions a été conçue dans le même esprit. On peut donc affirmer sans crainte que le ciboire nommé coupe de Charlemagne appartient au XIII<sup>e</sup> siècle. » — Voir aussi J.-J. BERTHIER, *La coupe dite de Charlemagne du Trésor de Saint-Maurice*, 1896 ; O. MOMBURGER, « Früh- und Hochmittelalterliche Stücke im Schatz des Augustinerchorherrenstiftes von Saint-Maurice und in der Kathedrale zu Sitten », dans *Actes du III<sup>e</sup> Congrès international pour l'étude du haut Moyen Age*, 1954, pp. 339-353 ; *English Romanesque art 1066-1200*, Hayward Gallery, London 5 April-8 July 1984, p. 288.

<sup>52</sup> M.-M. GAUTHIER, *Emaux limousins champlevés...*, p. 167.

crucifère. Le nimbe, les cheveux, la robe, le globe et une partie du trône sont dorés, mais d'une manière peu soignée.

Sur le revers du retable de Mettlach (Pl. VI, 1) et de Trèves (Pl. VI, 2), se trouve un Christ « cosmocrator ». Celui-ci est disposé dans un quadrilatère renversé. Les bras sont plus rapprochés du corps, et le Christ porte une sphère de plus grosse taille<sup>53</sup>. Hugo d'Oignies a représenté un Christ plus corpulent sur le phylactère de saint André, de 1238 (Pl. VI, 3). Le Christ en majesté se trouve aussi dans le type du Christ enseignant (comme c'est le cas dans le carnet de Villard de Honnecourt du premier quart du XIII<sup>e</sup> s.)<sup>54</sup>.

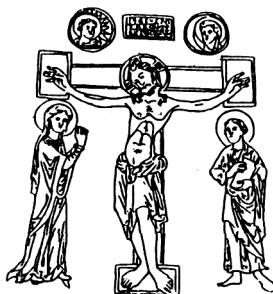


Fig. 31. — L'Eglise. Fig. 32. — La Crucifixion. Fig. 33. — La Synagogue.

L'EGLISE (scène 11 ; 17,2 × 18,3 cm ; fig. 31).

L'Ecclesia est une figure allégorique : c'est une femme couronnée, vêtue d'une longue robe ; elle tient, dans la main gauche, un étendard dont la hampe est surmontée d'une croix. De sa main droite, elle présente un calice, destiné à recueillir le sang du Christ. Elle se trouve à la droite du Christ en croix, place d'honneur qui lui revient ; l'Ecclesia est victorieuse, et son triomphe abolit les pouvoirs de la Synagogue<sup>55</sup>. L'Ecclesia est l'Epouse du Christ, à qui

<sup>53</sup> H. SCHNITZLER, *Rheinische Schatzkammer. Die Romanik*, Düsseldorf 1959 (die Kreuzreliquientafel von St. Matthias, N° 4, Taf. 10-14 ; das Kreuzreliquientriptychon von Mettlach, N° 6, Taf. 16-19). Voir aussi M.-M. GAUTHIER, *Les routes de la foi*, Fribourg 1983, n°s 37 et 42.

<sup>54</sup> Pour l'architecte picard Villard de Honnecourt, voir HAHNLOSER, *Villard de Honnecourt, architecte du XIII<sup>e</sup> siècle*, Vienne 1935, nouvelle éd. revue et corrigée : Graz 1972 ; C.-F. BARNES Jr, *Villard de Honnecourt. The artist and his Drawings. A Critical Bibliography*, G.-K. Hall, Boston 1981.

<sup>55</sup> F. GARNIER, *op. cit.*, p. 90 : « Historiquement, la Synagogue, figure allégorique de l'Ancienne Loi, précède l'Eglise ; chronologiquement, elle se situe donc à gauche pour celui qui regarde l'image. Dans les représentations théologiques, opposant l'excellence de l'Eglise à la cécité et la défaillance de la Synagogue, les situations sont inversées. C'est la disposition normale dans les scènes où les deux femmes sont placées de chaque côté du Christ ; l'Eglise est à sa droite, et la Synagogue à sa gauche. » Voir aussi G. SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, 6 vol., Gütersloh 1966 ; E. KIRCHBAUM, *Lexikon der christlichen Ikongraphie*, Herder 1972.



il a donné naissance en mourant sur la croix. Cette figure symbolise également la loi Nouvelle, le Nouveau Testament. Sur la châsse, la robe, la chevelure, la couronne et le calice sont dorés.

Le cahier de Villard de Honnecourt contient une représentation de l'Ecclesia. C'est une femme mûre, qui n'a pas l'aspect juvénile de notre figure ; ses cheveux sont en partie recouverts par un voile ; elle porte une couronne tréflée. Sa main gauche élève, dans un pan du manteau, le calice (Pl. VI, 4).

Sur le portail du transept sud de la cathédrale de Strasbourg, réalisé vers 1220-1230, se trouve une paire de statues célèbres : l'Eglise et la Synagogue (Pl. VI, 5 et 6). Entre ces deux statues, se trouvait celle du roi Salomon ; c'est à cet endroit, sur le parvis, que l'on rendait justice.

La statue de l'Ecclesia est couronnée. La femme porte une longue robe et un manteau ; même dans la statuaire, on constate que les vêtements ne sont souvent que prétexte à une mise en valeur savante des plis. Dans sa main gauche, appuyée contre sa hanche, elle tient précieusement le calice. L'étendard s'est enroulé autour de la hampe, recouvrant la main droite de la femme.

L'Ecclesia est présente dans la crucifixion du psautier de la reine Ingeburge (Pl. VII, 1).

Dans le psautier de Blanche de Castille, de 1230, on trouve, en relation avec la crucifixion, une allégorie de l'Ecclesia et de la Synagogue. L'Eglise se tient droite, fièrement campée, alors que la Synagogue s'appuie sur sa hampe en train de se briser (Pl. VII, 2).

#### LA CRUCIFIXION (scène 12 ; 16,8 × 18,3 cm ; fig. 32).

La représentation de la crucifixion, source de rédemption, est ici de type triomphal. Le Christ est posé au-devant d'une croix latine, terminée à chaque extrémité par un panneau rectangulaire. En haut figure l'inscription : « IHE-SUS / NA / ZARENUS / R / EX / IUDEORUM ». Il n'y a aucun clou ; les pieds du « crucifié » ne sont pas superposés, mais mis l'un à côté de l'autre, sur un suppedaneum. Le corps fait un léger déhanchement à droite. Un périzonium mi-long ceint ses reins, formant un enchevêtrement de plis. Le torse est traité avec application.

Les mains et les pieds sont trop grands (même caractéristique que chez le Christ enfant). Le Christ porte un nimbe crucifère ; il est barbu, ses cheveux sont longs. Sa tête retombe légèrement sur le côté, et ses yeux sont fermés. A gauche et à droite du Sauveur se trouvent deux personnages nimbés, de plus petite taille : la mère du Christ et saint Jean, un des Douze. Leur présence au pied de la croix se justifie par l'évangile de saint Jean (Jn 19, 26-28) : Voyant sa mère, et près d'elle le disciple qu'il aimait, Jésus dit à sa mère : « Femme, voici ton fils », puis il dit au disciple : « Voici ta mère ».

On sait que Marie, en tant que mère de l'Eglise, est aussi une figure de l'Ecclesia, et que Jean préfigure parfois l'ancienne loi, donc la Synagogue<sup>56</sup>.

<sup>56</sup> A ce propos, voir E. MÂLE, *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France. Etude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*, Paris 1947, pp. 193-195. — Pour l'iconographie de la crucifixion qui va suivre, consulter l'excellent corpus de E. HÜRKEY, *Das Bild des Gekreuzigten im Mittelalter*, Worms 1983 (avec des exemples valaisans).

La Vierge n'est pas transpercée de douleur ; elle ne fait aucun geste d'affliction. Emue, elle semble vouloir approcher son bras, comme pour acclamer la gloire de son fils et toucher de près le mystère de la Rédemption ; cette sérénité est assez exceptionnelle. Saint Jean ne manifeste aucun sentiment ; debout, il assiste à la scène. Il tient un livre à la main. Le personnage est imberbe et a des traits juvéniles.

De chaque côté de la croix se trouve un médaillon : celui de gauche contient une figure entourée d'un nimbe rayonnant, c'est une allégorie du soleil ; celui de droite est occupé par une figure de femme accompagnée d'un croissant : il s'agit de la lune. On constatera le chiasme suivant : la lune, à droite, reprend de manière inversée le visage de la Vierge, de même que le soleil, à gauche, a les traits de saint Jean inversés. Les parties dorées sont les suivantes : les deux médaillons ; le nimbe, la chevelure, la barbe et le pézizonium du Christ ; le nimbe et la robe de la Vierge ; le nimbe et la robe de saint Jean.

Parmi les innombrables représentations de la crucifixion de cette époque, nous retiendrons les suivantes :

— Une plaque circulaire du luminaire d'Aix, vers 1170 (Pl. VIII, 1) ; la disposition du Christ en croix est approximativement la même que celle de la châsse de l'abbé Nantelme. L'attitude de Marie et de saint Jean diffère ; on retrouve une allégorie du jour et de la nuit.

— Dans la scène de Nicolas de Verdun, du retable de Klosterneubourg (1181), on retrouve un soleil et une demi-lune ; les gestes des personnages sont accusés, et le drame se déroule dans une atmosphère quasi surnaturelle. Sur la croix figure cette inscription : « IHESUS NAZAREN ». Autour de la plaque émaillée court ce texte : « + PASSIO DOMINI + VICTIMA MAC-TATUR QUA NOSTRA RUINA LEVATUR » (Pl. VIII, 2). Les pieds du Christ reposent sur un suppedaneum, et les clous sont fixés à côté des pieds.

Le psautier de la reine Ingeburge montre un Christ aux plaies sanguinolentes. La Vierge croise les bras, alors que le disciple se cache le visage. Le soleil et la lune sont présents, ainsi que l'Eglise et la Synagogue (Pl. VII, 1).

Le psautier de Blanche de Castille (1230) dispose la scène de la crucifixion dans un médaillon. Dans la partie inférieure de la page, dans un autre médaillon, se trouve une Déposition de croix ; sur les côtés, l'Eglise et la Synagogue (Pl. VII, 2).

#### LA SYNAGOGUE (scène 13 ; 17,2 × 17,9 cm ; fig. 33).

Avec la venue du Fils de Dieu sur terre, les pouvoirs de l'ancienne loi sont abolis ; voilà pourquoi la Synagogue est représentée comme une reine déçue. La Synagogue a les yeux bandés, car elle est non voyante ; sa couronne tombe à terre ; de sa main droite s'échappent les tables de la loi ; la hampe de son étendard est brisée en cinq morceaux. Le bandeau et la couronne sont des attributs qui proviennent d'un texte de Jérémie : « Malheur à nous parce que nous avons péché ; nos yeux se sont couverts de ténèbres, notre cœur est devenu triste et la couronne est tombée de notre tête. »<sup>57</sup> La robe, la couronne et l'étendard sont dorés.

<sup>57</sup> Tiré des Lamentations (Jérémie 5, 16) ; voir aussi Paul (Cor. 3, 13-15).

A Chartres, on trouve la Synagogue dans le combat des vices et des vertus, en tant que « Impudentia »<sup>58</sup>. La statue de Strasbourg est une femme aux yeux bandés, qui baisse la tête et tourne son buste vers l'extérieur. Son corps accuse un léger déhanchement (Pl. VI, 6). On retrouve les tables de la loi qui lui échappent, et la hampe brisée. On la voit à la gauche du Christ en croix du psautier de Blanche de Castille (Pl. VII, 2).



Fig. 34. —  
L'Annonciation.



Fig. 35. —  
La Nativité.



Fig. 36. —  
Les Rois mages.

#### L'ANNONCIATION (scène 14 ; 16,9 × 14 cm ; fig. 34).

La scène de l'Annonciation est tirée du texte de saint Luc<sup>59</sup>. Elle met en présence la Vierge Marie, et l'Archange Gabriel envoyé de Dieu. Les deux personnages sont nimbés ; ils se tiennent debout et se font face. L'Archange apparaît à Marie et lui dit des paroles bouleversantes. Alors qu'il avance vers elle, de la gauche, il fait le geste de bénédiction. Dans sa main gauche, il tient un sceptre terminé par une fleur de lys<sup>60</sup>. Le messager est représenté de trois quarts ; l'aile gauche, mise en perspective, est suggérée par quelques plumes qui apparaissent derrière le nimbe. La Vierge accueille les paroles de Gabriel d'un ample geste : elle n'est pas apeurée, mais sereine. Dans sa main gauche, elle tient un rotulus fermé. L'accent est mis sur la gestuelle des personnages qui semblent dialoguer avec les mains : à cet effet, l'artiste leur a donné une taille disproportionnée. Il n'y a ni colombe de l'Esprit Saint, ni phylactère avec les paroles de salutation : la scène de l'Annonciation de la châsse de l'abbé Nantelme est très sobre, ce qui lui confère une grande puissance narrative. Sont dorés : les nimbes, les robes de dessous, le voile de la Vierge, la chevelure de l'ange et la fleur de lys.

<sup>58</sup> A. KATZENELLENBOGEN, *Allegories of the virtues and vices in medieval art*, New York 1964.

<sup>59</sup> Annonciation (Luc I, 26-34).

<sup>60</sup> Le thème du sceptre provient d'Isaïe I, « L'avènement du roi juste : un rejeton sort de la souche de Jessé, un surgeon pousse de ses racines : sur lui repose l'esprit de Yahvé. »

L'Annonciation est à la base de mises en scènes fort variées<sup>61</sup>. La Vierge prend de nombreuses attitudes, allant de l'humilité à la crainte. Nous retiendrons ici quelques exemples :

— Sur l'extérieur des volets du tryptique de Mettlach, œuvre provenant de Trèves, des années 1220-1230, se trouve une scène de l'Annonciation très proche de la nôtre (Pl. IX, 1 et 2). L'ange a exactement le même geste : son aile gauche est aussi recalée derrière le nimbe ; il ne tient pas le sceptre, mais un phylactère, avec les paroles de salutation (celui-ci est remplacé sur la chasse de l'abbé Nantelme par un bandeau de tissu flottant). La Vierge est mise de face. Elle tient un livre (un missel ou un livre d'Heures), et sa main droite est rabattue contre son corps, la paume tournée vers l'extérieur, en signe d'acceptation. Une petite colombe se dirige vers elle.

— Dans le psautier de la reine Ingeburge, on retrouve l'ange avec un sceptre très effilé ; un pan du manteau flotte. L'artiste a rabattu l'aile gauche en avant. La Vierge tient un rotulus ; elle penche légèrement la tête<sup>62</sup>.

— L'évangile de saint Martin-le-Grand situe les deux personnages sous une légère colonnade. Derrière la Vierge, se trouve le trône de la Jérusalem céleste (Pl. X, 1).

#### LA NATIVITÉ (scène 15 ; 17,5 × 14,2 cm ; fig. 35).

La Vierge est couchée sur un lit, enveloppée d'un grand drap plissé ; elle relève le genou gauche. Ses bras s'élèvent dans le vide ; elle étend la main gauche vers l'enfant. Son buste reste à plat, la tête est immobile, et seuls les yeux se dirigent vers le nouveau-né. L'enfant Jésus est emmaillotté à la manière d'une momie. Il repose sur un petit édifice en maçonnerie : la mangeoire. Celle-ci est stylisée de manière à suggérer un autel. La crèche devient un autel, et dès sa naissance, l'Enfant est représenté en tant que victime. A droite, l'artiste a esquissé quelques traits ondulés pour représenter le foin ; l'âne et le bœuf se nourrissent, à distance respectueuse, tout en regardant l'enfant. En bas, au pied du lit, comme exclu de la scène, un saint Joseph de petite taille est assis, l'air pensif : il appuie la tête sur sa main droite, et la main gauche repose sur son genou. Le père terrestre du Sauveur s'efface, par respect, devant le mystère divin de l'enfantement virginal. S'il est à l'écart, on peut malgré tout le considérer comme pleinement intégré à la scène, puisqu'il est le premier adorateur de l'Enfant divin. Les trois personnages sont nimbés ; l'enfant Jésus a un nimbe crucifère. La Nativité avec une Vierge couchée est une formule syrienne ; la tradition grecque représente la Vierge assise, comme si elle n'avait pas enfanté dans la douleur, à la manière des autres femmes. Les trois nimbes, la robe de la Vierge, le visage de saint Joseph, les orfrois de sa robe et ses pieds sont dorés ; tout le reste est argenté. La naissance du Christ est racontée par saint Luc<sup>63</sup>.

<sup>61</sup> L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. II/2 : *Iconographie de la Bible*, N. T., Paris 1956.

<sup>62</sup> F. DEUCHLER, *Der Ingeborgsalter*, Berlin 1967, Taf. XI (F<sup>o</sup> 15r<sup>o</sup>).

<sup>63</sup> Naissance de Jésus (Luc II, 6-8,9-12). — La présence de l'âne et du bœuf est un apport des évangiles apocryphes (Évangile de la Nativité de Marie et de l'Enfance du Christ).

Le retable de Klosterneubourg représente une scène d'intérieur ; l'enfant est sur un autel. La Vierge est à demi couchée ; saint Joseph est assis sur un trône architecturé ; il appuie sa tête sur la main droite. En haut de la composition, un ange, avec ce texte : *Gloria in excelsis Deo* (Pl. X, 2).

La Vierge en majesté de la châsse de saint Maurice (1220-1230) nous concerne directement quant à la composition (Pl. X, 3). Le chanoine J.-M. Theurillat a établi le parallèle suivant : « Même attitude générale, même traitement du drapé, position identique des bras et de la main droite tenant une pomme »<sup>64</sup>. Le bras gauche de la Vierge avancé, en geste de soutien, semble suggérer que celle-ci fut primitivement une Vierge à l'enfant. Si, mentalement, on redresse sur ses pieds la Vierge de la nativité de Nantelme, on retrouve la Vierge de la châsse de saint Maurice : la tête est penchée, le genou gauche est avancé et le bras gauche tendu en avant. Les deux représentations sont contemporaines. Si nous pouvons constater ces similitudes, nous devons cependant rester prudents quant à des conclusions qui se voudraient trop hâtives, d'autant plus que nous ignorons tout de l'origine de cette vierge orfèvrée.

L'ADORATION DES MAGES (scène 16 ; 17,8 × 14,2 cm ; fig. 36).

Les trois rois ont suivi l'étoile ; ils sont arrivés auprès du Seigneur pour lui offrir leurs présents : l'or, l'encens et la myrrhe. Le premier Mage s'agenouille en direction de la Vierge à l'enfant (panneau sur le petit côté — n° 18 ; fig. 38) il tend une coupe remplie de pièces d'or. Les deux autres sont debout, et celui qui occupe le milieu du groupe désigne, de sa main droite, l'étoile à son voisin en se retournant vers lui<sup>65</sup>. Le personnage central tient dans sa main gauche un coffret à onguent. Le dernier Mage regarde devant lui ; dans ses mains, il tient également un coffret qu'il déposera aux pieds de l'enfant Jésus. Les Mages portent une couronne, allusion à leur royauté. Jacques de Voragine nous apprend que les Mages étaient au nombre de trois, et que leurs noms étaient Caspar (plus tard : Gaspard), Melchior et Balthazar. Les couronnes, les chevelures et les barbes des personnages sont dorées, ainsi que les poignets et les chaussures de celui qui est agenouillé. Le vêtement tout entier du second personnage est doré, ainsi que le manteau du troisième.

A l'origine, les trois Mages ont le même type, le même costume, la même attitude. A partir du XII<sup>e</sup> siècle, sous l'influence du symbolisme qui les associe aux trois Ages de la vie et aux trois Parties du Monde, ils se différencient et s'individualisent : Gaspard est figuré sous les traits d'un jeune homme imberbe, Balthazar est un homme mûr, et Melchior un vieillard à longue barbe. Les caractères ethniques interviendront également, puisqu'ils sont censés appartenir à trois races différentes peuplant les trois parties du monde

<sup>64</sup> J.-M. THEURILLAT, « Notes d'iconographie mariale au trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice », dans *ESM*, n° 4, 1954, pp. 134-139.

<sup>65</sup> F. GARNIER, *op. cit.*, p. 150 : « Le mouvement rotatoire de la tête exprime l'intensité de l'attention portée à une personne ou à un événement. Les imagiers utilisent ce procédé pour montrer le caractère insolite, étrange, d'une manifestation, d'une apparition divine par exemple, et la réaction qu'elle provoque chez celui qui s'y montre attentif. »

alors connues : l'Europe, l'Asie et l'Afrique. L'ordre le plus courant est le suivant (de droite à gauche) : le Mage à longue barbe, celui à la barbe plus courte, le personnage imberbe.

La chasse de l'abbé Nantelme, ainsi que d'autres documents (Pl. XI, 3) mettent le roi imberbe au milieu<sup>66</sup>.

Le retable de Mettlach offre une composition proche de la nôtre : le roi agenouillé est légèrement plus en retrait et soulève le couvercle de son coffret. Le dernier personnage répond à son interlocuteur d'un signe de la tête (Pl. IX, 1).

Sur la coupe au centaure, la main de Dieu vient remplacer l'étoile. Les deux derniers personnages sont droits, immobiles ; les trois souverains sont à cheval (Pl. XI, 1).

On retrouve la gestuelle de nos trois souverains sur le psautier de la reine Ingeburge, mais les figures sont plus espacées ; Gaspard est isolé (Pl. XI, 2).

Un vitrail de 1240, conservé au Musée d'art et d'histoire de Genève, présente l'Adoration des Mages sous une arcade ogivale. Cette œuvre se met volontiers en rapport avec notre chasse, tant sur le plan stylistique que compositionnel (Pl. XI, 3). Ce fragment de vitrail provient de l'ancien chœur de l'église Saint-Ferréol à Saint-Fargeau (Yonne) ; il a été réalisé par l'atelier itinérant, qui a exécuté une partie des vitraux du déambulatoire d'Auxerre (1230-1238).

### L'AIGLE DE SAINT JEAN L'EVANGÉLISTE (scène 17 ; 21 × 17 cm ; h : 13,9 cm ; fig. 37).

Sur le petit côté, dans un des pignons du toit, se trouve un aigle ailé et nimbé, tenant dans ses serres une banderole où sont inscrits ces mots : *JOHANNES AQUILA*. L'aigle est un des quatre vivants du tétramorphe, attribué à saint Jean l'Évangéliste. Le cadre triangulaire a dicté à l'artiste la composition : l'oiseau est bas, et ses ailes sont fermées. Ce fait est très rare : l'iconographie nous montre généralement un aigle aux ailes déployées, même si la place qui lui est impartie est exigüe. Cet élément tend à prouver que la plaque sur laquelle l'artiste a travaillé avait au préalable la forme triangulaire (idée confirmée par le fond en losanges, mis parallèlement à l'inclinaison du toit). Les éléments de la pièce étaient donc indépendants, mais liés entre eux par un programme très précis. Le corps, le col et la tête de l'oiseau sont dorés.

Une plaque en émail chaplevé de la chasse de Notre-Dame à Tournai, datant de 1204, offre la même particularité que notre chasse : l'aigle est coincé dans un cadre triangulaire étroit. Il tient un livre ouvert au lieu du phylactère. Il a les ailes déployées et regarde vers le haut ; il n'est pas nimbé (Pl. V, 2a).

<sup>66</sup> Ces types physiques proviennent d'un passage que l'on attribue à Bède, et qui se trouve dans les *Collectanea* qui accompagnent ses œuvres (*Patrol.*, t. XCIV) : « Le premier des Mages fut Melchior, un vieillard avec de longs cheveux blancs et une longue barbe [...] C'est lui qui offrit l'or, symbole de la royauté divine. Le second, nommé Caspar, jeune, imberbe, le teint coloré [...], honora Jésus en lui présentant l'encens, offrande qui manifestait sa divinité. Le troisième, nommé Balthazar, le teint brun, portant toute sa barbe [...], témoigna, en offrant la myrrhe, que le Fils de l'homme devait mourir. »



Fig. 37. — L'aigle de saint Jean.



Fig. 38. — La Vierge à l'Enfant.



Fig. 39. — L'aigle de la châsse de saint Maurice.

Sur la châsse de saint Maurice, ancien devant d'autel transformé, on trouve, aux pieds du Christ en gloire, à gauche, un aigle orfèvré de composition assez semblable (Fig. 39). Nous avons déjà vu plus haut son appartenance probable à un ancien plat d'Évangélaire. Le symbole de saint Jean est ici inversé (gauche-droite), et l'empennage est différent. Dans les serres, un phylactère se déploie. A cet aigle correspond, en bas à droite, un autre élément de provenance extérieure, de la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle : un personnage nimbé, aux vêtements collants, qui font ressortir un corps presque décharné ; présenté de profil, il nous regarde. Les traits de son visage se rattachent au style des apôtres de la grande châsse de saint Maurice. Sans connaissance iconographique, on le prendrait en premier lieu pour un Christ ressuscité présentant victorieusement sa pierre tombale (le vêtement tombant longuement n'étant pas sans évoquer un linceul) ; il s'agit en fait du symbole de saint Matthieu — dont les ailes ont été coupées et cachées par les pieds monumentaux du Christ en gloire — présentant son évangile (Pl. XVI, 2). Ces deux éléments, qui faisaient au préalable partie d'une composition centrifuge, ont été ici intervertis : chaque symbole a le regard qui fuit dans un sens opposé.

#### VIERGE À L'ENFANT TRÔNANT (scène 18 ; 24,5 × 13,6 cm ; fig. 38).

Dans la partie carrée du pignon, en bas, la Sainte Vierge est représentée assise sur un trône architecturé (identique à celui de Maurice en gloire). Dans son bras gauche, sur le côté, elle tient l'enfant Jésus. Sa main droite présente gracieusement une petite boule dorée : la pomme qui l'identifie comme nouvelle Eve. Elle est vêtue d'une longue robe et d'un manteau qui lui couvre la tête, formant un voile. L'enfant Jésus repose sur le genou gauche de sa mère. Il est représenté en adulte, avec un corps d'enfant : ses mains et ses pieds sont démesurément grands ; le visage, cependant, est celui d'un enfant. « L'enfant-adulte » est un type courant de représentation dans les Vierges à l'enfant trônant (dites *Sedes Sapientiae*). L'enfant tient également une petite sphère. Il ne s'agit pas du globe terrestre, mais bel et bien d'une pomme : l'enfant est représenté comme nouvel Adam. Il est rare que l'on ait à la fois la

Vierge et le Christ avec la pomme. La statue polychrome du XIII<sup>e</sup> siècle de Notre-Dame du Rocher offre cette même particularité<sup>67</sup>. Généralement, l'enfant porte un livre ou le globe terrestre. De la main droite, il fait le geste de bénédiction. Les deux figures sont nimbées, et ne portent pas de couronnes (le Christ a un nimbe crucifère).

Cette représentation est à mettre en relation avec l'Adoration des Mages, qui se trouve sur le long côté à gauche (n° 16 ; Fig. 36). L'étude iconographique de l'Adoration des Mages nous a montré à plusieurs reprises des exemples où l'on a ces deux scènes associées. On comprend ainsi pourquoi les Mages tournent le dos à la crèche. Le commanditaire de la châsse avait une idée bien précise : il voulait que la Vierge trônant soit représentée en tant que telle, pour faire pendant au Christ trônant sur l'autre petit côté. Le voile, les poignets de la robe et les pieds de la Vierge sont dorés, ainsi qu'une partie du trône. L'enfant Jésus, mis à part les mains, est entièrement doré.

Il faut lire les sermons de saint Bernard, le *De Laudibus beatae Mariae* et le *Speculum beatae Mariae* pour se faire une idée juste des sentiments que les XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles professaient pour la Vierge. Au portail occidental de Chartres, à la porte de Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris, elle apparaît comme une reine, assise sur son trône ; elle est couronnée et tient le sceptre à la main. Dans le *De Laudibus beatae Mariae*, lib. X, cap. II, il est dit que « Marie est le trône de Salomon » ; la Vierge porte sur ses genoux le roi du monde. L'iconographie mariale s'enrichit de nouveaux thèmes, tels que le Couronnement, la Dormition et l'Assomption. La Vierge est représentée en tant que *Regina caeli*.

L'œuvre offrant le plus de similitudes stylistiques et compositionnelles avec notre représentation est, sans aucun doute, le reliquaire de saint Matthias de Trèves. Cette pièce d'orfèvrerie date des années 1220-1230, et est donc l'exacte contemporaine de la châsse de l'abbé Nantelme. En haut et en bas du retable se trouvent deux groupes de sept figures sous arcade. La Vierge trônant se trouve en haut, au centre (Pl. XII, 1). La Vierge est assise, de face, sur un trône mis en perspective. Son vêtement forme un drapé souple et généreux. Les deux personnages sont nimbés ; l'enfant tient une pomme dans

<sup>67</sup> On retrouve sur une Vierge mosane de 1220 (conservée à Cologne au Schnütgenmuseum) la mère et l'enfant portant tous deux une sphère. Voir F. DEUCHLER, *Gotik*, 1970, fig. n° 67. — La statue polychrome de N.-D. du Rocher (ou du Scex, dans la falaise surplombant Saint-Maurice) représente la Vierge et l'enfant de manière frontale ; là également, tous deux portent une sphère, de couleur rouge. Les deux personnages portent la couronne triflée que l'on retrouve sur certains personnages de la châsse. Cette œuvre date du début du XIII<sup>e</sup> siècle (tilleul, h : 31 cm ; restaurée en 1959) ; on ignore tout de son origine, mais on suppose qu'elle n'a dû se trouver à N.-D. du Scex qu'après l'incendie de la chapelle par les Haut-Valaisans au XV<sup>e</sup> siècle (1475-1476) ; sa facture dénote un art de tradition populaire, et non savant. Voir « N.-D. du Scex », dans *Echos de Saint-Maurice*, n° spécial 1954, in *laudem Mariae*, pp. 140-142 ; L. BLONDEL, dans *Vallesia XV*, 1960, pp. 145-153. La Vierge de N.-D. du Scex est publiée chez B. SCHMEDDING, *Romanische Madonnen der Schweiz, Holzskulpturen des 12. und 13. Jahrhunderts*, Freiburg 1974, n° 17, fig. 35 ; pour l'évolution des Vierges à l'enfant, voir I. FORSYTH, *The Throne of Wisdom*, Princeton 1972.



sa main gauche qu'il écarte légèrement sur le côté. Le corps de l'enfant est encore plus grand que celui de notre châsse. La Vierge, de sa main droite, présente le Sauveur. La composition se détache sur un fond à damier négligé, contrairement au soin donné à la figure.

Hugo d'Oignies, sur le phylactère dit de saint Martin, a ciselé une Vierge à l'enfant, assise sur un trône architectural ; à ses pieds gît un dragon. Marie est couronnée et nimbée. Dans ses mains, elle tient le pommeau de sceptre qui l'identifie comme reine ; l'enfant tient une pomme. Le fond est richement décoré de rinceaux (Pl. XII, 2).

## Contexte artistique et stylistique

### *Les châsses de la fin du XII<sup>e</sup> et du début du XIII<sup>e</sup> siècle*

Le survol des principales châsses entre 1170 et 1230 a pour but de situer la châsse de l'abbé Nantelme dans une lignée évolutive, en mettant l'accent sur la structure des divers coffrets reliquaires de cette époque.

### *La production limousine*

Les œuvres limousines sont trompeuses : il faut pratiquement ajouter un demi-siècle dans l'appréciation chronologique pour obtenir une date juste. Les ateliers de Limoges et des environs perpétuent un art, alors que le reste de la France en pratique un nouveau, d'où ce « retard ».

La caractéristique principale de Limoges est l'emploi du cuivre doré avec les émaux. Cependant, ces ateliers produisent aussi des châsses en argent repoussé (châsse de saint Sernin de Toulouse, Pl. V, 1) ; d'autres châsses offrent une décoration de personnages réservés sur un fond semé de grands rinceaux, réservés eux-mêmes sur fond d'émail ; ces personnages peuvent être munis ou non de têtes en relief ; ils peuvent aussi être véritablement ciselés.

A part de rares exceptions, la châsse limousine est surmontée d'une crête, dont les ornements percés à jour ont une forme caractéristique en trou de serrure<sup>68</sup>.

<sup>68</sup> Pour les émaux, voir M.-M. GAUTHIER, *Emaux du Moyen Age occidental*, Fribourg 1972.

### *Le nord de l'Europe*<sup>69</sup>

Parmi l'abondante production de châsses reliquaires, nous retiendrons les pièces suivantes :

La châsse de saint Albin (Cologne, 1186).

Cette châsse est en cuivre repoussé et doré, sur une âme de bois. Chaque rampant du toit est divisé en 4 panneaux ; la base du coffre comporte 6 arcs trilobés sur chacun des longs côtés. La base et la corniche sont décorées de pierreries et d'émaux champlevés. Une bande orfèvrée, surmontée de 4 globes en cristal de roche et émaillés, parcourt l'arête du toit, formant une crête.

La châsse des Rois mages (Nicolas de Verdun et son atelier, Cologne, 1181-1230).

La châsse des Rois mages est le reliquaire le plus imposant, le mieux pourvu en personnages et le plus richement décoré que l'on ait conservé. Son exécution s'est déroulée en plusieurs étapes. La châsse est en bois de chêne, en argent et en cuivre repoussé et doré, avec des émaux champlevés et cloisonnés, agrémentés de filigranes et de pierreries. La châsse a souffert de nombreuses restaurations (surtout aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles), mais le plan primitif a été respecté. Le coffre a la forme d'une basilique à trois nefs avec sept faux portails ; le niveau inférieur est, en quelque sorte, constitué par deux sarcophages placés l'un à côté de l'autre, dont le faite est surmonté par un troisième. Le programme iconographique va de l'Incarnation du Christ à la Rédemption lors du Jugement dernier ; l'Épiphanie est le thème dominant. Le projet d'ensemble passe depuis toujours pour être l'œuvre de Nicolas de Verdun ; il s'insère dans la tradition de l'ambon de Klosterneubourg, achevé en 1181. L'architecture de l'étage inférieur, avec ses colonnettes et ses arcatures trilobées, se trouvent déjà dans la structure architectonique et les motifs de l'ambon de 1181<sup>70</sup>.

<sup>69</sup> La région Meuse-Rhin : Liège, capitale d'un évêché, cœur de la Basse-Lotharingie, fournit un des centres de gravité artistique. Aix-la-Chapelle, dans le diocèse de Liège, demeure le site véritable de la légitimité impériale. Cologne est le siège de la province ecclésiastique et balance Liège par la puissance politique de son archevêché. La branche maîtresse des ateliers colonais se détache des multiples ateliers de l'aire rhéno-mosane. — Voir *Rhein und Maas : Kunst und Kultur 800-1400*, 2 vol. exposition, Köln 1973. — Pour la production des châsses rhénanes et mosanes de l'époque romane, voir O. VON FALKE, *Der Dreikönigenschreins des Nikolaus von Verdun im Kölner Domschatz*, M.-Gladbach 1911 ; H. SCHNITZLER, *Die goldschmiedeplastik der Aachener Schreinswerkstatt*, Düren 1934 ; P. FRANCASTEL ET AUTRES, *L'art mosan*, Paris 1952 ; H. SCHNITZLER, *Rheinische Schatzkammer. Die Romanik*, Düsseldorf 1959 ; S. COLLON-GEVAERT, *Art roman dans la vallée de la Meuse aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles*, Bruxelles 1962 ; *Der Meister des Dreikönigenschrein*, exposition, Cologne 1964 ; *The Year 1200*, exposition, New York 1970 ; E.-G. GRIMME, *Aachener Goldschmiedekunst im Mittelalter*, Köln 1972 ; P. LASKO, *Ars Sacra 800-1200*, Baltimore 1972 ; D. KOETZSCHE, *Goldschmiedekunst*, exposition, Stuttgart 1977 ; A. LEGNER, *Deutsche Kunst. Der Romanik*, München 1982 ; D. GABORIT-CHOPIN, « Les arts précieux », dans *Le temps des croisades*, Paris 1982 (Coll. Univers des formes), pp. 227-307.

<sup>70</sup> H. BUSCHHAUSEN, *Der Verduner Altar*, Wien 1980.

La châsse de Notre-Dame de Tournai (Nicolas de Verdun, 1205).

Commandée sous l'épiscopat d'Etienne, évêque de Tournai, cette œuvre est signée et datée par N. de Verdun (1205). La châsse se compose d'une âme en bois de chêne, entièrement recouverte de métal repoussé, rehaussé d'émaux, de vernis brun et de pierreries. Dans les 6 niches se trouvent des scènes mariales et le baptême du Christ. Les 6 médaillons des rampants contiennent des scènes de la Passion. Sur les petits côtés, on a la Vierge couronnée et le Christ, Seigneur de l'Univers. L'iconographie de la châsse est complétée, à chaque angle, par un ange en buste, et dans les plaques émaillées des versants du toit, par les symboles des quatre Evangélistes (cf. Pl. V, 2 a-b). Cette châsse en forme de sarcophage surmontée d'une toiture en pavillon a, elle aussi, subi de nombreuses restaurations. Les figures sont en ronde bosse<sup>71</sup>.

La châsse de Charlemagne (Aix-la-Chapelle, 1200-1215).

Cette pièce est un coffre de bois, en forme de maison, recouvert d'argent, de cuivre et de bronze ; elle est dorée, et rehaussée de filigranes et de pierreries. Les petits côtés ont des arcades trilobées, et sur chacun des grands côtés, sous une arcade, on a 8 personnages trônant. Quatre des 8 plaques en relief du toit montrent des scènes guerrières qui se laissent volontiers comparer avec les compositions de la châsse de l'abbé Nantelme (Pl. XIII, 3).

La châsse dite de saint Marc (Trésor de N.-D. de Huy, 1200-1230).

Le montage de cette étonnante pièce est un arrangement moderne. Un crêtage en cuivre fondu parcourait les arêtes des pignons et le sommet de la toiture. Aux deux extrémités se trouvaient des fleurs de lys. Dix plaques émaillées racontent des scènes de la vie du Christ ; l'iconographie est fort originale : elle montre des scènes peu courantes, telles que la Communion des Apôtres. L'artiste de la châsse de saint Marc a subi les influences byzantines qui déferlèrent de la Sicile sur l'Occident, vers les années 1200 ; on y retrouve aussi l'influence du premier art chrétien et capadocien. Il n'y a pas d'exemples comparatifs dans l'art mosan de cette époque<sup>72</sup>.

La châsse de saint Simon (Trèves, 1220-1230).

Les longs côtés et les versants du toit de la châsse, qui affecte la forme d'une maison, sont chacun divisés en 14 zones dans lesquelles sont encastrées, comme s'il s'agissait de fenêtres, des plaques de cristal de roche. Cette châsse fait partie du groupe des reliquaires occidentaux où la relique était visible (elle contenait un bras de saint Simon). Sur les pignons, les anges en argent

<sup>71</sup> Pour la châsse de N.-D. de Tournai, voir *Der Meister der Dreikönigen Schreins*, exposition, Cologne 1966 ; *The Year 1200*, exposition, New York 1970, pp. 92-94 ; *Rhein und Maas : Kunst und Kultur 800-1400*, pp. 323-324.

<sup>72</sup> F. CROOÿ, *Les émaux carolingiens* (sic !) de la châsse de saint Marc, Bruxelles 1948.

repoussé sont stylistiquement fort apparentés aux figures gravées de la Staurothèque de Saint-Matthias de Trèves, ainsi qu’au reliquaire de Mettlach. La châsse provient certainement du même atelier que ces pièces d’orfèvrerie.

La châsse de Marie (Aix-la-Chapelle, 1220-1238).

Cette châsse-reliquaire a la forme d’une croisée de transept. Les bandes ornementales prennent de plus en plus d’importance. On sent ici une volonté de rivaliser avec l’architecture : les rapports entre l’orfèvrerie et l’art monumental deviennent toujours plus étroits.

### *Le « style 1200 »*

#### *Essai de définition*

Le « style 1200 » est une dénomination pratique pour parler des courants artistiques qui évoluent entre 1190 et 1220, dans le nord de l’Europe en particulier. Cette expression a trouvé ses lettres de noblesse dans l’exposition organisée par le Metropolitan Museum of Art de New York, en 1970. Le « style 1200 » ne représente pas le postlude de l’art roman ou le prélude du gothique, mais, faute de mieux, on l’a souvent défini comme « style de transition ».

Louis Grodecki en parle en ces termes<sup>73</sup> : « Dans une vue globale de l’évolution de l’art occidental „entre le roman et le gothique”, il faut, je crois, admettre la notion non pas d’une „transition” (qui serait le passage progressif, par mélange de caractères propres à l’art roman et propres à l’art gothique, les caractères novateurs s’imposant progressivement), mais surtout celle d’un „intermède”, presque d’une rupture. Dans l’art de la figuration, les œuvres les plus significatives de 1200 ne sont ni romanes, ni gothiques ; leur style „byzantisé”, „antiquisant”, assoupli et refusant les schématisations propres au XII<sup>e</sup> siècle, ignorant aussi les schématisations gothiques, s’interpose en quelque sorte entre ces deux complexes formels, efface en grande partie les luxuriances de l’art roman tardif et laisse place à la formation d’un art totalement différent. »

De ce texte, nous pouvons tirer les deux caractéristiques suivantes :

- a) l’influence des courants antique et byzantin<sup>74</sup> ;
- b) le refus de toute géométrisation au profit d’un style souple du drapé ; les historiens de l’art parlent de « Muldenfaltenstil » (cette expression germanique se rend en français par les termes suivants : « plis en rigoles », plis creusés en virgules »).

<sup>73</sup> L. GRODECKI, dans *Revue de l’Art*, 1969, n° 5, p. 68.

<sup>74</sup> J. ADHÉMAR, *Influences antiques dans l’art du Moyen Age*, Nendeln 1968 ; E. KITZINGER, *The art of Byzantium and medieval*, Bloomington 1976.

### *Etude de quelques monuments*

La sculpture :

Concernant le « style 1200 », il faut avoir conscience du rapport étroit des arts de l'enluminure et de l'orfèvrerie avec la sculpture monumentale, où l'on trouve une mise en valeur du volume par un style de plis assouplis, par une gestuelle accentuée et par une juxtaposition des figures, les unes derrière les autres dans un espace restreint.

Le portail de la Vierge de la cathédrale de Laon (1195-1205) est un monument déterminant ; c'est là que l'on trouve les premiers éléments en sculpture de ce « style 1200 ». Le style assoupli du drapé s'imposera à Paris durant les premières décennies du XII<sup>e</sup> siècle.

La Dormition de la Vierge (portail sud de la cathédrale de Strasbourg, vers 1230), ainsi que les statues d'apôtres de la cathédrale de Reims (1230), offrent de bons exemples de ces plis mouillés qui moulent les formes.

Les arts somptuaires :

Nous nous proposons de reprendre ici quelques œuvres manuscrites et orfèvrées entrevues dans l'étude iconographique, et de les développer dans un contexte stylistique, afin d'obtenir une panoramique des œuvres contemporaines de la châsse de l'abbé Nantelme.

### LES MANUSCRITS

Le psautier de la reine Ingeburge (Pl. VII, 1 ; XI, 2). (Psautier latin ms. 9, 1965, du Musée Condé à Chantilly)

Ce psautier est l'une des œuvres les plus importantes de l'enluminure gothique française du style propre aux années 1200 en Occident. Depuis l'étude de Florens Deuchler<sup>75</sup>, on distingue deux mains différentes : à un premier artiste, on peut attribuer les onze premiers feuillets, ainsi que les huit derniers de la série ; l'autre maître est l'auteur des neuf feuillets du milieu. La première main, par l'acuité et la rigidité du dessin, fait penser aux modèles byzantins, alors que la deuxième a un style beaucoup plus souple. Ce manuscrit provient du nord de la France (peint en Picardie ou en Normandie) ; il a été exécuté entre les années 1193 et 1215.

Le « Speculum virginum » de Conrad de Hirsau (Pl. XIV, 1). (Provenance : Château de Brohl ; conservé à Bonn, Rheinisches Landesmuseum)

Cette miniature représentant la moisson a été exécutée en Moyenne-Rhénanie, à la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Si la gestuelle des personnages est beaucoup plus maniérée que celle des personnages de la châsse de l'abbé Nantelme, le style ne s'en rapproche pas moins ; il suffit pour s'en convaincre, de regarder le drapé et les plis, au bas de certaines robes.

<sup>75</sup> F. DEUCHLER, *Der Ingeborgpsalter*, Berlin 1967.

L'Enéide (Pl. XIII, 2a-b).

Ce manuscrit allemand du début du XIII<sup>e</sup> siècle représente des scènes chevaleresques.

Feuillet d'un manuscrit rhénan inconnu (Pl. XIII, 1). (Hanovre, Musée Kestner)

Cette enluminure date du premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle ; elle représente Alexandre le Grand dans deux combats singuliers. Pierre Bouffard la met en relation avec la chasse de l'abbé Nantelme en disant qu'elle « se rapproche, par de nombreux détails, des panneaux gravés de la chasse de Nantelme, et en particulier de ceux qui représentent le martyr de saint Maurice. Les tenues vestimentaires, les armes, les attitudes et les mouvements sont si proches que l'on aurait tendance à rechercher dans le Rhin moyen le graveur de cette chasse, bien que le style militaire de cette époque ait été très européen »<sup>76</sup>.

L'Evangélaire de saint Martin-le-Grand (Pl. X, 1). (Bruxelles, Bibliothèque Royale)

Ce manuscrit du nord de l'Europe offre des similitudes iconographiques et stylistiques avec notre chasse ; il date du premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle.

L'Album de Villard de Honnecourt (Pl. VI, 4 ; 17, n<sup>o</sup> 44). (Provient de l'abbaye de Saint-Germain-des-prés ; conservé à Paris, Bibl. Nat., ms. n<sup>o</sup> 19093)

L'architecte picard Villard de Honnecourt inscrivait dans son cahier croquis et notes dans un but pratique : il rassemblait divers éléments en vue d'une construction ou d'une décoration gothique. Cet ouvrage à caractère encyclopédique, qui dénote un grand sens de l'observation, était prévu pour un usage personnel. A part les figures très élaborées où il traite les jeux de draperie d'une manière fort savante, on trouve quelques schémas de figures animées, inscrites dans des droites et des courbes, ainsi que des études d'éléments architecturaux. Cet album est contemporain de la chasse de l'abbé Nantelme, et une mise en parallèle de ces deux œuvres montre à la fois une proximité stylistique, et une différence notoire dans le traitement des plis. Villard de Honnecourt a un style plus souple, et multiplie à plaisir les plis en rigoles, qui se font plutôt rares chez notre artiste. Le XIII<sup>e</sup> siècle montre un goût certain pour l'observation : on retrouve cet œil précis et documentaliste chez les deux artistes (pour Villard de Honnecourt, voir supra, note 54).

Le psautier de Blanche de Castille (Pl. VII, 2). (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal)

Ce manuscrit date des années 1230 ; il est certainement de production parisienne. Il présente de nombreuses analogies avec le psautier d'Ingeburge, mais diffère au niveau de la composition.

La Bible de Maciejowski (Pl. IV, 3). (Pierpont Morgan Library, New York)

Cette œuvre française du milieu du XIII<sup>e</sup> siècle offre quelques similitudes compositionnelles et vestimentaires avec la chasse de l'abbé Nantelme (cf. Fig. 27).

<sup>76</sup> P. BOUFFARD, *Saint-Maurice d'Agaune. Trésor de l'Abbaye*, Genève 1974, p. 190.

## L'ORFÈVREURIE<sup>77</sup>

Au XII<sup>e</sup> siècle, les orfèvres gravitent autour des monastères, des abbayes et des cathédrales ; dès le début du XIII<sup>e</sup> siècle, l'orfèvrerie suit le penchant général des arts à se séculariser. Les artistes deviennent alors des membres de la société civile, et non plus exclusivement des religieux. Peu à peu, les artistes laïcs sont majoritaires ; des corporations s'établissent un peu partout et prennent de l'importance. Les centres de fabrication se déplacent, et de nouvelles écoles se forment. Ainsi, l'École rhénane et mosane gravitait, à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, autour des ateliers de Saint-Pantaléon de Cologne, qui avait des ramifications à Trèves, Coblenche, Verdun, Aix-la-Chapelle et Liège. L'atelier de Notre-Dame de Namur, dirigé par le frère Hugo d'Oignies, fut particulièrement florissant. Les artistes voyagent d'un centre à l'autre et travaillent généralement sur place.

Entre 1150 et 1250, l'épanouissement des arts dits « mineurs » bat son plein : la production est abondante ; malheureusement, presque toute l'orfèvrerie civile a disparu : elle a été fondue lors des grands bouleversements économiques et politiques ; les monuments de l'orfèvrerie religieuse sont encore nombreux, malgré des pertes regrettables.

« A la question de savoir ce qui pourrait définir les arts précieux, et particulièrement l'orfèvrerie gothique, on ne peut répondre qu'en analysant certains caractères d'ordre technique et stylistique qu'on ne trouve pas aux époques précédentes. En orfèvrerie, on relève d'abord un raffinement du décor, et une légèreté des silhouettes, auxquels on n'avait jamais atteint antérieurement. Ce raffinement du décor s'exprime par la pureté du trait, délié et sûr, gravé ou niellé, la délicatesse du filigrané dont la profusion couvre toute la surface du reliquaire. A côté de la perfection technique, un autre trait caractérise l'orfèvrerie gothique et lui est commun avec tous les arts précieux : c'est le lien constant qu'il y a entre eux et les arts monumentaux. »<sup>78</sup>

Un des plus grands représentants du « style 1200 » est, sans conteste, Nicolas de Verdun.

A part la châsse de Notre-Dame de Tournai et des parties importantes de celle des Trois Rois à Cologne, nous connaissons une autre œuvre de cet artiste : l'ambon de Klosterneubourg de 1181 (monté et complété en retable) (Pl. VIII, 2 ; X, 2). Les volumes sont admirablement bien rendus : on sent le corps plein sous les plis du vêtement ; les plis souples moulent les formes et laissent apparaître la musculature. Les volumes sont également mis en valeur par leur juxtaposition, ainsi que par l'attitude des personnages. L'artiste donne vraiment la sensation de ramener des figures tridimensionnelles à deux dimensions, tout en gardant leurs caractéristiques. Le traitement des visages,

<sup>77</sup> Pour les questions d'orfèvrerie, voir F. DE LASTEYRIE, *Histoire de l'orfèvrerie depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris 1875 ; J.-J. MARQUET DE VASSELLOT, « L'orfèvrerie et l'émaillerie aux XII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles », dans *Histoire de l'art*, Albin Michel, T. II, 2<sup>e</sup> partie, 1906, pp. 917-989, et DU MÊME, *Bibliographie de l'orfèvrerie et de l'émaillerie française*, Paris 1925 ; E. MOLINIER, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie* (Chap. « l'orfèvrerie religieuse et civile du V<sup>e</sup> à la fin du XV<sup>e</sup> siècle »), Paris 1910 ; J. BABELON, *L'orfèvrerie française*, Paris 1946.

<sup>78</sup> J. TARALON, *Les trésors des églises de France*, exposition, Paris 1965, p. XXVII.

quant à lui, est classicisant ; ce sont des visages à l'antique, qui expriment une personnalité, un état d'âme, ce que l'on ne trouve pas sur notre châsse ; les visages de la châsse de l'abbé Nantelme sont plus uniformes, et ils expriment plutôt une douceur qu'une tension interne (Pl. XIV, 2 et 3). On sait que Nicolas de Verdun était Colonnais, et l'on suppose qu'il s'est formé à Reims, ou dans l'est de l'Europe, où il a eu contact avec l'art byzantin. Il était certainement un artiste itinérant ; il a laissé des traces à Klosterneubourg, Cologne et Tournai, et l'on peut penser qu'il travaillait sur place.

Le frère Hugo d'Oignies nous intéresse aussi pour deux phylactères qu'il a ciselés, et qui offrent une certaine parenté avec le style de notre châsse (Pl. VI, 3 ; XII, 2). Les formes produites par cet artiste sont plus cossues et plus animées ; la draperie se veut plus complexe et plus riche.

Nous retiendrons encore deux reliquaires qui, tant du point de vue technique qu'iconographique ou stylistique, sont proches de la châsse de l'abbé Nantelme :

La Staurothèque de saint Matthias (Trèves), vers 1220 (Pl. VI, 2).

Panneau de bois, recouvert d'argent et de cuivre doré et ciselé. Hauteur : 73 cm ; longueur : 56 cm ; profondeur : 5 cm. Le fond est décoré de rinceaux. (La face principale comporte 20 emplacements rectangulaires répartis autour d'une croix lorraine ; dans chacun de ces compartiments se trouvent des reliques de saints ; au centre : une épine de la Vraie Croix.) L'artiste qui a œuvré sur ce reliquaire montre une sensibilité proche de celle de l'artiste de notre pièce. Le plissé des vêtements, cependant, est plutôt comparable à celui des personnages de la châsse des Trois Rois de Cologne et de l'Album de Villard de Honnecourt. C'est dans les petits personnages sous arcades, en haut et en bas du reliquaire, que l'on a le plus de parenté stylistique (Pl. XII, 1). La mise en parallèle de la planche XV montre la margrave de Jutta effectuant à peu près le même geste d'offrande que l'Ecclesia de la châsse de l'abbé Nantelme. Le volume de la jambe droite apparaît dans les deux cas, mis en évidence par une draperie collante. La retombée des plis, au bas de la robe, est beaucoup plus cassante chez l'Ecclesia : on y trouve des angles droits, alors que, chez l'artiste du reliquaire de saint Matthias, comme chez Villard de Honnecourt, les plis sont souples et arrondis.

Le triptyque de Mettlach (Trèves), 1220-1230 (Pl. VI, 1).

Panneau de bois, recouvert d'argent repoussé, ciselé et doré. Hauteur : 38 cm ; largeur : 29 cm pour le panneau central, et 14,5 cm pour chacun des volets. Même provenance, même composition que la Staurothèque de saint Matthias ; on peut, sans trop de risques, attribuer ces deux reliquaires à un même atelier. La manière de traiter le drapé des vêtements se rapproche encore plus, dans cette œuvre, de notre châsse : les plis sont plus rigides que ceux des personnages du reliquaire de saint Matthias, mais ils restent cependant plus nombreux et plus complexes que ceux figurant sur la châsse de l'abbé Nantelme. Dans l'étude iconographique, nous nous sommes arrêté aux scènes de l'Annonciation et de l'Adoration des Mages ; la planche IX est un montage qui permet une mise en relation directe des deux œuvres, mettant en



évidence à la fois les similitudes et les différences, tant sur le plan compositionnel que stylistique.

*La chasse de l'abbé Nantelme  
et l'hypothétique atelier d'orfèvrerie de l'abbaye de Saint-Maurice*

Nous avons vu plus haut (p. 169) que la Savoie avait cédé à l'abbaye de Saint-Maurice, en 1150, cent marcs d'argent et deux marcs d'or « ad ornamentum et tabulas faciendas ». C'est à partir de ce fait, et de considérations stylistiques, que l'on pense probable l'établissement d'un atelier d'orfèvrerie à Saint-Maurice.

Un atelier local pourrait se justifier par des parentés iconographiques entre certaines pièces du Trésor, telles que : le chef de saint Candide, la chasse de saint Maurice, la chasse des Enfants de saint Sigismond et celle de l'abbé Nantelme<sup>79</sup>. Pierre Bouffard tient le propos suivant : « Une tendance assez

<sup>79</sup> A. A. SCHMID, « Un reliquaire roman de Bourg-Saint-Pierre », dans *Genava*, XI, 1963 : Après avoir comparé le buste de saint Pierre (actuellement au musée de Valère) avec celui de saint Candide, il dit (pp. 207-208) : « Le style, l'iconographie, l'analyse physiognomonique, le vocabulaire ornemental et l'examen paléographique nous autorisent donc non seulement à grouper les trois œuvres qui se trouvent depuis toujours au trésor de l'abbaye de Saint-Maurice — leur parenté a d'ailleurs été reconnue il y a longtemps — mais de leur associer aussi le buste reliquaire de Bourg-Saint-Pierre retrouvé récemment, et d'attribuer les quatre pièces à un seul et même atelier d'orfèvrerie. A part le fait que trois sur quatre sont réunies à Saint-Maurice, nous avons un autre argument valable pour localiser cet atelier à Saint-Maurice même. En effet, l'abbaye possédait depuis le début du VII<sup>e</sup> siècle le droit de battre monnaie, et au XII<sup>e</sup> siècle, sous Humbert III, Saint-Maurice apparaît, après Suze et Aiguebelle, comme troisième monnaie savoyarde : il est donc permis de supposer une certaine pratique du traitement de métaux précieux. » — Citons encore H. REINERS, « Die romanischen Reliquierschreine in St. Maurice in Wallis », dans *Pantheon*, 31, 1943, p. 90 : « Aber wir wissen nicht, wo dieser und der andere Schrein entstanden sind. Man neigt zu der Annahme, dass sie beide in einer Werkstätte des Wallis gefertigt wurden, die vielleicht an einem der kirchlichen Zentren, sei es Lausanne, Genf, Sitten oder, was man am ehesten vermuten möchte, in St. Maurice selbst bestand. Denn es widerspräche, wie Baum mit Recht sagte, aller sonstigen Erfahrung, dass Kirchen mit einem so reichen Schatz, wie ihn St. Maurice aufwies, ihre sämtlichen Geräte, Reliquiare und sonstigen Metallwerke aus fremden Werkstätten eingeführt hätten. Ist jene Vermutung richtig, dann scheint diese Werkstätte von St. Maurice vor allem im 12. und 13. Jahrhundert eine fruchtbare Tätigkeit entfaltet zu haben. Man möchte aber in dem Falle auch einen Teil der früheren und späteren Werke des Kirchenschatzes der gleichen Werkstätte zuschreiben, so dass St. Maurice ein paar Jahrhunderte hindurch ein bedeutendes Zentrum der Goldschmiedekunst gebildet hätte, das durch seine ungewöhnlich lange Dauer und überragenden Leistungen einen hervorragenden Platz in der mittelalterlichen Kunst diesseits der Alpen beanspruchen dürfte. » — R. SCHNYDER, dans *ZAK*, 24, 1955/56, pp. 102-111. ; p. 111 : « Unter den romanischen Bildwerken, die als Arbeiten des St-Mauricer Ateliers im Schatz der Abtei erhalten sind, ist die Candidusbüste das einzige Objekt, das noch heute seinem ursprünglichen Zweck dient und im Lauf der Zeit keine grundlegende Umarbeitung erfahren hat. » — J.-M. THEURILLAT, in *Suisse romane*, 1958, p. 125 : « Où situer l'atelier éphémère qui ne construisit qu'un ou deux retables détruits et transformés en chasses ; peut-être quelques reliquaires, dont un seul subsiste ; et, avant de disparaître, une chasse si émouvante en sa simplicité ? L'atelier ou les ateliers ? A moins encore que le disparate des artistes, convoqués de partout, n'explique certaines diversités irréductibles. Répondre : Saint-Maurice, est bien tentant, mais jusqu'ici rien ne vient appuyer notre réponse. »

récente à chercher dans la région alpine les ateliers dans lesquels furent exécutées certaines pièces (du Trésor), et non des moindres, trouve des défenseurs de plus en plus nombreux, certains auteurs estimant même que quelques objets du premier millénaire, ou des époques romanes et gothiques, sortent des ateliers de l'Abbaye même, ce que, malheureusement, aucun document écrit ne permet d'affirmer. Sans du tout exclure cette possibilité, il faut admettre, par comparaison, qu'un certain nombre de pièces d'orfèvrerie religieuse appartenant à des cathédrales, églises ou couvents du pays alpin, ont des traits communs qui permettent de les attribuer à des ateliers régionaux, mais non situés ; l'un de ceux-ci aurait pu se trouver à Saint-Maurice, où, très tôt, l'on frappe monnaie. »<sup>80</sup> Cet atelier aurait laissé des traces au XII<sup>e</sup> siècle en Bourgogne, comme le prouve une proximité stylistique entre les pièces du Trésor, et quelques pièces conservées dans cette région<sup>81</sup>.

Au sein même de cet hypothétique atelier local (qui aurait duré plus d'un demi-siècle), on constate malgré tout une forte disparité ; on distingue jusqu'à quatre artistes pour le XII<sup>e</sup> siècle, et deux artistes pour le XIII<sup>e</sup> siècle<sup>82</sup> :

- 1<sup>o</sup> l'artiste du retable, dont il reste le Christ en majesté avec les anges et les quatre apôtres qui l'entouraient (châsse de saint Maurice) ;
- 2<sup>o</sup> l'auteur des scènes de la Genèse (toit de la même châsse) ;
- 3<sup>o</sup> l'auteur du groupe des sept apôtres, de saint Maurice chevalier et de saint Sigismond (châsse des Enfants de saint Sigismond), plus peut-être l'artiste des six derniers apôtres ;
- 4<sup>o</sup> l'auteur du Christ en croix et du Christ en gloire, de tradition byzantine (châsse des Enfants de saint Sigismond) ;
- 5<sup>o</sup> l'artiste du XIII<sup>e</sup> siècle, qui a produit la Vierge en majesté sur un des petits côtés de la châsse de saint Maurice ;
- 6<sup>o</sup> l'artiste qui a gravé les scènes de la châsse de l'abbé Nantelme.

Si l'hypothèse d'un atelier est plausible pour le XII<sup>e</sup> siècle, il faut certainement l'abandonner pour le XIII<sup>e</sup> siècle. L'artiste qui a œuvré sur la châsse de l'abbé Nantelme a, semble-t-il, été formé au nord de l'Europe, et

<sup>80</sup> P. BOUFFARD, *op. cit.*, 1974, pp. 51-52. C. LAVANCHY, Numismatique valaisanne, in *Val*. XL, Sion 1985, pp. 61-63. C. MARTIN, L'atelier monétaire de l'abbaye de Saint-Maurice, in *Val*. XLII, 1987.

<sup>81</sup> A ce propos, on peut citer la « Châsse d'Entremont » (Savoie), répertoriée chez J. TARALON, *op. cit.*, 1965, Cat. 715, Pl. 88. L'artiste qui y a œuvré trahit une influence byzantine, comme on la retrouve sur les pans du toit de la châsse des Enfants de saint Sigismond. Voir R. SCHNYDER, *op. cit.*, p. 107, note 102.

<sup>82</sup> J.-M. THEURILLAT, *op. cit.*, 1958, p. 125. — Au 3<sup>e</sup> artiste, A. SCHMID, dans *Genava*, XI, 1963, p. 208, ajoute le relief du socle du buste de saint Candide ; il rajoute encore un 7<sup>e</sup> artiste, à la main plus moderne, pour la tête reliquaire de saint Candide. Cet atelier prend une ampleur incroyable dans les esprits si l'on y rattache encore la grande châsse du trésor de la cathédrale de Sion « X<sup>e</sup>/XI<sup>e</sup> siècle », ainsi que la châsse de saint Sigismond, offerte par Charles IV, en 1365, conservée à l'église paroissiale de Saint-Sigismond, à Saint-Maurice. Pour ces pièces, voir J. BAUM, « Der grosse Reliquienschein im Domschatze zu Sitten », dans *Indicateur d'antiquités suisses*, Bd. XXXIX, Heft 3, 1937, pp. 169-179 ; H. REINERS, « Ein von Karl IV gestifteter Reliquienschein », dans *Pantheon*, 32, 1944, pp. 119-124.

plus précisément dans la région de la Meuse et du Rhin, comme l'attestent les nombreuses similitudes avec l'art de cette région<sup>83</sup>. On peut penser à un artiste itinérant, soit de passage, soit appelé exprès pour l'élaboration de cette châsse (cf. supra, p. 170). Il est fort probable que cet artiste ait travaillé à l'Abbaye même, comme l'ont laissé ressentir certaines reprises de motifs<sup>84</sup>. Nantelme est nommé Abbé en 1223, et la châsse est datée du 26 octobre 1225, date « post quem ». Si cet artiste avait œuvré plus longtemps dans le pays, on pourrait s'étonner qu'il n'y ait point laissé d'autres traces. La mise en images du martyr de saint Maurice et de ses compagnons est liée à une iconographie locale ; elle n'est pas laissée au hasard, et elle a dû être dictée par le commanditaire, qui a certainement travaillé en étroite collaboration avec l'artiste. Il est impossible de dire si le maître de la châsse de l'abbé Nantelme est un laïc ou un ecclésiastique. L'étude archéologique de la châsse a montré quelques erreurs de dimensions, laissant supposer que celle-ci a été montée par une personne autre que l'artiste graveur : un artisan (*carpentarius*)<sup>85</sup>. La châsse de l'abbé Nantelme, avec le buste de saint Candide, est le seul reliquaire du Trésor (XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles) à ne pas avoir subi de remaniements majeurs qui empêcheraient d'en connaître la forme et l'état primitifs.

<sup>83</sup> De plus, notons que les orfrois quadrillés ou agrémentés de losanges pour les cols ou les manches se retrouvent sur de nombreuses pièces comparables, qui ont pour origine la région Meuse-Rhin (nous citons ici un exemple particulièrement intéressant, également quant à la sérénité se dégageant du visage, et la position du corps, qui, bien que sous l'effort, n'est pas sans évoquer la position de l'ange de saint Matthieu (fig. 29) ; il s'agit de Samson combattant le lion, sculpture en pierre, de l'abbaye de Maria Laach, 1225 (publiée dans *The Year 1200*, vol. II, fig. 76, 77).

<sup>84</sup> Quoi qu'il en soit, l'artiste qui a œuvré sur la châsse de l'abbé Nantelme a connu des exemples mosans, tels que le retable de Mettlach (Pl. IX, 2) ou le manuscrit rhénan représentant un combat (Pl. XIII, 1). Ces œuvres, de petite dimension, étaient facilement transportables ; de plus, de nombreux croquis circulaient, véhiculant des modèles que l'on reprenait pour exemple, ou que l'on pouvait adapter. Il ne faut pas oublier cette osmose qui s'effectuait au moyen de « catalogues de modèles ». — R. SCHNYDER, *op. cit.*, p. 110, a montré, au XII<sup>e</sup> siècle déjà, des relations étroites entre la Maison de Savoie (dont dépendait l'abbaye) et les régions mosanes et rhénanes : « Um aus dem Kloster, das nach Bischof Hugo von Grenoble dem Hause Savoyen nur noch zur Schande gereicht hatte, wieder eine glänzende ruhmvolle Stätte zu machen, hat sich Amadeus mit seinem ganzen Prestige engagiert. Dabei mag der aufgerufene Familienstolz als kulturell-vermittelnder Faktor die geistige Orientierung von St-Maurice entscheidend mitbestimmt haben. Hier weisen die engsten Familien-Verbindungen nach Frankreich und ins Maasgebiet : Adelaide, die Schwester von Amadeus, war Königin von Frankreich ; ein Bruder, Wilhelm, Bischof von Lüttich ; ein anderer, Guido, Abt von Namur » — et à la note 120 : « In unserem Zusammenhang könnte auch interessant sein, dass Humbert 1151, mit Faidiva von Toulouse verheiratet war. Seine späteren Gattinnen waren : Gertrud v. Flandern, Clementia v. Zähringen, Beatrix v. Vienne ». — Voir aussi, dans le même ouvrage, Tafel 56a.

<sup>85</sup> Il faut se souvenir qu'à la même époque, on a peut-être transformé des pièces d'orfèvrerie pour les réadapter et les monter en châsse-reliquaire (châsse des Enfants de saint Sigismond). Le moine Théophile nous dit clairement que les ateliers spécialisés dans le travail du bois (*carpentarius*) étaient déjà séparés d'autres types d'artisanat. A ce propos, voir X. BARRAL I ALTET, « Le bois, de l'artisanat au chef d'Œuvre », dans *Les royaumes d'Occident*, Paris 1983, pp. 343-356. Rappelons pour mémoire la mise au jour de l'âme en bois du buste-reliquaire de saint Candide, lors de sa restauration en 1961, et les conclusions que l'on a pu en tirer : R. SCHNYDER, *op. cit.*, pp. 73-75, Taf. 30, 32, 33.

## Conclusion

Le martyr de saint Maurice et de ses compagnons a donné naissance à une spiritualité, puis à une communauté qui s'est chargée de sauvegarder et de promouvoir le culte de ces martyrs. Les chanoines ont tout mis en œuvre pour préserver les reliques et chanter la gloire de leur saint patron. La châsse dite « de l'abbé Nantelme », primitivement « châsse de saint Maurice », est un véritable hymne à sa gloire : elle illustre non seulement des scènes de la vie de saint Maurice et du Christ, mais la victoire de la Vie sur la mort. Message de foi, ce reliquaire s'adresse au cœur et à l'intelligence, tant par son témoignage que par une présentation didactique et claire des scènes. Une étude de la pièce, des éléments iconographiques et de l'art de l'époque, a montré que, si cette œuvre avait de profondes racines à Saint-Maurice même, l'artiste devait certainement trouver ses origines au nord de l'Europe.

L'hypothèse concernant un atelier dépendant de l'Abbaye est loin d'être résolue, et les châsses du XII<sup>e</sup> siècle demandent à être étudiées plus en détail. De même, la châsse de l'abbé Nantelme n'a pas livré tous ses secrets ; nous avons dû, parfois, nous contenter d'entrouvrir une porte, sans aller plus avant. L'étude d'un tel reliquaire a sa place non seulement dans un contexte artistique, mais liturgique, théologique, économique et social.

L'analyse stylistique a permis de rapprocher cette œuvre d'art d'autres, inscrites dans le « style 1200 », tels les reliquaires de Trèves et de Mettlach, mais la châsse de l'abbé Nantelme offre des particularités qui font d'elle un objet d'art unique et incomparable. Le contraste entre l'humilité de la matière et sa grande qualité artistique, ainsi que l'étonnante sérénité qui s'en dégage, en font une des pièces les plus attachantes du Trésor.

Objet du passé, la châsse de l'abbé Nantelme appartient aussi au présent, où elle continue à témoigner de la foi des martyrs.

Crédit photographique :

Abbaye de Saint-Maurice : Pl. I, 1-2 (Cyril Kobler) ; Pl. II, 5 (Chne Léo Müller) ; Pl. XI, 1 ; Pl. XVI, 2.

Auteur : Pl. II, 1, 2, 3 et 4.

Boissonas, Genève : Pl. IV, 2 (n<sup>o</sup> 11022B) ; Pl. X, 3 (n<sup>o</sup> 11736).

Hirmer fotoarchiv, Munich : Pl. III, 1-2 (n<sup>os</sup> 681.3084 et 681.3079) ; Pl. XVI, 3.

Musée d'Art et d'Histoire, Genève : Pl. XI, 3.

Remarque : les figures intégrées dans le texte n'ayant aucune source mentionnée (fig. 3-37) sont de la main de l'auteur.

ANNEXES

**AUTHENTIQUES**

**se trouvant à l'intérieur de la châsse de l'abbé Nantelme**



1. Parchemin, XIII<sup>e</sup> siècle (5×12,7 cm) : *Hoc est corpus sti Candidi.*

#

Hoc est corpus sancti Candidi  
Martyris: et petiæ exstante sunt  
7 petiæ magna integra  
6. Alia minores  
7. particulae notabiles, et Bursa plena  
eiusq; s; sacris cineribus  
In quorū fidem subsignati sumus Anno 1659  
20. Aug. J. Jodoc. Quarterius Abbas  
s; Mauritij Agaun. et Visitator Aplicus.  
Mathæus <sup>ter</sup>Castellani C.R. S.M.A.  
Joannes Griglor C.R. S.M.A.  
Petrus Gresle C.R. S.M.A.  
Josephus Thobias franc C.R. S. Mauritij  
Franciscus Cossidonius Cerriard C.R. S.M.A.  
Caudius Josephus Cosago Canonicus s; Mauritij Agaun.

Corpus Sancti Innocenti Martyr  
Cranium integrum unacum particula  
Syncepitis separata  
4. magna ossa integra  
Itē multae aliae particulae.  
et ex eius sacris uestibus  
In quorū fidem subsignati sumus Anno  
1659 die 20 Augusti.  
Joēs Jodocus Quarteri Abbas S. Mauri  
Agaun et Visitator Aptici.  
Mathaeus J. Catellani C. R. S. M. A.  
Joannes Gressler C. R. S. M. A.  
Petrus Gresse C. R. S. M. A.  
Josephus Thobias Franc Canonicus R. S. M. A.  
Franciscus Possidonius Perriard C. R. S. M. A.  
Clausius Josephus de Sigo Canonicus Reg. S. Chaunti Agaunni

2b. Parchemin, 1659, sous J. Jodoc de Quartéry (15×22 cm):  
authentique des reliques de saint Innocent.



ABBAYE  
DE ST-MAURICE

St-Maurice , le 24 févr. 1961

Les reliques de Saint Candide et de Saint Innocent, renfermées dans deux sachets de peau dans la châsse dite de l'abbé Nantelme, ainsi que deux ossements épars, ont été visités, avec l'autorisation expresse de S. Exc. Mgr Ls Haller le jeudi 23 février 1961 par les Chanoines Theurillat et L. Müller, puis étudiés le même jour par M. le Prof. M. Sauter, Genève.

Elles sont replacées en ce jour provisoirement dans la châsse, en attendant l'occasion de faire un inventaire plus complet et de confier les reliques à des enveloppes plus fraîches.

Sur le résultat de la visite, voir dans les dossiers de la sacristie sous BASILIQUE, Reliques, en foi de quoi, St-Maurice le 24 févr. 61

PAROISSE DE L'ÉGLISE  
MÉTROPOLITAINE CATHÉDRALE  
ST-MAURICE

*Léo Müller*

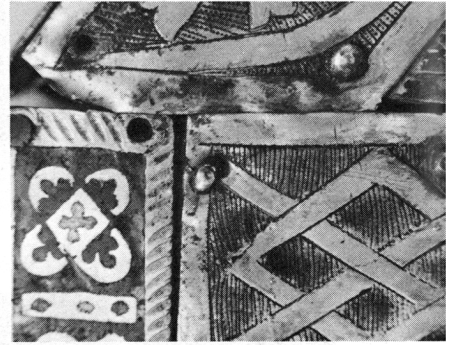
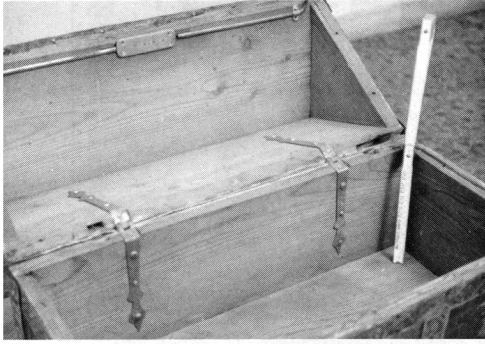


## TABLE DES MATIÈRES

<b>Avant-propos</b> . . . . .	161
<b>Contexte historique</b> . . . . .	164
Saint Maurice et la légion thébéenne : du récit au lieu de culte et de pèlerinage . . . . .	164
Des premiers sanctuaires à l'Abbaye : évolution des institutions et constructions successives . . . . .	165
Nantelme, abbé du deuxième quart du XIII <sup>e</sup> siècle et son temps . . . . .	168
<b>La châsse de 1225</b> . . . . .	171
Châsses et reliquaires . . . . .	171
Construction de la châsse . . . . .	171
Ouvrage et technique . . . . .	178
<b>Analyse des scènes</b> . . . . .	186
Organisation des scènes . . . . .	186
Mise en relation des images . . . . .	190
Etude des 16 représentations . . . . .	192
<b>Contexte artistique et stylistique</b> . . . . .	211
Les châsses de la fin du XII <sup>e</sup> et du début du XIII <sup>e</sup> siècle . . . . .	211
Le style « 1200 » . . . . .	214
La châsse de l'abbé Nantelme et l'hypothétique atelier d'orfèvrerie de l'abbaye de Saint-Maurice . . . . .	219
<b>Conclusion</b> . . . . .	222
<b>Annexes</b> . . . . .	223



Pl. I. — Châsse de l'abbé Nantelme. 1. Face et côté A. — 2. Face et côté B.



Pl. II. — Châsse de l'abbé Nantelme.

1. Châsse vide ouverte. — 2. Coffret intérieur en plomb. — 3. Coffret en plomb avec les reliques conservées dans des étoffes. — 4. Bandes ornementales. — 5. Toit (face A) avec l'inscription signalétique de la châsse.

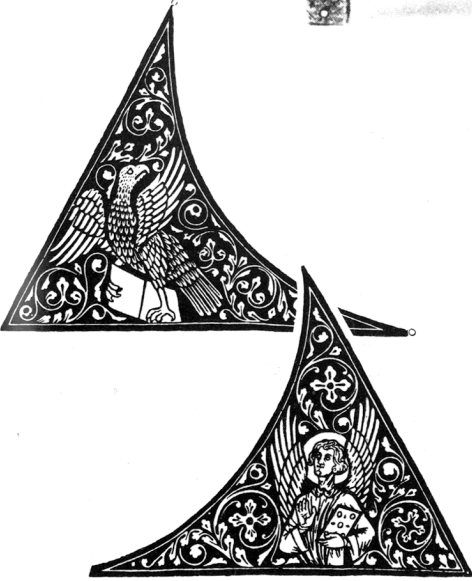
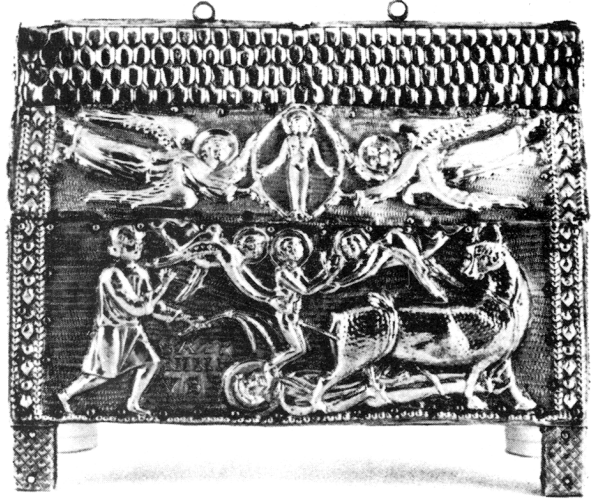


Pl. III. — Châsse des Enfants de saint Sigismund, petits côtés.  
1. Saint Sigismund (milieu du XII<sup>e</sup> siècle). — 2. Saint Maurice équestre.



Pl. IV.

1. Cassette reliquaire des martyrs de la légion thébaine, 3<sup>e</sup> quart du XII<sup>e</sup> siècle, Xanten (Rhénanie), trésor de la cathédrale St. Viktor (tiré de M.-M. GAUTHIER, *Les routes de la foi*, Fribourg 1983, p. 23, fig. 6). — 2. Buste de saint Candide. Socle : scène de la décollation, milieu du XII<sup>e</sup> siècle. — 3. Bible de Maciejowski, vers 1250 (Pierpont Morgan Library, N. Y.) (tiré de V. NORMAN, *Armi et armature*, Milan 1967, p. 24, fig. 84).



Pl. V.

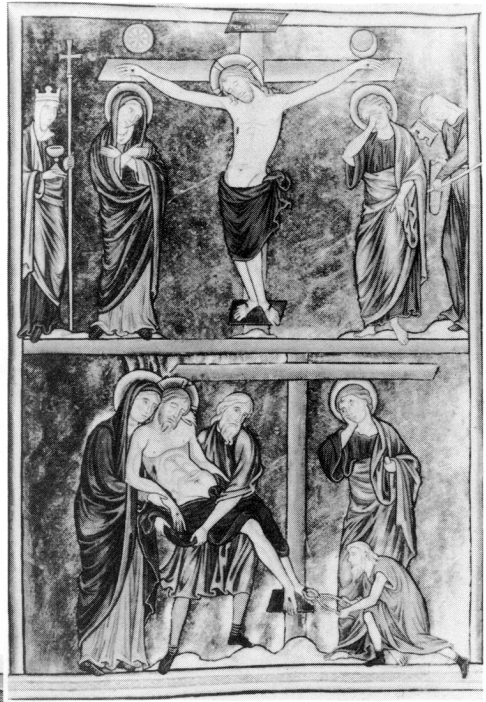
1. Châsse de saint Sernin, Toulouse, XIII<sup>e</sup> siècle, trésor de la basilique de Saint-Sernin (tiré de ZAK, 24, 1965/66, 2, Taf. 56 d. — J. TARALON, *Les trésors des églises de France*, Paris 1965, pl. 107). — 2 a-b. Emaux champlévés de la châsse de Notre-Dame à Tournai (1205) (tiré de *Revue de l'art chrétien*, 1892, pl. IX). — 3. Ciboire de G. Alpais, intérieur de la coupe, Paris (Musée du Louvre) (tiré de M.-M. GAUTHIER, *Emaux limousins champlévés...*, Paris 1950, p. 167).





Pl. VI. — Christ en gloire ; Femmes-symboles.

1. Le triptyque staurothèque (face), vers 1226, Mettlach (église St. Liutwin), provenant de Trèves (tiré de H. SCHNITZLER, *Rheinische Schatzkammer*, Düsseldorf 1959, Taf. 19). — 2. Table reliquaire de St. Matthias (détail), vers 1200, Trèves (tiré de H. SCHNITZLER, *op. cit.*, Taf. 13). — 3. Christ en gloire du phylactère de Saint-André, par Hugo d'Oignies, vers 1238, Namur (Sœurs N.-D.) (tiré de H.-R. HAHNLOSER, *Villard de Honnecourt*, Graz 1972, pl. 167). — 4. *Ecclesia* du cahier de Villard de Honnecourt (f° 4v°), 1<sup>re</sup> moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, Paris (Bibl. Nat. n° 19093) (tiré de H.-R. HAHNLOSER, *op. cit.*, pl. 8). — 5. «Eglise» du portail sud de la cathédrale de Strasbourg, vers 1230 (tiré de W. SAUERLÄNDER, *La sculpture gothique en France...*, Paris 1972, pl. 132). — 6. «Synagogue» de Strasbourg (tiré de W. SAUERLÄNDER, *op. cit.*, pl. 133).



Pl. VII. — Crucifixion et Déposition.

1. Psautier d'Ingeburge (f° 27r°), entre 1193 et 1215, Chantilly (Musée Condé, psautier latin ms. 9) (tiré de *The Year 1200*, catal. expo, New York, fig. 193). — 2. Psautier de Blanche de Castille (f° 24v°), vers 1230, Paris (Bibliothèque de l'Arsenal, ms. français 1186) (tiré de J. DUPONT, *La peinture gothique*, Genève 1979).





Pl. VIII. — Crucifixion.

1. Luminare de Barberousse, 1170, cathédrale d'Aix (tiré de H. SCHNITZLER, *op. cit.*, Taf. 22). — 2. Retable de Klosterneuburg, par Nicolas de Verdun, 1181 (tiré de H. BUSCHHAUSEN, *Der Verduner Altar*, Wien 1980, Taf. 26).



Pl. IX. — Annonciation et Adoration des Mages.

1. Châsse de l'abbé Nantelme (dessin de l'auteur).

2. Triptyque de Mettlach (dos, volets fermés) (tiré de H. SCHNITZLER, *op. cit.*, Taf. 18).



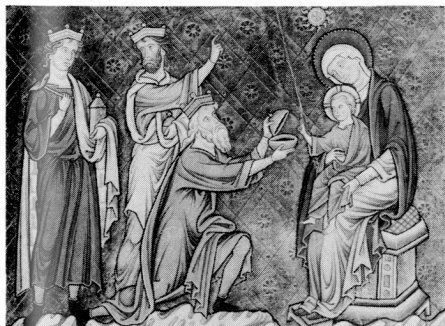
Pl. X. — Comparaisons de scènes.

1. Annonciation de l'Évangélaire de Saint-Martin-le-Grand de Cologne, 1<sup>er</sup> quart du XIII<sup>e</sup> siècle, Bruxelles (Bibl. royale, ms. 9222) (tiré de H. SCHNITZLER, *op. cit.*, Taf. 130).
- 2. Nativité du retable de Klosterneuburg (tiré de H. BUSCHHAUSEN, *op. cit.*, Taf. 5).
3. Vierge en majesté de la châsse de Saint Maurice, vers 1200-1220, Saint-Maurice (trésor).



Pl. XII. — Vierge à l'Enfant.

1. Retable de St. Matthias (détail), Trèves (tiré de A. LEGNER, *Deutsche Kunst...*, Munchen 1982, Taf. 442). — 2. Phylactère dit de saint Martin par Hugo d'Oignies, vers 1230 (tiré de *Rhein und Maas*, catal. expo, Cologne 1972, pl. M5).



Pl. XI. — Les Rois mages.

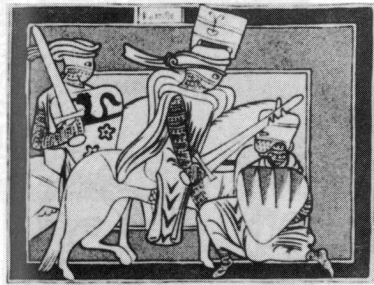
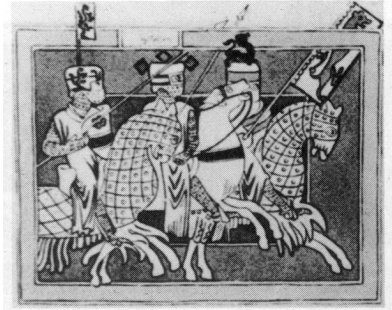
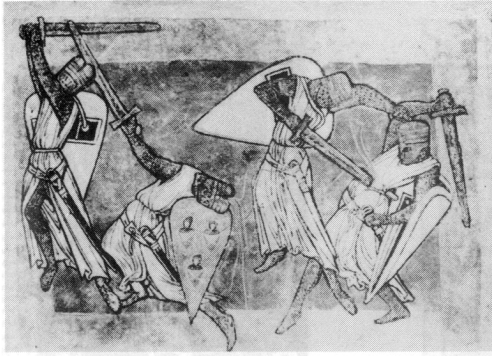
1. Arrivée des Mages (scène précédant l'adoration) sur la Coupe au Centaure, début du XIII<sup>e</sup> siècle, Saint-Maurice (trésor). — 2. Adoration des Mages du psautier d'Ingeburge (f° 17<sup>re</sup>) (tiré de F. DEUHLER, *Der Ingeborgsaltar*, Berlin 1967, Taf. 13). — 3. Adoration des Mages, fragment d'un vitrail du chœur de l'église Saint-Ferréol à Saint-Fargeau (Yonne).



Pl. XII. — Vierge à l'Enfant.

1. Retable de St. Matthias (détail), Trèves (tiré de A. LEGNER, *Deutsche Kunst...*, Munchen 1982, Taf. 442). — 2. Phylactère dit de saint Martin par Hugo d'Oignies, vers 1230 (tiré de *Rhein und Maas*, catal. expo, Cologne 1972, pl. M5).





Pl. XIII. — Hommes d'armes.

1. Ms. rhénois inconnu, 1<sup>er</sup> quart du XIII<sup>e</sup> siècle ; Hannover, Kestner Museum, inv. n° 3984 (tiré de P. BOUFFARD, *Saint-Maurice...*, p. 191). — 2 a-b. *Enéide*, ms. allemand, début XIII<sup>e</sup> siècle (tiré de P. MARTIN, *Armes et armures...*, Fribourg 1967, fig. 22-23). — 3. Le miracle des lances fleuries, chasse de Charlemagne, vers 1210, cathédrale d'Aix (tiré de H. SCHNITZLER, *op. cit.*, Taf. 39).



Pl. XIV. — Têtes de personnages (tiré de *PKG I*, Taf. 420).

1. Scènes de moissons du *Speculum virginum* de Conrad de Hirsau, Rhénanie, fin XII<sup>e</sup> siècle ; Bonn, Rheinisches Landesmuseum (tiré de *Die Zeit der Staufer*, catal. expo, Stuttgart 1977, vol. II, Abb. 188). — 2. Médaillons de la châsse des Rois de Cologne, par Nicolas de Verdun, 1181-1191 (tiré de *The Year 1200*, catal. expo, New York, pl. 116). — 3. Têtes de personnages dessinées d'après celles de la châsse de l'abbé Nantelme.





Pl. XV. — Femmes.

1. La margrave Jutta, détail du retable St. Matthias (dos) (tiré de H. SCHNITZLER, *op. cit.*, Taf. 14). — 2. La fausse mère du Jugement de Salomon, cahier de Villard de Honnecourt (f° 12) (tiré de H.-R. HAHNLOSER, *op. cit.*, Taf. 23). — 3. *Ecclesia* dessinée d'après celle de la châsse de l'abbé Nantelme (dessin de l'auteur).



Pl. XVI.

1. Saint Matthieu, détail de la table-reliquaire de St. Matthias (Trèves) (tiré de H. SCHNITZLER, *op. cit.*, Taf. 12). — 2. Christ en gloire, côté de la châsse de saint Maurice, XI<sup>e</sup> siècle, Saint-Maurice (trésor). — 3. Coupe ciboire au Centaure, début XIII<sup>e</sup> siècle, Saint-Maurice (trésor).