

Salut de l'âme et mémoire du corps

Typologie et iconographie du mémorial médiéval dans l'ancien diocèse de Liège

Thèse présentée par Victor Kockerols
à l'Académie Universitaire de Louvain
en vue de l'obtention du grade de
Docteur en Histoire, Art et Archéologie
Année académique 2013-2014

VOLUME 1 EXPOSÉ

Membres du jury :

Xavier HERMAND, Université de Namur, promoteur

Michel LEFFTZ, Université de Namur, co-promoteur

Xavier DECTOT, Louvre-Lens

Jacqueline LEFEVRE-MARX, Université libre de Bruxelles

Jean-François NIEUS, Université de Namur

Abréviations

Acronymes

AEL	Archives de l'État à Liège
AEN	Archives de l'État à Namur
AGR	Archives Générales du Royaume (Bruxelles)
BNF	Bibliothèque nationale de France (Paris)
BSAHD	Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège
IAL	Institut archéologique liégeois
IRPA	Institut Royal du Patrimoine Artistique (Bruxelles)
KBR	Koninklijke bibliotheek Albert I ^e – Bibliothèque royale Albert I ^{er} (Bruxelles)
KUL	Katholieke Universiteit Leuven
MARAM	Musée d'Art Religieux et d'Art Mosan (Liège)
MBS	Monumental Brass Society
MGKPL	Monumenten van Geschiedenis en Kunst in de Provincie Limburg
MRAH	Musées Royaux d'Art et d'Histoire (Bruxelles)
PSHAL	Publications de la Société Historique et Archéologique dans le Limbourg
RCE	Rijksdienst voor Cultureel Erfgoed
RDMZ	Rijksdienst voor Monumentenzorg
SAN	Société Archéologique de Namur
ULg	Université de Liège

Noms

F. C.	Françoise Clabots
H. K.	Hadrien Kockerols

Texte

arr.	arrondissement
Bibl.	bibliothèque
Cat.	catalogue
Ch.-l.	chef-lieu
cm.	centimètre
comm.	commune
dépt.	département
env.	environ
ép.	époux, épouse
ép.	épaisseur
exp.	exposition
Fig.	figure
prov.	province, provincie
resp.	respectivement

Résumé

Dans le monde chrétien occidental du moyen âge c'est dans les églises que la mémoire des morts s'est matérialisée en des monuments conçus pour la perpétuer. Une intense réflexion ecclésiologique sur ce contenant qu'est l'église a mené à la concevoir comme un lieu sacré et même à doter sa dédicace d'un statut sacramentel, l'église réalisant dans la construction l'Église qu'elle exprime.

Cette construction intellectuelle s'élabore alors que l'organisation spatiale de l'église subit une pression du monde laïc qui, malgré les efforts de l'Église pour l'interdire ou la limiter, impose une extension du droit de sépulture, qui s'accompagnera d'une présence matérielle : le monument funéraire. Le mémorial, qui reste privé, n'a toutefois aucune place dans la liturgie de l'Église ; il s'installe, en fait, comme un parasite dans l'église. L'Église a perdu cette bataille pour l'occupation exclusive de l'espace sacré.

L'Église répond par un encadrement de l'image de mémoire. Elle propose une iconographie de la salvation : le salut de l'âme sera le thème illustré par des images puisées dans la liturgie des funérailles : le *transitus* de l'âme, le sein d'Abraham, l'accueil au paradis par les saints et les anges, enfin la vision de la Jérusalem céleste. Ce programme iconographique s'adapte à la figuration, entraîné par la naissance et le développement de la statuaire, qui créera le motif du gisant, l'homme mort mais transfiguré dans la vision de la béatitude.

À ce programme 'officiel' répondent en contre-point deux iconographies qui s'insinuent avec plus ou moins d'insistance. L'une est le refus de la figuration du mort et le maintien de celle de l'homme vivant, transmise depuis le temps des carolingiens dans l'iconographie du portrait. L'autre est une contre-proposition, totalement profane, opposant à la conception eschatologique une vision historique, où le défunt est le lieu de liaison entre ses ancêtres et sa progéniture, traduisant une conception d'une mémoire du corps comme fondement du mémorial, conjurant la mort par une affirmation de la vie. Cette conception s'introduit dans l'iconographie ambiante sans l'appui d'une quelconque réflexion théorique connue. Elle est principalement matérialisée dans la plate-tombe héraldique qui présente l'unique motif de l'emblème de l'écu de lignage, seul canal par lequel, dans le contexte de l'époque, elle pouvait s'exprimer et que l'on peut nommer une 'mémoire du corps'.

Ces deux lignes déviantes, ainsi que d'autres encore, ont pu être observées à l'examen typologique et iconographique de quelque 650 monuments médiévaux (800-1515) de l'ancien diocèse de Liège.

Summary

In the western Christian world of the middle ages, it was in the churches that the memory of the dead became crystallised in monuments, which were specifically designed to ensure its perpetuity. This concept was subject to intense religious scrutiny, in that the church was conceived as a sacred space, to the point of its dedication as a holy sacrament.

This intellectual argument fomented, however, while the spatial organisation of a church building was put under pressure by the laity, who, despite the efforts of the Church as a body to forbid or at least limit them, insisted on a right of burial, marked by a physical artefact: the funeral monument. The memorial, which privatised its own locus, had no liturgical role in the Church; it existed in fact rather like a parasite in the church. The Church had lost the battle to preserve its sacred space for its own exclusive use.

The Church responded by introducing a veritable image of memory. An iconography of salvation was proposed: the physical elevation of the soul became the common theme illustrated by imagery drawn from the funeral liturgy: the *transitus* of the soul, Abraham's bosom, the joyous welcome into paradise by saints and angels, culminating in the vision of the heavenly Jerusalem itself. This iconographic programme easily adapted itself to figural imagery, stimulated and encompassed by the growing development of statuary, and ultimately crystallised in the image of the *gisant*, the idealised dead, but one transported by this heavenly vision.

Two variations on the 'official' iconographic programme evolved with differing degrees of acceptance. The one was the rejection of the commemorated as dead, and who were portrayed instead as one of the living, a continuation from Carolingian times of the iconography of the portrait. The other was a completely secular counter-argument, opposing the eschatological ideals with an historic belief, whereby the dead acted as a portal between ancestors and descendants, and, by translating the concept of the memory of the body into that of a memorial, warding off death by an affirmation of life. This idea

insinuated itself into the prevailing iconography, but without any known supporting theory. It was principally manifest by the heraldic graveslab, which discoursed the unique emblem of the shield of arms of the family, the only means by which, at that period, it could be expressed, and that one could truly recall 'memory of the body'.

These two developments which deviated from the norm, along with many others, can be traced in the typological and iconographical examination of some 650 medieval monuments (800-1515) in the ancient diocese of Liège.

Samenvatting

In het Christendom van de middeleeuwen kreeg de dodenherdenking gestalte in de bedehuizen en met de aldaar opgerichte grafmonumenten. Het kerkgebouw werd in de kerkleer het object van intense overwegingen. Het werd beschouwd als een sacrale ruimte waarbij het een sacramenteel statuut verwierf, daar het bijdroeg tot ontwikkeling van de kerkgemeenschap.

Deze intellectuele benadering voltrok zich terwijl de ruimtelijke indeling van het kerkgebouw de druk onderging van de lekenmaatschappij die, ondanks het vigerend kerkelijk verbod en beperkingen op uitbreiding van de kerkruimte als begraafplaats aandrongen. Privé grafstenen en herdenkingsmonumenten hoorden niet tot de liturgie van de Kerk, maar werden veleer als parasieten beschouwd. De Kerk verloor echter haar inzet om de bestemming van de sacrale ruimte.

Haar antwoord lag in een omkadering van het herdenkingsgebeuren. Zij stelde een beeldprogramma voor van de heilsverwachting, waarbij het zieleheil uitgebeeld werd door voorstellingen geput uit de uitvaartliturgie : het *transitus*, de schoot van Abraham, het verwelkomen in het paradijs door de heiligen en de engelen en, tenslotte, het visioen van het hemelse Jerusalem. Dit iconografisch programma past zich aan de beeldvorming die ontstond van bij het begin en tijdens de ontwikkeling van de beeldhouwkunst, die het motief van het ligbeeld – de *gisant* - creëerde en de overledene voorstelde getransfigureerd in het vooruitzicht van de eeuwige gelukzaligheid.

Aan dit 'officieel' programma beantwoordden twee tegengestelde iconografiën. Enerzijds wordt de voorstelling van de dode geweerd en het beeld van de levende mens met min of meer aandrang behouden, zoals dat vanaf de karolingische tijd in de portretkunst werd overgedragen. Het tegengestelde voorstel is een totaal profane iconografie : tegenover de eschatologische zienswijze wordt een historische visie voorgehouden waar de overledene de binding is tussen zijn voorgangers en zijn nazaten. Zij stelt als concept de lichaamsherdenking als fundament van het herdenkingsmonument, waarop de doodsgedachte afgewend wordt door een bevestiging van het leven. Deze gedachte dringt door in de heersende iconografie zonder ondersteuning van welke theoretische benadering ook. Zij neemt een concrete vorm aan in de heraldische grafsteen waarop het zinnebeeldig geslachtswapen als enig tijdsverbonden voorstelling voorkomt van wat men 'lichaamsherdenking' zou kunnen noemen.

De twee onderscheiden strekkingen zijn vast te stellen, zoals overigens andere, bij typologisch en iconografisch onderzoek in de middeleeuwse monumenten (800-1515) van het voormalig bisdom Luik.

Table des matières

Volume 1. EXPOSÉ

INTRODUCTION	7
1. Image liminaire	7
2. Objet de l'étude	8
3. Le mémorial comme objet	9
4. Le cadre spatio-temporel	10
5. Historiographie	11
6. Sources et documentation	15
7. Typologie et plan de l'exposé	19
I. DU SARCOPHAGE À LA TOMBE	23
Chapitre 1. L'arcosole	25
Chapitre 2. La statue	31
2.1. Le portrait carolingien	31
2.2. Les statues de Ruremonde	33
2.3. Le buste-reliquaire	35
Chapitre 3. L'épithaphe	37
3.1. L'épithaphe épigraphique	38
3.1.1. L'épithaphe poétique	38
3.1.2. L'inscription funéraire	39
3.2. L'épithaphe figurative	42
3.2.1. Les figures	42
3.2.1.1. Le priant	42
3.2.1.1.1. Les gestes du priant	42
3.2.1.1.2. Du donateur au priant	43
3.2.1.1.3. Du priant au portrait	49
3.2.1.1.4. L'intercesseur du priant	52
3.2.1.1.5. La famille du priant	54
3.2.1.1.6. Priant <i>versus</i> gisant	56
3.2.1.2. Les images de dévotion	56
3.2.1.2.1. L'image mariale	57
3.2.1.2.2. L'image du saint	58
3.2.1.2.3. L'image évangélique	59
3.2.1.2.4. L'image eschatologique	60
3.2.1.2.5. L'image mystique	61
3.2.1.2.6. L'image théologique	63
3.2.1.2.7. L'image dogmatique	66
3.2.2. La mise en forme des épithaphes	67
3.3. Les monuments commémoratifs	72
Chapitre 4. La stèle	77
4.1. La stèle plate	80
4.2. La stèle crucifère	80
4.3. La stèle cruciforme	82
Chapitre 5. Le sarcophage	85
5.1. Le sarcophage monumentalisé	85
5.2. Le sarcophage épigraphique	87
5.3. Le couvercle sculpté du sarcophage	89
5.4. Une châsse de pierre	90
5.5. L'endotaphe, mémoire cachée	91
5.6. Le cénotaphe des SS Monulphe et Gondulphe	96

II. DE LA TOMBE.....	97
Chapitre 6. L'espace de la tombe	99
6.1. Le volume comme valeur	100
6.1.1. La basse-tombe.....	100
6.1.2. La tombe sur colonnes	102
6.1.3. La tombe sur pieds	107
6.1.4. La haute-tombe	109
6.1.5. La tombe murale	111
6.1.6. La dalle sculptée.....	113
6.1.7. La plate-tombe	114
6.2. Le prestige du luxe	117
6.2.1. Le trait colorié	118
6.2.2. La taille d'épargne	118
6.2.3. Les incrustations de marbre	120
6.2.4. Les incrustations de laiton	121
6.2.5. La lame de laiton	122
6.3. La topographie funéraire	125
6.4. Des rites autour de la tombe	129
Chapitre 7. L'iconographie de la tombe	133
7.1. Le décor abstrait	134
7.2. Le décor symbolique	143
7.2.1. La croix et l'arbre de vie	143
7.2.2. L'agneau	147
7.2.3. Le tétramorphe	149
7.3. L'image figurative	151
7.3.1. Le portique	155
7.3.1.1. Le trilobe	156
7.3.1.2. La porte	161
7.3.1.3. L'église	162
7.3.1.4. Le tabernacle	164
7.3.1.5. Le retable	173
7.3.1.6. Le dais	180
7.3.2. Le portrait	183
7.3.2.1. L'orant	183
7.3.2.2. L'homme à la lance	186
7.3.2.3. L'homme à l'épée.....	191
7.3.2.4. L'homme au sceptre	202
7.3.2.5. L'homme d'Église.....	205
7.3.2.5.1. La crosse	205
7.3.2.5.2. La calice	206
7.3.2.5.3. Le livre	208
7.3.2.6. Le professeur	209
7.3.2.7. Le fondateur	210
7.3.2.8. Le chasseur.....	213
7.3.2.9. Le banneret.....	215
7.3.2.10. Le pèlerin	216
7.3.2.11. L'échevin.....	216
7.3.3. Le gisant	217
7.3.3.1. Les images du corps	219
7.3.3.1.1. Le corps mort	219
7.3.3.1.1.1. Le corps habillé	219
7.3.3.1.1.2. Le corps enveloppé	221
7.3.3.1.2. Le corps transfiguré	223
7.3.3.2. Les images de l'âme	227
7.3.3.2.1. Le sein d'Abraham	228
7.3.3.2.2. Les anges thuriféraires	229
7.3.3.2.3. Les saints de Dieu	231
7.3.3.2.4. La main divine	231

7.3.4. La console	233
7.3.4.1. Le monde animal	233
7.3.4.2. L'homme sauvage	236
7.4. L'emblème	237
7.4.1. L'emblème de fonction	237
7.4.2. L'emblème héraldique	239
7.4.2.1. La tombe héraldique	239
7.4.2.2. La tombe armoriée	246
L'héraldique décorative ; La dalle armoriée ; La place de l'écu ; Les ascendants	
7.5. L'image épigraphique	253
Typologie des textes, Lecture des inscriptions, Typologie de l'image épigraphique	
7.5.1. Le titulus	255
7.5.2. L'écriture en lignes	256
7.5.2.2. La plate-tombe inscrite	256
7.5.2.2. L'écriteau mural	257
7.5.3. L'écriture en formes	259
7.5.3.1. Les formes géométriques	260
7.5.3.1.1. Le cadre rectangle	260
La dalle épigraphique, Le cadre épigraphique	
7.5.3.1.2. L'anneau circulaire	265
7.5.3.1.3. Le triangle	266
7.5.3.1.4. Le ruban de la tranche	266
7.5.3.2. Les formes symboliques	267
7.5.3.3. L'inscription dans l'image	268
Chapitre 8. L'âme et le corps	271
8.1. Le lien du sang	271
8.1.1. La lignée des fondateurs	271
8.1.2. Les consanguins	271
8.2. Le lien conjugal	275
8.2.1. Le couple	276
8.2.2. La famille parentale	278
8.2.3. La lignée parentale	280
8.3. Pleurants, deuillants et figurants	281
CONCLUSIONS	293
Le salut de l'âme.....	293
La mémoire du corps	294
INDEX DES SUJETS	299
LISTE DES FIGURES	301
LISTE DES GRAPHIQUES.....	310
BIBLIOGRAPHIE	311
Crédits photographiques	338

Volume 2. CATALOGUE CRITIQUE

INTRODUCTION

1. Le corpus.....	1
2. Présentation du catalogue.....	11

TABLE DES SITES	13
------------------------------	-----------

NOTICES DES MONUMENTS	16
------------------------------------	-----------

TABLE CHRONOLOGIQUE	533
----------------------------------	------------

INDEX DES PERSONNES	547
----------------------------------	------------

INDEX DES FONCTIONS	553
----------------------------------	------------

Crédits photographiques	557
--------------------------------------	------------

INTRODUCTION

1. Image liminaire

La mémoire de Charlemagne est double : il est à la fois un personnage historique et un personnage légendaire. Canonisé en 1165, ses restes furent placés en 1215 dans une châsse que l'on voit au milieu du chœur de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle. Rois et empereurs forment une haie d'honneur sur les deux longs cotés de la châsse, tandis que les versants de sa toiture présentent, sur des bas-reliefs ciselés, des scènes de la légendaire vie de Charles. L'un d'eux, ici présenté, montre le miracle des lances fleuries. Bien connue au moyen âge, l'histoire est racontée comme suit dans la Légende dorée :

La veille du jour où Charles devait livrer bataille .. ses soldats se préparèrent le soir pour être prêts à se battre le lendemain; ils fichèrent en terre leurs lances dans les prés devant leurs tentes; et le matin ils les trouvèrent couvertes d'écorces et de branches et tenant au sol par racines. Ils les coupèrent ras terre, et de leurs branches poussa dans la suite une grande forêt. Ceux dont les lances fleurirent étaient ceux qui devaient être tués et qu'on devait insérer au nombre des saints¹.

Le récit a quelque ressemblance avec la vision d'Ézéchiel, qui prophétise sur les os desséchés qui ensuite se couvrent de nerfs, de chair et de peau et qui, lorsque l'esprit vint en eux, reprirent vie, et se mirent debout comme une grande et immense armée (Éz.37). Dans les récits de ces deux armées, il s'agit d'une régénérescence, mais l'image qui la porte est pour Israël, celle du corps de l'homme, ce qui pour symboliser une nouvelle vie paraît aller de soi, tandis que pour l'armée de Charlemagne l'image est de la gestation de la nature. La vision du miracle dans la Légende dorée énonce un paysage de branches, d'écorces, de racines, de la terre et de la forêt. Elle parle de lances fleuries, magnifique image où l'arme même de l'homme est greffée de la plus délicate création de la nature qu'est la fleur, bien que le mot de fleur ne s'y lise pas. L'armée est comparée à une forêt, qui renait comme toujours, indéfiniment, dans la nature. L'évocation renvoie finalement au mythe universel de l'arbre, une image de régénérescence, célébrant la continuité de la Vie, comme conjuration de la mort.



Fig. 1. Le miracle des lances fleuries. Bas-relief de la châsse de Charlemagne. Aix-la-Chapelle, trésor de la cathédrale. D'après *Art mosan aux XIe et XIIe siècles*, n° 59.

¹ DE VORAGINE, Jacques, *La légende dorée*, trad. J.-B. M. ROZE. Paris, 1967, vol. 2, p. 472.

La sculpture qui représente le miracle plante la tente de Charlemagne dans l'axe de sa composition. On y reconnaît l'empereur, couronne en tête, se préparant au combat et deux chevaliers qui selon Rita Lejeune seraient le duc Milon qui vient d'accourir lui annoncer le miracle, et à droite un jeune homme, le preux Roland, qui dans son étonnement ouvre la main. En mettant ces trois personnages ensemble, la scène viendrait confirmer que Roland est le fils de Milon et non un fils adultérin de l'empereur. À gauche de la tente on voit parmi les soldats endormis le duc Milon qui brandit une lance fleurie et un autre soldat qui s'en émerveille. À la droite de la tente l'armée part au combat, armée des lances fleuries. Toutefois les récits du miracle ne parlent pas de la présence de l'empereur à la bataille de Sahagun. La programmation iconographique de la châtelle devait bien trouver un prétexte, si elle voulait y inclure le miracle des lances fleuries, dont le contenu se suffit à lui-même.

La scène sous la tente, inventée pour la cause, prend place dans un ensemble hagiographique et l'image du miracle y serait un décor convenable. Mais ce serait peut-être réductif pour le miracle d'en user comme seul décor. L'ordonnance même de la composition nous invite à voir en ce bas-relief deux scènes narratives superposées, l'une étant le conciliabule de Charlemagne avec Milon et Roland, destiné à clarifier une situation délicate qui, au départ, est étrangère au miracle ; l'autre le miracle proprement dit, qui, isolément, n'a pas sa place dans le contexte hagiographique. Les deux scènes, qui n'ont en commun que le fait de se passer en Espagne, se différencient dans une conception de la mort qui les sous-tend.

La légende entre dans la perspective chrétienne : ce sont les vertus de l'empereur, dont l'iconographie de la châtelle propose des exemples, qui sont le gage de son salut. Comme tous les hommes Charlemagne s'est présenté devant le Juge suprême avec ses bagages de péchés et de prières afin d'obtenir le salut de son âme et l'entrée au Paradis. Dans ce moment de la pesée de l'âme le miracle des lances fleuries n'est pas à mettre à son crédit dans ses mérites de bon chrétien. Son destin est personnel ; il n'entraîne pas dans la foulée ses chevaliers au paradis.

La conception de la mort et de la survie est différente dans le miracle. Jacques de Voragine clôture son récit en affirmant que ceux qui devaient être tués devraient être insérés au nombre des saints. Dans la perspective chrétienne de son ouvrage didactique, il ne pouvait dire autre chose. Mais cela sonne comme une récupération in extremis : l'inconséquence de la morale du récit est que les lances ne conduisent pas les soldats à la mort glorieuse, car elles sont devenues une grande forêt. L'interprétation du miracle s'inscrit bien sûr dans la métaphore du passage de la mort à la survie, dans les scènes où les soldats, à gauche, sont endormis à celle de droite où ils partent au combat. Mais cette interprétation est élémentaire car elle laisse sur le côté la métamorphose des lances de frêne qui deviennent une forêt, qui est le vrai sujet. La question que l'on ne pose pas est de savoir qui fait le miracle ; dans le monde médiéval il ne peut être que Dieu. Mais dans la doctrine, Dieu ne juge et ne sauve que des âmes individuelles. Le miracle des lances fleuries est un miracle de la Nature, mais il est un *non-dit*, parfois transgressé. C'est cette position du *non-dit mais quand même dit*, qui interpelle dans la sculpture du miracle ainsi que dans le récit.

2. Objet de l'étude

L'hypothèse de travail de cette étude est que le questionnement sur le destin réservé à l'homme, c'est-à-dire le problème de la survie après la mort, trouve deux réponses, l'une est consignée dans un encadrement énoncé par l'Église : c'est l'âme qui, unique, survit à la mort et rejoint une communauté des morts et des vivants ; la personne survit alors dans une *mémoire ecclésiale*. L'autre est intégrée dans la conscience de survie dans sa progéniture et plus généralement sa parentèle, où la survie est dans les loismiracles de la Nature et qui s'exprime dans une mémoire que l'on nommerait *mémoire du corps*. Deux sortes de mémoire fonctionnent parallèlement, et s'expriment avec des images différentes. La dichotomie ainsi exprimée va plus loin que celle généralement admise de la double fonction du mémorial : la quête de salvation et la commémoration. Cette dernière, qui se rapporte en général à une personne ou ce qu'elle représente, se rapporte aussi, dans notre hypothèse, à la communion de vie ici-bas.

La formulation de cette hypothèse a pu se faire grâce aux deux œuvres d'art, l'une littéraire, l'autre plastique ; mieux : parce qu'elles appartiennent au langage de l'art. Vérifier le bien-fondé de notre hypothèse trouvera donc dans l'histoire de l'art son champ d'investigation indiqué, sinon obligé. La thèse sera le résultat de cette investigation qui a donc comme objet la mise en évidence de deux types de mémoire comme fondement du mémorial médiéval, types que l'on devine déjà de poids et de présences très inégales. La recherche, délimitée dans le temps et dans l'espace, entend acter les apparitions, irruptions ou résurgences de la *mémoire du corps* dans un monde mémoriel qui paraît exclusivement celui de la *mémoire ecclésiale*. La mémoire du corps s'exprime bien évidemment partout ; il s'agit ici de celle qui s'exprime sur le terrain même de la mémoire ecclésiale.

Cette *mémoire du corps* s'exprime au Moyen âge dans le cadre de la réalité sociale et culturelle, par le canal inoffensif de l'image de la lignée, plus largement du lien de parenté. L'image de l'arbre et de la

régénérescence n'est pas reprise dans le paysage iconographique, bien que l'on soit autorisé à croire qu'elle est une image sous-jacente. C'est en fonction de ces réalités objectives que le présent travail ne porte pas le titre de *Mémoire ecclésiale et mémoire du lignage* mais celui de *Salut de l'âme et mémoire du corps*.

La méthode de l'exposé a comme démarche la lecture des images, sans préalable de théorisation de concepts de mémoire, ni de substrat historique. Le mot 'lecture', qui concerne généralement un texte écrit, n'a pas d'équivalent en français pour *dire* l'image et sert faute de mieux. Cette lecture sera celle de la morphologie et de l'iconographie des monuments mémoriels. Elle est diachronique dans sa structure et c'est au niveau le plus élémentaire de l'image que son aspect historique est envisagé. Cette exploration de l'image mémorielle prend appui sur un catalogue critique des monuments. Le corpus de ces monuments forme le deuxième volume de cette étude.

3. Le mémorial comme objet

Le terme de *mémorial*, dont le sens est *qui sert à rappeler un souvenir*, est utilisé ici dans le sens restreint où il désigne un objet : *objet destiné à conserver, à perpétuer un souvenir*. Le souvenir se rapporte à une personne ou à un événement.

Le souvenir est situé dans notre mémoire personnelle. Il est personnel et donc intransmissible : nos souvenirs meurent avec nous-mêmes. Tous les monuments du corpus commémorent des personnes oubliées très peu de temps après leur décès. Malgré le fait que la mémoire des ancêtres ne se transmet pas, les hommes trouvent toujours des raisons pour le nier de fait et pour le conjurer par l'érection d'un mémorial. C'est une mémoire collective qui s'instaure, où la mémoire d'un homme est cultivée par un groupe pour la rattacher à son identité de groupe, famille ou nation. Plus loin, toute démarche mémorielle peut s'interpréter comme une expression de la *mémoire du corps*. Elle laisse derrière elle des supports matériels de mémoire, dont la forme et le contenu seront l'objet de notre analyse.

Le *monument*, qui prolonge la mémoire orale, s'avère ne pas être le seul support de la mémoire. Au moyen âge le mémorial comme objet fait partie d'un système relationnel entre le corps, l'écrit, le geste et finalement le monument. Des médiums divers concourent à entretenir la mémoire. Il importe de situer notre monument funéraire – ou mémorial – dans ce concert.

À l'époque carolingienne et romane le culte des saints promeut le support matériel qu'est la relique. Le reliquaire est le dépositaire des restes d'un homme mort, que l'on veut sauvegarder. Ce sont les *relicta*, les restes, de *relinquere*, laisser en mourant, transmettre. On garde les restes ou les souvenirs d'une personne pour diverses raisons sentimentales, affectives mais toutes ont en commun de conserver quelque chose d'elle, la mémoire, par un objet, fut-il son corps et, à certaine époque, surtout son corps. La relique nie la disparition du lien qui unit le mort aux vivants. Le saint survit dans les pensées qui ont ses reliques comme support.

La relique est en rapport avec le geste. Elle accompagne les vivants. Le saint est présent et son corps fait corps avec le reliquaire. On transporte le reliquaire pour affronter l'ennemi, car le saint est celui qui guide le peuple dont il est le vrai chef. C'est ainsi que les châsses sont emportées lorsque le peuple se met en marche. Et en cas de victoire contre l'ennemi, c'est la victoire du saint.

Relique et monument sont deux supports de mémoire qui en principe s'excluent. Le monument funéraire est un artefact, en quoi il s'oppose aux *relicta* de la relique. Une image du saint paraît superflue tant qu'on dispose de sa relique. Le monument, en effet, honore la mémoire d'un mort et le saint est présent dans la relique. On observe que l'apparition du monument funéraire se produit à l'époque où le culte des reliques tend à devenir plus discret. Si la mode des châsses de l'époque romane se tarit subitement au deuxième quart du 13^e siècle, alors que naît une statuaire funéraire, ce n'est pas que l'une image chasse l'autre mais qu'un type de support de mémoire cède la place à un autre¹.

Le rituel, gestuel et sonore, que constitue la liturgie est un autre support de mémoire. La liturgie a pris une part essentielle dans la commémoration, en mettant en évidence la proclamation du nom. Le nom est le mot non seulement évocateur de la personne mais qui la rend présente. Par la *nomination* la liturgie a intégré le nom du commémoré dans le texte même de l'Office eucharistique. L'évocation du nom est le support d'une *Image*, une image mentale. La liturgie de la messe, en incorporant en sa prière le nom du commémoré coupe l'herbe sous le pied de toute autre support mémoriel dans l'appropriation du nom comme Image de mémoire. La liturgie peut s'approprier la première place dans le geste de mémoire : l'eucharistie est en effet fondée sur la parole *Faites ceci en mémoire de moi*. Les liturgies d'anniversaires des morts sont, comme l'Eucharistie, une réitération de la présence au-delà de la mort.

¹ Sur la substitution de l'image à la relique, voir WIRTH, Jean, *L'image à l'époque romane*, p. 56 et WIRTH, Jean, *L'image à l'époque gothique*, p. 68.

Quant aux rapports de la liturgie avec le monument funéraire, ils suscitent deux observations. Tout d'abord, les textes liturgiques forment une source importante de l'iconographie funéraire médiévale. C'est dans les hymnes de la liturgie des funérailles que l'on trouve la source de termes, qui ont été 'imagés' dans l'art funéraire. Une autre observation est l'absence de lien direct entre la liturgie et le monument funéraire. Le monument ne joue aucun rôle dans la liturgie ecclésiale et sacramentelle. Le monument funéraire est, en fait, un parasite dans l'église. Le phénomène est complexe et est ancien : le monument s'est infiltré dans l'église malgré les interdits de l'Église. Il y a pris de plus en plus de place alors qu'il est et reste étranger à la liturgie.

Le monument funéraire ne concerne pas l'Église, qui est une communauté. Le monument est une affaire personnelle. Les offices des morts et les cérémonies des funérailles sont en dehors de la vie sacramentelle. Le mourant reçoit bien l'Extrême-Onction, qui est un sacrement, mais ce viatique, qui l'intègre et le réconcilie dans la communauté des croyants, n'a suscité aucune iconographie mémorielle.

L'écrit est le troisième support de la mémoire, non pas dans un rang d'importance mais de cette présentation. La littérature mémorielle est un discours instaurateur de mémoire. Dite, elle existe. Discours long, qui s'étend dans le temps, fait de souvenirs et de compilations : les Vies des saints et les Gestes des princes de sang et d'Église, littérature *iconographique* dans le sens étymologique de ce terme, elle crée les images mentales. Les rapports du monument à l'écrit sont toutefois particuliers pour la littérature élégiaque constituée par les *épitaphes*, ce genre littéraire, poétique et érudit, exercé par une élite intellectuelle et qui avec ses rouleaux des morts s'étend sur toute l'Europe chrétienne. Pendant les premiers siècles du moyen âge, l'épithaphe est le véritable art funéraire. Et pratiquement le seul.

Les rapports entre le texte et le monument sont complexes. Pour la clarté on nommera les textes intégrés aux monuments des *inscriptions*, des *épigrafiés*, qu'ils soient des *carmina*, des épitaphes, ou d'autres textes non-littéraires, réservant le terme *épitaphe* au texte mémoriel, qu'il soit sur le monument ou sur le parchemin. Les épitaphes restent en grande partie confinées dans les lieux où on écrit et où on lit. Pour un monument, quels que soient les textes, le problème est leur intégration dans une composition formelle, la nature linéaire du texte étant foncièrement différente de celle de l'image, qui est globale. Le voisinage et la complémentarité entre le texte et l'image comme support de la mémoire est marquée par la suprématie de l'écrit au moyen âge et de son quasi monopole tenu par l'Église. Il est significatif de constater combien, et avec quel plaisir semble-t-il, les épitaphes des personnages célébrés sont insérées dans les textes hagiographiques ou narratifs et que, sauf très rares exceptions, leur tombes ne sont jamais décrites.

4. Le cadre spatio-temporel

Les limites chronologiques du moyen âge ici considérées sont : de Charlemagne à Charles-Quint. Pour ce qui concerne la date initiale, celle-ci était au départ fixée à 1200, alors que seulement apparaît une production de monuments funéraires. L'importance des créations du 12^e siècle et la nécessaire connaissance de ses antécédents a modifié cette approche et fait reculer la date initiale à l'époque carolingienne. Pour ce qui concerne la date de clôture du corpus, la date de 1515 marque une importante césure dans la stylistique, tout en permettant d'inclure les iconographies végétales des derniers éclats décoratifs du gothique finissant et qui participent encore de l'esprit médiéval.

L'ancien diocèse de Liège a paru convenir par sa taille à une étude nécessitant un inventaire exhaustif des monuments répartis sur un territoire donné et une exploitation de données pas trop unitaires. Le territoire ainsi couvert est assez vaste, comprenant plusieurs principautés, en tout ou en partie, ce qui devrait éviter l'écueil d'une étude d'une aire culturelle par trop confinée et offrir une probable diversité de cas observés. Les limites du diocèse peuvent être, aux âges reculés, plus données par les aires d'influence d'institutions que par des tracés sur le terrain. Ainsi, l'abbaye de Lobbes qui, aux frontières, se situe dans le diocèse de Cambrai mais est propriété de l'évêque de Liège, est incorporée au corpus. Y est de même incorporée l'église d'Hamipré aux confins sud-est du diocèse en raison de l'étroite appartenance des œuvres à celles de la vallée mosane.

Reste à préciser les contours du corpus qui accompagne l'analyse. Il est par définition, sinon par ambition, exhaustif. Il comprend les monuments des divers matériaux et techniques dont sont constitués les monuments. On y trouve principalement de la pierre mais aussi du bois, de la peinture, du métal, de la mosaïque. On y trouve également toutes les compositions, architecturées ou non. Le corpus s'étend à tous les monuments conservés, en tout ou en partie, mais également aux monuments disparus dont on a conservé une source iconographique, parfois seulement une source littéraire, dont on peut tirer un renseignement relatif à son iconographie ou sa morphologie, couplé à une certaine datation. Ne sont donc exclus du corpus que des fragments qui ne comportent aucun renseignement exploitable, ainsi que les inscriptions orphelines.

L'exposé s'appuie sur le corpus mais n'est pas limité à son contenu. Dans bien des cas, et surtout pour des périodes où les monuments sont peu nombreux, l'exposé fait référence aux œuvres de régions voisines. Il en est ainsi de la Rhénanie pour la période romane et pour la période gothique des diocèses de Cambrai et de Tournai ainsi que du nord de la France.

5. Historiographie

La problématique présentée ci-dessus, si elle n'a pas fait l'objet de publications qui lui soit spécifiquement consacrées, est évoquée, avec plus ou moins d'insistance et d'intérêt, par les études de l'art funéraire médiéval. On s'accorde pour reconnaître une double orientation au mémorial, interprétant dans son fondement soit la salvation, soit la commémoration, soit encore les deux conjointement. Notre historiographie les annote au travers des orientations de la recherche depuis quelques décennies : celle de la notion de mémoire au moyen âge et celle de la conception de l'image au moyen âge.

La découverte de l'art funéraire médiéval se fait au cours du 19^e siècle et s'est limitée à une exploration débouchant sur une classification. L'art funéraire représenté par les œuvres de grand prestige y est en fait considéré principalement comme une catégorie de la sculpture. Dans le siècle des manuels d'archéologie, **VIOLLET-LE-DUC**, qui consacre en son célèbre *Dictionnaire*¹ un article à 'Tombeau' semble le seul à avoir été plus loin que la nomenclature, en relevant les liens entre l'objet et l'usage pour lequel il est créé.

Au courant de la première moitié du 20^e siècle, deux tendances s'expriment quant à l'interprétation des œuvres. La première est basée sur une approche *iconographique*. Elle est représentée par les incontournables travaux d'**Émile MÂLE**². Ses trois ouvrages monumentaux ont connu une très grande diffusion et répandu largement sa conception, selon laquelle l'art médiéval est didactique, le rôle des images étant d'instruire les illettrés. Le volume de 1908 comporte deux parties, titrées 'L'art historique' et 'L'art didactique', dans laquelle le chapitre III est consacré à 'L'art et la destinée humaine – Le tombeau'. Mâle donne comme fondement essentiel du monument funéraire le souci du salut de l'âme. Il nomme 'la famille' un second composant, qu'il voit dans la présence de la femme et du lignage. Mâle semble impressionné par l'importance de ce sentiment de la famille et, une seule fois, il lui donne un nom : « la vertu du sang », sans scruter plus loin.

L'autre méthode, qui se fait connaître un peu plus tard, est une approche *formelle*. Elle est magistralement représentée dans les ouvrages d'**Erwin PANOFKY**, qui promeut une approche sensitive, c'est-à-dire par les seuls sens, par laquelle on s'introduit dans l'œuvre³. Ce sont les propriétés mêmes de l'objet, hors de toute pré-interprétation, qui sont le point de départ de son analyse. Panofsky a expliqué sa méthode d'analyse qui mène à l'interprétation des œuvres dans ses *Essais d'iconologie*,⁴ où l'analyse de l'œuvre se fait méthodiquement, suivant des paliers de lecture pour aboutir finalement à une interprétation. C'est après la seconde guerre mondiale que Panofsky produit une synthèse sur l'art funéraire de l'Europe occidentale ainsi qu'une interprétation de celui-ci, dans un compte-rendu de quatre conférences tenues à l'Institute of Fine Arts de l'université de New-York en 1956, publié en un livre majeur *La sculpture funéraire*⁵. On doit à Erwin PANOFKY d'avoir fait de l'histoire de l'art une science de l'interprétation par un concept d'une « philosophie des formes symboliques ». L'œuvre d'art, dans son statut de forme symbolique, objective l'essence d'une époque ; les sculptures funéraires sont à interpréter comme des symboles durables de l'imagination, des désirs et des aspirations que chaque culture associe à la mort. L'auteur fonde ainsi une histoire de l'évolution de la perception de la mort. Pour survoler avec ce concept les millénaires d'histoire des civilisations, Panofsky rappelle d'abord que les craintes et les tabous originels de l'homme primitif survivent tout autour de nous, et même en nous. La croyance de l'impossibilité d'une extinction de la vie inspira une crainte primordiale de la mort bien plus forte que tout sentiment de deuil et qui sera étroitement liée au culte religieux. La crainte n'est pas de LA mort mais DES morts qui nous entourent. L'homme primitif connaît deux attitudes conjointes et contradictoires : d'une part il faut poursuivre les morts et les empêcher de venir nous troubler et d'autre part il faut les

¹ VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*. 9, p. 21-67.

² MÂLE, Émile, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*. (Paris, 1898) ; ensuite : *L'art religieux de la fin du moyen âge en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*. (Paris, 1908) ; et *L'Art religieux du XII^e siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du moyen âge* (Paris, 1922).

³ PANOFKY, Erwin, *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts*. Munich, 1924.

⁴ PANOFKY, Erwin, *Studies in Iconology*, 1939, traduit en français : *Essais d'iconologie*. Paris, 1967.

⁵ PANOFKY, Erwin, *Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini*. Cologne, 1964, paru simultanément en anglais : *Tomb sculpture. Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. New-York, 1964. Une traduction française parut trente ans plus tard : *La sculpture funéraire, de l'ancienne Égypte au Bernin*. Paris, 1992. Le titre de l'édition française fait l'économie des termes qui explicitent le projet : il s'agit de l'évolution des significations.

ménager et ne pas troubler leur repos. La réflexion sur ce double de l'homme, ou le revenant, mène ensuite à la distinction du corps et de l'âme, ce qui périclisse et ce qui persiste. Et ensuite, de l'âme, entre une *âme-image* (*Bildseele*), et une *âme-vie* (*Lebensseele*). Panofsky pointe ainsi pour chaque culture la coexistence d'idées dichotomiques. C'est dans l'art funéraire de la Grèce antique qu'il note le passage d'une attitude *prospective* ou anticipatrice de la félicité future à une attitude *rétrospective* ou commémorative. L'histoire de l'art funéraire, telle que proposée par Panofsky, démêle constamment l'élément anticipateur de l'élément commémoratif. Cette dichotomie, en principe éliminée lors de l'avènement du christianisme qui élimine complètement le principe du rétrospectif ou commémoratif, fait l'objet d'observations de Panofsky sur l'image du portrait, éminemment rétrospective. Panofsky en retrace l'évolution qui mène du portrait en mosaïque au bas-relief, du bas-relief au haut-relief et de ce dernier à la statue, l'effigie funéraire ayant alors atteint un degré d'indépendance plastique autonome. Ce parcours est reconnu par tous comme naturel à partir d'une conception qui donne comme objectif la figuration, c'est-à-dire le portrait. Panofsky observe les orientations iconographiques mais ne traite pas leur opposition comme telle. À côté des monuments qui sont en quelque sorte des portraits, Panofsky nomme de *type liturgique* ceux qui placent l'effigie du défunt dans une iconographie eschatologique, l'*adventus animae*, et qu'il estime l'innovation la plus importante de la seconde partie du moyen âge.

C'est une présentation différente de celle de l'historien de l'art, que propose celle de l'historien des mentalités. **Philippe ARIÈS**, dans un essai sur l'histoire de la mort, étudie l'attitude devant la mort au moyen âge, investigation ensuite largement explorée dans un ouvrage, qui connut une grande audience¹. Une histoire succincte de l'art funéraire y est intégrée, dans un contexte d'histoire des mentalités. Se référant pourtant constamment à Panofsky, Ariès ne prend pas en considération la double conception que celui-ci avait mise en lumière pour l'interprétation de l'art funéraire. Il se range plutôt dans la conception de Mâle auquel il se réfère également fréquemment. Dans cette fresque impressionnante sur les conceptions de la mort, l'art funéraire est appelé comme témoin, sans que soient éclairées les racines qui l'apparentent à la mentalité, sinon des arguments peu développés comme celui de 'manifestations du sentiment funéraire médiéval'. L'ouvrage est complété par une esquisse d'une typologie de l'art funéraire, qui, en embrassant indistinctement tout le moyen âge, se révèle confuse et inopérante.

Relevant également de l'histoire des mentalités, *Medieval Death* de **Paul BINSKY** replace la mort et le mourant au moyen-âge dans ses implications avec les questions sociales, théologiques et plus largement culturelles de son époque².

Sortant des généralités, deux articles importants lancent une recherche dans un composant majeur de la problématique de l'art funéraire qu'est la mémoire : **Otto Gerhard OEXLE**, *Die Gegenwart der Toten*³, et *Memoria und Memorialbild*⁴. Oexle démontre que dans diverses manifestations de la mémoire il ne s'agit pas tant ou seulement d'une conception de LA mort que de la présence DES morts. Un rôle éminent est attribué à la nomination du mort (*Namensnennung*), par le fait qu'elle fut intégrée à la liturgie. Oexle conclut de son exposé que le nom proclamé rend le mort présent. Ces observations pourraient être poursuivies sur un corpus de monuments ; elles alimentent, en effet, autant la vision ecclésiale que la mémoire du corps.

C'est dans cette ligne de recherche que se situe l'étude de **Michel LAUWERS**, *La mémoire des ancêtres*⁵. L'auteur explore ici une des plus importantes manifestations du culte des morts, celui des ancêtres, qui sont des fondateurs. La mémoire des ancêtres est avant tout supportée par la prière, l'oraison, ce pourquoi Michel Lauwers utilise le néologisme de *mémoraison*. Le monument funéraire, comme support de la mémoire, n'intervient pas dans cette étude.

Cette connexion entre les rites ou coutumes et le monument funéraire est abordé avec bonheur par la contribution de **Renate KROOS**, *Grabbräuche – Grabbilder*⁶, recherche qui nous remet en présence d'objets mémoriels, après tant d'études sur les conceptions de leurs concepteurs.

Une rencontre avec l'art funéraire en dehors de tout préalable théologique, social ou politique, est toujours possible. C'est ce que démontre le monumental ouvrage de **Kurt BAUCH**,¹ *Das mittelalterliche*

¹ ARIÈS, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident, du Moyen Age à nos jours*. Paris, 1975 ; *L'homme devant la mort*. Paris, 1977.

² BINSKY, Paul, *Medieval Death, Ritual and Representation*. Londres, 1996.

³ OEXLE, Otto Gerhard, *Die Gegenwart der Toten*, dans *Death in the Middle Ages*, éd. BRAET, H. et VERBEKE, H. Louvain. 1983, p. 19-77.

⁴ OEXLE, Otto Gerhard, *Memoria und Memorialbild*, dans SCHMID, K. et WOLLASCH, J. *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter*. Munich, 1984. Münstersche mittelalter Schriften, bd. 48, p. 384-441.

⁵ LAUWERS, Michel, *La mémoire des ancêtres, le souci des morts. Morts, rites et société au moyen âge. (Diocèse de Liège, XIe-XIIIe siècles)*. Paris, 1996.

⁶ KROOS, Renate, *Grabbräuche – Grabbilder*, dans SCHMID, K. et WOLLASCH, J. *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter*. Munich, 1984. Münstersche mittelalter Schriften, bd. 48, p. 285-354.

Grabbild. C'est une étude de l'art funéraire dans une de ses expressions plastiques : elle traite exclusivement de la sculpture figurative et est limitée au moyen âge. Mais d'autre part, la matière est traitée selon un critère strictement élitiste quant aux qualités intrinsèques des œuvres. La sculpture funéraire est présentée en un parcours des œuvres les plus significatives dans une recherche qui, implicitement, est celle de la qualité formelle d'une représentation de la figure humaine. L'étude couvre l'Europe occidentale, Allemagne, France, Angleterre, Italie, mais pas l'Espagne. L'option de l'auteur, de suivre une route des crêtes, pour rendre compte de l'art funéraire, se fonde sur l'idée d'une continuité de transmission du génie de l'artiste qui intuitivement dit ou prédit son époque. Bauch qualifie ainsi nombre d'œuvres de provinciales. Dans l'optique de l'ouvrage il n'y a pas de voies parallèles, fussent-elles éphémères, qui retiennent l'attention. Analyse poussée des grandes œuvres de l'art funéraire médiéval, appuyée sur une impressionnante documentation, l'ouvrage, s'il est devenu indispensable, est en fait, de par ces options, un ouvrage classique, dans le sens où l'œuvre d'art est admirée, donc existe, hors de son contexte. Le parcours de l'étude suit plusieurs tracés parallèles, ce que révèle la table des chapitres dont certains traitent une matière chronologique (les débuts en France, le *Hochgotik*, le Trecento), d'autres des matières topographiques (les sculptures anglaises, l'Italie), d'autres encore des matières typologiques (les tombes doubles, les chevaliers, les monuments de cavaliers), et encore de matière iconographique (les transis). Pour intéressantes qu'elles soient, ces diverses approches ne s'insèrent pas dans un exposé structuré. Focalisé sur la figure humaine se résumant essentiellement à l'effigie du 'gisant', l'ouvrage ne traite pas de la figure de l'homme agenouillé, qui pourtant émerge dès le 14^e siècle. Enfin, trait significatif, un dernier chapitre (XXI) d'ailleurs traité *Annexe*, est consacré aux œuvres à deux dimensions (*Flachbilder*), tombes en mosaïque, en pierre gravée, tombes peintes etc. qui se situent en marge de la sculpture conçue comme art majeur.

L'ouvrage paru vingt ans plus tard, **Hans KÖRNER**, *Grabmonumente des Mittelalters*, a comme objet de montrer comment les motivations et significations attachées aux monuments funéraires sont liées à leur structure architectonique et leurs représentations, soit, en bref, leur morphologie². L'auteur fait la critique des interprétations des œuvres qui rapportent sans nuances les formes des monuments à un présupposé de signification. Quand des formes se figent dans des types, il est tentant d'attribuer une relation simple entre typologie et signification. Körner montre que les jointures entre typologie et iconologie sont possibles mais non évidentes. Il estime qu'il faut se garder, déjà par la seule exigence d'historien de l'art, de mêler typologie et iconologie en restant critique vis-à-vis des classifications et attentif à la frontière parfois indéfinissable entre types de monuments. La classification, écrit-il est un précieux outil mais il faut rester disponible pour la mettre en question. Dans cet ouvrage, l'art funéraire médiéval est traité en chapitres dans une présentation diachronique des typologies, qui chacune toutefois se manifeste à des périodes assez précises. Sont ainsi étudiés les typologies diverses : *tumba*, arcosole, enfeus, sarcophages muraux, mausolées, tombes sous baldaquin, etc., et en une même distribution des iconographies, le gisant idéalisé, la tombe de conjoints, la tombe-statue, le transi etc. Deux trames se superposent, celle d'une typologie des formes et celle d'une iconologie ; l'auteur passe de l'une à l'autre. Sa recherche montre que les aspects purement formels sont ancrés plus profondément dans la nature humaine que les aspects iconographiques. En ce sens elle témoigne pour la mémoire du corps.

Une autre recherche se concentre sur l'image elle-même, qui si elle ne répond pas de toute l'histoire de l'art, y occupe une place privilégiée. *L'image à l'époque romane* de **Jean WIRTH**, se présente comme une reprise de l'œuvre magistrale d'Émile Mâle de 1922, enrichie de ce que 75 ans ont produit d'analyses et de découvertes³. Wirth expose comme Mâle, non par une suite chronologique ou par une structure typologique, mais par des thèmes. Alors qu'Émile Mâle limitait son étude à l'art religieux, celle de Jean Wirth y englobe tous les aspects de l'image. Les grands thèmes illustrés dans l'ouvrage se rapportent à trois périodes. Une première partie explore comment les images sont sacralisées ; une seconde partie dévoile une crise de la figuration et une restructuration de l'image, tandis qu'une troisième partie étudie les incidences de la réforme grégorienne sur la figuration. Dans la suite, **Jean WIRTH**, dans *L'image à l'époque gothique* développe des thèmes comme le culte des images, la relation entre image et relique ; un recentrement de thèmes se rapportant à l'imitation de la nature ainsi qu'une exploration de l'univers iconographique, dans lequel prend place un chapitre sur le culte des morts⁴.

Une rare et dense synthèse de vulgarisation est donnée par **Xavier DECTOT**, *Pierres tombales médiévales*, ouvrage où sont mis en évidence les courants de la pensée religieuse à l'origine de l'évolution

¹ BAUCH, Kurt, *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11 bis 15 Jahrhunderts in Europa*. Berlin et New-York, 1976.

² KÖRNER, Hans, *Grabmonumente des Mittelalters*, Darmstadt, 1997.

³ WIRTH, Jean, *L'image à l'époque romane*. Paris, 1999.

⁴ WIRTH, Jean, *L'image à l'époque gothique (1140-1280)*, Paris, 2008.

de l'art funéraire¹. Sont ainsi mis en lumière la double orientation de la fonction des monuments à diverses époques : celle du salut de l'âme et celle de la commémoration. Dans cette dichotomie, reprise de Panofsky, Dectot situe l'évolution de la commémoration dans celle de la famille ou du groupe.

À côté des études générales on signalera encore les grandes expositions à thème dont depuis quelques décennies les catalogues sont assortis d'un bouquet d'essais. On retiendra pour ce qui concerne l'art funéraire :

- *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*, Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, 1994 ;
- *Leven na de dood. Gedenken in de late middeleeuwen*. Utrecht, Catharijnenconvent, 1999 (dir. Truus van Bueren) ;
- *Entre Paradis et Enfer. Mourir au Moyen Âge*, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 2 décembre 2010-24 avril 2011 (dir. Sophie Balace et Alexandra De Poorter).

Des secteurs particuliers de l'art funéraire ont été l'objet d'études importantes, les unes se rapportant une période, d'autres à une typologie, d'autres encore à une iconographie. La période carolingienne est étudiée par divers ouvrages de **Cécile TREFFORT**². La typologie des plates-tombes gravées a été recensée par **F. A. GREENHILL**³, dans une vaste enquête couvrant la majeure partie de l'Europe continentale. L'auteur, suivant une curieuse habitude anglaise, établit une typologie des monuments suivant le critère de l'accoutrement des effigies. Une autre typologie, celle des lames de laiton gravées, a fait l'objet d'une étude importante par **Malcolm NORRIS**, dont l'ouvrage monumental embrasse tous les aspects de la production funéraire de lames de laiton en Europe.

Des études importantes ont été publiées se rapportant à quelques iconographies particulières : celle de **Alfred WECKWERTH**, concernant l'origine de l'épithaphe figurative⁴ ; celle de **Kathleen COHEN**, concernant l'iconographie du transi⁵, étude portant sur la figure du transi qui apparaît à la fin du moyen âge comme une image d'anxiété devant la mort et qui à la Renaissance se transforme en un symbole de résurrection. En annexe figure une liste des œuvres, incomplète, ne retenant pour la Belgique que les œuvres de prestige ou bien connues. L'ouvrage de **Judith W. HURTIG**, traite de l'ensemble des gisants représentés en armes, de France, d'Angleterre et d'Allemagne, qui n'ont été jusqu'alors étudiés soit partiellement, pour des provinces ou régions particulières, soit du point de vue de l'armement ou de l'héraldique⁶. **Anne McGee MORGANSTERN**, a étudié les 'tombes de parentèle', qui apparaissent au milieu du 14^e siècle et parmi lesquelles figurent deux tombes des ducs de Brabant. L'auteur s'attache au programme figuratif, constitué de la parentèle, sans relever qu'il remplace un autre programme iconographique, ecclésial⁷.

Pour la région qui nous occupe ici, l'ancien évêché de Liège, la production de l'art funéraire est étudiée dans le cadre plus général de l'histoire de l'art dans le seul ouvrage de synthèse sur l'art mosan : **J.J.M. TIMMERS**, dont le tome I concerne l'art roman et présente les tombes de cette époque dans un chapitre consacré aux statues ; tandis que le tome II consacre un chapitre entier aux monuments funéraires⁸.

Enfin, des inventaires d'œuvres d'art funéraire fournissent une base de documentation. Les effigies de gisants conservés en Belgique ont été étudiées par **Adelin DE VALKENEER**, dont la publication est un catalogue raisonné⁹. Une synthèse des tombes de la ville de Bruges par **Valentin VERMEERSCH**, est un ouvrage pionnier en la matière ; il inventorie les monuments de tous types, antérieurs à 1578, en ce compris les monuments disparus documentés¹⁰. Un inventaire raisonné de plates-tombes figuratives dans

¹ DECTOT, Xavier, *Pierres tombales médiévales. Sculptures de l'au-delà*. Paris, 2006

² TREFFORT, Cécile, *L'Église carolingienne et la mort*. Lyon, 1996 ; *Mémoires carolingiennes. L'épithaphe entre célébration mémorielle, genre littéraire et manifeste politique (milieu VIII^e-début XI^e siècle)*. Rennes, 2007.

³ GREENHILL, F.-A., *Incised Effigial Slabs. A Study of Engraved Ston Memorials in Latin Christendom, c. 1100 to c. 1700*. 2 vol. Londres 1976.

⁴ WECKWERTH, Albert, *Der Ursprung des Bildepithaps*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 20. Berlin, 1957.

⁵ COHEN, Kathleen, *Metamorphosis of a Death Symbol. The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*. Los Angeles-Londres, 1973.

⁶ HURTIG, Judith, *The Armored Gisant Before 1400*. New-York-Londres, 1979.

⁷ MORGANSTERN, Anne McGee, *Gothic Tombs of Kinship, in France, The Low Countries, and England*. Pennsylvania State University Press, 2000.

⁸ TIMMERS, J.J.M., *De kunst van het Maasland*, 1, Assen, 1971, 2, *De Gotiek en de Renaissance*, Assen, 1980.

⁹ DE VALKENEER, Adelin, *Inventaire des tombeaux et dalles à gisants en relief en Belgique*, dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments et Sites*, 14, 1963, et *Iconographie des dalles à gisants de pierre en relief en Belgique : moyen âge roman et gothique*, dans *Revue des Archéologues et Historiens de l'Art de Louvain*, t.5, 1972.

¹⁰ VERMEERSCH Valentin, *Grafmonumenten te Brugge voor 1578*. 3 vol. Bruges, 1976. Dans cet ouvrage les sources sont citées, sans analyse critique.

la province de Limbourg est donné par **Étienne VAN CASTER et Roland OP DE BEECK**, en 1981¹. Ont été publiés par **Hadrien KOCKEROLS** des catalogues raisonnés, de l'ensemble des monuments antérieurs à 1800 de diverses régions mosanes² ainsi qu'un catalogue raisonné des gisants du Brabant wallon³. Un inventaire de la province de Flandre-Occidentale, dû à **Ronald VAN BELLE**, est un catalogue raisonné des tombes et épitaphes plates et figuratives de la province, des origines au 19e siècle ; il est accompagné d'une intéressante documentation sur le costume⁴.

6. Sources et documentation

A. Sources monumentales

La source monumentale est l'artefact qui crée une mémoire mentale d'une personne décédée. L'artefact, l'œuvre, est le support d'une mémoire opérant par les deux canaux de communication que sont le texte et l'image.

Le texte d'un monument funéraire a la caractéristique d'être performatif, c'est-à-dire qu'en écrivant que l'objet est une mémoire, il la crée. Cette disposition est toutefois conditionnée par l'existence de deux propriétés. La première est que le texte commémoratif renvoie à la sépulture de la personne qu'il dit commémorer. Cela s'exprime par les termes de *Cy gist* ou *Ci-devant repose*, etc. Ces termes sont écrits sur un objet unique, comme le corps du défunt est unique. L'objet auquel il renvoie, la sépulture, qui crée le lien avec l'objet, peut ne plus exister. L'objet hors de son contexte d'origine, reste toutefois la source monumentale, bien que son lien contextuel d'origine soit une de ses composantes essentielles.

L'autre propriété nécessaire est que ce 'dit' soit exclusif. Ainsi le poète qui écrit *et là gist le duc au milieu du chœur de l'église Saint-Pierre*.. écrit une proposition qui renvoie à l'église Saint-Pierre et non à la sépulture. Et celle du chroniqueur qui transcrit le texte de la tombe, renvoie à la tombe, non à la sépulture. *Ici gist* ne peut être écrit qu'une seule fois pour être la source monumentale.

Le lien entre texte et sépulture est non seulement inscrit dans le texte, il l'est également dans l'image, particulièrement lorsque celle-ci recouvre la sépulture. Ce lien peut se détendre et disparaître lorsqu'on déplace le monument. Son statut de source monumentale, n'en est pas affecté.

Le monument funéraire peut être dissocié en deux objets, l'un qui prend en charge l'image, l'autre le texte. Le cas est courant pendant les premiers siècles du moyen âge, où le texte de monuments d'une certaine importance ne figure pas sur la tombe mais est peint sur un écriteau fixé au mur à proximité de la tombe. Lorsque l'écriteau vient à disparaître, ce qui est toujours le cas, le texte est implicitement présent et cette situation n'élimine pas la qualité de source monumentale de la tombe.

L'image dépourvue de texte est également possible et est même le cas ordinaire pendant les premiers siècles du moyen âge où les monuments sont rares. Le monument d'une personne reconnue comme éminente et méritant à ce titre d'être commémorée, et qui est le seul monument dans son environnement, n'a pas besoin d'être désigné par le nom de la personne, personne n'ignorant de qui il s'agit.

Le texte qui désigne le nom a une double fonction : l'une étant de dire qu'il s'agit d'un mémorial, l'autre de donner l'identité du commémoré. En l'absence d'identité, la première fonction suffit pour lui conférer le statut de source monumentale. L'interprétation de l'image fonctionne alors par analogie avec les monuments dont les commémorés sont identifiés. De même les sources monumentales comprennent nombre de monuments qui sont fragmentaires mais dont l'image du fragment permet une reconstitution typologique.

L'examen critique des sources monumentales ne porte pas seulement sur celui de ses composants, le texte et l'image, mais également sur leur relation. On découvre des images qui s'avèrent 300 ans plus jeunes que le texte qui les accompagne et également des textes 100 ans plus jeunes que l'image qui lui est associée.

La qualité d'objet de mémoire reste attachée à l'objet. Lorsque l'intention de mémoire qui instaure le monument médiéval est éteinte, il reste le témoignage de sa matérialisation, qui en fait la source monumentale.

¹ VAN CASTER Étienne et OP DE BEECK Roland, *De Grafkunst in belgisch Limburg. Vloerzerken en -platen met persoonsvoorstellingen (12^e tot 17^e eeuw)*. Assen, 1981.

² KOCKEROLS, Hadrien. *Monuments funéraires en pays mosan, arrondissement de Huy*. Malonne, 1999 ; idem, *arrondissement de Namur*. Malonne, 2001 ; idem, *arrondissement de Dinant*. Malonne, 2002, idem, *arrondissement de Liège*. Namur, 2004 ; idem, *arrondissement de Philippeville*, Namur, 2006, idem, *la pointe de Givet*. Namur, 2007 et idem, *arrondissement de Waremme*. Namur, 2008. Hadrien Kockerols est le nom d'auteur de Victor Kockerols.

³ KOCKEROLS, Hadrien. *Les gisants du Brabant wallon*. Namur, 2010.

⁴ VAN BELLE Ronald, *Vlakke grafmonumenten et memorietaferelen met persoonsvoorstellingen in West-Vlaanderen. Een inventaris, funeraire symboliek en overzicht van het kostuum*. Bruges, 2006.

B. Sources iconographiques

B.1. Reproductions par contact

Les reproductions par contact opèrent suivant des techniques différentes selon le relief de l'objet. Les objets en trois dimensions sont reproduits par moulage, ceux en deux dimensions par des empreintes.

L'**empreinte** réalise un *fac simile* de l'objet de deux dimensions dont le graphisme a été réalisé par la gravure au trait. Le matériau gravé est de la pierre, du métal, ou toute autre matière qui se prête à la gravure au trait. Dans notre corpus ce sont la pierre de la plate-tombe et la lame de laiton.

Deux méthodes sont utilisées : celle du *frottage* et celle de l'*estampage*. Le frottage se fait en frottant un morceau de cire noire sur une feuille de papier couvrant la surface à reproduire (anglais *rubbing*). L'estampage se fait en tamponnant la feuille de papier avec un tampon de graphite moulu imbibé dans de l'huile de lin (anglais *dabbing*). Le frottage est noir, l'estampage est gris. Le résultat est le même et on le nomme généralement le *frottis*. On nomme donc ici *frottis* l'empreinte réalisée par l'une ou par l'autre technique.

B.1.1. Le Frottis

Le frottis reproduit l'œuvre dans ses dimensions et son dessin, mais aussi dans son état de conservation, avec ses lacunes, cassures et blessures de tout genre. Dans cet état il peut être désigné par *frottis brut*. Pour l'interprétation de l'œuvre, ou même pour une qualité de lecture, les diverses blessures n'apportent rien et ses blessures sont une gêne. On peut y remédier par une opération qui consiste à éliminer les blessures dues aux injures du temps. On peut également restituer en une certaine mesure les lacunes. On obtient alors un *frottis épuré*. L'opération est délicate car il est parfois difficile de faire la distinction entre supprimer une blessure et combler une lacune. Une fois épuré le frottis brut n'existe donc plus. On peut aujourd'hui éviter cet écueil en travaillant à cette restauration sur un *fac simile* scanné du frottis brut. Numérisé, le frottis peut être présenté en image positive ou négative.

Le grand intérêt du frottis d'une dalle funéraire de pierre est qu'il est le plus souvent infiniment plus lisible que la pierre ou la meilleure photo de la pierre. Ainsi, les dalles gravées médiévales sont majoritairement présentées sous leur reproduction par frottis. Le frottis s'avère une source capitale lorsque le monument de pierre ou de métal a disparu. Le frottis est un objet fragile. Le papier utilisé est souvent d'une qualité qui vieillit mal. Il est conservé roulé, éventuellement marouflé, et aujourd'hui sauvegardé par sa numérisation. En ce dernier cas on perd évidemment la conformité dimensionnelle.

La confection de frottis se développe et se popularise en Angleterre dès avant le milieu du 19^e siècle et des collections de frottis de nos régions sont bientôt constituées par des 'antiquaires' anglais. En Belgique, la découverte du patrimoine funéraire par le truchement des frottis connaît un succès certain dès les années 1850 et donne lieu à quelques expositions qui leur seront consacrées. Certaines collections constituées ainsi par des amateurs finissent par aboutir dans des institutions muséales ou des sociétés archéologiques. Il se pose alors un nouveau problème lorsque le frottis vieillit mal ou est mal conservé et que le monument n'existe plus. Le frottis devient alors l'objet à restaurer en vue de sa bonne conservation.

Le corpus comprend la référence à 224 frottis, provenant de diverses sources belges et étrangères :

- 29 des collections des Musées royaux d'Art et d'Histoire, musée du Cinquantième à Bruxelles. La collection de frottis est due à l'initiative de Louis Cloquet, professeur à l'université de Gand. Elle comprend 132 frottis¹.
- 25 de la collection de la Société archéologique de Namur. Cette collection serait la plus ancienne de Belgique : un premier fonds date de 1852-1854 et un second des années 1860, dû à Albert Bequet. Elle comprend 80 frottis². Elle comprend plusieurs frottis de monuments disparus, et qui nécessitent une restauration

¹ Un catalogue en a été publié en 1912 : ROUSSEAU, Henry, *Frottis de tombes plates. Catalogue descriptif*. Bruxelles, 1912 ; complété par IDEM, *Supplément au Catalogue descriptif des frottis de tombes plates*. Bruxelles, 1923. Un certain nombre de frottis ont été marouflés. La collection a souffert de déboires au bâtiment où ils ont été conservés.

² Un catalogue en a été publié en 2000 : KOCKEROLS, Hadrien, *La collection de frottis de tombes plates de la Société archéologique de Namur*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, 74, 2000, p. 23-47.

- 37 de la collection du Victoria & Albert Museum, Londres. Cette collection comprend un grand nombre de frottis de Belgique, vraisemblablement dus à James Weale¹.
- 22 de la collection de la British Library, Londres (autrefois au British Museum). Catalogues consultables on-line sur le site de la British Library : www.bl.uk/catalogues/manuscripts.
 - ms 35135, comprend 137 frottis de plates-tombes de pierre, dus à W.F. CREENY, dont 66 de Belgique².
 - ms 35136 comprend 141 frottis de lames de laiton, de Creeny, dont 37 de Belgique³.
- la collection de l'ancienne Société archéologique de Bruges, conservée dans les réserves de l'hôpital Saint-Jean à Bruges. Comprend 47 frottis dont un seul concerne le diocèse de Liège⁴.
- la collection du Service provincial de la culture (de la province de Flandre occidentale). Comprend 15 frottis se rapportant au diocèse de Liège⁵.
- 51 de la collection de R. Op de Beeck à Anvers. Initiée vers 1950, et réalisée sur du papier qui n'a pas résisté au vieillissement, les reproductions de cette collection ont été remplacées par des clichés photographiques des originaux.
- 30 de la collection H. Kockerols à Malonne.

B.1.2. Moulages.

Des moulages sont réalisés à titre documentaire ou préventif. Le moulage, de plâtre, de stuc ou de résine, est une source lorsque le monument n'existe plus ou lorsque le moulage représente un état antérieur du monument actuel. Des moulages sont conservés au service de L'atelier de moulage des Musées royaux d'art et d'histoire à Bruxelles. Il n'en est pas publié de catalogue récent. Le corpus comprend 8 mentions de moulages, dont un d'un monument disparu.

B.2. Reproductions photographiques

Les documents photographiques sont une source qui permet de connaître non seulement un monument disparu, mais également un état antérieur du monument. Nombreuses sont les restaurations faites aux monuments sans avoir pris ou voulu fixer l'état avant restauration.

La collection photographique de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA) à Bruxelles possède des clichés d'un grand nombre des monuments du corpus. La même collection comprend les photos des frottis de la collection précitée des Musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles, antérieures à 1912. Depuis peu elle comprend également la collection de R. Van Belle, citée ci-dessus. Le corpus comprend la mention de quelques photos anciennes du Fonds Lemaire à la KUL à Louvain.

B.3. Reproductions artistiques

B.3.1. Le dessin

On conserve un certain nombre de dessins postérieurs au moyen âge, datant du 16^e et surtout de la première moitié du 17^e siècle. Ces dessins sont principalement illustratifs : pour les contemporains il illustre un texte et vient s'intégrer dans un ouvrage historique. Rares sont les dessins isolés, conservés sur une feuille volante ; on peut croire qu'ils appartiennent à un projet d'ouvrage. Le dessin peut être un modèle pour une gravure projetée. Il est donc fort rare. Les croquis sur feuille volante que l'on trouve dans les recueils des généalogistes-historiens ont néanmoins une valeur documentaire certaine.

Deux ensembles de dessins ont fourni des données sur les monuments. Le manuscrit des *Mémoriaux d'Antoine de Succa*, conservé à la Bibliothèque royale Albert Ier à Bruxelles, fut réalisé sur commande des archiducs Albert et Isabelle. De Succa visita divers lieux des Pays-Bas, de 1601 à 1608, nota et

¹ Le catalogue en a été édité plusieurs fois : CLAYTON, Muriel, *Catalogue of Rubbings of Brasses and Incised Slabs*, Victoria and Albert Museum, 3e éd. Londres, 1968.

² Dont 71 ont été publiés dans CREENY, W.F., *Illustration of Incised Slabs of the Continent of Europe from Rubbings and Tracings*. Norwich, 1891.

³ Dont 80 ont été publiés en 1884 dans CREENY, W.F., *A Book of Fac-similes of Monumental Brasses on the Continent of Europe*, Londres, 1884.

⁴ Un catalogue en a été publié par VAN BELLE, R., *Vlakke grafmonumenten en memorietafereelen met persoonsvoorstellungen in West-Vlaanderen*, Bruges, 2006, p. 88-89.

⁵ Un catalogue en a été publié par VAN BELLE, R., *Vlakke grafmonumenten en memorietafereelen met persoonsvoorstellungen in West-Vlaanderen*, Bruges, 2006, p. 89-92.

dessina des monuments funéraires et autres. Il est peintre, dessine les figures, leur costume, mais beaucoup moins les monuments proprement dits¹.

Un autre ensemble est formé par les quelques dessins, 9 au total, qui accompagnent les épitaphes du manuscrit du Pseudo-Langius, dont il est question ci-après.

Le corpus mentionne en tout 134 dessins.

B.3.2. La gravure

Reproductions du dessin par un procédé mécanique, les premières **gravures** de monuments funéraires apparaissent dans les ouvrages historiques de la première moitié du 17^e siècle. Leur qualité est très inégale. Le rôle secondaire que joue la gravure dans l'ouvrage, est responsable de leur qualité relativement faible. Réalisée pour illustrer un ouvrage, la gravure est fréquemment recopiée pour des nouveaux ouvrages. Comme tout dessin, il perd en général de sa fiabilité lors de ces copies consécutives. Un certain nombre de gravures du 17^e siècle sont des documents uniques de monuments disparus.

Des données importantes ont été fournies par les gravures d'Ertinger, publiées par Le Roy².

Il est étonnant que les gravures du 17^e siècle, fréquemment appelées pour illustrer des textes historiques, n'aient jamais fait l'objet d'un examen critique. Le corpus comprend la mention de 13 gravures du 17^e siècle.

B.3.3. La maquette

Une image réduite du monument funéraire peut se trouver, à titre accessoire, sur des sculptures. Tel est le cas de la tombe de saint Poppon sur le socle de sa chaise.

C. Sources textuelles

Les **écrits hagiographiques** livrent nombre de données pour les tombes des premiers siècles mais les données se limitent aux mentions des lieux et de localisation de sépulture. Les sources littéraires, celles des **chroniques** et des gestes, offrent quelque fois des descriptions de monuments ; celles-ci toutefois sont très succinctes, élémentaires et trahissent le manque de langage pour décrire le visuel. Les données sont fort peu nombreuses pour les sources juridiques, contrats, procès, testaments. Elles sont éparses et ne proviennent pas de travaux de synthèse.

Les historiens du 17^e siècle, qui illustrent leur texte par des gravures de monuments, ne font aucun lien entre l'image et le texte : ils ne décrivent pas les monuments.

Le seul genre d'ouvrage où se puisent des données textuelles pour le mémorial est celui des « **épitaphiers** ». Pas du tout littéraires, ce sont des recueils d'inscriptions funéraires et des emblèmes qui les accompagnent : les blasons. Ils sont rédigés par des hérauts d'armes avec l'intention de les publier ce qui pour aucun d'eux ne fut le cas. Restés à l'état de manuscrits, plusieurs ont été édités au 20^e siècle, offrant aux historiens et surtout aux généalogistes et aux héraldistes de nombreuses données sur l'identité de personnages décédés, mais en laissant de côté la description de leur tombe. Les épitaphiers sont néanmoins précieux comme source du corpus, car ils fournissent bien souvent des inscriptions aujourd'hui illisibles ou disparues, ou partielles. Grâce à la prévenance des bibliothécaires devant l'exemplaire unique, certains de ces recueils ont été recopiés. Ces recueils sont incomplets et ne prétendent d'ailleurs pas l'être. Les monuments les plus présents sont les plus récents, dont avec le temps augmente le nombre d'écus dont ils sont chargés. Ce sont aussi ceux qui présentent le plus de faux, tant dans la pierre que dans l'épitaphier.

Trois épitaphiers ont été exploités pour documenter le catalogue des œuvres. Le plus ancien est un manuscrit, conservé à l'abbaye de Notre-Dame de Saint-Rémy à Rochefort, titré *Origine, commencement et accroissement de la ville et Cité de Liège*. Il date de 1584-1586 et est dû à Arnold de Wachtendonck, chanoine de Saint-Martin à Liège, après avoir été attribué à Charles Langius, chanoine de Saint-Lambert à Liège. Nous le nommons 'le Pseudo-Langius'³.

¹ DE SUCCA, Antoine, *Mémoriaux*. Éd. COMBLEN-SONKES, Micheline et VAN DE BERGHEN-PANTENS, Christiane, *Les mémoriaux d'Antoine de Succa*, 2 vol., Bruxelles, KBR, 1977 (Contribution à l'étude des primitifs flamands, 7).

² LE ROY, Jacques, *Notitia Marchionatus Sacri Romani Imperii*, Amsterdam, 1678.

³ Le manuscrit comprend les notices historiques sur les principales églises de Liège, accompagnées de dessins aquarellés ainsi que de relevés épigraphiques et héraldiques. Les vues des églises ont été publiées par BRAGARD, R., *Vues anciennes d'églises liégeoises d'après un manuscrit de 1584-1586, appartenant à l'abbaye de Rochefort*, dans *Cercle culturel et historique de Rochefort, Monographie n° 22*. s.d., s.l. repris du *Bulletin de la Société royale 'Le Vieux-Liège'*, 180, 1973, p. 205-226. Il comporte également 9 dessins de monuments funéraires que nous avons publiés à diverses occasions, dont 7 dans le catalogue joint à cette thèse.

La seconde source épigraphique est due à Henri Van den Berch, héraut d'armes liégeois¹.

Le troisième est un ensemble de fardes du Fonds Le Fort, conservé aux Archives de l'État à Liège, où l'on trouve des notes d'épigraphie et d'héraldique rangées selon les localités. Elles sont dues à deux hérauts d'armes liégeois, Jean-Gilles Le Fort et son fils Jacques-Henri Le Fort, qui succède à son père en 1718. De leurs travaux généalogiques sont extraits environ 2000 feuilles volantes qui ont été classées selon la provenance des monuments funéraires². Les notes datent de 1656 à 1751.

7. Typologie et plan de l'exposé

Références typologiques

Les ouvrages pionniers, qui collationnaient des décennies d'exploration du patrimoine funéraire, ont établi les premières typologies des monuments.

Viollet-le-Duc, dans son *Dictionnaire* (1868), classe les monuments en trois séries :

1. Les sarcophages apparents,
2. Les socles posés sur une sépulture
3. Les tombes plates au niveau du sol, et dans cette série il distingue
 - les tombes sur socles très bas,
 - les tombes à ras du sol.

Paru la même année **De Caumont**, dans son *Abécédaire d'archéologie* (1868), classe les monuments (du style ogival primitif) en trois types :

1. Les tombeaux avec arcade pratiquée dans les murs ou adossés aux murs,
2. Les tombeaux isolés,
3. Les grandes dalles ... incrustées dans le pavement.

Chez ces deux auteurs il s'agit plutôt des listes car il n'y reconnaît pas de critère de classement. On note les exclusions qui pour chacun d'eux restreignent la typologie : Viollet-le-Duc exclut les monuments muraux et De Caumont exclut le sarcophage.

Un peu plus tard **Reusens** dans ses *Éléments d'archéologie* (1885-1886), esquive l'établissement d'une typologie et donne une nomenclature où se suivent : chapelles funéraires, tombeaux apparents, pierres tombales, plates-tombes en cuivre et petits monuments (muraux).

De Lasteyrie, dans le chapitre consacré aux *Monuments funéraires* à l'époque gothique (1927), ne donne également qu'une simple nomenclature, où il inclut les chapelles, les croix et les stèles des cimetières.

Une première typologie cohérente sera formulée par **Paul Rolland** dans *La sculpture tournaise* (1944). Il distingue deux groupes de monuments suivant le critère de l'orientation spatiale et ensuite un second critère de volume :

1. Les dalles, posées horizontalement,
 - les lames (i.e. dalles) gravées,
 - les dalles en relief,
 - les hauts sarcophages.
2. Les stèles murales (petits ex-votos dressés verticalement),
 - les stèles gravées,
 - les stèles en relief.

Le critère de position (horizontal/vertical) sera repris ensuite par **Panofsky**, dans *L'Art funéraire...* (1964), qui introduit une terminologie basée sur l'orientation spatiale en distinguant : la *dalle funéraire* qui est horizontale (Grabplatte, Tomb Slab) de la *pierre tombale* qui est verticale (Grabstein, Tomb Stone) et que l'on nomme plus souvent *stèle*. Le critère de base donné, l'auteur n'a pas poussé plus loin l'examen de la typologie.

Vermeersch, dans *Grafmonumenten Brugge* (1976), consacre un chapitre à la typologie et la morphologie. Le premier critère est celui de l'orientation spatiale, les second et troisième critères sont dans un cas le volume, dans l'autre le matériau et la technique :

1. Les tombes,
 - 1.1. Tombes à ras du sol,
 - dalles gravées (vloerzerken),

¹ Sur le héraut d'armes, voir PONCELET, Édouard, *Van den Berch*, dans *Biographie nationale*, col. 258-260. Ses notes ont été publiées dans *Recueil d'épigraphes de Henri van den Berch, héraut d'armes liège-Looz de 1640 – 1666, édité et annoté par feu Monsieur Léon Naveau de Marteau et le chevalier Arnold Pouillet*, Société des Bibliophiles liégeois, 2 vol. in-4°, 1925 et 1928. La publication ne comporte que le texte, avec, à titre d'illustration, 7 planches aux dessins héraldiques.

² Les épigraphes des Le Fort ont été répertoriées et classées par NAVEAU, Léon, dans *Analyse du Recueil d'épigraphes des Le Fort conservé aux Archives de l'État à Liège*, édité par la Société des Bibliophiles liégeois, Bulletin III, 1888, p. 209-465.

- dalles incrustées,
 - plaques tombales (lames de laiton)
- 1.2. Tombeaux surélevés,

- isolés,
- muraux ou en niche,

2. Les monuments commémoratifs (monuments muraux),

- en pierre
- en plaques (de laiton)
- en panneaux (peinture)

Il y a dans cette typologie une inconséquence : la morphologie des monuments muraux est confondue avec la notion de monument commémoratif.

Philippe **Ariès**, dans *L'homme devant la mort* (1977) donne une typologie confuse. Elle comprend tout d'abord trois types de monuments, auxquelles viennent en fin d'un exposé de l'évolution historique deux autres types :

1. Le tombeau-épitaphe,
2. Le tombeau vertical,
3. Le tombeau horizontal,
4. La stèle cruciforme,
5. Le tableau de fondation.

L'ajout du 4^e et 5^e type est nécessité par le fait que *vertical* comprend à la fois la forme et la fonction du monument. Le premier type, le *tombeau-épitaphe* désigne une simple inscription murale, qui est en réalité un type de tombeau vertical. L'absence de critère clair rend cette nomenclature confuse.

Timmers, dans *Kunst van het Maasland II* (1980), consacre un chapitre à l'art funéraire (Grafkunst), où il distingue trois types de monuments :

1. Platte zerken (plates-tombes),
2. Gisants,
3. Grafkruisen (Croix funéraires).

Cette typologie est une nomenclature et l'exposé ne la suit que très imparfaitement..

Körner, dans *Grabmonumente des Mittelalters*, évite soigneusement l'article défini dans le titre de l'ouvrage et s'abstient ainsi de toute classification. Il s'agit de *Monuments* et non de *Les monuments*. En investiguant sur les origines et les mutations de divers types de monuments, l'auteur fait découvrir la complexité d'une classification de types non rigoureusement définissables. Si chaque type n'est cernable qu'à un moment historique, on revient à l'histoire et la typologie définit des approximations.

La typologie établie pour notre exposé combine deux classifications, l'une morphologique, l'autre iconographique. Elle définit des « types » comme donnée descriptive dans le corpus.

Classification morphologique

La typologie établie ici pour le corpus du diocèse de Liège pose comme premier critère de classification *l'orientation spatiale du monument – horizontal ou vertical*. L'orientation spatiale est une propriété de toute sculpture et même de tout artefact. Les deux orientations répondent à deux attitudes vis à vis de la mort. L'une répond à un affrontement, qui se dresse, l'autre à une résignation, dans le retour à la terre.

Au *monument vertical* répond la stèle, la colonne, la pierre dressée, au *monument horizontal* appartiennent le tumulus, le sarcophage, la tombe.

Plusieurs auteurs cités ci-dessus intègrent dans leur typologie les chapelles funéraires. Ce ne sera pas le cas dans notre typologie et le cas ne se présente d'ailleurs pas. La chapelle funéraire ne tient son statut que du fait qu'elle abrite une ou des sépultures.

Le cas du sarcophage, parfois inclus dans une typologie des monuments funéraires, est particulier. Il est le contenant de la dépouille mortelle et n'a que cette fonction. Il sera tenu dans notre typologie comme *monument* lorsqu'il porte des signes ou des images mémoriels. C'est un cas limite car on ne tient pas la châsse comme un monument funéraire alors qu'elle succède au sarcophage comme contenant.

Ceci dit, l'orientation spatiale pose problème dans des cas-limite. Une dalle de pierre posée sur des pieds ou sur des colonnes, ou encore plus haut, sur un coffre monumental reste un objet horizontal, quelle que soit son élévation au dessus du pavement. Mais lorsque ce monument est reculé contre la paroi et qu'il est augmenté d'un décor sur cette paroi, ou lorsqu'il est enfoncé dans une niche creusée dans la paroi, est-il devenu un monument vertical ? On admettra que les positions, verticale et horizontale

s'excluent, et qu'à la base de la conception du monument il y a un choix de prééminence entre l'une ou l'autre position. On pourra observer que l'évolution des formes et des iconographies peut amener à la disparition d'un type de monument vertical et sa mutation en un type de monument horizontal.

Le critère en second rang définit des catégories, subdivisées en sous-catégories. Il est différent selon le premier critère :

Pour les monuments verticaux, le critère en second rang est encore relatif à la situation, vis-à-vis du sol ou du mur. On distingue les catégories et les sous-catégories morphologiques :

1. *L'arcosole*, qui est un monument appliqué contre la paroi ;
2. *La statue*, qui est un monument autonome, posé au sol, sur un socle ou dans une niche.
3. *L'épithaphe*, qui est un monument encastré dans la paroi, apposé sur la paroi ou suspendu à la paroi, dite aussi stèle murale ;
4. *La stèle*, qui est le monument fiché dans le sol, avec les sous-catégories de :
 - *la stèle plate*
 - *la stèle axiale*

Pour les monuments horizontaux, le second critère est relatif à la sépulture :

5. *Le sarcophage*, qui contient la dépouille mortelle, avec des sous-catégories suivant un critère d'inclusion, le contenant ou le contenu :
 - *le sarcophage* proprement dit, avec ses variantes plastiques et iconographiques
 - *l'endotaphe*.
6. *Les tombes*, qui couvrent la sépulture, avec ses sous-catégories :
 - *la plate-tombe*, qui est encastrée dans le pavement, que l'on nomme succinctement *la dalle* ;
 - *les tombes élevées*, qui sont élevées au-dessus du pavé, avec ses sous-sous-catégories :
 - *la tombe sur socle*
 - *la tombe sur pieds*
 - *tombe sur colonnes*
 - *la haute-tombe*, qui est une tombe sur pseudo-sarcophage.
 - *la tombe en enfeu*, qui est encastrée dans la paroi murale.

Classification iconographique

On distingue cinq types iconographiques, que l'on nomme *images*.

- *l'image-texte*. On nommera ainsi celle qui ne comporte que le dessin d'une inscription. Il n'est pas nécessaire que le texte soit lisible ou qu'il soit compréhensible. Le texte est une image abstraite ; elle peut par exemple former un anneau ou un carré. C'est sa forme dont on retient ici la signification.
- *l'image décorative*. On nommera ainsi celle qui présente un décor géométrique. C'est le cas d'une mosaïque.
- *l'image symbolique*. L'image symbolique est conventionnelle ; elle se rapporte ici à la religion. Dans cette catégorie l'image doit être exclusive. Une image symbolique peut se présenter sur des monuments à l'iconographie plus complexe, comme la dalle d'un gisant qui comporte à ses angles les images des symboles des évangélistes ; il s'agit alors d'une image symbolique qui vient au titre de *motif* sur une image figurative.
- *l'emblème*. On nomme emblème l'image qui est l'attribut conventionnel de la personne commémorée. L'emblème représente la personne ; la convention est d'ordre social. Comme celle du symbole, l'image de l'emblème est exclusive. L'écu qui se présente seul sur une tombe est tenu pour un emblème ; l'écu aux côtés de l'effigie d'un gisant est tenu pour un motif de cette tombe figurative. La catégorie du type emblème comporte deux sous catégories : l'*emblème de fonction* et l'*emblème de lignage* ou emblème *héraldique*.
- *l'image figurative*. Elle représente une ou plusieurs effigies de personnes commémorées. L'image est cumulative : à l'effigie peuvent être associés des images-emblèmes et des images-symboles qui en ce cas sont nommés *motifs*.

Une catégorie iconographique de l'Allégorie n'est pas reprise dans la typologie étant donné qu'elle ne se présente pas dans ce corpus.

Typologie – Dénominations

La typologie établie pour notre exposé combine la classification morphologique et iconographique. Elle suit la classification morphologique dans ses *catégories*.

Selon les catégories, ses sous-catégories et ses sous-sous-catégories se définissent soit selon la classification morphologique (droites) soit selon la classification iconographique (*italiques*).

Les dénominations des *types* en regard de la classification se présentent comme suit :

<i>Catégorie</i>	<i>Sous-catégorie</i>	<i>Sous-Sous-catégorie</i>	<i>Dénomination du type</i>
1. Arcosole			Arcosole
2. Statue			Statue
3. Épitaphe	<i>Épitaphe épigraphique</i>		Épitaphe épigraphique
	<i>Épitaphe figurative</i>		Épitaphe figurative
	<i>Monument commémoratif</i>		Monument commémoratif
4. Stèle	Stèle plate		Stèle
	Stèle axiale		Stèle, croix funéraire, dalle crucifère
5. Sarcophage	Sarcophage		Sarcophage, couvercle de sarcophage
	Endotaphe		Cénotaphe
6. Tombe	Plate-tombe	<i>Plate-tombe à décor abstrait</i>	Endotaphe
		<i>Plate-tombe à décor symbolique</i>	Mosaïque, dalle mosaïquée
		<i>Plate-tombe à emblème</i>	Plate-tombe à décor symbolique
			Plate-tombe à emblème
		<i>Plate-tombe figurative</i>	Plate-tombe héraldique
		<i>Plate-tombe épigraphique</i>	Plate-tombe figurative
	Tombe élevée	Tombe sur socle	Plate-tombe épigraphique
		Tombe sur pieds	Tombe sur socle. Basse-tombe
		Tombe sur colonnes	Tombe sur pieds
		Haute-tombe	Tombe sur colonnes
	Tombe en enfeu		Haute-tombe
			Tombe en enfeu

Cette typologie ne comprend que les *types* qui sont représentés dans le corpus.

Le type de monument n'est pas exclusif pour la commémoration d'une personne. Une personne peut être commémorée à la fois par une tombe et une épitaphe, qui sont alors généralement situés non loin l'un de l'autre. Dans ces cas, le corpus traite les deux objets séparément, au même titre de monument. Il en est de même pour le sarcophage et l'endotaphe qu'il contenait.

Toutes ces catégories de mémoriaux sont antérieures au moyen âge et même au christianisme. L'ordre de leur présentation n'est pas significative, ni historique.

Plan de l'exposé

L'exposé traite la matière répartie selon les catégories définies ci-dessus. Une première partie traite des cinq premières, consacrant à chacune un chapitre et les regroupe sous le titre *Du sarcophage à la Tombe*. L'arcosole, la statue, l'épitaphe, la stèle et le sarcophage, ont chacun une origine spécifique, une histoire propre et occupent un espace particulier.

L'importance de la matière concernant la catégorie *Tombe* lui a fait consacrer trois chapitres. Le chapitre 6 traite des valeurs spatiales et représentatives attachées à la tombe. Le chapitre 7 traite de l'iconographie des tombes et le chapitre 8 est consacré aux thèmes sous-jacents de l'âme et du corps dans l'iconographie. Le plan se présente alors comme suit :

I. DU SARCOPHAGE À LA TOMBE.

Chapitre 1. L'arcosole

Chapitre 2. La statue

Chapitre 3. L'épitaphe

Chapitre 4. La stèle

Chapitre 5. Le sarcophage

II. LA TOMBE

Chapitre 6. L'espace de la tombe

Chapitre 7. L'iconographie de la tombe

Chapitre 8. L'âme et le corps

I. DU SARCOPHAGE À LA TOMBE

Chapitre 1. L'ARCOSOLE

Arcosole vient du terme latin *arcosolium*, formé de *arcus*, arc et *solium*, tombe. On écrit couramment tombe en arcosolium ce qui est tautologique et devrait céder la place à *arcosole*¹.

L'arcosole désigne un monument mural composé essentiellement d'un sarcophage que surmonte une arcade monumentale. Creusé dans la paroi, l'arcosole forme une niche où le sarcophage est en tout ou en partie engagé. L'arcade se présente comme un arc en plein cintre ou un fronton triangulaire.

L'origine – ou une des origines – de l'arcosole médiéval se trouve dans les catacombes romaines où le terme latin d'*arcosolium* apparaît pour la première fois dans une inscription funéraire à la catacombe de Saint-Callixte. Bien qu'égaux devant la mort, des chrétiens se voient commémorés par leurs familles qui se réservent une chapelle familiale, marque de leur statut social. Le prestige sera marqué par le sarcophage, qu'une arcade monumentalise².

L'arcosole disparaît depuis le 5^e siècle et réapparaît trois siècles plus tard dans les églises romaines comme marque de prestige ou de sainteté. Une explication serait due au fait que les reliques de saints furent translátées des catacombes vers les églises, où le lien se crée entre la forme de l'arcosole et le prestige de la sainteté des chrétiens des catacombes. L'arcosole connote alors la dignité ou la sainteté du commémoré. Un exemple en est la tombe du pape Grégoire III (+ 741). La tradition de cette forme de monument se serait perpétuée pendant le haut moyen âge³.

L'origine de l'arcosole médiéval ne serait toutefois pas seulement dans celui des catacombes romaines. Le sarcophage placé sous une arcade dans une niche est également le mémorial de prestige des souverains byzantins. Seconde source de l'arcosole médiéval, il diffère néanmoins de la première par la présence de l'image du souverain. L'arcosole médiéval illustrerait la conjonction de ces deux sources, qui se rapportent, l'une à la sainteté, l'autre à la souveraineté⁴.

C'est dans ce contexte à la fois civil et religieux que se place, dans le diocèse de Liège, l'arcosole de **Charlemagne** à Aix-la-Chapelle, érigé après sa mort en l'an 814 [Catalogue n°5]. Disparue lors de l'arrivée des Normands, on connaît le monument par la biographie de l'empereur rédigée par son secrétaire Éginhard⁵. La *Vita Karoli* décrit le monument succinctement, en énumérant les éléments de la composition, soit : une arcade dorée, au-dessus de la tombe, avec son image et une inscription⁶. À partir de sources postérieures on peut établir que l'image était une statue de l'empereur assis⁷. On peut conjecturer que le monument pouvait avoir l'aspect du portrait de Charles-le-Chauve de la miniature du psautier, réalisée alors que le monument existait encore⁸. Le monarque est assis sur un trône orné de pierreries ; il tient en sa main droite un sceptre et dans sa main gauche un globe terrestre sur lequel figure une fleur de lis. Il est assis sur un coussin de type byzantin. Le portique est du type à fronton ; l'inscription est placée sur un tableau supporté par des colonnes.

L'image du souverain en majesté représente donc le motif central de deux monuments, qui se distinguent sur un point essentiel : la statue de Charlemagne est accompagnée son sarcophage, ce qui confirme sa fonction funéraire ; l'objet qui accompagne Charles-le-Chauve est un trône, ce qui lui confère sa fonction aulique. Charlemagne est pourtant représenté assis et est donc également accompagné d'un trône. L'importance de l'un et de l'autre motif apparaît à l'occasion d'une controverse à partir d'une phrase de la chronique de Thietmar de Merseburg, qui rédigée vers 1015, relate l'exhumation de la tombe de l'empereur en l'an 1000⁹. L'évêque écrit dans sa chronique que l'on retrouva les ossements de l'empereur *in solio*, où *solium* a pu être interprété comme *sarcophage* ou comme *trône*. Le lieu mémoriel

¹ La typologie de l'arcosole n'a pas fait l'objet d'une attention particulière, jusque récemment. On trouvera dans KÖRNER, Hans, *Grabmonumente des Mittelalters*, Darmstadt, 1997, un chapitre important sur la tombe murale, qui prend son départ dans les origines de l'arcosole. BAUCH, Kurt, *Das mittelalterliche Grabbild, Figürliche Grabmäler des 11 bis 15 Jahrhunderts in Europa*, Berlin et New-York, 1976, ne considérant que la figuration de l'art funéraire, passe à côté du cadre dans lequel elle se présente, dans le cas de l'arcosole.

² KÖRNER, *Grabmonumente des Mittelalters*, chapitre 7.1, p. 61.

³ KÖRNER, *Grabmonumente des Mittelalters*, chapitre 7.1, p. 62.

⁴ C'est Hans Körner qui a suggéré la double origine de l'arcosole.

⁵ LECLERCQ, H., *Einhard*, dans *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, IV, 2571-2576.

⁶ *arcus supra tumulum deauratus cum imagine et titulo. Vita Karoli magni imperatoris*, éd. HALPHEN, Louis, Paris, 1923, p. 35 § 31.

⁷ Les sources postérieures sont documentées dans la notice du catalogue.

⁸ PARIS, BNF, ms. Lat. 1152, f°3v°. LAFITTE, Marie-Pierre et DENOËL, Charlotte, *Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve*, n° 15, p. 108-112 et p. 32-33.

⁹ THIETMAR DE MERSEBURG, *Thietmari Merseburgensis episcopi Chronicon*, éd. R. HOLZMANN, dans *MGH, SS, IX*, Berlin, 1955, p. 184-186.

de Charlemagne se serait focalisé à la fois sur le sarcophage et sur le trône. On n'a pas connaissance d'autre tombe caroling



Fig. 2. Charles-le-Chauve. Paris BNF, ms. lat. 1152, f°3 v°. © BNF.

Une autre tombe carolingienne pourrait être celle du roi Dagobert (+ 639) à Saint-Denis qui comportait selon la vie de saint Éloi, sa statue abritée sous une arcade (*sub arco*)¹. Le monument était selon Beutler un arcosole². Il serait un exemple de la persistance de la forme lors de transformations ou créations d'un d'un insigne monument. La curieuse composition gothique du monument gothique actuel de Dagobert à l'abbaye de Saint-Denis serait une réminiscence de sa composition d'origine.

L'arcosole restera un monument funéraire et le motif du sarcophage primera sur celui de la statue, qui suit d'ailleurs d'autres voies d'expression comme on pourra le suivre au chapitre 2, qui suit.

Les arcosoles comme monument mémoriel ne disparaissent pas après la période carolingienne. La tombe de Guillaume le Conquérant (+ 1087) à l'abbaye de la Trinité à Caen est décrite par Ordéric Vital en des termes proches de ceux d'Éginhard pour la tombe de Charlemagne : *arca argentea deuarata super tumulum ejus*³. On retrouve ensuite l'arcosole en diverses régions au 12^e siècle, les premiers exemples connus se situant même en fin du 11^e siècle, en Apulie⁴. Des restes d'arcosoles se trouvent à Saint-Hilaire Hilaire de Poitiers. Plus près de chez nous, un monument important fut la tombe de l'archevêque de Reims Hincmar (+ 882), connu par une gravure publiée en 1717 par Martène et Durand. Elle se compose d'un sarcophage dont la face est décorée de bas-reliefs figurant probablement une scène d'investiture, surmontée d'un fronton triangulaire⁵. Sa datation se situe vers 1130⁶. Un autre monument a été fréquemment cité comme le plus spectaculaire arcosole du 12^e siècle : la tombe dite d'Ogier le Danois et son ami Benoît à l'abbaye de Saint-Faron à Meaux, dont un fragment a été retrouvé et daté de vers 1160⁷. 1160⁷. Il présentait une arcade à trois vousoirs, avec des statues entre les colonnes, le tout coiffant un

¹ ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, *Le roi est mort, étude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, p. 52, 53, 78, 79, 109, 117, 118, 120, 126, 127 129, 142, cat. 23.

² BEUTLER, Chr. *Statua. Die Entstehung der nachantiken Statue und der europäische Individualismus*. Munich, 1982. Cité par KÖRNER, *Grabmonumente des Mittelalters*, p. 62.

³ ORDERIC VITAL, *Historia ecclesiastica*. Traduction française *Histoire de la Normandie*, éd. Guizot, III, p. 211.

⁴ KÖRNER, *Grabmonumente des Mittelalters*, p. 63.

⁵ La gravure, abondamment reproduite, est extraite de MARTÈNE, E. et DURAND, U., *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins de la congrégation de Saint-Maur*. Paris, 1717, p. 81. Pour le monument d'Hincmar voir : PRACHE, Anne, *Les monuments funéraires des carolingiens élevés à Saint-Remi de Reims au XII^e siècle*, dans *Revue de l'Art*, 1969/6, p.73-74 ; KÖRNER, *Grabmonumente des Mittelalters*, p. 64, fig. 50.

⁶ Selon PRACHE, *Les monuments des carolingiens* : peut-être un peu après 1130 ; selon KÖRNER, *Grabmonumente des Mittelalters* : 1130-1140.

⁷ BAUCH, *Grabbild*, p.49-50, ill.63-67 ; KÖRNER, *Grabmonumente des Mittelalters*, p. 64-65., ill. 50-51 ; SAUERLÄNDER, Willibald, *La sculpture gothique en France (1140-1270)*, p. 77, fig. 16.

sarcophage sur lequel reposaient les statues des deux héros. Tenu pour un arcsole du 12^e siècle, il s'est avéré qu'elle est une reconstitution datant vraisemblablement du 13^e siècle¹. Mais il est intéressant de noter que cette reconstitution témoigne d'une transmission d'image, celle de l'arcsole.

Plus près de chez nous, l'arcsole apparaît à Trèves dans les mêmes années que l'exemple de Reims. Le plus ancien exemple connu est celui commémorant l'archevêque Godefroid de Vianden (+ 1129), enterré *sub arcu* au Dom de Trèves². On n'en a retrouvé qu'un fragment de chapiteau. Suivent dans l'ordre chronologique celle du cardinal-légat Ivo, mort à Trèves en 1142, érigée par l'archevêque Albéron de Montreuil, disparue, et celle du même Albéron (+ 1152), qui subsiste. Cette dernière, bien que dûment restaurée, peut servir d'exemple de la constitution et la composition de l'arcsole du 12^e siècle³. Le sarcophage massif présente un front à caisson unique. L'arcade est construite sur le sarcophage même ; elle repose sur une paire de colonnettes reposant sur des lions, surmontée de chapiteaux portant une épaisse arcade dont le voussoir est orné d'un décor de rinceaux ; le tout fait corps avec un massif en relief sur la paroi, surmonté d'une architrave portant une frise⁴. On trouve encore à Trèves les arcsoles posthumes, de trois archevêques qui occupèrent le siège archiepiscopal de 1066 à 1124, Udo von Nellenburg (+ 1078), Egilbert von Ortenburg (+ 1101) et Bruno von Bretten (+ 1124), commémorés vers 1230 dans un ensemble de trois arcsoles identiques⁵.



Fig. 3. Tombe d'Albéron de Montreuil. Trèves, Dom. D'après HEINZ e.a. *Die Grabdenkmäler der Erzbischöfe*, fig. 3.

© Kliomedia Trier.

Le monument d'Albéron de Montreuil permet d'interpréter les dessins conservés de deux arcsoles liégeoises. Elles concernent toutes les deux un évêque. Le monument de **Ricaire** en est le premier. Ricaire, ordonné évêque de Liège en 920, reconstruisit l'église Saint-Pierre à Liège, qui avait été détruite par les Normands en 881 et y institua un chapitre de chanoines. Lorsqu'il mourut, le 23 juillet 945, ses restes

¹ LAPORTE, J.-P., *Le pseudo mausolée d'Ogier à Saint-Faron de Meaux*, dans *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1992, p. 217-232.

² *Gesta Treverorum*, Cond et add. MGH SS VIII, chap. 26, p. 111-200 (p. 19) ; HEINZ, St., ROTHBRUST, B., SCHMID W., *Die Grabdenkmäler der Erzbischöfe von Trier, Köln und Mainz*, p. 37 ; VERBEEK, Albert, *Das Grabmal des Edmundus im Kölner Dom und die frühen rheinischen Bogengraber*, dans DOPPELFELD, Otto und WEIRES, Willy (dir.), *Die Ausgrabungen im Dom zu Köln*, 1980, p. 57-65 (p. 62).

³ HEINZ, *Die Grabdenkmäler der Erzbischöfe*, p. 37.

⁴ Une gravure publiée dans DE CAUMONT, *Abécédair d'archéologie*, 1868, p. 321, permet d'apprécier les interventions des restaurateurs : la paroi avec l'architrave est un ajout ou une reconstitution ; l'entièreté du monument a été surélevée au-dessus du niveau du pavement dans lequel il était enfoncé des ¾ de la hauteur du sarcophage.

⁵ HEINZ e.a. *Die Grabdenkmäler der Erzbischöfe*, p. 40, fig. 9.

furent inhumés dans la crypte de l'église qu'il avait construite¹. Ses restes furent ensuite transférés dans le chœur de l'église et placés sous un arcosole [Cat. 222]. Le héraut d'armes Henri Van den Berch a laissé un dessin de ce monument, situé alors dans le chœur². D'après ce dessin, qui montre un grand souci d'exactitude, le monument se composait d'une dalle couverte de mosaïques, posée sur un socle massif, d'une hauteur de 1, 5 à 2 pieds, dont la face vue est ornée de quatre caissons rectangulaires; le coffre était accosté de piliers prolongés par des colonnes à chapiteaux cubiques, soutenant une arcade, qui n'est dessinée que partiellement. La disposition est celle d'un coffre massif engagé dans la muraille et surmonté d'une arcade monumentale. Le monument est encore signalé au 18^e siècle, notamment par Saumery³ et par Martène et Durand⁴.

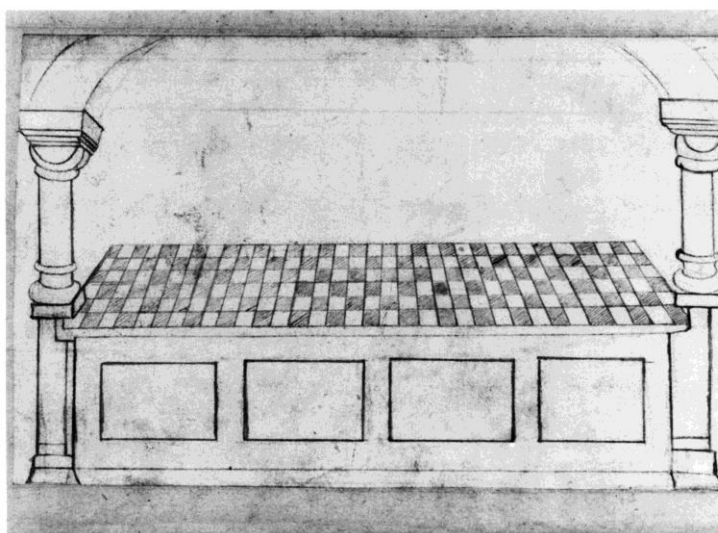


Fig. 4. Tombe de Ricair. D'après VAN DEN BERCH, *Cité de Liège*, f° 274.

L'arcosole de l'évêque Ricair, est d'une date indéterminée. Il est possible qu'il date d'une dédicace de l'église en 1117, correspondant à la translation des restes depuis la crypte vers le chœur de l'église restaurée à cette date⁵. On ne peut exclure une création datant de 1117. Les colonnes et les cassettes du socle appartiennent au lexique de la seconde moitié du 12^e siècle. Quant à la mosaïque, il est plausible et même probable qu'elle provienne de la tombe primitive dans la crypte. Dans les conceptions médiévales, il paraît exclu que la mosaïque ainsi posée sur une dalle funéraire ne soit autre chose qu'un simple décor, qui ne renverrait à rien d'autre qu'à lui-même.

Très similaire au monument de Ricair est celui qui fut un temps tenu pour commémorer l'évêque de Liège **Notger**, mort en 1008 [Cat. 267]. Fondateur de la collégiale Saint-Jean, il y avait fait construire un oratoire dédié aux saints Remi et Hilaire, où selon ses vœux il fut enterré. On n'a jamais retrouvé trace de cette chapelle et des recherches faites pour retrouver les restes du fondateur restèrent sans résultat. En 1570 les chanoines de Saint-Jean élevèrent sous la tour occidentale un mémorial à la mémoire de Notger. C'est au cours des années 1630-1640, que le héraut d'armes Henri Van den Berch dessina, par deux fois, un monument qu'il présenta comme celui qui aurait été celui de Notger avant d'être remplacé par celui de 1570⁶. Il est le seul à rapporter ces circonstances. Et la proposition d'y voir la tombe de Notger n'est pas tenable. Le dessin, très schématique, peut-être inachevé, montre une table sur un coffre massif, le volume d'un sarcophage posé au sol et surmonté d'une arcade. Aussi simpliste que soit le dessin, on y reconnaîtra une nette ressemblance avec le monument de l'évêque Ricair. Brassinne a suggéré que la dalle eut pu être décorée d'une mosaïque comme à ce dernier monument. Cet arcosole reste non identifié. Elle diffère

¹ FOLCUIN, *Gesta abbatum Lobensium*, éd. PERTZ, G., *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, IV, 1841, p. 52-74.

² LIÈGE, Bibliothèque Ulysse Capitaine, ms. 924, VAN DEN BERCH, *Cité de Liège*, f° 274.

³ DE SAUMERY, P. L., *Les délices du Pays de Liège*, I, p. 121.

⁴ MARTÈNE et DURAND, *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins de la congrégation de Saint-Maur. Second voyage*, Paris, 1724, p. 194 : *On montre encore dans la crypte souterraine le lieu où il fut enterré (St Hubert) & à l'opposite celui de la sépulture de l'évêque Richard*. Il semble que les deux religieux ne l'aient pas vue, mais qu'ils rapportent en partie la légende.

⁵ PONCELET, Édouard, *Inventaire analytique des chartes de la collégiale de Saint-Pierre à Liège*, p. IX.

⁶ VAN DEN BERCH, *Cité de Liège*, f° 300.

quelque peu de celle de Ricaire : les colonnes reposent sur le sarcophage et elle n'est pas ornée d'une mosaïque, la dalle. Les détails architecturaux placent sa confection à la même époque, au courant du 12^e siècle.

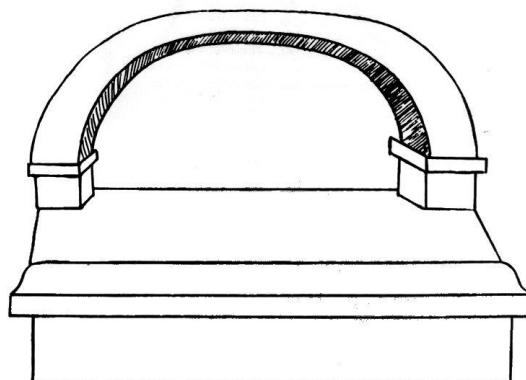


Fig. 5. Tombe de Notger. D'après VAN DEN BERCH, *Cité de Liège*, f° 300.

Il faut encore compter dans la nomenclature des arcosoles du diocèse de Liège celui de Charlemagne, qui fut érigée par Frédéric Barberousse lors de l'exhumation du sarcophage de l'empereur et de sa canonisation en 1165. Le contenu du sarcophage – les restes de l'empereur – furent destinés à la châsse dont ils sont l'objet même. Tandis que le sarcophage et la statue de l'empereur furent placés dans un arcosole créé à cet effet dans la muraille du déambulatoire inférieur de la chapelle palatine. Des investigations dans le bâtiment ont permis de retrouver cet arcosole ; il était connu et visité pendant tout le moyen âge, avant de disparaître en 1788. L'architecte de la cathédrale d'Aix, Buchkremer, a proposé une reconstitution de ce second monument de Charlemagne, composé du sarcophage antique, sous une arcade dans laquelle se trouvait la statue de l'empereur.



Fig. 6. Dessin de la deuxième tombe de Charlemagne au Dom d'Aix-la-Chapelle. D'après BUCHKREMER, *Das Grab Karls*, p. 171. © Marburg, Bildarchiv Marburg, d/mi00004d07

On peut s'étonner de la simplicité de cet arcosole. On admettra que l'important était la châsse, la canonisation et les reliques et que si la notoriété du personnage imposait de conserver les deux objets exhumés, ceux-ci ne devaient pas faire ombre à la châsse. On conserve encore le sarcophage, aujourd'hui au trésor de la cathédrale ; la statue, vraisemblablement de bois, n'a pas survécu. On n'a

aucune raison de croire qu'en 1165 on fit faire une statue, ce qui ne se serait nullement imposé et on doit alors conclure que celle que les pèlerins vinrent visiter était celle qui avait été exhumée en 1165.

À part celles de Liège et d'Aix-la-Chapelle pour la région mosane, Verbeek a dénombré plusieurs tombes du type *arcosole* dans l'Empire, qui typologiquement se rattachent à celle de Trèves : Des restes d'une tombe à l'église Saint-Jean à Mayence ; l'arcosole conservé du prévôt Libelin à la basilique d'Éginhard à Steinbach (Odenwald), conservée aujourd'hui à Erbach ; deux autres encore dont on relèvera qu'ils commémorent des laïcs : celle du comte Edmundus (avant le milieu du 9^e siècle ?) au Dom de Cologne et celle des époux Megingard (+ 998/9) et Gerberge (+ 995) au monastère de Villich près de Bonn, dont ils furent les fondateurs et dont la tombe est décrite *in arcu deaurato*, selon les mêmes termes que celle de Charlemagne¹.

Plus tardive et d'un type plus évolué, le seul arcosole conservé au diocèse de Liège se voit à la collégiale de Dinant. Elle est située dans le mur extérieur du déambulatoire, dans l'axe de l'église [Cat. 92. Elle commémore **Saint Perpète** dont le sarcophage a été enlevé lorsque ses reliques furent placées dans une châsse, mais dont l'arcade monumentale subsiste. L'arcade est à trois voussures toriques, reposant sur des colonnes avec chapiteaux à crochets. La triple arcade repose sur des hauts socles qui furent ajoutés lorsque le niveau du pavement fut baissé d'environ un mètre. À l'origine le monument était donc de proportions plus trapues. L'arcade s'inscrit dans un massif, en ressaut de l'épaisseur des voussures et se termine au niveau de la galerie de passage. La sculpture des chapiteaux laisse croire que le monument a été réalisé lors de la construction du chœur et de son déambulatoire, qui débuta après l'effondrement partiel de l'église romane en 1227. Il est possible et probable que l'arcosole reproduise le tracé et les proportions d'un arcosole de l'église romane. La disposition à trois voussures s'apparente à celle des portails monumentaux des églises.

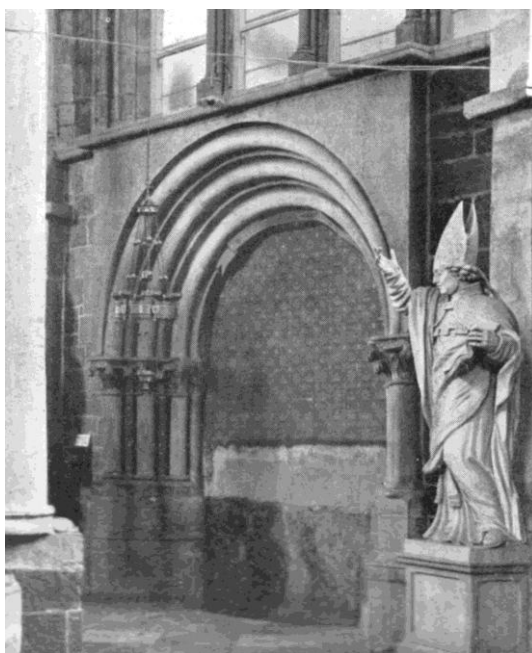


Fig. 7 Arcosole de saint Perpète. Dinant, collégiale Notre-Dame. (c) IRPA b38898.



Fig. 8. Porte du Paradis. Clermont, Notre-Dame-du-Port, chapiteau du chœur. D'après WIRTH, *L'image à l'époque romane*, fig. 130. (c) Paris, Centre des Monuments nationaux.

On a suggéré une filiation de l'arcosole depuis l'arc de triomphe romain². Celui-ci est toutefois un passage et non un contenant. L'arcosole peut être interprété comme une projection de 'l'arc triomphal' de l'église, dont le contenant est l'autel-reliquaire. Cette évocation se voit sur un chapiteau du chœur de Notre-Dame-du-Port à Clermont.

¹ VERBEEK, Albert, *Das Grabmal des Edmundus*, p. 63-65.

² HEINTZ e.a. *Grabdenkmäler der Erzbischöfe*, p. 17.

Chapitre 2. LA STATUE

La statue, comme catégorie de mémorial, est une représentation du commémoré en position verticale et frontale. Elle s'oppose ainsi à la représentation horizontale, où la statue est couchée sur une tombe et est généralement nommée le gisant.

Le corpus compte deux monuments qui peuvent être rangés dans cette catégorie, du moins partiellement ou accidentellement. L'un est le monument qui commémorait Charlemagne à Aix-la-Chapelle [Cat. 5], où la statue est associée à un arcsoile ; l'autre est la tombe de Gérard de Gueldre et Marguerite de Brabant à la Munsterkerk de Ruremonde [Cat. 538], où les statues sont présumées avoir été converties en gisants. Ces deux monuments sont distants de près de 400 ans et illustrent une continuité dans la représentation mémorielle. Ils sont, d'autre part, assez particuliers que pour être traités séparément. On évoquera dans un troisième paragraphe les statues réduites que sont les chef- ou bustes-reliquaires, dont le parcours historique est à mettre en regard de celui de la statue.

2.1. La statue du souverain

Charlemagne est mort à Aix-la-Chapelle le 28 janvier 814 ; un mémorial lui fut érigé en la chapelle palatine, qui, selon la description donnée par son biographe Éginhard, était composé de trois éléments : une arcsoile (*arcus*), une statue (*imago*) et une inscription funéraire (*titulus*). Le texte de ce *titulus* donne indiscutablement à cette statue un statut de monument funéraire et pas seulement commémoratif¹.

Il semble bien que ce monument fut une nouveauté ; elle n'aurait pas été d'intégrer le portrait dans un mémorial funéraire, mais d'intégrer un mémorial funéraire dans le portrait du souverain. Plus précisément encore, l'objectif qui semble poursuivi aurait été de créer un type de mémorial à partir du portrait de souverain. Le monument funéraire, en effet, n'existait pas et le portrait de souverain, le *portrait aulique*, existait bel et bien.

L'ambition était grande de la part d'Éginhard, si l'on considère qu'il en fut l'instigateur, de mettre le portrait impérial quelque peu en recul en y intégrant quelque chose de chrétien. Le portrait du souverain est de nature profane et vise à affirmer son pouvoir, indépendamment de l'Église². La conception du portrait impérial est imprégnée de celle du portrait impérial de l'antiquité. La petite statue équestre de bronze, bien connue, dite de Charlemagne, est la petite sœur de celle de Marc-Aurèle sur la place du Capitole à Rome. À les dire sœurs on peut objecter que pour l'empereur de Rome la gloire est dans la divinisation après la mort tandis que pour l'empereur d'Occident la gloire est dans le service de Dieu. Ce qui n'empêche que les conceptions soient proches. Percy Ernst Schramm a rappelé pertinemment que les prétentions impériales à l'investiture divine ne sont pas un vain mot puisque le texte même de l'Ordo du couronnement de l'empereur le destine à poursuivre son règne après sa mort³. C'est dire que l'empereur d'occident, comme celui de Rome, est déifié après sa mort. On comprend que cette conception du souverain n'avait nul besoin d'un complément et que la tentative d'intégration dans un monument funéraire fut un échec. On ne répètera pas, en effet, le mémorial de Charlemagne. On peut noter encore que le mémorial présentait l'empereur non pas à cheval comme de coutume mais assis, comme il sera plus tard.

On peut valablement affirmer que la statue de l'empereur était une figure assise. Si cette image du portrait impérial ne s'est pas intégrée dans le mémorial, elle s'est imposée dans la miniature comme l'image officielle de souverain carolingien. Les miniatures carolingiennes sont conservées en assez grand

¹ Sur la tombe de Charlemagne, les sources : *Vita Karoli magni imperatoris*, éd. HALPHEN, Louis, *Vie de Charlemagne*, éditée et traduite par Louis HALPHEN, Paris, 1923 ; THIETMAR DE MERSEBURG, *Thietmari Mersburgensis episcopi Chronicon*, éd. R. HOTZMANN, *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores rer Germ.* NS., 1935 ; ADEMAR DE CHABANNES, *Ademari Historiarum Libri III*, éd. G. WAITZ, *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, IV, p. 106-148 ; *Chronicon Novaliciense usque ad a. 1048*, éd. L.C. BETHMANN, *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, VII, 1846, p. 73-133 ; et en particulier pour le monument : BUCHKREMER, Joseph, *Das Grab Karls des Grossen*, dans *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins*, 29, 1928, p. 68-210 ; BEUTLER, Christian, *Documents sur la sculpture carolingienne*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1962, p. 445-458 ; 1963, p. 193-200 ; BEUMAN, Helmut, *Grab und Thron Karls des Grossen zu Aachen*, dans BRAUNFELS Wolfgang und SCHRAMM Percy Ernst, (Publ.) *Karl der Grosse. Lebenswerk und Nachleben*, Düsseldorf, bd. IV, 1967, p. 9-38 ; HUGOT, Leo, *Baugschichtliches zum Grab Karls des Grossen*, dans *Aachener Kunstblätter*, 52, 1984, p. 13-28 ; DIERKENS, Alain, *Autour de la tombe de Charlemagne. Considérations sur la sépulture et les funérailles des souverains carolingiens et les membres de leur famille*, dans *Byzantion*, 1991, p. 156-180.

² Pour le portrait du souverain au moyen âge, voir l'article fondamental SCHRAMM, Percy Ernst, *Das Herrscherbild in der Kunst des frühen Mittelalters*, dans *Vorträge des Bibliothek Wartburg, 1922-1923*, Hambourg, 1924.

³ SCHRAMM, *Das Herrscherbild*, p. 199-200.

nombre pour en témoigner. C'est beaucoup moins évident pour les statues, de pierre ou de stuc, dont on ne conserve que de rares exemplaires mais qui selon les sources contemporaines devaient être répandues¹.

L'image matérielle du portrait de Charlemagne, disparaissant, vers 881, à l'arrivée des Normands, fut d'une courte vie ; elle a toutefois pu susciter une image mentale et maintenir celle-ci pendant un certain temps éveillée. On peut croire que l'image (mentale) de cette image sculptée a été reçue par un public beaucoup plus large que celui de la cour, comme la naissance d'une figure légendaire de l'empereur semble en être un indice. L'épisode de l'an mil, où l'empereur semble inconscient de l'enjeu de l'image matérielle de Charlemagne, suscite au second quart du 12^e siècle les récits légendaires de ce qui ne s'est pas passé et cette image correspond à celle qui se répand dans les figures gravées des sceaux pendant ce même second quart du siècle : le sceau de la justice impériale (avant 1134), le sceau de Conrad III (1138)². L'image mentale est une réalité qui s'est trouvée transmise par l'écrit au 12^e siècle, au moment où réapparaît une sculpture en bosse. Dans celle-ci on verra se créer des images du souverain.

On trouvait à Reims deux statues de souverains carolingiens, Louis IV (+ 954) et son fils Lothaire (+ 986) qui avaient été inhumés à Saint-Rémy de Reims et qui reçurent chacun un monument où ils étaient figurés en majesté, assis sous un baldaquin³. Les deux statues se trouvaient de part et d'autre du chœur de l'abbatiale. Anne Prache a suggéré qu'elles avaient fait partie des travaux de décoration du chœur, entrepris par l'abbé Odon vers 1135-1140⁴. Le type de statue, écrit-elle, est semblable aux représentations profanes des souverains⁵. On admettra que ces monuments sont à replacer dans le contexte d'une rivalité entre églises pour asseoir le statut de nécropole royale et que, dans ce cas précis, il s'agit, de plus, d'une affirmation d'une filiation carolingienne. Que dans cette perspective on ait recouru à une statue assise semble aller de soi au regard des portraits de souverains de la miniature. On ne peut s'empêcher de penser également au mémorial de Charlemagne dont survit l'image mentale. Cette iconographie du souverain ne pouvait qu'être accréditée depuis l'exhumation, en 1165, des restes de Charlemagne et la reconstitution d'un mémorial dans la chapelle palatine, où se voyait sa statue assise au-dessus de son sarcophage.



Fig. 9. Statue de Lothaire. D'après DE MONTFAUCON, *Les monuments de la monarchie française*, I, pl. XXX.

Les statues de Saint-Rémy de Reims ne sont pas les seules, mais les plus connues car elles ont été dessinées et leur gravures publiées par Montfaucon⁶. Seraient contemporaines – milieu du 12^e siècle – les statues de souverains mérovingiens, Sigebert et Clotaire Ier, à Saint-Médard de Soissons, qui subsistèrent encore un temps après qu'elles furent remplacées par des nouvelles au 13^e siècle⁷. Les souverains étaient représentés assis, le sceptre en main et la tête couronnée. A l'abbatiale de Saint-Denis se trouvait également une statue royale, de Dagobert, bien antérieure au monument actuel, du 13^e siècle⁸.

¹ BEUTLER, *Documents*, passim.

² *Die Zeit der Staufer*, respectivement cat. 133, fig. T. II, 62 et cat. 27, fig. T. III, 1.

³ Pour ces deux monuments, voir : ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, *Le Roi est mort. Étude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, Genève, 1975, p. 155-156.

⁴ PRACHE, Anne, *Les monuments funéraires des carolingiens élevés à Saint-Rémi de Reims au XIII^e siècle*, dans *Revue de l'Art*, 1969/6, p. 68-76.

⁵ SAUERLÄNDER, Willibald, *La sculpture gothique en France 1140-1270*, Paris, 1972, p. 19.

⁶ DE MONTFAUCON, Bernard, *Les monuments de la monarchie française*, t. I, Paris, 1729.

⁷ ERLANDE-BRANDENBURG, *Le roi est mort*, p. 119-120. Ces statues sont connues par le manuscrit de Du Tillet, *Recueil des rois de France*, BNF, Ms. Fr. 2848, fol. 20 et 23. Elles auraient peut-être été de métal, c'est-à-dire de bois plaqué de métal, sinon peintes.

⁸ ERLANDE-BRANDENBURG, *Le roi est mort*, p. 120.

La fonction que remplissaient ces monuments ne nous paraît pas définie comme elle l'est pour d'autres dont la fonction funéraire est évidente. Pour autant que ne le confirme les sources, ils ne sont pas accompagnées d'inscriptions qui attestent de leur caractère funéraire. Ce qui toutefois les caractérise et paraît justifier leur présence est le fait qu'ils se trouvent dans le sanctuaire où les personnes représentées sont enterrées. Les cinq statues citées, à Reims, à Soissons et à Saint-Denis, sont largement posthumes et représentent manifestement d'abord le fondateur de l'institution, ce qui d'ailleurs donnait le privilège de sépulture. Elles ne sont toutefois pas toutes de fondateurs : la statue du roi Clotaire à Soissons, renouvelée au 13^e siècle portait l'inscription (peut-être nouvelle) *Clotarius rex fundator huius ecclesie*, mais celle de son fils Sigebert le désignait comme fils de roi *Sigebertus rex filius Clotarii regis*. Déjà la statue de Charlemagne à l'église de Müstair n'est pas en rapport avec sa sépulture mais avec ses donations au monastère. La distinction entre la fonction commémorative et la fonction funéraire, si elle dépend des relations du commémoré avec le lieu, ne s'impose nullement dans la forme d'expression. Le statut de ces statues n'est toutefois pas évident : sont-ce des images profanes du souverain ou des effigies funéraires ? La statue assise de Lothaire, illustrée ici, n'exclut ni l'une ni l'autre des ces interprétations.

Les statues du souverain en majesté, du 12^e siècle, sont relayées semble-t-il par des statues en pied, au cours de la première moitié du 13^e siècle. Des statues de fondateurs sont bien connues : Dietrich von Isenburg dans le porche de la cathédrale de Münster (1230) ; les douze statues du chœur de la cathédrale de Naumburg (vers 1250) ; des statues de souverains, l'empereur Henri et l'impératrice Cunégonde à la porte d'Adam à la cathédrale de Bamberg, (avant 1237 ?), saint Étienne, en cavalier, à Bamberg (avant 1237 ?) ; elles attestent de la présence du souverain et du fondateur dans le programme de la statuaire du second quart du 13^e siècle. La frontière entre effigie profane et effigie funéraire reste toutefois floue et cette ambiguïté marque les statues des souverains jusqu'à l'époque gothique. Il en fut encore ainsi de la série de statues de rois mérovingiens que fit faire saint Louis pour l'abbatiale de Saint-Denis¹.

Une remarque pourrait être formulée ici : la statue du fondateur, pas plus d'ailleurs que sa tombe plus tard, n'a trouvé de place spécifique, ou ne fût-ce que privilégiée, dans l'espace ecclésial. Le portrait est un art aulique, qui ne s'est pas transposé dans le sanctuaire.

2.2. De la statue au gisant

Cette situation ambiguë du portrait se clarifie au milieu du 13^e siècle, par l'adoption d'un type de monument où le caractère funéraire est nettement affirmé : la tombe, sur laquelle repose la statue couchée du commémoré – le 'gisant' – et la disparition concomitante de la statue verticale, debout ou assise, qu'elle remplace. Que les deux représentations mémorielles semblent s'exclure mutuellement semble bien démontrer l'aspect funéraire des statues.

Le passage d'une conception à prédominance commémorative à une conception à prédominance funéraire se concrétise en un espace temps relativement court, pendant la seconde moitié du 13^e siècle. Ce sont les cas où les deux conceptions voisinent dans l'espace qui sont intéressants. Un cas de cumul, ou d'apparente complémentarité des deux conceptions, se trouve à la cathédrale Saint-Blaise de Brunswick où à quelques mètres de la célèbre tombe du duc Henri-le-Lion et sa femme Mathilde d'Angleterre se voit, adossée au pilier de la croisée une statue, probablement du duc, plus grande que nature². La statue aurait-elle été antérieure à la tombe ; elle n'a pas été évacuée lors de l'installation de celle-ci et l'une et l'autre sont conservées, se faisant face. À côté de la tombe, où les gisants sont à moitié présents, la statue apparaît comme une présence tutélaire. C'est à notre connaissance, le seul cas du double monument conservé.

Un autre cas, qui trahit plus explicitement la dualité de la représentation est celui des monuments des rois Clotaire et Sigebert à Saint-Médard de Soissons. Après les statues signalées ci-dessus, datant du 12^e siècle et dont on n'a pas de source iconographique, elles furent remplacées, vers 1225, par de nouvelles dont on a gardé des gravures avant leur disparition. Sigebert et Clotaire, le sceptre en main, sont figurés debout sur un fort socle, le tout dans une niche³. Au troisième tiers du siècle les statues furent à nouveau

¹ BAUCH, Kurt, *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11 bis 15 Jahrhunderts in Europa*, Berlin et New-York, 1976, p. 68-74.

² GOSEBRUCH, Martin, *Der braunschweiger Dom und seine Bildwerke*, Königstein i. T., 1980 ; ill. p. 57. Le duc est représenté debout sur un socle à deux niveaux, vêtu d'une robe de cour, chargée d'un bijou sur la poitrine, une ceinture orfèvrée, à laquelle pend une aumônière, et un manteau retombant jusqu'au sol. Il tient en sa main droite une épée dégainée, dressée verticalement. Selon l'auteur la statue daterait de ca 1235. Son identification a été controversée : elle pourrait représenter le duc Henri-le-Lion ou son fils, le comte palatin Henri, donateur des fresques ornant l'église. La statue appartiendrait stylistiquement à l'atelier du cavalier de Magdeburg et serait antérieure aux statues des fondateurs du maître de Naumburg (p. 14).

³ Voir SAUERLÄNDER, *La sculpture gothique*, p. 138, ill. ; ERLANDE-BRANDENBURG, *Le roi est mort*, p. 137-138, n° 9 et fig. 65-66.

renouvelées, sans que les précédentes ne disparaissent. Les deux rois sont à présent représentés couchés, les pieds sur un chien, sous une arcade. Ce sont des tombes.

Un témoin très particulier se trouve ensuite dans le diocèse de Liège : la tombe de Gérard de Gueldre (+ 1229) et Marguerite de Brabant (+ 1231) à la Munsterkerk de Ruremonde. C'est une haute-tombe, où des statues de gisants sont disposées sur un haut socle ; elle est placée à la croisée de l'église. La notice lui consacrée dans le catalogue développe la thèse selon laquelle les effigies n'ont pas été conçues au départ comme des gisants mais comme des portraits en pied des souverains et que ces statues ont été ultérieurement placées horizontalement sur la tombe, en simulacre de gisants¹.



Fig. 10. Statues de Gérard de Gueldre et Marguerite de Brabant à la Munsterkerk de Ruremonde. Moulage. D'après SCHIPPERS, *Das Stiftersgrab*, p. 289.

La tombe de Ruremonde et celle de Brunswick sont l'une comme l'autre présentée comme les premières effigies de gisants d'un couple. Ni l'une ni l'autre n'est datée avec certitude. L'antériorité n'est que d'un intérêt relatif, à côté du fait qu'elles sont toutes les deux des témoins de la mutation de la représentation au 13^e siècle. La statue comme type de monument funéraire va disparaître au profit de la statue couchée sur une tombe que l'on nomme le gisant.

¹ Sur la tombe de Ruremonde et la controverse à son sujet, voir : CREEMERS, Ch., *Het praalgraf van Gerardus III graaf van Gelder en Zutphen en van diens gemalin Margaretha van Brabant alsmede andere grafsteden in O.L. Vrouw-Munsterkerk te Roermond*, dans *Publications de la Société Historique et Archéologique dans le Limbourg*, 14, 1877, p. 1-23 ; SCHIPPERS, Adalbert, *Das Stiftergrab der Liebfrauenkirche in Roermond*, dans *Zeitschrift für bildende Kunst*, 59, 1925-26, p. 288-293 ; Rhin-Meuse. *Art et civilisation 800-1400*. Bruxelles-Cologne, 1972, p. 326 (R. Didier) ; BAUCH, Kurt, *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11 bis 15 Jahrhunderts in Europa*, Berlin et New-York, 1976, p. 106, fig. p. 107 ; KUBACH, H.E et VERBEEK, A., *Romanische Baukunst an Rhein und Maas, Katalog der vorromanischen und romanischen Denkmäler*. Berlin, 1976., t. 2, p. 969 ; TIMMERS, J.J.M., *De Kunst van het Maasland (I)*, Assen, 1980, p. 293-294 ; VENNER H.A., *De grafmonumenten van de graven van Gelder*, Venlo, 1989, p. 29-54 ; KÖRNER, Hans, *Grabmonumente des Mittelalters*. Darmstadt, 1997, p. 138 ; TUMMERS, Harry, *De begraafplaatsen en grafmonumenten van de graven en hertogen van Gelre*, dans STINNER J. et TEKACH, K.-H., (red.), *Gelre-Geldern-Gelderland. Geschiedenis en cultuur van het hertogdom Gelre*, Geldern, 2001, p. 58-59 ; TUMMERS, Harry, *De begraafplaatsen en grafmonumenten van de graven en hertogen van Gelre*, dans EVERS, M., et al (red.) *Het hertogdom Gelre. Geschiedenis, Kunst en cultuur tussen Maas Rijn en IJssel*, 2003, p. 54-64 ; COOMANS, Thomas, *Moniales cisterciennes et mémoire dynastique : églises funéraires princières et abbayes cisterciennes dans les anciens Pays-Bas médiévaux* dans *Sepultura Cisterciensis. Burial, Memorial and patronage in Medieval Cistercian Abbeys / Grablegen, Memoria und Patronatswesen in mittelalterlichen Zisterzienserklöstern*. éd. KRATZKE, Christine and HALL, Jackie, p.87-145. (Cîteaux, Commentarii Cistercienses, 2005, t. 56), p. 112-117 ; TUMMERS, H en TRUYEN, A., *Het praalgraf in de Munsterkerk*, dans *Monumenten* 28, 2007, Roermond 42 ; VENNER, Gerard, *De stichting van de Munsterabdij et het grafmonument van de stichters*, dans *Het praalgraf van Gerard van Gelre et Margaretha van Brabant in de Munsterkerk te Roermond, Geschiedenis en restauratie van een uitzonderlijk monument* (red. TUMMERS, H.), 2008.

Une page méconnue de l'histoire de la statue funéraire se trouve dans les plates-tombes de la seconde moitié du 13^e siècle. Le portrait funéraire poursuit son parcours dans la figure en deux dimensions des dalles funéraires gravées. Le passage de la statue au gisant, passage de l'image du portrait, fût-il conventionnel, à celui de l'image idéelle, s'illustre, nous semble-t-il, de façon évidente dans les plates-tombes. On observe, en effet, que deux conceptions de la représentation génèrent en parallèle deux types d'images dans la production des plates-tombes depuis son apparition jusqu'au troisième quart du 13^e siècle. Une partie non négligeable des monuments fournit des images de vivants, une autre des images de morts. Ces deux voies parallèles sont exposées plus loin au chapitre 7, paragraphes 7.3.2. Le portrait, et 7.3.3. Le gisant.

2.3. Le buste-reliquaire

Revenons à la fin de l'époque carolingienne. Le portrait, le portrait réaliste, hérité de l'antiquité, disparaîtra au cours du siècle. Sa fin se consomme après les invasions des Normands. Le savoir-faire du denier frappé à la tête de Charlemagne sera perdu endéans le siècle¹. Ce phénomène étrange sonne comme une perte ; Jean Hubert l'a mis en parallèle avec la perte de la faculté de reproduire le réel, de le dessiner². Les portraits ne sont alors plus que des images régies par des conventions³.

Au moment où un certain portrait s'efface, apparaît le buste-reliquaire, qui selon Jean Hubert serait une création de l'époque carolingienne finissante⁴. Et qui serait, suivant le même auteur, à l'origine de la statuaire monumentale, comme les statues-reliquaires de Conques et d'Essen. Cette statuaire ne doit rien à l'Antiquité païenne ou à Byzance. Elle a trouvé son principe dans les statues-reliquaires imaginées à l'époque carolingienne⁵.

La création de cette image du chef-reliquaire ne devrait-elle pas plutôt être mise en regard du portrait carolingien au moment où celui-ci semble perdre de sa présence en trois dimensions ? On poserait alors que le chef-reliquaire serait né à la faveur du portrait dont il serait un dérivé à l'usage du culte des reliques. Cette création carolingienne est dans la jointure entre les deux supports de mémoire que sont la relique et le monument. Elle n'en serait pas pour autant l'origine de la statuaire monumentale romane. Dans cette discussion doit intervenir le terreau romain qui survit. On a fait remarquer que les bustes-reliquaires sont nés dans les régions de la France méridionale, en particulier l'Auvergne, où la présence des souverains germaniques fut plus faible qu'ailleurs et, partant, les traditions romaines plus susceptibles de s'être maintenues. On remarque, d'autre part, que les bustes-reliquaires du nord de l'Europe, si ils naissent 150 ans plus tard, n'en sont pas pour autant issus de ceux du midi, mais que les deux groupes ont germé de racines communes, celles de l'empire romain, particulièrement recherchées par les carolingiens⁶.

Le chef-reliquaire (comme le buste-reliquaire), icône intermédiaire entre la relique et le monument, est plus qu'un reliquaire de pied ou de bras car elle est l'icône de ce qui depuis toujours représente l'homme en entier : la tête, le buste. Il associe relique et monumentalité, non pas monument, car la statue carolingienne était un portrait tandis que le reliquaire est une tête conventionnelle.

Le plus célèbre de ces 'portraits' se trouve dans le diocèse de Liège : celui du chef-reliquaire du pape Alexandre⁷, réalisé à l'initiative de l'abbé de Stavelot Wibald, qui y translata les reliques le 13 avril 1145⁸. Le portrait du pape, qui vécut au premier siècle, est fait de traits conventionnels offrant une image globale d'un homme d'âge mûr, épanoui, volontaire, intelligent et raffiné. La plastique de cette tête a été perçue par tous les historiens de l'art comme inspirée par les représentations impériales de la basse antiquité. Mais, où sont ses modèles ? Le culte de l'antiquité n'a pas empêché les sculpteurs carolingiens

¹ Voir dans LANGE, Kurt, *Munzkunst des Mittelalters*, Leipzig, 1942, le denier de Charlemagne fig. 6, et ceux du roi de Germanie Henri 1er, fig 8 et de l'empereur Otton I, fig 9.

² HUBERT, J., PORCHER, L., VOLBACH, W.F., *L'empire carolingien*. Paris, 1968, p. 37.

³ DALE, Thomas, *Romanesque Sculpted Portraits : Convention, Vision, and Real Presence*, dans *Aachener Kunstblätter*, 46/2, 2007, p. 101-119 (p. 102-105).

⁴ Buste-reliquaire de saint Maurice à Vienne, avant 887 ; HUBERT, *L'empire carolingien*, p. 266

⁵ HUBERT, *L'empire carolingien*, p. 266.

⁶ FALK, Birgitta, *Bildnisreliquiare, Zur Entstehung und Entwicklung der mittelalterlichen Kopf, Brüsten und Halbfigurenreliquiare im Mittelalter*, dans *Aachener Kunstblätter* 59, 1991-1993, p. 99-238 (p. 116, 118).

⁷ KÖTZSCHE, Dietrich, dans *Die Zeit der Staufer, Geschichte Kunst - Kultur*. (Éd. HAUSSHERR, Reiner). Catalogue Exposition, Stuttgart, 1977, I, p 404-46, II, fig. 333.

⁸ Pour un portrait historique de Wibald : STIENNON, Jacques, *Wibald, abbé de Stavelot-Mamédy et de Corvey (1130-1158)*, Catalogue exposition, Stavelot, 1982, p. 15-24.

de faire de la sculpture carolingienne. On posera que du temps de Wibald il y avait plus de modèles carolingiens que de modèles romains 'en circulation'. Une inspiration antiquisante aurait été, selon Usener, conduite par la volonté de Wibald lui-même¹. La sculpture est fascinante car elle est contemporaine, avec raffinement : les yeux grands ouverts sont la marque d'un 'nouveau portrait' du 12^e siècle, celui des chefs-reliquaires, tandis qu'ils se complaisent dans une physionomie conventionnelle et nostalgique. La mémoire du pape Alexandre, peu connue, était-elle si importante pour Wibald ? On se prêterait à croire que le portrait serait celui de Wibald.



Fig. 11. Chef-reliquaire du pape Alexandre. Bruxelles, MRAH. D'après *Art mosan*, pl. 20.



Fig. 12. Portrait de Frédéric Ier. Cappenberg.. D'après *Die Zeit der Staufer*, fig. 324.

La jointure entre relique et monument est encore illustrée dans le plus célèbre portrait de la maison impériale de Souabe, celui de Frédéric Barberousse, que celui-ci offrit à son parrain Otto de Cappenberg, vers 1160². Sculpture de grand luxe, car de bronze doré, elle est à l'origine une œuvre profane. Le don s'exalte ensuite par un don supérieur : le comte offre le portrait impérial à l'église, dont il était avec son frère le fondateur et y fait aménager une cavité pour y loger une relique de Saint-Jean-Baptiste. Les figures de Frédéric Barberousse et de Saint-Jean-Baptiste sont alors interchangeables et le portrait peut alors prendre place dans l'espace ecclésial de l'église³. Le culte qui revient à la relique se communique à la figure de l'empereur, représentant du Christ sur terre. Un autre aspect de cette étonnante sculpture est le lien mémoriel créé avec le monument funéraire posthume du comte Otton de Cappenberg érigé vers 1340. Il est représenté en gisant, la main gauche sur son écu, sa droite tenant une tablette cruciforme qui forme le socle pour le portrait de bronze de l'empereur Frédéric⁴. Le donateur tient en sa main l'image de l'empereur l'empereur qu'il a reçue et l'offre à Dieu. Son monastère est un paradigme de l'empire. Alors que ce portrait a près de 200 ans d'âge, il apparaît bien clairement que reste intacte l'image de l'empereur comme reflet de sa présence. Tous les monastères n'ont pas possédé une telle sculpture, d'autres ont un trône impérial dans une abside ou une stalle vide dans le chœur, comme signes d'une présence. Tous ont l'*Imago caesaris* qui se perpétue sur le sceau impérial⁵.

¹ USENER, K.H., *Sur le chef-reliquaire du pape saint Alexandre*, dans *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 6, 1934, p. 57-63.

² APPUHN, Horst, *Beobachtungen und Versuche zum Bildnis Kaiser Friedrichs I. Barbarossa in Cappenberg*, dans *Aachener Kunstblätter* 44, 1973, p. 129 -192 ; FILLITZ, Hermann, *Bildnis Kaiser Friedrichs I. (Cappenberger Barbarossakopf)*, dans *Die Zeit des Staufer*, I, p. 393-394, n° 535, II, fig. 124, 125, avec bibliographie ; SCHMITT, Jean-Claude, *La conversion d'Hermann le Juif*, p. 225.

³ DALE, *Romanesque Sculpted Portraits*, p. 112. Les reliques ne sont pas essentielles pour expliquer les sculptures de portraits. Celle de Cappenberg n'en avait pas à l'origine.

⁴ APPUHN, *Beobachtungen*, Chap. V, fig. 22, 23.

⁵ Rappelons que c'est l'abbé Wibald qui fit faire à Stavelot le premier sceau de Frédéric Barberousse sitôt après son couronnement à Aix-la-Chapelle, en mars 1152.

Chapitre 3. L'ÉPITAPHE

Le terme *épitaphe* a comme étymologie l'adjectif grec **epitaphios**, qui signifie : *qui concerne la tombe et les funérailles*. **Logos epitaphios** signifie alors : *éloge funèbre*. Le substantif qui en est déduit, **epitaphion**, désigne *l'inscription de l'éloge funèbre sur la tombe*. Le moyen âge chrétien reprendra ce substantif pour désigner *inscription funéraire*, qui est également le sens donné en termes du langage courant du français.

Pour le vocabulaire spécifique de la sculpture, dans *Principes d'analyse scientifique ; sculpture, méthode et vocabulaire* *épitaphe* désigne *Inscription funéraire relative au défunt, qui peut constituer l'essentiel d'un monument funéraire*¹. Il n'y a dans cet ouvrage pas d'extension par métonymie du sens du terme *épitaphe*. Le *Trésor de la langue française*² lui donne deux sens, soit : A) *Inscription sur un tombeau pour rappeler le souvenir d'une personne morte* et B), par métonymie, B1) *Poème élogieux, destiné en principe à servir d'inscription funéraire à la mémoire de quelqu'un* et B2) terme d'architecture : *tablette fixée sur le mur dans une église, sur un pilier, et portant une inscription funéraire*.

L'érudition française en histoire de l'art part de la notion d'un écrit ; l'érudition allemande part d'un objet. Elle désigne par *épitaphe* *un monument commémoratif qui relie la mémoire du défunt à une image figurative et qui comporte une inscription mortuaire*³. La différence de ces points de vue s'explique par le fait que l'Allemagne (l'Empire, les Pays-Bas inclus) a connu une très importante production de monuments de ce type au cours des derniers siècles du moyen âge tandis que la France en est largement dépourvue.

On traitera ici de l'*épitaphe* en intégrant ces deux approches conceptuelles dans le cadre suivant :

Définitions :

- *épitaphe* , en un premier sens, désigne un éloge funèbre, qui peut être transcrit sur un monument (ne l'étant pas à l'origine) ;
- *inscription funéraire* désigne toute inscription sur le monument (*épitaphe* comprise donc) ;
- *épitaphe*, en un second sens, désigne le monument funéraire mural.

Les objets sur lesquels portent les deux sens du mot *épitaphe* sont assez éloignés dans le temps pour ne pas se confondre et leur sens est précisé lorsque la confusion est possible.

Typologies :

- *l'épitaphe épigraphique* est celle qui ne comporte que des données scripturaires ;
- *l'épitaphe figurative* est celle qui comporte, en outre, une image.

On traitera séparément des

- *monuments commémoratifs*.

Le corpus des monuments du diocèse ne comprend qu'un nombre restreint d'*épitaphes*, soit une cinquantaine dont 10 sont des *épitaphes épigraphiques* et 36 des *épitaphes figuratives*. Leur datation s'étend de vers 1400 à 1515.

Parmi les *épitaphes épigraphiques* on examinera séparément celles qui relèvent de chacun des deux sens donnés ci-dessus au terme *épitaphe*, c'est-à-dire :

- *l'épitaphe poétique* (l'éloge funèbre) et
- *l'inscription prosaïque* ou plus simplement *inscription funéraire*.

¹ BAUDRY, Marie-Thérèse, *Principes d'analyse scientifique. Sculpture, méthode et vocabulaire*, 4^e édition, Paris 2000, p. 533.

² *Le Trésor de la Langue Française informatisé*. Analyse et traitement informatique de la langue française. <http://aif.atif.fr/tlf.htm>

³ SCHOENEN, Paul, *Epitaph*, dans SCHMIT, Otto, *Reallexikon zum deutsche Kunstgeschichte*, V, Stuttgart, 1967, col. 827-921.

3.1. L'épithaphe épigraphique

3.1.1. L'épithaphe poétique

Au temps des carolingiens et des ottoniens, la mémoire des morts est essentiellement littéraire. Elle est faite de poésie de langue latine, dont la tradition, qui remonte à l'antiquité, n'a pas cessé de se maintenir en honneur. Elle a produit une moisson importante d'épithaphe, qui nous sont parvenues grâce au succès que connut ce genre littéraire. Connues, appréciées, copiées et recopiées, rassemblées en des recueils, elles firent le tour du monde chrétien d'occident par les fraternités de prière monastiques. Les grands hommes de l'époque carolingienne, lettrés de grande culture, furent des auteurs réputés d'épithaphe : Alcuin de York, Hincmar de Reims, Angilbert de Saint-Riquier, Dungal de Saint-Denis, Raban Maur de Fulda cultivaient cet art et composèrent même leur propre épithaphe¹. Paul Diacre raconte qu'il reçut de Charlemagne la commande de cinq épithaphe pour des membres de sa famille, dont sa femme Hildegard, deux filles du roi Pépin et deux filles de l'empereur lui-même².

Écrite sur parchemin, l'épithaphe n'est pas destinée à être transcrite sur un support lithique. Ces transcriptions sont rares ; on en a deux dans le diocèse³. À l'époque où les personnages importants sont commémorés par plusieurs épithaphe, l'inscription lapidaire aurait figé le texte ; du moins elle aurait contraint à en choisir un parmi d'autres. L'inscription lapidaire, en obligeant à faire un choix, donne à celui-ci un statut particulier, en quelque sorte officiel.

Pour que l'épithaphe, de toute façon d'abord écrite sur parchemin, soit transcrite sur une pierre, l'opération est supposée répondre à une volonté expresse. Ainsi, la noble Dhuoda, dans le manuel qu'elle rédigea pour son fils, écrit :

*Lorsque j'aurai fini mes jours, j'ordonne d'ajouter mon nom à la liste des autres défunts de la famille. Je veux et je te demande avec instance et de toutes mes forces, qu'au lieu où je serai inhumée, tu fasses graver, durablement sur la dalle même de mon sépulcre qui couvrira mon corps, les vers qui suivent, afin que ceux qui verront cette épithaphe fassent dire, pour moi indigne, de dignes prières*⁴.

On ne sait si ce souhait fut exaucé. La question reste d'ailleurs ouverte de savoir si les épithaphe que l'on voulait voir graver dans la pierre le furent réellement. Nul ne peut assurer que ce fut le cas et la question se pose pour toutes les épithaphe littéraires⁵. Le but avéré poursuivi par Dhuoda est d'obtenir des prières pour le salut de son âme. On notera cependant qu'elle donne deux ordres à son fils, le premier étant celui d'inscrire son nom dans la liste des noms de sa famille. Un nécrologue familial donc, destiné à la famille. Vient en second lieu l'inscription funéraire, pour laquelle le public serait plus étendu. C'est évidemment dans l'église qu'elle sera lue. La médiation par le canal de l'église est pour les laïcs une alternative au circuit des collectivités de prières en usage dans les monastères.

Une épithaphe qui interpelle le passant n'est pas forcément lue sur un monument ; ainsi celle que composa Raban Maur pour Otgair, évêque de Mayence, mort en 847, peut être lue, tout comme les autres, comme un artifice de rhétorique.

*Toi qui entres dans ce temple et te prosternes devant cet autel, ne dédaignes pas, lecteur, de lire ce titulus*⁶.

L'importance et le poids culturel que représente la poésie carolingienne dédiée à la mémoire, ont donné naissance à un type de monument funéraire à caractère strictement épigraphique, où l'épithaphe est transcrite sur la pierre, le programme de composition n'étant autre que de reproduire du texte. L'œuvre majeure de ce type de 'd'épithaphe épigraphique' est bien connue : l'épithaphe du pape Hadrien I^{er}.

Le monument est documenté par les Annales de Lorsch qui ont noté pour l'année 795⁷ :

¹ TREFFORT, Cécile, *Mémoires carolingiennes. L'épithaphe entre célébration mémorielle, genre littéraire et manifeste politique* (milieu du VIII^e-début du XI^e siècles), p. 96.

² *Quarum omnium epitaphia a nobis iussi gloriosi regis Caroli composita, ut de eis liquido lectori satisfaceret, subter annotare curavi.* PAULUS DIACONUS, *Liber de episcopis Mettensibus*, MGH, SS, II, p. 261-68 (p. 265).

³ Elles seront présentées dans le chapitre 5, consacré aux sarcophages.

⁴ *Cum autem et ego ipsa dies finierim meos, meum cum illorum nominibus jube transcribi defunctum. Quod volo, et quasi ad praesens totis flagito nisibus, ut in loco in quo fuerim sepulta, super ipso tecto sepulchri quod meum operuerit corpus, hos versiculos jube transcribi feratim, ut cerneret ipsum epitaphium sepulchri, pro me indignas ac deum jubeant fundere praeces.* DHUODA, *Le manuel de Duoda* (843), éd. BONDURAND, Genève, 1978, ch. LXXIII, p. 238-240.

⁵ TREFFORT, *Mémoires carolingiennes*, p. 99.

⁶ TREFFORT, *Mémoires carolingiennes*, p. 98-99.

⁷ *Et in ipso hieme, id est VIII Kal Januar. sanctae memoriae domnus Adrianus summus pontifex Romanus obiit; pro quo domnus rex ... ebitaffium aureis litteris in marmore conscriptum iussit in Francia fieri, ut eum partibus Romae transmitteret ad sepultura summi pontificis Adriani ornandam.* Annales Laureshamenses, éd. PERTZ, G.H., MGH, SS, I, p. 36.

et en ce même hiver, au sept des calendes de janvier, mourut le souverain pontife Adrien, de sainte mémoire; pour lequel notre seigneur le roi ordonna de faire en Francie sur un marbre une épitaphe gravée en lettres d'or, pour qu'elle fut transportée à Rome afin d'orner la sépulture du souverain pontife Adrien.

La dalle a les dimensions qui plus tard seront environ celles d'une pierre tombale ordinaire, soit 223 x 116 cm, présentée verticalement. Le champ est entièrement couvert d'une inscription gravée en quarante lignes superposées, formant vingt distiques. Il est encadré par un ourlet délimité par deux traits continus, entre lesquels se déroule, à partir du milieu du côté inférieur, une ligne sinueuse se refermant en des cercles inscrivant alternativement une feuille de vigne et une grappe de raisin.

On s'accorde à voir en Alcuin de York l'auteur de cette épitaphe. Alcuin avait été placé en 782 à la tête de l'école palatine d'Aix, où il fut un des principaux acteurs de la renaissance culturelle carolingienne; en 796 il fut nommé abbé de Saint-Martin de Tours, où il s'établit en 801 et où il mourut en 804. L'épitaphe serait donc composée pendant son séjour à Aix¹.

Les recherches pour identifier l'origine de la pierre, opérées en 2002, ont finalement localisé celle-ci dans la vallée de la Meuse². Des analyses pétrologiques, paléontologiques et géochimiques opérées sur l'épitaphe romaine par une équipe multidisciplinaire dirigée par Joanna Story ont désigné les pierres des carrières de 'pierre de Meuse' situées dans les environs de Seilles près d'Andenne, comme ayant les caractéristiques les plus proches des échantillons de l'épitaphe romaine. Ces conclusions reçoivent un appui du fait que Seilles et Andenne furent des propriétés carolingiennes.



Fig. 13. Épitaphe du pape Hadrien I^{er}. Rome, basilique Saint-Pierre. D'après A. SALVAGNI, *Monumenta epigraphica christiana*, I, pl. II-6, 8.

L'origine mosane de la pierre ne place toutefois pas l'épitaphe d'Hadrien dans une production épigraphique mosane connue. Le pays mosan n'offre pas pour cette époque d'exemples de calligraphie lapidaire. De Rossi a fait état d'une école calligraphique lapidaire à Tours au 9^e siècle, que sa qualité oppose à la médiocrité des productions romaines de cette époque³. On se souviendra qu'Alcuin, auteur présumé de l'épitaphe, est nommé abbé de Saint-Martin de Tours en 796. L'hypothèse n'est pas à rejeter que seule la pierre soit d'origine mosane et que le lapicide ait été mandé de Tours pour cette réalisation exceptionnelle.

L'épitaphe d'Hadrien reste donc une œuvre difficilement situable dans le cadre du diocèse de Liège. N'étant d'ailleurs pas conçue pour un site mosan mais pour Rome, elle ne fait pas partie du corpus du diocèse de Liège. Les témoins de telles épigraphies sont rares. Cécile Treffort a fait remarquer que la production de ces épitaphes transcrites sur des pierres monumentales semble s'être tarie à la fin du 9^e siècle⁴. La transcription du poème sur un support mural, constituant une 'monumentalisation' de l'épitaphe, ne s'est donc pas accomplie à l'époque carolingienne, ni au courant des siècles suivants. Cette transcription s'est faite bien plus tard sur le monument horizontal, la tombe.

3.1.2. L'inscription funéraire

La plus ancienne inscription lapidaire contenue dans le corpus est une pierre datant de 1356, provenant de l'église de Saint-Nicolas-en-Glain et conservée au Grand Curtius à Liège [Cat. 332]. Elle rappelle qu'il

¹ TREFFORT, *Mémoires carolingiennes*, p. 99.

² STORY, J. et al., *Charlemagne's black Marble: the origin of the Epitaph of the Pope Hadrian I*, dans *Papers of the British School at Rome*, vol. LXXIII, 2005, p. 157-190.

³ DE ROSSI, Jean-Baptiste, *L'inscription du tombeau d'Hadrien 1er composée et gravée en France par ordre de Charlemagne*, dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome*, 8, 1888, p. 478-501, et pl. XIII (p. 487-489).

⁴ TREFFORT, *Mémoires carolingiennes*.

y a lieu de faire mémoire de **Gérard Descluse** le premier lundi après la Saint-André et le premier lundi d'avril pour sa femme Yde.

ILH EST LI A / NNIVERSAIRES / GERAR DESC /
LVSE LE PROMIER / LVNDI APReS LE / SAINT
ANDRIER / ILH EST LI ANIV / ERSAIRES DAME / YDE
SA FEME LE / PROMIER LUNDI / DAVRILH

En rappelant publiquement les dates d'anniversaires, elle offre une meilleure garantie d'exécution des prières pour le salut de leur âme, prières auxquelles le clergé s'est engagé. Bien que l'année des décès manque, son contenu laconique la ferait autant passer pour un monument funéraire que pour un monument commémoratif.



Fig. 14. Pierre de fondation de Gérard Descluse. Liège, musée Curtius. © H.K., 2003.

L'inscription est gravée sur une pierre qui n'est pas spécifiquement taillée ou faite pour recevoir cette inscription. Elle n'a pas de cadre, ni de bord mouluré. C'est une pierre de construction dont le sort a voulu qu'elle porte une inscription. Comme pierre de construction elle a toutefois été tournée de 90°, ce qui rend la démarche scripturaire bien visible et constitue une intervention non équivoque dans la maçonnerie.

Des pierres, plus ou moins grandes, auront des dimensions adaptées à l'importance de l'inscription à y graver. On ne les appose pas contre le mur ; elles sont encastrées dans le mur et en font désormais partie. Assurément, l'encastrement dans le mur donne à l'inscription lapidaire une assurance de survie égale à celle du bâtiment, mais, en outre, elle lui confère un statut participatif à la construction qui est l'image de l'Église. Il faudra attendre le 16^e siècle pour voir apparaître des monuments muraux appliqués sur la paroi et non plus encastrés dans celle-ci. La pierre épigraphique, vient s'introduire et s'imposer dans un bâtiment sacré, à titre personnel ou collectif. Cet espèce de « graffiti civilisé » peut donc être perçu non seulement comme bienvenu dans le concert ecclésial mais aussi bien comme une intrusion personnelle.

Les inscriptions funéraires, accompagnées ou non de figures, sont brèves. Leur texte a éliminé ce qui était l'éloge funèbre et se cantonne définitivement dans l'**'obit'**, c'est-à-dire les données mortuaires : nom, fonction ou statut, date de décès, l'ensemble précédé de la désignation du lieu de sépulture et se terminant par une courte invocation à la prière. Sans figures les épitaphes épigraphiques forment à elles seules le monument funéraire.

On compte une dizaine de ces épitaphes épigraphiques dans le corpus :

- Looz, collégiale Saint-Odulphe, **Jean Romer**, chanoine, secrétaire de deux évêques, + 1397 [Cat. 350] ;
- Liège, collégiale Saint-Jean, **Jean de Tirlemont**, chapelain, 1400 [Cat. 267] ;
- Looz, collégiale Saint-Odulphe, **Johan van Dirijke**, chanoine et écolâtre, 1424 [Cat. 351] ;
- Liège, Saint-Christophe **Maroie de Bauchez**, 1424 [Cat. 284] ;
- Gozée, abbaye d'Aulne, **Jehan Muisset**, moine, 1426 [Cat. 138] ;
- Looz, collégiale Saint-Odulphe, **Radulphus Spineta**, chanoine, 1426 [Cat. 352] ;
- Looz, collégiale Saint-Odulphe, **Jan Grymninx**, sans profession, 1438 [Cat. 353] ;
- Liège, collégiale Saint-Jean, **Corneille Brunonis**, chapelain, 1448 [Cat. 269] ;
- Liège, collégiale Sainte-Croix, **Henri Spangnart**, médecin et chanoine, 1449 [Cat. 264] ;
- Namur, musée archéologique, **Martin Grant**, bourgeois de Namur, 1503 [Cat. 484].

Celle de Johan van Dirijke à la collégiale de Looz est plus longue que les autres [Cat. 351]. L'homme a confié à sa mémoire qu'il fut le boutillier du prince-évêque Arnoul de Hornes ainsi que de l'élu de Liège Jean de Bavière. Jean Romer rappelle également qu'il fut le secrétaire de ces deux évêques [Cat. 350]. On observera que le nombre de monuments de ce type est restreint, mais également qu'il ne se retrouve pas avant la fin du 14^e siècle.

Lorsque l'épithaphe est figurative le rapport entre texte et image se rapportant à leur encombrement respectif est un aspect qui n'a pas attiré l'attention. L'image peut s'introduire dans l'inscription comme une toute petite chose un peu perdue dans le volume du texte comme dans l'épithaphe de deux chanoines à Looz [Cat. 354]. On observera que cette démarche d'« inscription configurée » à la fin de l'époque gothique répète celle des premières inscriptions lapidaires du 12^e siècle, où une timide petite image venait animer le texte¹.



Fig. 15. Épithaphe de deux chanoines. Looz, église collégiale. © IRPA m90670.

Une espèce de normalisation de ce rapport a été conçu dans le porche du 'Bergportaal' à Saint-Servais de Maastricht². Le registre inférieur des parois latérales encadrant la partie sculptée du portail proprement dit, est chargé d'un décor d'arcatures qui a servi de cadre pour des épithaphes. Les arcatures forment des logettes qui chacune a pu en accueillir une. Certaines sont simplement épigraphiques, d'autres sont accompagnées d'une peinture murale appliquée sur la pierre. Les épithaphes concernent des chanoines de la collégiale ; elles y sont datées de 1441 à 1504 :

- **Dierick Volkens**, + 1441 [Cat. 430] ;
- **Jean van Wachtendonk**, + 1415 et **Libert van Wachtendonk**, + 1483 [Cat. 435] ;
- **Antoine Proenen**, + 1498 [Cat. 439] ;
- **Gillis van den Steen**, + 1504 [Cat. 440].

L'ensemble, qui a peut-être comporté d'autres épithaphes, peintes et disparues, est intéressant sur deux plans. Il réalise une ordonnance de ce qui est épars et non structuré dans l'espace. D'autre part, il place le monument funéraire dans le cadre iconographique du portail. Les commémorés viennent se joindre aux théories de saints et prophètes du portail. Cet ensemble paraît unique.



Fig. 16. Groupement d'épithaphes. Maastricht, Saint-Servais, « Bergportaal ». © H.K., 2012.

¹ Un exemple de ce type d'inscription dans BAUCH, Kurt, *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11 bis 15 Jahrhunderts in Europa*, Berlin et New-York, 1976. p. 201-202, fig. 316.

² Pour le 'Bergportaal' voir VAN NISPEN TOT SEVENAER, E., *De Monumenten van Geschiedenis en Kunst in de Provincie Limburg. Geïllustreerde beschrijving. Eerste stuk: De Monumenten in de Gemeente Maastricht. Derde Aflevering : Sint-Servaas*, La Haye, 1935.

3.2. L'építaphe figurative

L'*építaphe figurative* a trois composantes ; 1. Une inscription mortuaire, 2. L'effigie du commémoré, que l'on nommera ici le *priant*, 3. La représentation d'une personne divine, avec laquelle le commémoré est en relation, spirituelle ou formelle, que l'on nommera ici l'*image votive*. Cette définition répond à la conception des érudits allemands, qui la nomment *Bildepitaph*¹.

Les variantes de cette *építaphe figurative* se caractérisent par l'absence d'un de ces éléments : en l'absence de représentation figurale (2 et 3), le monument est une *építaphe épigraphique* (*Inscript-tafel*) ; en l'absence de l'inscription le monument est un *monument votif* (*Votivbild*). L'absence de l'inscription et de l'effigie du commémoré enlève au monument son statut commémoratif et personnel ; il n'est dès lors plus une *építaphe* mais une *image de dévotion* (*Andachtsbild*).

L'*image de dévotion* est donc une œuvre de piété, sans aspect funéraire, mais qui peut également être un élément constitutif de l'*építaphe figurative*. Dans celle-ci l'image de dévotion et la figure du priant forment une association que l'on nommera le *groupe votif*.

Pour suivre la genèse de l'*építaphe figurative* on peut se placer à deux points de vue différents, observant soit l'*ouvrage*, soit l'*image*. Ces points de vue peuvent mener à considérer que l'*építaphe figurative* est une *építaphe épigraphique* à laquelle est ajouté un groupe votif, ou à considérer qu'elle est ce groupe votif auquel est ajouté une inscription funéraire. On explorera cette question en examinant la figure du priant.

L'association de ces deux composants confère au monument funéraire une double fonction : d'une part une fonction commémorative, formalisée par le priant devant l'image de dévotion, d'autre part une fonction dévotionnelle suscitant la relation du passant avec l'image, car l'*építaphe figurative* est également une image votive.

On examinera successivement :

- les figures qui composent l'*építaphe* : le priant et l'image divine à laquelle il fait hommage,
- l'agencement des composants et le cadrage des figures,

3.2.1. Les figures

3.2.1.1. Le priant

Le *priant* est l'effigie de la personne commémorée, représentée agenouillée et tenant les mains jointes en prière. On réserve le terme de priant à cette figure dans le cadre d'une commémoration funéraire. La personne agenouillée en prière se rencontre, en effet, dans plusieurs autres iconographies, telles que la figure du dédicataire, la figure du fondateur et celle du donateur. On examinera donc comment se définit la distinction entre ces figures qui se ressemblent.

Si la figure du priant est essentielle à l'*építaphe figurative*, on pourra néanmoins rencontrer des monuments où elle manque, la présence du commémoré étant alors attestée dans l'inscription, voire par le saint qui intercède pour lui.

3.2.1.1.1. Les gestes du priant

La figure du priant associe deux mouvements, celui de la pose du corps entier et celui du geste des mains. L'homme est à genoux, à même le sol ou agenouillé sur un coussin devant un prie-Dieu, la tête découverte. Le geste est complexe ; il est un mouvement et une pose ; il est une figuration de sa finalité ; il produit l'attitude intérieure². Ses connotations sont multiples : adoration, soumission, extase, fidélité.

Le geste des mains du priant a remplacé celui de l'orant et est devenu au 13^e siècle le geste chrétien par excellence pour exprimer la prière³.

Le geste de se mettre à genoux peut se réclamer de l'Écriture, comme étant celui de la prière à Dieu. *Salomon se mit à genoux, les mains vers le ciel* (2 Chr. 6, 13) conjugue d'ailleurs les deux gestes celui de la gémflexion et celui des mains jointes, tendues vers le haut. Le geste du prophète Daniel, *trois fois par jour il se mettait à genoux et adorait* (Dan. 6, 10) en indique la raison. Ce sont là des gestes d'adoration ; un geste d'une autre nature est celui du lépreux qui accoste Jésus : *un lépreux vint à lui, le supplie et tombant à genoux*..(Marc. 1, 40) ; prière de supplication, mais aussi d'abandon et de soumission. Jésus

¹ SCHOENEN, *Epitaph*, col. 827-921.

² SCHMITT, Jean-Claude, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, 1990, p. 177-179.

³ SCHMITT, *La raison des gestes*, p. 295-301.

lui-même dans la scène de l'agonie au jardin des oliviers est décrit par l'évangéliste Luc avec le geste de la gèneuflexion : *et fléchissant le genou, il priait, Père..*, (Luc 22, 41). C'est la pose qui sera reproduite dans l'iconographie de cette scène de la vie du Christ, au moment où il va vers la mort. Un bas-relief de la cathédrale Notre-Dame de Paris montre dans la scène de la lapidation de saint Étienne, le premier martyr mettre un genou en terre, tout en répétant une des paroles du Christ sur la croix¹. Le même geste est fait par saint Denis lors de sa décollation dans le même ensemble sculptural.

Le geste de la gèneuflexion semble spontané avant d'être liturgique, dans plusieurs descriptions des actes des apôtres : (*Pierre*), *puis, à genoux, pria* (Act. 9, 40) ; *il se mit à genoux et pria* (Act. 20, 36) ; ou encore : *nous nous mimés à genoux pour prier* (Act. 21, 5). Geste symbolique de saint Paul dans sa lettre aux Éphésiens : *c'est pourquoi je fléchis les genoux en présence du Père* (Éph. 3, 14).

Le geste de Jésus au jardin des oliviers est semble-t-il à l'origine d'une image qui a suscité un constant rapprochement entre le thème de l'Adoration et celui de la Supplication. Le parcours iconographique de l'homme à genoux en montre divers aspects.

3.2.1.1.2. Du donateur au priant

Dans l'iconographie du diocèse, le premier exemple de l'homme qui fléchit le genou est celui présumé de l'évêque de Liège Notger (972-1008) sur un bas-relief en ivoire, connu sous le nom de 'L'ivoire de Notger'², bas-relief que l'on date des années 980-1000, qui orne le plat supérieur de couverture d'un évangélaire. Le tiers inférieur montre un petit personnage nimbé, qui est présumé être Notger d'après l'inscription gravée sur le bord de la plaquette. Il fléchit le genou droit et tient un livre en ses mains levées ; il vient de quitter un siège et se dirige vers un édifice dans lequel on aperçoit un autel ou une tombe. L'interprétation de l'image qu'il présente n'a pas fini d'alimenter les recherches et suscité des controverses³, mais on s'accorde à y voir une image de dédicace. La gèneuflexion est alors un geste neuf : il ne semble pas se retrouver dans la tradition carolingienne. La pala d'oro de Saint-Ambroise à Milan, datant de vers 850, montre dans le médaillon de la face postérieure une donation : Angilbert, debout, à tête inclinée, présente l'ouvrage à St Ambroise qui le couronne, avec l'inscription: DOMNUS ANGILBERTUS. Il s'agit de l'évêque Angilbert II (824-859) comme donateur et du maître principal Wolvinus. Sur un autre médaillon, Wolvinus s'incline, reçoit une couronne de saint Ambroise, de sa main il montre le don avec inscription ; VVOLVINIUS MAGISTER PHABER⁴. Au 12^e siècle on trouve encore une iconographie de donateur debout dans l'image de dédicace d'un évangélaire à l'église Saint-Blaise à Brunswick, vers 1175. On y voit deux registres, en haut une Madone en majesté accompagnée de saint Jean-Baptiste et saint Bartholomé ; en bas saint Blaise donnant la main au duc Henri le Lion qui de l'autre main brandit l'évangélaire et saint Gilles donnant la main à Mathilde d'Angleterre⁵.

Au 12^e siècle le donateur se présente encore de diverses façons. Il est en buste dans un ivoire de l'évêque Adalbéron de Metz⁶ ; il est à genoux sur un ivoire liégeois, vers 1100-110(?), conservé au Liebieghaus à Fancfort⁷. C'est celui à genoux qui prévaudra.

Un seul exemple de priant sculpté en pierre datant du 12^e siècle se trouve à la cathédrale Notre-Dame de Paris, au tympan du 'portail Sainte-Anne' : on y voit une Vierge en majesté, accostée de deux anges et en second rang, à gauche un évêque, à droite un personnage couronné, à genoux, tous deux tenant un phylactère, mais l'interprétation de ce geste est difficile⁸. À la première moitié du 13^e siècle les figures agenouillées ne sont pas des donateurs ; le geste (d'un genou fléchi) est celui d'un des Rois mages⁹, celui

¹ Paris, cathédrale Notre-Dame, portail gauche de la façade occidentale. Bas-relief illustré dans SAUERLÄNDER, Willibald, *La sculpture gothique, en France 1140-1270*, Paris, 1972, fig. 156.

² Liège, Musée Curtius, Mesures 19 x 11 cm. *Rhin-Meuse. Art et civilisation*, Bruxelles-Cologne, 1972, p. 221, F9 (von Eeuw).

³ Une importante bibliographie s'est constituée autour de l'interprétation de l'iconographie ; elle tombe en dehors du champ de notre recherche.

⁴ HUBERT, J., PORCHER, L., VOLBACH, W.F., *L'empire carolingien*, Paris, 1968, p. 240-243.

⁵ Propriété du duc de Brunswick (1952). BOECKLER, Albert, *Deutsche Buchmalerei vorgotischer Zeit*, Königstein-i-Taunus, 1952. p. 55, 79, ill 55.

⁶ GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Ivoires du Moyen âge*, Fribourg, 1978, p. 87-88 et 193, fig. 107 et 108 ; p. 99 et 196, fig. 132.

⁷ Peut-être Conrad III et Willibald de Stavelot, ou Henri IV et Othbert de Liège (p. 23).

⁸ SAUERLÄNDER, *La sculpture gothique*, p. 29, fig. 40. Le personnage couronné ne peut être un roi contemporain, mais serait un personnage biblique. Selon Sauerländer il s'agit apparemment d'une donation faite à la Madone en tant que patronne de la cathédrale.

⁹ Laon, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail gauche, 1195-1205 ; Chartres, portail transept nord, de gauche, vers 1220. SAUERLÄNDER, *La sculpture gothique*, resp. fig. 69, fig. 94.

d'anges céroféraires¹, d'anges tenant les instruments de la Passion² et également celui de la Vierge et de saint Jean dans certaines Déisis³.

On ne trouve pas de donateurs à genoux dans le nord de la France gothique avant 1260. Un seul cas antérieur à 1250 se trouve dans la France de l'est actuelle (dépt. Moselle) à Lémoncourt en Lorraine, au diocèse de Trèves. Le tympan, vers 1230, montre le couronnement de la Vierge, avec les figures de donateurs en 'prient' : à genoux, les bras levés, les mains jointes. Lui, tenant une palme, elle, accompagnée de deux anges, qui apparemment l'accueillent au ciel⁴.

Dans les mêmes années 1220-1240 l'homme à genoux, apparaît en image de dédicace en orfèvrerie, dans l'œuvre d'Hugo d'Oignies. Sur une plaquette niellée du plat de reliure de l'Évangélaire d'Oignies, le frère Hugo, s'est représenté agenouillé, les mains levées tenant le livre, avec au-dessus un listel portant son nom HVGO⁵. La dédicace du livre est faite à l'église d'Oignies, représentée par son patron. L'image donne le nom de celui qui a écrit le livre et qui l'a également orné : Hugo. L'image est rare, elle est à la fois une image de dédicace, un autoportrait et une signature. Il serait le donateur, le scribe et l'orfèvre⁶. Le frère Hugo s'est représenté une seconde fois, dans le livre, au bas d'une lettrine⁷. Sur cette image, le frère, agenouillé, lève les mains en orant devant un phylactère sur lequel est écrit son nom : HVGO. Il serait l'auteur de la lettrine, mais pas nécessairement du livre entier⁸. Ces images sont peut-être exceptionnelles car on n'en connaît pas d'équivalentes.

Le priant-donateur apparaît vers 1260 à la cathédrale Notre-Dame de Paris, au tympan du transept sud, à la porte dite 'porte rouge'. Le couronnement de la Vierge est accosté de deux personnages agenouillés, peut-être Saint Louis et Marguerite de Provence⁹. La sculpture serait selon Bauch un des tous premiers exemples de l'iconographie du priant¹⁰. Cette figure de priant est toutefois celle d'un donateur, voire d'un fondateur ; elle n'est pas une figure à caractère funéraire. La figure du gisant joignant les mains en prière est apparue à cette même époque, un peu avant 1260, à l'abbaye de Royaumont, précisément dans deux tombes royales françaises, dues à saint Louis : celle de Philippe Dagobert (+ 1235) en place en 1253¹¹ et celle de Louis de France (+ 1260)¹².

C'est cette figure du donateur en prières qui apparaît à la même époque, vers 1260 dans l'orfèvrerie, au grand reliquaire-tourelle de saint Nicolas que l'on attribue à l'atelier d'Hugo d'Oignies¹³. *Geste d'invocation* aux plaquettes de la base, illustrant un miracle de saint Nicolas : plaquette n° 1b : deux jeunes filles se mettent à genoux pour supplier leur père ; plaquette 2b : trois adultes, légionnaires de l'empereur Constantin condamnés à mort, en buste et mains jointes ; plaquette 3b : des marins invoquent la protection de saint Nicolas. *Geste d'adoration* sous les arcades de la tourelle, où se voient six bustes en prière (saints dont trois sont mitrés) vus



Fig. 17. Grand reliquaire-tourelle de Saint-Nicolas, détail. D'après *Autour de Hugo d'Oignies*, p. 256.

¹ Chartres, portail transept nord, centre, couronnement de la Vierge, avec deux anges, un genou en terre, 1205-1210 ; Paris, Notre-Dame, façade occidentale, portail de gauche, le couronnement de la Vierge, 2 anges, 1 genou en terre, 1210-1220. SAUERLÄNDER, *La sculpture gothique*, resp. fig. 78, fig. 152.

² Chartres, transept sud, portail de gauche : au tympan le Christ Roi, couronné, accosté de deux anges agenouillés, tenant un objet (disparu) ; Paris, Notre-Dame, façade occidentale, portail central : anges tenant les instruments de la passion, 1220-1230. SAUERLÄNDER, *La sculpture gothique*, resp. fig. 114, fig. 153.

³ Paris, cathédrale Notre Dame, façade occidentale, portail central, 1220-1230 ; Reims, cathédrale Notre-Dame, portail transept nord, vers 1230 ; Saint-Omer, cathédrale, provenant de Théroüanne, groupe de la Déisis Marie et Jean vus de profil, les mains jointes, 1235-1240. SAUERLÄNDER, *La sculpture gothique*, resp. fig. 147, fig. 236, fig. 176.

⁴ SAUERLÄNDER, *La sculpture gothique*, fig. 141.

⁵ DIDIER, R. et TOUSSAINT, J., *Inventaire des œuvres conservées du Trésor de l'ancien prieuré d'Oignies*, dans *Autour de Hugo d'Oignies* (dir. DIDIER, R. et TOUSSAINT, J.), p. 193-199, cat. TOSND1 et 2.

⁶ Sur l'inscription voir : LECLERCQ-MARX, Jacqueline, *Les inscriptions dans l'œuvre de frère Hugo*, dans *Autour de Hugo d'Oignies*, (dir. DIDIER, R. et TOUSSAINT, J.), p. 133-152.

⁷ Au fol. 11 r° de l'Évangélaire. DIDIER, R. et TOUSSAINT, J., *Inventaire des œuvres*, dans *Autour de Hugo d'Oignies* (dir. DIDIER, R. et TOUSSAINT, J.), cat. TOSND2, p. 199.

⁸ HERMAND, X., L'Évangélaire d'Oignies (Namur, Trésor des Sœurs de Notre-Dame), vers 1230, dans *Autour de Hugo d'Oignies* (dir. DIDIER, R. et TOUSSAINT, J.), p. 172-174.

⁹ SAUERLÄNDER, *La sculpture gothique*, fig. 271.

¹⁰ BAUCH, *Grabbild*, p. 198-199.

¹¹ ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, *Le roi est mort. Étude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIIIe siècle*, Genève, 1975, n° 94, ill. 115-120 ; SAUERLÄNDER, *La sculpture gothique*, qui la date de peu après 1235, p. 139-140.

¹² ERLANDE-BRANDENBURG, *Le roi est mort*, n° 98, ill. 121-130.

¹³ DIDIER, R. et TOUSSAINT, J., *Inventaire des œuvres*, dans *Autour de Hugo d'Oignies* (dir. DIDIER, R. et TOUSSAINT, J.), cat. TOSND 22, p. 252-257 ; un buste p. 256.

de face. Le buste vu de face est un renvoi à la figure du gisant de la dalle funéraire, créée vers 1240.

L'image de donation montre le donateur à genoux et présentant le don qu'il tient entre ses mains. Dans une conception étendue, le donateur ne tient plus rien en ses mains, qu'il joint en prière. C'est alors une personne qui rend hommage à la divinité, le don étant symboliquement celui sa personne même, mais physiquement l'image matérielle même du don¹. C'est à juste titre que Weckwerth opine que l'objet qui distingue la figure du donateur de celle du priant est le don, l'épithaphe ne renvoyant pas à une donation mais étant la donation elle-même. L'observation doit toutefois s'appliquer en comparant non pas le donateur au priant mais le donateur avec le don entre ses mains au donateur aux mains jointes. L'évolution du sens de l'iconographie présentée par Weckwerth est bien substantielle mais elle ne concerne pas le priant de l'épithaphe qui reprendra telle qu'elle la figure du donateur les mains jointes. L'interprétation à donner aux figures de priants présentés sur les vitraux, est bien que le don est le vitrail lui-même.

On conserve un dessin de van Riedwijck reproduisant un vitrail ornant jadis la fenêtre est de la chapelle ducale de l'église des dominicains de Louvain, là où se trouvait la tombe d'Henri III de Brabant et Alix de Bourgogne². Les trois lancettes présentaient une iconographie en trois registres : au registre supérieur, au centre le Calvaire, le Christ en croix avec à ses pieds un calice qui recueille son sang, Marie et Jean, sur les côtés saint Denis et saint Nicolas, identifiés par une étiquette; au registre médian, trois personnages agenouillés, identifiés par une étiquette : au centre Marie de Brabant, couronnée, DAME MARIA ROYN DE FRANCE, accostée de ses parents, à sa gauche le duc Henri III LI DUX HENRIS DE BRABANT, à sa droite sa mère, LA DUCESSE ALIS NEE BORGON ; le registre inférieur porte des écus de France et de Brabant. Les trois figures princières et celles des deux saints sont abritées sous des arcades au tracé en plein cintre soutenu par un arc trilobé. La figure du Calvaire est placée sous un arc trilobé coiffé d'un gâble et de deux petites tourelles. Le vitrail est daté des années où Marie de Brabant portait le titre de reine de France, c'est-à-dire entre 1274 et 1285, l'année de son mariage et l'année du décès du roi. Cette datation est corroborée par les profils des arcades qui coiffent les cinq figures, profils alors en usage pour les monuments funéraires mais qui en 1275 sont déjà quelque peu démodés.



Fig. 18. Vitrail de Marie de Brabant. Louvain, église Notre-Dame aux dominicains. Bruxelles, KBR, ms 22483 VAN RIEDWIJCK, f°75v°. © KBR.

La place qu'occupe Marie de Brabant dans cet ensemble iconographique fait admettre qu'elle en fut le commanditaire³. La mise en valeur de sa personne est d'abord donnée par la couronne qu'elle porte alors que ses parents n'en portent pas. Les écus de France et de Brabant ornent les ourlets des tableaux des parents et des deux saints. Aucun écu ne fait connaître la mère de Marie, Alix de Bourgogne. Le mari de Marie, le roi de France, n'a pas non plus de place dans cet ensemble où ce sont les figures de saint Denis et de saint Maurice qui le représentent. Les choix iconographiques et leur disposition dans cet ensemble laissent penser que l'intention de la duchesse était de rendre hommage à ses parents, dont la tombe occupe d'ailleurs la chapelle. Tout a été dit dans les inscriptions qui accompagnent la tombe, sur laquelle Marie figure d'ailleurs en une statuette. Sur le vitrail, Marie est placée entre son père mort en 1261 et sa mère décédée en 1273. Les trois figures sont disposées sur un rang et leur regard n'est forcément pas

¹ WECKWERTH, Alfred, *Der Ursprung des Bildepithaps*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Berlin, 1957, p.147-185 (p. 169).

² Bruxelles, KBR, ms 22483 VAN RIEDWIJCK, f°74v-75r ; f°71v-72r. ; HELBIG J. *De glasschilderkunst in België. Repertorium en documenten*. Anvers, 1943, p. 139, n° 1133 ; VAN EVEN, Édouard, *Louvain monumental*, Louvain, 1870, p. 230, ill. ; VAN EVEN, Édouard, *L'ancienne école de peinture de Louvain*, Louvain, 1870, p. 12-13 ; GUILARDIAN, David, *Les sépultures des comtes de Louvain et des ducs de Brabant (XIe s.-1430)* dans MARGUE Michel (éd.), *Sépulture, mort et symbolique du pouvoir au Moyen Âge / Tot, Grabmal und Herrschaftsrepräsentation im Mittelalter*. Actes du colloque des Journées lotharingiennes 2000. Publication de la section historique de l'Institut Grand-ducal de Luxembourg, vol 118. CLUDEM 18, Luxembourg, 2006, p. 513, ill. III.11 et III.12.

³ COMBLEN-SONKES, Micheline et VAN DEN BERGEN-PANTENS, Christiane, *Les mémoriaux d'Antoine de Succa*, 2 vol., Bruxelles, KBR, 1977, p. 206.

dirigé vers la personne divine. Elles semblent ainsi, au moins partiellement, former un ensemble à part. D'autre part elles forment avec les figures des deux saints un autre ensemble autour du Christ du calvaire, où saints et croyants sont unifiés par la même arcade qui les abrite comme sur un coffre d'une tombe ou sur la châsse aux reliques. Le calice qui se trouve aux pieds du Christ et qui recueille son sang, versé pour tous en rémission des péchés comme le rappelle les paroles de la consécration, unifie les cinq figures dans une communion d'esprit et l'espérance d'un même salut. Le calice sous lequel est figurée Marie de Brabant rappelle qu'elle est liée par le sang à son lignage, ici représenté à ses côtés par son père et sa mère. La figure de la priante Marie de Brabant ne rend pas hommage à Dieu du royaume dont elle est la reine mais met en parallèle sa filiation de chair avec celle des saints de Dieu, Denis et Nicolas.

Ces images de priants, qui apparaissent assez tôt après l'érection de la tombe ducale (vers 1262), sont suivies par d'autres dans la même église des dominicains. Les baies du chœur étaient ornées de vitraux représentant le couple princier avec les membres de sa famille, vitraux que l'on date de la fin du 13^e siècle¹. On n'en a gardé aucune source iconographique, mais il y a fort à penser que les figures en étaient des priants. On observe donc que les figures de donateurs apparaissent sur les vitraux près d'un siècle avant qu'on ne les voit sur les monuments funéraires.

Avant d'être une image de caractère funéraire, la figure de l'homme à genoux aura donc été celle qui dans une pose d'humilité et de soumission, rend hommage à la divinité. Le geste de présenter le don sous forme d'une maquette de bâtiment n'est pas spécifique à l'iconographie du priant ; on la retrouve accompagnant les gisants sur les monuments funéraires². Le priant qui tient simplement les mains jointes, fait offrande de sa personne.

Les Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles conservent deux petits vitraux, représentant un chevalier et une dame qu'on date, au vu de leur habillement, de 1350 environ³. L'homme est figuré en priant, abrité sous une architecture qui s'apparente à celle des monuments funéraires à gisant. Il tient les mains jointes et bien levées, le regard porté vers une figure perdue. La dame est figurée de face et les mains jointes comme une gisante sur une tombe. La pose des deux figures postule la présence d'une image de dévotion qu'elles accostaient. Le vitrail mémorise un événement, tout en étant l'occasion de se voir figurer pour le public. L'effet de propagande du pouvoir n'oblitére pas ce qui est premier dans l'image : le don, don qui n'est pas un objet ou un bien en particulier mais le support de la représentation, c'est-à-dire le vitrail lui-même.



Fig. 19. Vitraux de donateurs. Bruxelles.
MRAH. Inv. 976 A-B. © MRAH.

La production de vitraux 'sponsorisés' par les princes, seigneurs et bourgeois au 13^e siècle devait être importante dans le diocèse de Liège, à voir le nombre qui en subsiste à Cologne. Au musée Schnütgen de cette ville on peut voir deux vitraux datant de vers 1250-1260, une Dormition de la Vierge et un Couronnement de la Vierge, où dans un registre inférieur sont représentés les couples de donateurs, identifiés par leur nom⁴.

¹ HELBIG, J., *De glasschilderkunst in België. Repertorium en documenten*, Anvers, 1943, p. 139, n° 1134.

² Voir au Catalogue, la tombe de Guéric à Houffalize [Cat. 163] et de Wauthier de Cipllet à Liège [Cat. 294].

³ Bruxelles, MRAH, Inv. n° 976A et 976B ; HELBIG, *De glasschilderkunst in België*. p. 97, n° 510 ; HELBIG Jean, *Les vitraux médiévaux conservés en Belgique : 1200-1500*. (Corpus vitrearum Medii Aevi. Belgium, 1), n° 4-5.

⁴ Cologne, Schnütgen-Museum, Inv. nr M2 et M3. Illustrés dans *Glanz und Grösse des Mittelalters. Kölner Meisterwerke aus den grossen Sammlungen der Welt*, cat. exp. Cologne, Schnütgen-Museum, 4 nov. 2011- 26 févr. 2012, p. 384-385, n°142 et 143.

L'image du priant reste pendant un siècle celle du donateur avant de s'intégrer dans une composition mémorielle funéraire¹. Le présumé premier exemple d'une image votive funéraire, conservée dans les Pays-Bas, est l'image peinte d'Hendrik van Rijn (+ 1363) chanoine d'Utrecht². Les premières épitaphes figuratives, de tableaux votifs de pierre de facture tournaïsiennne sont datées d'après 1370³. Ludovic Nys a cherché les œuvres qui auraient pu servir de modèle pour les tableaux votifs tournaïsiens dont la production prend son essor à partir des années 1370⁴. Outre les miniatures représentant le priant et l'image divine, un monument retient particulièrement notre attention. Le petit triptyque de Roccamelone dans le Val de Suse au Piémont semble, en effet, un chaînon entre le donateur et le priant de l'épitaphe⁵. Le panneau central présente une Vierge en majesté portant l'Enfant ; le volet de droite montre, vu de profil, le priant agenouillé, Bonifacio Rotario, assisté de saint Jean-Baptiste tandis que le volet de gauche montre un saint Georges à cheval, terrassant le dragon. L'inscription gravée sur un registre inférieur date l'objet au jour près et le présente comme un *ex-voto*⁶:

HIC ME APORTAVIT BONIFACIUS ROTARIUS
CIVIS ASTENSIS IN HONORE DomiNI NostRI YeHU
Xristi ET BEATE MARIE VIRGINIS ANNO DomiNI
M CCC L VIII DIE PRIMO SEPTEMBER.

Boniface Rotarius, citoyen d'Asti, m'apporta ici, en l'honneur de Notre seigneur Jésus-Christ et de la bienheureuse Vierge Marie, l'an du Seigneur 1358, le premier jour de septembre.

L'ex-voto réunit les figures qui sont constitutives de l'épitaphe figurative : l'image divine, le priant et son avocat qui pose la main sur son épaule. Son iconographie se confond avec celle de la donation et celle qui deviendra l'épitaphe figurative. Bonifacio Rotario était un lombard dont la famille possédait un réseau d'agences en Flandre⁷. Il est hautement probable que l'objet fut commandé à Bruges. L'objet du vœu fut vraisemblablement la libération de sa ville d'Asti, qui eut lieu en 1356⁸.



Fig. 20. Triptyque de Bonifacio Rotario. © Archives photographiques du Centre culturel diocésain de Suse (Italie).

- ¹ La statue de Mahaut d'Artois à l'abbaye de la Thieulloye dont de Succa a laissé un dessin serait une statue non funéraire ; voir COMBLEN-SONKES, Micheline et VAN DEN BERGEN-PANTENS, Christiane, *Les mémoriaux d'Antoine de Succa*, Bruxelles, 1977, p. 132-133.
- ² Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 519 ; voir VANDENBROECK, Paul, *Catalogus schilderijen 14^{de} en 15^{de} eeuw, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, Anvers, 1985, p. 25-28.
- ³ NYS, Ludovic, *Les tableaux votifs tournaïsiens en pierre 1350-1475*, Bruxelles, 2001, p. 155 e.s.
- ⁴ NYS, *Les tableaux votifs*, p. 40-45. Parmi les œuvres proposées figure la tombe d'Enguerrand de Marigny (+ 1315) à la collégiale d'Écouis. Disparue, elle est connue par un dessin de GAGNIÈRES, n° 596. Outre l'écart de près de deux générations entre 1315 et 1370, l'exemple, pour des questions de composition, ne semble pas devoir être retenu. Les figures de priants accostent une Déisis placée sur la corniche du monument où cet ensemble de cinq figures, sans lien formel avec le reste de la tombe, paraît être un ajout postérieur.
- ⁵ « Triptyque de Roccamelone ». Susa (Italie, prov. Piémont), cathédrale. Laiton gravé, 56 x 51 cm.
- ⁶ L'ex-voto est déposé dans la chapelle de Roccamelone le 1 septembre 1358 et non pas 1368. Cette erreur de lecture est due à Eichler et, malgré que l'inscription gravée soit lisible sur une photo, elle a été reprise par tous les auteurs nordalpins. Voir : EICHLER, Hans, *Die gravierten Grabplatten aus Metall in 14. Jahrhundert und ihre Vorstufen*. Cologne, 1933, p. 59 ; EICHLER, Hans, *Flandrische gravierte Metallgrabplatten des XIV. Jahr hunderts*, dans *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 54, 1933, p. 208-209, fig. 6 ; COLLON-GEVAERT, Suzanne, *Histoire des Arts du métal en Belgique*, (1951) I, p. 294 ; CAMERON, H.K., *The 14th-century School of Flemish Brasses*, dans *Transactions of the Monumental Brasses Society*, 11/2, n°87, 1970, p. 50-81 (p. 72, 79, n° 33) ; NORRIS, Malcolm, *Monumental brasses. The memorials*, Londres, 1977, I, p. 35, II, fig. 50 ; NORRIS, Malcolm, *Monumental brasses. The Craft*, Londres & Boston, 1978, p. 50, 76, 113 ; DENNISON, Lynda, *The Artistic Context of Fourteenth Century Flemish Brasses*, dans *Transactions of the Monumental Brass Society*, XIV 1986-91, (1993), p. 1-38, p. 29, 32 ; NYS, *Les tableaux votifs*, p. 73-74.
- ⁷ REICHERT, Lombarden in der Germania-Romania, verbo Rotario.
- ⁸ Bonifacio Rotario se trouvait à Bruges au printemps 1358 pour conclure avec le comte de Flandre une prolongation de sa concession ; il se rendit ensuite en sa patrie pour assister aux cérémonies de la pacification entre les Visconti et Monferrato, pour enfin au premier septembre monter sur la sainte montagne de Roccamelone où il avait fait construire une chapelle votive et y déposer le triptyque. Voir : MARITANO, *Il Tritico Roccamelone, « flamingicum auricalcum »* dans ZONATO, Andrea, (éd.), *Roccamelone, il gigante di pietra*, Susa, 2008, p. 7-12, et BORDONE, *Hic me aportavit Bonifacius Rotarius civis Astensis Bonifacio Roero tra Piemonte e la Flandre* dans IDEM, p. 37-50.

L'ancienne iconographie du donateur qui tient en ses mains l'objet du don, se voyait encore quelques années plus tard, vers 1370-1380, sur une peinture murale qui jadis ornait le mur près de la tombe ducale d'Henri III de Brabant et Alix de Bourgogne aux dominicains de Louvain [Cat. 376]. La tombe – une haute-tombe à gisants – avait été érigée entre 1261 et 1267 ; elle était accompagnée d'inscriptions funéraires peintes sur des écriteaux muraux [Cat. 377]. Un siècle plus tard on reprit la commémoration des ducs avec une peinture murale où le duc et la duchesse étaient représentés à genoux. La peinture, disparue vers 1762, est connue par un dessin partiel de de Succa et par deux dessins plus complets de van Riedwijck.

C'est une composition horizontale de forme classique, où l'image de dévotion occupe l'axe et les figurants sont répartis sur les deux côtés. La Vierge Marie est assise sur une cathédre, l'Enfant Jésus sur la jambe gauche et tenant un sceptre de la main droite. Elle est nu-tête, une ample chevelure lui descend jusque sur les épaules. Deux anges viennent la couronner. Elle regarde droit devant elle, l'Enfant tourne la tête à droite, vers le duc, le bas du corps tourné à gauche, vers la duchesse. Le dessin de de Succa montre les élégantes figures des princes, agenouillés sur un prie-Dieu recouvert d'un drap armorié, tenant chacun une maquette dans les mains et la présentant à la Vierge. Sur le dessin de van Riedwijck, moins bon mais plus complet, le duc présente la maquette de l'église conventuelle de Louvain à saint Dominique tandis qu'un autre saint dominicain (peut-être Henri de Suse) le présente à l'intercession de la Vierge. La duchesse présente la maquette de sa fondation du monastère de Val-Duchesse à saint Pierre de Vérone et est assistée d'une sainte qui pourrait être sainte Alix. La peinture murale est datée, sur base de l'habillement des figures, vers 1370-1380¹.

L'image est rare – on ne voit pas d'exemples similaire – où le donateur passe par un intermédiaire pour faire parvenir le don à la Vierge. Sans nul doute, la peinture murale n'est pas le fait de la famille ducale mais de la famille de l'ordre de saint Dominique qui s'est plu à multiplier les personnages qui honorent sa congrégation. L'accent est par ailleurs mis sur le couvent de Louvain, dans l'inscription au bas de la peinture, où la Vierge n'est pas honorée comme la mère du Christ mais comme la patronne de l'église conventuelle de Louvain : *Sancta maria patrona huius ecclesie*.



Fig. 21. Peinture murale. Louvain, église Notre-Dame aux dominicains. Bruxelles, KBR, ms 22483 VAN RIEDWIJCK, f°67 v°. © KBR.

Ce serait une simple image de donation si ce n'était que les inscriptions sous les deux groupes de figures se présentent comme des inscriptions funéraires, en commençant par *Hic jacet*, formant en quelque sorte un double de celles de la tombe. L'inscription du duc insiste sur sa qualité à la fois de donateur et de fondateur : *HUIus CLAUSTRI FUNDATOR ET TOTIus FUNDI DATOR*, *fondateur de ce monastère et donateur de son fonds*. La peinture murale a ainsi un aspect de promotion de l'église des dominicains où le couple ducal est cité comme témoin. Ce qui ne semble nullement nécessaire lorsque l'on considère que l'église abrite la tombe ducale, mais trouve un sens lorsque l'on prend en compte le nouveau rôle dévolu à l'image, ici pourtant timidement présenté. Le programme iconographique semble, en effet, hésiter entre une présentation funéraire comme attestée par les inscriptions qui commencent par *Hic jacet*, et une fonction représentative de l'ordre de saint Dominique. À cet égard on peut se demander si la partie inférieure de la peinture, celle des inscriptions, n'est pas à considérer indépendamment de la partie figurative et lui serait postérieure en date. On aura remarqué que la partie figurative est cernée d'un large ourlet décoratif chargé d'un perlé de motifs alternés de rosettes et de croisettes, ourlet dont le côté

¹ COMBLEN-SONKES et VAN DEN BERGEN, *Les mémoriaux d'Antoine de Succa*, p. 204.

inférieur est surchargé par le registre des inscriptions, ce qui toutefois correspond à la composition des tableaux de pierre où le cadre mouluré ne ferme que trois côtés. Dans l'hypothèse où les inscriptions sont postérieures à la peinture, celle-ci est une image de donateur, à laquelle on aurait donné ultérieurement un ton commémoratif. Créer un lien entre la figure du donateur et sa commémoration répond bien à une conception nouvelle qui promeut l'image du priant comme portrait funéraire.

3.2.1.1.3. Du priant au portrait

Une fonction de l'image du donateur est d'honorer Dieu et de promouvoir la beauté de son culte. Le don est un objet lié à l'église et au culte. C'est un calice, un chandelier, un retable d'autel ou toute autre pièce de mobilier qui entre dans la célébration liturgique. Les plus riches sont les vêtements liturgiques et les orfèvreries ; les plus présents sont les vitraux, car ils ne sont pas rangés dans des armoires, mais toujours présents à la vue. Le don est donc un objet qui concerne la communauté ecclésiale et c'est par conséquent de celle-ci que le donateur attend un retour. En effet, la prière pour le salut de son âme est implicitement présente dans l'image du donateur. La figure du donateur est quelque fois accompagnée de cette supplique : *priez pour lui*.

La fonction de l'image du priant dans l'építaphe est toute autre. Elle n'a pas de relation avec le culte ni avec la communauté ecclésiale. Elle n'a de sens que personnel. Le vœu ou la prière pour le salut de l'âme ne s'adresse pas à l'Église ou la communauté ecclésiale mais ne concerne qu'une seule personne. C'est dire que l'építaphe figurative trouve en elle-même sa justification¹.

Une fonction connexe de l'építaphe est dans la relation que l'image du priant entretient avec l'image votive. L'ajout d'une image de donateur à une *Andachtsbild* demande qu'apparaisse un lien avec la commémoration du donateur. La fonction de cet apport est la promotion du salut de l'âme du commémoré par la prière d'intercession du passant-contempleteur, suscitée par le monument².

L'építaphe figurative – la *Bildepitaph* – est greffée sur l'image votive – l'*Andachtsbild*³. L'une et l'autre sont des créations d'images iconographiques de la fin du moyen âge. L'*image votive* se situe en dehors de la classification ordinaire qui établit les catégories de l'*image scénique* ou narrative et de l'*image représentative*. L'image votive est celle qui, selon les termes de Panofsky, 'permet à la conscience individuelle du spectateur une immersion contemplative dans le contenu médité, et laisse en quelque sorte fondre l'âme du sujet avec l'objet'⁴. Il faut insister sur le mot 'permet'.

La 'raison' de cette image nouvelle est dans le nouveau regard sur l'image ou, autrement dit, un nouveau rôle de l'image. La *Bildepitaph* est une expression du mouvement de la dévotion moderne qui se développe en Allemagne, principalement en Rhénanie, pendant la deuxième moitié du 14^e siècle. Elle trouve sa raison d'être dans l'éclosion de la prière personnelle⁵.

Maitre Eckart, auquel les gens s'adressaient en lui demandant de prier pour eux, leur répondait qu'ils avaient en eux-mêmes la Vérité et la Foi qui leur permettait de prier par eux-mêmes pour eux-mêmes. Prier pour quelqu'un n'a pas de sens enseignait-il, mettant fin à l'époque où la fonction de prière était dévolue aux clercs. Jan van Ruusbroec ajoute toutefois que la prière pour les personnes défuntées est utile à leur salut.

La première építaphe connue des Pays-Bas, ou une des premières, est le tableau peint, déjà cité, d'Hendrik Van Rijn, mort en 1363, qui fut chanoine à Saint-Jean à Utrecht. Il montre, sur fond or, un Calvaire avec un priant, à genoux et vu de profil. Le priant de profil, devant la Vierge est un thème italien et Kurt Bauch opine qu'il semble avoir été repris d'Italie par les Parler à Prague dès 1310⁶. En France, ce qui est présumé la première peinture dont le sujet est le seul portrait, celui du roi Charles II dit le Bon, le présente à l'italienne, c'est-à-dire de profil. Il en est encore de même pour les portraits du roi Charles V (1364-1380) qui ne se fit faire pas moins de 44 portraits⁷.

¹ WECKWERTH, *Der Ursprung des Bildepitaphs*, p. 172-173.

² WECKWERTH, *Der Ursprung des Bildepitaphs*, p. 173.

³ Et non l'inverse : que l'image votive se serait greffée sur le monument funéraire.

⁴ PANOFSKY, *Imago pietatis*, dans PANOFSKY, *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du moyen âge*, Paris, 1997, p. 13-28 (p. 14).

⁵ WECKWERTH, *Der Ursprung des Bildepitaphs*, p. 173.

⁶ BAUCH, *Grabbild*, p. 210.

⁷ BAUCH, *Grabbild*, p. 218, 219.

Cette pose ne s'est pourtant pas imposée pour les épitaphes de la seconde moitié du 14^e siècle. C'est la pose du priant vu de $\frac{3}{4}$ qui sera, vers 1365, une création de la seconde moitié du siècle. Il est encore très vraisemblable que la pose de $\frac{3}{4}$ des épitaphes soit à l'origine de celle des portraits profanes¹.

L'origine de la pose de $\frac{3}{4}$ de l'épitaphe se trouve dans le regard, assurément nouveau, de l'homme à genoux qui est sensé regarder à la fois l'image de dévotion et le passant-contemplateur. Son regard oblique doit remplir deux rôles à la fois, situation qui appartient bien au moyen âge, étant du même ordre de conjugaison d'oppositions que la pose du gisant de ses tombes, à la foi couché et debout.

Les deux directions du regard du priant créent donc cette relation des trois figures : le priant, l'image votive et le *contemplant*. La relation triangulaire vaut également pour les figures de priants qui ne sont pas placées au même niveau que l'image votive. On peut le vérifier à une épitaphe anonyme à Liège où l'image votive est hors du champ de vision des priants [Cat. 338]. On verra encore le priant de profil dans des compositions à deux niveaux superposés, comme celles de la famille **De Wich** (vers 1475) et de la famille **van Loen** (1486), dans le cloître de Saint-Servais à Maastricht [Cat. 434 et 436]. La pose de profil est atténuée ou compensée par celle des saints protecteurs qui tous tournent la tête vers l'image votive du niveau supérieur.

Si la pose des priants agenouillés est invariable (il n'y en a plus qui fléchissent un seul genou), ce qui varie dans l'épitaphe est le dialogue que tient le priant d'une part avec l'image votive et d'autre part avec le *contemplant*. D'un côté il implore la clémence divine pour le salut de son âme, tandis que de l'autre il se présente au passant tel qu'il souhaite qu'on le voie et que les hommes le jugent. Le dialogue avec l'image votive est déterminant pour l'iconographie. 'Pour prier le priant se place lui-même dans un certain état en rapport avec l'image. Le dévot peut cesser d'être le spectateur pour devenir un témoin, voire un acteur'².

Dans un rapport de nature mystique, le priant se positionne à l'intérieur de la scène et participe à l'évènement qu'il a d'ailleurs lui-même proposé à notre regard. Dans un rapport de piété affective, il se place également dans l'évènement : le priant qui a une vision à proposer se présente dans la scène votive qui va l'intégrer et dans laquelle il est immergé. C'est le cas des épitaphes 'mystiques' telle que celle du chanoine **Pierre Van der Meulen** (+ 1459,) à Liège qui se voit et se présente dans une scène où Marie-Madeleine embrasse les pieds de l'Enfant Jésus [Cat. 241]. C'est le cas également dans celle du **chanoine Proenen** (+ 1498) à Maastricht qui se voit et se représente en présence de l'aigle de saint Servais que Dieu lui envoie pour soulager son sommeil [Cat. 439].

Ces tableaux réunissent tous les protagonistes apparemment en une seule scène, mais dont l'articulation entre les personnages est diverse. La position des figures (encore le geste !) est l'élément majeur de leur rapport : le priant est à genoux, l'image divine est assise, l'intercesseur est debout. L'image divine, dans la plupart des cas, est surélevée, posée sur une estrade ou une console. La Vierge Marie n'est pas un personnage de la scène ; la prière à la Madone ne s'adresse pas à la Madone présente dans la connivence de sa présence mais à une statue de la Madone. Le priant se fait représenter dans une scène d'église.

Une orientation de la pose est inhérente à la présentation formelle du tableau votif à deux niveaux³. Deux épitaphes de type vertical y répondent : celles de **la famille De Wich** et celle de **la famille van Loen**, déjà citées ci-dessus. Les priants, situés au niveau inférieur, sont vus de profil, tandis que les saints protecteurs lèvent la tête, nous indiquant que leurs protégés prient devant une statue. Le monument reproduit en fait la prière dans l'église.

Dans la majorité des cas la scène votive se présente à un seul niveau. Plastiquement le problème est alors d'équilibrer les volumes en fonction de choix qui dans un programme iconographique aussi simple peuvent s'avérer de tendances différentes.

Le **bas-relief funéraire** de Breda répond au schéma sans problème : le Christ-Juge au centre, les hommes à sa droite les femmes à sa gauche [Cat. 50]. Dans la **petite épitaphe** de Chimay l'humilité du priant est accusée par sa situation entre deux figures debout [Cat. 86]. Dans la **petite épitaphe anonyme** de Nivelles deux volumes s'équilibrent : la Vierge et la priante, mettant cette dernière en position avantageuse si l'on considère son rang [Cat. 513]. La composition renvoie à une Annonciation où le volume de deux personnages doit s'équilibrer. Le sculpteur, ou le peintre, joue sur les volumes, leur opposition, leur hiérarchie. Comme telle l'image de la Vierge ou d'une autre image divine ne pose pas de

¹ BAUCH, *Grabbild*, p. 207.

² D'HAINAUT-ZVENI, B., Fonctions et usages religieux, dans D'HAINAUT-ZVENY B. (dir.), *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles Xve-XVIIe siècles. Production, Formes et Usages*, p. 131-147 (p. 137).

³ Le tableau votif à deux niveaux est celui qui est adopté pour la composition du vitrail de Marie de Brabant à Louvain et qui restera celle des vitraux à caractère commémoratif. Cette composition sur deux niveaux favorise le développement en parallèle des motifs de chacun d'eux, qui peuvent former des sous-ensembles. C'est ce que l'on voit sur des vitraux du 14^e siècle.

problème, car elles sont en quelque sorte standardisées. Il s'agit du priant : quelle taille lui donner ? Où donc le placer ? Oserait-on le mettre en avant ? Il arrive un jour qu'il demande son portrait.

Deux épitaphes nivelloises engagent à les comparer en fonction de ce questionnement : le monument des abbesses **Isabelle et Christine de Frankenber** (vers 1442) et celui de **Guillemine et Jeanne de Franckenberg** (ca 1495) [Cat. 512, 515]. Dans le premier de ces monuments l'image divine est un Trône de grâce posé sur un autel précédé de deux marches. L'ensemble de l'autel et de l'image remplit un espace aussi important que celui des abbesses mais beaucoup moins présent. L'autel et l'image sont décomposés en fragments et ne se résument pas à un volume. De plus l'image votive est plus petite que celle des priantes. On sait que c'est une statue mais l'option de la proportionner à l'autel détruit sa préséance par le volume. Les figures des abbesses peuvent alors se prévaloir de prendre la vedette dans la composition. Cette prééminence des priantes est avantageusement étendue au volume de la chapelle par les crosses étonnamment longues et les phylactères. Il y a dans ce relief une mise en valeur des abbesses que l'on peut soupçonner avoir été consciemment calculée. Le second monument de Franckenber est d'une composition très différente. L'image votive est une Vierge à l'Enfant dans une apparition de la Femme de l'apocalypse. C'est une vision, ce qui peut excuser sa taille plus petite que celle des priantes mais ne joue pas en sa faveur malgré son extension dans ses rayons de gloire. Les priantes et leurs saints intercesseurs forment un groupe volumique où les nonnes ne se distinguent pas de façon convaincante. Les deux saints ont finalement plus de présence que les priantes qu'ils accompagnent.



Fig. 22. Épitaphe des abbesses Isabelle et Christine de Franckenber. Nivelles, musée communal. © H.K, 2007.

Les épitaphes peintes du corpus sont de grand intérêt pour la question posée. Le tableau de **Colart Bertrand** présente une composition en trois zones délimitées par celle du centre où s'impose une énorme cathédre abritant l'image votive d'un Trône de grâce [Cat. 348]. À gauche et à droite se placent les priants accompagnés chacun de leur saint intercesseur et encore d'un autre saint. Quatre figures de saints, de même stature, occupent l'essentiel de l'espace latéral et à côté d'eux les priants sont discrets et ne font pas le poids. L'option est claire et la figure centrale la confirme.

Deux autres épitaphes peintes sont à examiner. Celle de **Pierre van der Meulen** place un minuscule priant dans une composition monumentale [Cat. 241]. La Vierge en majesté, que couronne des anges est accostée de grandes figures : saint Pierre et saint Paul patrons respectivement du défunt et de l'église. Ce sont les saints intercesseurs du défunt mais, contrairement à l'usage, ils ne le touchent pas, la différence de taille l'excluant d'ailleurs. Le défunt chanoine est immergé dans une image votive de caractère

mystique : Marie-Madeleine, agenouillée, embrasse les pieds de l'Enfant. La petitesse du priant se défend car il s'agit d'une vision, où les valeurs humaines sont différentes. Mais sa petite taille (et sa couleur) lui permet tirer de la grandeur de sa figure en contre-pied de celle de l'Enfant. Il occupe dans la composition une place qui n'est pas proportionnelle à sa taille. De plus c'est, semble-t-il, un portrait.

L'építaphe peinte d'**Arnold van Pyringhe** (+ 1497) à Tongres propose l'image votive de l'échelle du salut [Cat. 614]. La composition est bien équilibrée : Dieu-le-Père et le Saint-Esprit apparaissent, sur un fond uniforme, dans un médaillon flamboyant, une large courbe l'entoure reliant les figures agenouillées de la Vierge et du Christ et celles, debout, de deux saints intercesseurs. Le chanoine figure en priant au devant de la scène. Il a la même taille que le Christ. Il n'est pas possible que la figure du chanoine soit autre chose qu'un portrait. Il est à la fois dans l'image et en dehors, présent comme un portrait peut l'être.

Revenons à l'építaphe de Colart Betrand. La composition semble sur le point de se scinder en un triptyque, où l'image de dévotion est interchangeable et les priants occupent les volets qui sont détachables. Le triptyque répond à une dernière phase de l'évolution formelle de l'építaphe. Deux œuvres peintes de notre corpus répondent à ce stade d'évolution, bien qu'elles ne nous soient parvenues que démembrées. Le triptyque d'**Henri Desmarets**, dit 'Triptyque Palude' [Cat. 337] et le présumé **triptyque d'un chartreux** [Cat. 335]. En ce dernier cas l'absence d'une inscription enlève la fonction funéraire, alors même que l'on puisse entendre qu'elle est implicite.

À ce stade de l'évolution de l'építaphe, le portrait peint est déjà largement répandu et l'image votive est aussi une image privée. L'association de l'image votive et du portrait est réalisée dans le diptyque van Nieuwenhove de Memlinc, diptyque qui 'apparie une icône et un portrait profane, la figure du portrait se tournant vers l'icône dans une attitude de prière'¹.

3.2.1.1.4. L'intercesseur du priant

Le priant qui sollicite la clémence divine est généralement assisté d'un avocat, que l'on nomme le saint protecteur ou le saint intercesseur. Dans l'iconographie funéraire de la tombe, ce personnage du 'patron' n'existe pas. C'est un motif nouveau, que l'építaphe reprend de l'image du donateur comme on a pu le voir au triptyque de Rocciamelone.

Lorsque l'építaphe commémore plusieurs personnes, chacune est accompagnée de son saint protecteur². C'est normalement le cas lorsque l'építaphe commémore un couple, chacun des conjoints étant assisté d'un saint particulier pour sa cause. Il n'y a pas de patronage pour le couple. La rigueur de ce programme est parfois oubliée à la fin du moyen âge. L'építaphe de **la famille van Loen** à Maastricht montre un second saint intercesseur pour chaque groupe de deux enfants [Cat. 436] ; l'építaphe de **Michel Scribaens** à Louvain montre les effigies de ses trois femmes dont deux sont commémorées dans l'inscription et pour lesquelles un seul saint est représenté [Cat. 368].

S'il n'y a pas de patronage pour le couple, il y en a un pour le lignage. Saint André protège la maison de Bourgogne. Il y en a pour les collectivités professionnelles et pour les collectivités régionales comme la principauté de Liège que protège saint Lambert. Le saint protecteur du chanoine **Henri Desmarets** est saint Lambert [Cat. 337].

Le saint intercesseur n'est pas requis d'office pour le monument funéraire. L'építaphe de **la famille de Mol** à Nivelles [Cat. 501], qui commémore vers 1415 un couple et un fils prédécédé, ne comporte pas d'intercesseur, mais elle porte néanmoins un message, peu courant mais poignant. L'építaphe, encore neuve dans le diocèse de Liège, donne aux croyants l'opportunité de 'prier en image'. On a de bonnes raisons de croire que le commanditaire de ce modeste monument n'avait pas les moyens de faire réaliser une dalle funéraire et que la petite építaphe lui offre une alternative plus économique. Le fait de se faire représenter avec ses parents n'est pas un programme iconographique proposé par les modèles de pierres tombales. C'est un programme nouveau, qui touche précisément ce chapelain et d'autres comme lui. Une certaine façon de dire sa reconnaissance à la vie est d'en remercier ses parents, et c'est justement une opportunité offerte par l'iconographie du priant. De plus, à la figuration du priant le bas-relief ajoute une présentation sonore. Les trois priants prient, à haute voix : leur prière est lisible sur les phylactères. *Oh Seigneur aye pitié de nous*. Ce sont des courtes prières, spontanées, que l'on nomme en flamand '*schietgebed*', dit plus pompeusement en français 'oraison jaculatoire'.

Ces phylactères de prières ne sont pas communs aux tableaux votifs, où la prière est contenue. Assez rarement, comme ici, le texte échappe un court instant à la contrainte de l'image. Le tableau votif du frère

¹ BELTING, Hans, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, 2007, p. 261-262.

² L'építaphe des Cottrel-d'Esplechin à la cathédrale de Tournai, fait exception. Elle présente huit priants et autant de saints protecteurs. L'exception n'est pas due à ce qu'elle servit comme table d'autel mais parce qu'elle commémore ces huit personnes. Voir NYS, *Les tableaux votifs*, p. 171-172, n° VII. Entre 1395 et 1400.

Jean Fievès, frère-mineur de Tournai en est un bel exemple¹. Y sont repris des paroles tirées des cantiques liturgiques qui ressource du cœur des frères franciscains qui préparent leur frère à son inhumation. Le texte est ici un écho, celui de l'hymne qui sera chanté à la liturgie de l'office, *In paradisum deducant te angeli*. Cet exemple est toutefois rare ; ces phylactères de prières se retrouvent plutôt sur des tableaux votifs de facture fruste ou populaire, ce qui s'entend à la fois du commanditaire et de l'artisan. L'épithaphe de Charles de Mol, œuvre artisanale, formellement assez malhabile, répond d'une piété émotive et qui insatisfaite de la figure, pousse à y insérer le texte de la prière. Ces prières s'échappent comme des bulles de la masse humaine tourmentée par le salut de son âme. Les phylactères se présentent comme une alternative à la présence de saints intercesseurs.

Le saint intercesseur peut représenter le défunt qui, lui, n'est représenté qu'avec son écu. Une belle lame de laiton gravée, à Zevenaar aux Pays-Bas, présente aux côtés du Calvaire les figures des saints intercesseurs, les défunts étant représentés par leurs écus qui pendent aux colonnes qui séparent la scène en trois parties².

L'épithaphe des abbesses **Isabelle et Christine de Frankenberg** à Nivelles [Cat.512], se passe également de saints. Les priantes s'adressent directement à la Trinité, sans intermédiaire. Elles aussi livrent des prières gravées sur des phylactères. Ce ne sont pas, comme à l'épithaphe de Mol des prières de supplication à Dieu, mais une sollicitation au passant : *Priez pour les dames Isabelle et Christine abbesses de cette église, les abbesses ...* Dans cette composition, l'absence d'avocat pourrait bien avoir été une option délibérée, à deux niveaux. D'une part, une certaine prétention souveraine des abbesses dont le rang leur permettrait de se passer d'intermédiaire, d'autre part les figures des priantes ramassent en elles seules une plus grande présence plastique. La petite figure en retrait tout à droite attire l'attention sur cet aspect. Cette absence de saints va de pair avec le type de rapport qu'entretient le priant avec l'image divine.

Hormis ces deux cas, les priants sont accompagnés de saints personnages. Ceux-ci répondent de deux orientations de dévotion. Dans l'une le priant se fait assister par le saint sous la protection duquel il a été placé lors de son baptême et dont il porte le nom. Il ne s'agit donc pas d'une prédilection que la vie aurait amenée, mais d'une marque qui traverse la vie. Le nom de baptême, donné à la naissance, est rappelé à l'entrée dans la vie éternelle. L'abbesse **Guillemine de Frankenberg et Jeanne**, sa sœur chanoinesse, sont assistées de saint Guillaume et saint Jean-Baptiste [Cat. 515].

Pour d'autres croyants qui se font assister, le saint est celui auquel appartient l'église où ils sont enterrés et attendent la résurrection. Ainsi à la collégiale Sainte-Gertrude à Nivelles, c'est la patronne sainte Gertrude qui assiste **Jean Jania** 2at. 503] et **Rason Cappe** [Cat. 503].

Celui qui veut s'assurer un maximum d'aide peut combiner les deux démarches et faire appel à la fois au patron de l'église et à son patron de baptême. Ainsi, sur la peinture votive de **Pierre Van der Meulen** à Liège, deux hautes statures veillent sur leur protégé : saint Pierre son patron de nom et saint Paul, patron de l'église [Cat. 241]. Le chanoine **Arnold Van Puringhe** à Tongres est également assisté de deux saints [Cat. 614].

Une autre option iconographique est de s'en remettre entièrement à son protecteur, en lui donnant l'honneur d'une exclusivité dans l'image, la sienne, et de renoncer à l'image divine. C'est le cas du chanoine **Jean Pauli** à l'église Saint-Martin à Liège, qui confie son plaidoyer au patron de l'église [Cat. 277].

Les épithaphe de couples ou de familles entières (on y reviendra plus loin) multiplient les figures de saints. Le monument de **la famille d'Englebert de Nassau** à Breda commémore quatre personnes, chacune assistée d'un saint [Cat. 54].

La présence du saint patron a un point commun avec celle des enfants du défunt, qui sont figurés sur le monument sans être commémorés par lui. Le priant, accompagné de son saint protecteur qui, lui, est déjà parmi les élus, fait déjà au titre de protégé partie de la famille céleste. De même, les enfants du priant sont assimilés, par proximité, au destin de leur géniteur. Il n'en reste pas moins que chaque priant commémoré a un saint patron distinct. La parentèle qui accompagne le priant ne jouit pas de la protection du saint dont la présence ne suppose pas une salvation du groupe. La fonction de l'image de parentèle est de s'affirmer comme telle.

¹ Tableau votif du frère Fievès, Bruxelles MRAH, Inv. 3988. Voir bibliographie dans NYS, *Les tableaux votifs*, p. 219-221, n° XXVIII.

² Épithaphe de Hendrik van Elverick (+ 1456) et Ida Greve (+ 1446). Zevenaar (Pays-Bas, prov. Gueldre), R.K. Kerk. Vers 1450 ? Provenant de l'église Sainte Aldegonde à Emmerich (Allemagne, Rhénanie-Westphalie, Kreis Kleve). L'œuvre est illustrée dans *Leven na de dood. Gedenken in de late middeleeuwen*. (dir. VAN BUEREN, Truus), Turnhout, 1999, p. 91, fig. 78.

3.2.1.1.5. La famille du priant

Au travers de la diversité des images qui seront retenues pour supporter l'intention mémorielle, une préoccupation apparaît dans le chef des programmeurs des monuments, celle qui serait d'inclure dans la commémoration d'une personne, l'affirmation de son appartenance à une famille. Un examen superficiel de l'ensemble des tableaux votifs pourrait se satisfaire de la distinction entre clercs et laïcs, distinction où les chanoines sont majoritaires et se présentent seuls devant le Juge suprême, tandis que les laïcs se font accompagner de leurs femmes et enfants. Cette distinction par statut social a l'intérêt du constat que le mode préférentiel de commémoration de la noblesse reste celui de la tombe, celui de l'épithaphe n'ayant de succès, relatif d'ailleurs, que parmi les clercs et les bourgeois. Le problème que soulève l'image du priant, dans les tableaux de notre diocèse, ne se situe pas, en effet, dans le choix du type de monument mais dans celui du contenu représentatif de l'image du priant.

On pendra comme témoin l'épithaphe de **la famille Heijme**, une lame de laiton gravée, autrefois aux dominicains de Louvain, à dater entre 1409 et 1422 [Cat. 375]. Le tableau présente, assis sur un banc-coffre unique et tournés l'un vers l'autre, à droite le Christ, tête couronnée, pointant l'index vers la Vierge Marie assise à sa droite, également couronnée, les mains jointes en prière d'intercession. Des phylactères s'échappent de leurs mains, celle de Marie la présentant comme médiatrice, avec l'argument de l'échelle du salut : *Christ Jésus, que je mis au monde, prends nos trois âmes en grâce*. Agenouillés de part et d'autre de la scène centrale, on distingue à gauche un homme en armes, Jean Heijme, suivi de son fils Pierre Heijme, maître ès arts et qui d'après son habit est un religieux; à droite Agathe, la mère. Des phylactères appuient la prière des trois priants. Un registre inférieur comprend trois inscriptions funéraires distinctes, une pour chacun des trois priants. Le monument semble avoir été réalisé avant 1422. Une architecture de dais unifie la scène où les personnes divines et les priants ont la même taille. L'alignement des figures et la continuité de la couverture de dais ne favorise pourtant pas l'unité du tableau : le priant a le regard fixé vers le passant et non pas vers la Vierge médiatrice. Le priant se présente ici plus en portrait qu'en pécheur repent.

Bien que d'autres réflexions doivent encore être faites à propos de cette œuvre – on y reviendra plus loin – l'essentiel de celle-ci n'est pas que le religieux, dans un geste filial et pieux, associe la mémoire de ses parents à sa propre épithaphe et se présente avec ses parents comme une entité indivisible, mais que cette démarche soit présentée explicitement dans cet esprit par la Vierge Marie dans sa prière d'intercession au Christ-Juge : *prends nos trois âmes en grâce*. Il semblerait que Pierre Heijme tienne comme une chose acquise que la requête pour la rémission des péchés puisse être faite en groupe, pour une famille. Quelle que peut avoir été la faute d'un homme, sa mère lui pardonne, car elle aussi se situe à un degré sur l'échelle du salut. Mais que le fils demande la grâce pour les péchés de son père qu'il ne connaît pas est une globalisation qui n'appartient pas à la théologie de l'Église mais à la racine du sentiment d'appartenance à un lignage. Il s'agirait d'un basculement de la croyance de la salvation personnelle à celle de son lignage, ou, plus profondément, d'une résurgence de la croyance en la pérennité de la vie.

L'épithaphe Heijme, qui date du début du 15^e siècle, est précédée de nombre de monuments, sous forme de tombes, qui affichent cette 'socialisation' du salut dans l'union conjugale. La plus ancienne plate-tombe sur la quelle figure un couple, au simple titre de couple, commémore Godenoel van Elderen, mort en 1305, et sa femme Marula, morte en 1300, à l'église Saint-Martin à Genoelselderen [Cat. 119]. L'inscription est double, d'une seule venue, et est suivie de la prière *ORATE PRO EIS, priez pour eux*, au pluriel. Toutes les autres hautes-tombes et plates-tombes antérieures à celle-ci, qui commémorent un couple de conjoints, concernent des tombes de fondateurs. Celle d'Henri Godar, 1293 à la collégiale Saint-Barthélemy à Liège précise en son inscription : *fondateur avec sa femme Marie dite Tortine* [Cat. 279]. Les tombes des princes n'entrent pas ici en compte ; ils sont fondateurs, au besoin second fondateur du sanctuaire où ils décident d'être inhumés. Au cas d'Henri Godar s'oppose celui de Libert Li Caw, (+ 1283) et sa femme Marie (+ 1300), dans la même église liégeoise, inhumés sous une dalle où ils sont tous deux représentés alors que seul l'homme est nommé fondateur d'un autel et non sa femme [Cat. 247]. Ce serait donc à cette période, vers 1300 que le statut de fondateur n'est plus exigé pour la sépulture dans l'église et que le privilège est acquis du fait de l'union conjugale du fondateur. La dalle de Lambert d'Abée (+ 1312 et sa femme Gertrude (+ 1310), à Abée, consacre cette nouvelle coutume quelques années plus tard [Cat. 1].

Revenant aux épithaphes, il semblerait donc que la figuration du couple fondateur sur la pierre tombale, observable depuis 1283, se soit ensuite généralisée pour tout couple, indépendamment du don, faisant fi de la primauté du don sur le statut des personnes.

Dès que l'Église a admis qu'une fondation puisse être faite par un couple, une brèche est ouverte dans la stricte observance de la prééminence de la personne dans la salvation de l'âme et la porte est ouverte pour une nouvelle entité iconographique, qui s'adresse à Dieu, le couple. Il y avait inconséquence, en effet, à admettre le don de conjoints et de ne pas les considérer comme unis dans la mort. La dichotomie concerne bien l'opposition de conception de la survie.

La famille du priant prend une dimension plus étendue lorsque le monument funéraire entend commémorer plusieurs générations. Un monument de **la famille de Nassau** à Breda en fournit un exemple remarquable [Cat. 54]. Il y a quatre priants et autant de saints intercesseurs. La disposition des figures n'est toutefois pas conforme à la règle qui veut que les hommes et les femmes se placent de part et d'autre de la figure divine. Ici les regroupements ne sont plus déterminés par le sexe mais par le lien conjugal. À gauche est le couple Englebert de Nassau et Jeannne de Polanen, à droite celui de Jean de Nassau, fils d'Englebert, et Marie de Looz. Comme il est probable que le monument ait été érigé par le plus jeune des deux couples, il apparaît d'autant plus comme une autocélébration lignagère. Le commanditaire a donné une image très visuelle du lignage par la figuration de couples successifs.

Typologiquement, ce monument est à la fois une tombe et une épitaphe. La partie inférieure est une haute-tombe dont le coffre monumental, posé en long entre deux colonnes du pourtour du chœur, porte une série de paires d'écus sous un rang d'arcades. Une épitaphe monumentale est posée sur le coffre de la tombe. Cette composition, qui place la figure d'un priant sur le coffre d'une haute-tombe, est une formule qui fut vraisemblablement inaugurée en France à la tombe du roi Louis XI (+ 1483) à Notre-Dame de Cléry¹ et ensuite à celle du roi Charles VIII (+ 1498) autrefois à l'abbaye de Saint-Denis².



Fig. 23. Monument de la famille de Nassau. Breda, collégiale Notre-Dame, détail. © H.K, 2010.

¹ La tombe du roi Louis XI à Cléry était surmontée d'une statue du roi en priant, réalisée en bronze. La genèse de cette œuvre aurait débuté en 1472. Elle serait la plus ancienne image du priant surmontant une tombe. Voir VAN DER VELDEN, *The donors's image*, p. 273-277.

² La tombe est connue par un dessin de GAIGNIERES (n° 1544). Le dessin est commenté par PANOFKY, *La sculpture funéraire*, p. 89-94. Elle était l'œuvre de Guido Mazzoni.

3.2.1.1.6. Priant versus Gisant

Lorsqu'apparaît la figure du priant de l'építaphe, la nouveauté est dans la gestuelle complète. En effet, la représentation du défunt les mains jointes en prière n'est pas neuve : depuis plus d'un siècle le gisant, qui joint les mains, est la figure quasi exclusive de l'homme sur les tombes, image qui s'est stabilisée à la fin du 13^e siècle en la pose des mains jointes en prière.

La figure du *priant* se présente comme une alternative à celle du *gisant*, non pas pour le geste des mains mais pour le 'désenfermement' de l'iconographie du défunt. Au milieu du 14^e siècle, l'image du gisant est figée et n'offre pas de variantes, sinon celles qui, excessives, ne sont pas généralisables, telle que le transi. D'autre part, la dalle funéraire, sur laquelle on marche, ne tolère pas d'autre image que celle de l'homme qui disparaît en poussière tout comme la dalle qui s'use. Le problème de la stagnation des images apparaît lorsque la sensibilité de la dévotion des croyants est demanderesse de nouvelles images. L'image nouvelle présente l'homme de face et face à une autre image, l'image de dévotion. L'építaphe pouvait donc répondre à un programme mémoriel bien plus varié que celui de la tombe. Toutefois, en considérant notre corpus, on constate que, dans le diocèse de Liège, l'építaphe ne fut pas une révolution. On ne dénombre que 34 építaphes figuratives pour la période de 1400 à 1515, contre 100 plates-tombes figuratives, soit à peine un quart du total. On ajoutera que les monuments muraux sont infiniment moins sujets à destruction que ceux qui sont dans le pavé.

L'építaphe fut non seulement une alternative à la tombe mais elle pouvait également en être complémentaire. La faculté offerte de choisir l'image de dévotion de son monument, conférant à celle-ci un caractère plus personnel que ne le permettait la tombe à gisant, allait également lui donner une certaine préséance. L'építaphe ne supprime pas la tombe mais la dalle qui recouvre la sépulture prend, à côté de l'építaphe, un aspect plus conventionnel, laissant à l'építaphe l'avantage de célébrer ce qui est personnel. Plus d'un dont le rang social oblige à ériger un monument funéraire ne s'est pas contenté d'une tombe mais l'a complétée par une építaphe. Le chanoine **Guillaume de Wavre**, mort en 1457 fit faire une pierre tombale qui porte comme décor un agneau pascal et dont l'inscription renvoie à une építaphe de pierre, où il se fit représenter dans une scène de l'évangile [Cat. 270 et 271]. Un autre chanoine liégeois, **Pierre van der Meulen**, fit de même et nous avons également conservé les deux monuments. La pierre tombale porte l'image de l'agneau pascal et l'építaphe le figure dans une vision mystique où Marie-Madeleine embrasse les pieds de l'Enfant Jésus [Cat. 240 et 241].

L'építaphe de pierre est fixe, comme l'est la dalle funéraire. Ils sont tous deux dans l'église. Au 15^e siècle le croyant qui est riche dispose d'images en sa demeure privée : son livre d'heures enluminé. Mieux encore il peut être l'heureux possesseur d'une image peinte, une *image votive*, objet de caractère privé qui fait partie du mobilier du croyant. L'image peut l'accompagner au delà de la mort. Un fort bel exemple est celui du chanoine Jorden Monix (+ 1499), qui stipule en son testament que le tableau de la Présentation au Temple qui est dans sa chambre devra être fixé près de sa tombe dans l'église Saint-Jean à Bois-le-Duc¹.

3.2.1.2. L'image de dévotion

Le thème de l'építaphe figurative est toujours la demande d'intercession du priant pour la miséricorde divine, c'est-à-dire le salut de son âme. Il peut être implicite dans une scène de donation, comme celle de la peinture murale des ducs de Brabant, elle est explicite dans le tableau votif.

L'iconographie du tableau votif a comme point de départ l'image de dévotion. La nouveauté et la richesse de ce type de monument est la faculté donnée au commanditaire de choisir l'image de dévotion à laquelle s'adressera le priant. C'est l'insertion de l'image sacrée entre les figures des priants².

L'image préférée des auteurs-commanditaires des tableaux votifs est la Vierge Marie, médiatrice des croyants. Dans le corpus du diocèse de Liège un tiers des images présentent celle de la Vierge, assise ou en pied. C'est relativement peu en comparaison des corpus de régions voisines. Le corpus des tableaux votifs tournaisiens établi par Ludovic Nys compte deux tiers d'images mariales³. Dans celui de

¹ SCHUTTELAARS, A., *Begraven, begravenen en grafzerken in de Sint-Jan van de middeleeuwen tot de negentiende eeuw*, dans VAN OUDHEUDEN, Jan. & TUMMERS, Harry, *De grafzeken van de Sint-Jan te 's-Hertogenbosch*, Bois-le-Duc, 2010, p. 20-93 (p. 86).

² NYS L. *Les tableaux votifs*, p. 38.

³ NYS L. *Les tableaux votifs*, p. 151-276.

l'arrondissement de Mons, établi par Lucie Tondreau, également deux tiers sont des images mariales¹. Pour la région de Soignies ce sont les trois quarts².

Cette proportion relativement importante d'images qui se démarquent du modèle courant ou même conventionnel de l'image mariale pourrait nous éclairer sur les tendances de la piété dans le diocèse. Vers quelles images se tourne le chanoine érudit, ou l'homme pieux ? On distingue sept orientations qui se déclinent comme suit, avec pour chacune le nombre de monuments concernés :

1. L'image mariale (9)
2. L'images du saint (2)
3. Images tirées des évangiles (5)
 - L'agonie du Christ au jardin des oliviers (2)
 - Le repas de Jésus chez Simon le pharisien (1)
 - Le Christ en croix (2)
 - La Résurrection (1)
4. Images eschatologiques (2)
 - Le Christ-Juge (1)
 - La femme de l'Apocalypse (1)
5. Images mystiques (2)
 - Le baiser de Marie-Madeleine (1)
 - La colombe de la déposition de croix (1)
6. Images théologiques (7)
 - Le Trône de Grace (3)
 - L'échelle du salut (3)
 - La Trinité (2)
7. Image dogmatique : L'Église du magistère (1)

3.2.1.2.1. L'image mariale

La première en date des épitaphes à images mariales est celle de **Charles de Mol** et ses parents à Nivelles [Cat. 501]. Elle commémore Charles de Mol, figuré en clerc et vraisemblablement chapelain à Nivelles et commanditaire du monument, et ses parents, morts en 1405 et 1415. Tous trois sont disposés en priant, de part et d'autre d'une Vierge en majesté, couronnée et nimbée. Des phylactères s'échappent de ses mains des trois protagonistes, portant des suppliques d'intercession à Marie.

L'extrême sud du diocèse a laissé, à la collégiale de Chimay, un petit **monument votif anonyme**, à l'image mariale [Cat. 86]. Le priant, non identifié, chanoine de Chimay ainsi que de Mons est présenté par saint Jean-Baptiste à la Vierge, debout, couronnée et tenant l'Enfant en ses bras.

Le chapelain **Jean Jania** fait exécuter entre 1431 et 1439 un monument qui commémore ses parents et lui-même, figurés en priants, le fils en retrait derrière ses parents [Cat. 502]. Trois arcades abritent les figures, au centre la Vierge en majesté, couronnée et tenant l'Enfant en ses bras, à gauche le père suivi du fils, présentés par sainte Gertrude, à droite la mère présentée par saint Jean-Baptiste. Les trois grandes figures nimbées et les arcades qui les coiffent rythment une composition où la présence des priants est de grande discrétion.

D'une quinzaine d'années plus tardive et vraisemblablement sortie du même atelier, est l'épitaphe du chapelain **Rason Cappe** dont le tableau commémore le décès en 1455 et rappelle la fondation de messes [Cat. 503]. Le tableau montre trois niches d'égale importance, celle du centre abritant la Vierge, les niches latérales montrant sainte Gertrude et sainte Catherine. Le priant est une toute petite figure, agenouillée aux pieds de sainte Gertrude.

Petite mais de facture monumentale est l'**épitaphe mariale anonyme**, conservée au musée communal de Nivelles [Cat. 513]. Dans l'espace d'une chapelle, la Vierge, et le saint qui présente le ou la priante apparaissent comme deux figures d'une Annonciation.

Un autre monument nivellois est une **épitaphe de deux femmes**, non identifiées, dont l'une décède en 1478 [Cat. 514]. Œuvre très mutilée, elle illustre une conception plastique aux volumes denses et serrés des personnes, priantes accompagnées de leurs protecteurs, qu'un vol d'anges semble surmonter. L'épitaphe de **Jean Dextor** (+ 1470) à la basilique Saint-Martin à Liège, est une œuvre artisanale faite par un tailleur de pierres tombales [Cat 278]. On pourrait y voir la confirmation que l'iconographie de

¹ TONDREAU, Lucy, *Les bas-reliefs funéraires du XVe siècle conservés dans l'arrondissement de Mons*, dans *Annales du Cercle Archéologique de Mons*, 66, 1965-66, p. 7-48.

² DELFÉRIÈRE, Léon, *Monuments funéraires du XVe siècle conservé à Soignies*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, V, 1935, p. 141-167.

l'építaphe ne s'est pas bien implantée à Liège et que les possibilités offertes par le tableau votif n'y ont pas été assimilées. En principe les monuments muraux devraient avoir été mieux conservés que ceux qui sont encastrés dans le pavement. Les cloîtres mosans ne conservent pourtant que fort peu d'építaphes et les rares qui ont survécu n'en sont pas moins dégradées ou mutilées.

Une Vierge majestueuse se voit à l'**építaphe van Loen** dans le cloître de Saint-Servais à Maastricht [Cat. 436]. Une architecture archaïsante répartit les figures en deux registres. À la partie supérieure une statue de la Vierge, posée sur une console et disposée dans une niche. À la partie inférieure un grand nombre de personnes que l'état mutilé de la sculpture ne permet plus d'identifier. La figure de Marie est d'une impressionnante stature, monumentale encore dans le geste de porter des deux mains l'Enfant devant elle. Cette sculpture devait être de belle qualité. Le cadre architectural est inhabituel : construit en un T inversé comme un retable d'autel, il place les figures non pas dans un espace mystique, comme les iconographies de "Sainte conversation", mais revient à une présentation hiérarchisée, dont l'église est le paradigme.



Fig. 24. Építaphe de Hendrik et Katrin van Loen. Maastricht, cloître de la collégiale Saint-Servais. © F.C.

Une dernière építaphe à image mariale est celle d'**Arnold von Merode** au Dom d'Aix-la-Chapelle [Cat. 6]. C'est une lame de laiton gravée, où un long texte, réalisé *post mortem*, énumère les postes éminents occupés par le défunt tout au long de sa carrière et confirme ensuite la fondation d'une messe chantée quotidienne de deux prêtres. L'image, au registre supérieur montre un plan végétal dans lequel sont plantés quatre mats portant des bannières héraldiques de telle sorte que les figures se présentent comme en trois zones. Au centre la Vierge, debout, portant l'Enfant qui laisse s'échapper un phylactère, le bras dirigé vers le chanoine agenouillé. L'iconographie laisse perplexe ; la petite taille du priant est d'un relent archaïque ; le tapis végétal est un motif inconnu et dont la signification nous échappe ; la taille et la curieuse position des bannières captent trop ostentatoirement l'attention. On aurait pu croire que pour commémorer la personnalité éminente du chanoine les héritiers auraient pu concevoir une iconographie plus savante ou réfléchie.

À ces építaphes il faut ajouter le monument commémoratif de l'abbesse **Marguerite d'Escornaix** à Nivelles [Cat. 504]. C'est une lame de laiton comportant un long texte d'une fondation accompagné d'une image mariale. Ici c'est l'abbesse qui est placée dans l'axe de la composition ; elle est agenouillée devant une Vierge en majesté et suivie de sa patronne sainte Marguerite d'Antioche. Dans l'axe également figure le blason de l'abbesse. L'œuvre, tout en illustrant une fondation, présente l'iconographie de l'építaphe, appuyée par les paroles d'un phylactère : JHESU XVRISTE FILI DEI VIVI MISERERE MIHI PECCATRICE. *Jésus-Christ, fils du Dieu vivant, ayez pitié de moi, pécheresse.*

3.2.1.2.2. L'image du saint

La supplique adressée à la Vierge Marie comme intercesseur suprême est le plus souvent appuyée par la présence d'un saint, intercesseur de premier niveau ou simplement protecteur. Ce n'est pas une règle générale, car plusieurs priants estiment pouvoir s'adresser directement à la personne divine. L'inverse existe également : les priants sont absents et leurs saints protecteurs plaident la cause pour eux. Le saint protecteur peut être le saint patron auquel il a été confié à son baptême. Il peut être également le saint patron de l'église où se situera l'építaphe.

L'image du saint est donc le plus souvent une image accompagnatrice. Les cas relevés ici sont ceux où l'image divine n'est pas représentée. La supplique s'adresse au saint, qui se voit chargé de la transmettre. Sans doute, c'est une profonde vénération pour le saint qui est ici mise en image. Une seule építaphe

répond à cette catégorie : **Saint Martin** est la vedette de l'építaphe du chanoine **Jean Pauli**, mort en 1468, à la basilique Saint-Martin à Liège [Cat. 277]. On y a représenté saint Martin et un estropié pour lequel il a coupé la moitié de son manteau, avec le chanoine agenouillé et priant. Le chanoine montre ainsi sa foi dans l'efficacité du recours par l'intermédiaire du patron de la collégiale dont il est membre.

On ne connaît pas la relation du priant avec l'image divine dans le panneau peint conservé au MARAM à Liège, où **Saint Lambert** est le saint patron du chanoine Henri Desmarets [Cat. 337]. Le panneau représente le martyre de saint Lambert et est un des volets d'un ensemble de deux panneaux dont les revers sont des peintures en grisaille. Le priant s'inscrit dans une iconographie particulière qui se démarque de la convention qui le présente normalement avec la main de son protecteur sur l'épaule. Le priant, présent sur le volet de droite, ne l'est donc plus sur le panneau central. L'originalité de cette iconographie est que le priant n'est pas seulement accompagné de son protecteur mais qu'il l'interpelle, avec l'argument de son martyre.

3.2.1.2.3. L'image évangélique

Tout homme pieux peut trouver dans les récits des évangélistes une scène qui lui est chère, qui rappelle sa vocation de chrétien ou qui serait un rappel d'une prise de conscience marquante dans sa vie. Cette opportunité de choix qu'offre l'építaphe à celui qui conçoit son propre mémorial est une rare participation individuelle à l'iconographie comme support de re-présentation. Sept építaphes présentent une scène de la vie du Christ. On en distingue quatre.

L'Agonie du Christ au jardin des oliviers

Cet épisode a séduit plus d'un pour illustrer sa mémoire. Il est relaté par trois des évangiles (Matth. 26 36-46 ; Marc. 14 32-42 ; Luc. 22 39-46). Le thème serait celui de l'appréhension de la mort imminente. Il n'est pas question de se projeter dans l'image et d'assimiler son cas à celui du Christ. Le texte de l'évangile est récité aux Matines du jeudi-saint, jour de l'institution de l'Eucharistie. Il ne s'agirait donc pas tant de l'angoisse devant la mort que de la vision de l'après-mort de Jésus, que nous connaissons.

Un **fragment** d'une építaphe fort mutilée, conservé au musée Curtius à Liège montre, sculpté en haut relief, le Christ agenouillé en prière suivi de ses trois apôtres, Pierre, Jacques et Jean, dans le jardin évoqué par un arbre [Cat. 321].

La scène de l'agonie de Jésus au jardin des oliviers est également figurée sur une **sculpture anonyme** conservée au musée communal de Nivelles [Cat. 516]. De provenance inconnue, elle est très vraisemblablement le tableau votif d'une építaphe qui, fait rare mais pas unique, ne comporte pas de figure de priant. Le programme iconographique suit le texte de Luc, le seul des trois évangélistes qui rapporte l'apparition d'un ange : *Alors lui apparut, venant du ciel, un ange qui le réconfortait*¹. La sculpture est datée par Robert Didier de 1510-1520².

L'iconographie de l'agonie au jardin des oliviers se retrouve hors du diocèse dans le tableau votif de Jean de la Wastine, chanoine de Notre-Dame de Tournai, mort en 1433³. Le chanoine et son patron contemplent de l'extérieur la scène, où apparaît dans les cieux Dieu-le-Père et quatre anges ; la prière du Christ est proche de celle donnée par Matthieu : *Pater si fieri potest transeat a me calice*.

Le repas de Jésus chez Simon le pharisien

Un choix très personnel, celui de la scène tirée de l'évangile de Luc (7, 36-50), est fait dans l'építaphe de **Guillaume de Wavre**, chanoine de Saint-Jean à Liège [Cat. 271]. Le testament du chanoine nous apprend qu'il avait fait exécuter et placer dans le réfectoire une sculpture devant laquelle il souhaitait être inhumé. Il s'y était fait représenter dans la dite scène votive, à laquelle après sa mort en 1457 fut adjointe une inscription funéraire, l'ensemble faisant dès lors office d'építaphe. Sa tombe, une plate-tombe insérée dans le pavement, fait référence à cette sculpture [Cat. 270].

¹ Luc, 22, 43 : *Apparuit autem illi Angelus de coelo, confortans eum*.

² DIDIER, Robert, *Contribution à l'étude de la sculpture gothique tardive dans le Brabant méridional*, dans *Annales de la Société archéologique de Nivelles*, 12, 1973, p. 89-163 (p. 162-163 et fig. 19).

³ NYS, *Les tableaux votifs*, p. 236-238, n° XXXV.



Fig. 25. Épitaphe de Guillaume de Wavre. Liège, collégiale Saint-Jean. © IRPA b19372.

Le Christ en croix

Une épitaphe à image évangélique, datant de cinquante ans plus tard, commémore **Jean Peex et sa femme Catherine** (+ 1515 et 1502), dans le cloître de la collégiale de Looz [Cat. 355]. L'image n'est pas l'image courante du Calvaire, où sont également représentés la mère du Christ et son disciple préféré Jean. C'est l'image de dévotion du Christ en croix, devant laquelle sont agenouillés les priants. C'est au Christ lui-même que les saints intercesseurs, saint Jean-Baptiste et sainte Catherine, présentent directement leurs protégés. Le monument Peex est un exemple de la préférence donnée à l'image du Christ en croix que l'on observe également dans la sculpture de la fin du moyen âge¹.

C'est une semblable image que l'on retrouve dans le même cloître de la collégiale de Looz sur une petite et discrète **épitaphe de deux chanoines** [Cat. 354]. Entre les deux inscriptions commémoratives est calée l'image de dévotion : le Christ en croix avec à ses pieds les priants et leurs saints patrons.

La Résurrection

Jan Keynooghe, citain de Louvain, est le fondateur d'un hospice, nommé Maison de la Trinité. Il se fit enterrer à l'église Saint-Pierre, où il fonda une messe quotidienne. Son épitaphe est une curieuse sculpture où trois scènes sont juxtaposées [Cat. 366]. À gauche on voit un groupe comportant le priant avec son patron saint Jean-Baptiste qui le pousse dans le dos et qui tient son livre chargé de l'agneau pascal. La partie centrale comporte les statues de Marie et Jean posées sur des socles, accostant le Christ en croix. À droite le Christ sortant du tombeau. Le thème du monument est éminemment dogmatique : mort et survie, dans le Calvaire et la Résurrection. Le bas-relief se trouvait au-dessus de la porte de la sacristie. D'après sa forme et ses dimensions, on a tout lieu de croire qu'il en formait le linteau. C'est de la part de Jan Keynooghe une astucieuse façon de se positionner pour recevoir des prières.

3.2.1.2.4. L'image eschatologique

Le Christ-Juge.

Le thème est tiré du livre de l'Apocalypse. Le Christ-Juge est assis sur un arc-en-ciel, il montre ses cinq plaies, les pieds posés sur le globe terrestre. À ses côtés la Vierge et saint Jean-Baptiste. Le thème est traité dans un **bas-relief funéraire** de la collégiale Notre-Dame de Breda [Cat. 50]. Le bas-relief montre une scène répartie sous trois arcades. Celle du milieu abrite la figure du Christ-Juge, assis sur un arc-en-ciel, les pieds sur le globe terrestre. La figure légèrement décentrée suggère une main droite levée tenant peut-être une épée. Sous l'arcade de gauche un homme agenouillé, assisté d'un saint ; à droite deux femmes à genoux, assistées chacune d'un ange. Un registre supérieur montre une sorte de galerie ouverte où apparaissent des anges à mi-corps.

¹ CEULEMANS, Christina, *De iconografie van het beeldsnijwerk dans Laatgotische beeldsnijkunst uit Limburg en Grenslant*, Cat. exp. Sint-Truiden, 1990.

Le thème du Christ-Juge se voit une quinzaine d'années plus tard sur le tableau votif de Roger de Clermès et sa famille, à l'église Sainte-Marie-Madeleine à Tournai, datable d'après 1427¹. Le Christ est assis sur un arc-en-ciel, torse nu, les deux bras levés, les pieds sur le globe terrestre. En dessous, la Vierge et saint Jean (l'évangéliste au lieu du Baptiste) et entre eux des corps qui ressuscitent. Quatre anges buccinant planent au-dessus. Aux côtés de Christ des présentations héraldiques intempestives. Les personnes commémorées sont deux de chaque côté et chacune assistée d'un saint.

On retrouvera encore, deux décennies plus tard le thème du Christ-Juge sur le tableau votif de Nicolas de le Court et sa famille, provenant de Mons et conservé aujourd'hui à l'église de Baudour². Sur ce bas-relief le Christ-Juge est accosté non pas de la Déisis de l'Apocalypse mais des saints patrons des défunts : un évêque mitré et sainte Catherine. Des ressuscités apparaissent dans le tertre sous les pieds du Christ. On note également que les enfants, prédécédés, ne sont pas mentionnés dans l'inscription funéraire, mais seulement les parents. La sculpture est datée par Soil de 1446.

On mettra ces monuments en regard du Jugement dernier de Rogier van der Weyden à Beaune, où le geste de la droite du Christ est une bénédiction, tandis que le jugement proprement dit est prononcé à l'aide de la balance par l'archange Michel. Le retable est daté de 1445-1451³.

La Femme de l'Apocalypse

L'épithaphe de **Guillemine et Jeanne de Frankenberg**, au Musée de Nivelles montre l'image conventionnelle à laquelle la vision de la Femme au chapitre 12 de l'Apocalypse avait abouti, formulant les interprétations assimilant la femme à Marie ou à l'Église [Cat. 515]⁴.

L'arcade en anse de panier, nervée d'une calotte voutée, abrite la vision de la femme, qui n'est ici personne d'autre que la Vierge Marie portant l'Enfant. Dix-sept rais entourent la figure, debout sur la lune. De part et d'autre de l'axe et se faisant face, deux femmes, vêtues de voiles et de lourdes capes, une aumusse (?) sur le bras, les mains jointes, sont présentées de profil, agenouillées sur un prie-Dieu sur lequel est posé un livre ouvert. La priante de gauche est Guillemine, abbesse de Nivelles (+ 1494); l'autre à droite est sa sœur Jeanne, chanoinesse (+ 1489). Un priant masculin se tient en retrait, non identifié. Deux saints les accompagnent, à gauche saint Guillaume, à droite saint Jean-Baptiste. Tout au fond, au centre, la silhouette d'une ville, peut-être la vision de la Jérusalem céleste du chapitre 21 de l'Apocalypse.

Cette épithaphe ne peut être dissociée de celle de deux autres moniales de Nivelles, les abbesses Isabelle et Christine de Frankenberg, décrites ci-dessus [513]. Elle lui emprunte des éléments de composition : l'axialité, la position de profil des priantes et leur position en vis-à-vis. La comparaison est intéressante car elle constate qu'à 50 ans d'intervalle la figure du priant a perdu de sa prééminence dans l'image du tableau votif. Les figures des abbesses Isabelle et Christine ont une forte présence sculpturale due à leur rapport avec leur environnement ; les figures de Guillemine et Jeanne forment avec celles qui les entourent un ensemble compact, où les figures perdent de leur personnalité au profit d'un groupe sculptural.

3.2.1.2.5. L'image mystique

Le baiser de Marie-Madeleine.

La mémoire du chanoine **Pierre van der Meulen**, doyen du chapitre de Saint-Paul à Liège, est entretenue par deux monuments funéraires. L'un est une dalle funéraire couvrant sa sépulture ; elle est ornée du motif de l'agneau mystique versant son sang dans un calice [Cat. 240], l'autre est un tableau votif, dit « La Vierge au papillon », où le chanoine est représenté en priant, dans une scène de caractère mystique : Marie-Madeleine baise les pieds de l'Enfant Jésus [Cat. 241]⁵.

¹ NYS, *Les tableaux votifs*, p. 227-229, n° XXXI, ill., avec bibliographie.

² TONDREAU, *Bas-reliefs funéraires*, p. 37-39 et fig. 11 ; SOIL DE MORIAMÉ, *Inventaire des objets d'art, Mons*, 4, p. 222-224, fig. 11, avec datation de 1446.

³ BEAUNE (France, dépt. Côte-d'Or), Musée de l'Hôtel-Dieu. Sur le langage formel du peintre voir : CAMPBELL, Lorne, *Rogier Van der Weyden ; un nouveau langage des formes*, dans *Rogier Van der Weyden 1400-1464, Maître des Passions*, Cat. exp. Louvain 2009, p. 32-61.

⁴ Un signe grandiose apparut au ciel : c'est une Femme ! Le soleil l'enveloppe, la lune est sous ses pieds et douze étoiles couronnent sa tête ; elle est enceinte et crie dans les douleurs et le travail de l'enfantement, (...). Or la Femme mit au monde un enfant mâle, celui qui doit mener toutes les nations avec un sceptre de fer.

⁵ ALLARD, Dominique, *La peinture du XVe et du début du XVIe siècle dans les collections publiques de Liège*. Bruxelles, 2008, n° 1, p.18-34 ; HEINS, Pascal, *La Vierge au papillon du Trésor de la cathédrale de Liège. Étude d'une "Bildepitaph"*. Bruxelles, 2008.

Le raccourci mystique est dans le geste de Marie-Madeleine qui renvoie à la scène tirée de l'évangile de Luc (7, 36-50), du repas de Jésus chez Simon le pharisien, où son geste est d'oindre les pieds du Christ après les avoir séchés de ses larmes avec ses cheveux. L'aspect mystique de la présente scène est de placer le geste hors contexte narratif de l'évangile pour lui donner une signification générale d'adoration tout en y joignant un aspect de tendresse. On ne peut pas ne pas voir un autre triangle, celui qui relie le visage de Marie-Madeleine et celui du priant au vase qui est posé ostensiblement au-devant de la scène. On pourrait y lire une discrète allusion au don du tableau par le chanoine par l'image du don de soi de la Madeleine constitué par le vase.



Fig. 26. Épitaphe de Pierre Van der Meulen. Liège, Trésor de la cathédrale de Liège. © IRPA b163784.

La petite taille du priant est un élément qui s'interprète difficilement. Le chanoine est posé en oblique ; son regard se fixe sur la figure de Marie-Madeleine, mais leur pose affrontée et la situation du chanoine tout au bas de la scène invite à penser qu'ils conversent également. La taille du chanoine serait alors de pure humilité.

Un autre élément iconographique de ce tableau est particulier : la Vierge présente un papillon à l'Enfant Jésus qui s'en effraye. Le papillon est un symbole de la résurrection et la particularité réside dans le fait qu'il est présenté par la Vierge Marie¹.

Les prières adressées à la Vierge sont entendues : les prières du *Salve Regina* et de l'*Ave Maria* sont brodées sur les franges de son manteau.

L'aigle de saint Servais

Antoine Proenen, chanoine de Saint-Servais à Maastricht est un des quatre chanoines qui choisit de placer son épitaphe dans le porche de l'église, sous une des arcades entourant le portail sculpté de la collégiale [Cat. 439]. Il meurt en 1498. On y voit, au-dessus de l'inscription gravée dans la pierre, une scène d'ordre mystique peinte sur la pierre. Elle représente la Déploration du Christ, devant laquelle le chanoine défunt est agenouillé. Le Christ et la Vierge ont la tête nimbée. Au-dessus du chanoine figuré en priant plane un oiseau, qui pourrait être la colombe du Saint-Esprit. À la même hauteur à gauche se voit un autre volatile. La présence d'un oiseau au-dessus de la tête du priant est énigmatique. Si c'est le Saint-Esprit, on s'attendrait à voir aussi Dieu-le-Père, ce qui n'est pas le cas. L'oiseau pourrait être un aigle, celui qui dans la légende de saint Servais l'éventa et lui donna de l'ombre lorsqu'il dormait au désert. Le chanoine aurait alors malicieusement repris le motif omniprésent dans l'iconographie du saint à

¹ HEINS, *La Vierge au papillon*, p. 252-255 ; ALLARD, *Collections publiques de Liège*, p. 26.

Maastricht, celui de l'aigle, envoyé de Dieu, qui le protège dans son sommeil. Toutefois, le second oiseau, qu'on remarque à gauche, ne vient pas éclaircir le sens de cette iconographie.

3.2.1.2.6. L'image théologique

Le Trône de grâce :

Le Trône de grâce est représenté par la très belle épitaphe figurative, commémorant conjointement deux abbeses de Nivelles, **Isabelle et Christine de Frankenberg** [Cat. 512]. La première est abbesse de 1417 à sa mort en 1423, sa sœur Christine lui succède et meurt en 1442. L'aspect stylistique a été commenté dans les pages précédentes. Aucune source ne vient confirmer la date de confection du bas-relief. Elle doit être postérieure à 1435, date à laquelle les régales furent conférées à l'abbesse Christine qui est figurée avec sa crosse. La sculpture pourrait avoir été réalisée après le second décès de 1442 et la chanoinesse en retrait pourrait être Alix de Frankenberg, au titre de commanditaire.

Une **épitaphe anonyme**, dont un petit fragment est conservé au musée Curtius à Liège, propose également le thème du Trône de grâce [Cat. 265]. L'image de dévotion est placée tout à gauche de la composition et est suivie des silhouettes de quatre chanoines reconnaissables à leur aumusse, ainsi que tout à droite d'un priant assisté d'un saint. L'iconographie n'est pas évidente : on ne perçoit pas la raison de la présence de quatre chanoines entre le priant et son image de dévotion.

Un Trône de grâce se voit encore sur un tableau peint dont l'inscription nous apprend qu'un **Colart Bertrand**, bourgeois demeurant à Namur, fut en l'an 1474 le fondateur d'un autel dédié à saint Jacques et saint Christophe. Le lieu, qui n'est pas indiqué, est présumé être Namur. Un homme et une femme, accompagnés chacun de leur saint protecteur, sont représentés en priants, mais la femme (épouse ou mère ?) n'est pas citée dans le texte et seul l'homme est dit le fondateur. L'iconographie de ce tableau est intéressante : chaque priant est accompagné de deux saints, tous deux intercesseurs, à titre divers : ceux qu'ils ont choisi pour les accompagner et qui portent la main sur leur épaule et ceux dont les reliques sont (présümées se trouver) dans l'autel fondé.

Le Trône de grâce se retrouve dans la production tournaïenne et hennuyère, dans le tableau votif d'Antoine Watiers et ses deux épouses, Tournai, de localisation inconnue (1420-1426)¹ ; à la collégiale Sainte-Waudru à Mons, l'épitaphe de Peissant, vers 1409 et l'épitaphe de Brouxelles (+ 1430)² ; à l'épitaphe Delecroix, de vers 1467, au vieux cimetière de Soignies³.

L'Échelle du salut

L'échelle du salut désigne une image qui visualise les étapes de la demande d'intercession adressée à la miséricorde divine. Les degrés de cette échelle sont le saint protecteur qui transmet la supplique à la Vierge Marie, qui s'adresse à son Fils, qui ensuite s'adresse à son Père.

Un exemple accompli de l'iconographie de l'échelle du salut est l'épitaphe du chanoine **Arnold van Pyringhe** (+ 1497) au trésor de la basilique Notre-Dame à Tongres [Cat. 614]. Elle se présente en un tableau peint, conservé sans son cadre d'origine et portant sur le côté inférieur une inscription funéraire. Le chanoine est agenouillé, présenté de trois quarts, le regard oblique, dirigé loin hors du tableau. Il est accompagné de deux saints, qui occupent les côtés de la scène, debout, enserrant de leur présence la scène centrale.

À gauche un saint évêque mitré et crossé, avec à ses pieds une seconde mitre ; à droite saint Pierre, coiffé d'une tiare, tenant une croix à double traverse. Ils appuient la prière de miséricorde du chanoine. Au centre se formule l'échelle du salut : la Vierge se cambre, découvre son sein et dit à son Fils « par le sein qui t'a nourri, aye pitié » ; le Fils, « également agenouillé, un manteau rouge sur les épaules, montre ses plaies et dit à son Père « par les souffrances que j'ai endurées et les blessures que j'ai subies, aye pitié ». Le ciel s'entrouvre et dans un cercle de nuages apparaît Dieu-le-Père qui de la droite bénit et tient une croix dans la main gauche, tandis qu'au bord du ciel apparaît la colombe du Saint-Esprit. Les quatre intercesseurs s'unissent dans une large courbe autour de l'ouverture céleste. Le fond de la scène est uni et

¹ NYS, *Les tableaux votifs*, p. 206-207, n° XXIII, qui le date entre 1420 et 1426 ; données reprises par VANWIJNSBERGHE, D. Les racines tournaïennes d'un maître du pathos, dans *Rogier Van der Weyden 1400-1464, Maître des Passions*, Louvain 2009, p. 64-81 (p.75), où le bas-relief, attribué à Alart du Moret, est, avec d'autres, présenté comme exemplatif des liens entre peintres et sculpteurs.

² TONDREAU, *Bas-reliefs funéraires Mons*, resp. p. 9-10, fig. 1 et p. 13-14, fig. 3.

³ DELFÉRIÈRE, *Monuments funéraires du XV^e siècle conservés à Soignies*, p. 156, pl. 8.

de ton clair, faisant ressortir avec netteté les contours des personnages, sauf celle du chanoine qui se trouve sur un avant-plan.



Fig. 27. Épitaphe d'Arnold Van Pyringhe. Tongres, trésor de la collégiale Notre-Dame. © IRPA KN5604.

L'image ressortit de la théologie du salut, dans laquelle le moyen âge a inséré la médiation universelle de la Vierge Marie. Le thème est assez courant à la fin du moyen âge, mais on ne le retrouve pourtant pas fréquemment sur les monuments funéraires de nos régions.

L'épitaphe de **la famille Heijme**, autrefois à l'église du béguinage de Louvain appartient également à l'iconographie de l'échelle du salut, bien que celle-ci soit incomplètement représentée [Cat. 375]. Une gravure fait connaître ce tableau votif disparu, reproduisant une lame de laiton gravée. Le monument commémorait Pierre Heijme, (+ 1422) et ses parents Jean Heijme (+ 1387) et sa femme Agathe (+ 1409).

On y voit au centre, assis sur une banquette unique et tournés l'un vers l'autre, à droite le Christ, barbu et couronné, tenant en sa main gauche le globe terrestre, la main droite levée, l'index dirigé vers la Vierge ; à gauche la Vierge, couronnée, les mains jointes en prière. De leurs mains s'échappent des phylactères qui précisent ce qu'il faut entendre. Marie s'adresse à son Fils avec ces mots, *Christ Jésus que je mis au monde prends nos trois âmes en grâce*¹. Le Christ répond en poursuivant la phrase : *et dès que je vois, génitrice..*². Il n'y a pas trace de Dieu-le-Père, ni de parole lui adressée par le Christ. Trois priants accostent l'image de dévotion, les parents Heijme et tout à gauche le fils Pierre Heyme, un religieux, vraisemblablement le commanditaire du monument, priants que trois inscriptions funéraires distinctes commémorent. Le monument est à dater entre 1409 et 1422.

Cette iconographie partielle et particulière de l'échelle du salut à deux personnages se retrouve une décennie plus tôt, vers 1410, à la collégiale de Breda dans le **bas-relief votif** de pierre blanche faisant aujourd'hui partie de la tombe du sire de Breda Jan II van Polanen et de ses deux femmes [Cat. 51]. Lorsque cette tombe à gisants, au coffre orné de blasons de lignage, dut être déplacée vers 1410, on en profita pour la mettre au goût du jour en y adjoignant un bas-relief mural portant une image de dévotion ; celle-ci a été discutée ci-dessus, au titre d'image eschatologique, celle du Christ-Juge. La modernisation

¹ CHRISTE JESU NATE TRES NOS SUSCIPE GRATE

² UT VISSICQUE VOLO GENITRIX TE NAMQUE CORONA, dont le sens n'est pas clair.

de cette tombe ne s'arrêta pas à ce bas-relief mural ; elle se poursuivit avec le renouvellement du principal panneau d'esponde de la tombe. La sculpture, très mutilée, proposait selon toute vraisemblance une image particulière de l'échelle du salut.

Le bas-relief se situe sur la partie centrale du panneau d'esponde longitudinal. Il se compose de six arcades, où la Vierge et le Christ sont tous deux assis sur une banquette commune. L'iconographie ne pourrait être confondue avec celle du Couronnement de la Vierge, qui serait réduite à une bénédiction. On peut également y voir une réduction de l'échelle du salut. L'image est la même qu'à l'építaphe Heijme à Louvain. À Breda, la scène centrale est accostée de chaque côté de deux arcades abritant des figurines de priants, deux hommes à gauche, deux femmes à droite. L'ensemble des six arcades viennent s'insérer dans la suite du décor d'arcatures du coffre qui apparemment n'abritaient pas de figurines sculptées. Quoi qu'il en soit du décor initial, il fut remplacé par des figurines de priants autour de l'image de dévotion centrale.

L'image de l'échelle du salut pose néanmoins problème. Le Christ ne montre pas sa plaie au côté, ce qui pourrait être justifié par le fait que l'image du Père est absente. La présence de quatre priants aux côtés de la scène est plus problématique, bien que plausible. Il semblerait qu'il y ait une confusion dans le programme, où l'intercession par la voie de l'échelle du salut est appliquée à une suite de priants qui se présentent sur le panneau, suite analogue à celle des deuillants des hautes-tombes.

La Trinité

L'image de la Trinité se présente d'une façon inattendue sur l'építaphe de **Johannes de Wich**, chanoine de Saint-Servais à Maastricht [Cat. 434].

C'est un monument mural, de pierre peinte, affectant la forme d'une caisse de retable en T inversé, que souligne une forte mouluration. Deux groupes sculptés se superposent. Celui du dessus, comme dans les retables, se prolonge dans la partie haute. On y voit, en commençant par le haut, Dieu-le-Père, tiare en tête, le globe terrestre en sa main gauche, entouré d'abondants nuages. Juste en dessous est le Saint-Esprit, dont les ailes largement déployées couvrent comme un dais la figure de la Vierge Marie. Celle-ci est assise sur une cathédre finement sculptée et dont les bras en s'ouvrant largement donnant une ampleur considérable à la figure. Elle n'est pas nimbée; son ample chevelure est coupée à ras du menton. Elle porte une robe à décolleté droit, serrée à la taille et un manteau ouvert, retenu par un cordon. Ses bras émergent du manteau qui, passé le bras gauche, couvre les jambes. La Vierge tient les deux genoux tournés vers sa droite, le manteau en une masse de plis faisant le pendant de volume de son côté gauche. Sous le trône apparaît une tête d'homme barbu sortant apparemment d'un corps penné. Le trône est accosté de deux anges en vol, dont les ailes débordent sur la moulure intérieure du cadre.



Fig. 28. Építaphe de Johannes de Wich. Maastricht, collégiale Saint-Servais. © F.C.

Le groupe inférieur comporte les figures de la commémoration. À gauche est un homme agenouillé, dont l'habillement désigne un ecclésiastique et que l'inscription nomme Johannes de Wich (ou de Wijk ?). Il est présenté à l'intercession de la Vierge par un saint évêque. À droite se voit un homme, mais l'état mutilé de la sculpture ne permet pas de deviner le rôle et qui pourrait être un second saint protecteur.

C'est évidemment la partie supérieure qui retient notre intérêt, pour son iconographie particulière. La présence du Père et de l'Esprit-Saint supposant celle du Christ et non de la Vierge pour faire une Trinité, on déduira logiquement que la Vierge devait porter l'Enfant Jésus dans ses bras. Elle devait le porter haut devant elle car aucune trace de contact de la figure ne se voit sur les vêtements de la Mère.

L'építaphe de Wich n'est pas datée et seul l'habillement des personnages, particulièrement celui de la Vierge peut situer la période de sa conception au troisième quart du 15^e siècle.

Une autre Trinité est conservée à la collégiale Saint-Pierre à Louvain [Cat. 368]. Elle commémore **Michel Scribaens** (+ 1504) qui s'est fait représenter en priant avec ses deux femmes (+ 1469, 1483). C'est une belle építaphe, de type brabançon : format vertical, arc en anse de panier et figures en relief sur deux plans en profondeur.

3.2.1.2.7. L'image dogmatique

Le thème de l'Église dispensatrice de la Révélation est présenté sur une peinture murale sur pierre, dans le porche dit du « Bergportaal » de la basilique Saint-Servais à Maastricht. L'építaphe commémore le chanoine **Gillis van den Steen**, mort en 1504 [Cat. 440]. Elle montre la croix du calvaire, avec à gauche une figure féminine, qui représente l'Église, la tête nimbée et couronnée d'une tiare, tenant dans sa main droite un livre ouvert et posant la main gauche sur le montant de la croix. Du côté droit, à l'avant-plan, se trouve le chanoine agenouillé, vu de trois-quarts, et derrière lui un saint évêque, mitré et crossé, tenant en sa main, qui repose sur l'épaule du défunt, une clef. Le saint évêque est à identifier à saint Servais dont la clef, selon la légende, est un cadeau du pape.

L'iconographie, que l'on croira imaginée par le défunt juriste, est nettement dogmatique : l'enseignement de la Révélation est donné par l'Église, ses prêtres et ses saints en sont les dépositaires.

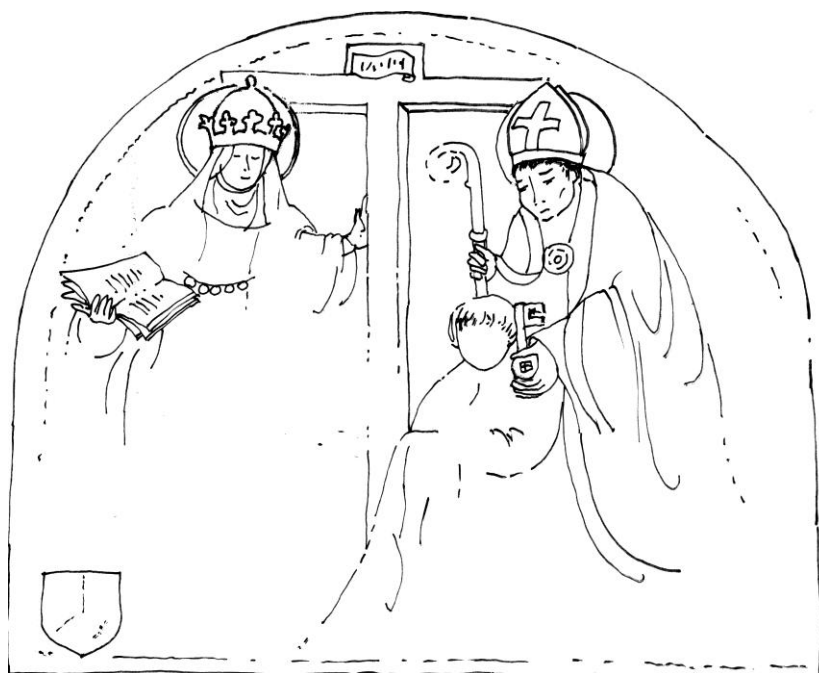


Fig. 29. Építaphe de Gillis van den Steen. Maastricht, collégiale Saint-Servais. © F. C.

3.2.2. La mise en forme des épitaphes

Le corpus comprend 37 épitaphes figuratives dont 35 sont conservées entières ou fragmentaires. Deux sont en lame de laiton et 29 sont de pierre, gravée ou taillée en relief. Un nombre relativement important, six, sont des épitaphes peintes ; quatre sont peintes sur bois et deux des peintures murales. La richesse iconographique est fournie par les peintures.

Les épitaphes figuratives sont essentiellement composées de la rencontre de deux figures, l'image de dévotion et l'effigie du priant, la personne commémorée¹. La mise en forme de ce rapport entre deux images se construit avec une distribution des figures et un cadrage de la composition qui en ont fait une création typique du 14^e siècle.

Les compositions distribuent généralement les figures selon un schéma régi par l'axialité et la symétrie. L'image divine se place dans l'axe de symétrie. Rares sont les exemples où ce schéma n'est pas de rigueur. Un cas se retrouve dans un fragment de monument à Liège où un rang de quatre chanoines est accosté d'un côté par une Trinité et du côté opposé par un saint protecteur [Cat. 265]. La plaque commémorative de Marguerite d'Escornaix à Nivelles est un cas plus marquant : c'est la figure de la priante qui est placée dans l'axe [Cat. 504]. Elle est flanquée d'un côté par la Vierge, de l'autre par sainte Marguerite. L'épitaphe peinte bien connue des frères van Montfoort au musée d'Amsterdam, datant de 1350-1360, répond au même schéma de composition¹.

Les premières épitaphes mosanes présentent les protagonistes, tant l'image divine que les priants, sous des arcades individuelles. Voir les épitaphes de **Jean Jania** (+ 1439) [Cat. 502] et de **Rason Cappe** (+ 1455) [Cat. 503] tous les deux à Nivelles. Cette disposition semble archaïque lorsqu'on observe les tableaux votifs de Mons et plus loin ceux de Tournai qui en furent les modèles. Les épitaphes tournaisiennes ont au départ suivi le même schéma de composition de figures abritées sous des arcades individuelles. Ce sont les tableaux d'Amaury Dupont, après 1370², de Sacquespée à Arras, 1377-1380³ et de Brice Li Rois, vers 1390⁴. Mais dès 1390, la composition s'éclaircit : à l'épitaphe de Nicolas de Seclin (vers 1380-1390) les colonnes disparaissent, seuls restent les dais des arcades, qui se rejoignent pour former une espèce de frise⁵. Dans la production montoise, la première épitaphe, celle du mémorial de Peissant, 1409, suit également le schéma du dais⁶. À Soignies, l'épitaphe de Michel le Hallier, de 1405, comporte des arcades, sans colonnes⁷ ; celle de Le Flikière, de 1418, reproduit textuellement le dessin de deux arcades d'un panneau d'esponde⁸ ; celle de Jehan Li Priesteriaus, de 1390, reproduit les deux niches d'une architecture de plate-tombe⁹.

L'origine de cette composition d'arcatures est à chercher dans celle des tombes, et spécifiquement des panneaux d'esponde des hautes-tombes¹⁰. On verra dans le chapitre traitant des tombes que l'option de leur composition, prise dès les premiers témoins conservés, fut de les structurer architecturalement¹¹. Les panneaux d'esponde furent dès lors chargés d'arcatures¹². La direction ainsi prise ne répond pas à une nécessité de programme iconographique mais tient à des traditions venant vraisemblablement de l'orfèvrerie dont les châsses ont créé des micro-architectures rythmées d'arcatures, ou plus loin, de sarcophages antiques.

Pour le diocèse de Liège, outre les deux monuments nivellois cités, on possède un témoin particulier de la composition à arcatures dans un bas-relief qui est précisément associé à une haute-tombe : **le bas-relief au Christ-Juge** de la collégiale Notre-Dame de Breda [Cat. 50]. C'est dans les choix non encore bien définis de l'iconographie du priant que se situe vraisemblablement ce bas-relief représentant le Christ-

¹ Amsterdam, Rijksmuseum, inv. . A831. Utrecht, vers 1350-1360 ; Provenant de l'église de Lintschoten ou de Montfoort. Illustré dans *Leven na de dood*, n° 85, p. 231.

² Tournai, église Saint-Nicolas. NYS, *Les tableaux votifs*, p. 155-156, n° II

³ Arras, musée des Beaux-Arts. NYS, *Les tableaux votifs*, p. 159-163, n° IV.

⁴ Anstaing (Lille), église Saint-Laurent ; NYS, *Les tableaux votifs*, p. 169-170, n° VI.

⁵ Tournai, cathédrale Notre-Dame. NYS, *Les tableaux votifs*, p. 164-168, n° V.

⁶ Mons, collégiale sainte-Waudru, TONDREAU, *Les bas-reliefs funéraires*, p. 9-10, fig. 1.

⁷ Soignies, collégiale Saint-Vincent. DELFÉRIÈRE, *Monuments funéraires Soignies*, p. 145-146, fig. 1.

⁸ Soignies, collégiale Saint-Vincent. DELFÉRIÈRE, *Monuments funéraires Soignies*, p. 146, fig. 3.

⁹ Soignies, aile occidentale du cloître. DELFÉRIÈRE, *Monuments funéraires Soignies*, p. 142, fig. 5.

¹⁰ Les espondes sont les panneaux verticaux qui ensemble forment le coffre du pseudo-sarcophage constitutif d'une haute-tombe.

¹¹ Les premiers témoins conservés sont les deux tombes royales françaises de Royaumont, de Philippe Dagobert et de Jean de France, datant de peu après 1235. Voir ERLANDE-BRANDENBURG, *Le roi est mort*, pl. XXX-XXXIII.

¹² On pourra voir un lien évident entre les panneaux d'arcatures des hautes-tombes, qui se voient dès les premières tombes princières du corpus, celle du duc de Brabant Henri II à Villers, d'avant 1248. Les arcatures sont présentes aux deux tombes de Royaumont qui semblent avoir eu une influence importante, celle de Philippe Dagobert datant de peu après 1235.

Juge [Cat. 366b]. D'une ordonnance bien charpentée, le monument montre une scène répartie sous trois arcades. Celle du milieu abrite la figure du Christ-Juge, assis sur un arc-en-ciel, les pieds sur le globe terrestre. La figure légèrement décentrée suggère une main droite levée tenant peut-être une épée. Sous l'arcade de gauche un homme agenouillé, assisté d'un saint ; à droite deux femmes à genoux, assistées chacune d'un ange. Un registre supérieur montre une sorte de galerie ouverte où apparaissent des anges à mi-corps.



Fig. 30. Bas-relief au Christ-Juge. Breda, collégiale Notre-Dame. © H.K, 2010.

La composition rythmée par des arcades, issue des hautes-tombes, disparaît ensuite en deux étapes. Une plus grande lisibilité de la scène de dévotion et une meilleure cohésion de ses figures est obtenue par la suppression des colonnes comme trame de la composition, pour en garder sa partie supérieure, les dais qui coiffent chacune des arcades. Le rythme subsiste, où chaque figure est surmontée de son dais. Le dais lié à la figure s'avère toutefois une solution difficile, comme on peut le voir à l'**épitaphe Heijme** à Louvain, vers 1415, où six dais coiffent cinq figures [Cat. 375]. La composition avec dais s'efface alors, non sans garder des adeptes.

Un nouveau type de tableau votif est créé à Tournai, dès la première décennie du 15^e siècle semble-t-il. Il propose de placer les figures dans un champ entièrement libéré des motifs architecturaux. Les œuvres qui en témoignent sont le tableau votif de Jacques Isaac et Isabeau d'Anvaing¹, celui de Simon de Leval², Leval², celle de Marie de Quinghien³ et d'autres. Cette recherche d'une composition appropriée à l'épitaphe figurative est une démarche raisonnée et créatrice ; on n'en veut pour preuve que le fait que les œuvres citées sont de grande qualité, dénotant le talent d'un artiste bien au-dessus de la moyenne, pouvant se permettre de repenser le problème formel. Dans ces compositions de grande sobriété, les figures, disposées à distance l'une de l'autre (comme gardant la trace des colonnes supprimées) et se détachant sur un fond plat, sont fortement individualisées et leurs qualités plastiques sont inmanquablement mises en valeur. Le 'modèle' tournaisien reste stable et ne cherche dès lors plus que le raffinement de son cadre, qui s'orne de quelque moulure et de rosettes.

Ce 'modèle' tournaisien fut repris dans les régions où se vérifie le rayonnement de l'art tournaisien, sans toutefois éliminer les compositions liées à l'esthétique des dais. On peut le vérifier dans les zones immédiatement contigües au diocèse de Liège, Soignies et aussi Mons. Dans le diocèse de Liège on ne conserve pas de tableaux votifs qui se situent directement dans la filière de ce modèle tournaisien. La première œuvre qui se réclame d'une filiation au modèle tournaisien est l'épitaphe des **abbesses Isabelle**

¹ Tournai, cathédrale Notre-Dame. NYS, *Les tableaux votifs*, p. 180-181, cat. XI.

² Basècles, église Saint-Martin. NYS, *Les tableaux votifs*, p. 194-195, cat. XVII.

³ Tournai, cathédrale Notre-Dame. NYS, *Les tableaux votifs*, p. 230-231, cat. XXXII.

et **Christine de Frankenberg** à Nivelles [Cat. 512], que l'on peut dater de 1442¹. Elle s'en démarque toutefois sur le plan stylistique et appartient au monde de l'art brabançon.

La scène votive est placée dans une chapelle dont sont détaillées les fenêtres et la voute gothique, avec des clefs de voute décorées de motifs en étoile. Au fond et au centre s'ouvre un chœur à trois pans, dans lequel est engagé un autel entouré d'une courtine. Sur l'autel est placée une statue du Trône de grâce disposée sur un socle. C'est au niveau de la tête du Christ, qui est également celui des yeux des abbesses, que se situe la ligne d'horizon de la perspective, ce que vient encore confirmer le seuil de la fenêtre du mur de gauche. Quant au plan de référence de la vue en perspective, il se situe très près des figures des abbesses, ce qui donne un sol au plan relevé et qui permet de donner de l'ampleur aux retombées des vêtements.

Comme dans les scènes des tableaux de l'époque, les figures qui sont placées dans cet espace relèvent d'une autre échelle. Ce sont d'abord les deux sœurs abbesses, tenant leur crosse, présentées pratiquement de profil et symétriquement par rapport à l'axe de la composition qui est celui de l'autel. C'est ensuite une chanoinesse qui se tient un peu en retrait, à droite. L'abbesse de gauche serait l'ainée, Isabelle ; celle de droite, Christine, tourne légèrement la tête et la chanoinesse à l'arrière tourne également le corps. Ce petit pivotement sur un axe vertical pallie la rigidité de la position en vis-à-vis des deux abbesses. Les phylactères s'élancent devant les priantes et se terminent en courbes qui s'allient à celles des crosses pour former un niveau éthéré et musical dans l'espace de la chapelle. La clef de voute du chœur, en un fort bouton, vient rappeler que le centre focal est bien le Trône de grâce, aussi petit soit-il. L'attention est, bien sûr, attirée par les volumes et l'ampleur démesurée des manteaux des abbesses. Les volumes de ces personnages sont en haut relief ; ils se détachent sur un mur dont la raideur est atténuée par les baies de fenêtres. La risalite centrale du chœur est affaiblie par le petit format du Trône de grâce et l'aspect massif de l'autel. De cette fort belle composition le regard est autant focalisé par la présence des abbesses que par l'image de dévotion.

L'œuvre a été commentée par Robert Didier, qui opine qu'elle dérive des monuments votifs tournaisiens, s'appuyant sur l'idée que l'insertion des personnages dans un intérieur réel semble être une conception tournaisienne². Il nous semble important de souligner combien ce tableau diffère de la production tournaisienne. Les 49 monuments du catalogue des tableaux votifs tournaisiens en pierre de Ludovic Nys montrent une constante dans le rapport qu'entretiennent les figures avec le fond sur lequel elles se détachent³. Que leur relief soit plus ou moins prononcé, les figures tournaisiennes sont comme déposées dans un caisson au fond plat. Le tableau votif de Pierre Sacquespée du musée d'Arras s'apparente à une plaque de métal ciselée⁴. Le tableau de Nicolas de Seclin à Tournai est comme une petite armoire sans profondeur⁵. Tant l'image de dévotion que les priants sont comme plaqués sur un fond uniformément lisse. Au tableau de Marie de Quinghien à Tournai le fond reste lisse, la mouluration du cadre ne visant pas à animer le fond mais à raffiner le cadre⁶. Le fond se recouvre d'un drap de gloire au tableau de Robert de Quinghien à Tournai mais il reste dans le plan de référence spatial⁷. Un seul des tableaux de ce recueil échappe à cette option plastique : le tableau de Jean Pilot à Amiens, qui forme une exception notoire, d'ailleurs remarquée par l'auteur⁸. Ces remarques n'enlèvent rien à la qualité des sculptures qui obéissent à une autre démarche plastique que celle de Nivelles. Une sculpture en bas-relief se conçoit nécessairement avec un plan de référence, sinon elle ne serait pas un bas-relief. Ce plan de référence est soit derrière les figures et celles-ci se détachent du plan, soit le plan de référence est devant les figures et celles-ci sont alors mouvantes car ce plan n'est pas figuré. Le tableau des abbesses de Nivelles est un exemple d'une conception du bas-relief opposée à celle des tableaux tournaisiens. Il appartient à la même conception spatiale que le tableau peint de l'Annonciation du triptyque de Merode, du maître de Flémalle⁹. L'opposition entre les conceptions spatiales de la peinture des primitifs flamands et des tableaux votifs tournaisiens expliquerait – du moins en partie – la fin du succès de ces derniers. Les

¹ Aucune source ne vient confirmer la date de confection du bas-relief. Elle doit être postérieure à 1435, date à laquelle les régales furent conférées à l'abbesse Christine qui est figurée avec sa crosse. La sculpture pourrait avoir été réalisée après le second décès de 1442 et la chanoinesse en retrait pourrait être Alix de Frankenberg, au titre de commanditaire.

² DIDIER, Robert, *Contribution à l'étude de la sculpture gothique tardive dans le Brabant méridional*, dans *Annales de la Société archéologique de Nivelles* 12, 1973, p. 159-160.

³ NYS L, *Les tableaux votifs*, passim.

⁴ IDEM, p. 159-163, n° IV.

⁵ IDEM, p. 164-168, n° V.

⁶ IDEM, p. 230-231, n° XXXII.

⁷ IDEM, p. 232-233, n° XXXIII.

⁸ IDEM, p. 254-256, n° XLI.

⁹ New-York, Metropolitan Museum of Art, *The Cloisters*.

tableaux votifs brabançons, dont témoigne celui-ci de Nivelles, furent 'branchés' sur la conception des peintres et purent évoluer avec celle-ci.

Les caractéristiques plastiques de l'építaphe des abbesses, se retrouvent dans une autre œuvre, qui dut être remarquable mais qui est très mutilée [Cat. 513]. L'**építaphe mariale anonyme**, conservée au musée communal de Nivelles est un petit bas-relief, ne mesurant que 42 x 35 cm, mais qui sur 11 cm de profondeur donne une belle leçon de sculpture rendant compte d'une conquête de l'espace sculptural. La scène votive est située dans une petite chapelle voutée d'une croisée d'ogives. L'espace est réduit ; le volume est plus haut que large. La formule de la double échelle fait que les personnages remplissent pratiquement tout l'espace ambiant. L'axe n'est pas marqué par une figure. À gauche, la priante dont l'effigie presque entièrement détruite laisse voir semble-t-il la taille cambrée. Un ange (suggéré par ce qui pourrait être une aile) de haute stature se tient derrière elle et la présente à l'intercession de la Vierge. Celle-ci est assise, avec l'Enfant placé non pas sur les genoux mais dans le creux de son giron. Marie est tournée plus que de trois quart et les plis de sa robe suggèrent un mouvement tournant. Elle porte une large cape qui retombe en plis cassés. Un bel effet plastique est donné par la courbe de la jambe droite et le bras qui sort de dessous la cape. La figure est placée sur une surélévation de deux marches, dont la forme courbe confère une plus grande monumentalité à la figure. Tout ceci devait être, si l'on en juge par les restes, d'une belle qualité plastique. On remarquera la rosette sur les murs latéraux de la chapelle et la courbure des plans de la voute qui place la clef à l'avant-plan. Le plan de fond de la chapelle a pu comporter un élément iconographique complémentaire. Ce petit monument funéraire rejoint la délicate intimité de certains tableaux peints de l'époque. On peut le mettre en rapport avec le retable de pierre d'Havré, pour le traitement des voutes¹.

La recherche dans l'articulation de l'espace est, pendant un certain temps, parallèle à celle observée dans la sculpture des retables en bois. Dans le retable d'Hakendover, que l'on date des années 1400-1410, figures et scènes sont alignés en compartiments et coiffés de divers types de dais ; dans le retable de Villers-la-Ville, 1450- 1460, c'est un moyen terme entre frise de dais et compartiments tandis que dans le retable de Saint-Léonard de Léau, 1476-1478, les panneaux latéraux sont coiffés de *dais en frise*². Les compositions abandonneront les frises et dais tandis que les retables de bois les exploiteront sans retenue. Ce n'est pas une question de technique qui est à l'origine de ces choix, car les retables de pierre poursuivront dans la taille d'architectures en dentelle³.

Quelques építaphes du corpus mosan présentent une composition verticale, alternative à celle qui prévaut et qui s'inscrit dans un rectangle disposé horizontalement. Verticale est l'**építaphe d'un couple**, Liège, Curtius [Cat. 338], provenant de l'église saint-Pholien, vraisemblablement la partie inférieure d'une építaphe. Une composition d'un type particulier est celle qui a la forme d'un T inversé. Deux monuments dans le cloître de Saint-Servais à Maastricht sont de ce modèle : l'**építaphe de Wich** (1475) [Cat. 434] et l'**építaphe de la famille Van Loen** (1486) [Cat. 436]. Dans ces deux compositions, le tableau est subdivisé en deux registres horizontaux, affectant directement le rapport entre les figures. Cette subdivision est le premier stade d'une dislocation de la scène sacrée. Le modèle en T inversé semble avoir son origine dans la typologie des retables⁴. On n'en retrouve pas dans les régions voisines à l'ouest, Soignies et Mons ; par contre il n'est pas rare dans le diocèse d'Utrecht⁵.

L'építaphe de **Michel Scribaens** (+ 1504) à Saint-Pierre de Louvain est représentative d'une synthèse de la recherche d'un espace sacré [Cat. 368]. Le défunt s'est fait représenter en priant avec ses deux femmes (+ 1469, 1483). C'est un bas-relief au format vertical, arc en anse de panier et figures en relief sur deux plans en profondeur. Sur le plan arrière, la Trinité, sur l'avant plan Michel Scribaens et ses deux femmes. Elles sont représentées, lui presque entièrement de dos, elles de profil et tournant la tête et le regard vers l'image de la Trinité. Une troisième femme, tout à droite, la tête levée, reçoit l'aide de saint Pierre, patron de l'église. Tout à gauche, saint Michel archange, patron de Scribaens, en habits liturgiques pose une main sur son protégé et de l'autre, index levé, désigne l'image divine qu'il regarde en levant la

¹ DE BORCHGRAVE d'ALTENA, J., *Fragments de retables en bois et retables en pierre du Hainaut*, Bruxelles 1968, p. couverture et p. 10-13.

² DE BOODT, R., *Catalogue des retables*, dans *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles XV^e-XVI^e siècles. Production, Formes et Usages*. Bruxelles, 2005, resp. p. 176, 185-186, 181. Le retable de la Passion de Baltimore, vers 1470-1480, présente un dais en frise continue, IDEM, p. 198-199.

³ DE BORCHGRAVE d'ALTENA, *Retables en pierre du Hainaut*, passim.

⁴ D'HAINAUT-ZVENY, Brigitte, *Origine et spécificité des retables gothiques*, dans *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles XV^e-XVI^e siècle* (dir. D'HAINAUT-ZVENY, Brigitte), Bruxelles, 2005, p. 13-33.

⁵ TUMMERS, Harry, *Laatmiddeleeuwse figurale grafsculptuur in Nederland*, dans Falkenburg, e.a. (red.) *Beelden in de late middeleeuwen en Renaissance*, dans *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 45, Zwolle, 1994, 240-259. Ici p. 161.

tête comme le fait également saint Pierre. Cette œuvre marque le point d'aboutissement d'une recherche spatiale qui rendrait compte de l'intégration de tous les protagonistes dans un moment de communion dans l'adoration-méditation. Le regard des priants n'est plus fixé sur un point infini au devant et en dehors du tableau. Tous les regards sont ici fixés du l'image divine, c'est-à-dire non seulement ceux des priants mais également ceux des saints qui les accompagnent. De ce fait s'établit alors une communauté de personnes où les saints se font proches des vivants en adoptant leur geste ou encore où les priants sont par connivence assimilés aux saints. Pour ce faire le sculpteur a utilisé la projection sur plans successifs et la composition circulaire des figures. Le chapeau en bas tout devant évite la coupure de l'avant-plan en deux groupes distincts.

La pose du Christ se réclame d'une Trinité attribuée à l'atelier de Rogier Van der Weyden du musée communal de Louvain¹.



Fig. 31. Épitaphe de Michel Scribaens. Louvain, collégiale Saint-Pierre. © H.K, 2010.

Revenons à la partition verticale des épitaphes évoquées ci-dessus. Sa lecture est peu commode et c'est la séquence horizontale qui est la plus empruntée. C'est dans celle-ci qu'une partition sera faite sur la verticale, créant des volets accostant une image centrale. Il se crée ainsi, principalement en peinture, le triptyque formé de la scène de dévotion accostée panneaux réservés aux effigies de priants. Le priant est alors le sujet d'un sous-ensemble iconographique qui peut suivre ses propres règles de développement. De ce type de monument, pourtant courant au 15^e siècle, on ne conserve pas d'exemplaire complet dans le diocèse de Liège. Le **tableau votif d'un chartreux**, conservé au MARAM à Liège peut servir d'exemple, car il appartenait très vraisemblablement à un triptyque dont le panneau central est perdu [Cat. 335]. Les figures sont médiocres sauf celle du priant commémoré, un chartreux, dont la figure et surtout la tête apparaissent comme un manifeste du portrait. L'**épitaphe d'Henri Desmaretz** « le triptyque Palude » est un autre témoin de cette partition dans le diocèse [Cat. 337].

1 Rogier Van der Weyden 1400-1464, *Maître des Passions*, Louvain, 2009, p. 486-488, n° 69 : Trinité, Rogier van der Weyden (atelier). L'image, où manque la colombe du Saint-Esprit, était à l'origine une Trinité (Véronique Vandekerchove).

3.3. Les monuments commémoratifs

Formellement les monuments commémoratifs sont pareils aux monuments funéraires. Ils sont épigraphiques ou figuratifs, et seule la lecture de l'inscription permet quelque fois de distinguer le caractère commémoratif ou funéraire du monument. Ils commémorent non un décès, mais un événement qui n'est pas un décès. Toutefois, les événements à garder en mémoire étant dans la vie médiévale généralement liés à la vie spirituelle, les monuments commémoratifs trahissent la constante préoccupation du salut de l'âme. C'est ainsi qu'ils comprennent bien souvent une demande de prière, qui est un élément emprunté aux monuments funéraires.

Le monument commémoratif est d'abord épigraphique et ce n'est qu'à la fin de l'époque gothique qu'il s'enrichit de figures, ce qui le rend encore plus similaire au monument funéraire. À la fin du moyen âge on en trouve en lames de laiton gravée et le corpus en comprend une de la sorte ; la plupart sont toutefois de pierre et présentent une inscription gravée en lignes. Le langage commun les désigne par leur fonction de commémoration : pierre de fondation, pierre de dédicace.

La pierre commémorative est toujours encastrée dans le mur ; elle appartient au bâtiment. Son symbolisme est lié à celui de l'église, comme cela a été évoqué plus haut pour les épitaphes épigraphiques. Les pierres qui commémorent la construction même de l'église sont alors chargées d'un symbolisme d'autant plus évident.

L'épigraphie commémorative semble avoir été, dans le diocèse de Liège, d'un usage bien antérieur à celui de l'épigraphie funéraire, celle-ci n'apparaissant qu'à la fin du 14^e siècle. Une tradition du 'bel ouvrage' d'épigraphie sur pierre semblerait donc s'être maintenue dans le seul secteur de la pierre commémorative. Des exemples tendraient à le confirmer.

L'inscription qui répond par excellence au symbolisme de la pierre de construction de l'église, comme bâtiment et comme communauté de foi, est la **pierre de dédicace** de l'église. Le diocèse a conservé deux pierres de ce type datant du 11^e siècle. La pierre de dédicace de l'église de **Rixingen**, près de Tongres, est datée de 1036¹. Quelque peu mutilé, le texte en est incomplet. Il se lit :

ANNO AB INCARNA / TIONE DomiNI MiLlesimo XXXVI INDIC / TIONE IIII DEDICATA Est HEC / ECCLESIA IIII KaL APriLis IN HONORem / Domini IHesu XRisti et SanCti IOHannis BAPTiste / et SanCtoruMarTyRES SANCTi MARTINIANI SEB / aSTIANi ...RIA.. FOILIANI D / TI ..Di GERTrV..

L'an de l'Incarnation du seigneur 1036, indiction 4, au 4 des calendes d'avril cette église fut fondée en l'honneur du Seigneur Jésus-Christ et des saints martyrs Martien, Sébastien, (Adrien), Foillien, (Pancrace) .. Gertrude.

L'église de Rixingen est dédiée à sainte Gertrude. Les autres saints dont le nom est cité sont ceux dont la pierre d'autel contient des reliques. La pierre de dédicace est ainsi directement reliée à la pierre d'autel, qui est le résumé de l'église.

Un peu plus tardive est la pierre de dédicace de l'église de **Waha**, dont la consécration est datée du 20 juin 1050. Elle aligne dix lignes de texte, séparées par un trait de réglure, d'une remarquable calligraphie. Elle autorise à penser que l'art de la gravure sur pierre s'est perpétué depuis l'époque carolingienne, passant de la capitale romaine classique de l'építaphe du pape Hadrien Ier à un mélange de capitales et onciales de la pierre de Waha.

À l'avènement de la période gothique, dès le début du 13^e siècle, l'inscription lapidaire change de style. Le texte ne transmet plus la mémoire d'un processus de sacralisation du lieu, officialisant la mise en service d'un lieu désormais consacré. C'est le cas de la **première pierre** d'un édifice. Le texte a la sécheresse d'un constat, de l'événement qui marque la vie des hommes. Une inscription lapidaire, provenant de l'église Saint-Joseph à **Louvain**, aujourd'hui encastrée dans la façade nord de l'église du béguinage de la même ville, affiche la simple mention du début des travaux en 1234 :

ANNO DOMINI MCC XXXIII HEC CURIA INCEPIT - *L'an 1234(de la mort) du seigneur 1234 fut commencé cet ouvrage.*

Une autre pierre, sur la même façade nord de l'église, donne la date du début des travaux de l'église, 1305² :

ANNO DomiNI M° CCC V° HEC ECCLESIA INCEPIT - *L'an 1305 (de la mort) du seigneur fut commencée cette église.*

Ces inscriptions ne marquent plus la fin d'un processus de fondation d'un lieu de prières mais le début d'une campagne de construction. Elles mémorisent la pose de la première pierre, cérémonie qui s'est perpétuée jusqu'à ce jour. La 'première pierre' est à ras du sol, là où l'ouvrage sort de ses fondations. La

¹ La pierre de dédicace de Rixingen a fait l'objet d'une présentation par WEALE, W.H. James et DE BORMAN, Camille, dans le *Bulletin de la Société scientifique et littéraire du Limbourg*, 1861, p ; 351-355. Elle est illustrée ensuite par REUSENS, *Éléments d'archéologie chrétienne*, vol I, 1885, p. 419.

² REUSENS, *Éléments d'archéologie chrétienne*, I, 1885, p. 419.

pierre du béguinage de Louvain est toutefois placée à une certaine hauteur, peut-être *a posteriori*, où elle pourrait marquer le niveau d'élévation de la construction l'année annoncée.

La 'première pierre' du chœur de l'église Notre-Dame d'**Aerschot** en 1337, marque encore une évolution de conception de l'annonce publique de l'évènement¹. Écrite en 7 lignes de belles onciales séparées par un large trait plein, elle donne de l'évènement l'année, fractionnée en morceaux à assembler, et encore le jour ainsi que le nom de l'architecte :

M SEMEL X SCRIBIS TER C / TER ET V SEMEL I BIS / DVM CHORUVS ISTE PIE FVND / TVR HONORE MARIE : / SAXA BASIS PRIMA KYLIAN / NI LVX DAT IN YMA : / PICCART ARTIFICE IACOBO PRO Quo ROGITATE

Tu écris une fois M, trois fois X, trois fois C, une fois V et deux fois I. Alors fut pieusement fondé ce chœur en l'honneur de Marie, lorsque luit la lumière au jour de saint Kilian (8 juillet), sous la direction de l'architecte Jacques Piccart, pour lequel nous prions.

La *saxa basis prima* est l'occasion, comme encore à ce jour, de marquer l'évènement dans sa particularité, en retenant les noms éphémères des acteurs.

Après les pierres de dédicace et les pierres de fondation d'édifices, les inscriptions publiques ne concerneront plus la communauté des croyants mais les soucis des particuliers pour le salut de leur âme. C'est le cas en 1356 de la pierre citée ci-dessus de **Gérard Descluse** à Liège [Cat. 333].

La **pierre de fondation** est étroitement liée à l'építaphe. Le commémorant, qui est le plus souvent le futur commémoré, a le choix entre l'inscription qui rappellera la date de son décès, assortie d'une demande de prières et l'inscription qui rappelle qu'il a fondé une messe anniversaire pour le salut de son âme, le rappel étant également dirigé vers le prestataire de services des messes fondées afin qu'il s'en acquitte comme convenu après sa mort. L'inscription garde un caractère officiel, celui d'une convention à respecter. L'inscription funéraire et l'inscription de fondation se rapportent ainsi toutes les deux au salut de l'âme et font appel à des témoins. Elles peuvent toutes deux servir de fond scripturaire à l'építaphe figurative, ce qui est d'ailleurs l'option la plus répandue. L'option opposée est celle de l'exclusivité du texte, qui répond aux soucis de commanditaires plus sourcilleux sur les droits et devoirs qu'ouverts à l'image de dévotion pouvant accompagner le texte.

À ce dernier type appartiennent deux pierres de fondation du corpus. La pierre de la fondation **Cornelis Pec** à la collégiale de Bergen-op-Zoom, vers 1475, aligne un texte de 19 lignes dans lequel sont réglés dans les moindres détails la célébration de trois messes hebdomadaires, jusqu'à la fin des temps, accompagnées de distributions par la confrérie du Saint-Esprit de pain et de proviandes aux pauvres aux grandes fêtes liturgiques dûment énumérées [Cat. 25]. À Louvain, la **fondation Weeghbroet**, de 1422, est du même genre [Cat. 387].

Ces inscriptions, qui sont en réalité les doubles des contrats et trahissent une méfiance pour la formule papier, qui reste cachée, sont assez rares lorsque l'on considère le nombre de fondations de messes dont il est fait mention dans les obituaires. Celui de l'église Saint-Rémi de la commune rurale de Warnant en Hesbaye dont le plus ancien 'obit' date de 1356 recense 38 fondations de messes pour la période antérieure à 1520/1522, dont aucune n'est confirmée par une inscription lapidaire².

Les pierres de fondation sont, en effet, rares. D'autant plus surprenante est celle de la chapelle de **Helshoven** à Groot-Gelmen près de Saint-Trond, réputée témoigner de sa fondation en 1254³. C'est une dalle de pierre portant une inscription gravée en onciales, disposée sur douze lignes dont voici le texte :

[MILLE C°] BIS IU[NGE HIS L ET BIS D]UO IUNGES
[COLLIG]E PRESCRIPTA TUNC EST FVNDATA CAPELLA
[HI] FVNDATORES HUIUSQUE FVERE PRIORES
[HENRIC]US CRISTINA CRISTIANVS MARGARETA
[H. C.] II LAICI BEKINA M C Que SACERDOS
[TE]R LEGAVERE BUNVARIA BIS DUO TERRE
[H]IC VT SIT MISSA QuOD PAUPeRES RECIPIANTVR
"S]IS PIUS HIIS XPE TEGIT VNA QUOS LAPIS ISTE
ANIVERSARIA QUE DIE POST SVNT FACIENDA

¹ REUSENS, *Éléments d'archéologie chrétienne*, I, 1885, p. 419 ; PICKART pour PICCART. Saint Kilian de Wurzburg est un évangéliste de la Franconie, mort en 689. La fête de saint Kilian à Aerschot choisie pour la pose du monument suppose la présence de reliques du saint en cette ville brabançonne.

² *L'obituaire de Warnant*, éd. H. KOCKEROLS, Marneffe, 1993, p. 110.

³ ULENS, R., *Documents relatifs à la chapelle de Helshoven*, dans *Bulletin de la Société Scientifique et Littéraire du Limbourg*, 43, 1929, p. 79 e.s. ; BROUWERS, Jacques, *Kluis en kapel van Helshoven*, dans *Limburg*, 1964, vol. 43, nr XX, p. 30-59 ; VAN DER EYCKEN, *Hoepertingen, Kluis van Helshoven*, dans NYSSSEN, R. (réd.) *Kluisen en kluisenaars in Limburg*, 2003, p. 47-51.

[QU]ATUOR IN FESTIS SVMMIS XRI GENITRICIS
 [PRE]SBITER HINC BINOS NUMMOS CVSTOS SIBI SOLVM
 [ADA]IT HELLENSFORT ET RIKLE GELMIS MEDICHOVEN

Mille, deux fois cent, ajoutez-y cinquante et deux fois deux, additionnez ces chiffres et c'est l'année de la fondation de cette chapelle. Les premiers fondateurs furent des laïcs, Henri, Christine, Christian et Marguerite, ainsi qu'une béguine et un prêtre. Ils légèrent 12 bonniers de terre pour que fut célébrée une messe à l'intention des pauvres. O Christ sois clément envers eux, que recouvre cette unique pierre. Les anniversaires sont à faire aux quatre fêtes principales de la mère du Christ, en présence à Hellensfort des curés de Rijkel, Gelmen et Metichoven.



Fig. 32. Pierre de fondation de la chapelle de Helshoven à Groot-Gelmen. © H.K., 2012.

Le texte comporte plusieurs éléments juxtaposés, dont le lien est incohérent¹. La 'pierre de fondation' reçoit ainsi un second statut, celui de monument funéraire. Ceci établit que l'inscription sur la dalle n'est pas, comme cela a été soutenu, la transcription de l'acte de fondation, car une fondation se fait par une personne vivante, alors que la ligne 8 implique que les six donateurs sont morts.

La double fonction de notre pierre est marquée par des inconséquences de présentation: elle a les dimensions d'une dalle funéraire (de grand format d'ailleurs) mais sa composition est celle d'un texte commémoratif; inversement elle est composée comme un texte de fondation mais qui est reporté sur une pierre tombale. Rien n'est conservé, dans la mémoire du lieu, d'une sépulture collective des premiers fondateurs. On est ainsi amené à concevoir que l'auteur de ce monument avait comme but de rassembler des données anciennes, avérées ou non, pour une mise à jour adaptée à son époque. C'est une pierre de commémoration d'une fondation, sur laquelle ne figure aucune date de commémoration !

La chapelle de Helshoven, incendiée par une soldatesque vers 1574, fut reconstruite par les chevaliers de l'Ordre Teutonique, dont on voit les armes de son Grand-Commandeur Edmond von Bocholtz et Oreye au-dessus de la porte d'entrée de la chapelle, avec sur un cartouche une inscription rappelant la fondation de la chapelle et donnant par monogramme à la dernière ligne le millésime 1659². On admettra sans peine que l'auteur de la pierre de fondation est le même que celui de cette inscription. La pierre 'de fondation' de Helshoven est une ancienne pierre tombale médiévale, récupérée pour la commémoration de 1659. Elle n'a pu provenir de Helshoven, qui n'est pas une église paroissiale et qui n'a pas de famille seigneuriale. C'est manifestement une réutilisation.

On pourra dater la 'pierre de fondation' des mêmes années que la reconstruction de la chapelle, datée en façade 1659. Sa confection a consisté à réaliser un nouveau champ de taille sur lequel graver le texte. La gravure est faite au trait d'une main consciencieuse mais sans aucune finesse, imitant le tracé médiéval de façon sommaire, certaines lettres s'écartant du modèle et trahissant la copie malhabile. Ce caractère sommaire du tracé a pu faire croire que la dalle était la copie d'un original perdu. La pierre de Helshoven n'est toutefois pas une copie, mais un original datant de 1659. Ceux qui ont commis cette pieuse imposture savaient très bien qu'il n'existait pas de pierre de fondation au format d'une pierre tombale ni de pierre tombale médiévale chargée de texte mis en ligne dans le sens de la longueur.

Deux monuments commémoratifs d'une fondation sont encore à mentionner.

L'abbesse de Nivelles, **Catherine d'Escornaix**, a fait graver une lame de laiton pour commémorer la fondation qu'elle fit, en 1461, d'une messe journalière à la collégiale Sainte-Gertrude à Nivelles [Cat.

¹ Les lignes 1 et 2 donnent la date de la construction de la chapelle, 1254, donnée qui n'a pas de lien avec celles de la fondation. Celle-ci est explicitée avec les noms des 'premiers fondateurs' (ligne 3, 4 et 5), le don (ligne 6), le contredon (ligne 7, 10). La ligne 11 fixe la répartition de la rente et la ligne 12 l'obligation de présence de trois curés aux messes anniversaires. La dite fondation est apparemment une donnée de tradition; aucune date ne la confirme, mais le rappel de la date de la construction en 1254 suggère que la date de la fondation en est proche. La ligne 8 est une incise: elle formule une prière d'intercession pour les défunts donateurs, qui gisent sous cette pierre. L'incise est brutale, si bien que pour poursuivre les stipulations du contrat il a fallu ajouter la ligne 9 pour se remettre dans le cours de l'exposé. Le texte de la ligne 9 n'ajoute rien d'ailleurs. Le texte de la ligne 8 ajoute subrepticement une donnée qui n'a pas directement de rapport avec l'acte de donation.

² *Mater Dei Laetare. Ave pacis / regina ora pro nobis / Hanc anno 1254 erectam capellam bellicis temporibus / annis circiter 320 depost igne combustam restauravit ordinis teutonici / ballivus de Juncis provincialis / Edmondus baro in Bocholtz et in Oreii.*

504]. C'est un fort long texte, de 28 lignes, qui institue une célébration journalière d'une messe à onze heures, à laquelle sont tenus de participer les chapelains de la collégiale, sous peine de retenue sur salaire :

+ INSTITUCION ET ORDONNANCHE DE LA MESSE DE XJ HEURES ORDONNÉE PAR NOBLE DAME MARGARITE DE SCORNAY PAR LA GRACE DE DIEU ABBESSE SÉCULIÈRE DELLE EGLISE COLLÉGIALE MADAME SAINTE-GERTRUD ...

L'inscription est surmontée d'un tableau votif, qui apparente ce monument à une épitaphe figurative. Elle en comprend les éléments : l'image de dévotion, celle de la priante et celle de la sainte intercesseure, mais avec un arrière-fond sans caractère religieux, fait d'une tapisserie d'honneur de brocart, frappé de blasons. La proximité de l'épitaphe est toutefois bien marquée par l'inscription sur un phylactère :

JHESU XVRISTE FILI DEI VIVI MISERERE MIHI PECCATRICI

Jésus-Christ, fils du Dieu vivant, ayez pitié de moi, pécheresse.

Des mêmes années est un tableau commémore la fondation d'un autel, en 1474, vraisemblablement à Namur. La composition nous montre les bourgeois de Namur **Colar Bertrand et sa femme** dont le nom n'est pas donné, assistés de quatre saints intercesseurs autour d'une imposante Trinité en Trône de grâce [Cat. 348]. Rien ne différencie ce tableau d'une épitaphe, hormis l'inscription peinte sur le cadre :

LAN DE GRACE LXX IV FUT FONDE ET BENNI ET CONSACRE CEST AUTEL EN LHONNEUR DE DIEU ET DE MONSEIAGNEUR SAINT JAQES ET DE / MONSEIAGNEUR CRISTOFLES PAR COLART / BERTRAND BORGOIS DEMEUDANS A NAMUR

Chapitre 4. LA STÈLE

La stèle est le signe extérieur le plus simple de la présence d'une sépulture. En termes d'archéologie, la stèle est un monument monolithe, ayant la forme d'une colonne ou le plus souvent d'une dalle placée en position verticale, parfois ornée de sculptures ou de peintures, sur lequel sont généralement gravées des inscriptions commémoratives ou des textes législatifs. Le mot vient du latin *stela*, qui signifie colonne, pierre funéraire, colonne tumulaire, cippe, qui vient du grec *stèlè* qui signifie pierre tumulaire en position verticale. Dans le contexte médiéval la stèle est un monument funéraire qui se trouve au cimetière.

Le cimetière est un espace consacré et clos. Lorsque le 'monument' apparaît au cimetière, les diverses formes qu'il prend ont en commun la valeur du signe, un signe de foi, et d'être le support du souvenir. Les obsèques sont publiques, les funérailles font l'objet d'un rituel liturgique. Le cimetière qui rassemble les morts, marqués par cette liturgie, manifeste ainsi la cohésion de la communauté chrétienne¹. Quant au souvenir par le support du monument, il est constitutif du sentiment de la parenté.

Cécile Treffort a reproduit un intéressant dessin de tombes relevées dans un cimetière carolingien en France². On y distingue divers types de marquage de surface : un cordon de pierres épousant les contours de la fosse, une pierre verticale fichée en terre, un amas de petits cailloux sur la surface de la fosse. Ces objets mémoriels laissent des traces durables ; seul leur agencement est fragile et périssable. À ces mémoires lithiques il faut ajouter le *tertre* ou *tumulus* qui disparaît sans laisser de traces en surface. Ces modestes signes et gestes répondent à une des propriétés élémentaires de la sculpture, l'orientation spatiale, où elles se déclinent en position horizontale ou position verticale. Le monument de plein air, ou mieux dit 'à ciel ouvert', appartient à l'une position ou à l'autre. Stèle, il est la pierre dressée, le menhir, le symbole phallique, la stèle érigée par Absalon. Dalle, il couvre la sépulture de terre, qui absorbe le corps et le dissout. Le tumulus, cet antique monument, a la propriété de conjuguer la verticale et l'horizontale, l'emprise au sol et un sommet.

On s'arrêtera un instant à ce tumulus, qui n'appartient pas à la typologie élémentaire définie dans l'introduction, pour noter que le tertre de terre est encore en usage au 9^e siècle comme en témoigne un récit rapporté par Raoul de Fulda dans la Vie de sainte Lioba (vers 836) : *on arrange un tumulus au-dessus de son sépulcre, selon la coutume, par l'amas d'une grande quantité de terre*³. Il ne s'agissait en ce cas que d'une simple moniale. Le signe que constitue ce monument s'accompagne d'une charge symbolique très particulière : la 'matière' de ce monument est de la terre et la 'confection' de ce monument est le fait d'un geste opérant sur de la terre. La forme de ce monument est pérenne ; c'est encore celle qui est donnée aujourd'hui à la tombe élémentaire ou à la tombe provisoire : le tertre est une surélévation de terre de la longueur du corps et profilée en forme de crête. L'arête de ce tumulus en long est comme une colonne couchée.

On ne sait pratiquement rien de ce que fut le parcours de ces formes des monuments au cimetière. Le silence des textes médiévaux sur les objets tels que les églises, les reliques et les cimetières laisse un trou noir dans notre connaissance de ce qui fut pourtant le quotidien des hommes⁴. L'aspect du cimetière n'est, en effet, nullement décrit⁵. Quel archétype de monument prévalait-il : la tombe ou la stèle ? Celle qui renvoie à l'homme couché ou à l'homme debout ? Un texte nous fait tout de même savoir qu'au 12^e siècle, alors que les sépultures, et a fortiori les monuments funéraires, étaient rares dans l'église, il se trouvait des monuments de pierre au cimetière. Le témoignage est fourni par un événement relaté dans la chronique de l'abbaye de Saint-Trond, à l'année 1021. L'abbé Rodolphe fut obligé de quitter son abbaye et se réfugia à l'abbaye de Saint-Pierre à Gand. Il y fut éprouvé par la mort de son frère, qui l'avait accompagné. Celui-ci fut enterré dans un pré, devant la porte ouest du monastère, l'endroit étant entouré

¹ TREFFORT, Cécile, *Du cimeterium christianorum au cimetière paroissial : évolution des espaces funéraires en Gaule du VI^e au X^e siècle*, dans *Archéologie du cimetière chrétien*. Tours, 1996, p. 55-63, (p. 59).

² TREFFORT, *L'église carolingienne et la mort. Christianisme, rites funéraires et pratiques commémoratives*, Lyon, 1996, p. 124, fig. 17.

³ *Sepulturae tradita, tumulusque super sepulchrum eius congesto terrae aggere ex more compositus est*. RAOUL DE FULDA, *Vie de sainte Lioba* (vers 836), *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, XV, I, p. 123. Cité par TREFFORT, *L'église carolingienne*, p. 122-123.

⁴ LAUWERS Michel, *Naissance des cimetières. Lieux sacrés et terre des morts dans l'Occident médiéval*. Paris, 2005, p. 14.

⁵ Pour le cimetière médiéval et ses images, voir : ALEXANDRE-BIDON, Danièle., *Images du cimetière chrétien au Moyen-Âge*, dans *Archéologie du cimetière chrétien*. Tours, 1996, p. 79-93 ; TREFFORT C., *Du cimeterium christianorum au cimetière paroissial : évolution des espaces funéraires en Gaule du VI^e au Xe siècle*, dans *Archéologie du cimetière chrétien*. Tours, 1996, p. 55-63 ; ALEXANDRE-BIDON Danièle, *La mort au Moyen Age XIII^e-XVI^e siècle*. Paris 1998, p. 135-174.

d'un solide mur de cimetière. Sa tombe y était marquée par une pierre polie, de teinte sombre¹. Aucune de ces pierres tumulaires ne nous est parvenue.

Ce qui est dit pour la rareté des textes vaut également, si pas plus, pour les sources iconographiques. Il faudra attendre le 15^e siècle pour voir confirmer par l'image qu'un cimetière entourait l'église. Le grand nombre de livres d'heures du 15^e siècle, donnent avec délectation tous les états du mourant et du parcours du mort, des rites de funérailles et d'ensevelissement. Ce que ces miniatures nous offrent comme documentation concerne avant tout le rite et ne donne du cimetière que des éléments anecdotiques. Un rare 'flash' sur un cimetière est donné par Jean Van Eyck dans un petit tableau au bas d'une miniature des « Très belles heures de Notre-Dame », que l'on date des années 1420-1430². Il s'agit de la bénédiction de la fosse, que l'on ne voit pas, avec à l'arrière-plan le cimetière où on distingue un répertoire de tombes : une vingtaine de croix dressées, une dalle posée au sol, avec une inscription périphérique, et deux tertres(?) allongés. La tendance de Van Eyck à reproduire fidèlement les formes des objets nous inciterait à considérer cette image comme répondant à une réalité. Ce sont surtout des croix, qui par le talent du peintre paraissent innombrables de par leur profil se détachant sur un horizon d'infini. Nombre d'autres iconographies montrent des tombes de types variés. À coté de croix on y voit des dalles posées au sol ou surélevées.



Fig. 33. La bénédiction de la fosse. Jan van Eyck, 1420-1430, miniature des « Très belles heures de Notre-Dame ». Turin, Palazzo Madama, inv. PM 467/M. © F.C.

Le monument le plus fréquent est la croix faite de bois qui porte souvent une image du Christ et qui est couverte d'une petite toiture à deux versants, couverts d'écailles de bois ou d'ardoises. Ces croix de bois sont le plus souvent peintes en rouge.

Les miniatures montrent le détail de tout le déroulement des funérailles. Une miniature d'un Livre d'Heures du 15^e siècle représente le creusement de la fosse. Le cimetière est entouré d'une galerie dont l'étage sert d'ossuaire. Dans le pré on distingue deux croix perronnées, qui semblent répondre à deux divisions du pré, et comme tombes deux tombes sur socle et nombre de croix avec l'image du Crucifié et une toiture de protection.



Fig. 34. L'inhumation. Livre d'heures. Melbourne, National Gallery of Victoria, ms Felton 1 f° 78 v° *Livre d'Heures Wharncliffe*. Paris, vers 1475. © F.C.

¹ *Signatur sepulchrum ejus lapide polito atque subnigro. Gesta abbatum Trudonensium, Chronique de l'abbaye de Saint-Trond*, éd. DE BORMAN, C., I, p. 200; LAVIGNE, E., *Kroniek van de abdij van Sint-Truiden*, I, p. 144.

² Turin, Palazzo Madama, inv. PM 467/M.

Un livre plus tardif, de 1500 environ, donne une illustration du cimetière. Il s'agit non pas d'un livre d'heures mais d'une scène du *Décameron* de Boccace, où des hommes se promènent à cheval entre les tombes. On y reconnaît quatre sortes de tombes : une basse-tombe avec effigie d'un gisant, une tombe sur colonnes avec effigie d'un gisant, une tombe en forme de sarcophage à toiture à versants et une haute-tombe avec côtés ornés d'arcatures, au décor d'une croix fleurdelisée. Une seule stèle, qui semble de pierre, porte une image du Crucifié et est protégée par une toiture ardoisée. Tout à gauche la croix fleuronée du cimetière, qui le consacre, dressée sur un perron de deux marches. La préoccupation du peintre semble avoir été de figurer tout ce que le cimetière pouvait comporter de types divers de tombes riches et spéciales.



Fig. 35. Chevauchée entre les tombes. Flandre, 15^e siècle. Boccace, *Décameron*, Paris bibliothèque de l'Arsenal. © F.C.

Une miniature dans le Bréviaire de Louis de Guyenne, Paris, vers 1413, montre un cimetière où un moine est assis sur une dalle funéraire, dans un pré arboré où se dressent une croix de cimetière perronnée et trois croix funéraires de bois, couvertes d'une bâtière et sans crucifix¹. Une image plus ésotérique que documentaire est une miniature des Frères de Limbourg dans « Les belles heures », qui montre deux ermites priant devant une tombe ouverte et une haute croix perronnée sur le montant de laquelle se trouve une stèle plate². Au contraire, dans les miniatures des *Chroniques de Hainaut* de Jacques de Guise, les églises sont (mais pas toutes) entourées d'un cimetière où se voient quelques croix funéraires, un signe connotant l'église. Toutes ces croix sont du type avec toiture en bâtière³.

Mise à part la peinture de Van Eyck, les sources iconographiques donnent à penser que les cimetières étaient peuplés d'une part de tombes identiques à celles que l'on a conservées dans les églises et d'autre part de monuments de la catégorie de *stèles* qui sont tous des croix de bois munies d'une toiture en bâtière, certaines portant l'image du crucifix. On n'a conservé aucun exemplaire de ce type de croix, mais bien d'autres types de monuments que les miniatures n'ont pas reproduits. Il restera très périlleux d'évaluer la place qu'occupait au cimetière médiéval les rares monuments qui nous sont parvenus. On distinguera dans cet ensemble fort réduit :

- la stèle plate, faite d'une dalle posée de champ ;
- la stèle crucifère, faite d'un socle portant une croix ;
- la stèle cruciforme, faite d'une pierre taillée en forme de croix.

¹ Châteauroux, Médiathèque municipale Équinoxe, Ms. 2. Notice illustrée dans *De gebroeders van Limburg, Nijmeegse mesters aan het Franse hof 1400-1416*, Nimègue, 2005, p. 404-405, avec bibliographie (G. Clark).

² Les Frères de Limbourg, *Les Belles Heures*, Paris ou Bourges, vers 1405-1408/9, New-York Metropolitan Museum of Art, Collection, Acc. N° 54.11, fol. 99 r.

³ *Les miniatures des Chroniques de Hainaut (15^e siècle)*, (préf. COCKSHAW, P.), [Mons], 1979, p. 8-9. Jacques DE GUISE, *Chroniques de Hainaut*, Bruxelles, KBR, ms 9243, f°163v, 232, 283. Les folios appartiennent tous au tome II, qui fut payé à Guillaume Wielant en 1468.

4.1. La stèle plate

Un rare témoin d'une stèle plate nous est parvenu : la pierre commémorative de **Bernard de Glons**, conservée au MARAM à Liège [Cat. 332]. Haute de 29 cm, la partie supérieure comporte deux lignes de texte, tandis que la partie inférieure est de taille brute. On lit :

HIC IACET BERNARDVS / CVMMUNI SORTE SE(PVLTVS)

Ci-gît Bernard, enterré selon le lot commun.

Les caractères de ce texte le fait dater du 11^e siècle¹. Le texte lui-même fait allusion au cimetière. Il est possible que la « queue » de cette stèle fût plus longue et que celle-ci fut d'un même type que certaines stèles plates romaines. Aucune source iconographique ne nous montre une stèle plate, mais nos sources sont tardives, datant toutes du 15^e siècle. La stèle de Bernard de Glons reste sans élément de comparaison.

On conserve pourtant une stèle plate du 13^e siècle : la Stèle de Rébecca, datant de 1255/56, provenant d'un ancien cimetière juif à Tirlemont. Elle est également pour la communauté juive l'unique vestige funéraire de l'époque médiévale, mais comme elle relève d'une croyance qui ne se situe pas dans la problématique de la mémoire que nous étudions ici elle n'entre pas en ligne de compte pour une comparaison².

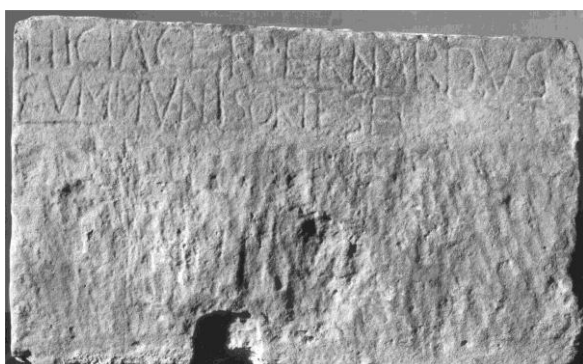


Fig. 36. Stèle de Bernard de Glons. Liège, MARAM. © IRPA b164961.



Fig. 37. Stèle de Marce Mariege. Dinant. Privé. © H.K., 2003.

À Dinant une stèle plate du 14^e siècle provenant de l'ancienne église Saint-Médard fait office de seuil de porte. Une inscription sur trois lignes commémore une femme Marce Mariege ; une quatrième ligne, ajoutée par après commémore son mari ; sire Gilles Causins [Cat. 94].

4.2. La stèle crucifère

Tout comme l'église, depuis le 10^e siècle le cimetière est consacré³. On y dresse une croix, la croix du cimetière. Celle-ci n'est pas un monument funéraire mais le signe qui marque la consécration du lieu. La 'croix de cimetière' est faite d'une croix généralement fleuronée, supportée par une haute hampe encadrée dans un perron, circulaire ou polygonal, de plusieurs marches.

La stèle crucifère est le monument qui se déduit de la croix de cimetière et dont elle est en quelque sorte une réduction. Elle est faite d'un socle de pierre, de base carrée, portant une croix, de pierre, de bois ou de métal. On conserve un certain nombre de ces socles de pierre dont une cavité au sommet marque l'emplacement d'une croix disparue et qui, dépourvus d'inscription, trainent dans le fond de cimetières ou des ramassis lapidaires des musées.

¹ Ce sont les notes jointes à la photo de l'IRPA qui rapportent le nom de 'Bernard de Glons', qui ne figure pas sur la stèle.

² La stèle est conservée aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles, Inv. 2664. Plaque de forme rectangulaire, mesurant 63 x 64 x 6 cm, le côté supérieur profilé en pignon, le pourtour accusé par une bande en relief. Le champ comporte sept lignes de texte, gravé en hébreu dont le texte dit : *Une pierre a été gravée et elle a été placée à la tête de Dame Rébecca fille de R. Moïse laquelle est trépassée en (bon) renom, l'an 5016 du comput. Que son repos soit dans le jardin d'Eden.* Voir PIERRET, Philippe, *Mémoires, mentalités religieuses, art funéraire : la partie juive du cimetière juif du Dieweg à Bruxelles, XIX^e-XX^e siècles*. Louvain, 2005, p. 27 e.s. Merci à Monsieur Philippe Pierret pour ces communications. La stèle a été exposée à diverses occasions, la dernière étant à l'exposition *Entre Paradis et Enfer, Mourir au Moyen Âge, 600-1600*, aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles, du 2 décembre 2010 au 24 avril 2011, où elle est illustrée dans le catalogue p. 126.

³ LAUWERS, Michel, *Naissance des cimetières. Lieux sacrés et terre des morts dans l'Occident médiéval*. Paris, 2005, p. 271.

Un rare exemple de stèle crucifère a été découvert lors de fouilles menées en 2009 aux abords de la collégiale de Nivelles [Cat. 644]. De base carrée le socle est ramené à un octogone, dont l'arête est chanfreinée. Il porte l'inscription :

CHI (GIS)T HANEKIN DE SAME FIH GOBERT DE SAME QVI TREPASSA LAN DE GRASCE M CCCC ET XIIIxx PRIIES POUR SAME.

Curieusement le texte est écrit en onciales, caractères qui en 1480 ne sont plus en usage depuis près d'un siècle.

Le socle crucifère épigraphique apparaît donc au dernier quart du 15^e siècle. À Nivelles se voyait une croix gothique avec Christ en relief sur un piédestal avec l'inscription commémorant une MARGHERIT morte le 29 août 1489¹.

On en repère plusieurs, d'une date postérieure à la limite 1515 de notre corpus : dans le jardin de la cure d'Hastière-par-delà, avec trois lignes de texte circulaire ; à l'abbaye de Rochefort ; au musée communal de Huy ; à l'église Saint-Laurent de Couillet (arr. et comm. de Charleroi), ce dernier datant de 1536.



Fig. 38. Socle crucifère. Wavre, dépôt de la Région wallonne. A droite, les morceaux de la croix brisée. © H.K., 2010.

Un socle monolithe sert également à porter une croix de cimetière de ferronnerie. On en conserve plusieurs dans le diocèse de Cambrai, dans le Hainaut : à l'église Saint-Michel à Braffe (d'une hauteur de 329 cm) ; au musée de l'hôpital de Lessines ; à l'église Saint-Lambert à Blicquy près de Leuze-en-Hainaut ; à l'église Saint-Martin à Moustier (Frasnes-lez-Anvaing).

La croix sur socle de pierre est un type de monument funéraire mais elle se retrouve de même pour d'autres usages, comme la croix de chemin². Quelques unes ont été consignées dans d'anciens recueils, telle qu'une, funéraire, à l'ancienne église St Nicolas à Nivelles : « croix gothique avec Christ en relief, posée sur un piédestal sur la face avant duquel est gravé l'épithaphe : *Chy gist demoiselle Margherit fille de Jehan de Bertechan jady femme et espeuse a Jorge Estinoy qui trepassa en lan de grasce MCCCC IIII^{xx} et IX le XXIX jour daoust. Priezpour son ame* »³. On conserve en rue dans le village de Hierges une croix expiatoire de 1579⁴. Le nombre de témoignage de monuments disparus et celui des socles anépigraphes qui nous restent laissent croire que ce type de monument funéraire n'était pas rare et qu'il constituait le haut de gamme des stèles du cimetière.

Ce sont apparemment les croix de pierre extérieures au cimetière, croix de chemin, croix de carrefour, croix commémoratives, croix de justice, croix d'occis, croix expiatoires et d'autres, qui sont à l'origine des croix funéraires de particuliers, ou de familles, au cimetière. Elles lui sont antérieures : la plus

¹ DE PRELLE DE LA NIEPPE, Edgar, *Épithapier de Nivelles*, dans *Annales de la Société archéologique de Nivelles*, 4, 1894, p. 1-100, 411-488 (p. 71).

² Une croix de chemin est signalée en 1231, pour localiser une terre entre Warsage et Fourons, *près de la croix élevée sur le chemin de Maastricht*. RUWET Joseph, *Cartulaire de l'abbaye cistercienne du Val-Dieu (XI^e-XIV^e siècle)*, Bruxelles, 1955, p. 36, n° 43.

³ DE PRELLE DE LA NIEPPE, *Épithapier de Nivelles*, p. 71.

⁴ Hierges (France, Ardennes), contre la frontière, près de Givet. Voir MAJEWSKY, André, *La croix du duel à Hierges*, dans *Entre Ardenne et Meuse*, 15, 1992, p. 87-88.

ancienne mention d'une croix « en plein air » se trouve dans une charte de donation de l'empereur Henri II à l'abbaye de Burtscheid en 1018¹. Elle se trouvait *sur le chemin menant à Liège*.



Fig. 39. Croix naines. Ferrières, cimetière de My. © H.K., 1995.



Fig. 40. Socles de croix funéraires. Ferrières, cimetière de My. © H.K., 1995.

4.3. La stèle cruciforme

On l'appelle plus communément « Croix funéraire »². Les miniatures du 15^e siècle nous montrent des croix de bois, couvertes d'une petite toiture de protection, certaines avec une image du Christ en croix. Aucune de ces croix n'est arrivée jusqu'à nous. On n'a aucune référence pour constater à quelle époque sont apparues des croix de pierre.

Une difficulté pour retracer l'évolution de ce type de monument est qu'une partie non négligeable de ces croix funéraires ne comportent ni nom ni date. Elles ne sont par conséquent pas répertoriées et leur date de confection peut encore déborder largement la période où apparaissent dates et noms. L'inconnue est la période et la longueur de la période au cours de laquelle se serait instaurée la coutume de ne pas laisser un monument funéraire sans indication écrite.

Les croix funéraires anépigraphiques sont des monuments de petit format, que l'on dirait des réductions lorsqu'on les compare à ceux qui sont épigraphiques, mais rien ne dit que ces derniers ne leur sont pas contemporains. Il est vraisemblable qu'une distinction de 'classe' de monument a pu conditionner des types qui se sont distingués non seulement par la sortie de l'anonymat mais encore par leur format. Les petites croix funéraires anonymes, que l'on peut bien nommer des *croix naines*, mesurent quelque 30-40 cm en hauteur et en largeur ; les bras sont peu différenciés ; elles semblent s'enfoncer dans le sol par une certaine humilité : elles sont trop petites pour les regarder de face. Sans aucune donnée d'identité, elles n'ont pas été répertoriées dans notre corpus. On en trouve dans les zones écartées de cimetières abandonnés. On en voit au vieux cimetière de Lassus sous Hamoir, à My (Fig. 39, 40), à Vrerén près de Tongres, dans l'arrondissement de Verviers : à Baelen, à Walhorn, à Moresnet, à Hombourg, à Kontzen³.

Les croix funéraires épigraphes ne sont pas documentées avant le 15^e siècle. La plus ancienne ne se trouve d'ailleurs pas au cimetière mais au lieu du crime : c'est la croix d'occis de Claes, l'orfèvre, assassiné par ses apprentis le jour de la saint Jean 1417 [Cat. 22]. Elle se trouve à Bemelen dans le Limbourg néerlandais et porte l'inscription dans la langue parlée des trois frontières :

BIDT VOOR DIE SEELEN - IN DEN JARE MCCCCXVIIJ OP SINT JOHANDACH (BAPTISTEN) WART
HER CLAES GOLDSMET ERMOERT VAN SYNEN GASTEN.

La croix d'occis de Claes, l'orfèvre assassiné par ses apprentis, la plus ancienne du diocèse, confirme l'origine des croix funéraires du cimetière, qui ne se trouvent pas encore en 1417.

Dans l'église de Mertenne à Castillon, se trouve, encastrée dans le pavement, un fragment important d'une croix funéraire, commémorant un couple : Jean Remi et sa femme Isabeau qui trépassèrent ensemble en 1438 [Cat. 70]. D'une écriture hésitante, le texte est gravé sur plusieurs lignes au centre de la croix :

¹ LACOMBLET ; *Urkundenbuch für die Geschichte des Niederrheins*, Düsseldorf, 1840, 1, n° 151, cité par JEUCKENS, *Alte Steinkreuze*, p. 10.

² C'est principalement sur les « croix de pierre » que la recherche sur la stèle a été orientée. La documentation recueillie ne comporte que de rares mentions de monuments antérieurs à 1515. Voir : WELTERS, Ad. *Het limburgsche veldkruis*, Publications de la Société historique et archéologique dans le Limbourg, 65, Maastricht 1929 ; JEUCKENS, Robert, *Die alten Steinkreuze im Aachener Grenzland*, Aix-la-Chapelle, 1938 ; PUTERS, Albert, *Croix de pierre en pays mosan*, Liège, 1957 ; TIMMERS, *De kunst van het Maasland*, (1980) 2. Avec p. 249-252 consacrées aux croix funéraires.

³ JEUCKENS, *Alte Steinkreuze*, p. 16.

ICHY GIST IEHA / N REMI ET IZABIAU / SE FEMNE KI .. TRESPAS / SERENT LAN M CCCC ET XXX / VIII PRIES POUR ..

Il est possible que cette gravure soit postérieure à 1438.

Deux specimen particuliers datent du dernier quart du siècle. Une croix au musée archéologique de Charleroi, commémorant un certain Larsvin mort en 1480, présente l'inscription dans un cadre carré à la croisée des branches et une image du Calvaire au verso [Cat. 74]. L'autre, commémorant Jean Hey mort en 1482, se trouvait jusqu'en 1998 dans le mur du vieux cimetière de Nismes [Cat. 498]. Elle présente une image du Christ en croix inspirée des gravures sur bois de l'époque, un écu au bas et un texte taillé en champlévé. Unique pour son époque, sa composition appartient à un type déjà abouti.

Les croix funéraires du 16^e siècle sont nombreuses ; leur diffusion ne commence que vers 1530. Quelques-unes sont datées des années 1500-1515, mais l'état d'usure rend les datations peu sûres. Ainsi une croix à l'ancienne église saint-Mort à Huy commémore un certain Jacquemin de Lengre mort en 1513, mais la composition ferait reculer la date de sa confection d'une génération¹. Il est vraisemblable que le même phénomène se soit produit lors du 'succès commercial' de la croix funéraire que celui supposé avoir eu lieu lors du succès de la dalle funéraire à la seconde moitié du 13^e siècle : avec son monument on fait faire celui de ses parents.

Quelques croix funéraires des années 1500-1515 sont peut-être dans le même cas que celle de Huy : la croix d'Englebert de Villers (+ 1509) à Villers-Saint-Siméon (arr. Liège, comm. de Juprelle), la croix de Lennart (+ 1508) à l'église Saint-Hubert à Aubel (arr. Verviers) et la croix de Lambert Maquoi (+ 1510) à Fooz (arr. Liège, comm. d'Awans)



Fig. 41. Croix funéraire de Jean Hey. Nismes, ancien cimetière (1998). © Région wallonne.

¹ Voir KOCKEROLS, H., *Les monuments funéraires de l'église Saint-Mort*, dans *L'église Saint-Mort de Huy. Mémoires d'un monument*, (dir. PÉTERS, C.), I.P.W. Namur, 2010, p. 186-187. Elle serait probablement postérieure, érigée vers 1560.

Chapitre 5. LE SARCOPHAGE

Le mot sarcophage vient du latin *sarcophagus* dont le nom indique que la pierre utilisée passait pour consumer rapidement les chairs ; il désigne une sépulture noble, de pierre, en forme de cuve avec couvercle. Au Moyen âge on utilisait le terme *sarcou*, ou *sarqeu*, nom de la même origine, qui malheureusement n'a pas prévalu. Dans la chanson de Roland on lit que l'empereur fit placer les corps de Roland, Olivier et Turpin dans des *blancs sarcous*. Au 13^e siècle le mot *sarcou* disparaît pour faire place à celui de *lame*, qui désigne non plus la cuve avec son couvercle mais son seul couvercle. *Lame* finira par désigner la dalle funéraire¹.

Le sarcophage qui est répandu dans la vallée de la Meuse, d'Hastière à Susteren, appartient à la période mérovingienne et tombe donc en dehors du champ de notre étude². S'il disparaît pratiquement à la période carolingienne, son usage persiste jusqu'au 13^e siècle, sous des apparences nouvelles ou chargé de nouvelles fonctions. Si, en Gaule, la production de sarcophages ne s'est pas totalement arrêtée dans la seconde moitié du 7^e siècle, mais seulement considérablement ralentie³, on relève, aussi pour la région mosane, un phénomène dans la survie prolonge du sarcophage. On connaît la récupération de sarcophages antiques à la période carolingienne, dont les exemples sont bien connus, tel celui de Charlemagne à Aix-la-Chapelle. Il n'est pas indifférent que ces objets soient beaux et chargés de connotations importantes. Dans le phénomène de ce remploi on pourra voir une analogie avec le développement de la châsse qui reçoit les restes d'un saint. L'analogie est dans la noblesse de l'objet, ou qui anoblit le défunt.

Une survie du sarcophage – elle s'étend tout de même sur 400 ans – se concrétise dans quelques créations formelles. On verra le sarcophage se 'monumentaliser' ; on verra une tendance à lui confier l'épitaque ; on verra le sarcophage se muer en sculpture.

5.1. Le sarcophage monumentalisé

Le sarcophage a comme vocation de répondre à une profonde réaction devant la mort, celle de garder celui qui nous quitte. À côté des monuments funéraires, le 12^e siècle a créé ce substitut du sarcophage qu'est la châsse d'orfèvrerie. Celle-ci a l'avantage d'être mobile ; elle est point de mire de la procession. La châsse se dissocie ainsi du lieu de sépulture et deux lieux sont alors susceptibles de vénération. On créera des monuments sur le lieu de sépulture vidé de ses reliques, mais c'est la châsse qui est, en réalité, le monument funéraire par excellence, bien que l'on ne la considère généralement pas comme telle. Mais, la châsse étant l'affaire des saints, la création du monument au 12^e siècle est, en fait, celle des non-saints, presque-saints ou pas encore saints.

Le sarcophage, qui ne connaît pas ces distinctions, reste donc une option valable pour tous. On verra ainsi, au 12^e siècle, le sarcophage émerger du sol et se présenter comme un monument funéraire offert à la vue. Avec un décor ou une inscription il devient un sarcophage monumentalisé. Il semble que, dans cette prolongation de vie du sarcophage, ait joué l'imitation de la châsse, dans ces deux propriétés, celle d'être offerte à la vue et celle d'être touchée.

Il ne semble pas que l'aspect tactile du monument se rapporte uniquement à celui des saints. Les sculptures des pans du sarcophage de Bernward de Hildesheim étaient usées par les attouchements avant que le sarcophage ne fut élevé lors de la béatification de l'évêque. Il ne serait pas exact de dire que l'on sait peu de choses sur cet aspect tel qu'il était vécu au moyen âge, car il est tant profond et universel qu'il est encore nôtre au 21^e siècle. Ne voit-on pas aux cérémonies de funérailles, les proches et moins proches du défunt toucher des mains le cercueil lors de la liturgie de l'adieu ? Il est hautement significatif que ce rite du toucher du cercueil n'ait jamais fait partie du rituel de l'Église, qui le tolère et seulement le tolère,

¹ MÉNARD, Philippe, *Sarcophages, plates-tombes et monuments funéraires dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles* dans *La figuration des morts dans la chrétienté médiévale jusqu'à la fin du premier quart du XIV^e siècle*, dans *Colloque de Fontevraud*, 1988, p. 13-28, p. 18.

² Pour les sarcophages mérovingiens de la région, voir : ENGEL, Luc. *Les sarcophages mérovingiens dans la vallée de la Meuse*, dans OTTE M. et WILLEMS J. (éd.) *La civilisation mérovingienne dans le bassin mosan*, Liège, 1986, p. 161-169 ; FINOULST, Laure-Anne, *Production et diffusion des sarcophages monolithes du haut Moyen Âge dans le Benelux actuel*, dans *Actes du Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique Congrès de Namur 2008*, 2, p. 317-326 ; THIRION, Eugène, *L'origine des sarcophages et leur diffusion dans la vallée de la Meuse*, dans : OTTE M. et WILLEMS J. (éd.) *La civilisation mérovingienne dans le bassin mosan*. Liège, 1986, p. 171-179 ; VIEILLARD-TROÏEKOUROFF, May, *À propos de monuments funéraires précarolingiens et carolingiens. Sarcophages, cénotaphes, épitaphes*, dans *Cahiers archéologiques*, 2005, p. 57-66.

³ VIEILLARD-TROÏEKOUROFF, May, *À propos de monuments funéraires*, p. 60. L'auteur traite toutefois des sarcophages de la Gaule.

car il s'agit d'un élément étranger à la foi chrétienne. On est ici au cœur de la dichotomie que ce travail veut mettre en lumière. Celui qui effleure le cercueil de ses parents dit en son fort intérieur : « tu n'es pas mort, je prolonge ta vie ».

Les vicissitudes de la tombe de **Bernward d'Hildesheim** (+ 1022) illustrent la survie mouvementée des monuments en cette période de gestation. Bernward se serait occupé lui-même de sa tombe dont l'iconographie, en effet, est d'un symbolisme élaboré. Elle a un couvercle à deux versants, sur lesquels sont sculptés 9 anges, renvoyant au chœur des anges de Zacharie, 5 sur un pan et 4 sur l'autre, ensuite il y a 7 lampes sur chaque pan et encore une inscription tirée de Job, 19, 25-27. Le sarcophage, réalisé vers 1020 est partiellement enterré ; seul le couvercle émerge du sol ; il portera les traces des caresses des fidèles. En 1150 on érige au-dessus de la tombe un autel dont la dalle (découverte en 1864) est portée par 4 ou 6 colonnes. En 1194, lors de l'*élévatio*, les restes du défunt évêque sont placés dans une châsse et une inscription est gravée sur la dalle de l'autel. Enfin, au 14^e siècle, une effigie du défunt est placée sur la dalle¹.

Un parcours similaire est celui de la tombe de **Sainte Gertrude à Nivelles** dont le statut de sainte est toutefois bien antérieur à celui de Bernward. À la prédelle de l'autel des saints-Anges à l'église collégiale se voit un petit bas-relief en albâtre, qui représente une scène tirée de la vie de sainte Gertrude, le miracle d'Odélard, qui a lieu devant la tombe de la sainte. Lorsque le sculpteur Jean Thonon réalisa cette œuvre qui lui fut commandée en 1629, il représenta la tombe comme on a tout lieu de croire qu'elle se présentait à cette époque. La tombe est le cumul de tombes d'époques successives. Un socle haut d'une marche porte un édicule composé d'une dalle supportée par des colonnes, formant ainsi un espace couvert et ouvert. Dans cet espace on distingue, reposant sur un socle aux parois gaufrées, une tombe sur socle, soit un massif peu élevé dont les parois sont rythmées de colonnes sur le long pan et d'arcades sur le petit côté. L'édicule, dont la partie supérieure se présente comme une table, porte une construction qui n'est autre que la châsse de sainte Gertrude. Du côté latéral de la châsse émerge le bras de la sainte qui opère le miracle d'Odélard en offrant le bois que représente un arbre sur un tertre. La précision de la sculpture permet d'en confronter la fidélité à une réalité certaine. On reconnaît sans peine la châsse gothique de Sainte Gertrude, avec ses arcades abritant des figurines, tandis que l'édicule est une construction de la Renaissance, et que le massif inférieur est une tombe sur socle qui pourrait dater du début du 13^e siècle. La forme du sarcophage génère à la fois le monument inférieur et la châsse qui trône au-dessus de l'ensemble.



Fig. 42. Le miracle d'Odélard. Bas-relief représentant la tombe de sainte Gertrude. Nivelles, collégiale Sainte-Gertrude. © F. Gosset, 2010.

On ne peut éviter ici d'évoquer brièvement le sarcophage de Chrodoara découvert à Amay en 1977, qui offre la sculpture d'une effigie de la défunte. D'époque mérovingienne, l'œuvre sort du cadre de ce travail. Toutefois on observera que, assurément exceptionnelle, bien qu'offerte à la vue pendant 400 ans, elle ne semble pas avoir suscité de filiation, ni dans sa typologie d'un sarcophage hors sol et sculpté, ni dans son iconographie de l'effigie.

¹ LASKO, Peter, *The Tomb of St Bernward of Hildesheim*, dans *Romanesque and Gothic. Essays for George Zanecki*, Woolbridge, 2007, p. 147-152 et pl.

Les diverses formules qui ont été exploitées pour monumentaliser le sarcophage ont mis en évidence soit l'épigraphie, soit la sculpture.

5.2. Le sarcophage épigraphique

Dans le diocèse on conserve une inscription lapidaire mémorielle vraisemblablement antérieure à l'an mil. Il s'agit d'un couvercle de sarcophage découvert en 1955 dans le jardin du cloître de Saint-Servais à Maastricht. De forme trapézoïdale, il porte une inscription qui s'étend sur toute sa surface conservée. L'inscription est gravée au trait; elle comporte six lignes placées dans le sens de la longueur de la dalle. Le texte, lacunaire, a été complété différemment par divers auteurs, dont la version suivante, de Timmers, et sa traduction :¹

+ ISTE LAPIS NON EX(t)ELLATur QVIA ALIVS SUBTENDATVR
O LECTO(R LI)TTERAS QVI VIS INTENDERE SCR(IP)T(AS)
(S)IS MEM(OR) HIC ANIMAE CUIS REQUIESCERE TER(RAE)
CORPV(S IN) HOC ANTRO SCIMVS QVOD PRO DOLO(R ORNO)
(OP)TIMAM .. NVNC ABSTRAXISSEX..

.. ON ... IS + ..

+ *Que cette pierre ne soit pas déplacée car aucun autre n'est à mettre en dessous'.*

O lecteur qui veut déchiffrer ces lettres, Souviens-toi de l'âme de celle dont nous savons que le corps repose ici en terre, dans cette tombe que j'orne, ô douleur, ..

Des diverses lectures proposées, celle de Timmers paraît la plus correcte. Le sens serait bien de respecter le repos du défunt, le déranger est un sacrilège : 'Cette tombe ne doit pas être ouverte, car elle ne doit accueillir personne d'autre'. Cette interprétation est conforme à la raison donnée par le synode de Meaux-Paris, de 845-846, qui interdit d'enlever un corps de sa sépulture 'parce que cela trouble le repos du défunt'².

La même demande est formulée dans plusieurs épitaphes, dont celle d'Alcuin :³

OBSECRO NULLA MANUS VIOLET PIA IURA SEPULCRI / PERSONET ANGELICA DONEC AB ARCE
TUBA

Je supplie qu'aucune main ne viole les droits sacrés du tombeau jusqu'à ce que retentisse l'angélique voix de la cité d'en haut.

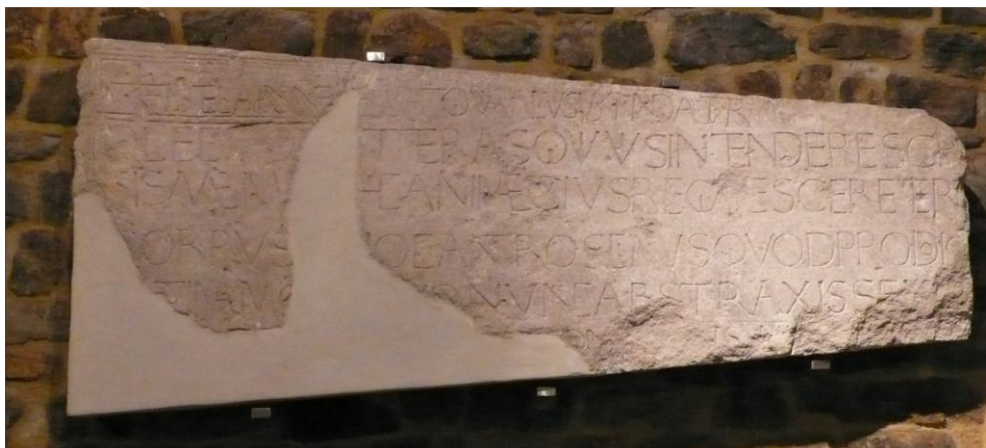


Fig. 43. Couvercle de sarcophage. Maastricht, collégiale Saint-Servais. © H.K., 2010.

L'avertissement de la première ligne semble n'avoir de sens que si le sarcophage se trouvait sous terre. On assiste ici à un transfert de l'écrit, du support parchemin à un support de pierre comme moyen fiable de fixer une mémoire.

¹ TIMMERS, J.J.M., *Twee vroege grafschriften uit de panduin der maastrichtse St. Servaas*, dans *Bulletin Koninklijke Nederlands Oudheidkundige Bond*, 1955, col. 77-82.

² HARTMANN, Wilfried, *Die Synoden der Karolingerzeit im Frankenreich und in Italien*. Paderborn-München-Wien-Zürich, 1989.

³ Citée par TREFFORT, *Mémoires carolingiennes*, p. 89-90.

Le texte est écrit en lignes dans le sens de la longueur de la dalle, tête du défunt à gauche, disposition qui se retrouve sur certaines plates-tombes épigraphiques du 12^e siècle, comme celle de la moniale Guda, 1125 à l'église Saint-Jacques à Liège [Cat. 200], avant de se fixer sur le cadre de la dalle funéraire. Elle place le lecteur au côté gauche de la tombe, c'est-à-dire comme se tenant au côté droit du mourant à son chevet.

La question se pose de savoir quand et par qui ce texte était destiné à être lu. Comme le texte s'adresse au lecteur on suppose que le sarcophage était hors de terre ; ce qui ne s'accorde pas avec la position enterrée de nos sarcophages. La position enterrée est plus plausible ; le texte même semble s'adresser à un lecteur qui vient de le découvrir. Dans ce cas, comme dans l'autre d'ailleurs, l'exemple est rare, mais pas unique, dans le diocèse, avant l'an mil.

Du 11^e siècle on garde les traces de tentatives pour créer un mémorial à partir de ce dont on dispose, c'est-à-dire le sarcophage. Certains sarcophages sont alors pourvus d'inscriptions, tout en restant enfouis.

Le sarcophage du **prévôt Humbert** (+ 1086) à Saint-Servais de Maastricht [Cat. 414] en est un remarquable exemple. La tranche de la cuve est ornée d'une inscription gravée, destinée à être lue pendant les cérémonies de funérailles et ensuite à être cachée lorsqu'elle reçoit le couvercle et que l'ensemble est enfoui. La cuve du sarcophage de l'évêque **Bernward** de Hildesheim a également une inscription gravée sur la tranche, mais à la différence de celle du prévôt de Maastricht, elle ne fait pas le tour de la cuve mais est réduite et entoure la seule tête, prouvant ainsi son caractère d'image.



Fig. 44. Sarcophage du prévôt Humbert. Maastricht, collégiale Saint-Servais. © H.K., 2010.

Un autre exemple mosan d'inscription enfouie a été trouvé dans la tombe de l'évêque **Ricaire**, mort en 945 et enterré à l'église Saint-Pierre à Liège [Cat. 221]. On y découvrit en 1919 deux fragments d'un sarcophage antique dont l'un présentait un cartouche sur lequel était gravé :¹

T.I.M.E.A XX III JL / OBITVS RICHE / RI DINOSCI / TVR X KL / AVG ESSE

Gardez son âme en mémoire. Le 23 juillet. Il est avéré que le décès de Richer est arrivé le 10 des calendes d'août.

Un cas plus tardif est celui de l'évêque **Wazon** (1042-1048) enterré à la cathédrale Saint-Lambert à Liège : Gilles d'Orval rapporte que l'emplacement de sa tombe n'était plus connu mais que lors des travaux de fondation de la nouvelle cathédrale après l'incendie de 1185 on tomba par hasard devant le maître autel, sur un sarcophage de marbre sur lequel était écrit le nom de l'évêque Wazon et ces deux versets :²

ANTE RUET MUNDUS, QUAM SURGAT WAZO SECUNDUS

Avant que s'écroule le monde, on ne verra un second Wazon

Un autre cas est documenté à Utrecht : La tombe de l'évêque **Bernold** (+ 1054), fut ouverte lors de travaux en 1656. Le Procès-verbal de l'ouverture rapporte que l'on déchiffrait sur le sarcophage (Steinsarg) l'année de décès de l'évêque Bernold ainsi que des parties d'une épitaphe, connue à cette époque par d'autres sources. Dans le sarcophage se trouvait une lame de plomb avec nom et date de décès³.

Enfouies dans le sol ces pièces s'apparentent aux endotaphes, qui gardent un morceau de mémoire jusqu'au jour où on les découvre.

¹ VAN HEULE, H., *Musée archéologique liégeois. Monuments funéraires*. dans *Chronique archéologique du Pays de Liège*, 34^e année, 1943, supplément non paginé. N° 1, fig. 1.

² *Inventus est eius corpusculum in sarcophago marmoreo habens titulum in hunc modum inscriptum : Ante ruet mundus, quam surgat Wazo secundus.* GILLES D'ORVAL, *Aegidii Aureavallensis Gesta episcoporum Leodiensium*. lib 2, p. 75.

³ GIERLICH, Ernst, *Die Grabstätte der rheinischen Bischöfe vor 1200*, p. 376.

5.3. Le couvercle sculpté du sarcophage

C'est dans un monument du diocèse de Cambrai que l'on trouve une image aussi simple et d'expression aussi percutante, dans une œuvre de premier ordre : la tombe d'**Alix de Namur** à la collégiale Sainte-Waudru de Mons¹. Œuvre hors norme, c'est apparemment un couvercle de sarcophage sur lequel se dresse, d'une pièce avec la base, une croix en relief. L'intérêt est d'abord formel : il ne s'agit pas d'une pierre sur laquelle est appliqué un décor, celui d'une croix, mais d'une sculpture qui a la forme même de la croix. Plusieurs questions se posent à propos de ce monument. Il est en marbre de Purbeck, pourquoi donc importé d'Angleterre ? ; L'inscription gravée sur ses bords serait-elle postérieure ? était-il posé à même le sol ou sur un sarcophage hors sol ?

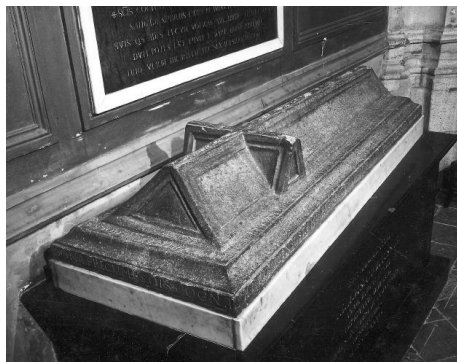


Fig. 45. Tombe d'Alix de Namur. Mons, collégiale Sainte-Waudru. © IRPA m236610.



Fig. 46. Tombe de sainte Alène à Forest. Gravure de ca 1518.

Quant à son iconographie, la tombe d'Alix de Namur est d'un grand intérêt, car elle illustre le contexte dans lequel cette pièce exceptionnelle a été conçue. Alix de Namur, qui décède en 1169, est l'épouse du comte de Hainaut Baudouin IV, qui meurt deux ans plus tard en 1171. La tombe de Baudouin IV est connue : il était représenté en une figure habillée d'une longue robe et d'un manteau, la tête ceinte d'un crancelin. La tombe de son épouse porte le symbole de la croix. L'un et l'autre sont enterrés dans la même église. Le problème de la représentation du défunt se posait donc au dernier quart du 12^e siècle, du moins dans les familles princières. Le fils d'Alix de Namur, le comte de Hainaut Baudouin V, mort en 1195, reçoit une tombe qui se situe un cran plus loin, le représentant non plus en habit princier mais en armure. Dès lors, lorsque l'on aborde les tombes à décor symbolique on peut penser non pas qu'il y a une évolution à deux vitesses car le haut et le moins haut de l'échelle sociale sont également en phase de départ de la création d'un nouvel objet de mémoire, et en auquel cas l'image symbolique serait celle d'une arrière-garde, mais qu'il y a dès le départ deux options qui se présentent. La classe princière opte pour la représentation. Cela semble assez normal puisqu'elle dispose de modèles de représentation, comme on le verra plus loin. L'image symbolique est sublime mais en quelque sorte désincarnée. Elle ne fera pas long feu et celle de la figuration l'emportera. La figure que l'on nomme le 'gisant' a beau être, ultérieurement, parée de toute la piété chrétienne et enrobée dans une symbolique nouvelle, celle du Paradis, elle s'est imposée au départ résolument contre l'image symbolique de la croix. Elle rappelle l'image du père et son fondement est généalogique et non sotériologique. On se retrouve au cœur de la dichotomie de la mémoire ecclésiale *versus* la mémoire lignagère.

De même conception que la tombe d'Alix de Namur était celle de **sainte Alène** à Forest. La légende de la sainte, qui remonte au 12^e siècle, fut imprimée en 1517 par Thomas van der Noot, qui l'illustra de douze gravures sur bois². La dixième gravure montre le duc Omundus qui, aveugle, recouvre la vue en priant devant la tombe de la sainte. La tombe est un sarcophage, peut-être enjolivé sur les faces du coffre, dont le couvercle présente un relief en forme de croix, tout-à-fait semblable à celui d'Alix de Namur à

¹ Sur la tombe d'Alix, voir : CHALON, R., *Notice sur les tombeaux des Comtes de Hainaut inhumés dans l'église de sainte-Waudru à Mons*. Mons, 1836, p. 24-27 ; DEVILLERS, Léopold, *Mémoire historique sur l'église de sainte-Waudru à Mons*. Mons, 1857, p. 79-80 ; VERCAUTEREN, F., *Gilslebert de Mons, auteur des épitaphes des comtes de Hainaut Baudouin IV et Baudouin V*, dans *Bulletin de la Commission royale d'Histoire*, 125, p. 379-403.

² DLABACOVA Anna, *La légende de sainte Alène : la vie d'une sainte imprimée à la fin du Moyen Age*, dans FRANSEN Bart, (coord.), *Sainte Alène, images et dévotion*, p. 20-29.

Mons. Les bois gravés ont inspiré une peinture en 12 scènes de la légende, conservée dans l'église de Forest, où l'on retrouve la même scène avec la tombe.

Cette tombe de sainte Alène n'existe plus, mais elle devait donc encore exister au début du 16^e siècle. À cette époque le culte pour la sainte, canonisée en 1193, est ravivé et on peut croire que c'est alors que l'on fit graver par une main malhabile SCTA HELENA sur la tombe d'une moniale non identifiée qui se trouvait et se trouve encore dans l'église de Forest. Cette tombe, dite de sainte Alène, paraît de toute façon une tombe usurpée, son iconographie ne répondant en rien à la légende de la sainte¹.

C'est encore le couvercle de sarcophage qui est le support des deux monuments suivants dont le décor symbolique est une stylisation de feuilles.

Le **sarcophage dit de saint Ursmer** conservé dans la crypte de l'église de Lobbes présente un couvercle de forme bombée avec une double bande plate sur la crête, ornée de dessins de stries obliques et, au centre, de quelques feuilles stylisées. Il est de pierre blanche. Sans point de comparaison, il est difficilement datable. Tollenaere le date du 8^e siècle².



Fig. 47. Sarcophage dit de saint Ursmer. Lobbes, crypte de l'église Saint-Ursmer. © H.K., 2011.

5.4. Une châsse de pierre

Les sarcophages que nous conservons ont été trouvés enterrés. Cachés, ils n'ont pas de fonction de représentation. Bernward de Hildesheim, dont on rapporte qu'il conçut son monument de son vivant, serait l'auteur d'une création originale, déjà évoquée ci-dessus : sa tombe est un sarcophage à moitié enterré et sa partie émergente est décorée. Un pas suivant sera de concevoir le sarcophage hors du sol et offrant ses surfaces pour les deux composants du mémorial, le texte et l'image. Avant de disparaître du paysage iconographique, le sarcophage connaît ainsi une dernière formule, qui semble avoir été en faveur auprès de ceux qui décideront de l'aspect de la tombe d'un saint. L'objet ainsi créé est un sarcophage-reliquaire, associant la fonction de contenant du sarcophage à celle de monument du reliquaire. On ne transfère plus les reliques du sarcophage dans une châsse ; le sarcophage est lui-même le reliquaire. Le sarcophage-reliquaire est en réalité une châsse de pierre.

Une œuvre du diocèse de Liège répond à ce type de démarche : **le sarcophage dit de Marie d'Oignies**, conservé à Namur, au Musée des Arts anciens du namurois [Cat. 492] ; il est sculpté sur toutes ses faces.

Marie d'Oignies meurt le 23 juin 1213 et ses restes furent inhumés, dit-on, au cimetière. Quelques années plus tard, en 1215-1216, Jacques de Vitry écrivit la *Vita* de Marie et, venu à Oignies en 1226-1227, il fit exhumer les restes de Marie pour les placer dans un cercueil de pierre.

La translation des restes de Marie d'Oignies dans le sarcophage est relatée dans les *Acta Sanctorum*, en 1595, par Molanus et en 1597 par Moschius qui relate avoir été conduit par le prieur voir les reliques de Marie d'Oignies : *eo me contulisse ad venerandas beatae Mariae Oignacensis reliquias ibidem in lapideo sarcophago reconditas*. Enfin le 12 octobre 1608 les restes de Marie - *depuis plusieurs centaines d'années .. enclos dans un sépulchre de pierre* - furent élevés sur les autels et ensuite enfermés dans divers reliquaires³. Le destin de ce monument aura donc été particulier : en 1608 on enlève à la châsse de pierre son statut de reliquaire et on transfère à nouveau les reliques. Les raisons qui ont dû prévaloir pour ce dernier transfert ne sont pas évidentes : il pourrait s'agir d'une mise au goût du jour du monument, ou peut-être de la flexibilité offerte par une châsse aisément transportable.

Le sarcophage, dont seule la cuve est conservée, est une auge de forme trapézoïdale, ornée sur trois côtés d'un décor taillé en cuvette, sur un long pan, d'une série de feuilles, au dessin de palmettes, greffées alternativement sur une tige centrale et sur les bords extérieurs et sur les petits côtés chacun une couple de feuilles d'un dessin approchant ; le quatrième côté ne comporte qu'un trait continu en dents de scie.

¹ La tombe dite de sainte Alène a un répondant dans celle de Marie de Saint-Servais, provenant de l'abbaye de Vivegnis à Liège et conservée dans les réserves du musée Curtius à Liège [Cat. 143].

² TOLLENAERE, Lisbeth, *La sculpture sur pierre dans l'ancien diocèse de Liège à l'époque romane*, Gembloux, 1957, p. 62, pl. 66B.

³ HUCQ, Eugène, *Le sarcophage présumé de la bienheureuse Marie d'Oignies*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. 38, 1927-1928, p. 231-244, (p. 234).



Fig. 48. Sarcophage dit de Marie d'Oignies, détail. Namur, Musée des Arts anciens du namurois. © H.K., 2011.



Fig. 49. Le sarcophage dit de Marie d'Oignies. Namur, Musée des Arts anciens du namurois. © H.K., 2011.

Le sarcophage dit de Marie d'Oignies se démarque de ceux des siècles antérieurs : il n'est pas importé mais est en pierre de Meuse ; il est orné de bas-reliefs sculptés et ne fait que 30 cm de hauteur. Sur l'origine de l'œuvre subsiste un doute : la cuve du musée namurois pourrait-elle être l'œuvre de ce milieu raffiné et ouvert que nous connaissons, celui de Jacques de Vitry et d'Hugo d'Oignies ? On a de la peine à l'imaginer. André Dasnoy avait noté l'archaïsme de l'œuvre et du décor et avait conclu par une interrogation¹ : « Peut-être s'agit-il d'une œuvre plus ancienne ? » C'est bien possible que des circonstances particulières aient pu amener à se satisfaire d'une œuvre de rebut ou déclassée. Cette dernière allusion reporte à plus avant dans le temps la question de savoir pour qui on aurait réalisé un sarcophage en pierre de Meuse. On rejoindra l'avis de Lisbeth Tollenaere qui place la confection de la tombe au 12^e siècle², opinion partagée par Jacques Stiennon³. Son emploi, ou son réemploi en 1226, devrait alors trouver une justification dans le chef de Jacques de Vitry.

Reste que le monument est incomplet. Ou au moins que son environnement est inconnu. On peut tenir comme peu vraisemblable que le sarcophage fut simplement déposé sur le pavement. Il est vraisemblable qu'il fut posé sur un support, à une certaine hauteur. Une présentation sur colonnes est la plus indiquée.

Des œuvres similaires sont conservées dans les régions voisines. Le sarcophage richement sculpté de saint Adeloche à l'église Saint-Thomas à Strasbourg est en grès rose et est posé sur quatre lions accroupis⁴. Le sarcophage de la petite Viventia, sœur de sainte Gertrude à l'église Sainte-Ursule à Cologne, est de taille réduite et posé sur quatre colonnes⁵.

5.5. L'endotaphe, mémoire cachée

L'usage de déposer dans le sarcophage d'une personne importante un objet l'identifiant, *l'endotaphe*, est bien illustré dans le diocèse de Liège. Pour la période qui s'étend de 770 à 1200 on y dénombre 12 témoins, conservés ou documentés, dont l'étude peut être enrichissante en se référant aux témoins des évêchés voisins, Cologne, Trèves, Utrecht, Cambrai et aussi Tournai.

L'endotaphe occupe une place toute particulière dans l'ensemble des monuments qui matérialisent une mémoire. Dans la théorie de la communication, le monument se définit comme un objet destiné à un public, auquel il délivre un message. L'endotaphe, enfermé dans un sarcophage sous terre, offre un texte relatif à l'identité du défunt, comme s'il était destiné au public. En réalité, il est fort ressemblant à celui de l'épitaphe dont il apparait comme un résumé non littéraire. L'endotaphe est, à cet égard, un bon témoin de l'esprit du haut moyen âge : elle s'adresse, en effet, à un lecteur, même à plusieurs lecteurs, dans des circonstances très différentes. Le défunt repose dans son sarcophage dans le temps entre la mort et le Jugement. L'épitaphe de l'évêque Jean de Cambrai (+ 866) comprend un distique où il est dit qu'après 6 sabbats (6 jours) qui correspondent à la vie terrestre, le défunt est entré dans le repos du 7^e jour ; il y attend le huitième jour, jour parfait et éternel⁶. L'endotaphe a une fonction pratique, celle de communiquer l'identité du défunt à celui qui ouvrira le sarcophage. Le sarcophage qui peut contenir quelque fois un calice d'argent ou une bague en or, peut être ouvert pour être pillé. Il est également ouvert

¹ DASNOY, André, *Musée des Arts du Namurois. Guide sommaire*. S.d. s.l. n° 22

² TOLLENAERE, *La sculpture*, p. 383-384

³ STIENNON, Jacques, *L'art mosan dans les collections de la Société archéologique de Namur*, Namur, 2002, p. 32.

⁴ On en trouve une bonne photo sur le site de l'église saint-Thomas.

⁵ Illustration dans KÖRNER, Hans, *Grabmonumente des Mittelalters*, Darmstadt, 1997, p. 41. Début du 12^e siècle selon l'auteur.

⁶ *Nunc autem facto carnisque animaeque dirempta, Septima post sexta sabbata perficio, Donec in adventu Christi sua membra sesumat, Spiritus octava iam radiante die Gesta Pontificorum cameracensium* éd. BETHMANN, L.C., MGH, SS, VII. p. 419.

lorsqu'on cherche une place où ajouter un corps ; il l'est encore lorsqu'on recherche la tombe d'un saint patron dont on ne connaît pas l'emplacement avec précision. Plusieurs textes nous renseignent sur des remue-ménages des tombes lors d'aménagements des lieux. L'endotaphe peut avoir une valeur juridique, comme l'est un 'authentique' dans les reliquaires, et par conséquent aussi être un faux, comme on admet que fut celle de l'abbé Floribert (+ 650) à Gand¹.

Une autre fonction de l'endotaphe, est eschatologique : il ne s'agit pas simplement, de respecter par déférence le repos du défunt, comme l'évoque l'épithaphe de l'évêque Jean de Cambrai, mais de donner l'identité du défunt aux anges qui viendront le chercher le jour du Jugement. L'endotaphe est un écrit caché qui établit une relation directe avec l'autre monde ; elle n'exige pas une lecture humaine pour être efficace².

C'est dans cette perspective eschatologique que doit s'interpréter la forme donnée fréquemment à l'endotaphe, celle d'une croix. Il n'y a pas de forme plus explicite pour dire qu'une personne est chrétienne que de l'inscrire sur une croix. L'endotaphe en forme de croix est une confession de foi. Avec plus de solennité, c'est le symbole des apôtres en entier qui sera inscrit sur certaines croix.

Le corpus des monuments comprend les notices des 12 endotaphes répertoriées dans le diocèse. En voici la liste, avec les éléments essentiels, avec les codes : (les numéros entre crochets renvoient à ceux du corpus,

- forme : (+) = croix ; (□) = rectangle

- état : (D) = disparu ; (C) = conservé

770>	Hilmeldrude , femme, (□), (C) – Nivelles (Hors du corpus)
836	Audon , abbé de Stavelot, (□), 29,5 x 21 cm, (C) – Stavelot [Cat. 573]
1000ca	Ermentrude , fillette, (+), Ht 7 cm (C) – Nivelles [Cat. 499]
1001	Charles , duc de Lotharingie, (□), (D) – Maastricht [Cat. 411]
1021	Wolbodon , évêque de Liège, (+), (D) [Cat. 216]
1037	Réginaud , évêque de Liège, (□), (D) [Cat. 217]
1042	Nithard , évêque de Liège, (□), (D) [Cat. 219]
1051<	Geldulphe , prévôt de Saint-Servais, (+), 26 x 24 cm, (C) – Maastricht [Cat. 412]
1048	Poppo , abbé de Stavelot, (□), (D) [Cat. 275]
1075	Théoduin , évêque de Liège, (+), 42,6 x 34,1 cm (C) – Huy, N-D [Cat. 167]
1086	Humbert , prévôt de Saint-Servais, (+), 37,5 x 37,5 cm (C) – Maastricht [Cat. 413]
1200	Albert de Cuyck , évêque de Liège, (□), (C) – Liège, Curtius [Cat. 290]

Neuf de ces endotaphes datent du 11^e siècle, de 1000 à 1086, auxquelles on ajoutera celle de 836, soit 10 témoins formant un groupe qui pourra être analysé sous divers aspects. Celle de 1200 sera mise sur le côté, car trop distante du groupe.

On n'a pas compté parmi les endotaphes l'inscription funéraire de la tombe de l'évêque de Liège Ricaire (+ 645), qui est un texte gravé sur un fragment de sarcophage antique.

L'endotaphe d'Hilmeldrude, après 770, est un cas particulier. Il s'agit de deux fragments de terre cuite romaine sur lesquels sont gravées deux inscriptions se rapportant à une même personne, Hilmeldrude. L'écriture irrégulière et le matériau, de nécessité, font croire à un ensevelissement urgent ou réalisé sans avoir à disposition les moyens adéquats. Une particularité peu fréquente, et ensuite absente dans le diocèse, est l'objet dual : un fragment à la tête, l'autre aux pieds. Quant au texte, réparti sur deux fragments, il comporte deux fois le nom :

Sépulture d'Hilmeldrude

Le 3 des calendes de juillet (29 juin) Hilmeldrude mourut dans le Christ



Fig. 50. Endotaphe d'Hilmeldrude. Nivelles, collégiale Sainte-Gertrude. D'après MERTENS, *Le sous-sol archéologique de la collégiale de Nivelles*, fig. 18.

¹ L'endotaphe, datant vraisemblablement du 11^e siècle, a été présentée comme preuve dans le conflit qui opposait les deux abbayes gantoises concernant leur ancienneté. Elle est conservée à l'université de Gand. Voir VAN DEN KERKHOVE A. en BALDEWIJNS J ; *Museum voor stenen voorwerpen (Ruïnes van de Sint-Baafsabdij) : Gids voor de bezoeker*, p. 67, n° 186 ; DESPODT Veronique, DESPODT, Veronique, *Gentse grafmonumenten en grafinschriften, tot het einde van de Calvinistische Republiek (1584)*, II, p. 17.

² TREFFORT, Cécile, *Mémoires carolingiennes. L'épithaphe entre célébration mémorielle, genre littéraire et manifeste politique (milieu du VIII^e-début du XI^e siècles)*. Rennes, 2007, p. 81.

Des dix endotaphes, neuf commémorent des clercs, une seule un laïc : le duc de Lotharingie Charles de France. C'est une fruste plaquette de plomb, de contour irrégulier, comportant cinq lignes d'une écriture cursive :

KAROLI COMitis GENero / SE STIRPIS FILII LOTHoVICI / FRATRIS LOTHARII / FRANCORUm
REGum / ANNO DomiNI M. I.

Charles, comte d'une noble race, fils de Louis et frère de Lothaire, du royaume des Francs. An du Seigneur 1001.

Ce n'est pas, *stricto sensu*, une endotaphe, car elle ne provient pas de la tombe du duc, dont on ignore d'ailleurs où il est enterré. Découverte en 1666 dans la petite crypte qui donne accès à la tombe de saint Servais, elle fut publiée en 1688 par le Bollandiste Papebrochius¹. La plaquette se rapporterait au cénotaphe se trouvant dans la dite crypte, dont le commanditaire serait, selon Régis De La Haye, vraisemblablement Otton, fils de Charles, qui lui succéda comme duc de Basse-Lotharingie (991-1006)².

Ce cas mis à part, on distingue divers types d'endotaphes ; celles qui signalent le décès sont les plus courantes ; moins fréquentes sont les *endotaphes de translation*. Ainsi celle d'Audon, abbé de Stavelot, mort à Moustier-en-Der et translaté à Stavelot quatre mois plus tard, ce que signale le texte :

Le 3 des ides de juin mourut Audon, abbé. Il fut transféré le 7 des ides d'octobre.

Si la plupart des endotaphes sont en plomb, il en existe également en pierre. Pour le diocèse de Liège on n'a conservé qu'une pièce, datant de l'époque mérovingienne³. Une autre est documentée : à Wintershoven⁴ on y découvrit lors de l'ouverture d'un sarcophage en 964, les corps des saints Landoald (+ 666) et Amantius qui gisaient ensemble, avec sous leur tête une pierre portant leur deux noms écrits⁵. Trois endotaphes de pierre ont été découvertes à l'abbaye de Saint-Bavon à Gand ; elles commémorent les abbés : Odwinus (+ 998), Othelboldus (+ 1034) et Folpertus (+ 1066)⁶. La plus ancienne est quelque peu postérieure à la translation, depuis Wintershoven, des reliques des saints Landoald et Amantius, qui eut lieu en 980, à l'abbaye gantoise, qui possédait Wintershoven. On peut suggérer un rapport entre l'endotaphe de Wintershoven et l'usage de la pierre pour trois abbés consécutifs à Gand, tout en gardant à l'esprit que les moines de Gand ont probablement fait réaliser une fausse endotaphe pour leur abbé Floribert (+ 650). Il n'est donc pas exclu que, pour cette endotaphe disparue, le rédacteur de la Vita Landoaldi ait répondu à quelque pression.

Les dix endotaphes suivantes sont toutes de plomb, dont l'usage dans les tombes est connu de tout temps. De nos dix témoins, cinq sont en forme de croix, porteuse de sens, les cinq autres de forme non significative, carrée ou rectangulaire⁷.

Les croix de plomb sont courtes, proches d'une croix grecque ; sauf celle de Wolbodon (1021) qui est une croix latine étirée. Van den Berch en a donné un dessin, sans signaler son origine.⁸ Elle est l'exemple accompli d'un texte mis en page par la seule adhésion à la forme aussi significative que le texte lui-même.

L'emplacement dans la tombe n'est signalé que pour la croix d'Humbert, placée contre la paroi de tête du sarcophage. Il n'y a pas d'exemple dans le diocèse de Liège, de doubles pièces, une à la tête et une aux pieds, comme à la tombe (disparue) de l'archevêque Héribert (+ 1021) à Cologne-Deutz⁹.

Sur une croix, celle d'Ermendrude, le texte est gravé sur les deux faces, chacune avec un message spécifique, l'un l'identifie par le nom de baptême et la date de décès, l'autre par le lignage :

¹ *Acta sanctorum*, Maii VII.

² DE LA HAYE, Régis, *Hugo Capet en wat hij met de Sint-Servaas van doen heeft*, dans *De Sint-Servaas*, 1987, n° 33-34, p. 268-269.

³ La pierre dite de saint Foillen, conservée à la collégiale de Nivelles. Une endotaphe de pierre a été trouvée à Essen (Rhénanie-Westphalie), dans la tombe de l'abbesse Theophanu (ca 1056), ZIMMERMANN, W., *Das Grab der Äbtissin Theophanu von Essen*, dans *Bonner Jahrbuch* 152, 1954, p. 226-227.

⁴ Wintershoven, aujourd'hui commune de Kortesse, arrondissement de Tongres.

⁵ PAQUAY, *Wintershoven*, p. 13 ; *Vita landoaldi*, dans *Acta sanctorum*, Martii V, p. 35-43.

⁶ DE SMIDT & VAN DE WEERD, *Verslag over de ontdekking van drie abtsgraven tijdens de opgravingen in de abdijkerk van de voormalige Sint-Baafsabdij te Gent*, dans *Handelingen der Maatschappij voor Geschiedenis en Oudheidkunde te Gent*, nieuwe reeks, IV-1, 1949-1950, p. 86-96.

⁷ Une endotaphe, disparue, de forme ronde a été trouvée à Cologne en 1633. D'un diamètre de 24 cm, elle est gravée sur les deux faces ; elle commémore Richeza de Lotharingie qui fut reine de Pologne (+ 1063). EHRENTAUT Hartmut, *Bleierne Inschrifttafeln aus mittelalterlichen Gräbern in den Rheinlanden*, dans *Bonner Jahrbücher*, 152, 1952, p. 190-225, ici n° 9.

⁸ VAN DEN BERCH, *Recueil d'épigraphes de Henri Van den Berch, héraut d'armes Liège-Looz de 1640 à 1666*. Éd. NAVEAU DE MARTEAU, Léon et POULLET, Arnold, Liège, 1925 et 192 (VAN DEN BERCH, *Épigraphes*), n° 1203.

⁹ EHRENTAUT, *Bleierne Inschrifttafeln*, n° 1 ; GIERLICH, *Grabstätten*, p. 277-279.



Fig. 51. Croix de Wolbodon.
D'après VAN DEN BERCH,
Épitaphes, n° 1203.

VI KL SEPTBR OBIIT ERMENTRVDIS IN XRO
Les six des calendes de septembre Ermentrude s'éteignit dans le Christ

FILIA REINERI COMITIS MATERQ EIVS HATHVIDAN FILIA HVGONIS REGIS

Fille du comte Régnier, sa mère étant Hedwige, fille du roi Hugues.

Cette inscription est remarquable en ce qu'elle exploite le côté biface de l'objet pour rendre compte des deux faces du deuil : la fusion dans le Christ et la fusion dans le lignage.



Fig. 52. Croix d'Ermentrude. Nivelles, collégiale Sainte-Gertrude.
D'après MERTENS, *Le sous-sol archéologique de la collégiale de Nivelles*, Fig. 19.

Les textes ne répondent pas à des formules stéréotypées. L'annonce de la mort est donnée par le terme *obiit*, sauf pour Réginard (1037) où il est dit *de vita decessit*.

REGINARDVS LEODIENSIS EPISCOPVS EXCESSI DE VITA ANNO AB ...

Formule proche de *in pace recessit*, que l'on retrouve sur une pierre funéraire du 5^e ou 6^e siècle à Maastricht, commémorant un enfant¹.

La formule *obiit in Christo* est une ancienne formule, que l'on trouve sur une pierre du 5^e ou 6^e siècle trouvée dans le jardin du cloître de Saint-Servais à Maastricht.

(H)IC PAVSAT AMABELES IN CHRISTO QVI VIXIT ANnos IIII Menses VI Dies XII

Elle est utilisée pour Ermentrude (ci-dessus) : et pour Geldulphe (1039><1051) :

KaLendas APR / ILIS OBIIT GEL / DVL / FVS / HV / MIL / IS IN / XPO PRE / POSI / TVS

Aux calendes d'avril mourut dans le Christ le prévôt Geldulphe

L'endotaphe répète et confie à la mémoire le nom, qui ailleurs est confié à la mémoire dans le nécrologue. Le nom comme équivalent de la personne est mis en évidence dans deux cas, pour Réginard (1037) : EGO REGINARDVS et pour Théoduin (1075) : EGO DIETWINUS. Au lecteur, l'évocation du nom s'apparente à une présence.

Le nom de baptême du défunt est complété par sa fonction, ce qui désigne sa classe sociale : ce sont, parmi les clercs, cinq évêques de Liège, Wolbodon (1021), Réginard (1037), Nithard (1042), Théoduin (1075) et Albert II (1200); deux abbés de Stavelot, Audon (836) et Poppon (1048); deux prévôts de Saint-Servais à Maastricht, Geldulphe (1039><1051) et Humbert (1086); et parmi les laïcs, un duc, Charles de France (101) et une femme, Ermentrude (ca1000) identifiée par le nom de ses parents.

Le nom de Wolbodon (1021) est associée par « ils » à son élection et à sa fonction.

XI KL MAI OBIIT VOLBOD QVEM DIXERVNT EPISCOPVM

Au onze des calendes de mai (21 avril) mourut Wolbodon qu'ils proclamèrent évêque.

La date de décès est toujours donnée avec précision, selon le calendrier romain. L'indiction est donnée dans trois inscriptions: celle de Réginard (1037), de Nithard (1042) et d'Humbert (1086). L'usage de cette précision semble également limité dans le siècle dans les diocèses voisins où on la repère dans une

¹ Un enfant qui ne vécut que quelques jours. Le texte ne donne pas la date de décès mais la durée de vie, quelques jours.

fourchette de 1036 à 1093¹. Dans le texte d'Humbert la date lunaire est également donnée. Cette mention est rare; on en a un autre exemple sur l'endotaphe de l'archevêque de Trèves Udo (1078)².

Un seul texte, celui de Réginard (1037), mentionne le lieu de sépulture ; il ne manque pas d'ajouter que cette église est son œuvre :

ET SEPVLTVS SUM IN BASILICA S. LAURENTII QVAM ADJVVANTE DEO CONSTRVXI

Et je suis enterré dans la basilique de Saint-Laurent qu'avec l'aide de Dieu j'ai construite

La mention du lieu est en effet superflue puisque la tombe s'y trouve ; l'important est la mention que la construction de l'église est œuvre du défunt. Une même mention se retrouve sur l'endotaphe des archevêques de Cologne Héribert (1021) et Pilgrim (1036)³. On se rappellera, comme il est écrit dans l'épithaphe du pape Hadrien, que la première œuvre sainte et dont le défunt pourra se glorifier, est la construction de lieux de prière. Cette mention ne manquera pas de se trouver dans chaque cas d'espèce ; elle renvoie au modèle du Christ, berger comme l'évêque, qui est le fondateur de l'Église et le vrai fondateur de toute église, comme il est rappelé dans le rite de sa dédicace.

C'est ainsi qu'il faut lire le long texte de la croix du prévôt Humbert (1086), qui énumère les travaux qu'il a accomplis et se termine par le regret qu'ils n'aient pu être terminés. Elle fut placée lors de la fermeture du sarcophage plusieurs semaines après le décès, donnant aux pieux visiteurs de la tombe ouverte l'exemple d'un homme particulièrement actif dans l'accomplissement de travaux de construction à la gloire de Dieu⁴.

Un long texte se trouve également sur la croix de grand format trouvée dans la tombe de l'évêque Théoduin (1075), à Huy. Le défunt, qui se présente lui-même, proclame sa foi en récitant l'entière du Symbole des Apôtres, et ajoute encore une prière, celle de l'oraison dominicale. Cette transcription du Credo n'est pas une exception; on la retrouve sur l'endotaphe de l'archevêque de Mayence Adalbert (1137)⁵. L'endotaphe est ici en connexion avec la liturgie; dans celle de la consécration épiscopale, le futur évêque doit en effet réciter le Credo ou répondre affirmativement à chaque article du Credo lu par le consacrant⁶. Ces prières pourraient aussi rappeler le rite de l'accompagnement du mourant ; la vie de saint Hubert, évêque de Maastricht, rapporte qu'en mourant il confessa le Credo et le Pater, en entier avant de rendre l'esprit⁷.



Fig. 53. Croix de Geldulphe. Maastricht, collégiale Saint-Servais. D'après DOPPLER, *La croix sépulcrale*, p. 376.

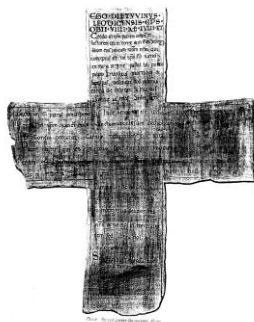


Fig. 54. Croix de Théoduin. Huy, collégiale Notre-Dame. D'après DEMARET, *La croix et le calice*, p. 107-108.



Fig. 55. Croix du prévôt Humbert. Maastricht, collégiale Saint-Servais. © H.K., 2010.

Les endotaphes de plomb sont réalisées en technique de gravure, ou de ciselure. Plusieurs comme celle d'Ermentrude et celle de Geldulphe sont de facture assez sommaire. Les plus récentes sont de finition plus soignée. Celle de l'évêque Théoduin à Huy porte un texte de deux graphies : les trois premières lignes en majuscules, les mots séparés par un point, les suivantes en minuscules ; un fin filet en ourlet

¹ L'archevêque Pilgrim (1036) à Cologne Saints-Apôtres, l'impératrice Gisèle (1043) à Spire, l'archevêque Annon (1075) à Siegburg et Henri de Gorze (1093) à Gorze. EHRENTAUT, *Bleierne Inschrifttafeln*, resp. n° 3, 5, 10 et 13.

² EHRENTAUT, *Bleierne Inschrifttafeln* n° 11.

³ EHRENTAUT, *Bleierne Inschrifttafeln*, resp. n° 1 et 3.

⁴ DEN HARTOG Elisabeth, *Twee elfde-eeuwse grafmonumenten in de St.-Servaaskerk te Maastricht*, dans *Publications de la Société historique et archéologique dans le Limbourg*, 128, 1992, p. 5-37.

⁵ EHRENTAUT, *Bleierne Inschrifttafeln*, n° 17.

⁶ PALAZZO Éric, *Le Pontifical de la curie romaine au XIII^e siècle. Sources liturgiques*, 4. Paris, 1993.

⁷ *Ipse, manibus ad celum elevatis, oculis a lacrimis tergens, dixit : 'Extendite pallium contra os meum, quia redditurus sum, quod accepi ; et agebat (aiebat) ; Credo in Deum Patrem omnipotentem ; et iterum : Pater noster'. Ista dicendo usque ad finem, ad caelum emisit spiritum ; beatus inter angelos aethera migratur protinus.* Dans *Vita Hugberti Traienctensis.*, éd. W. LEVISON, MGH, SS, rer Mer VI, p. 471-496 (p. 491).

l'encadre. Celle du prévôt Humbert est d'une graphie et d'une frappe régulière, les lettres tassées, les mots séparés par un point. Cette pièce se présente comme une œuvre accomplie, à laquelle on a accordé la même attention et qui fut réalisée avec un même soin qu'une œuvre non cachée. On prendra comme exemple de référence la pierre dédicatoire de l'église de Waha, de 1050.

5.6. Le cénotaphe des SS Monulphe et Gondulphe

Le **cénotaphe des Saints Monulphe et Gondulphe**, est une œuvre unique en son genre, à divers titres, tant dans la forme que dans son statut d'objet mémoriel. Il est aujourd'hui conservé dans la crypte de la collégiale Saint-Servais à Maastricht, où il est placé (trop haut) sur un socle datant de la fin du 19^e siècle. [Cat. 416]. La croix du prévôt Humbert, endotaphe décrite ci-dessus [Cat. 413], lui attribue la création de ce monument qui est nommé 'arche de pierre'. Il est communément nommé 'cénotaphe', les reliques des saints se trouvant posées dans des châsses. La notice du Catalogue date le cénotaphe de peu après 1165¹.

Le cénotaphe est un monolithe en forme de sarcophage à couvercle à deux versants. Le couvercle et les parois de la cuve sont d'une même pièce, tandis que le fond de la cuve est inexistant. Le volume est creux ; l'objet est un couvercle. Comme cénotaphe il s'apparenterait à une tombe ; son apparence le ferait aussi bien passer comme un sarcophage-reliquaire, dont la relique est absente.

Le cénotaphe, érigé sur le lieu de sépulture, où le corps n'est plus, illustre un attachement à une valeur immatérielle d'un autre ordre que celle qui s'attache à la relique. Une médiation du sacré par la relique s'entend bien ; la médiation du sacré par le lieu n'a pas ce caractère magique lié à la vue et au toucher. Il n'est pas étonnant que l'ambiguïté du cénotaphe de Maastricht ait suscité des interrogations sur la signification qu'elle put avoir à la date, controversée d'ailleurs, de sa création.



Fig. 56. Cénotaphe des Saints Monulphe et Gondulphe. Maastricht, collégiale Saint-Servais, crypte.
© H.K., 2010.

Une œuvre directement comparable au cénotaphe est la tombe du comte de Champagne Henri le Libéral à Troyes². Cette tombe, disparue mais bien connue, qui daterait d'une dizaine d'années après la mort du comte en 1181, se présentait comme un coffre ajouré où les fenêtres laissaient voir la figure d'un gisant de bronze. L'œuvre se situerait dans la tradition romane lotharingienne, ce qui donnerait un point de liaison stylistique. L'arche de Maastricht pourrait appartenir à cette typologie, rare et intéressante car elle montre en cette fin du 12^e siècle, si riche en recherches plastiques, une de ces formules restées sans suite.

¹ MEKKING, *Een cruciale vondst ?*, dans *De Sint-Servaas* 1988, n° 41-42, p. 332-334 (p. 333).

² DECTOT, Xavier, *Les tombeaux des comtes de Champagne (1151-1284). Un manifeste politique*, dans *Bulletin monumental*, 162-1, 2004, p. 3-62 ; BAUCH, Kurt, *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11 bis 15 Jahrhunderts in Europa*, Berlin et New-York, 1976, p. 35, fig. 35 ; KÖRNER, *Grabmonumente des Mittelalters*, p. 51, fig. 37.