[Recepción del artículo: 14/06/2022]
[Aceptación del artículo revisado: 01/10/2022]

Les trois images canoniques du Christ dans le décor des autels médiévaux et leurs rapports avec la liturgie eucharistique (VIIIe-XVe siècles)[1]

The Three Canonical Images of Christ in Medieval Altar Decoration and Their Relationship to the Eucharist Liturgy (8th-15th Centuries)

Marcello Angheben
Université de Poitiers
marcello.angheben@univ-poitiers.fr
ORCID ID: 0000-0002-7522-1815

Résumé
Les trois images canoniques du Christ omniprésentes dans les décors d'autels peuvent être interprétées à la fois comme des supports de dévotion et des références à la liturgie eucharistique et plus particulièrement à la double fonction qu'il remplit dans ce contexte, à la fois victime et grand-prêtre de la liturgie céleste accomplissant son propre sacrifice. Si cette lecture est communément admise pour la Crucifixion, elle est généralement négligée pour le Christ en majesté et l'Enfant sur les genoux de sa Mère alors qu'elle peut se prévaloir de nombreux arguments. Plusieurs indices suggèrent également que la Vierge a pu être conçue comme une figure de l'officiant exposant le corps sacramentel de son Fils. L'article brosse un large panorama des œuvres susceptibles d'être interprétées dans cette perspective eucharistique, suggérant que celle-ci devait être relativement répandue et qu'elle s'est perpétuée jusqu'à la fin du Moyen Âge.

Mots clés : Retable, antependium, Eucharistie, dévotion, théophanie, Crucifixion, Vierge à l'Enfant.

[1] Cette étude a été réalisée dans le cadre du projet de recherche R&D&I 2019 "Sedes Memoriae 2: Memorias de cultos y las artes del altar en las catedrales medievales del norte peninsular (Oviedo, Burgos, Roda de Isábena, Zaragoza, Mallorca, Vic, Barcelona, Tarragona, Girona)", PID2019-105829GB-I00, du Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades AEI / FEDER "Una manera de hacer Europa".

Abstract
The three canonical images of Christ omnipresent on altar decorations can be interpreted both as devotional supports and as references to the Eucharistic liturgy, and more particularly to the double function he fulfils in this context, as both victim and high priest of the heavenly liturgy accomplishing his own sacrifice. While this reading is commonly accepted for the Crucifixion, it is generally neglected for the Christ in Majesty and the Child in his Mother's lap, although it can be supported by many arguments. There are also several indications that the Virgin may have been conceived as a figure of the officiating priest exposing the sacramental body of his Son. The article provides a broad overview of works that can be interpreted from this Eucharistic perspective, suggesting that it must have been relatively widespread and has continued until the late Middle Ages.

Keywords: Retable, frontal, Eucharist, devotion, theophany, Crucifixion, Madonna and Child

Resumen
Las tres imágenes canónicas de Cristo omnipresentes en las decoraciones de los altares pueden interpretarse tanto como soportes devocionales como referencias a la liturgia eucarística, y más concretamente a la doble función que cumple en este contexto, como víctima y sumo sacerdote de la liturgia celestial que realiza su propio sacrificio. Mientras que esta lectura es comúnmente aceptada para la Crucifixión, generalmente se desestima para el Cristo en Majestad y el Niño en el regazo de su Madre, aunque puede ser apoyada por muchos argumentos. También hay varios indicios de que la Virgen puede haber sido concebida como figura del sacerdote oficiante que expone el cuerpo sacramental de su Hijo. El artículo ofrece una amplia visión de las obras que pueden interpretarse desde esta perspectiva eucarística, sugiriendo que debió estar relativamente extendida y que se mantuvo hasta la Baja Edad Media.

Palabras clave: Retablo, frontal, Eucaristía, devoción, teofanía, Crucifixión, Virgen con el Niño

Durant une grande partie du Moyen Âge, le décor de l'autel a été dominé par les trois images canoniques du Christ : en majesté, sur la croix et dans les bras de sa Mère. La première est restée dominante jusqu'au XII^e^ siècle et fut ensuite rapidement supplantée par les deux autres. Dès le VIII^e^ siècle, l'auteur anonyme de l'interpolation de la lettre de Grégoire le Grand à Secundinus a affirmé que la dévotion doit se concentrer sur ces trois images,[2] et ce passage a été cité à maintes reprises, notamment par le pape Adrien I^er^ et Guillaume Durand.[3] Ce texte de référence et l'omniprésence de ces trois images du Christ dans les lieux de culte permettent de les qualifier de canoniques et de les rattacher d'emblée à la dévotion.

[2] *Illum adoramus quem per imaginem aut natum aut passum vel in throno sedentem recordamur*. Grégoire le Grand, *Epistula ad Secundinum*, D. Norberg (éd.), *S. Gregorii Magni Registrum epistularum*, Turnhout (Corpus christianorum. Series latina (désormais CCSL), 140A), 1982, Appendix X, pp. 1110-1111, lignes 181-182.

[3] Adrien I^er^, *Epistolae*, XII, éd. E. Dümmler, *Monumenta Germaniae Historica* (désormais MGH), *Epistulae V, Karoli Aevi III*, Berlin, 1899, p. 20 ; Guillaume Durand, *Rationale divinorum officiorum*, I, 3, 6, éd. A. Davril et T. M. Thibodeau, *Guillelmi Duranti rationale divinorum officiorum*, I-IV, Turnhout (Corpus christianorum. Continuatio mediaevalis (désormais CCCM), 140), 1995, p. 37, lignes 78-81.

De nombreux indices montrent toutefois qu'elles se réfèrent également aux deux fonctions exercées par le Christ au moment du sacrifice eucharistique. Comme le répètent d'innombrables textes, à commencer par les commentaires de la liturgie, il est à la fois le prêtre et la victime, celui qui sacrifie et celui qui est sacrifié.[4] Son rôle de victime est généralement reconnu pour les représentations du Christ en croix, mais il peut également être envisagé pour celles de l'Enfant. Toutes deux mettent en effet l'accent sur l'humanité du Christ en évoquant l'Incarnation et la Passion, et ont dès lors pu être destinées à visualiser la transformation des offrandes dans la chair et le sang du Fils incarné. C'est une évidence dans le Bréviaire d'Aldersbach et sur le retable du bienheureux Chiarito où l'Enfant surgit de l'hostie, faisant ainsi écho aux nombreuses visions eucharistiques,[5] et les images de la fin du Moyen Âge proposeront d'autres formules permettant de cristalliser cette forme de réitération de l'Incarnation comme l'Enfant plongé dans un calice.[6] Ce dernier a donc pu représenter les saintes espèces, au même titre que le Christ en croix, et de nombreux indices textuels et visuels permettent de concevoir la Vierge comme une figure du prêtre exposant les offrandes consacrées.

Au même titre que la Vierge à l'Enfant, le Christ en majesté ou en gloire n'a généralement pas été interprété dans une perspective sacerdotale. Cette fonction est pourtant fondamentale dans la liturgie car si c'est bien le prêtre qui prononce les formules rituelles, c'est le grand-prêtre de la liturgie céleste qui transforme les oblats. Lorsque l'officiant prononce l'oraison *Supplices*, un ange s'empare des offrandes et les dépose sur l'autel céleste pour que le Christ opère leur transformation.[7] L'ange du *Supplices* a sans doute été représenté sur la croix mosane de Baltimore et on peut également supposer que c'est lui qui figure dans le Bréviaire d'Aldersbach, même s'il s'empare du pain déjà transformé dans le corps du Christ.[8]

---

[4] Jean Cassien, *Collationes*, XIV, 10, E. Pichery (éd.), *Jean Cassien. Conférences*, Paris (Sources chrétiennes (désormais S.C.), 42), 1955, p. 196 ; Augustín, *De Trinitate*, IV, 14, M. Mellet et P.-Th. Camelot (éds.), *Œuvres de saint Augustin. 15. 2ème série : Dieu et son œuvre. La Trinité (Livres I-VII). I. Le mystère*, Paris (Bibliothèque augustinienne, 15), 1955, pp. 386-388 ; Bède le Vénérable, *Explanatio Apocalypsis*, I, 1, *Patrologia latina* (désormais P.L.) 93, 136 A ; Paschase Radbert, *Expositio in Lamentationes Jeremiae*, II, P.L. 120, 1118 C ; Hériger de Lobbes, *De corpore et sanguine Domini*, P.L. 139, 187 B ; et Alger de Liège, *De sacramentis corporis et sanguinis Dominici*, I, 12, P.L. 180, 778 B-C.

[5] Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 2640, vers 1175-1200, cf. E. Garhammer, "De la fraction du pain à l'élévation de l'hostie. L'eucharistie au Moyen Âge", in D. Rippmann et B. Neumeister-Taroni (éds.), *Les mangeurs de l'an 1000. Archéologie et alimentation*, Vevey, 2000, pp. 25-34. Le site de la bibliothèque de Munich situe toutefois le manuscrit au xiiie siècle, sans plus de précision. Pour le retable du bienheureux Chiarito, voir A. S. Hoch, "New Notices from the Florentine Baroque on the Trecento Chiarito Tabernacle", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 54/2 (2010-2011), pp. 365-370; C. R. Lakey, "The Curious Case of the "Chiarito Tabernacle" : A New Interpretation", *Getty Research Journal*, 4 (2012), pp. 13-30; et B. Baert, "Nourished by inwardness : the Beato Chiarito tabernacle (c. 1340)", in Th. de Hemptinne, V. Fraeters et M. E. Góngora (éd.), *Speaking to the eye*, Turnhout, 2013, pp. 213-240.

[6] C. W. Bynum, "Seeing and Seeing Beyond : The Mass of St. Gregory in the Fifteenth Century", in J. F. Hamburger et A.-M. Bouché (éds.), *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton, 2006, pp. 208-240.

[7] B. Botte, "L'ange du sacrifice et l'épiclèse de la messe romaine au Moyen Âge", *Recherches de Théologie ancienne et médiévale*, I (1929), pp. 285-308.

[8] Pour la croix de Baltimore, voir Ph. George, "Le reliquaire de la Vraie Croix de la Walters Art Gallery de Baltimore", in Ph. George (éd.), *Orfèvrerie septentrionale, (xiie & xiiie siècle). L'œuvre de la Meuse*, Liège, 2016, pp. 133-134 ; et M. Angheben, "Les reliquaires mosans et l'exaltation des fonctions dévotionnelles et eucharistiques de l'autel", *Codex Aquilarensis*, 32 (2016), pp. 171-208.

Le Christ-prêtre officiant à l'autel a été figuré sur le coffret cruciforme du Vatican exécuté sous le pontificat de Pascal Ier (817-824), mais on ne peut pas être certain que la scène se déroule dans le ciel.[9] Cette idée a en revanche été exprimée visuellement en France vers le milieu du XIIIe siècle. Sur le portail sud d'Amiens, on a évoqué le rôle central de Dieu dans la consécration des oblats en montrant sa main tenant une hostie au-dessus du calice posé sur un autel, mais il n'a pas été représenté en prêtre et on peut supposer qu'il correspond au Père et non au Fils.[10] Dans le Second missel de l'abbaye de Saint-Vindicien du Mont Saint-Éloi au contraire, le Christ verse son sang dans un calice qui se dresse sur un autel posé à sa droite.[11] Et ce thème se retrouve à l'échelle monumentale sur le vitrail axial de la cathédrale de Châlons-en-Champagne, un portail de la cathédrale de Bayeux et, au XIVe siècle, sur les peintures murales de Cournon (Puy-de-Dôme).[12] Dans ces différents programmes, la fonction sacerdotale du Christ a donc été clairement exprimée.

Il convient dès lors de se demander dans quelle mesure les deux rôles remplis par le Christ durant le sacrifice ont été attribués aux trois images canoniques appliquées au décor de l'autel et s'interroger sur leur articulation avec la dévotion qui constitue l'autre fonction majeure de la table du sacrifice. Pour tenter de montrer la pérennité de cette double fonction, j'envisagerai ces trois thèmes dans la longue durée en intégrant la plupart des décors d'autels : antependiums, retables, statues de la Vierge à l'Enfant, tabernacles mariaux, châsses, staurothèques et crucifix. Les propos développés dans cet article s'inscrivent dans un vaste projet de recherche et présentent par conséquent un caractère largement prospectif. Ceux qui concernent les œuvres les plus anciennes ont déjà été en grande partie publiés, tandis que les autres ne reposent que sur des sondages très partiels effectués dans l'incommensurable corpus des ensembles conservés ou documentés des derniers siècles du Moyen Âge. Je me limiterai donc à un résumé de mes travaux antérieurs et à quelques suggestions concernant la fin du Moyen Âge. Le programme de recherche présenté ici vise également à comprendre l'articulation entre les fonctions liturgiques des décors d'autels et les pratiques dévotionnelles, mais le format du présent article ne permettra pas de développer cette vaste question. De même, les autres décors des sanctuaires et le mobilier liturgique ne seront mentionnés qu'à titre exceptionnel alors qu'ils comportent également des représentations des trois images canoniques interprétables dans une perspective eucharistique.

---

[9] M. Brandt, "Silberhälter für das verlorene Gemmenkreuz", in P. van den Brink et A. Sarvenaz (éd.), *Karl der Grosse. Charlemagne. Karls Kunst*. Dresde, 2014, pp. 209-211.

[10] L. Hansen, "Constructing Episcopal Authority through Hagiography and Ritual in the Saint Honoré Portal at Amiens Cathedral", in G. Boto, I. Escandell et E. Lozano (éd.), *The Memory of the Bishop in Medieval Cathedrals. Ceremonies and Visualizations*, Berne, 2019, pp. 149-183.

[11] Arras, médiathèque municipale, ms 38 (58), f° 105v-106r (ca. 1250), cf. Ch. Descatoire et M. Gil (éd.), *Une renaissance. L'art en Flandre et Champagne 1150-1250*, Paris, 2013, pp. 187-188. Il faut relever qu'à la gauche du Christ figure un second autel accueillant les Tables de la Loi et que ce tableau s'inscrit dans le contexte d'un Jugement dernier alors qu'il illustre le canon de la messe.

[12] Pour les peintures de Cournon, voir M. Charbonnel, *Materialibus ad immaterialia. Peinture murale et piété dans les anciens diocèses de Clermont, du Puy et de Saint-Flour (1317) du XIIe au XVe siècle*, Thèse de doctorat, Université de Clermont-Ferrand, 2012, II, pp. 155-158. Pour les vitraux de Châlons-en-Champagne, voir M. Angheben, "La Crucifixion du chevet : entre liturgie eucharistique et dévotion privée", in C. Andrault-Schmitt (éd.), *La Cathédrale de Poitiers. Enquêtes croisées sur une œuvre singulière*, La Crèche, 2013, pp. 346-363, en part. pp. 362-363.

Le Christ-prêtre

Les fonctions de prêtre et de victime remplies par le Christ ont été clairement visualisées dans les livres de l'officiant. La théophanie qui illustre le texte de la Préface et, exceptionnellement, celui du Sanctus le présente comme le grand-prêtre de la liturgie céleste entouré de sa cour, tandis que la Crucifixion ou le tau associés au *Te igitur* montrent qu'il est l'objet du sacrifice.[13] Le Christ manifeste sa fonction sacerdotale en revêtant exceptionnellement une étole dans les Évangiles de Landévennec, même s'il ne s'agit pas d'un sacramentaire[14] et, quelquefois, en exposant un objet circulaire dans lequel on peut voir une hostie. On a souvent supposé que l'objet présenté par le Christ était sphérique, mais dans plusieurs œuvres, il est plat et doté d'un décor évoquant celui des hosties. Il faut signaler à cet égard le chrisme de la première Bible de Charles le Chauve – un autre ouvrage distinct de ceux de l'officiant –, le grènetis du Sacramentaire de Metz qui assimile l'objet à la fois à une pièce de monnaie et à une hostie, comme l'a bien montré Robert Reynolds, et une simple croix dans un missel des environs de 1100 provenant du Maine ou de Touraine.[15] Dans les sacramentaires français du XIII^e^ siècle, le Christ est parfois flanqué d'un calice reposant sur son trône comme dans un Missel à l'usage de l'abbaye Sainte-Geneviève de Paris[16] ou sur l'autel céleste comme dans le Second missel de l'abbaye de Saint-Vindicien du Mont Saint-Éloi mentionné plus haut.

La cour céleste accompagnant le grand-prêtre est composée par les quatre Vivants et plus rarement par les chœurs angéliques. Comme l'ont affirmé Ambroise et Grégoire le Grand, les anges sont réellement présents dans le lieu de culte et manifestent l'union passagère des Églises céleste et terrestre qui préfigure leur fusion définitive à la fin des temps. Voici ce qu'en dit le premier : « Et plût à Dieu que nous aussi, quand nous encensons les autels, quand nous présentons les sacrifices, nous soyons assistés par l'ange, ou mieux qu'il se rende visible ! Car on ne peut douter que l'ange soit là quand le Christ est immolé »[17]. Quant à Grégoire le Grand, il affirme que « Pendant le sacrifice, les anges sont réellement présents : le très haut s'unit au très bas, le terrestre et le céleste se rejoignent, le visible et l'invisible se fondent en un ».[18]

---

[13] Pour l'illustration du *Te igitur*, voir R. Suntrup, "*Te Igitur*-Initialen und Kanonbilder in mittelalterlichen Sakramentarhandschriften", in C. Meier et U. Ruberg (éds.), *Text und Bild. Aspekten des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit*, Wiesbaden, 1980, pp. 278-366 ; E. Mazza, "*Vere dignum* e *Te igitur* : libro liturgico e devozione alla luce dei commenti medievali alla liturgia", in M. Costa (éd.), *Le culte et ses rites : des témoins manuscrits aux expressions de la dévotion populaire, Actes du Colloque international d'Aoste, 2 et 3 avril 1993*, Aoste, 1994, pp. 147-161 ; et E. Meier, "Turning toward God and outward actions : the Priest in the "Te igitur" initials of the Middle Ages", *Riggisberger Berichte*, 18 (2010), pp. 79-88.

[14] New York, Public Library, ms. MA 115, f° 13v ; première moitié du X^e^ siècle.

[15] R. E. Reynolds, "Christ's Money : Eucharistic Azyme Hosts in the Ninth Century According to Bishop Eldefonsus of Spain : Observations on the Origin, Meaning, and Context of a Mysterious Revelation", *Peregrinations. Journal of Medieval Art and Architecture*, 4/2 (2013), pp. 1-69 ; et Id., "Eucharistic Adoration in the Carolingian Era ? Exposition of Christ in the Host", in *Peregrinations. Journal of Medieval Art and Architecture*, 4, 2, 2013, pp. 70-153. Le missel de Maine ou de Touraine est conservé à Paris, BnF, nouv. acqu. lat. 2659, f° 2r.

[16] Bibl. Sainte Geneviève, ms. 90, f° 168, après 1253.

[17] Ambroise, *Expositio Evangelii secundum Lucam*, I, 28, éd. G. Tissot, *Ambroise de Milan. Traité sur l'Évangile de s. Luc. Livres I-IV*, Paris, 1956 (S.C. 45), p. 61.

[18] Grégoire le Grand, *Dialogi*, IV, 60, 2, A. De Vogüé (éd.), *Grégoire le Grand. Dialogues*, Paris, 1980 (S.C. 265), pp. 202-203.

C'est au moment de la Préface commune que se produit la réunion des deux Églises, comme l'affirme Amalaire de Metz, suivi par Honorius Augustodunensis.[19] Cette prière ne mentionne toutefois que cinq catégories d'anges, omettant notamment les chérubins qui occupent la deuxième place dans cette hiérarchie. Amalaire a cherché à corriger ce qui lui est naturellement apparu comme une anomalie en affirmant que c'est bien la totalité des neuf chœurs angéliques qui est invoquée dans la Préface commune, précisant que lorsqu'on évoque les séraphins, on leur associe implicitement les chérubins.[20] C'est sans doute la raison pour laquelle le Sacramentaire de Metz, contemporain de l'illustre liturgiste carolingien, présente une figure synthétique fusionnant les caractéristiques des deux chœurs les plus éminents de la hiérarchie angélique : les six ailes des séraphins et les yeux constellant les ailes des chérubins.[21] Cette image synthétique se retrouve dans le Sacramentaire de Saint-Denis et dans la peinture murale catalane.[22]

La fonction première des séraphins et des chérubins est donc de chanter le Sanctus liturgique, qui diffère légèrement de celui qu'Isaïe a placé dans la bouche des séraphins, et il en va sans doute de même pour les quatre Vivants car Amalaire associe leur chant à celui qui précède le canon de la messe.[23] Exceptionnellement, ils portent la gloire divine, assurant ainsi le déplacement du Christ depuis le ciel invisible jusque dans le sanctuaire. Cette idée a été clairement exprimée dans les peintures absidales de Baouit et peut dès lors être envisagée pour les théophanies des livres de l'officiant, comme le Sacramentaire de Metz où l'ange hexaptéryge supporte la gloire divine, et celles des peintures absidales.[24]

Le Christ en majesté et en gloire figure presque systématiquement sur les premiers antependiums et il reste dominant jusqu'au XII^e^ siècle, mais sa fonction sacerdotale n'est que très rarement explicite. L'exemple le plus remarquable en raison de sa précocité est l'autel de Ratchis érigé à Cividale del Friuli vers 737-744 (Fig. 1).[25] Le Christ de la face antérieure porte une

[19] Amalaire, *Liber officialis*, III, 21, 1, éd. I. M. Hanssens, *Amalarii episcopi opera liturgica omnia*, Cité du Vatican, 1948 (*Studi e testi*, 138, 139 et 140), I, pp. 323-324 ; Honorius Augustodunensis, *Gemma animae*, I, 102, P.L. 172, 577 A.

[20] Amalaire de Metz, *Canonis missae interpretatio*, 1-8 ; et *Liber officialis*, III, 21, 8, Hanssens (éd.), *Amalarii episcopi opera*, I, pp. 291-293, et II, p. 326.

[21] Paris, BnF, ms. lat. 1141, f° 5 (vers 870), cf. F. Mütherich, *Sakramentar von Metz. Fragment. Ms. lat. 1141, Bibliothèque nationale, Paris. Vollständige Faksimile-Ausgabe*, Graz, 1972, p. 28 sq.

[22] Paris, BnF, ms. lat. 9436, f° 15v, cf. V. Leroquais, *Les sacramentaires et les missels manuscrits des bibliothèques publiques de France*, I, Paris, 1924, pp. 142-144 ; et M.-P. Laffitte et al. (éd.), *Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve*, Paris, 2007, p. 47, et p. 144.

[23] Amalaire, *Canonis missae interpretatio*, 40, Hanssens (éd.), *Amalarii episcopi opera*, I, p. 307 ; Raban Maur, *De ecclesiastica disciplina*, P.L. 112, 1181 B-1182 B ; Florus de Lyon, *Expositio missae*, 37 et 35, P. Duc (éd.), Étude sur l'"*Expositio missae*" *de Florus de Lyon suivie d'une édition critique du texte*, Belley, 1937, p. 118 et pp. 111-117 ; Remi d'Auxerre, *Expositio missae*, P.L. 101, 1255 C ; Lothaire de Segni, *De sacro altaris mysterio*, II, 62, S. Fioramonti (éd.), *Innocenzo III. Il sacrosanto mistero dell'altare (De sacro altaris mysterio)*, Cité du Vatican, 2002, pp. 206-207.

[24] A. Iacobini, *Visioni dipinte. Immagini della contemplazione negli affreschi di Bāwīt*, Rome, 2000 ; V. Cantone, *Ars monastica. Iconografia teofanica e tradizione mistica nel mediterraneo altomedievale (V-XI secolo)*, Padoue, 2008.

[25] L. Chinellato (éd.), *Arte longobarda in Friuli. L'Ara di Ratchis a Cividale. La ricerca e la riscoperta delle policromie*, Udine, 2016.

Fig. 1. Cividale del Friuli, autel de Ratchis (737-744), théophanie composite (Commons Wikimedia)

étole qui le désigne comme le grand-prêtre de la liturgie céleste. Cette fonction sacerdotale peut également être établie pour l'antependium catalan d'Ix où le Christ, flanqué des douze apôtres, expose un objet plat et doré (Fig. 2).[26] Il n'est pas impossible que celui-ci corresponde à une pièce de monnaie et non à une hostie, mais comme on le verra au sujet de l'Adoration des Mages, l'hostie a été considérée comme la « monnaie du Christ ». On peut donc interpréter le Christ d'Ix dans une perspective sacerdotale.

Cet antependium permet également d'envisager sous le même spectre les apôtres intégrés dans de nombreux décors d'autels, même si leur fonction reste difficile à déterminer. Dans les absides catalanes, ils apparaissent le plus souvent sous la théophanie, de part et d'autre de la Vierge-prêtre dont il sera question plus loin. Ils se réfèrent donc probablement à l'Église terrestre et plus particulièrement à la communauté locale réunie dans son lieu de culte pour célébrer la messe.[27] Sur les antependiums, on peut supposer qu'il en va de même lorsque le Christ est accompagné des Vivants qui sont supposés chanter le Sanctus comme à Baltarga, Esquius et Santa Maria de Taüll, mais cette lecture est moins évidente car les apôtres se situent au même

[26] M. Castiñeiras, "Entorn als orígens de la pintura romànica sobre taula a Catalunya : els frontals d'Urgell, Ix, Esquius i Planès", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 9 (2008), pp. 17-41 ; et Id., "Catalan Romanesque Painting Revisited : The Altar-Frontal Workshop", in C. Hourihane (éd.), *Spanish Medieval Art : Recent Studies*, Tempe & Princeton, 2007, pp. 120-153.

[27] M. Angheben, "Théophanies absidales et liturgie eucharistique. L'exemple des peintures romanes de Catalogne et du nord des Pyrénées comportant un séraphin et un chérubin", in M. Guardia et C. Mancho (éd.), *Les fonts de la pintura romànica*, Barcelone, 2008, pp. 57-95.

Fig. 2. Antependium d'Ix, MNAC (photo du musée)

niveau que le Christ.[28] Et ce doute est encore plus grand en l'absence de toute figure céleste comme sur l'antependium de la Seu d'Urgell.

La fonction liturgique des anges peut en revanche être établie pour deux antependiums. Sur celui de Ratchis, le Christ-prêtre est flanqué de deux anges hexaptéryges aux ailes ocellées, autrement dit par une représentation synthétique désignant de toute évidence les séraphins et les chérubins. Et dans la mesure où ils tendent leurs mains vers le Christ, on peut supposer qu'ils entonnent le Sanctus liturgique. Quatre anges ordinaires portent de surcroît la gloire divine, probablement pour transférer son occupant au cœur de l'espace consacré afin qu'il puisse présider à la messe des fidèles et consacrer les offrandes.

Sur l'antependium offert par Charles le Chauve à la basilique Saint-Denis et transformé ultérieurement en retable, le Christ en majesté, en gloire et doté d'une croix gemmée, est accompagné de six figures nimbées inscrites sous des arcades (Fig. 3).[29] Des anges flanquant une grande couronne dominent ces personnages tandis que deux anges quadriptéryges – sans doute des chérubins – volent au-dessus du Christ. Celui-ci est flanqué de quatre mots empruntés au texte du Sanctus liturgique : *Sanctus Dominus Deus Sabaoth*. L'invocation du « Dieu

[28] Pour les antependiums catalans, voir aussi M. Castiñeiras et J. Verdaguer (éd.), *Pintar fa mil anys. Els colors i l'ofici del pintor romànic*, Barcelone, 2014 ; et M. Castiñeiras, "L'étude des panneaux peints en Catalogne : artiste, apprentissage et techniques", in G. Mallet et A. Leturque (dir.), *Arts picturaux en territoires catalans (XII^e-XIV^e siècle). Approches matérielles, techniques et comparatives*, Montpellier, 2015, pp. 19-40.

[29] D. Gaborit-Chopin, "Le trésor du haut Moyen Âge. Dagobert et Charles le Chauve", in D. Gaborit-Chopin et L. Hamani (éd.), *Le trésor de Saint-Denis*, Paris, 1991, pp. 41-54, en part. pp. 49-50.

Fig. 3. Antependium offert par Charles le Chauve à Saint-Denis, d'après le Maître de saint Gilles, Messe de saint Gilles, Londres, National Gallery (photo du musée)

de Sabaoth » ou « Dieu des armées » distingue en effet l'hymne liturgique du triple *sanctus* d'Isaïe chanté par les séraphins de celui de l'Apocalypse associé aux quatre Vivants. Cette inscription permet donc d'attribuer une fonction sacerdotale au Christ, même s'il n'en possède aucun attribut.

À Saint-Guilhem-le-Désert, le Christ en gloire ne se distingue pas davantage des autres, mais il est flanqué d'une Crucifixion, dans une composition qui apparaît comme la transposition de deux folios illustrés d'un sacramentaire ou d'un missel (Fig. 4).[30] On peut donc être certain que le Christ a été présenté à la fois comme le grand-prêtre de la liturgie céleste et la victime de son sacrifice. Cet exemple est éminemment instructif car il montre que toutes les théophanies des antependiums et des retables peuvent être interprétées dans une perspective sacerdotale. Les rares indices susceptibles d'étayer cette lecture sont toutefois très ténus.

Sur l'antependium de Berardenga, conservé à la Pinacoteca Nazionale de Sienne, deux anges tendent leurs mains voilées vers le Christ en gloire, mais ils ne lui présentent pas les oblats et ne s'assimilent donc pas explicitement aux anges du *Supplices*.[31] Et sur l'antependium de San Felice di Giano conservé à la Galleria Nazionale dell'Umbria, le Christ en gloire encensé par deux anges domine l'Agneau entouré par les quatre Vivants qui renvoie à son sacrifice sans pour autant attester sa dimension sacerdotale.[32] Cette incertitude est encore plus grande pendant les deux derniers siècles du Moyen Âge, d'autant que la première image

[30] X. Barral i Altet et Ch. Lauranson-Rosaz (dir.), *Saint-Guilhem-le-Désert. La fondation de l'abbaye de Gellone. L'autel médiéval, Actes de la table ronde d'août 2002*, Montpellier, 2004.

[31] M. Bacci, "The Berardenga Antependium and the Passio Ymaginis office", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 61, 1998 (1999), pp. 1-16.

[32] V. Garibaldi, *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti e sculture dal xiii al xv secolo. Catalogo generale*, I, 2015, pp. 136-144, cat. 7 ; et V. M. Schmidt, "Tavole dipinte. Tipologie, destinazioni e funzioni (secoli xii-xiv)", in P. Piva (éd.), *L'arte medievale nel contesto (300-1300). Funzioni, iconografia, tecniche*, Milan, 2006, pp. 205-244, en part. p. 219.

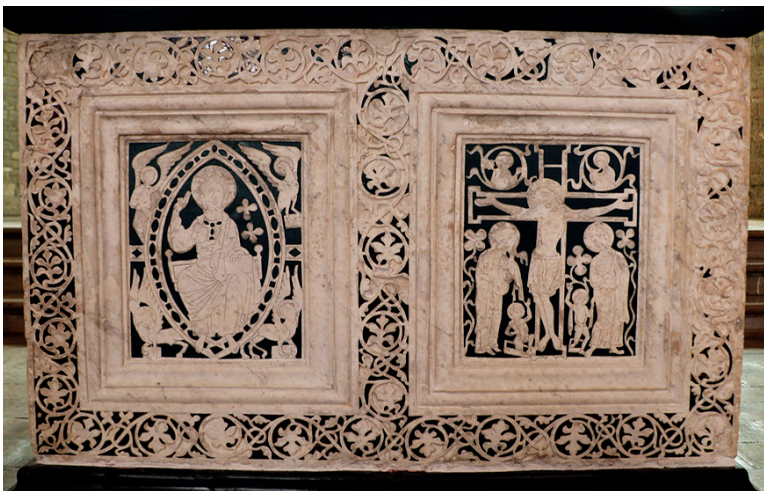

Fig. 4. Saint-Guilhem-le-Désert, face antérieure de l'autel, *Maiestas Domini* et Crucifixion (photo de l'auteur)

canonique du Christ a été supplantée par les deux autres. Elle n'a pas pour autant disparu, loin s'en faut, mais l'historiographie l'a généralement négligée au profit de la Crucifixion et de la Vierge à l'Enfant.

Le Christ en buste ou le Père domine quantité de retables toscans du XIV^e^ siècle, sans afficher clairement sa fonction sacerdotale. On peut citer à ce sujet le polyptyque n° 28 de Duccio di Buoninsegna conservé à la Pinacoteca Nazionale di Siena ou celui de Simone Martini du Museo San Matteo de Pise. Il existe cependant quelques exceptions, à commencer par un panneau isolé de Nardo di Cione qui devait dominer un grand retable sur lequel la Vierge occupait probablement une place centrale, comme celui de Fiesole peint par son fils, Mariotto di Nardo (1424).[33] Le Christ porte une étole liturgique, comme sur l'autel de Ratchis, ce qui en fait un prêtre, et cette fonction a été associée à son statut royal matérialisé par sa couronne dorée.[34] Nardo di Cione a également attribué une étole sacerdotale au Christ du Jugement dernier peint au rez-de-chaussée de la Loggia del Bigallo à Florence.[35]

Ces deux attributs apparaissent également sur plusieurs œuvres de Giovanni del Biondo. Sur le retable de la Cappella Velluti à Santa Croce de Florence (1372), le Christ en majesté

[33] M. Von Ulrich, "Ein neuer Nardo di Cione", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 7 (1956), pp. 169-172 ; S. Chiodo, "Il polittico Serristori di Mariotto di Nardo", *Prato*, n.s. 8 (2007), pp. 9-27. Le panneau de Nardo di Cione est actuellement conservé dans les réserves de la Galleria dell'Accademia de Florence.

[34] Une observation rapprochée laisse entendre que la couronne a été peinte après le nimbe, mais elle ne semble pas pour autant constituer un ajout postérieur. D'autant que le motif apparaît également sur le retable de Giovanni del Biondo conservé à Santa Croce dont il sera question plus loin. Je remercie vivement Cecilie Hollberg de m'avoir permis d'examiner cette œuvre dans les réserves de la Galleria dell'Accademia de Florence et Marzia Marigo pour sa disponibilité.

[35] W. R. Levin, "A lost fresco cycle by Nardo and Jacopo di Cione at the Misericordia in Florence", *The Burlington magazine*, 141 (1999), pp. 75-80. Je remercie la direction de l'ASP Firenze Montedomini de m'avoir permis d'accéder à la Loggia del Bigallo malgré les travaux en cours et à Duccio Cremascoli pour sa disponibilité.

figure au-dessus d'une Vierge à l'Enfant (Fig. 5)[36]. Son étole semble de surcroît ceinte du *cingulum*, le cordon utilisé par l'officiant au moment où il célèbre la messe, même s'il est formé de la même bande de tissu marquée d'une croix que l'étole. Giovanni del Biondo a également associé ces deux vêtements liturgiques sur le panneau dédié à saint Jean l'Évangéliste de la

Fig. 5. Giovanni del Biondo, panneau supérieur du retable de la Cappella Velluti (1372), église Santa Croce, Florence, le Christ-prêtre (photo de l'auteur)

[36] Pour la photo publiée, provenant de l'église S. Croce a Firenze, je remercie la Direzione Centrale degli Affari dei Culti e per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno en sa qualité de « Soggetto proprietario ». Je remercie également Claudia Timossi pour son accueil à Santa Croce.

Galleria dell'Accademia de Florence et celui du Couronnement de la Vierge de la collection Jarves à New Haven[37]. Dans ce dernier, la dimension eucharistique du thème est attestée par la figure de l'Église baptisant un enfant inscrite dans l'écoinçon de gauche, car elle porte la même étole et la même couronne que le Christ, et brandit un calice sur lequel repose une patène et une hostie.

Il faut également relever que le Christ porte parfois un vêtement évoquant celui du grand-prêtre de l'Ancien Testament, mais comme on va le voir, celui-ci est plus fréquemment attribué à l'Enfant.[38] Comme pour les antependiums romans, on peut se demander si les œuvres les plus explicites sont des exceptions ou si les concepteurs des autres retables ont attribué la même signification au Christ sans pour autant éprouver le besoin de l'expliciter par des indices visuels ou épigraphiques.

En France et dans le royaume d'Aragon, les décors d'autels ont exceptionnellement été dominés par un Trône de Grâce. Sur le retable en pierre de Mareuil-en-Brie (ca. 1270), il accompagne un cycle de la Passion et sur un des deux panneaux peints provenant de Vallbona de les Monges (ca. 1335-1345), il domine un tabernacle et accompagne la Cène ainsi qu'une série de miracles eucharistiques (Fig. 6).[39] Ce thème apparu au XII^e^ siècle se retrouve aussi exceptionnellement dans les livres de l'officiant, comme le Missel de Cambrai (ca. 1120), ou sur les patènes telles celle d'Hugo d'Oignies conservée au Musée provincial des arts anciens du Namurois (ca. 1230).[40] Dans un tel contexte, le Trône de Grâce semble exprimer la fonction remplie par le Père pendant le canon de la messe, et plus particulièrement pendant le *Quam oblationem*, à savoir bénir et agréer les oblats : « Daigne, toi, Dieu, nous le demandons, rendre cette oblation bénie, agréée, ratifiée, rationnelle et acceptable, afin qu'elle soit pour nous le corps et le sang du seigneur notre Dieu, Jésus Christ ton fils très cher ».[41] Dans son commentaire sur le canon, Guillaume Durand précise que le prêtre doit réciter le *Te igitur* comme si le Père était présent.[42]

---

[37] Pour ces trois œuvres, voir R. Offner, *A critical and historical corpus of Florentine painting. Section 4, The fourteenth century*, vol. 4, *Giovanni del Biondo*, part. 1, 1967, pp. 81-86, et pp. 115-118 ; part. 2, 1969, pp. 65-68.

[38] On peut citer à cet égard le panneau isolé de Giovanni da Milano montrant le Christ en majesté conservé à la Pinacothèque de la Brera.

[39] J. Lestocquoy, *L'art de l'Artois. Études sur la tapisserie, la sculpture, l'orfèvrerie, la peinture*, Arras, 1973, p. 54 ; M. L. Melero Moneo, "Eucaristía y polémica antisemita en el retablo y frontal de Vallbona de les Monges", *Locvs amoenvs*, 6 (2002), pp. 21-40.

[40] Missel de Cambrai, ms. 234, f° 2 (ca. 1200) cf. Fr. Boespflug, "Eucharistie et Trinité dans l'art médiéval d'Occident (XII^e^-XV^e^ siècle)", in N. Bériou, B. Caseau et D. Rigaux (éds.), *Pratiques de l'Eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge). Actes du séminaire tenu à Paris, Institut Catholique, 1997-2004*, Paris, 2009, pp. 1111-1167.

[41] *Quam oblationem tu deus in omnibus quaesumus benedictam ascriptam ratam rationabilem acceptabilemque facere digneris, ut nobis corpus et sanguis fiat dilectissimi filii tui domini dei nostri iesu christi*, cf. *Sacramentaire grégorien*, I, 9, éd. J. Deshusses, *Le sacramentaire grégorien. Ses principales formes d'après les plus anciens manuscrits.* I. *Le sacramentaire, le supplément d'Aniane*, Fribourg, 1971 (Spicilegium friburgense, 16), p. 88. Voir à ce sujet A. Rauwel, « Expositio missae » : essai sur le commentaire du Canon de la Messe dans la tradition monastique et scolastique, Thèse de doctorat, Université de Bourgogne, 2002 ; et M. Smyth, "L'antique prière eucharistique romaine et les autres témoins de cette tradition", *Revue des sciences religieuses* [En ligne], 88/1 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2016 [consulté le 02 juillet 2022].

[42] Guillaume Durand, *Rationale divinorum officiorum*, IV, 36, 5, Davril et Thibodeau (éda.), *Guillelmi Duranti Rationale*, p. 419, lignes 33-35.

Fig. 6. Antependium ou retable de Vallbona de les Monges, Barcelone, MNAC (photo du musée)

Dans les Épiclèses orientales, la consécration s'effectue de surcroît par l'intermédiaire du Saint-Esprit qui réactualise la Résurrection en descendant sur les oblats.[43] En Occident, les rituels médiévaux ne confèrent pas cette fonction à l'Esprit Saint qui n'est mentionné qu'exceptionnellement durant le canon.[44] La colombe qui figure généralement dans les représentations du Trône de Grâce peut donc difficilement s'expliquer dans cette perspective. On peut en revanche supposer que le Père remplit une fonction sacerdotale lorsqu'il présente le Crucifié dans un contexte liturgique comme dans les exemples mentionnés précédemment. L'hypothèse peut s'appuyer sur le commentaire liturgique de Sicard de Crémone qui a affirmé que les théophanies peintes dans les livres de l'officiant correspondent au Père.[45] Sur le panneau de Vallbona de les Monges, qui a servi d'antependium ou de retable, la dimension liturgique du thème ne fait aucun doute puisque le crucifix repose sur le tabernacle dans lequel apparaît une grande hostie en relief, et que le miracle eucharistique représenté à gauche montre le Crucifié apparaissant au-dessus de l'hostie au moment de l'élévation.

Au XV^e^ siècle, le sacerdoce du Christ n'a presque jamais été mis en image. Sur le retable de San Pedro de l'église de Púbol peint par Bernat Martorell en 1437, la prédelle était occupée au centre par un tabernacle aujourd'hui disparu, flanqué du Christ et de Jean-Baptiste exposant un phylactère, accompagnés de six autres saints (Fig. 7).[46] À travers les mots inscrits sur ces phylactères, Jean-Baptiste désigne l'Agneau de Dieu qui enlève les péchés du monde, et le Christ proclame les paroles de la consécration en les appuyant d'un geste d'allocution : *hoc*

[43] J.-Cl. Crivelli, "L'Esprit Saint dans l'Eucharistie", *Échos de Saint-Maurice,* 75 (1979), pp. 36-50.

[44] Je remercie chaleureusement Marc Sureda d'avoir attiré mon attention sur ce point.

[45] Sicard de Crémone, *Mitrale*, III, 6, éd. G. Sarbak et L. Weinrich, *Sicardi Cremonensis episcopi Mitralis de officiis*, Turnhout, 2008 (CCCM 228), p. 182, lignes 346-349.

[46] J. Molina Figueras (éd.), *Bernat Martorell i la tardor del gòtic català. El context artístic de Púbol*, Gérone, 2003, pp. 117-143.

Fig. 7. Bernat Martorell, retable de San Pedro de l'église de Púbol (1437), Museu d'Art de Girona, détail, le Christ-prêtre (photo de l'auteur)

est enim corpus meum. Le terme *enim* n'apparaît significativement pas dans les Évangiles synoptiques : *hoc est corpus meum* (Mt 26, 26, Mt 14, 22, Lc 22, 19). On peut donc être assuré que la formule retenue par le concepteur du retable émane du canon de la messe.[47] Le Christ remplit ainsi son rôle de grand-prêtre en consacrant les hosties dont une partie seront conservées dans le tabernacle. Il se pourrait dès lors que sa ceinture se réfère également à son sacerdoce, comme le suggèrent les commentaires du premier chapitre de l'Apocalypse dont il sera question plus loin.

Toujours au XV^e^ siècle mais dans les Pays-Bas méridionaux, on semble avoir prolongé la tendance observée en France en représentant au sommet des retables le Père ou la Trinité. Le Père apparaît seul sur un des exemples les plus anciens, celui d'Hakendover (1400-1410) et avec le Christ sur le gigantesque retable de la Passion de Geel (1490-1500 ; Fig. 8). Dans les deux cas, il domine une Crucifixion, dans une composition superposant les deux premières images canoniques. Quant à la Trinité, elle figure à Korbeek-Dijle, au-dessus d'un cycle dédié à saint Étienne (1522).[48] Dans ces compositions, rien ne permet d'établir la fonction sacerdotale du Père ou du Fils. On en trouve en revanche des indices dans le polyptyque de l'Agneau mystique.

Le Christ représenté en pape se détache sur un brocart somptueux sur lequel figure le thème du pélican nourrissant ses petits avec son sang, qui se réfère au sacrifice du Christ. Et surtout, le mot Sabaoth est écrit en lettres de perles sur le vêtement du Christ (Fig. 9). Comme on l'a vu au sujet de l'antependium de Saint-Denis, le principal usage de ce terme est celui du Sanctus.[49] La dimension eucharistique de cette image du Christ est confirmée par le panneau de l'Agneau mystique qui lui a été associé dès le début ou dans un second temps, selon l'hypothèse retenue.[50] On pourrait donc interpréter les autres retables dans ce sens, en particulier

[47] *Sacramentaire grégorien*, I, 10, Deshusses (éd.), *Le sacramentaire grégorien*, p. 89, lignes 4-5.

[48] Pour ces retables, voir B. D'Hainaut-Zveny (éd.), *Miroirs du sacré : les retables sculptés à Bruxelles XV^e^-XVI^e^ siècles. Production, formes et usages*, Bruxelles, 2005 (Collection Lieux de mémoire) ; et Ead., *Les retables d'autel gothiques sculptés dans les anciens Pays-Bas : raisons, formes et usages*, Bruxelles, 2008.

[49] Le terme apparaît également dans le *Te Deum*.

[50] Pour la question de la conception séparée des deux registres, voir notamment E. Panofsky, *Les Primitifs flamands*, Hazan, Paris, 1992, pp. 373-408 ; H. Verougstraete, "La présentation de l'Agneau Mystique dans la chapelle Vijd. Le rapprochement progressif des deux retables", in C. Currie et al. (éd.), *Van Eyck Studies, Papers Presented at the Eighteenth Symposium for the Underdrawing and Technology in Painting, Brussels, 19-21 September 2012*, Paris, Louvain & Bristol, 2017, pp. 156-177 ; et G. Steyaert et al., *The Ghent Altarpiece : research and conservation of the interior : the lower register*, Bruxelles, 2021 (Contributions to the study of the Flemish Primitives, 16).

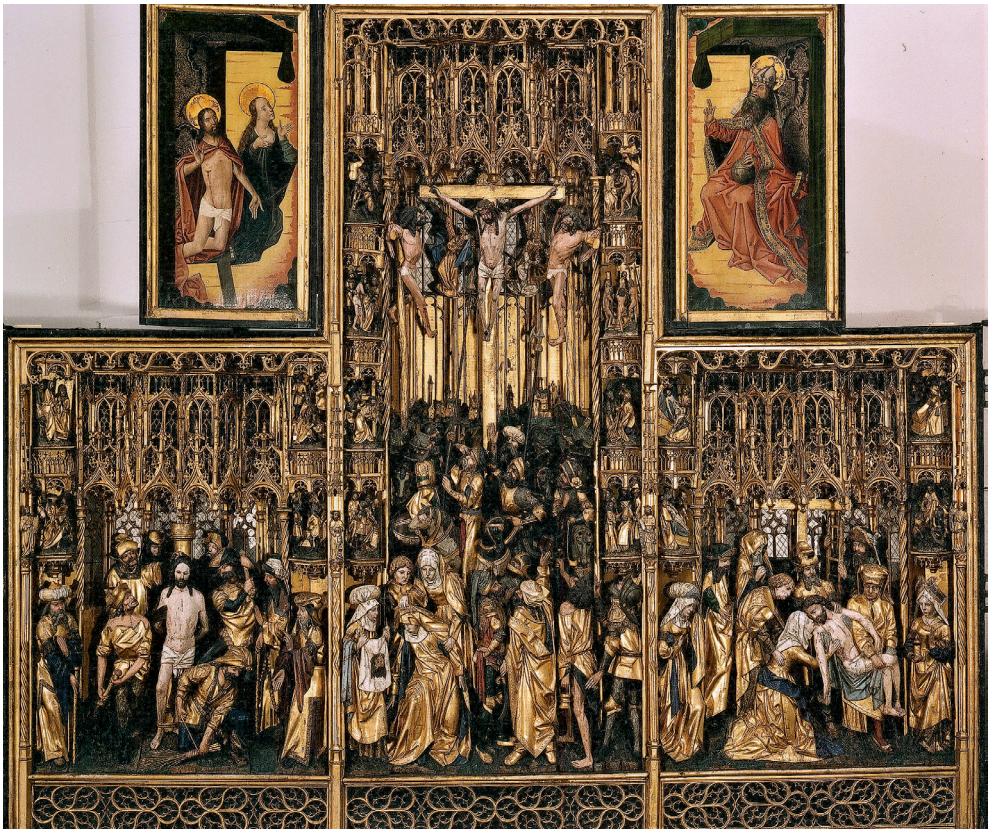

Fig. 8. Geel, église Sainte-Dymphne, retable de la Passion (1490-1500 ; photo KIKIRPA)

Fig. 9. Jan et Hubert van Eyck, polyptyque de l'Agneau mystique, détail du vêtement du Christ (photo du site *Closer to van Eyck)*

les deux premiers où le Père a été associé à une Crucifixion et davantage encore celui de Geel où il semble bénir le Crucifié.

Il faut toutefois relever que les exemples mentionnés demeurent des exceptions car la plupart des panneaux centraux des retables brabançons sont dominés par une Crucifixion, des thèmes mariaux ou des scènes hagiographiques. Et le même constat peut être fait pour les retables allemands de la même période. D'un autre côté, le polyptyque des frères van Eyck et le retable de Bernat Martorell montrent que la fonction sacerdotale du Christ a été prise en considération au XV^e^ siècle et qu'elle doit par conséquent être systématiquement envisagée pour les décors d'autels de la fin du Moyen Âge, même si elle ne peut presque jamais être établie.

Cette signification liturgique devait de surcroît se combiner avec la fonction dévotionnelle des images. Pour commencer, cette dévotion pouvait s'effectuer durant la messe, comme le suggère Sicard de Crémone dans le passage qui précède celui qui a été évoqué précédemment. Avant de mentionner les images du Père en majesté et de la Crucifixion peintes dans les manuscrits destinés aux officiants, il rapporte en effet que le prêtre baise les pieds de la « *maiestas* » avant de prononcer le *Te igitur*, sans pour autant préciser la nature de cette image. Si ce geste de déférence ne correspond pas nécessairement à un acte de dévotion, il suggère que la frontière entre celle-ci et la liturgie devait être relativement perméable.

Il faut ensuite relever que de très nombreuses prières ont été dédiées au Christ, au Père ou à la Trinité et que dans les manuscrits, des images ont parfois servi de support à cette dévotion. On en trouve des exemples très précoces dans le monde anglo-saxon : le Livre de prières d'Ælfwine (1023-1031) associe une représentation de la Trinité aux textes qui lui sont dédiés et le Psautier de Bury St Edmunds propose une image différente pour chaque ensemble de prières dédiées aux trois Personnes de la Trinité.[51] Pour la majorité des moines, la dévotion s'exerçait toutefois à l'église, devant un autel, comme le suggère la règle de saint Benoît qui recommande de prier à l'église,[52] et il en allait probablement de même pour les fidèles. On en trouve un témoignage très précoce dans une inscription que Raban Maur a composée pour la crypte de l'église abbatiale de Fulda qui invite le lecteur à adorer le Christ dont l'image peinte brille au-dessus de lui.[53] Ce type de pratique est également attesté par André de Fleury au sujet de l'abbé Gauzlin.[54] Et à la fin du Moyen Âge, on continuera à représenter un dévot priant le Christ apparaissant au-dessus de l'autel, comme dans les Petites Heures de Jean de Berry.[55]

---

[51] B. Günzel (éd.), *Ælfwine's Prayerbook (London, British Library, Cotton Titus D. xxvi + xxvii)*, Londres, 1993 ; et A. Wilmart, "The Prayers of the Bury Psalter", *The Downside Review*, 48 (3), 1930, pp. 198-216. Les prières illustrées du Psautier de Bury St Edmunds se trouvent à la Biblioteca Vaticana, Reg. Lat. 12, f° 168v-169r.

[52] *Règle de saint Benoît*, 52, A de Vogüé et J. Neufville (éd. et trad.), *La Règle de saint Benoît*, Paris, 1972 (S.C. 182), pp. 610-611. Voir à ce sujet V. M. Schmidt, *Painted piety. Panel paintings for personal devotion in Tuscany, 1250-1400*, Florence, 2005, pp. 81-82.

[53] Raban Maur, *Carmina*, LXI. *Titulus in capella Mauri*, E. Dümmler (éd.), in MGH, *Poetae Latini*, vol. 2, Berlin, 1884, p. 222, v. 3-6.

[54] André de Fleury, *Vie de Gauzlin, abbé de Fleury*, R. H. Bautier et G. Labory (éd. et trad.), Paris, 1969, p. 145.

[55] Paris, BnF, ms. lat. 18014, f° 106r.

Il y a par conséquent de fortes probabilités pour que les théophanies des antependiums et des retables aient également servi de supports à la dévotion.[56] Le principal indice émane de la présence de dévots adoptant une attitude de prière comme sur le précieux antependium en soie rouge de Rupertsberg conservé aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles.[57] Aux pieds du Christ en gloire entouré des quatre Vivants, dix religieuses tendent les mains jointes dans sa direction, un enfant s'est agenouillé et surtout quatre personnages se prosternent sur le sol, mains tendues vers l'avant : un prêtre et un archevêque à gauche, une aristocrate et une religieuse à droite. On peut donc supposer que cette image reflète un usage dévotionnel de ce décor d'autel, et envisager cette lecture pour toutes les théophanies associées à l'autel, même si l'on ne peut pas le démontrer.

La Crucifixion

L'interprétation eucharistique de la deuxième image canonique ne soulève pas les mêmes difficultés puisque le thème illustre le *Te igitur* dans les sacramentaires et les missels où elle constitue le pendant de la théophanie de la Préface qui présente le Christ comme le grand-prêtre de la liturgie céleste descendu dans le sanctuaire avec sa cour angélique pour procéder au sacrifice de son propre corps. Et dans les lieux de culte, l'inscription de la croix ou de la Crucifixion dans l'axe de l'autel établit une correspondance directe avec le principal sacrement qui y est célébré. Cette omniprésence soulève néanmoins des questions qui appellent quelques éclaircissements.[58] Pour commencer, la Crucifixion apparaît dès le IXe siècle au moins comme le principal support de la dévotion. C'est ce qu'indiquent notamment les prières qui doivent être prononcées devant une croix ou un crucifix, comme dans le Livre de prières d'Ælfwine mentionné plus haut. Et lorsqu'on représente un dévot, c'est généralement au pied de la croix comme dans le Livre de prières de Charles le Chauve, le Psautier de Louis le Germanique, les Évangiles de Weingarten ou le Bréviaire d'Oderisius.[59]

La Crucifixion a également pu faire écho aux différentes commémorations de la Passion, que ce soit durant la messe, les offices ou la Semaine sainte.[60] Elle servait enfin de support à

[56] Pour les liens entre la liturgie et la dévotion sur les retables de la fin du Moyen Âge, voir B. Williamson, "Altarpieces, Liturgy, and Devotion", *Speculum*, 79 (2004), pp. 341-406.

[57] L. von Wilckens, "Das goldgestickte Antependium aus Kloster Rupertsberg", *Pantheon*, 35 (1977), pp. 3-10 ; G. Delmarcel, "Het antependium van Rupertsberg : druits borduurwerk van de 13de eeuw", *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 61 (1990), pp. 119-131 ; et S. Seeberg, "Women as makers of church decoration. Illustrated textiles at the monasteries of Altenberg/Lahn, Rupertsberg, and Heiningen (13th - 14th c.)", in T. Martin (éd.), *Reassessing the roles of women as "Makers of Medieval Art and Architecture*, Leiden, 2012, pp. 355-391.

[58] J'ai traité la plupart de ces questions dans M. Angheben, "Eucharistie, commémoration, adoration et dévotion : la Crucifixion dans la peinture romane de Catalogne et du nord des Pyrénées", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 52 (2021), pp. 147-178.

[59] M.-C. Sepière, *L'image d'un Dieu souffrant (IXe-Xe siècle) : aux origines du crucifix*, Paris, 1994, p. 151 ; C. M. Chazelle *The crucified God in the Carolingian era : theology and art of Christ's passion*, Cambridge & New York, 2001, p. 155 ; B. E. Kitzinger, *The Cross, the Gospels, and the Work of Art in the Carolingian Age*, Cambridge, 2019, pp. 49, 197-200 ; H. Toubert, "Le bréviaire d'Oderisius (Paris Bibliothèque Mazarine Ms 364) et les influences byzantines au Mont-Cassin", *Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Moyen âge, temps modernes*, 83 (1971), pp. 187-261 ; M. Dockray-Miller, *The Book and the Life of Judith of Flanders*, Farnham, Ashgate, 2015, pp. 46-71.

[60] Pour la commémoration de la Passion durant les offices, voir B. C. Raw, *Anglo-Saxon Crucifixion Iconography and the Art of the Monastic Revival*, Cambridge, 1990, p. 54.

l'Adoration de la croix lors des quatre grandes solennités prévoyant ce rituel : le Vendredi saint, l'Invention de la croix, l'Exaltation et la *Passio imaginis* du 9 novembre,[61] dont on trouve une évocation spectaculaire dans la grande Crucifixion peinte du sanctuaire de Santa Maria Antiqua.[62] C'était le cas notamment pour les staurothèques et plus particulièrement pour les triptyques mosans qui ont pu servir de retables.[63]

Une autre question soulevée par le thème de la Crucifixion réside dans ses relations avec la croix qui était posée sur l'autel, d'abord pour la durée de la messe et ensuite en permanence. Certaines représentations tardives de l'autel, comme celle du retable de Korbeek-Dijle, laissent entendre que les deux pouvaient cohabiter (Fig. 10). Le panneau situé à l'extrémité droite montre en effet un crucifix émergeant d'un retable peint accueillant une Crucifixion en son centre. Un tableau de Bartholomäus Bruyn l'Ancien conservé au Wallraf Richartz Museum de Cologne suggère encore plus clairement qu'il devait exister des interactions entre le retable et la croix d'autel (1515-1520).[64] La scène du Calvaire ne comporte en effet que la Vierge, saint Jean et une donatrice, et ne peut dès lors être comprise qu'en y intégrant le crucifix qui était posé devant le retable.

Il faut enfin se demander si le Christ victime a également pu remplir la fonction de grand-prêtre, comme le suggèrent plusieurs œuvres. L'autel-portatif d'Augsbourg montre uniquement le Christ en croix mais l'inscription qui l'accompagne le qualifie de *praesul* et de *victima*.[65] Dans un des Sacramentaires de Fulda et les Évangiles d'Uta, le Crucifié porte une tunique longue et une étole qui le désignent comme étant celui qui opère le sacrifice de son propre corps.[66] Dans le deuxième exemple, cette fonction est attestée par la représentation de la Messe de saint Erhard sur le folio voisin. Cette idée a été reprise sur deux crucifix en bois apparentés au *Volto Santo* de Lucques : ceux de Forsby et de Svenneby, tous deux datés vers 1130 et conservés au Statens Historiska Museum de Stockholm.[67] Ces exemples invitent donc à envisager cette interprétation pour toutes les Crucifixions associées à l'autel, mais je ne connais pas d'autres exemples de Crucifiés vêtus d'une étole. Sur plusieurs crucifix apparentés

[61] L. Van Tongeren, *Exaltation of the Cross. Toward the Origins of the Feast of the Cross and the Meaning of the Cross in Early Medieval Liturgy*, Louvain & Paris, 2000 ; et M. Bacci, "The Volto Santo's legendary and physical image", in J. Mullins, J. Ní Ghrádaigh et R. Hawtree (éds.), *Envisioning Christ on the Cross. Ireland and the early medieval West*, Dublin, 2013, pp. 214-233.

[62] U. Nilgen, "The Adoration of the Crucified Christ at Santa Maria Antiqua and the Tradition of Triumphal Arch Decoration in Rome", in J. Osborne, J. R. Brandt et G. Morganti (éds.), *Santa Maria Antiqua al Foro Romano : cento anni dopo. Atti del colloquio internazionale, Roma, 5-6 maggio 2000*, Rome, pp. 129-135.

[63] A. Frolow, *La relique de la Vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte*, Paris, 1961 ; K. M. Holbert, *Mosan Reliquary Triptychs and the Cult of the True Cross in the Twelfth Century*, PhD, Yale University, 1995.

[64] Sammlung Ferdinand Franz Wallraf, WRM 237.

[65] M. Budde, *Altare portatile. Kompendium der Tragaltäre des Mittelalters, 600-1600*, Münster, 1998, pp. 66-73 (n° 63).

[66] Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 10077, f° 12r, cf. É. Palazzo, *Les sacramentaires de Fulda. Étude sur l'iconographie et la liturgie à l'époque ottonienne*, Münster, 1994, pp. 57-59, et fig. 74 ; A. S. Cohen, *The Uta Codex. Art, Philosophy, and Reform in Eleventh-Century Germany*, University Park, 2000, p. 72.

[67] M. Armandi, "*Regnavit a ligno Deus*. Il Crocifisso tunicato di proporzioni monumentali", in A. M. Maetzke (éd.), *Il Volto Santo di Sansepolcro : un grande capolavoro medievale rivelato dal restauro*, Milan, 1994, pp. 124-135, en part. p. 132.

au *Volto Santo* de Lucques comme la célèbre Majestat Battló, il porte néanmoins une tunique longue et une ceinture dorée. Cette tenue renvoie aux vêtements portés par le Christ entre les candélabres du premier chapitre de l'Apocalypse que les commentaires ont corrélés à son sacerdoce.[68]

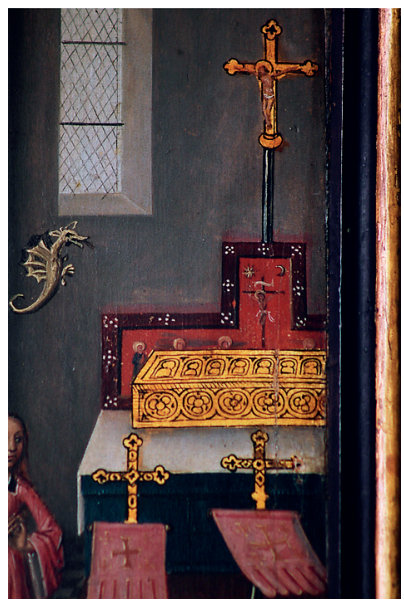

Fig. 10. Korbeek-Dijle, église Saint-Barthélemy, retable de saint Étienne (1522), détail du volet droit, le Transfert des reliques de saint Étienne à Rome (photo de l'auteur)

Depuis le VIII[e] siècle, on a tenu à associer au Christ en gloire une représentation de la croix d'abord et de la Crucifixion ensuite. Les nombreuses solutions existantes montrent clairement que les commanditaires ont voulu associer les deux thèmes, sans toujours en expliciter la raison. La croix apparaît au revers de l'autel de Ratchis et sur la face antérieure de l'autel d'or de Saint-Ambroise de Milan où elle a été habilement combinée avec le Christ en majesté entouré des Vivants et des apôtres.[69] À Saint-Guilhem-le-Désert on l'a vu, la Crucifixion forme le volet droit d'une sorte de diptyque inspiré par les livres de l'officiant (Fig. 4). Sur les retables orfévrés scandinaves, la Crucifixion est intégrée dans la structure générale où elle accompagne une ou plusieurs théophanies qui peuvent apparaître sur l'antependium, le retable et au sommet de l'arc encadrant le crucifix, voire la Vierge à l'Enfant.[70] À Broddetorp, le Christ en croix verse son sang dans un calice, établissant un lien évident avec le sacrifice eucharistique célébré à ses pieds. Ce type de dispositif suggère que les crucifix orfévrés remplaçaient les croix d'autel, mais on ne peut naturellement pas le démontrer.

---

[68] Victorin de Poetovio, *In Apocalypsin*, I, 4, M. Dulaey (éd.), *Victorin de Poetovio. Sur l'Apocalypse*, Paris, 1997 (S.C. 423), pp. 48-48 ; Jérôme, *Commentarius in Apocalypsin*, I, 4, I. Haussleiter (éd.), *Victorini episcopi petavionensis opera*, Vienne & Leipzig, 1916 (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, 49), p. 23 ; Primase, *Commentarius in Apocalypsin*, I, 13 A.W. Adams (éd.), *Primasius episcopus Hadrumetinus. Commentarius*, 1985 (CCSL 92), p. 17 ; Bède le Vénérable, *Explanatio Apocalypsis*, I, 1, P.L. 93, 136 A ; Ambroise Autpert, *Expositionis in Apocalypsin*, I, 13, R. Weber (éd.), *Ambrosii Autperti opera. Expositionis in Apocalypsin*, Turnhout, 1975 (CCCM 27), p. 70 ; Rupert de Deutz, *Commentaria in Apocalypsin*, I, 1, P.L. 169, 855 A.

[69] Parmi l'immense bibliographie, on peut citer C. Capponi (éd.), *L'Altare d'Oro di Sant'Ambrogio*, Milan, 1996 ; C. Hahn, "Narrative on the Golden Altar of Sant'Ambrogio in Milan: Presentation and Reception", *Dumbarton Oaks Papers*, 53 (1999), pp. 167-187 ; E. Thunø, "The Golden Altar of Sant'Ambrogio in Milan", in S. Kaspersen et E. Thunø (éds.), *Decorating the Lord's Table: on the Dynamics between Image and Altar in the Middle Ages.* (International Congress on Medieval Studies, 36, 2001, Kalamazoo), Copenhague, 2006, pp. 63-78 ; et I. Foletti, "L'autel dor de la basilique Saint-Ambroise de Milan au IX[e] siècle : un programme anti-hérétique ?", *Bulletin monumental*,175/2 (2017), pp. 99-204.

[70] S. Kaspersen, "Narrative "Modes" in the Danish Golden Frontals", in Kaspersen et Thunø (éds.), *Decorating the Lord's Table*, pp. 79-127.

Les staurothèques mosanes comportent également une croix qui sera progressivement remplacée par une Crucifixion.[71] Ces objets étaient utilisés lors des différentes adorations de la croix, mais aussi lors des fêtes des saints dont les reliques ont été exceptionnellement associées à celles du saint Bois, comme dans le triptyque de Liège. Les deux triptyques Dutuit suggèrent également qu'ils ont été utilisés dans le cadre de la messe, car les reliques ont été disposées en croix au-dessus d'une représentation de la table du sacrifice et devaient donc remplir la fonction de croix d'autel (Fig. 11).[72] Sur les volets figurent de surcroît des anges chantant le *sanctus* ou présentant une hostie à la manière de l'ange du *Supplices*. Ces œuvres montrent donc que la croix et la Crucifixion ont pu renvoyer concurremment à plusieurs significations et pratiques liturgiques ou dévotionnelles.[73]

Dans la France du XIII^e siècle, la Crucifixion apparaît régulièrement au centre de retables peu développés en hauteur. Sur ceux de la chapelle Saint-Maurice de Saint-Denis et de Saint-Germer-de-Fly, la Crucifixion interrompt le flux narratif qui se déploie sur toute sa largeur, révélant clairement sa prééminence.[74] Ces Crucifixions ne présentent pas d'indices iconographiques renvoyant à l'eucharistie, mais comme pour les retables scandinaves, on peut se demander si elles ne remplaçaient pas les croix d'autel. Cette tradition s'est maintenue au XIV^e siècle puisque dans l'inventaire de Charles V, six ou sept parements en soie destinés à être tendus à l'arrière de l'autel étaient ornés d'une Crucifixion, et cet usage est également attesté sous le règne de Charles VI.[75] Pour l'Angleterre, on peut citer les retables de Thornham Parva (Suffolk ; ca. 1330-40) et de la cathédrale de Norwich (" Dispenser retable " ; ca. 1380-1390).[76] Et pour l'Allemagne, on peut relever parmi les nombreux exemples le retable de Soest conservé à

---

[71] Pour les staurothèques mosanes, voir notamment Ph. Verdier, "Les staurothèques mosanes et leur iconographie du Jugement dernier", *Cahiers de civilisation médiévale*, 16 (1973), pp. 97-121, et pp. 199-213 ; Holbert, *Mosan Reliquary Triptychs* ; S. Balace, *Historiographie de l'art mosan*, thèse de doctorat, Université de Liège, 2009 ; et George, "Le reliquaire de la Vraie Croix de la Walters Art Gallery de Baltimore".

[72] Pour ces deux triptyques, voir I. Biron, D. Morel et T. Borel, "Les triptyques reliquaires Dutuit : de l'œil du connaisseur à l'examen de laboratoire. Histoire d'une réhabilitation", *Technè*, 8 (1998), pp. 97-106.

[73] J'ai développé ces différentes questions dans M. Angheben, "Les staurothèques mosanes et la liturgie eucharistique", in S. Balace, M. Piavaux et B. Van den Bossche (éds.), *L'art mosan (1100-1250) : un art entre Seine et Rhin ? Réflexions, bilans, perspectives. Actes du colloque international. Bruxelles-Liège-Namur, 7-8-9 octobre 2015*, *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 85/86 (2014-2015) (paru en 2019), pp. 43-53.

[74] F. Joubert, "Les retables du milieu du XIII^e siècle à l'abbatiale de Saint-Denis", *Bulletin monumental*, 131 (1973), pp. 17-27 ; et Ead., "Un recours aux retables sculptés en pierre, à l'abbatiale de Saint-Denis (XIII^e siècle)", in J. Kroesen et V. Schmidt (éds.), *The Altar and its Environment : 1150-1400*, Turnhout, 2009, pp. 109-123. On trouvera d'autres exemples dans P.-Y. Le Pogam (dir.), *Les premiers retables (XII^e – début du XV^e siècle). Une mise en scène du sacré*, Milan et Paris, 2009.

[75] S. Nash, "The "Parement de Narbonne" : context and technique", dans C. Villers (éd.), *The fabric of images. European paintings on textile supports in the fourteenth and fifteenth centuries*, Londres, 2000, pp. 77-87 ; et N. Roman, "La place des soies monochromes dans les arts autour de 1400", in M. Boudon-Machuel, M. Brock et P. Charron (éds.), *Aux limites de la couleur : monochromie & polychromie dans les arts (1300 - 1650)*, Turnhout, 2011, pp. 49-59.

[76] A. Massing (éd.), *The Thornham Parva Retable : technique, conservation and context of an English medieval painting*, Londres, 2003 ; et T. A. Heslop, "The Norwich Cathedral passion altarpiece ("The Despenser retable")", dans T. A. Heslop et H. E. Lunnon (éd.), *Norwich. Medieval and early modern art, architecture and archaeology*, Leeds, 2015 (Conference transactions / British Archaeological Association, 38), pp. 201-215.

Fig. 11. Paris, Petit Palais, « grand » triptyque Dutuit (O. Dut. 1237), vue d'ensemble (archives de l'auteur)

la Gemäldegalerie de Berlin, car sa dimension eucharistique est établie par la figure de l'Église recueillant le sang du Christ. Plus significativement encore, la croix du Golgotha a été traitée comme un crucifix orfévré et a dès lors pu jouer le rôle de la croix d'autel.[77]

Sur les retables peints italiens, la Crucifixion n'apparaît que tardivement, probablement pour plusieurs raisons : la Crucifixion était généralement représentée sur une croix peinte dressée au-dessus de l'autel ou de l'entrée du sanctuaire, les dimensions ne permettaient guère la superposition des trois images canoniques et surtout l'Homme de douleur, l'*imago pietatis*, semble avoir rempli les mêmes fonctions que la Crucifixion.[78] Lorsque les retables recevront des dimensions plus étendues, on introduira parfois une Crucifixion au sommet, exceptionnellement combinée avec l'*imago pietatis*. On peut mentionner à cet égard le polyptyque relativement précoce d'Ugolino di Nerio conservé au Cleveland Museum of Art (ca. 1340), celui de la cathédrale de Vicence peint par Lorenzo Veneziano en 1366 ou celui de l'Annonciation de Giovanni del Biondo conservé à la Galleria dell'Accademia de Florence (1380-1385).[79]

En Castille et en Aragon, on a très précocement disposé une Crucifixion au-dessus de représentations de saints en pied entourés de scènes narratives, comme sur le Retablo de san

[77] K. Krüger, "*Hoc est enim corpus meum* : Bild und Liturgie im gemalten Altaraufsatz des 13. Jahrhunderts", in J. Poeschke et al. (éd.), *Das Soester Antependium und die frühe mittelalterliche Tafelmalerei* (*Westefalen*, 80, 2002), Münster, 2005, pp. 221-244, en part. p. 233.

[78] Voir à ce sujet E. Panofsky, "*Imago Pietatis* ein Beitrag zur Typengeschichte des "Schmerzensmanns" und der *Maria Mediatrix*", in *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage*, Leipzig, 1927, pp. 261-308 ; et H. Belting, *L'image et son public au Moyen Âge*, Paris, 1998.

[79] H. S. Francis, "An altarpiece by Ugolino da Siena", *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 48 (1961), pp. 195-205 ; C. Guarnieri, *Lorenzo Veneziano*, Cinisello Balsamo & Milan, 2006, pp. 190-192; Offner, *A critical and historical corpus of Florentine painting. Section 4, The fourteenth century*, vol. 4, *Giovanni del Biondo*, part. 2, 1969, pp. 107-114.

Cristóbal du Prado, qui date probablement de la fin du XIIIe siècles.[80] Et parmi les nombreux exemples aragonais, on peut citer le retable de Sangre de Alcover conservé au Museo Diocesano de Tarragone (1350-1375) et celui du Maestro de Estopanya conservé au MNAC (1350-1370).[81] Dans l'ensemble de l'Occident chrétien, la fonction eucharistique de ces Crucifixions a quelquefois été exprimée par des anges recueillant le sang du Christ, comme sur le Parement de Narbonne qui devait servir durant le Carême.[82] Sur les retables sculptés de la fin du Moyen Âge, la Crucifixion est très fréquemment présentée de manière théâtrale sur le volet central, mais ce thème n'a guère été exploité. On peut néanmoins citer l'exemple de l'imposant retable de St. Martin de Lorch am Rhein, dans la Hesse, daté de 1483.[83] Le thème est également présent sur les panneaux peints comme sur le retable de Friedberg (1370-1380) conservé au Hessische Landesmuseum de Darmstadt.[84]

Exceptionnellement, la fonction eucharistique de la Crucifixion a été établie par son intégration dans une vision des sept sacrements comme sur le retable du Museo de Bellas Artes de Valence attribué à Gherardo Starnina, celui de Rogier van der Weyden et celui d'un de ses émules anonymes, le Maître de la Rédemption du Prado.[85] Dans ces compositions, la Crucifixion fait toutefois écho aux sept sacrements et pas uniquement à celui de l'eucharistie, confirmant ainsi l'étendue et la complexité de son champ sémantique. Sur le retable de Valence, la représentation de la communion n'a d'ailleurs pas été mise en évidence. Il en va différemment sur les deux autres où l'eucharistie est le seul sacrement représenté derrière la Crucifixion inscrite dans une église : les autres sacrements ont été relégués dans les bas-côtés chez Rogier van der Weyden et sur les voussures d'une sorte d'arc diaphragme chez le Maître de la Rédemption du Prado. Ces quelques exemples choisis dans l'immense corpus de Crucifixions ornant l'autel montre la polysémie du thème et le profit que l'on peut retirer d'une approche à la fois sérielle et monographique prenant en considération ses nombreux sens et fonctions.

La Vierge à l'Enfant

Ce thème apparaît au début du XIe siècle sur l'antependium disparu de la cathédrale de Gérone et s'imposera progressivement durant le siècle suivant sur la face antérieure de l'autel

[80] F. Gutiérrez Baños, "El Retablo de San Cristóbal", *Boletín del Museo del Prado*, 28/46 (2010), pp. 6-21.

[81] M. L. Melero Moneo, *La pintura sobre tabla del gótico lineal : frontales, laterales de altar y retablos en el reino de Mallorca y los condados catalanes*, Barcelone, 2005, pp. 185-190 (1350-1375) ; et R. Alcoy i Pedrós et P. Beseran i Ramon, "Els tallers del primer tres-cents a l'arxidiòcesi de Tarragona ", in A. Pladevall Font, F. Ruiz i Quesada et R. Alcoy i Pedrós (éds.), *L'art gòtic a Catalunya. Pintura. I. De l'inici a l'italianisme*, Barcelone, 2005, pp. 125-131, en part. pp. 130-131.

[82] Nash, "The 'Parement de Narbonne'".

[83] R. Kahsnitz et A. Bunz, *Die grossen Schnitzaltäre : Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol*, Munich, 2005, pp. 122-133.

[84] U. Gast, *Der große Friedberger Altar und der Stilwandel am Mittelrhein nach der Mitte des 14. Jahrhunderts*, Berlin, 1998.

[85] V. Mauro, "Il settenario sacramentale nell'arte. 2a parte : riflessioni e riletture sull'organismo sacramentale", *Giornale di bordo*, 3a serie, 55 (2020), pp. 1-19. Pour le Maître de la Rédemption du Prado, voir G. Steyaert, "Le Maître de la Rédemption du Prado", in V. Bücken et G. Steyaert (éds.), *L'héritage de Rogier van der Weyden. La peinture à Bruxelles 1450-1520*, Thielt, 2013, pp. 147-151.

ou au-dessus, sous la forme d'une statue inscrite ou non dans un tabernacle, au centre d'un retable ou encore sur le pignon d'une châsse tournée en permanence ou temporairement vers la nef comme celles d'Aix-la-Chapelle, de Cologne et de Stavelot.[86] À partir du XIII^e^ siècle, le thème supplantera les deux autres images canoniques dans le décor des autels, suivant ainsi l'irrésistible progression de la dévotion mariale. C'est d'autant plus remarquable que cette évolution s'est produite en même temps que celle des images hagiographiques qui se sont imposées sur quantités de décors d'autels.

Dans de nombreuses compositions, la Vierge a toutefois pu recevoir un sens eucharistique car au moment de la consécration, c'est une nouvelle Incarnation qui se produit à travers le phénomène de la transsubstantiation.[87] Elle remplit de surcroît une fonction analogue à celle du prêtre en présentant le corps du Fils incarné destiné au sacrifice. Depuis le IV^e^ siècle, des auteurs comme le Pseudo-Épiphane, Jean Chrysostome, Paschase Radbert et Guerric d'Igny ont suggéré ou affirmé cette fonction sacerdotale en la qualifiant de prêtre ou en comparant l'officiant saisissant l'hostie à Marie tenant son Enfant au moment de l'Adoration des Mages et de la Présentation au Temple.[88] Au XI^e^ siècle, Pierre Damien a utilisé cette comparaison pour justifier le célibat des prêtres qui manipulent le corps du Christ et doivent par conséquent préserver leurs mains de toute souillure, à l'instar de la Vierge.[89] Au XIII^e^ siècle, Gautier de Coinci a décrit la Vierge donnant la communion à un enfant juif et ce récit a été illustré sous la forme d'une statue mariale posée sur un autel, tendant une hostie à cet enfant.[90] Sur un tableau commandité en 1438 par la confrérie du Puy Notre-Dame d'Amiens intitulé *Le Sacerdoce de la Vierge* (1438), Marie a été représentée en prêtre de l'Ancien Testament et une miniature reproduisant une autre commande de cette confrérie la montre debout derrière l'autel tenant l'Enfant posé dans un calice.[91] Le poème qui a inspiré cette composition identifie la Vierge au calice, mais l'image la présente comme le prêtre consacrant le vin eucharistique.

Le sacerdoce marial a été affirmé dès la fin du XI^e^ siècle dans la peinture romane catalane où l'on a attribué à Marie entourée des apôtres un calice et une chasuble qui en font une figure

---

[86] Pour l'antependium de Gérone, voir F. Español, "El escenario litúrgico de la catedral de Girona (s. XI-XIV)", *Hortus Artium Medievalium*, 11 (2005), pp. 213-232. Pour les Vierges inscrites dans un tabernacle, voir F. Gutiérrez Baños, J. Kroesen et E. Andersen (éds.), *The Saint Enshrined. European Tabernacle-altapieces, c. 1150-1400*, Barcelone, 2020 ; et J. Kroesen et P. Tångeberg, *Helgonskåp : Medieval Tabernacle Shrines in Sweden and Europe*, Petersberg, 2021.

[87] H. van Os, *Sienese altarpieces: 1215-1460 : Form, Content, Function*, Groningen, 1984, vol. 1, pp. 14-15, et vol. 2, p. 37.

[88] H. Barré, *Prières anciennes de l'Occident à la Mère du Sauveur. Des origines à saint Anselme*, Paris, 1963.

[89] Pierre Damien, *Epistola 61*, K. Reindel (éd.), *Die Briefe des Petrus Damiani*, 4 vol., Munich, 1983-1993 (MGH, Epistolae. Die Briefe der deutschen Kaiserzeit, IV), II, pp. 214-216.

[90] Gautier de Coinci, *Les Miracles de Nostre Dame*, I Mir 12, vv. 20-35, V. F. Koenig (éd.), *Les miracles de Nostre Dame. Tome deuxième. Du I Mir au I Mir 30*, Genève & Paris, 1961, pp. 95-96. Pour les représentations de ces miracles, voir F. Murcia Nicolás, *Imágenes milagrosas y cultura visual en el siglo XIII : Les miracles de Notre Dame de Gautier de Coinci,* Aguilar de Campoo, 2016.

[91] P. J. Cardile, "Mary as priest : Mary's Sacerdotal position in the Visual Arts", *Arte Cristiana*, 72 (1984), pp. 199-208 ; C. J. Purtle, "Le Sacerdoce de la Vierge et l'énigme d'un parti iconographique exceptionnel", *La Revue du Louvre et des musées de France*, 46 (1996), pp. 5-6. Pour le manuscrit des Chants royaux du Puy Notre-Dame d'Amiens (BnF, ms. fr. 145, f° 9v), voir A. André et al., *Les Puys d'Amiens : chefs-d'œuvre de la Cathédrale Notre-Dame*, Dijon, 2021, pp. 38-41.

de l'Église mais aussi une image de l'officiant terrestre entouré de la communauté locale.[92] Sur les nombreux antependiums catalans, la Vierge ne porte un calice que sur celui de Martinet, dans le cadre d'une Ascension, autrement dit une composition comparable à celles des peintures absidales où une théophanie domine la Vierge entourée des apôtres (Fig. 12).[93] La Vierge porte également un calice sur la statue en bois de Santa Coloma d'Andorre où elle fait écho à la peinture ornant la paroi orientale du sanctuaire exécutée quelques décennies plus tôt où Marie expose le même attribut.[94] Les statues en bois et les antependiums qui lui confèrent une chasuble sont en revanche beaucoup plus nombreux. Et sur le frontal de Mossol, sa fonction sacerdotale a été explicitement exprimée dans la Présentation au Temple où elle maintient son Enfant au-dessus de l'autel où repose déjà une hostie marquée du monogramme du Christ (Fig. 13).

La dimension liturgique de la troisième image canonique a également été affirmée par les Mages qui évoquent la procession de l'offertoire.[95] À partir du XII^e^ siècle, les commentaires de la liturgie ont établi des correspondances très précises entre les deux, rapprochant notamment l'hostie, l'or offert par le premier Mage et les pièces de monnaie en or offertes par les plus nantis. Honorius Augustodunensis, suivi par Sicard de Crémone et Guillaume Durand, a en effet comparé celui qui offre de l'or au premier Mage.[96] Il a également expliqué les raisons pour lesquelles l'hostie présente l'aspect d'une pièce de monnaie en se fondant notamment sur la parabole des ouvriers de la vigne (Mt 20, 1-16).[97]

Ces idées ont trouvé de nombreux échos dans l'iconographie où les Mages portent souvent un calice ou un ciboire, comme sur la châsse des Rois Mages de Cologne.[98] Parfois, le premier offre des pièces d'or présentant le même décor de croix que les hosties comme sur l'autel de la cathédrale de Cologne dont le décor est en partie conservé au Musée Schnütgen.[99] On peut également citer l'exemple plus ancien de l'autel de Grandmont et le retable de la Mare de Déu de Barcelone-Cambridge, attribué tantôt à Arnau Bassa, tantôt au Maître

[92] M. Angheben, "La Vierge à l'Enfant comme image du prêtre officiant. Les exemples des peintures romanes des Pyrénées et de Maderuelo", *Codex aquilarensis*. 28. *Creer con imágenes en la Edad Media* (2012), pp. 29-74.

[93] Worcester Art Museum (Massachussets), cf. A. Semoglou, "El viaje de ultratumba de la Virgen en el arte románico catalán : el caso de los altares de Martinet y de Sant Romà de Vila", *Románico*, 23 (2016), pp. 16-23.

[94] T. Heilbronner, "The wooden "Chasuble Madonnas" from Ger, Ix, Targasona and Tallò. About the iconography of Catalan Madonna statues in the Romanesque period", *Locvs amœnvs*, 9 (2007-2008), pp. 31-50 ; Id., *Ikongraphie und zeitgenössische Funktion hölzerner Sitzmadonnen im romanischen Katalonien*, Hambourg, 2013 ; et M. Angheben, "Les statues mariales pyrénéennes et la progressive assimilation de la Vierge à l'Enfant au prêtre officiant", in S. Brouquet (éd.), *Sedes sapientiae. Vierges Noires, culte marial et pèlerinages en France méridionale*, Toulouse, 2016, pp. 19-45.

[95] U. Nilgen, "The Epiphany and the Eucharist : on the Interpretation of Eucharistic Motifs in Medieval Epiphany Scenes", *The Art Bulletin*, 49 (1967), pp. 311-316.

[96] Honorius Augustodunensis, *Gemma animae*, I, 27, P.L. 172, 553 A-B ; Sicard de Crémone, *Mitrale*, III, 5, Sarbak et Weinrich (éds.), *Sicardi Cremonensis*, p. 168, lignes 57-61.

[97] Honorius Augustodunensis, *Gemma animae*, I, 35, P.L. 172, 555 B.

[98] L. V. Ciresi, "A Liturgical Study of the Schrine of the Three Kings in Cologne", in C. Hourihane (éd.), *Objects, Images and the Word. Art in the Service of the Liturgy*, Princeton, 2003, pp. 202-230 ; et Ead., "Of Offerings and Kings : The Schrine of the Three Kings in Cologne and the Aachen Karlsschrein and Marienschrein in Coronation Ritual", in B. Reudenbach et G. Toussaint (éd.), *Reliquiare im Mittelalter*, Berlin, 2005, pp. 165-185.

[99] H. P. Hilger, "Die grossen Kölner Reliquienaltäre des 14. Jahrhunderts", *Kölner Domblatt*, 60 (1995), pp. 103-116, en part. pp. 112-113.

Fig. 12. Retable de Martinet, Worcester Art Museum (Massachusetts ; photo Wikimedia Commons)

Fig. 13. Retable de Mossol, Barcelone, MNAC (photo du musée)

de Baltimore (1347-1360), où le calice porté par le premier Mage assimile les pièces en or qu'il contient à des hosties.[100] À partir du XII^e^ siècle, on a pris l'habitude d'associer la Vierge à l'Enfant des antependiums et des retables à une procession des Mages comme à Espinelves où ils portent des objets liturgiques dans leurs mains voilées (Gérone ; ca. 1180) ou à Oberwesel

[100] R. Alcoy i Pedrós, "El Mestre de Baltimore", in Pladevall Font, Ruiz i Quesada et Alcoy i Pedrós (éds.), *L'art gòtic a Catalunya*, I, pp. 188-205, en part. pp. 198-204.

(Rhénanie-Palatinat ; ca. 1330-1350).[101] Le plus souvent, la procession est toutefois disposée à gauche, au registre inférieur comme sur les retables d'Aralar (fin XII^e siècle) et d'Altenberg (Frankfurt, Städel Museum ; ca. 1350), et de nombreux antependiums scandinaves dont celui de Tingelstad (1275-1310).[102]

La dimension liturgique des images de la Vierge peut également être envisagée lorsqu'elle est associée aux formes ou à la fonction du tabernacle. Lorsqu'une statue mariale est disposée dans un retable à volets, elle peut évoquer le tabernacle de l'Ancien Testament, qui abritait la manne, et le tabernacle eucharistique, mais il est très difficile de l'établir fermement. De nombreuses statues mariales possèdent une cavité qui a pu servir de réserve eucharistique plutôt que de reliquaire. Guillaume Durand affirme d'ailleurs que la *capsa* contenant le saint sacrement est le corps de la Vierge.[103] Cette interprétation ne peut toutefois être démontrée que pour de rares exemples comme la statue de facture limousine d'Artajona. Sur la porte fermant le réceptacle aménagé dans le trône apparaît en effet le Sacrifice de Caïn et Abel, un des trois paradigmes vétérotestamentaires mentionnés dans le *Supra quae.*[104] Cette interprétation peut également être établie pour une remarquable série de Vierges-tabernacles mallorquines et envisagée pour les Vierges ouvrantes.[105]

En Italie, la fonction sacerdotale de la Vierge a été déduite de plusieurs attributs. Comme dans le monde byzantin, elle maintient dans sa mains droite une pièce de tissu dans laquelle on pourrait voir un manipule.[106] On peut citer notamment l'exemple de la Madonna della Carbonara de Viterbe (ca. 1200). Dans la peinture toscane de la seconde moitié du XIII^e siècle, Marie porte l'Enfant dans une grande pièce de tissu évoquant peut-être le corporal, comme le suggère le décor formé de lignes bleues. Les exemples les plus célèbres sont la Madonna del Bordone de Coppo di Marcovaldo et celle du Museo dell'Opera del Duomo d'Orvieto provenant de Santa Maria dei Servi et attribuée au peintre florentin (Fig. 14).[107] De manière très ponctuelle

[101] M. Beltrán González, "El frontal d'altar de Sant Vincenç d'Espinelves. Drames litúrgics al voltant de la figura de la Verge Maria", *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, 5 (2011-2012), pp. 21-47 ; et Id., "La performance catedralicia como modelo de prestigio. La iconografía del frontal de la Mare de Déu i els Profetes", *Eikón / Imago*, 1 (2012), p. 39-70. Pour le retable d'Oberwesel, voir N. Wolf, *Deutsche Schnitzretabel des 14. Jahrhunderts*, Berlin, 2002, pp. 95-111.

[102] Ce retable se trouve au Kulturhistorisk Museum d'Oslo. Voir également les exemples conservés au musée de Bergen cf. J. Kroesen et S. Kuhn, *The medieval church art collection. University Museum of Bergen (Norway)*, Ratisbonne, 2022. Pour le retable d'Altenberg, voir Wolf, *Deutsche Schnitzretabel*, pp. 122-129.

[103] Guillaume Durand, *Rationale divinorum officiorum*, I, 3, 25, Davril et Thibodeau (éds.), *Guillelmi Duranti Rationale*, p. 42, ligne 278.

[104] C. Fernández-Ladreda, J. Martínez de Aguirre et C. J. Martínez Àlava (éds.), *El arte románico en Navarra, Gobierno de Navarra*, Pampelune, 2004, pp. 409-410.

[105] M. Cerdà Garriga, *Fusters i imaginaires a la Mallorca medieval (1229-1520) : els artífexs de l'escultura en* fusta, Madrid, 2019 ; E. Gertsman, *Visualizing Medieval Performance : Perspectives, Histories, Contexts*, Aldershot Burlington, 2008.

[106] Cette lecture a été proposée pour les Vierges byzantines par A. Lidov, *Hierotopy. Spatial Icons and Image-Paradigms in Byzantine Culture*, Moscou, 2009, pp. 225-255 (en russe) et pp. 332-334 (résumé en anglais).

[107] H. Belting, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Paris, 1990, p. 530. Pour les Madones de Coppo di Marcovaldo, voir M. Boskovits, *The origins of Florentine painting, 1100-1270 (A critical and historical corpus of Florentine painting, Section I, vol. I)*, Florence, 1993, p. 510-523 ; et Id., *Mediaeval panel painting in Tuscany, 12th to 13th century : a supplement, Florence*, Florence, 2021 (*non vidit*).

Fig. 14. Coppo di Marcovaldo (attr.), Madone des servites, Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo (photo Wikimedia Commons)

enfin, Bernardo Daddi a peint sur le retable de Santa Maria Novella l'Enfant exposant un phylactère citant un passage johannique qui l'assimile au pain descendu du ciel.[108]

Je pense par ailleurs qu'à Sienne d'abord et à Florence ensuite, on a conféré à l'Enfant un vêtement analogue à celui du grand-prêtre. Les passages vétérotestamentaires décrivant l'éphod ne permettent pas d'en comprendre les formes avec précision, ce qui explique les divergences dans ses représentations médiévales. Dans la Toscane de la fin du XIII^e^ siècle et du

[108] R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Section III, vol. V, Bernardo Daddi and his circle, A new edition with additional material, notes and bibliogr. ed. by Miklós Boskovits. Assisted by Ada Labriola and Martina Ingendaay Rodi*, Florence, 2001, pp. 210-220.

XIV^e^ siècle, on l'a toutefois représenté avec un pectoral en tissu orné de pierre précieuses, des bandeaux dorés ressemblant à des bretelles mais qui n'en remplissent que très rarement la fonction et une ceinture dorée. Cette ceinture est d'ailleurs souvent passée sous les aisselles, comme le précisent les Antiquités judaïques de Flavius Josèphe.[109] Chez l'Enfant, cette ceinture figure dans la peinture siennoise dès les environs de 1260 et les autres composantes apparaissent sur la Madone Rucellai de Duccio di Buoninsegna et plus tard chez Giotto et Bernardo Daddi, pour ne citer que les peintres les plus célèbres. L'Enfant se présenterait donc à la fois comme la victime et le grand-prêtre de la liturgie céleste. C'est d'autant plus vraisemblable que la deuxième offrande des Mages, celle de l'encens, évoque ses qualités de prêtre. Cette hypothèse appelle toutefois une longue démonstration que je développerai ailleurs. Il en va de même pour le thème de l'Annonciation qui pourrait être conçu comme le paradigme de la transformation des espèces opérée à l'autel. Les arguments ne manquent pas mais ils requièrent un long développement.

Pour terminer ce rapide survol, il faut mentionner que dans la peinture des Pays-Bas méridionaux, de nombreux thèmes mariaux ont été interprétés dans un sens eucharistique.[110] On peut citer notamment le retable de Colombe de Rogier van der Weyden où la Vierge maintient l'Enfant sur un linge blanc dans l'Adoration des Mages et dans la Présentation au Temple. D'autant que cette œuvre en a inspiré plusieurs autres comme le triptyque du Prado de Hans Memling. Dans ces compositions, Marie donne l'impression que l'Enfant est la victime présentée aux Mages avant d'être emmenée au Temple, identifié à une église.

***

De très nombreuses œuvres permettent donc d'interpréter les trois images canoniques dans une perspective eucharistique et invite dès lors à confronter les exemples moins explicites à cette lecture. On peut citer à cet effet le grand retable de Valladolid attribué à Juan Rodriguez de Toledo daté de 1415-1420 qui superpose les trois images canoniques (Fig. 15).[111] Dans la Crucifixion, un ange recueille le sang du Christ mais les deux autres thèmes sont dépourvus d'indices de ce type. Dans le cycle narratif qui les flanque, on rencontre en revanche à quatre reprises le même sarcophage en marbre rose : dans la Nativité, l'Adoration des Mages, la Mise au tombeau et la Messe de saint Grégoire. Ce fil conducteur montre que l'Enfant assis sur les genoux de sa Mère est appelé à être sacrifié et déposé dans le tombeau, et que celui-ci est une figure de l'autel où ce sacrifice doit être commémoré quotidiennement. Ce programme n'établit pas fermement le sacerdoce du Christ et celui de la Vierge, mais il permet de le supposer et, en tout cas, d'interpréter l'œuvre dans un sens liturgique qui s'ajoute à ses dimensions dévotionnelle et politique. La Vierge pose en effet la mitre sur la tête du commanditaire, Sancho de Rioja, tandis que l'Enfant couronne un souverain, sans doute Fernando de Antequera plus connu sous le nom de Ferdinand I^er^ d'Aragon.

---

[109] Flavius Josèphe, *Antiquitates Judaicae*, III, 154, É. Nodet (éd.), *Les antiquités juives. Livres I à III*, Paris, 1992, p. 174.

[110] B. G. Lane, *The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*, New York, 1984.

[111] F. Gutiérrez Baños, "La pintura gótica en la Corona de Castilla en la primera mitad del siglo XV. La recepción de las corrientes internacionales", in M. del C. Lacarra Ducay (éd.), *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Saragosse, 2007, pp. 87-138.

Fig. 15. Retable de Valladolid attribué à Juan Rodriguez de Toledo (1415-1420), Madrid, Musée du Prado (archives de l'auteur)

Cette œuvre illustre donc parfaitement la polysémie des trois images canoniques. Elle montre également que pour comprendre les décors d'autels et en particulier ceux de la fin du Moyen Âge, il est indispensable de prendre en considération la longue tradition iconographique rapidement exposée dans cet article, tout en abordant chaque œuvre comme une création unique.