

# LES ECHOS DE SAINT-MAURICE

Edition numérique

Jean-Marie THEURILLAT

Notes d'iconographie mariale au  
Trésor de l'Abbaye de Saint-  
Maurice

Dans *Echos de Saint-Maurice*, 1954, tome 52, p. 134-139

© Abbaye de Saint-Maurice 2012



# Notes d'iconographie mariale

## au Trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice

Il serait vain et fastidieux de dresser un inventaire des œuvres d'art consacrées à la Vierge Marie au Trésor de l'Abbaye. C'est une douzaine de scènes qu'il faudrait recenser et décrire : de l'Annonciation au Calvaire, tous les actes de la vie de Marie sont représentés par les orfèvres des XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. L'iconographie mariale y est même beaucoup plus riche et plus variée que celle des martyrs d'Agaune. Il faut choisir, et renoncer ainsi à de bien belles choses.

La Vierge en majesté, placée sur l'un des petits côtés de la châsse de saint Maurice par ceux qui l'ont constituée avec des éléments antérieurs, est en argent repoussé, en partie doré, de faible relief ; seuls les bras et la tête sont traités en ronde bosse et portent des traces de peinture. Le visage est si incliné vers la terre qu'il semble bien que cette Vierge ait appartenu autrefois à un groupe d'orfèvrerie destiné à être vu d'en bas, un retable sans doute. La Vierge tient une pomme dans la main droite, et son bras gauche s'avance, comme en un geste de soutien : elle a dû primitivement être une Vierge à l'enfant. C'est du moins ce que suggèrent son attitude, les traces de soudure relevées sur les genoux, ainsi que l'iconographie de l'époque. Une comparaison avec les autres personnages de la châsse, qui sont du milieu du XII<sup>e</sup> siècle, nous montre en effet que le visage a perdu de son hiératisme et que le drapé du manteau s'est fait plus savant ; elle est plus femme que les premières Vierges romanes, mais elle n'est encore pas assez dégagée et libre pour qu'on puisse en porter la date de composition après les années 1220-1230.

***Page précédente: Vierge en majesté***

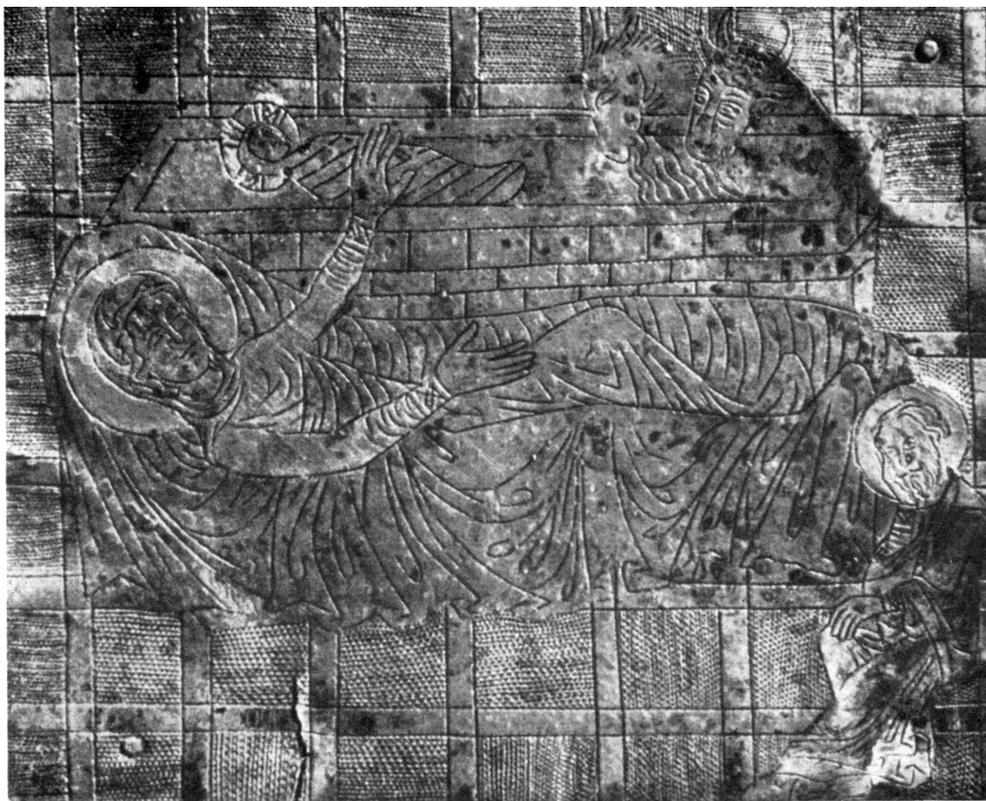
Statue d'argent, vers 1220-1230,  
sur la châsse de saint Maurice,  
au Trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice  
(photo Boissonnas, Genève)

Nous pensons avoir une autre confirmation de notre hypothèse de Vierge à l'enfant dans le parallèle que l'on peut établir avec une Vierge gravée sur le petit côté de la châsse commandée en 1225 par l'Abbé Nantelme : même attitude générale, même traitement du drapé, position identique des bras et de la main droite tenant une pomme. L'enfant, assis de trois-quart sur le genou gauche de sa mère, bénit de la main droite levée à la hauteur de la poitrine de sa mère, tandis qu'il serre une petite pomme dans la gauche.

L'enfant devait dans le cas qui nous occupe être également assis sur le genou gauche de sa mère, maintenu bien appuyé contre son bras, comme en signe d'appartenance : c'est, semble-t-il, le sens de l'inscription qui constituait le nimbe de la Vierge et qui est ici découpé en petits fragments décoratifs : IESSE / VIRGA / FRO / NDVIT /IHESVM V / IRGO / GENVIT / GREMI / O CON / TINVIT / CONTINE / NTEM / OMNIA. Mais la mère ne le garde pas jalousement : ses yeux ne sont pas tournés vers lui, mais vers les hommes ses frères, à qui elle est toute prête à le donner. Et si le regard de Marie est empreint d'une sereine gravité, c'est qu'elle tient sur son sein l'espérance du monde, le fruit de l'arbre de Jessé, qui un jour devra quitter la tige qui l'a produit, pour être livré au pressoir.

Le motif central de l'une des grandes faces de la châsse de l'Abbé Nantelme est consacré à la Nativité. Sur un fond de damier sommairement guilloché, l'artiste a gravé dans une plaque de cuivre une scène où les personnages se détachent polis, argentés ou dorés. Tout semble fait ici pour dérouter nos habitudes : la Vierge, couchée sur une sorte de matelas, occupe le centre de la composition ; son regard se détourne de son fils, tandis qu'un geste du bras gauche nous invite à considérer l'enfant étendu au-dessus d'elle sur un autel stylisé. Quant à saint Joseph, il est placé — nous allions dire relégué — au pied du lit de Marie, dans l'angle inférieur droit : il est assis, l'air pensif, tenant son visage appuyé sur la main droite ; l'âne et le boeuf contemplant l'enfant, à une distance respectueuse.

Nous sommes bien loin des Nativités auxquelles nous ont habitués les peintres et les sculpteurs depuis le quattrocento.



### La Nativité

Scène gravée sur la châsse de l'Abbé Nantelme, de 1225  
au Trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice

Ici, point de Vierge adoratrice, ni d'enfant délicatement couché dans une crèche de cérémonie. Il faut remonter aux sources de l'iconographie de Noël pour en comprendre le sens et la portée.

On sait, depuis les remarquables travaux d'Emile Mâle, qu'à l'origine l'art chrétien fut double : il y eut un art chrétien des grandes villes grecques, Alexandrie, Antioche, Ephèse, et il y eut un art chrétien de Jérusalem et des régions syriennes. Ils ne restèrent évidemment pas sans se compénétrer, mais on peut encore reconnaître l'influence de leur physionomie propre dans la sculpture et dans l'orfèvrerie romanes et gothiques.

« Ce que les Grecs ont vu dans l'Évangile, dit Emile Mâle, c'est son côté lumineux, non son côté douloureux. Ils en ont bien rendu la douceur, mais on dirait que la majesté leur est restée inaccessible. » Les Nativités de cette tradition sont pleines de charme ; et l'on a pu, avec beaucoup de raison, comparer l'une d'elle à une idylle alexandrine. On notera quelques variantes dans les ivoires, les manuscrits et les sarcophages de cette formule ; mais tous ont un trait commun : la Vierge y est représentée assise, généralement de face, un peu à l'écart de l'enfant. Une mère paisiblement assise après l'enfantement ne peut avoir enfanté dans la douleur comme les autres femmes : c'est sans doute ce caractère miraculeux et virginal de la nativité qu'ont voulu rendre sensible les artistes inspirés par les théologiens alexandrins. Il est curieux de remarquer que le charme particulier de cette scène n'a pas rencontré le succès que l'on pourrait supposer ; on en connaît très peu d'exemplaires et les derniers témoins semblent dater de l'extrême fin du X<sup>e</sup> siècle.

« C'est en effet à la formule syrienne que l'avenir était réservé. » L'Occident dut la connaître très tôt, bien que l'on n'ait pas d'exemple antérieur à l'époque carolingienne. On peut dire en tout cas, avec une quasi-certitude, que toutes les Nativités occidentales, du XI<sup>e</sup> à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, dérivent des prototypes syriens.

Il n'y a pas ici la même rigueur théologique dont paraît s'être inspirée l'école « hellénistique ». L'artiste veut toucher, émouvoir : Noël devient presque une scène de pitié. La Vierge couchée sur un matelas en est l'élément essentiel ; et l'on ne paraît pas s'être ému de la difficulté dogmatique de cette représentation. Un commentateur grec du XII<sup>e</sup> siècle,

Messaritès, l'explique ainsi : « La Vierge laisse voir le visage d'une femme qui vient de souffrir — bien qu'elle ait évité la douleur — pour que l'Incarnation ne soit pas suspectée ».

La scène, fort simple au début, s'enrichira, à Byzance surtout, d'éléments nouveaux tirés de l'Evangile ou des apocryphes : le bain de l'enfant par une ou deux sages-femmes (épisode emprunté à *l'Evangile de la Nativité de Marie et de l'Enfance du Christ*), l'inscription de la scène à l'intérieur d'une grotte, la présence des anges, des bergers et des Mages. L'Italie et une partie de la Provence restèrent fidèles à la composition orientale arrivée à son plein développement ; mais en général l'Occident la réduisit à sa plus simple expression : la Vierge et l'Enfant couchés, saint Joseph assis. En même temps se développe un symbolisme nouveau, proprement latin, et dont le premier témoin paraît être un vitrail de Chartres, du milieu du XII<sup>e</sup> siècle. La crèche devient un autel, et dès sa naissance l'Enfant est représenté à l'état de victime. *Ponitur in presepio id est corpus Christi super altare* (l'Enfant posé dans la crèche c'est le corps du Christ sur l'autel), dit un commentaire médiéval. Comme pour nous rendre cette symbolique plus sensible encore, un miniaturiste du XIII<sup>e</sup> siècle a représenté Jésus crucifié au-dessus de l'Enfant étendu sur l'autel ; la croix sort de l'autel même où l'Enfant est couché.

Plus rien de tendre dans cette scène : la Vierge « semble détourner la tête pour ne pas voir son fils, elle regarde vaguement devant elle quelque chose d'invisible. Devant un tel mystère, les sentiments humains se taisent, et même l'amour maternel. Marie garde un religieux silence. Elle repasse dans son esprit, disent les commentateurs, les paroles des prophètes et les paroles de l'ange, qui viennent de se réaliser. Saint Joseph imite son silence, et tous les deux, immobiles, les yeux fixes, semblent écouter leur âme. Il y a loin d'une pareille conception, si grandiose et toute théologique, aux " crèches " pittoresques qui apparaissent au commencement du XV<sup>e</sup> siècle et qui marquent la fin du grand art religieux » .

Jean-Marie THEURILLAT

<sup>1</sup> Emile Mâle, *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France*, 6<sup>e</sup> édit., Paris, 1925, p. 188. Les citations précédentes sont également empruntées à cet ouvrage ou à *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*, Paris, 1922, du même auteur.