

Frère Benoît van den Bossche, o.s.b.

La chasse de Saint Remacle à Stavelot
(Étude iconographique et stylistique des
bas-reliefs et des statuettes)

64

Sonderdruck aus Band 58
der Aachener Kunstblätter des Museumsvereins
Aachen 1989/90

Fr. Benoît Van den Bossche, o. s. b.

La châsse de saint Remacle à Stavelot

(étude iconographique et stylistique des bas-reliefs et des statuettes)

"Zu der von Aachen bestimmten Werkgruppe gehört der Remacluschrein in Stavelot." E. G. Grimme*

Le culte de saint Remacle est né avec sa mort. La grande châsse du trésor de l'église paroissiale de Stavelot est le dernier des sarcophages qui se sont succédé au cours du moyen âge, supports d'un pèlerinage qui drainait des croyants venus de régions parfois très éloignées.¹ L'importance historique de ce pèlerinage justifie largement l'étude de ses manifestations, dont la châsse de saint Remacle n'est qu'un exemple.

Toutefois, si nous soulignons ici le considérable intérêt historique du reliquaire, qu'il soit clair que notre propos sera moins historique qu'archéologique et esthétique. Et il n'est pas difficile de mettre en évidence l'intérêt que présente la fierte stavelotaine en ces domaines.

Tout d'abord, elle est un des plus grands reliquaires orfèvres du moyen âge en Europe occidentale.² Seule la châsse des Rois mages la dépasse en longueur, en hauteur et en largeur – mais la fierte colonaise est en fait triple: n'abrite-t-elle pas, dit-on, les corps de trois rois?

La châsse de Stavelot est aussi une des dernières fiertes rhéno-mosanes; c'est du moins sa réputation, elle qui est ordinairement datée des environs de 1265, alors que les célèbres grandes châsses le sont de la seconde moitié du XIIe siècle et de la première moitié du XIIIe. Ainsi, les historiens de l'art voient la châsse de saint Remacle comme la récapitulation des nombreuses techniques d'orfèvrerie mises en œuvre du XIe au XIIIe siècle dans l'art de l'orfèvrerie rhéno-mosane.³

Il semble enfin que la châsse soit une œuvre de transition entre l'esthétique romane et l'esthétique gothique. Plusieurs ont fait remarquer que des influences étrangères gothiques – rémoises, par exemple – y sont sensibles.⁴

La fierte de Stavelot est donc un reliquaire des plus intéressants. Pourtant, à ce jour, le chercheur ne trouve aucune publication monographique. Des notices descriptives ont été régulièrement éditées, mais elles sont sommaires et n'ont jamais débouché sur une analyse fouillée et argumentée. Au total, beaucoup de bonnes hypothèses de travail ont été lancées – et ce, dès les premières études – mais peu ont été exploitées. Les problèmes posés par l'œuvre ont-ils été perçus comme trop complexes pour que les chercheurs se soient attelés à leur résolution? Aujourd'hui, les poser clairement semble la meilleure chose à faire. Nous serions très heureux si, au fil de cette étude, nous pouvions cerner les vraies interrogations, débusquer les fausses questions ou affirmations, et proposer quelques points d'ancrage sûrs.

I. La création de la châsse actuelle selon les sources scripturaires

Le 13 juin 1263, les moines de Stavelot écrivent à leurs confrères de Solignac-en-Limousin:⁵ ils leur remettent des restes des sandales de saint Remacle, de son bâton pastoral et de la chasuble dans laquelle il fut enseveli. Mais aussi ils promettent d'envoyer des reliques du corps du saint fondateur lorsqu'ils opèreront la translation de celui-ci dans la nouvelle châsse: "*cum de capsam in capsam quam gloriosam fieri fecimus transferri contigerit corpus*".

Le 13 mai 1268, une nouvelle lettre des bénédictins de Stavelot à ceux de Solignac accompagne l'envoi d'un bras de saint Remacle et de quelques reliques d'autres saints.⁶

Jusqu'à aujourd'hui, la plupart des archéologues et historiens de l'art ont enfermé la création de la châsse entre les dates de ces deux missives; pour eux, la châsse a été entièrement orfèvrée aux alentours de 1265.

Cette datation du reliquaire repose sur une traduction particulière du groupe verbal de la proposition relative déterminant le substantif "*capsam*" dans la lettre de 1263. Pour arriver à cette conclusion, "*fieri fecimus*" doit être rendu par "nous allons faire exécuter" ou éventuellement "nous sommes en train de faire exécuter", en sous-entendant que le travail vient de commencer. Or littéralement, ces deux verbes se traduisent autrement: il faut lire "nous avons fait exécuter", sous-entendant que l'œuvre n'est pas terminée puisque l'infinitif est au présent et non au passé ("*fieri*" et non "*factum est*").⁷ Cependant, une grande prudence est requise lorsqu'on est confronté au latin médiéval.⁸ En particulier, les règles de l'emploi des temps au mode infinitif sont alors plus floues qu'on ne le pense souvent.⁹

Concrètement, dans le cas traité ici, on ne peut exclure l'hypothèse que la châsse est terminée, au moins depuis peu de temps. Quelle que soit la nuance de traduction choisie, on doit s'empêcher de considérer l'année 1263 comme un *terminus a quo* tandis que l'année 1268 peut éventuellement garder sa valeur de *terminus ad quem*.

En 1268, la châsse de saint Remacle est terminée. Mais quand a-t-elle été commencée? Aucun des documents découverts à ce jour ne permet de le préciser. La question peut paraître futile si l'on croit que de telles pièces d'orfèvrerie étaient façonnées rapidement, en quelques années; elle l'est moins lorsqu'on sait que l'enfancement d'une châsse pouvait durer plusieurs décennies et être le fruit de campagnes très espacées dans le

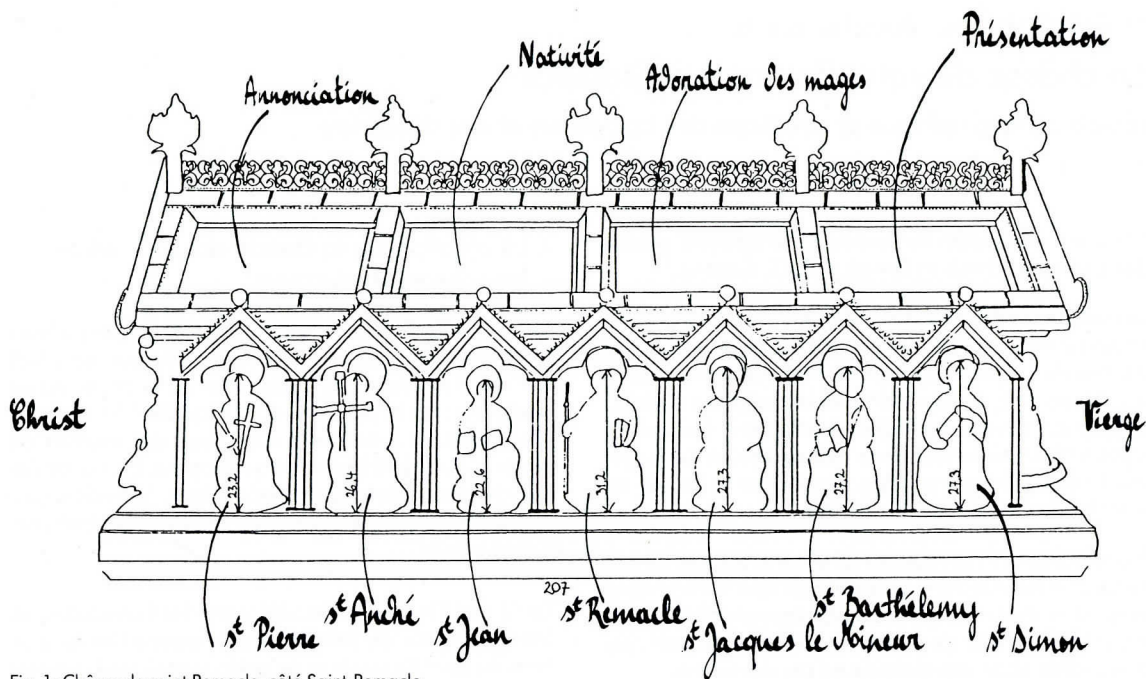


Fig. 1: Châsse de saint Remacle, côté Saint-Remacle

temps.¹⁰ De toute façon, dans le cas étudié ici, il faut s'appuyer sur l'analyse archéologique et stylistique si l'on désire déterminer un *terminus a quo* d'une certaine précision. Dans le cadre restreint de cet article, c'est l'analyse des statuettes et des bas-reliefs que nous allons envisager; nous sommes conscient qu'en procédant de la sorte, nous ne faisons qu'entamer l'étude de la châsse.

II. Etude Archéologique

Du corpus d'œuvres d'art dont il sera fait usage

Pour les archéologues et les historiens de l'art de la première moitié de notre siècle, la châsse de saint Remacle ressort tantôt de l'art mosan,¹¹ tantôt de l'art rhénan.¹² Ces notions d'"art mosan" et d'"art rhénan", de "domaine mosan" et de "domaine rhénan" ont été remises en question depuis longtemps déjà. En effet, lors de l'exposition *Rhin-Meuse. Art et civilisation. 800-1400* (Cologne et Bruxelles, 1972), les confrontations des œuvres d'art jusque là considérées comme mosanes ou rhénanes ont mis en doute ces qualifications souvent sans fondement scientifique.

Aujourd'hui, beaucoup d'historiens de l'art continuent à utiliser les deux catégories, mais plutôt comme de commodes conventions de regroupements d'œuvres, et non sans souligner les rapports étroits entre celles issues du côté du val de Meuse et celles originaires de la vallée du Rhin.

Dans les comparaisons que suscita cette étude, nous n'avons pas différencié les œuvres d'art traditionnellement dites mosanes de celles traditionnellement dites rhénanes. En considération de l'état actuel des recherches, nous avons misé sur des comparaisons entre objets du domaine rhéno-mosan, domaine dont les frontières sont tout à fait floues, mais au cœur duquel on peut conjecturer que se trouvait la principauté de Stavelot-Malmedy: la principauté abbatiale n'était-elle pas à cheval sur les diocèses de Cologne et de Liège?

De la nécessité de tabler sur une chronologie relative

Dans l'état actuel des recherches historiques sur la châsse de saint Remacle, on peut d'emblée affirmer qu'une chronologie absolue de ce reliquaire n'est pas envisageable. En effet, le dépouillement des sources écrites ne livre, quant à la création de la châsse, qu'une seule date: le *terminus ad quem* de 1268.

Pour établir une chronologie de la mise en œuvre, il va donc falloir procéder par comparaisons. En d'autres mots, on ne pourra tabler que sur une chronologie relative, c'est-à-dire dépendante de datations d'autres objets que l'objet étudié.

Ceci dit, en histoire de l'art rhéno-mosan, les chercheurs ont pris la mauvaise habitude d'envisager les évolutions techniques, iconographiques et stylistiques comme des évolutions auxquelles personne ne résistait. Du coup, sur base de quelques caractéristiques stylistiques ou autres, on livre avec aplomb des datations excessive-

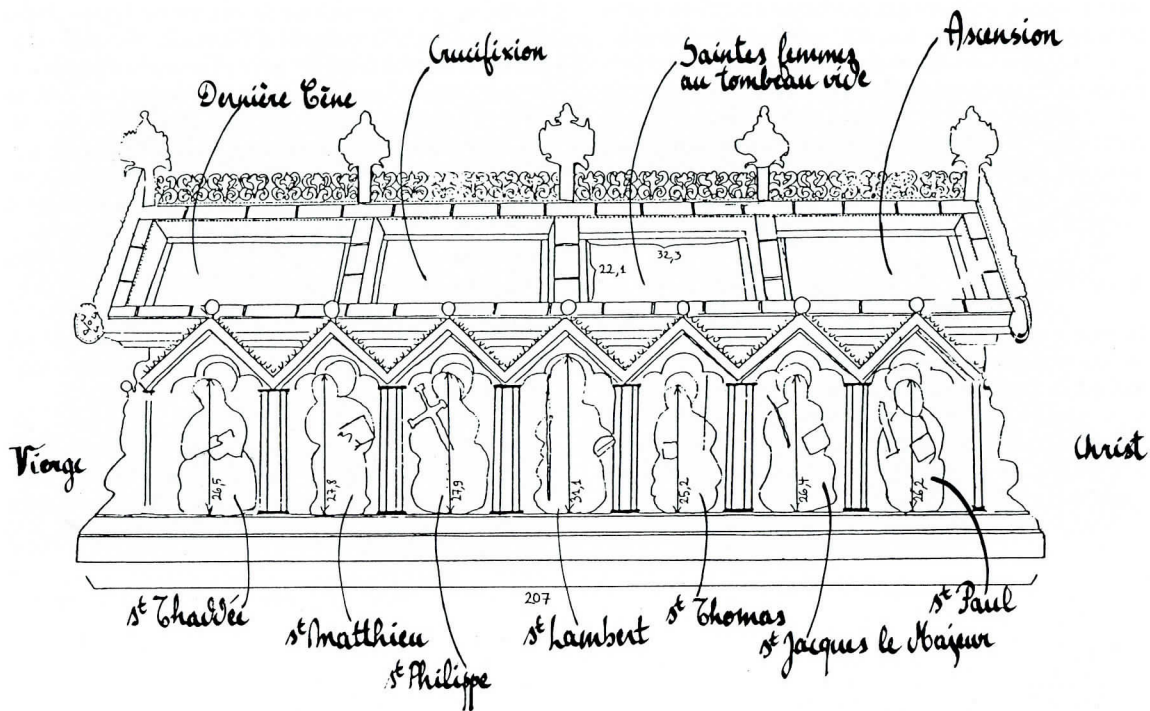


Fig. 2: Châsse de saint Remacle, côté Saint-Lambert



Fig. 3: Idem, pignon du Christ

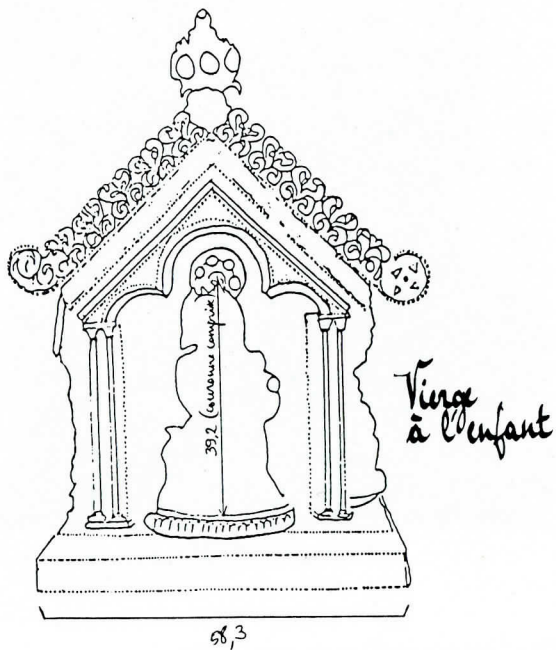


Fig. 4: Idem, pignon de la Vierge

ment précises, oubliant que des artistes ou des artisans pouvaient refuser de sacrifier aux modes nouvelles. Pourtant, dans une région donnée, telle œuvre de style plutôt gothique ne peut-elle pas dater de la même époque que telle autre plutôt romane? Lorsqu'on prend conscience de cet état de fait, les chronologies relatives qu'on ose établir n'en apparaissent que d'autant plus ... relatives.

A. Architecture

La châsse de saint Remacle ne ressemble pas à un coffre, comme veut l'insinuer l'étymologie du vocable typologique (en latin: *capsa*). Et si ses dimensions sont celles d'un sarcophage imposant, c'est plutôt avec une architecture que les analogies sont le plus frappant: les nombreux éléments décoratifs à connotation architecturale suggèrent un édifice miniature.

Toutefois, au contraire de la châsse de Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle, de celle d'Elisabeth de Marbourg-sur-Lahn et de la fierte de sainte Gertrude de Nivelles, la forme du reliquaire stavelotain n'a pas été altérée par un transept, et la structure de l'édifice est simple: deux longues parois parallèles, chacune rythmée par sept niches délimitées notamment par des colonnes doubles et un arc trilobé; ces deux parois sont reliées à leurs extrémités par deux petits côtés à pignon et structurés comme deux niches, plus grandes que celles des longs côtés. L'ensemble est recouvert par un toit à double versant et repose sur un socle. Chaque niche est habitée par une statuette, chaque versant du toit est divisé en quatre caissons où sont figurées en bas-relief des scènes narratives.

Typologiquement, on peut donc situer la châsse de saint Remacle comme le point d'arrivée d'une tradition formelle, celle du sarcophage: la forme de la châsse stave-



Fig. 5: Châsse de saint Remacle, pignon du Christ et long côté Saint-Lambert (état actuel). PIRPA.

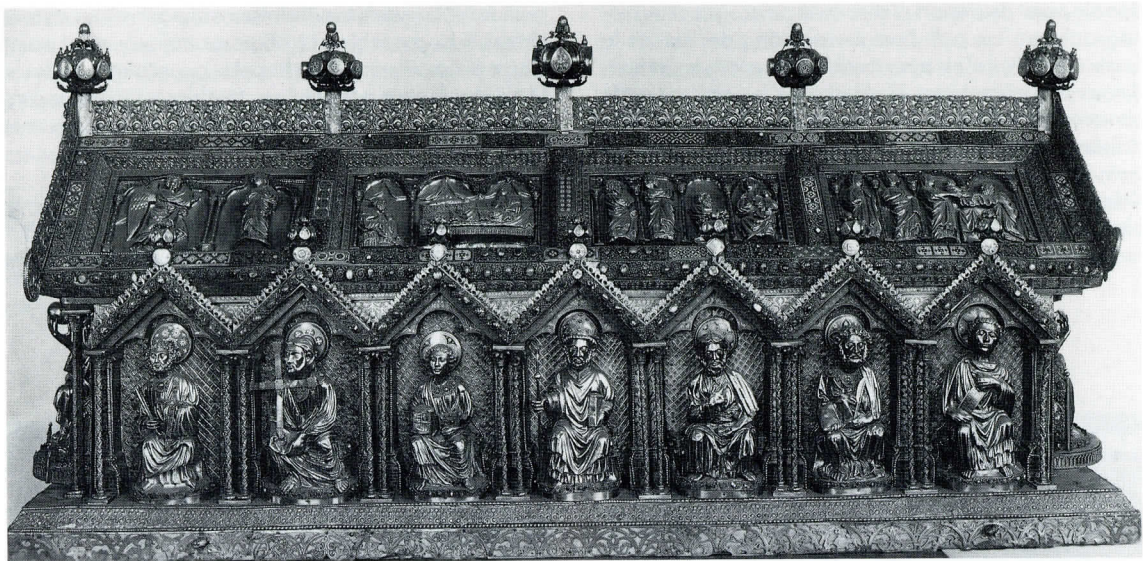


Fig. 6: Châsse de saint Remacle, long côté Saint-Remacle (état avant la restauration des années vingt). PIRPA

lotaine est la même que celle des châsse du XIIe s. Mais, si l'évocation architecturale n'en a pas altéré la forme, elle en a totalement conditionné l'aspect: le reliquaire ressemble plus à une construction miniature qu'à un riche cercueil.

Ceci dit, il n'est pas possible de proposer une datation de la châsse de saint Remacle sur base de ces observations typologiques dans la mesure où des reliquaires aussi espacés dans le temps que la châsse de saint Annon à Siegbourg et celle de saint Suitbert à Kaiserwerth, par exemple, relèvent de la même catégorie typologique.

B. Iconographie

Sur la châsse de saint Remacle, on distingue clairement deux ensembles iconographiques différents: d'une part, les bas-reliefs qui illustrent des épisodes de l'histoire du Christ - ils forment un premier ensemble que l'on peut qualifier de narratif; d'autre part, les statuettes qui figurent le Christ, Notre-Dame, les douze apôtres du Christ et les deux évêques Remacle et Lambert - ils forment une galerie de personnages séparés les uns des autres.

L'agencement des personnages et des scènes narratives permet de déterminer quel est le côté principal de la châsse, celui par lequel commence la lecture du programme iconographique. Le premier des apôtres - saint Pierre - est à droite du Christ, la première scène évangélique - l'Annonciation - également. Et l'aboutissement de l'histoire du fils de Dieu est l'Ascension, à gauche du Christ, juste au-dessus de saint Paul qui est habituellement figuré à la droite du Christ, suivant le principe de la *Traditio legis*. Le pignon du Christ est



Fig. 7: Châsse de saint Remacle, Vierge à l'enfant du pignon secondaire. PG

donc le point de départ et d'arrivée du programme iconographique; on peut l'estimer pignon principal de la fierte. Ceci dit, il n'est pas possible de supposer les conditions de présentation de la châsse à partir de cette constatation. Était-ce le pignon du Christ qui était présenté vers les fidèles venus prier près du corps de saint Remacle? Traditionnellement, dans le domaine rhéno-mosan, les fiertes étaient en effet présentées pignon vers les fidèles, contrairement à l'usage limousin, par exemple. Toutefois, sur la châsse de saint Rema-



Fig. 8: Châsse de saint Remacle, saint Matthieu. PG

cle, le saint en question est figuré à l'un des longs côtés. Ainsi, on pourrait penser que le reliquaire était disposé de façon à ce que ce long côté soit mis en évidence.

1. Les apôtres

Sauf saint Simon, vêtu d'une tunique et d'une chlamyde, les onze amis de Jésus et saint Paul sont tous habillés de la même façon: ils portent une longue tunique recouverte d'un ample manteau, parfois nommé "manteau-

pallium".¹³ Lorsqu'un autre vêtement pourrait les caractériser – la chasuble et la tiare pontificale pour saint Pierre ou la pèlerine et le chapeau pour saint Jacques le Majeur –, ils ne le portent pas: c'est leur qualité d'apôtre qui a prévalu dans le choix de l'habit avec lequel ils sont représentés.

Sur la plupart des châsses rhéno-mosanes de la seconde moitié du XIIe et du XIIIe s., les apôtres sont toujours figurés avec les habits qu'on les voit porter sur la



Fig. 9: Châsse de saint Remacle, buste de saint Jacques le Majeur. PG

châsse de saint Remacle. En cela, la châsse ne se différencie nullement des fiertes plus anciennes ni de celles du XIIIe s. qui pourraient lui être postérieures. Qu'on se rappelle les apôtres figurés sur les châsses des Rois mages à Cologne, de Notre-Dame à Aix-la-Chapelle, de sainte Elisabeth à Marbourg, de saint Servais à Maastricht, de saint Suitbert à Kaiserwerth; mais également ceux représentés sur les reliquaires plus petits comme la fierte de sainte Ode à Amay, celle de saint Potentin aujourd'hui au Louvre ou celle de saint Victor à Xanten; enfin, il faut mentionner ceux qui sont représentés sur les orfèvreries religieuses qui ne sont pas des reliquaires comme le retable dit de Coblenze ou même l'autel portatif de Stavelot.

Sur la châsse de saint Remacle, seule la chlamyde de saint Simon est étonnante; elle démarque l'apôtre de ces confrères sur la fierte stavelotaine mais aussi de ses homonymes sur les autres châsses rhéno-mosanes, plus anciennes ou plus récentes. Saint Simon y est habituellement vêtu de la même tunique et du même manteau que ses égaux. En somme, la façon dont il est habillé sur la châsse stavelotaine est tout à fait originale.

Plus que par son vêtement, c'est par son attribut que chaque apôtre est individualisé. En cela, l'iconographie de la fierte de saint Remacle s'inscrit dans la lignée des œuvres relevant du style 1200. Ces attributs sont avant tout ceux qui soulignent leurs qualités d'apôtres et de

témoins de la foi, non ceux de leurs charges. Saint Jean porte le baquet d'huile bouillante dans lequel il subit le martyre; saint Jacques le Majeur, la lance qui le transperça. Saint Pierre, il est vrai, tient en main les clefs qui sont devenues un attribut papal; mais il porte aussi la croix de son martyre.

Si les attributs apostoliques figurés sur d'autres œuvres rhéno-mosanes et en particulier sur les orfèvreries religieuses sont souvent de même nature, parfois même semblables, on distingue toutefois des différences de détail qui peuvent faire réfléchir.

bert à Kaiserwerth, il ne tient qu'une clef, et on ne voit guère de croix. D'après Joseph Braun,¹⁴ l'attribut des doubles clefs est postérieur à celui de la clef unique; par ailleurs, l'attribut de la grande croix serait antérieur à celui de la hampe crucifère. Pour l'excellent historien de l'art allemand, il devrait être possible de dater précisément des œuvres d'art figurant saint Pierre par l'attribut. L'idée est agréable; les quelques exemples choisis plus haut démontrent qu'elle n'est pas du tout crédible, du moins si on l'applique à la datation des œuvres relevant du style 1200.



Fig. 10: Châsse de saint Remacle, saint André. PG



Fig. 11: Châsse de saint Remacle, buste de saint Paul. PG

Ainsi les attributs de saint Pierre. Sur la châsse de Stavelot, le premier des apôtres tient deux clefs et une grande croix qui repose entre ses genoux. Sur la châsse des Rois mages, il n'a pas de clef mais il porte une croix - cependant, il s'agit d'une croix sur hampe. Sur la châsse de Notre-Dame d'Aix, il tient en main une croix qui ressemble fort à celle observée à Stavelot; quant à la clef ou aux clefs, elles ont disparu. Sur la châsse de saint Eleuthère, le chef de l'Eglise exhibe deux clefs; par contre, il ne porte pas de croix. Enfin, sur la châsse de saint Suit-

bert, il ne tient qu'une clef, et on ne voit guère de croix. D'après Joseph Braun,¹⁴ l'attribut des doubles clefs est postérieur à celui de la clef unique; par ailleurs, l'attribut de la grande croix serait antérieur à celui de la hampe crucifère. Pour l'excellent historien de l'art allemand, il devrait être possible de dater précisément des œuvres d'art figurant saint Pierre par l'attribut. L'idée est agréable; les quelques exemples choisis plus haut démontrent qu'elle n'est pas du tout crédible, du moins si on l'applique à la datation des œuvres relevant du style 1200.

Autre attribut caractéristique: la croix de saint André. Peu de châsses ont conservé l'attribut originel. Sur la châsse de saint Remacle, le frère de Pierre porte une grande croix, comme sur la fierte de Notre-Dame d'Aix; sur les châsses de saint Eleuthère et de saint Suitbert, il s'agit de croix sur hampe; sur la fierte de sainte Gertrude, c'est une grande et fine croix que le saint apôtre tient. En somme, il ne semble pas y avoir eu de règle de figuration de l'attribut de saint André, pas plus que pour les clefs et la croix de saint Pierre, ou les attributs des autres apôtres.

Il reste que ces attributs des apôtres de la châsse stavelotaine sont, comme leurs vêtements, de même nature que ceux qu'on rencontre sur les autres châsses rhéno-mosanes de la fin du XIIe et du XIII s.

Il en est de même des physionomies de ces apôtres, qui les inscrivent aussi dans la tradition iconographique rhéno-mosane. Quelques détails physiologiques relèvent en effet non de la stylistique mais de l'iconographie dans la mesure où ils sont systématiquement figurés tels quels sur la plupart des œuvres, en dépit des évolutions stylistiques. Ainsi, les cheveux et la barbe crépus de saint Pierre aux traits marqués par l'âge, la calvitie et le nez busqué de saint Paul abondamment barbu, ou la jeu-

nesse de saint Jean imberbe. Les apôtres figurés sur la châsse de Stavelot obéissent à ces règles iconographiques traditionnelles tout comme ceux des autres châsses rhéno-mosanes.¹⁵

2. Saint Remacle et saint Lambert

Remacle et Lambert sont figurés dans leur dignité épiscopale, vêtus de la chasuble, coiffés de la mitre et portant la crosse. Par l'iconographie, les deux saints sont donc représentés de manière identique. Mais en plus, ils



Fi. 12: Châsse de saint Remacle, saint Remacle. PG

occupent deux places similaires, de même importance, puisqu'ils sont tous deux au milieu des apôtres. De fait, les légendes hagiographiques les ont rassemblés: Remacle n'a-t-il pas accueilli Lambert dans son abbaye, alors qu'il fuyait sa terre de prédication. Ceci dit, on peut confirmer historiquement que les deux dignitaires étaient propriétaires de terres proches les unes des autres et qu'ils ont eu un important rayonnement spirituel sur des régions voisines: il était donc pertinent de les figurer comme deux évangélistes de même carrure.

Oui, c'est bien en évangélistes que sont figurés Remacle et Lambert. Ne sont-ils pas au milieu du collège des apôtres? Ce choix iconographique est théologiquement significatif: les saints Lambert et Remacle sont présentés comme les intermédiaires directs entre le Christ et ceux qu'ils ont rejoints; plus particulièrement, les reliques du saint dont la châsse honore le souvenir sont celles d'un homme égal aux témoins oculaires de Jésus de Nazareth.

Du reste, on se demande pourquoi ce saint n'est pas mis à l'avant-plan par le programme iconographique? Sur la plupart des châsses rhéno-mosanes, le saint dont les reliques sont gardées par la châsse est mis en évidence.



Fig. 13: Châsse de saint Remacle, buste de saint Lambert. PG

Qu'on pense, par exemple, aux châsses épiscopales de la seconde moitié du XIIe et du XIIIe s. Sur celles de saint Servais, saint Annon, saint Eleuthère et saint Suitbert, les évêques en question sont figurés au pignon principal. Leurs caractéristiques iconographiques sont de même nature que celles de Lambert et Remacle sur la fierte stavelotaine,¹⁶ mais la place qui leur est réservée les particularise.

3. La Vierge à l'enfant

La Vierge à l'enfant du second pignon de la châsse stavelotaine est une *Sedes sapientiae*: assise sur un trône, couronnée comme une reine, elle présente le Christ enfant qu'elle tient sur le genou gauche; il s'agit bien du Christ enfant, plus que de l'enfant Jésus – d'ailleurs, il bénit de la main droite et porte le globe de la main gauche. Cependant, le Fils de Dieu est assis de biais, et sur un seul des genoux de la Mère; d'autre part, le visage de la Vierge est légèrement tourné vers sa gauche, vers le Fils. Ces deux détails différencient la *Sedes sapientiae* de la châsse de saint Remacle du plus grand nombre de celles que compte l'art rhéno-mosan: sur les *Sedes sapientiae* d'Hermalle-sous-Huy¹⁸ et de l'abbaye de Marienborn près Zülpich,¹⁹ par exemple, le Christ est présenté de face, juste devant la Mère; sur la *Sedes* au cristal de roche du musée Schnütgen²⁰ et celle de Saint-

Jean-l'Évangéliste à Liège,²¹ l'enfant est sur le genou gauche de sa mère, mais de face également, et Marie regarde droit devant elle. En somme, sur toutes les Vierges à l'enfant rhéno-mosanes des XIe et XIIe s. mais aussi sur la plupart de celles de la première moitié du XIIIe s., la disposition des deux protagonistes l'un par rapport à l'autre ne suggère aucune relation sentimentale entre eux – en particulier, tout sentiment maternel semble absent. Et cette considération n'est nullement dépendante d'effets stylistiques – quoique ceux-ci peuvent renchéir sur le sentiment déjà suggéré par l'iconographie. Sur la châsse de saint Remacle, l'iconographie, et plus exactement la disposition des figures l'une par rapport à l'autre, suggère un sentiment maternel entre la mère et son fils. On n'oserait pas dire entre la maman et son enfant, la Vierge étant figurée dans toute sa dignité de reine, son fils apparaissant comme le Christ tout puissant; mais c'est bien une relation affective qui est esquissée entre eux.

On observe les mêmes détails dans la disposition de la Vierge et du Christ enfant l'un par rapport à l'autre, sur quelques autres *Sedes sapientiae* du XIIIe s. Le groupe en bois sculpté de la Madone d'Aix-la-Chapelle, aujourd'hui au musée Schnütgen de Cologne, est un des exemples les plus anciens.²² La *Sedes* de Léau,²³ plus récente et habituellement qualifiée de "mosane", est du même type. Dans le domaine de l'orfèvrerie, la Vierge en majesté qui trône à l'un des pignons du transept de la châsse de Notre-Dame d'Aix est typologiquement identique à ces œuvres. En dépit de petites différences stylistiques, l'analogie iconographique avec la Vierge en majesté de la châsse stavelotaine est nette. La *Sedes* de Léau et la Vierge de la châsse d'Aix sont probablement antérieures au milieu du siècle; on est donc tenté de dater la Majesté de la châsse de saint Remacle dans une fourchette chronologique qui engloberait les cinquième et sixième décennies du XIIIe s.

Les différentes œuvres qui viennent d'être citées sont encore des *Sedes sapientiae*, mais elles ne le sont plus uniquement dans la mesure où la disposition des deux personnages l'un par rapport à l'autre les rapproche des Vierges à l'enfant gothiques où Marie et Jésus sont tout à fait tournés l'un vers l'autre, soit que la maman soigne son enfant – qui n'est plus le Christ tout puissant –, soit qu'elle l'amuse.

Outre le fait qu'elle soit stylistiquement différente et nonobstant certaines caractéristiques qui en font encore une *Sedes sapientiae*, la Vierge à l'enfant du pignon de la châsse de Notre-Dame à Huy est résolument tournée vers son enfant et son enfant vers elle, comme ces Vierges gothiques qui viennent d'être évoquées. En somme, même si, par son iconographie, on la date entre 1260 et 1270, comme c'est habituellement le cas,²⁴ cette Vierge en majesté hutoise ne remet pas en question la datation de la Vierge en majesté stavelotaine qui a été proposée plus haut.

4. Le Christ en majesté

Le Christ en majesté est ici figuré terrassant un dragon. Cette caractéristique iconographique trouve son origine dans le célèbre verset psalmique: "Tu fouleras le lionceau et le dragon".²⁵ On sait que le Christ est repré-

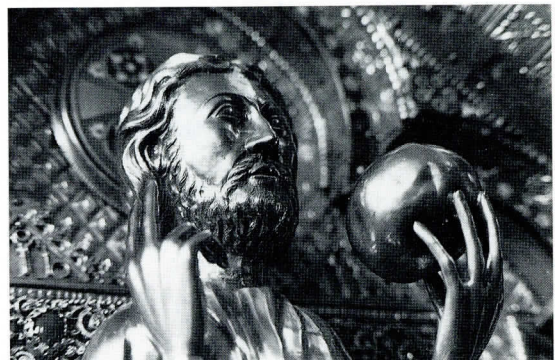


Fig. 14: Châsse de saint Remacle, buste du Christ en majesté. PG

senté debout, foulant un dragon ou une autre bête fantastique dès l'époque paléochrétienne et que ce thème iconographique connaîtra une belle fortune notamment dans l'art rhéno-mosan. Au fond, le Christ en majesté de Stavelot a hérité d'un détail iconographique qui le situe dans une tradition. Ceci dit, le fait que le Seigneur, vêtu d'une ample tunique, soit assis et qu'il porte le globe le différencie du Christ vainqueur du péché tel qu'on le rencontre sur les œuvres plus anciennes. Ce dernier détail iconographique présente le Seigneur comme le maître de l'univers.

On pense ici au Christ du pignon principal de la châsse de Notre-Dame à Tournai, à celui du pignon principal de la châsse de Huy et à celui du pignon principal de la châsse de Notre-Dame d'Aix. Mais ces Christ ne sont pas iconographiquement tout à fait semblables à celui de Stavelot dans la mesure où ils ne terrassent pas de bête fantastique.

En somme, l'originalité du Christ de la châsse de saint Remacle, c'est qu'il s'inscrit à la croisée d'une ancienne tradition iconographique – celle qui figure le Seigneur comme le vainqueur du péché – et d'un des courants iconographiques de son temps – celui qui figure le Seigneur comme le maître de l'univers.

5. Les scènes narratives

Les huit scènes figurées sur les pans du toit résument l'histoire du Fils de Dieu, du Rédempteur. Pour chacune de ces scènes, il est possible de pointer toute sorte d'analogies avec les mêmes scènes figurées sur bon nombre d'autres œuvres rhéno-mosanes.

Mais plus précisément, il est intéressant de remarquer que les scènes de la vie du Christ représentées à Stavelot sont figurées sur les versants du toit de la châsse de Notre-Dame à Aix-la-Chapelle.

Le nombre d'épisodes représentés y est plus grand que sur la fierte stavelotaine: il y en a seize; la Visitation, la visite des bergers à la crèche, le baptême de Jésus, la tentation au désert, le baiser de Judas, la descente de croix, la mise au tombeau notamment n'existent pas à Stavelot, tandis que les scènes des Saintes Femmes au tombeau vide et de l'Ascension ne sont pas figurées à Aix.

Les bas-reliefs de la châsse de Kaiserwerth sont au nombre de huit; sauf la cinquième scène – l'institution eucharistique à Stavelot, le baptême de Jésus à Kaiserwerth –, leurs sujets iconographiques sont les mêmes.²⁶

On ne peut tirer de conclusion intéressante de ces analogies entre les programmes iconographiques des toits des châsses de Notre-Dame d'Aix, de saint Suitbert et de saint Remacle. On pourrait éventuellement supposer que le concepteur de ceux-ci soit la même personne si les détails iconographiques se ressemblaient fortement; ce n'est pas du tout le cas.

Il est plus intéressant de préciser l'originalité du programme iconographique stavelotain.

Il faut d'abord remarquer que, sauf l'Adoration des mages, toutes les scènes figurées sur les pans du toit sont relatées dans l'évangile selon saint Luc. En particulier, l'Annonciation, la Présentation au temple et l'Ascension ne sont pas rapportées par les autres évangélistes.



Fig. 15: Châsse de saint Remacle, l'Annonciation. PG

Mais faut-il voir dans cet évangile la source d'inspiration directe de ce programme iconographique? Non, puisque certains détails de ces scènes sont puisés tantôt dans tel évangile canonique, tantôt dans tel évangile apocryphe.

Cependant, on remarque que la mère de Jésus occupe une place de choix dans l'iconographie de la châsse: non seulement, elle trône à l'un des deux pignons, mais elle est aussi actrice de sept des huit bas-reliefs. Puisque saint Luc est "le peintre de la Vierge Marie", la question est posée à nouveau: faut-il penser que le troisième évangile est la source iconologique principale qui a présidé à l'élaboration du programme iconographique? Sans doute est-il préférable de se rappeler que bon nombre de figurations de la Vierge Marie voient le jour au cours du XIIIe s. dans toute l'Europe occidentale. Plus qu'à une source littéraire précise, c'est dans l'air du temps qu'il faut rechercher cette mise en évidence de la plus grande figure féminine évangélique.

La châsse de saint Remacle est donc essentiellement christique et mariale. Le saint dont elle renferme les reliques n'apparaît qu'une fois sur le reliquaire et n'est pas mis en évidence: saint Lambert est d'ailleurs sur le même pied que lui. Aucun épisode hagiographique sur l'évangéliste venu d'Aquitaine n'est figuré; aucune allusion non plus aux miracles posthumes qu'il provoqua ni au pèlerinage qu'il suscita. Dans l'église abbatiale de Stavelot, au fond du chœur semble-t-il, le grand retable orfèvré était décoré de plusieurs épisodes de la vie de saint Remacle et de ses miracles posthumes. Puisque la sainteté de Remacle était démontrée sur le retable qui se trouvait dans le même lieu que le reliquaire, il eût été inutile de l'illustrer une seconde fois et superflu d'en donner à voir d'autres. Sur la châsse, Remacle se trouve parmi les douze: il est situé comme apôtre, au même titre que les disciples du Christ et que saint Paul. Comme eux, il est héritier spirituel direct du Christ. Il est évangéliste proclamant la Rédemption résumée en quelques images fortes sur les pans du toit qui abrite son corps.



Fig. 16: Châsse de saint Remacle, les Saintes Femmes au tombeau vide. PG



Fig. 17: Châsse de saint Remacle, saint Thomas. PG

C. Style

1. Les Statuettes

A considérer les proportions des statuettes de la châsse, il apparaît que celles-ci sont souvent similaires. Ainsi, à titre d'exemple, on peut observer que le torse et le visage des personnages sont en général disproportionnés par rapport au reste du corps.

En revanche, on est amené à distinguer plusieurs différences stylistiques entre ces statuettes. Plus précisément, on peut opérer une nette distinction entre le groupe des apôtres de Jésus et le groupe des évêques, du Christ maître de l'univers et de la Vierge en majesté.

Le style du premier groupe est réaliste; celui du second est formel. Pour les artistes qui ont orfèvré les apôtres, la réalité de l'anatomie humaine est, jusque dans ses détails, le point de référence de la figuration. Pour ceux qui ont orfèvré les quatre autres statuettes, la réalité anatomique n'est que le point de départ d'une recherche formelle.

La représentation des vêtements est conditionnée par ces deux optiques esthétiques: les vêtements des apôtres moulent leur anatomie et la mettent en évi-

dence; ceux des évêques, du Christ et de la Vierge sont beaucoup plus indépendants par rapport à celle-ci.

De même, la figuration des visages est déterminée par les deux conceptions esthétiques en question: les visages de certains apôtres manquent de raffinement parce qu'individualisés par des traits réalistes peu flatteurs; ceux des quatre autres effigies sont parfaits, mais bien peu réels.

a. Les apôtres

Pour faire court, on pourrait dire que le style des apôtres n'est ni roman ni gothique. Il semble plus inspiré par l'art antique que par celui du XIIe s. Il se caractérise par un double souci d'harmonie et de réalisme; autrement dit: par son humanisme. En cela, il est très proche de celui de Nicolas de Verdun et de sa tradition. Plus largement, la manière de Nicolas de Verdun et de ceux qui se sont inspirés de son art s'intègre parfaitement dans l'ensemble des œuvres relevant de ce qu'on appelle désormais "le style 1200".

Plus précisément, les apôtres stavelotains ressemblent fortement aux statuettes orfèvrées par le second maître ou le second atelier qui mit en œuvre la châsse de Notre-Dame à Aix, à savoir les apôtres du côté de la



Fig. 19: Châsse de saint Remacle,
visage de la Vierge en majesté. PG



Fig. 18: Châsse de saint Remacle,
visage de saint Thomas. PIRPA

Vierge à l'enfant, la Vierge elle-même et le Christ en majesté. Ces statuette datées entre 1220 et 1239 ressemblent fortement à celles des apôtres de Stavelot: mêmes dimensions, mêmes attitudes variées, mêmes types de visages – larges, individualisés par des traits réalistes –, mêmes draperies souples et moulantes. Ces ressemblances sont encore accentuées par le fait que de part et d'autre les statuette sont en haut-relief.

Certains personnages d'Aix et de Stavelot sont quasi identiques. Ainsi le saint Jacques le Majeur stavelotain est-il le frère jumeau du saint Thaddée aixois, même si leurs attributs sont différents. D'un côté comme de l'autre, la chevelure aux mèches ondulantes est partagée par une raie médiane, la barbe est faite de petites mèches semblables, les yeux sont globuleux, aux sourcils marqués, et le nez est très fin, souligné d'une ride de part et d'autre des ailes. Les deux saints se tiennent droit, le menton légèrement en avant, le cou entouré d'un collet. Leurs genoux, leurs jambes et leurs pieds nus sont écartés, non parallèles. Sur les deux statuette, une partie des vêtements repasse sur l'épaule gauche; tendus sur les genoux, ils tombent en plis abondants et épais entre les jambes.

Les saints Pierre d'Aix et de Stavelot sont aussi étonnamment semblables, du moins physionomiquement et

dans leur attitude. Tous deux sont en effet légèrement penchés en avant et sur le côté – l'un sur la gauche, l'autre sur la droite. Les deux visages sont ronds, marqués par des rides très nettes, et les chevelures comme les barbes sont crépues. Les yeux sont de même forme; toutefois, ceux du saint Pierre aixois ne sont pas animés d'une pupille comme ceux du saint Pierre stavelotain. Les draperies sont disposées différemment à Aix et à Stavelot quoique, d'un côté comme de l'autre, des similitudes sautent aux yeux: l'épaule couverte d'un pan de vêtement revenant par l'arrière et les plis de même épaisseur. Autre similitude: l'attribut – la croix –, disposé légèrement en oblique.

Les statuette aixois de saint Simon, saint Paul, saint André et saint Philippe sont globalement du même style, mais on n'y distingue pas d'identités aussi frappantes que celles qui unissent les deux saint Pierre d'une part, saint Thaddée et saint Jacques le Majeur d'autre part. Cependant, comment ne pas remarquer la ressemblance entre le visage du saint Jacques le Mineur stavelotain et celui du saint André d'Aix, ou entre les plis du vêtement de ce dernier et ceux de saint Thomas sur la chaise de saint Remacle. Et s'il est vrai que les saints Paul sont globalement assez différents, la ressemblance de leurs yeux, de leurs bouches et surtout de leurs nez busqués et volumineux est significative.



Fig. 20: Chaise de Notre-Dame d'Aix, saint Thaddée. BFM



Fig. 21: Chaise de saint Remacle, saint Jacques le Majeur. PG

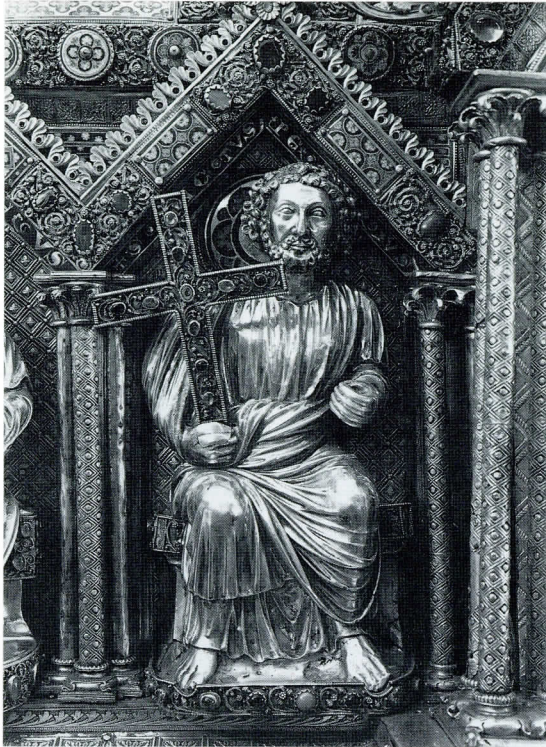


Fig. 22: Châsse de Notre-Dame d'Aix, saint Pierre. BFM



Fig. 23: Châsse de saint Remacle, saint Pierre. PG



Fig. 24: Châsse de Notre-Dame d'Aix, saint André. BFM



Fig. 25: Châsse de saint Remacle, saint Jacques le Mineur. PG



Fig. 26: Châsse de saint Remacle, visage du Christ en majesté. PIRPA

En s'appuyant sur les similitudes et les ressemblances entre les statuette d'Aix et de Stavelot, il est tentant d'attribuer toutes celles-ci aux mêmes mains. En effet, comment concevoir des identités entre deux œuvres telles celles soulignées plus haut sinon par une commune provenance ou par l'imitation?²⁷

D'autre part, les identités stylistiques sont tellement précises qu'on en arrive à penser que toutes ces statuette sont contemporaines ou, en tout cas, plus proches dans le temps qu'on ne l'a dit jusqu'ici.²⁸ Puisque les statuette du "second maître" de la châsse de Notre-Dame d'Aix ont été orfèvrées entre 1220 et 1239, on penserait volontiers que celles qui sont du même style sur la châsse de saint Remacle datent aussi des troisième et quatrième décennie du XIIIe s.

b. Le Christ en majesté, la Vierge à l'enfant et les deux évêques.

Le style naturaliste des ces quatre statuette est bien différent de celui de Nicolas de Verdun et de sa tradition dans la mesure où la recherche formelle l'emporte sur le réalisme humaniste qui caractérise les œuvres du style 1200. Cela est particulièrement sensible dans la façon de figurer les vêtements. Les plis de ceux-ci – en particulier ceux des chasubles épiscopales – n'annoncent-ils pas les plis pointus, en bec, caractéristiques de l'esthétique nouvelle de la seconde moitié du XIIIe s., esthétique aujourd'hui qualifiée de "gothique"?

Toutefois, la formalisation des volumes des corps, des traits des visages et des draperies des quatre effigies

stavelotaines n'est pas aussi sophistiquée que dans les cas des statuette de la châsse de Kaiserwerth ou de la châsse de Nivelles: ici et là, les proportions sont beaucoup plus élancées, les yeux sont fortement bridés, les arcades sourcilières et les nez sont aigus, les chevelures et les barbes sont stylisées, les plis des draperies sont brisés.

On a souvent rapproché les évêques, le Christ et la Vierge de Stavelot des statuette de la châsse de Marbourg d'une part, de celles de la châsse de Notre-Dame à Huy d'autre part; si le style des physionomies et les attitudes de ces séries de personnages sont dans l'ensemble assez différents les uns des autres, les similitudes dans le traitement du drapé sont nettes: à Stavelot comme à Huy et à Marbourg, les vêtements aux plis épais tombent entre les jambes en formant des becs plus pointus que ceux du *Muldenfaltentstil*.

Cependant, à l'observation, il apparaît très vite que les plis des vêtements des statuette hutoises sont très nettement cassés et que les proportions des statuette sont plus élancées que sur la plupart des autres fiertes rhéno-mosanes. Ces indices inclineraient plutôt à dater l'œuvre du dernier quart du siècle.

La châsse d'Elisabeth est un meilleur point de repère chronologique que la fierte de Huy. En effet, par les documents écrits, l'imposant reliquaire est daté avec certitude: il a été orfèvré entre 1235 et 1249. Peut-être les draperies des statuette du "premier maître" - par exemple celles des quatre premiers apôtres du côté de la crucifixion, en commençant par la droite - ressemblent-elles plus à celles des quatre personnages de Stavelot? Le point de repère chronologique des statuette de la châsse d'Elisabeth que nous comparons ici à celles de Stavelot est le *terminus post quem* de 1235. Une question vient immédiatement à l'esprit: dans quelle mesure les ressemblances que nous soulignons permettent-elles de supposer une datation plus ou moins semblable pour le Christ, la Vierge à l'enfant et les deux évêques de Stavelot?

On peut rapprocher le Christ en majesté de Stavelot de celui de la châsse de Notre-Dame d'Aix. Il est vrai que certains détails anatomiques comme les yeux globuleux, le nez fin et les doigts effilés sont fort semblables. Et, d'un côté comme de l'autre, l'idéalisation des traits est très nette. Mais les ressemblances s'arrêtent là. Les plis des vêtements, en particulier, sont très différents à Aix et à Stavelot. Ceux de la tunique du Christ de la châsse de Notre-Dame sont très nombreux, serrés, souples et ils forment des becs en "u": alors qu'à Stavelot, ils sont moins nombreux, plus larges et cassés. En fait, les vêtements de la statuette aixoise relèvent du *Muldenfaltentstil*, tandis que ceux de la figure de Stavelot annoncent déjà le style gothique.

Cette différence dans la manière de traiter le vêtement, on l'observe également entre la *Sedes sapientiae* de la châsse de saint Remacle et celle de la châsse de Notre-Dame. Le manteau de la Vierge en majesté d'Aix épouse les formes des épaules, des genoux, du corps

tout entier, tandis que celui de la Vierge en majesté de Stavelot ne laisse pas deviner les formes du corps. Différence aussi dans la forme et le dessin des traits du visage: à Aix, le visage de la Mère de Dieu est fin et triangulaire; à Stavelot, il est large et ovale. Ses yeux sont doucement étirés, sa bouche agréablement souriante. Les yeux de son enfant sont tout à fait bridés et la bouche étirée en un sourire aigu. Ces traits ne se retrouvent nullement sur la *Sedes sapientiae* de la châsse de Notre-Dame. Ne rappellent-ils pas les détails physionomiques par lesquels on caractérise souvent l'art rémois de la figuration au XIIIe s.? Pour faire bref, disons que les visages de la Vierge et de l'enfant aixois relèvent de la tradition de Nicolas de Verdun; ceux de la Vierge et de l'enfant stavelotains, de la stylistique gothique naissante.

Presque toutes les orfèvreries postérieures au milieu du siècle sont résolument gothiques, dans la figuration des physionomies comme des draperies. On a déjà cité les statuette de la châsse de saint Suitbert à Kaiserwerth et celles de la châsse de sainte Gertrude à Nivelles. Qu'on se rappelle aussi la stauothèque de Floeffe, la Vierge en majesté de la trésorerie de Walcourt ou la statuette en vermeil de saint Blaise de la cathédrale de Namur - il est vrai, nettement plus tardive: vers 1280-1290. Les sta-



Fig. 27: Châsse de saint Remacle, le Christ enfant de la Vierge en majesté. PG

tuette les plus récentes de la châsse de saint Remacle - en l'occurrence: saint Remacle, saint Lambert, la Vierge à l'enfant et le Christ en majesté - ne trouvent pas leur place parmi toutes ces œuvres. Elles ont beaucoup plus d'accointances avec les œuvres des cinquième et sixième décennies, c'est indiscutable. Autrement dit, on est naturellement invité à dater les quatre statuette stavelotaines de la même tranche chronologique que les œuvres citées plus haut, le Christ en majesté dit de Rausa²⁹ ou les statuette des châsses d'Amay et d'Amiens - exemples choisis parmi d'autres.

Pour être complet, il faut toutefois rappeler que la Vierge et son enfant pourraient être datés plus tardivement compte tenu des détails physionomiques qui les différencient des trois autres statuette. Le problème est

le suivant: faut-il, malgré les différences physiologiques, rattacher la *Sedessapientiae* à la même main que celle des trois autres statuette ou à la main qui façonna les bas-reliefs? A moins que l'enfant Jésus n'ait été rapporté et que mère et fils soient les œuvres de deux maîtres différents? Cette solution est stylistiquement la plus logique. Ceci dit, s'il est vrai que l'enfant a probablement été rapporté, peut-on imaginer que ce fût longtemps après que la Vierge ait été terminée?

2. Les bas-reliefs du toit

Le plus profane des visiteurs du trésor de Stavelot le remarque aussitôt qu'il observe attentivement la châsse de saint Remacle: les bas-reliefs du côté Saint-Remacle sont différents de ceux du côté Saint-Lambert. En fait, ce sont surtout les éléments rapportés – filigranes et colonnettes figurant des architectures – qui différencient les reliefs de l'enfance du Christ par rapport aux autres. Sinon, les vraies caractéristiques stylistiques – les proportions des personnages, le genre des compositions, les traits des visages et les plis des vêtements – sont les mêmes d'un côté comme de l'autre. Un détail d'importance est à souligner parce qu'il peut induire en erreur: les ailes de l'ange de l'Annonciation sont finement ciselées, celles de l'ange du tombeau vide ne le sont pas du tout. Mais on ne peut tirer de grandes conclusions de

cette différence si l'on garde à l'esprit que le ciselage est une technique de finition; tout ce qu'on peut dire, c'est que les bas-reliefs du côté Saint-Lambert sont moins soignés dans leur finition que les autres. Du reste, quelles caractéristiques stylistiques communes à la plupart des bas-reliefs de la châsse stavelotaine pouvons-nous pointer?

Tout d'abord, le type de mise en page. Toutes les compositions sont hétérogènes et peu unifiées. Il est toutefois vrai que les scènes du côté Saint-Remacle semblent plus harmonisées que celles du côté Saint-Lambert. En effet, les éléments décoratifs et architecturaux y sont facteurs d'unité. Mais si l'on fait abstraction des colonnettes et des arcatures, la scène de la Nativité n'est pas mieux composée que celle des Saintes Femmes au tombeau vide, par exemple. A d'autres endroits, certains groupes de personnages sont malgré tout d'une belle harmonie. Le groupe "Vierge – enfant Jésus – vieillard Siméon" sur la bas-relief de la Présentation au Temple est même remarquable: la ligne partant de l'épaule de la Mère et formée par son bras, la jambe de Jésus, le bras de Siméon et quelques plis de son manteau n'est-elle pas un admirable trait d'unification entre les trois protagonistes de la scène? La Dernière Cène est aussi intéressante, mais c'est ici par la rigueur de la composition plutôt que par la beauté de ses lignes – composition organisée autour du groupe central de Jésus et de Jean de part et d'autre duquel se répondent deux groupes de

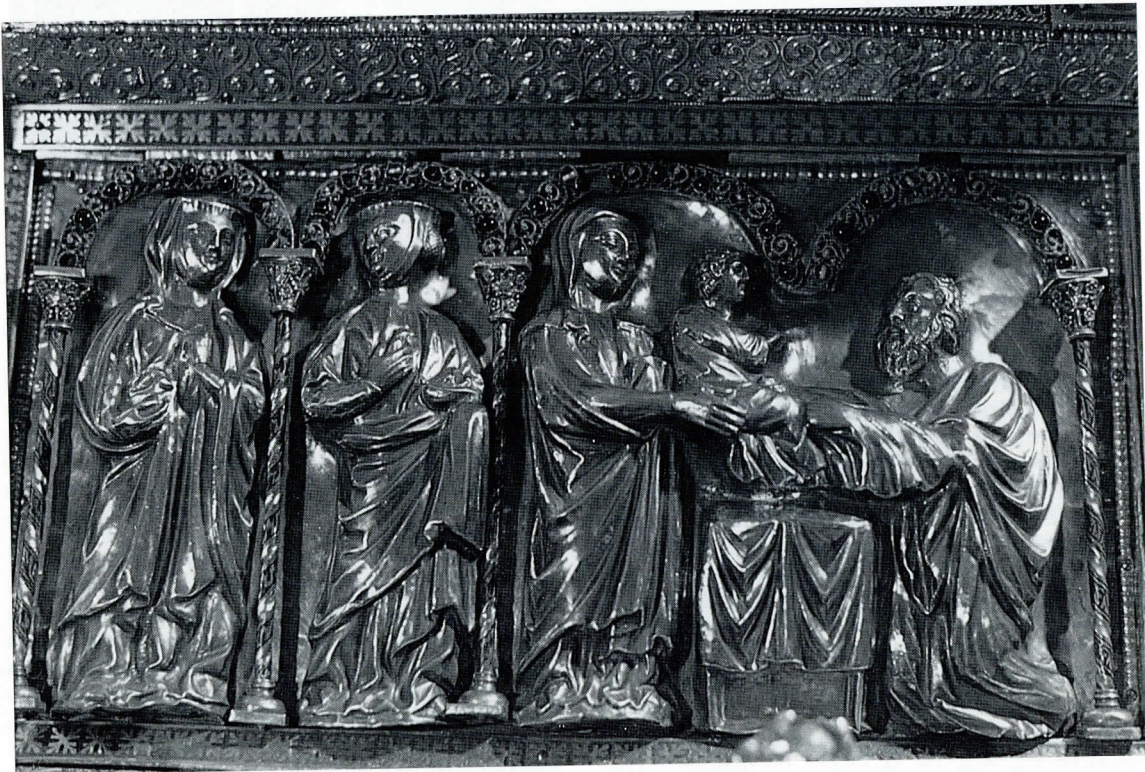


Fig. 28: Châsse de saint Remacle, la Présentation. PG



Fig. 29: Châsse de saint Remacle, la Crucifixion. PG

cinq apôtres; l'harmonie de la scène est uniquement brisée par un petit personnage qui se démarque des trois groupes cités, Judas, le traître, celui qui brisa l'harmonie du cercle d'amis.

Autre caractéristique commune aux huit bas-reliefs: les proportions réelles des personnages dont les attitudes sont individualisées et, pour plusieurs d'entre eux, déhanchées. Hormis celui du Christ en croix, leur déhanchement est cependant peu marqué. On peut toutefois le déceler aussi bien chez Marie écoutant l'ange lors de l'Annonciation que chez saint Jean pleurant au pied de la croix. A proprement parler, il faudrait dire que ces personnages sont légèrement arqués, plutôt que déhanchés.

La façon dont sont traités les visages est semblable pour les deux pans du toit. Ils ne sont pas individualisés, si ce n'est par les barbes et les chevelures, ciselées sans soin. Les traits sont ainsi systématisés: yeux bridés, arcades sourcilières aigües, pommettes saillantes, rictus de la bouche. Ces traits ne varient pas en fonction de l'atmosphère des scènes, comme on pourrait s'y attendre. Un exemple: les personnages de la Présentation au Temple ont les yeux bridés et le sourire aigu; la Vierge et saint Jean du calvaire aussi. L'uniformisation des physionomies est particulièrement sensible aux reliefs de la Dernière Cène et de l'Ascension. Mais le vieillard Siméon, le prêtre du Temple de Jérusalem ou tel disciple sur les collines de Béthanie se ressemblent tout à fait.



Fig. 30: Châsse de saint Remacle, détail de l'Ascension. PG

Les vêtements amples, aux plis larges et aux becs en "u" pointus sont la dernière des caractéristiques importantes par lesquelles on peut établir l'unité stylistique des bas-reliefs de la vie du Christ. La Vierge devant l'ange Gabriel n'est pas vêtue autrement que la première des Saintes Femmes près du tombeau vide. Les plis de leurs habits sont de même nature. La ressemblance des plis des tissus peut aussi être observée à d'autres endroits. La couverture du lit de la Vierge lors de la Nativité, le drap de l'autel du Temple de la Présentation et la nappe de fête dont la table de la Dernière Cène est couverte tombent en plis identiques, c'est-à-dire en becs pointus, plus pointus que ceux des vêtements.



Fig. 31: Châsse de saint Remacle, la Nativité. PG

Les éléments architecturaux rapportés sur les quatre scènes de l'enfance du Christ sont d'une grande finesse d'exécution. Les filigranes de la crèche et des arcatures, les très fines colonnettes torsées et leurs chapiteaux élancés, les fils d'or dessinant de minuscules baies géminées sur le socle du lit de la Vierge et tous les détails architecturaux sont légers et jolis, exécutés avec beaucoup de soin.

Certains des caractères stylistiques qui viennent d'être énumérés rapprochent les bas-reliefs de la châsse stavelotaine de ses quatre statuette gothicisantes et des quelques œuvres d'art avec lesquelles elles furent comparées plus haut. En particulier, les plis cassés des habits figurés sur les reliefs du toit ne sont pas sans affinité avec ceux observés sur les vêtements du Christ en majesté et de la Vierge à l'enfant. D'autre part, les plis triangulaires dessinés par la nappe de la table de la Dernière Cène et les deux autres pièces de tissu semblables rappellent ceux formés par les chasubles des deux évêques. Cependant, des caractéristiques stylistiques essentielles démarquent les reliefs des statuette: sur les visages des statuette, on ne retrouve pas le rictus et les yeux bridés qu'on remarque sur les bas-reliefs, excepté sur ceux de la Vierge et, surtout, de son fils.

Compte tenu des ressemblances qui viennent d'être évoquées, si, par des comparaisons précises, on en arrive à dater les quatre statuette de Stavelot vers le

milieu du siècle, entre 1240 et 1260, il est difficile de dater les bas-reliefs du toit antérieurement à 1255. C'est donc le *terminus post quem* qu'on choisira ici.

III. Conclusions

Propositions chronologiques

En archéologie et en histoire de l'art, comme en histoire, les sources écrites livrent des points de repère chronologiques précis et indispensables. Autrement dit, lorsqu'il étudie un objet, le chercheur ne peut faire l'économie des archives. Mais l'archéologue et l'historien de l'art ne peuvent se suffire de ces documents, surtout lorsqu'ils n'offrent que des "dates-terminus". Par la voie de comparaisons précises, les observations techniques, iconographiques et stylistiques peuvent souvent mener bien plus loin qu'on l'aurait pensé et affiner la datation avec sûreté.

A cet égard, le cas de la châsse de saint Remacle est significatif. Jusqu'à aujourd'hui, presque tous ceux qui se sont intéressés à ce reliquaire se sont contentés d'un *terminus ad quem* - une date précise, c'est vrai, mais en

fait peu intéressante pour la connaissance de l'objet. En se cramponnant à la date de la translation des reliques de Remacle, les chercheurs ont oublié que l'observation d'un objet peut préciser les données proposées par les documents écrits, voire les modifier. Avec tout le respect qu'impose la qualité des travaux de ces hommes de science, on pourrait dire qu'ils ont envisagé la châsse de Stavelot comme des historiens, non comme des archéologues et des historiens de l'art. Pour ceux-ci, les documents écrits doivent servir l'archéologie et l'histoire de l'art, non les asservir. Car, en somme, ces deux disciplines ne sont pas des sciences auxiliaires de l'histoire: elles font l'histoire.

Après avoir passé en revue, sommairement – nous en sommes conscient –, l'iconographie et les styles des statuettes et des bas-reliefs de la châsse de saint Remacle, nous avons l'audace de proposer une chronologie synthétique de l'ensemble du reliquaire. En somme, nous allons nous permettre d'établir une séquence chronologique en procédant par recoupements des suggestions chronologiques que des caractéristiques iconographiques et stylistiques nous ont donné la liberté de livrer au fil de l'étude.

Compte tenu de l'indépendance que les statuettes paraissent avoir acquise par rapport à l'architecture du reliquaire, on n'oserait pas proposer un *terminus a quo* antérieur à 1220 – bien qu'au vu de la structuration et de la forme de celle-ci, on n'hésiterait pas à le reculer de plusieurs années. En donnant comme date extrême le début de la troisième décennie du siècle, il est clair qu'il n'est pas exclu que la châsse ait été commencée dix, quinze ou même vingt ans plus tard. Il est même probable que ce soit le cas puisque la fierte stavelotaine semble s'inspirer à plus d'un titre de la châsse de Notre-Dame à Aix, plus exactement des parties orfèvres par le "second maître" – lequel travailla jusqu'aux environs de 1239.

D'autre part, les statuettes des apôtres seraient étonnamment anachroniques si on les considérait postérieures à 1240-1250.

Sans simplifier trop les choses, on peut donc dire qu'un premier orfèvre ou un premier atelier d'orfèvres a œuvré entre 1220 et 1245. On lui doit l'architecture du reliquaire et les statuettes des apôtres du Christ.

L'orfèvre ou les orfèvres qui reprirent le flambeau ne travaillèrent pas nécessairement beaucoup plus tard. Les statuettes des deux évêques, du Christ en majesté et de la Vierge, sont certes différentes de celles des apôtres, mais pas suffisamment pour être datées longtemps après le milieu du siècle. Craignant de tomber dans le piège de l'excessive précision, on proposera une fourchette chronologique large: celle comprise entre 1240 et 1260. Ceci dit, si ces statuettes datent effectivement du début de la cinquième décennie, les orfèvres qui les ont réalisées étaient stylistiquement en avance sur leur temps; par contre, si ces statuettes sont de la fin de la septième décennie, il est étonnant qu'elles ne soient pas plus marquées par les caractéristiques iconographiques et stylistiques du troisième maître ou du troisième atelier.

A ce dernier, on doit les bas-reliefs du toit. C'est pour la datation de ces scènes narratives que le *terminus ad quem* de 1268 est précieux. Il n'en demeure pas moins que ces reliefs peuvent avoir été orfèvres dès le milieu de la sixième décennie, comme l'ont suggéré certaines comparaisons.

A la fin de cette étude, nous osons l'affirmer: la fierte de saint Remacle n'est pas anachronique, comme on l'a toujours considéré. Pourquoi devrait-on la qualifier



Fig. 32: Châsse de saint Remacle, détail de la Dernière Cène. PG

ainsi alors que les archives n'ont cédé qu'un *terminus ad quem*?

Scientifiquement, on ne pourrait établir l'archaïsme de la châsse qu'à la condition expresse que des documents écrits sûrs datent tardivement le reliquaire. Ce n'est pas le cas.

Les historiens de l'art mosan, habitués à la thèse de l'archaïsme de la châsse stavelotaine par rapport à ses consoeurs, seront sans doute plus sceptiques que ceux qui ne connaissent pas la datation traditionnelle. Peut-être même objecteront-ils que ce n'est pas parce qu'on ne possède pas de document écrit ayant valeur de *terminus a quo* que la fierte est plus ancienne que ce qui a toujours été dit et écrit. L'objection est légitime de la part de l'historien, non de l'historien de l'art et de l'archéologue. Il faut être lucide: si toute la châsse relevait du style 1200, on pourrait éventuellement supposer qu'elle ait été orfèvre vers 1265 par des artistes très archaisants; mais la châsse est stylistiquement hétérogène, faite d'éléments relevant du style 1200, et d'autres du style gothique. Ce qu'on pourrait donc postuler, c'est que des maîtres aux sensibilités esthétiques différentes voire opposées ont travaillé en même temps sur la même œuvre. C'est vrai, on peut imaginer que, vers 1265, quelques artistes tout à fait archaisants ont travaillé en même temps que des artistes tout à fait en accord avec leur temps. Toutefois, il faut le reconnaître, ce n'est pas l'hypothèse la plus vraisemblable. En l'absence d'argument la soutenant, autant ne proposer que ce qui tombe sous le sens: la châsse de saint Remacle est une des plus grandes fiertes qui soient; sans doute a-t-il fallu beaucoup d'argent, d'énergie et de temps pour l'orfèvre; mises en œuvre au début du siècle, quand le style de

Nicolas de Verdun était encore prégnant, certaines parties sont marquées par cette sensibilité esthétique; probablement terminés vers 1265, d'autres éléments sont résolument gothiques.

Au sujet des similitudes et ressemblances avec les deux châsses de Notre-Dame, à Aix et à Huy

Ce n'est pas parce qu'on peut observer des similitudes iconographiques et stylistiques sur deux œuvres que celles-ci sont des mêmes mains. C'est d'autant plus vrai lorsque les œuvres en question ne sont pas des chefs-d'œuvre. Conscient de cette vérité que Monsieur de la Palice lui-même aurait pu énoncer, que peut-on encore dire à propos des ressemblances et des similitudes entre la châsse de saint Remacle et les deux châsses de Notre-Dame, celle d'Aix et celle de Huy? C'est ici que la nécessité d'une analyse archéologique se fait sentir.

Pour confirmer la commune provenance de la châsse stavelotaine et de la châsse aixoise par exemple, des éléments décoratifs identiques (lames estampées, plaquettes filigranées, émaux ...) seraient très utiles. A l'observation, même rapide, il apparaît qu'effectivement, on trouve des plaquettes filigranées semblables à Aix et à Stavelot; on trouve aussi de part et d'autres des lames estampées d'un même motif et de mêmes dimensions. Citons également le crêtage, commun aux deux fiertes.³⁰

Les ressemblances de la fierte stavelotaine avec la fierte hutoise sont aussi étonnantes, c'est exact. Toutefois, ce ne sont jamais que des ressemblances; les éléments décoratifs ne sont jamais identiques à ceux de Stavelot, ni par leurs motifs, ni par leur qualité technique, ni par leurs dimensions. D'autre part, stylistiquement, les statuette hutoises sont manifestement plus récentes que toutes celles qu'on peut voir sur la châsse de saint Remacle: les proportions élancées, les traits physiologiques aigus et les plis de vêtement cassés ne trompent pas. En fait, la châsse de Notre-Dame de Huy est une copie textuelle de la châsse de Stavelot: vers 1270 – peut-être même plus tard –, le ou les maîtres qui ont orfèvré la petite fierte de la collégiale Notre-Dame ont choisi un modèle; sans beaucoup d'originalité, ils ont utilisé son vocabulaire architectural, ornemental et iconographique; seul leur style les trahit.

Les ressemblances de la châsse Stavelot avec celle d'Aix sont d'un autre ordre que celles qui l'unissent à la châsse de Huy. Dans plusieurs cas, il ne s'agit pas seulement de ressemblances mais de réelles similitudes. Par ailleurs, ces similitudes ne concernent pas uniquement les éléments décoratifs, mais également les personnages – il s'agit ici de similitudes de plusieurs traits stylistiques. Enfin, la qualité du travail et le soin apporté à la mise en œuvre de tous les éléments sont équivalents de part et d'autre. Au total, on ne peut nier la dépendance de la châsse stavelotaine par rapport à la châsse aixoise. La question est de savoir quelles en furent les modalités. En

d'autres mots, la châsse de Stavelot a-t-elle été commencée dans le même atelier aixois que la châsse de Notre-Dame de cette ville? On peut le supposer, on ne peut l'affirmer. Une autre possibilité est qu'un ou des orfèvres de l'atelier d'Aix-la-Chapelle soient venus à Stavelot pour travailler au nouveau reliquaire de saint Remacle. En tout cas, les similitudes sont telles qu'on peut raisonnablement penser que la fierte du moine ardennais a été orfèvrée par un ou plusieurs maîtres-orfèvres qui ont aussi travaillé sur la fierte de Notre-Dame d'Aix.

Epilogue

Quand les moines de l'abbaye impériale de Stavelot ont décidé de faire orfèvrer une nouvelle châsse pour abriter les reliques du saint fondateur de leur monastère, ils l'ont voulue imposante et riche, en un mot: magnifique. Telle apparaît-elle aujourd'hui encore. En



Fig. 33: Châsse de saint Remacle, détail du crêtage. PG

effet, la fierte rivalise de somptuosité avec les plus célèbres des châsses rhéno-mosanes, comme celles d'Aix ou de Cologne.

Mais pourquoi les moines ont-ils jugé nécessaire de faire œuvrer un nouveau reliquaire alors que, moins d'un siècle plus tôt, un abbé prestigieux – Wibald – avait fait faire un retable splendide à la gloire de saint Remacle, retable au cœur duquel se trouvait la châsse de l'évangéliste lui-même? En fait, en demandant à d'excellents orfèvres de mettre en œuvre une châsse de si grandes dimensions et d'une telle opulence, les moines de Stavelot ont sans doute voulu insuffler une nouvelle vie au pèlerinage à saint Remacle. On peut même penser qu'ils ont cherché à hisser le pèlerinage de leur abbaye au rang de ceux cités plus haut, puisque la châsse est aussi riche et aussi grande que celles qu'on peut toujours y voir.

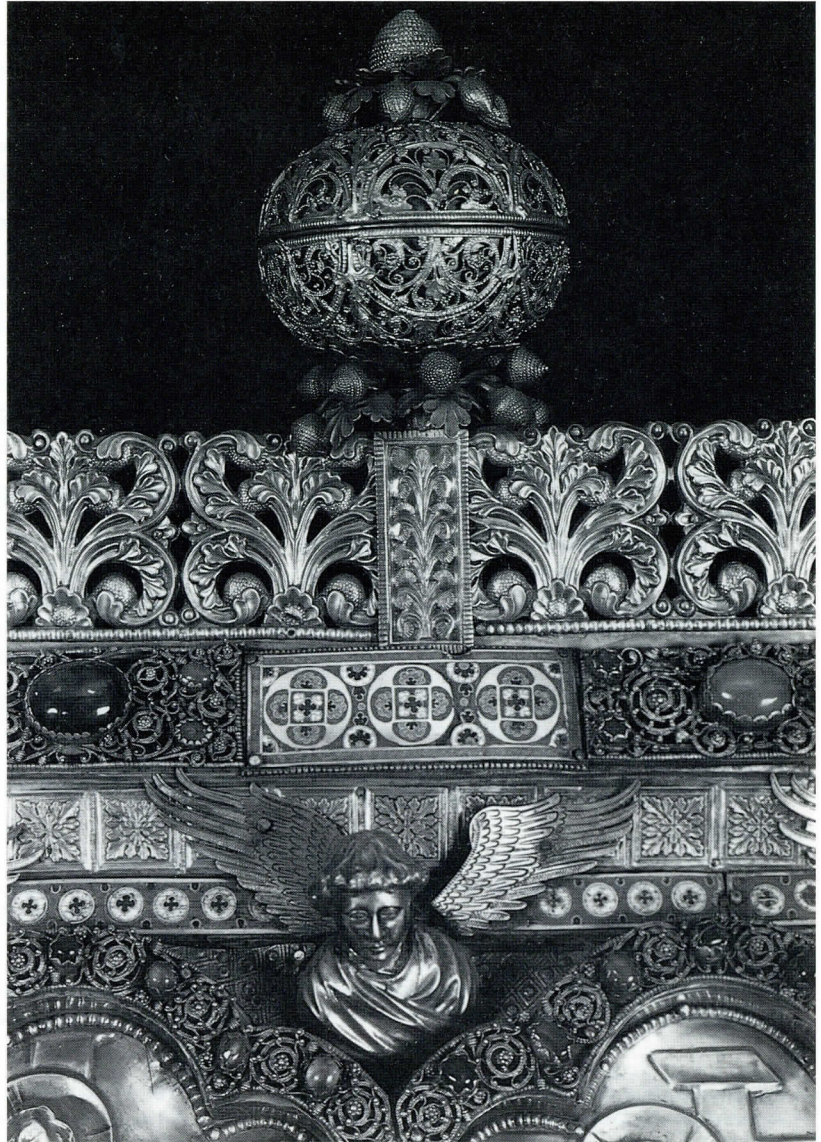


Fig. 34:
Châsse de Notre-Dame d'Aix,
détail du crêtage. BFM

Toutefois, il est clair qu'ils se sont engagés dans une telle opération sans en avoir les moyens financiers – du moins pour que l'œuvre soit terminée dans les délais plus brefs. Sinon, pourquoi n'aurait-elle été achevée qu'après avoir été prise en main par trois maîtres ou trois groupes d'orfèvres différents?

Voilà d'ailleurs une des raisons qui font de la châsse de saint Remacle un reliquaire des plus intéressants qui soient: il a été orfèvré en trois campagnes différentes, chacune l'animant d'un souffle propre. Et pourtant, ces souffles s'harmonisent admirablement. Car finalement, dans son ensemble, l'œuvre ne relève pas seulement du style humaniste de Nicolas de Verdun, ou du style formel véhiculé par l'esthétique gothique.

Les apôtres du Christ ne sont-ils pas figurés dans toute leur humanité, présents à ceux qui les regardent comme un ami peut être présent à son ami? Par contre, le Christ ne force-t-il pas à la crainte sacrée et au silence, ne fut-ce que parce que son visage n'est pas animé des mêmes traits humains que les visages de ceux qu'il a choisis? Et les deux évêques ne sont-ils pas aussi impressionnants, comme le Maître, intermédiaires directs entre les fidèles et leur Seigneur?

Enfin la Vierge n'est-elle pas la fois proche et lointaine, suscitant en même temps l'attendrissement et le respect?

La châsse de saint Remacle est donc à la croisée de deux esthétiques, marquée par toute une tradition et portuse de germes prêts à s'épanouir.

Chronologie

671-679

Mort de saint Remacle, premier sarcophage

685

Élévation des reliques de Remacle; nouveau sarcophage

vers 1040

Invention du cercueil de Remacle. Consécration de l'abbatiale et procession avec les reliques

1135-1155

Création du retable de saint Remacle et probablement de la châsse qui y était intégrée

vers 1150

Création de la frise ajourée du socle

1220-1245

Début de la création de la châsse actuelle: un premier atelier conçoit l'ensemble de l'œuvre et réalise l'architecture du reliquaire, un grand nombre de ses éléments décoratifs et les statuettes des douze apôtres

1240-1260

Intervention d'un second atelier pour orfèvrer les statuettes du Christ, de la Vierge à l'enfant et des deux évêques sur la châsse de Stavelot

1255-1268

Un troisième atelier termine la châsse de saint Remacle en orfèvrant les bas-reliefs du toit et les colonnettes séparant les niches des statuettes

avant mai 1268

Translation des reliques de saint Remacle de l'ancienne fierte dans la nouvelle

1509

Procession solennelle présidée par Guillaume de Manderscheid, abbé de Stavelot-Malmedy

1579 (?)

Mandement de Gérard de Groesbeeck, évêque de Liège et administrateur des abbayes de Stavelot-Malmedy, pour la conservation de la châsse

1609

Ouverture de la châsse

1657

Ouverture de la châsse

1698

Ouverture de la châsse

1702

Lettre à Dom Mabillon avec description de la châsse

1714-1715

Restauration de la châsse (peut-être uniquement du sarcophage de bois qu'elle contient) par Dom Paschasi et son neveu capucin

1718

Passage de Dom Martène à Stavelot; il admire la châsse qui se trouve derrière l'autel principal de l'abbatiale

1794

Exil des moines de Stavelot-Malmedy à Hanau près Francfort suite aux troubles révolutionnaires qui agitent la principauté. La châsse est sans doute emportée Outre-Rhin

1805

Arrivée de la châsse à l'église Saint-Sébastien de Stavelot

1807

Ouverture de la châsse

1838

Ouverture de la châsse

1855

Conflit entre le Conseil de Fabrique de Stavelot et le Collège échevinal de la même ville au sujet du droit de celui-ci à décider des prêts et des restaurations de la fierte. Un terme est mis au conflit par arrêté du Moniteur belge: la Fabrique d'église est propriétaire du reliquaire et libre de ses décisions

1881

Prêt à l'exposition "l'Art ancien au pays de Liège", à Liège

1891

Douzième centenaire de la mort de saint Remacle: fêtes à la fin de l'été

1898

Ouverture de la châsse. Premières fêtes septennales en l'honneur de saint Remacle

1905

Prêt à l'exposition "l'Art ancien au pays de Liège", à Liège. Première mission photographique officielle

1911-1913

Vol puis restitution des statuettes de saint Paul et du Christ

1914-1918

Deuxième mission photographique officielle

1924

Restauration par l'orfèvre Scuvie. Troisième mission photographique officielle

1930

Prêt à l'exposition "l'Art de l'ancien pays de Liège et les anciens arts wallons", à Liège

1931

Construction d'une chambre forte dans l'église décanale de Stavelot pour protéger la châsse

1947

Quatrième mission photographique officielle

- 1951
Prêt à l'exposition "Art mosan et arts anciens du pays de Liège", à Liège et Rotterdam
- 1952
Ouverture de la châsse. Restauration par la firme Vanden Houte puis par le Laboratoire Central des Musées de Belgique
- 1953
Cinquième mission photographique officielle. Retour de la châsse à Stavelot
- 1965
Prêt à l'exposition "Trésors des abbayes de Stavelot-Malmedy et dépendances", à Stavelot
- 1966
Prêt de la châsse à l'exposition universelle de Montréal
- 1968
Prêt à l'exposition "Trésors d'art. Saint Remacle. Saint Lambert", à Stavelot
- 1975
Prêt à l'exposition "Monumenta Annonis", à Cologne
- 1985
Ouverture de la châsse
- * Grimme E. G., *Aachener Goldschmiedekunst im Mittelalter von Karl dem Großen bis zu Karl V.*, Köln, 1957, p. 54
- ¹ Sur cette question, on ne trouve malheureusement aucune étude systématique. Néanmoins, dans les bons ouvrages sur l'histoire des abbayes de Stavelot et Malmedy, ou sur la fortune hagiographique et le culte de saint Remacle, on découvrira des passages ou des notices au sujet du pèlerinage. Voir en particulier les études rigoureuses du chanoine Baix: *Etude sur l'abbaye et la principauté de Stavelot-Malmedy*; première partie: *L'Abbaye royale et bénédictine (Des origines à l'avènement de saint Poppon, 1021)*, Paris-Charleroi, 1924, p. 127, et *L'hagiographie à Stavelot-Malmedy*, in *Revue Bénédictine (Maredsous)*, tome LX, 1950, p. 134. Les reliques de saint Remacle étant au centre du culte et du pèlerinage, le récent inventaire commenté des reliques conservées dans l'ancienne principauté de Stavelot-Malmedy, publié par Philippe George, s'avère déjà être un ouvrage de référence pour toute recherche postérieure: *Les reliques de Stavelot-Malmedy. Nouveaux documents*, Malmedy, 1989
- ² On trouve une liste des principales châsses rhéno-mosanes classées d'après leur longueur dans Didier R. et Lemeunier A., *La châsse de saint Hadelin de Celles - Visé*, in *Expo. Trésors d'art religieux au pays de Visé et saint Hadelin, Visé*, 1988, p. 198
- ³ Nous donnons une bibliographie de la châsse à la fin de cet article
- ⁴ Voir par exemple Fügmann M., *Frühgotische Reliquiare. Ein Beitrag zur rheinisch-belgischen Goldschmiedekunst des 13. Jahrhunderts*, Leipzig-Bonn, 1931, p. 29-36
- ⁵ Halkin J. et Roland C.-G., *Recueil de chartes de l'abbaye de Stavelot-Malmedy*, vol. II, Bruxelles, 1930, p. 67-68
- ⁶ Op. cit., p. 69-70
- ⁷ Je dois ces précisions de traduction à Mlle Françoise Denis, licenciée en philologie classique, que je remercie vivement ici. Je remercie également M. Paul Tombeur, professeur de latin médiéval à l'Université Catholique de Louvain-la-Neuve, qui a bien voulu confirmer les hypothèses de Mlle Denis
- ⁸ Pour autant qu'il s'agisse ici de latin médiéval. En effet, les copistes du XVII^e s., ou les éventuels copistes antérieurs, peuvent s'être permis des corrections selon leur orthographe. De telles corrections sont d'autant plus envisageables que le document n'est pas d'ordre diplomatique
- ⁹ Le professeur Tombeur fait remarquer que, de toute façon, la pointe de la phrase réside dans le "gloriosam", non dans le "fieri fecimus". Autrement dit, les moines de Stavelot veulent mettre en évidence la magnificence de la châsse, non son état d'avancement
- ¹⁰ Sur ce point, le cas de la châsse de Nivelles est très instructif. M. Fügmann (*Frühgotische Reliquiare ...*, p. 9-16) tire profit de cet exemple pour expliquer la lenteur de l'exécution d'une châsse
- ¹¹ En 1951 encore, dans le catalogue de l'exposition de l'Art mosan et des arts anciens du pays de Liège, la châsse de saint Remacle (n° 135) est ainsi qualifiée, sans hésitation aucune
- ¹² Par exemple, l'étude sur l'art rhénan de O. Von Falke et H. Frauberger (*Deutsche Schmelzarbeiten ...*) prend en compte la châsse de saint Remacle
- ¹³ C'est le terme qu'emploie systématiquement Joseph Braun (Voir les articles sur les apôtres dans *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*, Stuttgart, 1943, notamment p. 370, 598, 626)

- ¹⁴ Notamment dans Braun J., *Tracht und Attribute ...*, p. 594-601
- ¹⁵ Et ce, même sur les plus anciennes d'entre elles
- ¹⁶ Toutefois, il est à noter que la plupart des évêques de ces châsses épiscopales sont figurés revêtus du pallium
- ¹⁸ L'une des plus ancienne Sedes des régions mosanes: vers 1070. Voir Timmers J. J. M., *Sedes Sapientiae d'Hermalle-sous-Huy*, in *Expo. Rhin-Meuse ...*, n° F-5, p. 218
- ¹⁹ Vierge à l'enfant parfois appelée Madone de Hoven: vers 1160-1170. Voir Hausscherr R., *La Madone de Hoven*, in *Expo. Rhin-Meuse ...*, n° J-33, p. 302
- ²⁰ Vers 1230. Voir Legner A., *Sedes Sapientiae au cristal de roche*, in *Expo. Rhin-Meuse ...*, n° L-14, p. 339
- ²¹ Vers 1230. Voir Didier R., *La Vierge assise à l'enfant (Sedes Sapientiae)*, in *Expo. Millénaire de la collégiale Saint-Jean de Liège*, Liège, 1982, p. 123-140
- ²² Ce groupe remonte sans doute aux années 1220-1230- Voir Legner A., *Madone d'Aix-la-Chapelle*, in *Expo. Rhin-Meuse ...*, n° L-13, p. 338
- ²³ Vers 1250. Voir Didier R., *Sedes Sapientiae*, in *Expo. Rhin-Meuse ...*, n° L-6, p.331
- ²⁴ Mais lorsque cette datation est proposée, c'est notamment parce que ce sont les dates entre lesquelles on enferme ordinairement la châsse de saint Remacle
- ²⁵ Il s'agit du verset 13 du psaume 91 (90). La traduction ici livrée est celle de La Bible de Jérusalem, Paris, 1973
- ²⁶ Le cas de la septième scène est particulier. De part et d'autre, c'est la résurrection qui est suggérée; toutefois, à Stavelot, c'est par le tombeau vide et l'ange, alors qu'à Kaiserwerth, on voit Jésus lui-même ressuscitant - mais ce bas-relief est plus récent.
- ²⁷ Hermann Schnitzler avait lui aussi été tenté par une telle conclusion (*Die Goldschmiedeplastik der Aachener Schreinswerkstatt ...*, p. 115)
- ²⁸ La datation de la châsse de Stavelot (vers 1265) n'a quasi jamais été remise en question, on ne peut trop dire pourquoi. Sauf par Hermann Schnitzler qui, décidément, nous paraît avoir compris la fierte de saint Remacle mieux que tous les autres savants. Voir Schnitzler H., *Op. cit.*, p. 115
- ²⁹ Vers 1240. Sur cette sculpture sur bois de qualité exceptionnelle, voir en dernier lieu Lemeunier A., *Christ en majesté dit de Rausa*, in *Expo. Trésors de la collégiale d'Amay, Amay*, 1989, p. 174-179
- ³⁰ Le crêtage de la châsse de Stavelot est en effet identique à celui de la châsse d'Aix - du moins celui qui couronne le pignon du Christ et le faîte du toit surmontant les scènes de l'Annonciation, de la Visitation, de la Nativité, de la Crucifixion, de la Descente de Croix et de la Mise au Tombeau

Bibliographie

- Expo. *L'art ancien au pays de Liège. Catalogue général*, Liège, 1905, n° 3
- Expo. *Art mosan et arts anciens du pays de Liège*, Liège, 1951, n° 135, p. 181
- Berliere U. (Dom), *Notes sur l'église de Stavelot*, in *Leodium*, t. IX, n° 12, décembre 1910, p. 143-145
- Châsse de saint Remacle, Stavelot, in *Bulletin de la Commission Royale d'Art et d'Archéologie*, Bruxelles, 1921, p. 132-138
- Collon-Gevaert S., *Histoire des arts du métal en Belgique*, Bruxelles, 1951, p. 229 ss
- De Borchgrave d'Altena J. (Comte), *La châsse de saint Remacle*, in Yernaux J., *L'église abbatiale de Stavelot*, in *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège*, Liège, t. XXIV, 1932, p. 33-45
- Demarteau J., *A travers l'exposition de l'art ancien au pays de Liège*, Liège, 1881, p. 118-123
- De Noüe A., *La châsse de saint Remacle à Stavelot*, in *Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, Bruxelles, t. XXII, 1866, p. 451-482
- Didier R., Maes L., Masschelein-Kleiner L., Sosson J.-P. et Thomas-Goorieckx D., *La châsse de Notre-Dame à Huy et sa restauration*, in *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, Bruxelles, 1969, p. 26-54
- Fügmann M., *Frühgotische Reliquiare. Ein Beitrag zur rheinisch-belgischen Goldschmiedekunst des 13. Jahrhunderts*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde, Bonn-Leipzig, 1931, p. 29-36
- George Ph., *Les reliques de Stavelot-Malmedy. Nouveaux documents*, Malmedy, 1989, notamment p. 92 et 95-104
- Gouders A., *La frise ajourée de la châsse de saint Remacle à Stavelot*, in *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'art offerts au professeur Jacques Lavalleye*, Leuven, 1970, p. 117-126
- Kreppe V., *Das Remaclusetabel in Stavelot und seine künstlerische Nachfolge*, in *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 3^e série, t. XXII, 1971, p. 23-45.
- Laurent M., *L'orfèvrerie au XIIIe s. Hugo d'Oignies, Nicolas de Verdun, les grandes châsses mosanes*, in Helbig J., *L'art mosan depuis l'introduction du christianisme jusqu'à la fin du XVIIIe s.*, t. I: *Des origines à la fin du XVe s.*, Bruxelles, 1906, p. 89 ss.
- Lavalleye J., *Le prêt des œuvres d'art ancien*, in *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, Bruxelles, t. XLVIII, 1966, p. 230-237
- Legner A., *Anmerkungen zu einer Chronologie der gotischen Skulptur des 13. und 14. Jahrhunderts im Rhein-Maas-Gebiet*, in *Rhein und Maas. Kunst und Kultur. 800-1400*, t. II: *Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der Ausstellung und des Katalogs*, Köln, 1973, p. 445-456
- Legrand W., *Stavelot, cité de saint Remacle. Notice historique et archéologique*, Stavelot, 1947, p. 13-20
- Martène E. (Dom), *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins de la congrégation de Saint-Maur (...)*, vol. II, 1724, p. 148-150

Expo. Monumenta Annonis. Köln und Siegburg Weltbild im hohen Mittelalter, Köln, 1975, n° E-9, p. 212-214

Mossay J. (Doyen), Les tribulations de la châsse de saint Remacle, in Mossay J. (Doyen), Plic-Ploc dans les temps passés, Stavelot, 1989, p. 154-167

Reusens E. (Chanoine), Eléments d'archéologie chrétienne, vol. II, Louvain, 1875, p. 367-368

Schnitzler H., Die Goldschmiedeplastik der Aachener Schreinwerkstatt. Beiträge zur Entwicklung der Goldschmiedekunst des Rhein-Maasgebietes in der romanischen Zeit, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde, Bonn-Düren, 1934, p. 114 ss

Timmers D., De kunst van het Maasland, vol. I, Assen, 1971, p. 364-365

Expo. Trésors des abbayes de Stavelot - Malmedy et dépendances, 1965, Stavelot, n° A-12, p. 29-31

Expo. Trésors d'art. Saint Remacle. Saint Lambert, Stavelot, 1968, n° B-3, p. 26-30

Van den Bossche B., Le trésor de l'église Saint-Sébastien à Stavelot, Stavelot, 1991, p. 10-13, fig. 1-5

Von Falke O. et Frauberger H., Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters und andere Kunstwerke der kunst-historischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902, Frankfurt/Main, 1904, p. 102 ss

Crédits photographiques

BFM: Bildarchiv Foto Marburg, Marburg an der Lahn

PG: frère Pierre Gabriel, Monastère Saint-Remacle de Wavreumont, Stavelot

PIRPA: Photothèque de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique (A.C.L.), Bruxelles