La sculpture sur bois polychrome des XIe et XIIe siècles en Bourgogne

Nadia Bertoni Bertoni Cren

▶ **To cite this version:**

Nadia Bertoni Bertoni Cren. La sculpture sur bois polychrome des XIe et XIIe siècles en Bourgogne. Art et histoire de l'art. Université de Bourgogne, 2013. Français. NNT : 2013DIJOL030 . tel-01124097

HAL Id: tel-01124097

https://theses.hal.science/tel-01124097

Submitted on 6 Mar 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE DE BOURGOGNE

UMR6298 ARTeHIS Archéologie, Terre, Histoire, Sociétés

THÈSE

Pour obtenir le grade de

Docteur de l'Université de Bourgogne

Discipline : histoire de l'art

par

Nadia BERTONI CREN

le 15 janvier 2013

La sculpture sur bois polychrome des XIe - XIIe siècles en Bourgogne

Directeur de thèse
Daniel RUSSO - Professeur - Membre *senior* de l'IUF

Jury :
PACE Valentino, Professeur d'histoire de l'art du Moyen Âge, Université de Udine (Italie), co-directeur de thèse
PALAZZO Éric, Professeur d'histoire de l'art du Moyen Âge, Université de Poitiers, Membre senior de l'IUF, rapporteur
CERVINI Fulvio, Professeur d'histoire de l'art du Moyen Âge, Université de Florence (Italie), rapporteur

©

Remerciements

À Daniel Russo

À Valentino Pace

À mon mari Stéphane

À tout le personnel de l'unité mixte de recherche UMR6298 ARTeHIS

Résumé

Le corpus de sculptures romanes en bois de la région de Bourgogne est réuni pour la première fois dans un catalogue, complété par une documentation photographique et bibliographique. Les vingt-cinq sculptures répertoriées sont étudiées du point de vue stylistique, iconographique, technique.

Au XIIe siècle, une véritable école de sculpture en bois monastique semble se déployer dans les limites du duché de Bourgogne, à l'origine d'une grande variété d'apports formels et techniques. Les sculptures les plus représentatives pour la compréhension des nombreux apports sont étudiées dans le détail. Leurs relations stylistiques avec les manuscrits de la renaissance carolingienne, la sculpture ottonienne et la sculpture monumentale contemporaine en pierre sont indiquées par l'analyse des caractéristiques internes qui distinguent les différents langages formels. La description iconographique montre la dénotation précise avec laquelle le sujet sacré est figuré. Les procédés techniques de création sont comparés par l'examen direct des sculptures, et par la récolte des données disponibles. Pour plusieurs œuvres, de nouvelles datations sont proposées ; des sculptures inédites et des artistes précis sont mis en lumière.

Les apports de la sculpture sur bois de la région auvergnate sont précisés. La tradition des reliques insérées dans les sculptures est vérifiée par rapport au rôle plus ou moins significatif qu'elle peut avoir dans l'élaboration de la forme.

Un chapitre est consacré à la méthodologie de l'étude de la polychromie des sculptures en bois. Les conservateurs-restaurateurs sont investis d'un rôle crucial dans la collecte scientifique des données qui témoignent de l'histoire des techniques artistiques. Des propositions pour améliorer les procédures d'examen et de documentation sont avancées.

Mots-clés

Sculpture médiévale, bois polychrome, art roman, Bourgogne, XIe siècle, XIIe siècle, Cluny, Autun, Vézelay, examen stylistique, iconographie, catalogue, Christ de crucifixion, Vierge en majesté, reliquaire, restauration sculpture, étude stratigraphique.

Abstract

For the first time, the corpus of Roman wood sculptures from Burgundy is gathered together in a catalogue, with added photographic documents and bibliography. The twenty-five sculptures are listed and studied from a stylistic, iconographic and technical point of view.

In the XIIth century, an actual school of monastic wood sculpture seemed to develop within the boundaries of the duchy of Burgundy, bringing a great diversity as far as formal and technical contributions are concerned. The sculptures that are the most representative to help the understanding of those numerous contributions are thoroughly studied. Their stylistic relationships with manuscripts dating back from the Carolingian Renaissance, with the Ottonian sculpture and the contemporary monumental stone sculpture, are pointed out with the analysis of internal characteristics, setting apart different formal languages. The iconographic description shows the specific denotation used in the representation of the holy character. The technical processes of creation are compared through the direct examination of the sculptures and through the collection of usable information. For several pieces, a new dating was suggested; new sculptures and specific artists are brought to notice.

The contributions of the wood sculpture from the Auvergne region are specified. The tradition of inserting relics into sculptures is put in relation to the relatively important influence it can have on the building of the shape.

One chapter is dedicated to the methodology in the study of wood sculptures' polychromes. The conservators-restorers play a crucial part in the act of scientifically collecting information attesting the evolution of artistic techniques. Some suggestions are put forward to improve the processes of examination and the collecting of information.

Keywords

Medieval wood sculpture, Romanesque art, Burgundy, XIth century, XIIth century, Cluny, Autun, Vezelay, stylistic examination, iconography, catalogue, crucifix, Madonna in Majesty, reliquary niche, polychromed wood restoration, stratigraphic examination.

Table des matières

Remerciements 2
Résumé 3
Abstract 4
Table des matières 6
Liste des tableaux 10
Liste des figures 11

Introduction 18

I^re^ partie : Analyse stylistique des sculptures 28

1.1. Le Christ de crucifixion de Varenne-l'Arconce 30
1.1.1 Iconographie 31
1.1.2 Analyse de formes 33
1.2. La Vierge Notre Dame de bon espoir 44
1.2.1 Regard sur la matière de l'œuvre 46
1.2.2 Iconographie 47
1.2.3 Analyse des formes 52
1.3. La Vierge de la Chapelle de Bragny et la Vierge de Beaune 60
1.3.1 Regard sur la matière de l'œuvre 61
1.3.2 Iconographie 63
1.3.3 Analyse des formes 65
1.4. Le cercle d'Autun 72
1.4.1 Le Christ dit de Courajod, Musée du Louvre 72
1.4.1.1 Iconographie 75
1.4.1.2 Analyse des formes 79
1.4.2 Le Christ en Déposition de Pise 81
1.4.3 La Vierge à l'Enfant en majesté du Metropolitan Museum 86
1.4.3.1 Analyse des formes 87

1.4.3.2 Regard sur la matière 90
1.4.4. Le Christ du Cleveland Museum of Art 93
1.5. L'œuvre d'un maître bourguignon en Toscane méridionale 96
1.5.1 Le Christ de l'Abbaye d'Abbadia San Salvatore et le Christ de L'Abbaye de Sant'Antimo 96
1.5.1.1 Analyse des formes 99
1.5.1.2 Regard sur la matière 105
1.5.1.3 Les reliques du Christ d'Abbadia San Salvatore 107
1.6. Art d'Auvergne en Bourgogne 110
1.6.1. La Vierge à l'Enfant de Tournus 110
1.7. Les sculptures méconnues 120
1.7.1 La Vierge de Tamnay 120
1.7.2 La Vierge en majesté d'Avallon 126
1.7.3 La Vierge à l'Enfant de Viévy 132

II^{me} partie : Catalogue des sculptures 136
2.1. Christ de crucifixion de Varenne-l'Arconce 144
2.2. Vierge en majesté dite Notre-Dame de bon espoir 148
2.3. Vierge à l'Enfant en majesté de La Chapelle-de-Bragny 152
2.4. Vierge à l'Enfant en majesté de la Collégiale de Beaune 156
2.5. Christ en descente de croix de Pise 160
2.6. Christ en descente de croix dit de Courajod 164
2.7. Vierge à l'Enfant en majesté du Metropolitan de New York 168
2.8. Corps de Christ de Cleveland, Ohio 172
2.9. Christ de crucifixion d'Abbadia San Salvatore 174
2.10. Christ de crucifixion de Sant'Antimo 178
2.11. Vierge à l'Enfant en majesté de Tournus, Saône-et-Loire 182
2.12. Vierge en majesté de Tamnay, Nièvre 186
2.13. Vierge en majesté de Sens-Avallon, Yonne 190
2.14. Vierge à l'Enfant en majesté de Viévy 194

2.15. Christ de crucifixion de Turin 198
2.16. Vierge en majesté de Billy-Chevannes 202
2.17. Vierge en majesté, Musée des Beaux Arts de Beaune 206
2.18. Vierge à l'Enfant en majesté, Musée de l'Hôtel-Dieu, Beaune 210
2.19. Christ de crucifixion, Musée de Cluny, Paris 214
2.20. Vierge à l'Enfant en majesté, Musée Pompon, Saulieu 220
2.21. Vierge à l'Enfant en majesté d'Ouges 222
2.22. Vierge à l'Enfant en majesté de Lantenay 226
2.23. Vierge à l'Enfant en majesté de Chagny 230
2.24. Vierge à l'Enfant en majesté de Thoisy-le-Désert 234
2.25. Vierge à l'Enfant en majesté de Pouilly-en-Auxois 238

III^{me} partie : L'étude de la polychromie 242

3.1. L'examen des sculptures polychromées 244
3.1.1 L'atelier de restauration de l'IRPA à Bruxelles 247
3.1.1.1 La croix triomphale de l'église de Forest 247
3.1.1.2 Les *Sedes romanes* de Bertem et d'Hermalle-sous-Huy 250
3.1.1.3 La *Sedes Sapientiae* de la collégiale Saint-Jean à Liège et trois œuvres médiévales transformées en sculptures néo-gothiques 254
3.1.1.4 Le Christ de Tancrémont 256
3.1.1.5 La Vierge dite Notre-Dame de Walcourt 259
3.1.1.6 La Vierge trônant de Vivegnis 260
3.1.2 L'atelier de restauration de l'OPD de Florence 261
3.1.2.1 Le Christ attribué à Giovanni Pisano 262
3.1.2.2 Le Christ en croix d'Andrea Orcagna 263
3.1.2.3 *San Sebastiano* de l'église de Monticello Amiata 264
3.1.2.4 San Martino provenant de San Cassiano di Controne 264
3.1.2.5 L'exposition de Lucca de 1995 267
3.1.2.6 L'exposition de Pise de 2000 268
3.1.2.7 Le *Volto Santo* de Sansepolcro 269

3.2 Propositions sur la méthode stratigraphique pour l'étude de la sculpture médiévale 274

3.2.1 Conserver les données 274

3.2.2 La fiche d'Unité Stratigraphique 277

3.2.3 L'indication des strates 282

3.2.4 L'attribution d'une datation 286

Conclusion 292

Bibliographie 302

Liste des tableaux

T.1. Emplacement d'origine des principales sculptures sur bois du XIe et du XIIe siècle dans la région actuelle de Bourgogne, p. 141.
T.2. Tableau chronologique des sculptures, p. 142.
T.3. Tableau des données sur le support et sur la polychromie des sculptures du IXe - XIIe siècle, p. 288.
T.4. Tableau des données sur le support et sur la polychromie des sculptures bourguignonnes, p. 289-290.

Liste des figures

1. Christ de Varenne-l'Arconce. Ph. S. Cren.
2. Christ d'Auzon. Ph. S. Cren.
3. Christ de Lavoûte-Chilhac. Ph. S. Cren.
4. Christ d'Arlet, Ph. S. Cren.
5. Christ de l'église de Ringelheim. Ph. Dom-Museum Hildesheim.
6. Christ en bronze d'Essen-Werden. Ph. A. Hoffmann, Schatzkammer St. Ludgerus, Essen-Werden.
7. Christ en bronze de Essen-Werden, perizonium. Ph. A. Hoffmann, Schatzkammer St. Ludgerus, Essen-Werden.
8. Christ en bronze de Essen-Werden, tête. Ph. A. Hoffmann, Schatzkammer St. Ludgerus, Essen-Werden.
9. Christ de Varenne-l'Arconce, tête, Ph. S. Cren.
10. Christ de Saint Georg, musée Schnutgen de Cologne. Ph. musée Schnutgen de Cologne.
11. Christ du Musée du Dome d'Arezzo, première moitié du XIIe siècle.
12. Christ du Musée du Dome d'Arezzo, fin du XIIe siècle.
13. Christ du Musée du Dome d'Arezzo, début du XIIIe siècle.
14. Vierge dite Notre-Dame de bon espoir de Dijon, Ph. S. Cren.
15. Descente de croix, église priorale Saint-Hilaire, Foussais-Paryé, Giraudus Audebertus, 1115-30.
16. Vierge de l'église Saint-Pierre à Bertem (Begique), XIe siècle.
17. Vierge du Musée de Brou à Bourg-en-Bresse, XIIe siècle. Ph. Musée de Brou-Bourg-en-Bresse.
18. Vierge Notre Dame de Dijon, plissés arrondis sur le ventre. Ph. S. Cren.
19. Vierge Notre Dame de Dijon, plis du voile. Ph. S. Cren.
20. Vierge d'Evegnée, Musée d'Art Religieux et d'Art mosan de Liège (Belgique), 1070.
21. Christ de Tongres (Belgique).
22. Christ de Tancrémont (Belgique), XIe siècle.
23. Christ de Galizãna-Gallesano (Istrie-Croatie), Musée de la Basilique Eufrasiène de Parenzo-Porec XIe siècle. Ph. Musée de la Basilique Eufrasiène de Parenzo-Porec.
26. Vierge à l'Enfant de La Chapelle-de-Bragny, arrière. Ph S. Cren.
27. Vierge à l'Enfant la Collégiale Notre-Dame de Beaune, arrière. Ph. M.Thierry, Service Patrimoine et inventaire, Région Bourgogne, 1988. Document conservé au Service Patrimoine et inventaire, Région de Bourgogne.
28. Fragment de tête conservé au Musée d'art et d'archéologie Ochier de Cluny.
29. Vierge à l'Enfant de La Chapelle-de-Bragny, côté. Ph. S. Cren.
30. Dessin de la pierre gravée du XIIe siècle, conservée dans l'église de Beaune. D'après N. Stratford.
31. Christ dit de Courajod, musée du Louvre, deuxème quart du XIIe siècle.
32. Christ en déposition, église S. Marie de Formiguères, deuxième moitié du XIIe siècle.
33. Christ en déposition, Museo dell'Opera del Duomo de Pise, première moitié du XIIe siècle.

34. Christ en déposition, Museo dell'Opera del Duomo de Pise, *perizonium*. Ph. S. Cren.

35. Christ en déposition, Museo dell'Opera del Duomo de Pise, *perizonium*. Ph. S. Cren.

36 Christ de l' église de Lokrume, Gotland, XIIe siècle. Ph. S. Cren.

37. Christ de l' église de Buttle, Gotland, XIIe siècle. Ph. S. Cren.

38. Christ de l' église de Garde, Gotland, XIIe siècle. Ph. S. Cren.

39. Vierge à l'Enfant provenant d'Autun, New-York Cloisters Collection, 1130-1140.

40. Autun, église Saint Lazare, chapiteau du chœur avec la Fuite en Égypte.

41. Christ du Cleveland Museum of art, deuxième quart du XIIe siècle.

42. Christ scandinave de l'église de Danderyd, vers 1130.

43. Christ de l'abbaye d'Abbadia San Salvatore, quatrième décennie du XIIe siècle.

44. Christ de l'abbaye de Sant'Antimo, cinquième décennie du XIIe siècle.

45. Côté droit Christ d'Abbadia. Ph. S. Cren.

46. Côté droit Christ de Sant'Antimo. Ph. S. Cren.

47. Côtés gauche Christ d'Abbadia. Ph. S. Cren.

48. Côtés gauche Christ Sant'Antimo. Ph. S. Cren.

49. Apôtres sur la gauche du tympan de l'église abbatiale de la Madeleine de Vézelay.

50. Apôtres du côté droit du Tympan de l'église abbatiale de la Madeleine de Vézelay.

51. Christ d'Abbadia, nœud central du perizonium. Ph. S. Cren.

52. Vézelay, voussure du portail central, relief avec les frères siamois de Cappadoce.

53."La trahison de Saint Pierre", psautier du monastère Pantokrator du Mont Athos (cod. 61, f. 48), Costantinople, Xe siècle. D' après G. de Francovich.

54. Revers de la sculpture d'Abbadia San Salvatore avec logette pour reliques. Ph. S. Cren.

55. Revers de la sculpture de de Sant'Antimo. Ph. Soprintendenza de Sienne, Italie.

56. Logette pour reliques de la sculpture de Sant'Antimo. Ph. Soprintendenza BSA de Sienne, Italie.

57. Parchemin avec les noms des Saints Fortunato et Ponziano et parchemin avec l'inscription en minuscule caroline. Ph. S. Cren.

58. Le sceau, avec l'écriture « *Ursus Monacus* ». Ph. S. Cren.

59. Vierge de l'église abatiale de Tournus. Ph. S. Cren.

60. Vierge provenant de Saint-Victor-de-Montvianeix, New York, Cloisters.

61. Vierge de Marsat.

62. Vierge provenant du Forez, Musée du Louvre.

63. Vierge provenant de Saint Flour du Musée des Beaux–Art de Lyon.

64. Morgan Madonna du Metropolitan.

65. Vierge ex collection Guennol conservée au musée Metropolitan de New York.

66. Vierge de l'église d'Orcival.

67. Vierge de Tamnay, Musée de la Porte du Croux, Nevers. Ph. S. Cren.

68. Vierge de Tamnay, collier pendentif. Ph. S. Cren.

69. Vierge de Tamnay, logette pour réliques. Ph. S. Cren.

70. Vierge d'Hermalle-sous-Huy, Musées Royaux d'Art et Histoire de Bruxelles.

71. Vierge de Hall, Musée de Visby en Gotland, Ph. Musée de Visby, Gotland.

72. Adoration de mages, linteau du tympan, église Notre Dame, Charité-sur-Loire.

73. Présentation au temple, linteau du tympan, église Notre Dame, Charité-sur-Loire.

74. Vierge d'Avallon, musée du Trésor de la cathédrale, Sens. Ph. S. Cren

75. Vierge du sanctuaire marial de Rocamadour, photo de la fin du XIX siècle. Ph. Société des Etudes du Lot ; Service Culture Patrimoine, Conseil Général du Lot.

76. Arrière de la Vierge du sanctuaire marial de Rocamadour, photo de la fin du XIX siècle. Ph. Société des Etudes du Lot ; Service Culture Patrimoine, Conseil Général du Lot.

77. Vierge de Vievy, Musée d'Art Sacré de Dijon, Ph. S. Cren.

78. Christ de Varenne-l'Arconce. Ph. S. Cren.

79. Christ de Varenne-l'Arconce. Ph. S. Cren.

80. Christ de Varenne-l'Arconce. Ph. S. Cren.

81. Vierge dite Notre-Dame de bon espoir de Dijon. Ph. S. Cren.

82. Vierge dite Notre-Dame de bon espoir de Dijon. Ph. S. Cren.

83. Vierge dite Notre-Dame de bon espoir de Dijon. Ph. S. Cren.

84. Vierge à l'Enfant en majesté, La Chapelle-de-Bragny. Ph. S. Cren.

85. Vierge à l'Enfant en majesté, La Chapelle-de-Bragny. Ph. S. Cren.

86. Vierge à l'Enfant en majesté, La Chapelle-de-Bragny. Ph. S. Cren.

87. Vierge à l'Enfant en majesté, La Chapelle-de-Bragny. Ph. S. Cren.

88. Vierge, Collégiale de Beaune. Ph. M.Thierry, Service Patrimoine et inventaire, Région de Bourgogne, 1988. Document conservé au Service Patrimoine et inventaire, Région de Bourgogne.

89. Vierge, Collégiale de Beaune. Ph. M.Thierry, Service Patrimoine et inventaire, Région Bourgogne, 1988. Document conservé au Service Patrimoine et inventaire, Région de Bourgogne.

90. Vierge, Collégiale de Beaune. Ph. M.Thierry, Service Patrimoine et inventaire, Région Bourgogne, 1988. Document conservé au Service Patrimoine et inventaire, Région de Bourgogne.

91. Vierge, Collégiale de Beaune. Ph. M.Thierry, Service Patrimoine et inventaire, Région Bourgogne, 1988. Document conservé au Service Patrimoine et inventaire, Région de Bourgogne.

92. Vierge, Collégiale de Beaune. Ph. M.Thierry, Service Patrimoine et inventaire, Région Bourgogne, 1988. Document conservé au Service Patrimoine et inventaire, Région de Bourgogne.

93. Vierge, Collégiale de Beaune. Ph. M.Thierry, Service Patrimoine et inventaire, Région Bourgogne, 1988. Document conservé au Service Patrimoine et inventaire, Région de Bourgogne.

94. Christ en descente de croix de Pise, Italie.

95. Christ en descente de croix de Pise, Italie. Ph. S. Cren.

96. Christ en descente de croix de Pise, Italie. Ph. S. Cren.

97. Christ en descente de croix dit de Courajod.

98. Christ en descente de croix dit de Courajod.

99. Vierge à l'Enfant en majesté, New York, Metropolitan.

100. Vierge à l'Enfant en majesté, New York, Metropolitan.

101. Corps de Christ du Cleveland Museum of Art, Ohio.

102. Christ de crucifixion, Abbadia San Salvatore, Sienne, Italie. Ph. S. Cren.

103. Christ de crucifixion, Abbadia San Salvatore, Sienne, Italie. Ph. S. Cren.

104. Christ de crucifixion, Abbadia San Salvatore, Sienne, Italie. Ph. S. Cren.

105. Christ de crucifixion, Abbadia San Salvatore, Sienne, Italie. Ph. S. Cren.

106. Christ de crucifixion de Sant'Antimo. Ph. Soprintendenza per i beni storici e artistici de Sienne, Italie.

107. Christ de crucifixion de Sant'Antimo. Ph. Soprintendenza per i beni storici e artistici de Sienne, Italie.

108. Christ de crucifixion de Sant'Antimo. Ph. Soprintendenza per i beni storici e artistici de Sienne, Italie.

109. Christ de crucifixion de Sant'Antimo. Ph. Soprintendenza per i beni storici e artistici de Sienne, Italie.

110. Vierge en majesté de Tournus. Ph. S. Cren.

111. Vierge en majesté de Tournus. Ph. S. Cren.

112. Vierge en majesté de Tournus. Ph. S. Cren.

113. Vierge en majesté de Tournus. Ph. S. Cren.

114. Vierge en majesté de Tamnay. Ph. S. Cren.

115. Vierge en majesté de Tamnay. Ph. S. Cren.

116. Vierge en majesté de Tamnay. Ph. S. Cren.

117. Vierge en majesté de Tamnay. Ph. S. Cren.

118. Vierge en majesté de Sens-Avallon. Ph. S. Cren.

119. Vierge en majesté de Sens-Avallon. Ph. S. Cren.

200. Vierge en majesté de Sens-Avallon. Ph. S. Cren.

201. Vierge en majesté de Sens-Avallon. Ph. S. Cren.

202. Vierge en majesté de Sens-Avallon. Ph. Musées de Sens.

203. Vierge à l'Enfant de Viévy. Ph. S. Cren.

204. Vierge à l'Enfant de Viévy. Ph. S. Cren.

205. Vierge à l'Enfant de Viévy. Ph. S. Cren.

206. Vierge à l'Enfant de Viévy. Ph. C. Courtois, Musée d'Art sacrée de Dijon.

207. Christ de crucifixion de Turin. Ph. d'après F. Cervini

208. Christ de crucifixion de Turin. Ph. d'après F. Cervini

209. Christ de crucifixion de Turin. Ph. d'après F. Cervini

210. Christ de crucifixion de Turin. Ph. d'après F. Cervini

211. Vierge en majesté de Billy-Chevannes. Ph. S. Cren.

212. Vierge en majesté de Billy-Chevannes. Ph. S. Cren.

213. Vierge en majesté de Billy-Chevannes. Ph. S. Cren.

214. Vierge en majesté de Billy-Chevannes. Ph. S. Cren.

215. Vierge en majesté, Musée des Beaux Arts de Beaune. Ph. S. Cren.

216. Vierge en majesté, Musée des Beaux Arts de Beaune. Ph. S. Cren.

217. Vierge en majesté, Musée des Beaux Arts de Beaune. Ph. S. Cren.

218. Vierge en majesté, Musée des Beaux Arts de Beaune. Ph. S. Cren.

219. Vierge en majesté, Musée de l'Hôtel-Dieu, Beaune. Ph. S. Cren.

220. Vierge en majesté, Musée de l'Hôtel-Dieu, Beaune. Ph. S. Cren.

221. Vierge en majesté, Musée de l'Hôtel-Dieu, Beaune. Ph. S. Cren.

222. Vierge en majesté, Musée de l'Hôtel-Dieu, Beaune. Ph. S. Cren.

223. Christ de crucifixion, Musée de Cluny, Paris. Ph. Musée de Cluny.

224. Christ de crucifixion, Musée de Cluny, Paris. Ph. Musée de Cluny.

225. Christ de crucifixion, Musée de Cluny, Paris. Ph. Musée de Cluny.

226. Christ de crucifixion, Musée de Cluny, Paris. Ph. Musée de Cluny.

227. Christ de crucifixion, Musée de Cluny, Paris. Ph. Musée de Cluny.

228. Christ de crucifixion de Cherier. Ph. S. Cren.

229. Christ de crucifixion de Cherier. Ph. S. Cren.

230. Christ de crucifixion de Cherier. Ph. S. Cren.

231. Christ de crucifixion de Cherier. Ph. S. Cren.

232. Vierge en majesté, Musée Pompon, Saulieu. Ph. S. Cren.

233. Vierge en majesté, Musée Pompon, Saulieu. Ph. S. Cren.

234. Vierge en majesté, Musée Pompon, Saulieu. Ph. S. Cren.

235. Vierge en majesté, Musée Pompon, Saulieu. Ph. S. Cren.

236. Vierge de Ouges, Musée Archéologique de Dijon. Ph. S. Cren.

237. Vierge de Ouges, Musée Archéologique de Dijon. Ph. S. Cren.

238. Vierge de Ouges, Musée Archéologique de Dijon. Ph. S. Cren.

239. Vierge de Ouges, Musée Archéologique de Dijon. Ph. S. Cren.

240. Vierge à l'Enfant en majesté de Lantenay. Ph. S. Cren.

241. Vierge à l'Enfant en majesté de Lantenay. Ph. Musée d'Art sacré de Dijon.

242. Vierge à l'Enfant en majesté de Lantenay. Ph. S. Cren.

243. Vierge en majesté de Chagny. Ph. Musée Historique Lorrain, Nancy.

244. Vierge en majesté de Chagny. Ph. Musée Historique Lorrain, Nancy.

245. Vierge en majesté de Chagny. Ph. Musée Historique Lorrain, Nancy.

246. Vierge en majesté de Chagny. Ph. Musée Historique Lorrain, Nancy.

247. Vierge à l'Enfant de Thoisy-le-Désert. Ph. M. Rosso, Service Patrimoine et inventaire, Région Bourgogne, 1968. Document conservé au Service Patrimoine et inventaire, Région de Bourgogne.

248. Vierge à l'Enfant de Thoisy-le-Désert. Ph. M. Rosso, Service Patrimoine et inventaire, Région Bourgogne, 1968. Document conservé au Service Patrimoine et inventaire, Région de Bourgogne.

249. Vierge à l'Enfant de Thoisy-le-Désert. Ph. M. Rosso, Service Patrimoine et inventaire, Région Bourgogne, 1969. Document conservé au Service Patrimoine et inventaire, Région de Bourgogne.

250. Vierge à l'Enfant de Thoisy-le-Désert. Ph. M. Rosso, Service Patrimoine et inventaire, Région Bourgogne, 1968. Document conservé au Service Patrimoine et inventaire, Région de Bourgogne.

251. Vierge à l'Enfant de Thoisy-le-Désert. Ph. M. Rosso, Service Patrimoine et inventaire, Région Bourgogne, 1969. Document conservé au Service Patrimoine et inventaire, Région de Bourgogne.

252. Vierge à l'Enfant de Pouilly-en-Auxois, Service Patrimoine et inventaire, Région Bourgogne, 1968. Document conservé au Service Patrimoine et inventaire, Région de Bourgogne.

253. Vierge à l'Enfant de Pouilly-en-Auxois, Service Patrimoine et inventaire, Région Bourgogne, 1968. Document conservé au Service Patrimoine et inventaire, Région de Bourgogne.

254. Vierge à l'Enfant de Pouilly-en-Auxois, Service Patrimoine et inventaire, Région Bourgogne, 1968. Document conservé au Service Patrimoine et inventaire, Région de Bourgogne.

255. Croix triomphale de Forest,Tableau récapitulatif de A.Ballestrem.

256. Croix triomphale de Forest, examen topographique avec dessins à l'aquarelle (Stillaert).

257. Vierge de Bertem, tableau récapitulatif (Serck).

258. Vierge de Bertem, schéma du côté droit de la sculpture (Moreira, Ballestrem).

259. Sedes du Béguinage de Bruges ; interprétation des documents radiographiques.

260. Pietà de Bellaire; Interprétation dessinée des documents radiographiques.

261. Christ de Tancrémont ; macrophotographies et schémas à l'aquarelle.

262. Schémas à l'aquarelle de polychromies successives (Marcolongo).

263. *Volto Santo* de Sansepolcro ; graphiques avec les mesures de l'œuvre (Schleicher).

264. *Volto Santo* de Sansepolcro ; macrophotographie des sondages sur les carnations.

265. Schéma de Leonardi sur la perte progressive d'informations et sa traduction en français.

266. Schéma de Piuzzi sur l'organisation de la recherche.

267. Fiche pré-imprimée du Stichting Restauratie Atelier Limburg de Maastricht.

268. Schéma des trois rapports stratigraphiques (Harris).

269. Exemple de système de fiches pré-imprimées (Harris).

270. Exemple de fiche US pour l'étude d'une sculpture.

271. Christ de Forni di Sopra, exemple de Tableau récapitulatif des strates extrait du rapport de restauration.

272. Christ de Forni di Sopra, exemple de diagramme stratigraphique extrait du rapport de restauration.

Introduction

Cette étude est consacrée à un ensemble de vingt-cinq œuvres en bois, parmi les plus anciennes de l'Europe médiévale, reliées à l'art de Bourgogne des XIe et XIIe siècles.
Par rapport à la célèbre sculpture sur pierre de Bourgogne, l'un des chapitres parmi les plus importants de l'art roman en Europe, la sculpture en bois a été un domaine où les études furent moins systématiques et approfondies. Un catalogue complet d'œuvres romanes en bois de Bourgogne n'a jamais été établi et pour quelques-unes d'entre elles, les historiens de l'art se sont prononcés avec des datations qui s'éloignent de plus d'un siècle.
Les centres de production des sculptures sont, dans l'ensemble, compris dans les limites du duché de Bourgogne, constitué peu après l'an mil par le roi Robert II. Les œuvres, toutes d'art sacré, appartiennent à une des époques charnières de l'histoire de Bourgogne, qui voit s'accomplir la puissante autorité du monastère bénédictin de Cluny et la naissance de l'ordre de Cîteaux en 1098.
Les XIe et XIIe siècles ont été l'âge d'or du monachisme en Occident, de très nombreux monastères, abbayes et églises furent édifiés. Les moines étaient souvent issus de l'aristocratie et atteignaient les plus hauts rangs de l'église. Après Grégoire VII (pape entre 1073-1085), au cours des cinquante ans décisifs pour la réforme de l'église, cinq moines sont nommés pape. Parmi eux, Eudes de Châtillon, grand–prieur à Cluny en 1074, devint le pape Urbain II en 1088. Sous son pontificat, plusieurs privilèges renforçant l'exemption et l'immunité sont accordés à *l'Ecclesia cluniacensis*. Pendant l'abbatiat de Hugues de Semur (1047-1109), Cluny était au sommet de sa puissance. Les prieurés de Marcigny et de la Charité-sur-Loire sont fondés ; l'abbaye de Vézelay est rattachée à Cluny ; en 1088, débute le chantier de la grande église abbatiale appelé Cluny III et peu après, la chapelle de Berzé-la-Ville est décorée avec des peintures murales probablement réalisées par les mêmes peintres qui travaillaient à Cluny. La reprise des conceptions de l'art byzantin et paléochrétien dans la structuration de la

narration peinte, traduites en langage bourguignon, fait apparaître les contacts des artistes avec l'art du centre de l'Italie et de Rome.
Les institutions monastiques, dirigées par l'élite intellectuelle du temps, étaient au centre de l'organisation de la vie économique et spirituelle, et les ateliers monastiques étaient consacrés à la construction et à l'ornement de l'église.
On peut constater l'existence d'une école spécifique de sculpteurs clunisiens qui travaillaient le bois en même temps que la pierre. Cependant, d'autres traditions artistiques, comme le travail du métal et l'exercice de l'enluminure, ont eu une importance pour l'élaboration de la forme.

En Bourgogne, parmi les édifices religieux, les églises de Saint Lazare d'Autun, de la Madeleine de Vézelay et de Saint Pierre de Cluny se distinguent pour la quantité et la qualité du décor. Paul Deschamps avait clairement indiqué les analogies entre ces trois groupes principaux de sculptures et les liaisons stylistiques avec les églises de Charlieu, Montceaux-l'Étoile, Anzy-le-Duc, Saulieu, Saint Lazare d'Avallon, Moutiers-Saint-Jean[1]. L'historien avait montré comment l'influence de l'art de Bourgogne se propageait dans les régions limitrophes, en particulier dans le Nivernais, avec les églises des prieurés clunisiens de La Charité-sur-Loire et de Donzy-le-Pré. Toutes ces réalisations partagent des formes très variées, et pourtant reliées par les genres de décors, le mouvement des personnages représentés, les préférences iconographiques.
Francis Salet[2] avait ensuite spécifié la liaison entre ces trois importants lieux de la sculpture bourguignonne, tout en traçant le parcours probable de Gislebertus, le Maître du tympan d'Autun représentant le Jugement dernier. Le sculpteur aurait été formé dans le chantier de Cluny. Il était présent à Vézelay, après l'incendie de 1120, et il faisait partie de l'équipe du Maître du tympan sur l'un des portails latéraux (ouest). Entre 1125 et 1135, il travaillait à Autun, pour enfin retourner à Vézelay vers 1140 pour les travaux du narthex.
Neil Stratford, en 1998, recueillit dans un volume ses nombreuses études sur la sculpture romane de Bourgogne[3]. La réflexion sur les principales réalisations et la discussion sur les datations des œuvres est supportée par une recherche historique approfondie. Cette démarche a permis de préciser la datation des huit grands chapiteaux de l'hémicycle de Cluny III (vers

[1] DESCHAMPS P., *La sculpture française. Époque romane*, Paris 1947.

[2] SALET F., *Cluny et Vézelay l'oeuvre des sculpteurs*, Paris 1995.

[3] STRATFORD N., *Studies in Burgundian romanesque sculptures*, Londres 1998.

1100-1110). Cette datation est importante pour la chronologie des nombreuses œuvres sculptées dans la mouvance de Cluny III[4].

Les plus grands sculpteurs et leurs équipes semblent avoir travaillé sur divers chantiers d'abbayes et d'églises paroissiales, pas nécessairement reliés à l'ordre de Cluny.

Les principaux foyers artistiques des églises abbatiales bénédictines dépendantes de Cluny et de celles cisterciennes rattachées à Cîteaux bénéficiaient de l'organisation d'un réseau soutenu par les évêques et les papes. Les monastères étaient des centres théologiques et de prière mais ils contrôlaient aussi le territoire à travers les exploitations agricoles qu'ils dirigeaient, ayant ainsi un rôle d'expansion politique. La fonction des fondations monastiques était insérée dans un contexte de rapports entrelacés. L'église de Cluny entre le XIe et le XIIe siècle rassemblait des centaines de monastères allant de l'Angleterre à l'Italie. Les moines avaient un grand prestige et leur rôle au sommet de l'église et aux côtés des princes était consolidé dans la gestion du pouvoir.

Dans ce cadre, la réforme cistercienne donnait une réponse à un besoin de retour aux aspects ascétiques de la vie de moine et à la règle bénédictine authentique. Toutefois, même pour les cisterciens, la structuration des monastères autour d'un centre garantissait le réseau relationnel et culturel qui était une fonction essentielle dans la transaction artistique.

Si la définition d'art clunisien semble pouvoir s'appliquer à la plupart des sculptures en bois de Bourgogne jusqu'au troisième quart du XIIe siècle, seulement une sculpture, le Christ de crucifixion du Musée National du Moyen Âge de Paris, pourrait peut-être avoir été conçue dans le milieu cistercien. L'absence de couronne royale unie à la mélancolique humanisation de la figure du crucifié, annoncent le passage de la *Maiestas Christi* à la figure du Christ juge et rédempteur[5]. Dans cette sculpture, l'identité entre la figuration christique et la figuration impériale est brisée et une nouvelle sensibilité religieuse est révélée dans un Christ plus humain.

À l'époque médiévale, les artistes pouvaient s'appliquer à plusieurs arts. Aleaume, au Xe siècle, avait été architecte, sculpteur et orfèvre travaillant pour l'évêque de Clermont. Theophile Presbyter qui serait, selon certains historiens, le moine Rugerus du monastère

[4] STRATFORD N., « Les grands chapiteaux de Cluny », in STRATFORD N., (dir.), *Cluny onze siècles de rayonnement*, Paris 2010, p. 116-129.

[5] RUSSO D., « Le Christ entre Dieu et homme dans l'art du Moyen Âge en Occident, IXe-XIV siècles. Essai d'interprétation iconographique », in LE GOFF J., LOBRICHON G., (dir.), *Le Moyen Âge aujourd'hui*, Actes de la rencontre de Cerisy-la Salle, Paris, Les Cahiers du Léopard d'Or, 7, 1997, p. 247-279.

bénédictin de Helmershausen en Saxe, autour de 1100, connaissait l'enluminure, la peinture murale et sur panneau, l'art du vitrail et les techniques du travail du métal. Le *scriptor* Swalo, moine de Saint-Amand, vers 1160-1170, était enlumineur et il travaillait l'ivoire.
Souvent les évêques et les abbés ne se limitaient pas à commander des œuvres d'art mais participaient directement à l'élaboration artistique, car ils pouvaient être eux-mêmes artistes. Bernward, à la tête de l'évêché d' Hildesheim en 993, cultivait la peinture, la sculpture et l'art de la fusion des métaux[6]. Étienne Harding, abbé de Citeaux entre 1108 et 1133, considéré comme le second fondateur de Cîteaux après Robert de Molesme, semble avoir exercé l'enluminure.
Même si nous n'avons pas d'informations directes sur la création du mobilier et des objets liturgiques, on peut admettre l'idée que, dans les ateliers bourguignons, l'enluminure, la peinture murale, la sculpture de la pierre et du bois étaient pratiquées en même temps et que les artistes étaient de formations et de cultures diverses.

Émile Mâle avait montré l'importance de la miniature comme source d'inspiration pour les thèmes iconographiques de la sculpture monumentale, non seulement en Bourgogne, mais aussi en Auvergne, en Provence et dans le sud-ouest à Moissac. La miniature avait un rôle considérable dans l'élaboration des motifs ornementaux, pour l'organisation de l'espace, pour la liberté de la vision de la sculpture naissante. « On dirait que les miniaturistes se sont, tout d'un coup, improvisés sculpteurs » écrivait Émile Mâle à propos du tympan de Moissac, qui prend comme modèle les thèmes iconographiques de l'*Apocalypse* de Saint-Sever, composée en Espagne par Beatus, abbé de Liebana[7].
La spécificité de la sculpture de Bourgogne réside dans ses citations de l'antiquité et dans les valeurs graphiques de son style, qui se différencie nettement de la première école d'Aquitaine (Saint Sernin de Toulouse, cloître de Moissac), de l'école Provençale de la deuxième moitié du XIIe siècle, et de l'école d'Auvergne, dans lesquelles le volume et la plastique des formes sont plus importants que les valeurs calligraphiques de la ligne. Ces dernières valeurs liées à la pratique de la miniature sont aussi présentes dans une partie des sculptures en bois.
L'école romane de sculpture sur bois de Bourgogne, se développe sur une courte durée, principalement dans la première moitié du XIIe siècle, et cette tradition locale est entrelacée

[6] CASTELNUOVO E., « L'artista», in LE GOFF J., (dir.), *l'uomo medievale*, Rome 1994, p. 236-269.

[7] MÂLE É., *L'art religieux du XIIe siècle en France ; étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris 1922; 1998, p. 9

de plusieurs courants. Le caractère spécifiquement bourguignon des œuvres sculptées est défini par les conditions spéciales de la création artistique à cette époque. Les artistes dotés d'une grande culture et d'une sensibilité spirituelle, cultivaient la pratique de plusieurs arts et les rapports avec des régions artistiques diversifiées, dont les contacts étaient facilités par les réseaux des abbayes.

Le phénomène le plus distinctif de ce langage artistique est la renaissance consciente des formes classiques. « La Bourgogne est la région de France qui a reçu le plus complètement, et le plus profondément, l'influence antique sous toutes ses formes » écrivait Jean Adhémar[8]. Cette reprise est cependant effectuée par les moyens d'expression de l'art carolingien et de l'art ottonien qui prolongent ses valeurs aristocratiques.

Dans la sculpture sur bois, les symboles visuels qui correspondent à cette récupération intentionnelle d'un langage illustre, s'organisent en au moins trois principes formels majeurs qui correspondent globalement aux résultats des trois grands chantiers de sculpture sur pierre des églises de Cluny, d'Autun et de Vézelay.

La distinction des caractéristiques spécifiques de ces trois langages formels, qui s'influencent réciproquement, est nécessaire pour l'analyse stylistique des sculptures. Les formes imprégnées par l'héritage ottonien sont constituées par une ligne fonctionnelle qui marque fortement les contours, définit le volume, suggère la masse corporelle et s'approprie l'espace (Cluny). Le langage carolingien est traduit par une ligne synthétique qui résume, en soi, le volume et le mouvement (Vézelay). La qualité mélodique et les solutions, en même temps décoratives et visionnaires, du langage d'Autun sont les résultats les plus originaux. Les artistes du cercle d'Autun opèrent une synthèse expressive d'un grand impact poétique.

La comparaison avec la sculpture monumentale en pierre avait permis à Denis Grivot et George Zarnecki d'attribuer la Vierge en bois, conservée au Musée Metropolitan de New York, à Gislebertus, le grand maître de Saint Lazare d'Autun[9].

Le Christ en descente de croix du Louvre avait été attribué à l'école de Bourgogne de la moitié du XIIe siècle par Louis Courajod, en 1884 déjà[10].

---

[8] ADHÉMAR J., *Influences antiques dans l'art du Moyen-Âge français*, Londres 1937, Bonchamp-lès-Laval 2005, p. 247.

[9] GRIVOT D., ZARNECKI G., *Gislebertus, Sculptor of Autun*, Paris 1960.

[10] COURAJOD L., « Une sculpture en bois peinte et dorée de la première moitié du XII siècle », in *Gazette archéologique*, tome IX, 1884, p. 3-13.

Dans les années trente, Géza de Francovich publiait les christs qui se trouvent en Toscane à Castelnuovo dell'Abate, dans l'abbaye de Sant'Antimo, et à Abbadia S. Salvatore, en soulignant l'esprit français du Christ de Sant'Antimo et la proximité entre les deux sculptures[11].

Francovich présente, en 1943, dans *Scultura medievale in legno,* le Christ de Courajod, le Christ du Musée de Cluny, la Vierge de Tournus et le Christ de la collection Gualino de Turin avec une belle définition de la différence entre les langages stylistiques français et italien dans la sculpture sur bois. Les sculptures romanes bourguignonnes sont reconnues par le mouvement rythmé ou ondulé de la ligne et par la présence de stylisation dans les détails[12].

Pietro Toesca, en 1947, avait reconnu dans le Christ en descente de croix de Pise, le langage formel d'Autun et de Vézelay. Toesca, pour définir le style de cette sculpture, semble avoir repris le terme « calligraphique », employé par Émile Mâle pour expliquer ce qui avait produit l'imitation de la miniature dans la sculpture du XIIe siècle[13].

Au début des années soixante-dix, Ilene Forsyth de l'Université de Princeton, New Jersey, a realisé une étude importante en faisant une vaste compilation des sculptures en bois en France[14]. Dans *The Throne of Wisdom,* cent-dix sculptures de vierges en majesté d'époque romane sont cataloguées. Les fiches fournissent de nombreuses données techniques et de précieuses références bibliographiques. La caractérisation des sculptures d'Auvergne est très bien établie avec la distinction des divers groupes de sculptures et l'identification d'un maître précis. L'auteur, entre autres, de la remarquable *Morgan Madonna* du Metropolitan Museum of Art de New York est identifié. Les Vierges de Bourgogne sont répertoriées presque totalement, mais la définition stylistique de cette région est moins précise et les datations sont, en général, repoussées à la deuxième moitié du XIIe siècle.

Cependant, même après toutes ces contributions, le groupe de sculptures en bois de Bourgogne était dépourvu d'une indication générale des données techniques comparables et

---

[11] FRANCOVICH G. De, « Crocefissi lignei del secolo XII in Italia », in *Bollettino d'arte*, XXIX, 1935, p. 492-505.

[12] FRANCOVICH G. De, *Scultura medievale in legno*, Rome 1943. p. 22. « Negli intagli francesi il modellato si svolge con delicati trapassi entro un complesso sistema di tensioni lineari, vigorosamente stilizzati e ritmati, laddove nelle opere italiane predomina il senso della massa semplice, chiara, compatta, circonscritta da contorni ampi e pacati ».

[13] TOESCA P., « Un crocifisso borgognone », in *Belle Arti*, I, 1947, p. 135-139.

[14] FORSYTH I. H., *The Throne of Wisdom. Wood Sculpture of the Madonna in Romanesque France*, Princeton 1972.

les principaux traits distinctifs des formes et les thèmes des représentations n'étaient pas encore bien définis.

Pour l'analyse des sculptures bourguignonnes, la recherche s'est naturellement orientée sur trois directions fondamentales: la lecture stylistique, la description iconographique et l'examen des données matérielles.
La lecture stylistique des formes cherche à dévoiler le système conventionnel de signes utilisés, pour saisir les caractéristiques internes qui distinguent les différents langages. La description iconographique est utilisée pour comprendre comment, avec quelle dénotation, le sujet sacré avait été représenté. Les procédés techniques de création sont comparés par l'examen direct des sculptures et par la récolte des données disponibles.
La structuration des chapitres est organisée autour de l'étude des œuvres les plus emblématiques pour la compréhension des distinctions stylistiques. L'élaboration du catalogue était seulement possible après ce travail d'approfondissement.
L'exploration sur trois directions de recherche, appliquée selon les questions posées sur une seule sculpture, sur deux, ou sur un groupe de sculptures, a donné différents nouveaux résultats pour l'histoire de la sculpture romane sur bois. De nombreuses datations qui étaient cristallisées autour d'études plus ou moins approfondies, sont mises en question. De nouvelles datations sont proposées, dont celles de deux œuvres qui étaient datées trop tard. Le Christ de Varenne-l'Arconce et la Vierge de Viévy sont à présent insérés dans le XIe siècle.
Des œuvres inédites sont indiquées, parmi lesquelles une très significative pour le milieu clunisien : la vierge de La Chapelle-de-Bragny.
Pour trois groupes de sculptures, trois artistes importants sont découverts. Le confrère du Maître du tympan de Vézelay qui réalisa en Toscane, le long de la *via francigena*, les christs des abbayes d'Abbadia San Salvatore et de Sant'Antimo ; le Maître clunisien des vierges de La Chapelle de Bragny et de Beaune ; le Maître des christs du Musée National du Moyen Âge de Paris et de Cherier, qui travailla aux confins de la Bourgogne, dans le Forez. A l'artiste savant, qui réalisa le linteau du tympan de la Transfiguration de l'église de la Charité-sur-Loire, est attribuée la Vierge de Tamnay du Musée de la Porte du Croux de Nevers.
Le catalogue ne se développe pas en ordre chronologique, mais il garde dans sa numérotation l'évolution de la recherche et la succession des œuvres étudiées dans les divers chapitres. Les résultats des trois directions de recherche sont notés en synthèse, et une proposition de datation est marquée quand elle ne correspond pas aux analyses précédentes des historiens de l'art.

Une sculpture qui n'est pas strictement bourguignonne y est insérée : le Christ de crucifixion du Musée National du Moyen Âge de Paris. Cette œuvre révèle dans les plis du *perizomium* l'influence des maîtres clunisiens. Les plis en soufflé sont une véritable citation de l'art de Bourgogne, mais par bien des aspects formels et techniques, elle est proche de l'art d'Auvergne.
Les deux dernières sculptures, la Vierge à l'Enfant de Thoisy-le-Désert et la Vierge à l'Enfant de Pouilly-en Auxois, ont été volées assez récemment. La connaissance de leur valeur et la diffusion de leurs images permettront peut-être de les retrouver un jour.

La troisième partie de cette étude aborde un problème méthodologique du domaine de la conservation-restauration : les moyens à utiliser pour étudier et documenter la polychromie des sculptures. Ce travail a été inspiré par le manque presque total de données scientifiques concernant les strates polychromes qui complètent l'expression artistique de l'œuvre.
Les pionniers de la restauration scientifique tels que Johannes Taubert[15], Paul Philippot[16] et Agnes Ballestrem[17], dans les années soixante et soixante-dix, avaient tenté de répondre aux problèmes posées par l'analyse et la documentation des polychromies complexes.
Plus récemment Myriam Serck[18] s'était penchée sur le problème, mais le manque d'une théorisation ponctuelle sur l'étude de la polychromie des sculptures entrave l'application des méthodes qui permettraient de recueillir plus d'informations sur les techniques artistiques durant les travaux de restauration des œuvres.
Après une confrontation des méthodes actuelles d'étude de la polychromie, des problèmes sont cernés dans les moyens de transcription des données et dans leur transmission à travers les rapports de restauration.

[15] TAUBERT J., « Zur Restaurierung von Skulpturen », in *Museumskunde*, 1 (1961), p. 7-21.

[16] PHILIPPOT P., « Problèmes esthétiques et archéologiques de conservation des sculptures polychromes », in *Preprints of the Contributions to the New York Conference on the Conservation of Stone and Wooden Objects, section Wood* , I.I.C. New York, 1970, p. 59-62.

[17] BALLESTREM A. PUISSANT M., « La croix triomphale de l'église Saint-Denis à Forest. Essai d'identification, examen et traitement », in *IRPA Bulletin*, XIII, Bruxelles 1971/72, p. 52-77.

[18] SERCK-DEWAIDE M., « Méthodes d'examen recherches et traitements des polychromies du Moyen-âge à l'Institut royal du Patrimoine artistique », in *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques*, Actes du colloque d'Amiens, (12-14 octobre 2000), Amiens 2002, p. 91-101.

Cette analyse permet d'avancer des nouvelles propositions méthodologiques pour l'examen des sculptures, plus proches de la méthode d'examen stratigraphique utilisée dans les fouilles archéologiques[19].

[19] BERTONI CREN N., « La méthode stratigraphique appliquée à l'étude de la sculpture médiévale. La fiche d'unité stratigraphique pour la documentation de la polychromie du crucifix de Forni di Sopra (Udine, Italie) », in *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre*, BUCEMA, 15, 2011, p. 323-331.

Première partie
Analyse stylistique des sculptures

1.1 Le Christ de crucifixion de Varenne-l'Arconce

1. Christ de Varenne-l'Arconce

Un grand Christ en bois polychrome[20] (fig. 1) se trouve dans le transept de l'église du XIIe siècle Saint-Pierre-aux-Liens de Varenne-l'Arconce en Saône-et-Loire. Il est daté du XIIIe siècle dans la fiche de la base des données Palissy du Ministère de la culture[21], cependant sur cette sculpture n'existe aucune étude historique et seulement des photos ont été publiées[22]. Dans l'ouvrage de Lorenzelli et Veca[23], la sculpture est classé parmi les christs de crucifixion du genre mixte, c'est-à-dire une représentation intermédiaire du point de vue

[20] H 174 L 162 P 26 cm le corps; H 250 L 167 P 4 cm la croix; L 15 cm la planche de la croix.

[21] L'œuvre, peut-être en bois de noyer, a été classée Monument Historique en 1970. Elle est propriété de la commune.

[22] OURSEL R., *Itinéraires romans en Bourgogne* , La Pierre-Qui-Vire 1977, fig. p. 18. SCHNEITER L., *Le Brionnais*, Genève 1967, p. 65 (photo), p. 67. GRIVOT D., *La légende dorée d'Autun. Chalon, Macon, Charolles et Louhans,* Lyon 1974, p. 122. LIÉVEAUX BOCCADOR J., BRESSET E., *Statuaire médiévale de collection*, Milan 1972, p. 85. LORENZELLI J., LORENZELLI P., VECA A., *Custode dell'immagine. Scultura lignea europea XII-XV secolo,* Bergamo 1987, p. 76.

[23] J. LORENZELLI, P. LORENZELLI, A. VECA, *Custode dell'immagine*…, cit. p. 75-78.

iconographique s'insérant entre le Christ *triumphans* et le Christ *patiens*, et il est daté du XIIe siècle, comme les célèbres christs auvergnats des églises d'Auzon, Lavoûte-Chilhac et Arlet (fig. 2, 3, 4).

1.1.1 Iconographie

Le Christ de Varenne est représenté droit sur la croix avec la tête légèrement tournée vers la droite ; les yeux ne semblent pas totalement fermés, les bras sont presque à l'horizontale, les mains ont les pouces en abduction; les jambes sont rigides et droites; les pieds parallèles sont cloués séparément sur le suppedaneum. Le périzonium est long mais il ne couvre pas les genoux. Il s'accroche à la ceinture, qui forme un beau nœud central, en formant quatre replis sur les côtés, et descend en plis verticaux.

Paul Toby, dans son étude iconographique[24], nous révèle que les points d'appui du périzonium sur la ceinture sont une pratique courante dans la sculpture de l'Allemagne du Nord, et, en effet, le Christ en bois de l'Eglise de Ringelheim, du tout début XIe siècle, cité comme exemple, montre la même formulation[25] (fig 5): sur les hanches le tissu du périzonium s'enroule à une ceinture sur trois points. Toutefois, dans le Christ de Varenne-l'Arconce le périzonium qui tombe comme un jupon aux plis verticaux et l'anatomie moins plastique et naturaliste le rapproche plutôt au Christ belge de Tongres (fig. 21), que Toby date toujours du XIe pour ses caractéristiques iconographiques[26]. Par rapport à ce dernier, le

[24] THOBY P., *Le crucifix des origines au concile de Trente. Étude iconographique*, I, Nantes 1959, p. 72-73, photo n°84.

[25] Provenant de la Stiftskirche de Ringelheim, conservée au Dom-Museum d'Hildesheim, la sculpture est une production de l'atelier de Hildesheim (1000 environ), H 162 cm, corps en bois de tilleul. La datation du christ a été faite par la découverte dans la tête de reliques du Trésor carolingien des reliques de la cathédrale de Hildesheim (reliques du tombeau du Christ), sur lesquelles avaient été ajoutées les initiales Bernward Ep [episcopus] (évêque Bernward). La sœur de Bernward, Judith, fut abbesse à Ringelheim. BEER M., *Triumphkreuze des Mittelalters. Ein beitrag zu Typus und genest im 12 und 13 Jattrhundert,* Ratisbone 2005, p. 184-185. SCHÄDLER SAUB U., *Folien zur Lehrveranstaltung. Ottonische Großplastik*: Hildesheimer Beispiel, BA Unit 1.1.1. Kunstgeschichte und –erhaltung, Hornemann Institut der HAWK, Hildesheim 2007. THOBY P., *Le crucifix*…. cit., p. 72-73, photo n°84.

[26] THOBY, cit., p. 72-73, fig. n°85. DIDIER R., « La sculpture mosane du XIe au milieu du XIIIe siècle », in *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, II, Berichte, Beitrage und Forschungen, catalogue d'exposition, Koln, p. 411-412. MERCIER E., « La croix triomphale de l'église Saint-Brice d'Hollogne-sur-Geer. Notes

périzonium de Varenne, qui se prolonge un peu derrière les mollets comme le Christ de Ringelheim, est conçu avec plus de raffinement dans ses minces plis qui descendent parallèles sur les genoux. Même la tête montre des formes plus recherchées loin de la synthèse des formes de Tongres. La bouche entrouverte et les plis naso-géniens donnent une expression au visage, la longue barbe et les cheveux qui tombent avec trois mèches symétriques sur chaque épaule sont délicatement taillés avec de très fines cannelures parallèles. Sur l'abdomen et les côtes, nous pouvons lire une volonté de traiter picturalement les volumes qui toutefois sont bien dominés, avec des pectoraux marqués et des bras solides signés par les veines. Nous pouvons faire des rapprochements iconographiques mais pas stylistiques avec les deux sculptures du XIe siècle car leur formulation esthétique est trop éloignée de celle du Christ de Varenne-l'Arconce.

2. Christ d'Auzon 3. Christ de Lavoûte-Chilhac 4. Christ d'Arlet

La conception du Christ en croix vivant, n'étant décrit ni comme un roi qui triomphe sur la mort ni comme un homme mourant qui souffre, et que l'on trouve très fréquemment dans la sculpture romane, s'exprime entre l'XIe et le XIIe siècle, par la déclinaison des traits caractéristiques. Principalement, le corps du Christ ne montre pas de signes de souffrance, les yeux sont ouverts, entrouverts, ou fermés; les bras sont à l'horizontale ou légèrement pliés vers le haut; les jambes ne se plient pas sur les genoux, les pieds sont en rotation externe ou parallèles, attachés séparés soit sur un suppedaneum soit directement sur la croix. Le

d'Histoire de l'art et remise en contexte », in *Bulletin IRPA*, 31, Bruxelles, 2004-2005, p. 39-53. Le Christ d'Hollogne-sur-Geer (Belgique) est actuellement daté de le troisième tiers du XIIe siècle.

périzonium est long, la tête qui se plie d'un côté peut porter une couronne royale, très rarement une couronne d'épines. Ce détail, caractérisé par un réalisme tragique, est exceptionnel dans les sculptures de grande dimension jusqu'au XIVe siècle[27].

Cette formulation répandue dans la chrétienté d'occident se croise parfois avec une présentation du crucifié de l'art byzantin où le corps s'affaisse sur les genoux en prenant une attitude caractéristique hanchée avec élégance (courbure). A la suite de ce mouvement, un membre inférieur peut recouvrir partiellement l'autre. L'anatomie est soulignée par des éléments canoniques appelés assyriens: le thorax avec les pectoraux en pèlerine, les stries sternales, les côtes qui commencent très bas; tandis que l'abdomen est décrit de façon stylisée en saillie et divisé par une ou deux lignes horizontales, et une ligne verticale en quatre ou six compartiments (abdomen grec). L'art byzantin très soucieux de l'orthodoxie et des règles de l'iconographie respecte très longtemps le prototype qui sera repris jusqu'au début du XIVe siècle[28] mais principalement dans la peinture, les mosaïques et l'enluminure. Dans les ivoires, essentiels pour l'étude de la sculpture byzantine, le christ est représenté soit avec le corps qui s'affaisse plus ou moins sur les jambes, soit droit sur la croix, et l'anatomie gréco-assyrienne est souvent simplifiée ou pas adoptée. La taille en petits formats permet peut-être de nouvelles solutions.

1.1.2 Analyse des formes

Par rapport aux canons de l'anatomie greco-assyrienne, le Christ de Varenne-l'Arconce témoigne d'une interprétation libre, mais sûrement plus proche aux règles que l'exceptionnel Christ allemand de Ringelheim ou bien le christ mosan de Tongre. Le premier témoigne d'une puissante humanisation de la conception du Christ par l'adoption d'un réalisme transfiguré, le deuxième, à l'opposé, une abolition des tensions intérieures qui s'exprime par une abstraction des formes. Toutefois le "byzantinisme" du Christ de Varenne-l'Arconce semble avoir été

[27] Les exemples sont plus nombreux dans l'enluminure et dans les arts précieux: Miniature du *Libro corale* Biblioteca Estense, Modena, XIIe siècle; Miniature du *Psauterio di S. Michele-a-Maturi*, Biblioteca Laurenziana de Florence, XIIe siècle; Chasse de Roi Mages, Dôme de Cologne, XIIe siècle. *Ambone* de Nicolas de Verdun, Kloisterneuburg Allemagne, 1181.

[28] De telles caractéristiques de la représentation du Christ peuvent être retrouvées dans la peinture sur panneau dans le centre de l'Italie au début du XIVe siècle. Voir par exemple le *Crocifisso delle stimmate* du *Santuario-casa* de S. Caterina du 1300.

acquis d'une façon indirecte selon des modèles qui l'ont transmis avec des variations ou des innovations.

L'abdomen n'est pas divisé à la grecque et le lombril est décrit très soigneusement. Les côtes, les pectoraux, le sterne sont bien indiqués mais ils ont perdu leur proportions assyriennes en s'allongeant. Les doigts des mains et des pieds sont rendus avec un relief très bas, contrastant avec le soin appliqué à la taille des bras ou des jambes, qui ont les rotules marquées par deux ronds et un pli en biais indiquant le mollet. L'expression du visage est loin de l'impassibilité orientale.

5. Christ de l'église de Ringelheim, 960-1022

La plastique de Varenne-l'Arconce se distingue cependant même du groupe plus proche de christs auvergnats[29] du XIIe siècle. Les sculptures des églises d'Auzon, Lavoûte-Chilhac et

[29] Claire Delmas dans son article sur le Christ en bois de Salle-la-Source nous donne une liste du groupe auvergnat de grands christ de crucifixion qui, à son avis, sont à inscrire comme production d'un même atelier "…Plusieurs exemplaires d'un même type en des lieux si voisins indiquaient sans doute l'existence d'un atelier, travaillant en Velay…". Les Christ de : Arlet, Aubin, Auzon, La Vôute-Chilhac, La Vôute-sur-Loire, , Montsalvy, Saint Austremoine, Saint-Flour, Salles-la-Sourse, Thérondels, Valuéjols, La Roche-Lambert (conservé au musée de Cluny). Il faut ajouter le Christ de Vebret, de Chadenac. DELMAS C., « Le crucifix roman de Salles-la-Source. Nouveaux éléments concernant les grands christs en bois du Massif Central », in *Revue de la Haute- Auvergne*, Aurillac 1990, vol. 54, p. 49-56. DELMAS C., « Le Christ en croix. Vebret, église Saint-Maurice-Saint-Louis », in MEZARD B., SAUNIER B., *Les majestés du Cantal. Images de la Vierge en Haute Auvergne*, (cat. d'exposition), Paris 1992, p. 153-155.

Arlet (fig. 2, 3, 4) surprennent pour le réalisme délicat de leur anatomie complètement privée de formes stylisées, et pourtant exprimant la même conception du Christ crucifié de type mixte ou de transition entre le *triumphans* et le *patiens*. Les origines de ce naturalisme doivent sans doute être recherchées dans la copie directe de la sculpture romaine et gallo-romaine très présente en Bourgogne comme en Auvergne dans les ruines de monuments romains et qui donne aux artistes des modèles en ronde-bosse à grandeur nature. C'est probablement à cause de cette même origine des formes que le Christ en bois allemand de Cappenberg, avec la formulation iconographique et le rendu similaire de l'anatomie du torse, avait été relié à la sculpture française du XIIe[30]. Seule la formulation iconographique du Christ intermédiaire établit un lien entre la sculpture de Varenne-l'Arconce et le groupe auvergnat.

Malheureusement, cette sculpture bourguignonne est en mauvais état de conservation et les surpeints ne permettent pas de juger de façon précise. Un surpeint du XXe siècle semble avoir été appliqué sur trois strates de couleur. Le reliefs et les détails sont empâtés. La croix pourrait être du début du XXe siècle. Le suppedaneum semble d'origine mais il a été raboté et modifié. Les yeux et le nez ont probablement été modifiés. La bouche a perdu la lèvre supérieure. La couronne d'épines et les cheveux en corde cachent en partie la tête. La longue fente radiale visible sur le thorax laisse supposer que la sculpture n'a pas été évidée à l'arrière et qu'elle a été conçue au monoxyle avec seulement les deux bras comme pièces rapportées.
Les christs auvergnats du Velay et celui de Salles-la-Source ont par contre les jambes rapportées et fixées à hauteur des hanches sous le périzonium creux[31]. Sur le Christ de Lavoûte-Chilhac et les deux christs auvergnats en peuplier[32] et en poirier[33] du musée de Cluny les têtes sont rapportées. Ce système de construction par éléments taillés à part et assemblés au tronc principal du corps est très rare et s'avère typique des ateliers auvergnats du XIIe siècle. Cette spécificité technique a pu être observée sur de nombreuses réalisations de Vierges à l'Enfant provenant d'Auvergne. Dans cette importante production, la Vierge assise

[30] BEER M.,*Triumphkreuze des Mittelalters*..., cit., p. 541-546.

[31] DELMAS C., « Le crucifix roman... », cit. p. 51.

[32] Le Christ daté vers 1200, provenant de la Haute-Loire, est aussi connu comme le Christ de La Roche-Lambert mais sa provenance n'est pas certaine. DECTOT X., *Sculpture des XIe – XIIe. Roman et Premier art gothique*, RMN, Paris 2005, p. 157-158. A.A.V.V., *Crist en croix romans,* La Pierre-Qui-Vire , Zodiaque, fig. 64-65-66.

[33] DECTOT X., *Sculpture des XIe – XIIe*…, cit. p. 150-153. Daté à la seconde moitié du XIIe siècle; le bois provient sûrement d'un arbre fruitier, probablement un poirier, il a été rapproché au torse de Déposition de croix du Metropolitan Museum of Art de New York, provenant peut-être de Lavaudieu (Haute-Loire).

sur un trône ne présente pas forcement, comme dans d'autres écoles de sculpture, des mains et des éléments du trône ayant été sculptés à part puis accordés avec des chevilles en bois, mais les têtes de la Vierge et de l'Enfant[34] sont souvent accordées.
Le Christ de Varenne-l'Arconce est réalisé avec une technique plus usuelle pratiquée dans toute l'Europe entre l'XIe et le XIIIe siècle[35] et que l'on peut observer sur les œuvres en bois de Bourgogne.
Parfois des éléments du périzonium peuvent être sculptés à part, cependant, les deux éléments en bois cloués au milieu des plis sur les côtés du Christ de Varenne-l'Arconce ne sont pas d'origine. Cette modification du périzonium est importante puisqu'elle réduit la perception de la conception verticale de l'œuvre et altère le dessin original d'une partie plastique décisive pour l'évaluation de la sculpture.

La façon par laquelle les plis du périzonium sont conçus est souvent révélatrice de références stylistiques très ponctuelles. Les Christs romans d'Auvergne portent un périzonium caractéristique décrit avec précision par Claire Delmas "… le tissu est drapé très régulièrement sur les cuisses avec le dessin de trois doubles plis arrondis sur chacune et une retombée de plis droits à l'arrière de chaque côté ; la ceinture paraît être un linge rassemblé en trois plis et fixé au milieu de l'abdomen par un nœud circulaire, qui dessine une pointe vers le haut; du centre ressort un long pan, à trois plis toujours, qui se termine en éventail entre les genoux découverts"[36].
Le Christ dit de Courajod conservé au Musée du Louvre (fig. 31), depuis le XIXe et rattaché à l'école bourguignonne[37], est marqué par un périzonium en plis concentriques mais d'un

[34] FORSYTH I. H., The Throne…cit. p. 16-17 ; GABORIT J. R., FAUNIÈRESS D., *Une Vierge en Majesté*, Paris 2009.

[35] Même dans le large groupe suédois de christs en bois du XIIe-XIIIe siècle qui se trouve sur l'île du Gotland, seulement les bras, et parfois les couronnes, sont taillés dans des pièces rapportées.

[36] DELMAS C., *Le crucifix roman…* cit.

[37] COURAJOD L., « Une sculpture en bois peinte et dorée de la première moitié du XII siècle », in *Gazette archéologique*, IX, Paris 1884, p. 4-13. FRANCOVICH G. DE, *Scultura medievale in legno*, Rome 1943, p. 22, fig. 53-54. TOESCA P., *Un crocifisso borgognone*, in "Belle Arti", I, 1947, p. 135-139. AUBERT M., *Musée national du Louvre. Description raisonnée des sculptures du Moyen-âge, de la Renaissance et des temps modernes*, I, Moyen-âge 1950, p. 40-41, n°28. BARON F., *Musée du Louvre*. Département de sculptures du Moyen-âge, de la Renaissance et des temps modernes. Sculpture française, I, Moyen-âge, avec la collaboration de C. Jankowiak et C.Vivet, Paris 1996, p. 39. GABORIT J. R., « Le rappresentazioni scolpite della deposizione in Francia dal X al XIV secolo », in *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*. Catalogo

caractère plus subtilement graphique et décoratif, le repli du tissu sur l'arrière des côtés n'a rien de rigide. Sur le genou de droite, un pli vertical qui termine en queue d'aronde, et un nœud compliqué et précieux sur la ceinture, indiquent des apports culturels complexes à cette très belle sculpture de Christ représentée en *Descente de croix*. Ce style a été défini par Pietro Toesca[38] comme "calligraphique". Le terme indique bien le rôle joué par le trait linéaire dans la définition de la sculpture, dans ses détails et dans le traitement particulier des plis. Francis Salet[39] adhérait à cette désignation en voyant, là aussi, une distinction importante entre les œuvres d'Auvergne et celle de Bourgogne. Dans les Christs en croix d'Auvergne, la ligne est *fonctionnelle*, elle concourt à former la plastique des volumes, mais elle n'a pas l'importance décorative et mélodique des sculptures bourguignonnes. La force plastique se révèle même dans les détails des visages où, pour le rendu de la barbe et des cheveux, leur perfection dans le modelé et dans les proportions a plus d'importance que le travail de ciselure que l'on peut observer dans la sculpture en Bourgogne.

6. Christ en bronze de Essen-Werden 7. Essen-Werden, perizonium 8. Essen-Werden, tête

Le mince périzonium de Varenne-l'Arconce discrètement volumétrique n'a rien en commun avec la convaincante plastique auvergnate ni avec le raffinement des œuvres de Bourgogne caractérisées par un dynamisme pictural de la ligne[40].

---

della mostra, Montone, 3-10 au 31-12-1999, Pérouse 2004, p. 449-466. GABORIT J. R, DURAND J., GABORIT-CHOPIN D., (dir.), *L'art roman au Louvre,* Paris 2005, p. 114.

[38] TOESCA P., « Un crocifisso borgognone… », cit., p. 135-139.

[39] SALET F., « Un crucifix bourguignon du XIIe siècle. Cronique de Francis Salet », in «Belle Arti », 1949.

[40] VERGNOLE E., *L'art roman en France. Architecture, sculpture, peinture*, ed. Flammarion 2005, p. 274.

La silhouette élancée du Christ, avec les pectoraux et les côtes marqués, vêtu d'un long périzonium avec deux plis parallèles et qui descend sur les genoux, rappelle beaucoup la célèbre sculpture de Christ en bronze d'Essen-Werden (Cologne) (fig. 6, 7, 8), datant d'environ 1060[41]. Dans ce dernier, la tête, penché en avant, a des oreilles placées très haut ; les yeux sont fermés et le large cou exprime une forte tension. La barbe commence avec quatre boucles stylisées pour continuer sur le menton avec des touffes plus aplaties.

9. Christ de Varenne l'Arconce, tête

Ces détails sont curieusement proches de la tête de Varenne-l'Arconce (fig. 9) où l'on observe la même étrange diversité quant à la dimension entre les deux oreilles, la droite étant plus grande et bien décrite tandis que la gauche est juste ébauchée; la tête est penchée en avant sur un cou très fort; la barbe commence à gauche par des boucles stylisées et continue avec des touffes arrondies sur le menton et sur la partie droite. La structure du visage avec des

[41] STEINGRÄBER E., *Deutsche Plastik der Frühzeit,* Taunus 1961, Fig. 40-41. Tresor de st. Ludgerus, H 100 cm.; en proximité stylistique à l'art de Cologne il témoigne d'un des premiers grands Christ en bronze du Moyen Age. Le dessin du périzonium avec deux plis qui descendent parallèles sur les genoux est présent même dans un ivoire de la Collégiale de Tongres (Liège), avec la scène de la cucifixion, art mosan de la première moitié du XIe siècle. (Toby, fig. N° 53).

pommettes hautes marquées par des rides d'expression rappelle cependant une autre sculpture sortie des ateliers de Cologne: la croix de Saint Georg (fig. 10).

10. Christ de Saint Georg, musée Schnütgen de Cologne, moitié du XIe siècle

Le Christ en bois de Saint Georg du musée Schnütgen de Cologne[42] est un exemple dans la sculpture en bois de ce qui a été défini comme le *strutturalismo extraclassico*[43] de l'art ottonien aristocratique et savant, un courant qui s'oppose au naturalisme classique représenté dans l'art précieux de l'orfèvrerie et des ivoires.

Les plis du périzonium de Varenne-l'Arconce qui descendent verticaux sur les genoux en formant deux queues d'aronde et un "V" entre les genoux se rapprochent du périzonium du Christ de Saint Georg qui est organisé par plis verticaux rigides avec un nœud sur le côté droit de la hanche. Cette figure exprime des forces opposées, par le poids du corps courbé qui contraste avec l'immobilité du grand périzonium. La tête penchée en avant a le cou solide, anormalement grand et l'impression de tension extrême culmine dans l'expression de gravité du visage marqué par des rides profondes.

La fonte du bronze et le travail des stucs appliqués au décor architectural avait permis aux artistes des grands centres religieux tels que Cologne, Hildesheim et Reichenau de développer la forme plastique, et surtout son aspect monumental, d'une façon étonnante. Ces expériences

[42] H 190 cm ; daté dans la seconde moitié du XIe siècle, au moment de la consécration de l'église de Saint-George en 1067. Depuis 1929, l'œuvre est au Schnütgen Museum de Cologne.

ont généré des formes qui s'emparent de l'espace tridimensionnel dans un ensemble de naturalisme et de construction géométriquement conçue.

Les pieds et les mains du Christ de Varenne-l'Arconce semblent d'ailleurs copiés d'un modèle en métal. Les doigts ne sont pas séparés les uns des autres, ils sont taillés en bas relief dans le volume du pied. De même, les mains, à part le pouce, semblent avoir les doigts à peine ébauchés si on les compare aux mains et aux pieds des sculptures auvergnates dans lesquelles même les phalanges des doigts et des orteils sont indiquées.
Ce genre de bas relief pour le rendu des pieds et des mains est visible aussi sur les ivoires et sur les rares sculptures en bois qui sont influencées par l'art byzantin, comme par exemple le crucifix de la cathédrale de Trieste[44] en Italie. Mais souvent dans les œuvres byzantines les pieds sont placés aplatis verticalement alors qu'à Varenne-l'Arconce les pieds sont posés sur le suppedaneum de façon perpendiculaire suivant la tradition du Christ ottonien de Ringelheimer. La sculpture est bien située dans l'espace tridimensionnel.

Le sculpteur du Christ de Varenne-l'Arconce semble s'apparenter à la production rhénane entre le Xe et le XIe siècle dont les foyers artistiques, après l'avènement de la dynastie saxonne, sont soutenus par l'activité constructrice du haut clergé et par le raffinement culturel de la cour impériale. Le célèbre crucifix en bois offert par Gero, archevêque de Cologne, à sa cathédrale (daté 970 environ) est l'impressionnant début d'une tradition de réalisme expressif et de virtuosité technique.
L'activité des ateliers qui produisaient des objets en bronze était particulièrement riche et transmettait un savoir-faire qui remontait à l'antiquité. Le Christ en croix de la cathédrale de Minden en bronze doré (H 105 cm), date probablement de la consécration de la nouvelle cathédrale dans la ville en 1072. L'ensemble du corps en bronze doré a été fondu en six

---

[43] CARLI E., *La scultura lignea in Italia*, Milan 1951, p. 10.

[44] La sculpture en bois de peuplier, est un demi relief de production venitien-byzantin, à dater dans la première moitié du XIIIe siècle H176 L164 P19. Dans la région orientale de l'Italie du nord, les artistes vénitiens élaborent une synthèse entre le langage stylistique d'occident et les formules d'orient. Cette élaboration produit entre la fin du XIIe et le début du XIIIe siècle, une affinité singulière entre les arts, y compris les différents matériaux et les différentes proportions. La sculpture fleurit en formes typiques mixtes du relief écrasé, sous toutes ses dérivations, jusqu'aux formes intermédiaires à partir de la croix peinte au demi relief. BERTONI CREN N., « Il crocefisso romanico della cattedrale di San Giusto a Trieste », in *Atti e memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria*, XLIX, Trieste 2001, p. 465-509.

parties. Le périzonium est un mélange de cuivre, d'argent et de plomb. Les globes oculaires ont été entièrement faits d'argent. De telles œuvres semblent de plus avoir influencé une production de christs en bois de grande taille dans le centre de l'Italie parmi lesquels les trois christs du musée du Dôme d' Arezzo[45]. Le premier (H195, L147), daté à la première moitié du XIIe siècle, était à l'origine complètement revêtu de plaques en cuivre doré (fig. 11), le deuxième (H147, L130) de la fin du XIIe siècle (fig. 12), garde une polychromie très bien conservée sur le périzonium de même que le dernier (H180, L154), daté du début du XIIIe siècle (fig.13), qui semble proche du Christ de l'église paroissiale de San Vincenzo à Torri, près de Florence.

Depuis les études de Geza De Francovich[46] ces sculptures ont été reliées aux petits crucifix en bronze du courant post-ottonien. Tous ont un périzonium construit par une masse géométrique de plis parallèles tenus par une ceinture avec des replis sur les côtés. Le plus ancien des Christ de Toscane a les yeux mi-clos, et ils ont tous les pieds posés sur le suppedaneum et la tête légèrement penchée en avant.

11. Christ du Musée du Dome d'Arezzo, première moitié du XIIe siècle.

12. Christ du Musée du Dome d'Arezzo, fin du XIIe siècle.

13. Christ du Musée du Dome d'Arezzo, début du XIIIe siècle.

[45] MAETZKE A. M., « 1. Ignoto scultore del sec. XII e Margarito d'Arezzo (1264) », in MAETZKE A. M., dir., *La bellezza del sacro. Sculture medievali policrome,* catalogue de l'exposition, Florence 2002, p.17-19. MAETZKE, « 2. Ignoto scultore della fine del sec. XII », ibidem, p. 20-23. MAETZKE, « 3. Ignoto scultore della prima metà del sec. XIII », ibidem, p. 23-26.

[46] FRANCOVICH G. DE, « Crocifissi metallici del sec. XII in Italia », in *Rivista d'Arte* anno XVII - serie II- anno VII , Florence 1935, p. 1-23 ; FRANCOVICH G. DE, « A Romanesque School of Wood Carvers in Central Italy », in *Art Bulletin*, XIX, 1937, p. 5-57; FRANCOVICH G. DE, *Scultura medievale in legno*, cit. LISNER M., « Der Romanicher Kruzifixus in S. Vincenzo a Torri bei Florenz », in *Pantheon*, p. 198.

Par rapport aux sculptures en bois d'Italie qui semblent s'inspirer de la plastique des œuvres en métal ottoniennes ou post-ottoniennes de petit format, le Christ de Varenne l'Arconce se distingue par l'élancement de la figure ; on trouve aussi de plus importantes emprunts à l'iconographie traditionnelle sur le thorax (sterne évident, côtes qui commencent bas, pectoraux en pèlerine) par l'adoption, bien qu' interprétés, des règles de l'anatomie de l'art byzantin, où les artistes ne regardaient pas la nature mais reproduisaient les modèles iconographiques qui leur étaient prescrits. Il faut remarquer aussi l'utilisation d'un nœud du périzonium d'inspiration byzantin[47].

Pour une évaluation complète de cette sculpture une intervention de restauration est indispensable. L'état actuel, à cause des repeints et des modifications plus récentes du périzonium et de la tête, empêche un jugement concluant sur les rapports avec les œuvres de la production rhénane du XIe siècle.
Nous y retrouvons la conception volumétrique de la sculpture du *strutturalismo extraclassico* qui parait associée à l'utilisation d'une ligne picturale qui dessine les détails (les cheveux, les côtes, l'abdomen, les veines sur les bras).
Il pourrait s'agir d'une sculpture directement liée à la production de la région du Rhin et donc à dater vers la fin du XIe siècle; ou bien à insérer dans le XIIe probablement au début, avant les résultats des chantiers de Vezélay et d'Autun, qu'un sculpteur travaillant sur une grande sculpture ne pouvait pas ignorer.

L'église de Varenne-l'Arconce, au milieu du XIe siècle, était une église possédant le statut paroissial dont le droit et les revenus avaient été cédés à Cluny[48]. Mais elle était aussi le siège d'une doyenné appartenant au diocèse d'Autun et probablement siège d'une prévôté. Varenne-l'Arconce avait autorité sur vingt-trois paroisses et contrôlait la partie du Brionnais relevant du diocèse d'Autun[49]. Ensuite, avant 1095, l'église clunisienne de Varenne avait été cédée au prieuré de Marcigny. Dans les années 1120, il y a eu le transfert des missions de

[47] Plus classiquement byzantin par rapport au beau noeud du deuxième Christ du Musée du Dôme d'Arezzo qui est identique au noeud du Christ dit de Courajod.

[48] HAMANN M., *Die burgundische Prioratkirche von Anzy-le-Duc und die romanische Plastik im Brionnais*, Thèse de doctorat, DWV, Würzburg 2000, p. 35; traduction par Emeline Daniel, CEP, Saint-Christophe-en-Brionnais 2000.

[49] CHIZELLE H. DE, *Le Brionnais. Histoire des institutions des origines aux Temps Modernes*, Mâcon 1992, p. 25.

doyenné du prieuré de Marcigny. Selon l'étude de Matthias Hamann l'église actuelle, par sa taille et par le répertoire des formes, daterait des années 1120 en lien avec le transfert au prieuré de Marcigny[50].

La sculpture du Christ en croix pourrait aussi bien avoir été réalisée pour l'ancienne église que pour la nouvelle construction du début XIIe siècle, mais ses relations stylistiques le situent avant l'époque gothique.

[50] "…Le double monastère de la Trinité de Marcigny dans le Brionnais fut fondé pour les femmes, avec une petite communauté de moines pour le service, par saint Hugues, dans les années 1050… Premier couvent de femmes de Cluny, Marcigny attira dès ses premières années plusieurs femmes de sang noble et royal…" Prieur de Marcigny était l'un des postes les plus prestigeux à l'intérieur de l'Ecclesia cluniacensis… STRATFORD N., PAILLET A., VOGIELMAN C. A., « Le premier Cluny. La vie liturgique et l'organisation du monastère », in *Exposition. Cluny. Apogée de l'art roman*, L'Objet d'Art, n°53, p. 38.

1.2 La Vierge Notre-Dame de bon espoir

14. Vierge Notre Dame de Dijon

Connue comme Vierge noire avant sa restauration en 1945, la Vierge à l'Enfant en bois de chêne daté du l'XIe-XIIe siècle[51], conservée dans l'église paroissiale Notre-Dame de Dijon (fig. 14), est une des sculptures romanes en bois polychrome parmi les plus connues en France. Sans doute pour l'ampleur du culte qui est encore vif à Dijon[52], mais aussi pour sa haute datation et la fascination que suscitent ses formes.

[51] Propriété de la commune, l'œuvre a été classée Monument historique en 1992; la sculpture dans la base de données du Ministère de la culture Palissy est datée XIe siècle. QUARRÈ P., « La Statue de Notre Dame de Bon Espoir à Dijon et son ancienne polychromie », *Mémoire de la commission des antiquités de la Côte-d'Or, XXIII*, 1947-53, p. 190-197. MARIACHER G., *Scultura lignea nel mondo latino*, Milan 1966, p.133. FORSYTH I. H., The Throne *of Wisdom, Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, 1972, fig. 155, Reg. 88.

[52] La Vierge retenue miraculeuse depuis le siège de la ville du 1513 a été invoquée avec une belle prière qui explique son nom (…nous venons à vous aujourd'hui en toute confiance…), durant les fêtes de la neuvaine, en son honneur, des processions suivaient le parcours de 1513.

Nommée aujourd'hui Notre-Dame de bon-espoir, elle a eu d'autres dénominations : Sainte Marie du marché dans la première moitié du XVIIe siècle, mais aussi Sancta Maria à foro, Notre-Dame de l'apport. À l'origine elle aurait été vénérée dans une chapelle bâtie en dehors de l'enceinte du castrum tout près du marché public; le dernier nom commence à apparaître dans les documents du XVe et du XVIe siècle[53].

Comme toutes les sculptures de Vierges romanes, celle de Notre Dame de Bon Espoir n'était pas noire à l'origine. Elle l'est devenue assez récemment, comme nous le dit le rapport de la dernière restauration, au plus tôt au XVIII siècle. Pierre Quarré[54] fait remarquer qu'au début du XVIe siècle, au moment de sa représentation sur l'ancienne tapisserie du *siège de Dijon par les Suisses* en 1513, conservée au Musée de Dijon, la statue avait les carnations claires. Le culte pour les Vierges noires débute à la fin du XVI siècle, c'est à partir de cette époque que plusieurs statues médiévales ont reçu un repeint noir sur les carnations[55]. Les restaurations entreprises depuis les années cinquante ont démontré que, pour la plupart, il s'agissait de surpeints recouvrant une carnation claire polychrome. Ce sont les dégagements de polychromie qui ont permis de retrouver les carnations sous la couche de peinture noire des Vierges d'Auvergne de Vauclair et d'Orcival. D'autres, comme par exemple la Vierge de Rocamadour, avaient un aspect noir à cause du noircissement des feuilles métalliques[56]. Depuis l'époque baroque, il y a aussi une production de statues aux carnations noires sur le type de la très vénérée Notre-Dame de la cathédrale du Puy-en-Velay, brûlée à la révolution[57]. L'origine de cette pratique n'est pas très claire, la création de Vierges noires concerne les

[53] " Une bulle du Pape Adrien IV constate en 1159 la présence à Dijon d'une chapelle sous le vocable de Sainte Marie du Marché" THOMAS J., *La confrérie de Notre-Dame de Bon Espoir*, Dijon 1889.

[54] QUARRÈ P., « La Statue de Notre Dame …», cit. La Notre Dame de Dijon aurait été noircie à la fin du XVIe siècle; FORSYTH I. H., *The Throne*, cit. p. 21-22.

[55] SAILLENS É., *Nos Vierges Noires,* Paris 1945; CASSAGNES-BROUQUET S., CASSAGNES J. P., *Vierges noires*, Rodez 2000, p. 17.

[56] ROCACHER J., *Rocamadour et son pèlerinage. Étude historique et archéologique*, Toulouse 1979, p. 93-97. FORSYTH, cit., n° 78, p. 185.

[57] Celle-ci, connue par des anciennes descriptions et par une gravure, était assise sur un trône architectural simple, elle ne portait pas de manteau mais un habit à large manche, et présentait l'Enfant non pas bénissant mais avec les mains posées bien à plat sur les genoux. Il faut remarquer qu'elle était recouverte de feuilles métalliques, et que cela n'est pas fréquent pour de Vierges avec manches allongées (voire la Vierge très proche de Bellevaux-en-Bauges, datée du XII siècle, une des plus anciennes de Savoie) MEZARD B., « Les Vierges noires », in MEZARD B., SAUNIER B., *Les majestés du Cantal. Images de la Vierge en Haute Auvergne,* (cat. d'exposition), Paris 1992 p. 87.

croyances religieuses et le domaine des traditions populaires comme toutes les légendes et les contes de tous les pays sur les découvertes de ces statues très anciennes et très vénérées[58]. Les explications qui sont le plus souvent données pour cette couleur foncée, sont rappelées par Jean Rochaer[59] : "[…] noircissement fortuit dû à des agents naturels comme la fumée des cierges, l'oxydation des plaques métalliques couvrant les statues ou l'altération du bois; noircissement intentionnel pour christianiser des cultes païens (Isis, Cybèle, Tellus Mater, etc.); noircissement symbolique concrétisant le *nigra sum sed formosa*, phrase du Cantique de Cantiques repris par l'office de la Vierge".

1.2.1 Regard sur la matière de l'œuvre

L'œuvre (H85 L26 P17) fut restaurée par Pierre André au Musée de Dijon, sur commande de l'inspecteur général des Monuments historiques. Plusieurs couches de couleur ont été décapées, la dernière desquelles datait d'environ 1820. Les paupières rapportées en plâtre ont été rajoutées au XVIIe ou au XVIIIe siècle. Dans son rapport de restauration, Pierre André informe aussi que " […] La figure était peinte d'au moins deux couches d'un vernis noir brillant à l'alcool, masquant une couche laquée de ton chair (probablement appliquée au XVIIe siècle). J'ai trouvé sous cette couche deux autres applications de peinture avant d'arriver à la couche primitive d'un ton bistre clair qui ne subsistait d'ailleurs que sur les joues". C'est à dire cinq repeints sur le visage et deux sur toute l'œuvre[60].

---

[58] Le Christ en bois du XIIIe siècle de l'église paroissiale de l'île de Sansego (Istria-Croatie) a été transporté par la mer sur une plage; La Madonna del Capitello (Friuli-Venezia-Giulia, Italie) à été retrouvée sur le bord du fleuve Isonzo ; nombreuses sont celles cachées dans le sol et retrouvées par un bœuf, comme la Vierge de Pouilly-en-Auxois dite Notre-Dame-la-Trouvé, de la fin XIIe siècle, volée dans les années 80 (fiche du catalogue n° 25). Pour la problématique des Vierges noires, les études plus récentes : VIALET F., *Iconographie de la Vierge Noire*, catalogue de l'exposition, Le Puy 1983; CASSAGNES-BROUQUET S., *Vierges noires, regard et fascination*, Rodez 1990; MEZARD B., « Les Vierges noires », cit. p. 87-88. CASSAGNES-BROUQUET S., CASSAGNES J. P., *Vierges noires*… cit..

[59] ROCACHER J., cit., p. 95.

[60] Le rapport de restauration est cité par l'abbé chanoine Jules Thomas dans le supplément à la Côte d'or Catholique n° 6 septembre 1950 ; THOMAS J., « Comment la statue miraculeuse de N.-D. de Bon Espoir de Dijon a été conservée pendant la Révolution », extr. du *Bull. d'histoire, de littérature et d'art religieux du diocèse de Dijon*, Dijon 1901, p. 1-7.

La sculpture a perdu l'Enfant qui n'était pas sculpté dans le même tronc que la Vierge et trouvait place centralement sur ses genoux, dans une attitude similaire, par exemple, à l'Enfant conservé sur la Vierge romane du Musée d'art sacré de Dijon provenant de Viévy (fiche du catalogue n° 14). La plus grande partie des groupes de Vierges en majesté nous est parvenue incomplète, l'Enfant étant souvent taillé dans une pièce rapportée facilement amovible. La sculpture a aussi perdu les mains qui présentaient l'Enfant. Les mains et l'Enfant étaient fixés à la pièce principale par des chevilles en bois. Les pieds manquants devaient être posés sur un socle; la base actuelle semble avoir été ajoutée au cours de la dernière restauration. La hauteur originale de la statue ne peut qu'être déduite en comptant environ dix centimètres de plus que les actuels 85 cm. L'extrémité du nez a été refaite légèrement trop bas. Les deux côtés du trône sont rabotés.

Une planche fixée avec des clous recouvre encore la partie postérieure de la sculpture qui, toutefois, n'est pas évidée jusqu'à la base du trône mais seulement par deux tiers à partir des épaules. Le travail de fermeture de l'arrière est très soigné, la planche ne semble pas avoir été enlevée durant la dernière restauration, des reliques peuvent y être cachées.

Le trône du type architectural en forme d'autel, sans dossier, à l'origine semble avoir été conçu avec deux éléments latéraux en saillie chevillés. Sur le côté gauche, on peut encore voir la trace bouchée d'une cheville de jonction (de 1 cm de diamètre).

Sur la couronne et sur la robe on peut observer les traces percées pour insérer des éléments rapportés: cristaux de roche ou décors en métal précieux. Il y avait cinq ou six cabochons sur la couronne en alternance de forme ovale ou arrondie, et un très grand cristal de roche, ou un décor rond en métal, sur le large galon de l'encolure[61].

1.2.2 Iconographie

L'habit de la Vierge est formé d'une chemise (ou chainse) blanche très longue descendant jusqu'aux pieds, d'un bliaud[62] (ou bilaut) à l'encolure arrondie, avec de longues manches pendantes. L'habit est couvert de feuilles d'argent, maintenant oxydées, sur lesquelles ont été

[61] La Vierge de Sens-Avallon, en dépôt au Trésor de la cathédrale, avait des gros cabochons sur le bord de la veste et à la fermeture du manteau, la couronne, qui est abîmée, n'est pas lisible. La couronne du Christ dit de Courajod en avait quatre. Le Christ de Pise en avait six sur la couronne.

[62] BOUCHER, F., *Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours,* Paris 1965.

appliquées des petites croix dorées à la feuille d'or. Un long voile blanc est posé sur la tête, sous la couronne et il couvre les épaules en descendant jusqu'à la taille. Les cheveux sont décrits en détail, coiffés et partagés sur le front avec deux longues nattes en torsade et un ruban qui descendent symétriquement devant les épaules jusqu'à la taille. Le bliaud est rouge à l'intérieur des manches qui sont bordées, comme le décolleté, d'un galon plat doré à la feuille[63].

Le bliaud que les personnes nobles portaient sous le manteau est une robe à manches pendantes tenant à un corset. Le corsage était adhérent, peut-être structuré comme un tricot. Il est apparu bien avant le XIIe siècle, généralement documenté dans les années 1140[64], et s'est porté jusqu'au XIVe siècle. En France, la description de cette robe dans les arts s'interrompt entre la fin du XIIe et le début du XIIIe siècle, tandis qu'en Italie après le XIe siècle, les vêtements avec manches pendantes ne sont pas présents dans les arts figuratifs et réapparaissent pour une courte période autour de la moitié du XIVe siècle.

Dans le fronton nord du *Ciborium* en stuc du dernier quart du Xe siècle, de Saint-Ambroise à Milan[65], Adélaïde, épouse de Otton I, et Théophano, épouse de Otton II, s'inclinent vers la Vierge Marie revêtues d'habits à manches très larges. Sur les Saintes en stuc de l'église de Santa Maria in Valle de Cividale de la première moitié du XIe siècle[66], nous pouvons voir trois sortes de vêtements féminins : certaines Saintes sont habillées avec une tunique et un manteau avec capuchon qui couvre la tête, d'autres ont un manteau sans capuchon. Certaines sont revêtues d'une tunique et une sorte de bliaud qui n'est pas adhérent au buste et qui a également une ceinture et un large galon à l'encolure. Le manteau avec capuchon, ou mieux châle couvrant la tête et les épaules, est le *maphorion* byzantin des veuves et des femmes mariées et que l'on retrouve dans la représentation de la Vierge Theotokos byzantine.

Dans la sculpture monumentale, un bel exemple de description des manches démesurément larges et traînantes, se trouve sur la façade de l'église priorale Saint-Hilaire de Foussais-Paryé en Vendée, construite entre 1050 et 1100, dont les sculptures sont signées par le moine de

---

[63] La dorure ne semble pas avoir une base à bolus rouge.

[64] CAMUS T. M., CARPENTIER É., AMELOT J. F., *Sculpture romane du Poitou, Le temps des chefs-d'œuvre*, Paris 2009, p. 195-196. Portail sud de Notre Dame du Fort à Etampes (Essonne) 1140-50. Chartres, Portail Royal, Saint Denis dessin.

[65] CORBET P., « Les impératrices ottoniennes et le modèle marial. Autour de l'ivoire du château Sforza de Milan », in IOGNA-PRAT D., PALAZZO E., RUSSO D., (dir.) *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris 1996, p. 109-135.

[66] TOESCA P., *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo*, Rome 1913-1927.

Saint-Jean d'Angély Giraudus Audebertus, qui y travailla probablement entre 1115-30[67]. L'arcade latérale gauche abrite une scène de la Passion: la Descente de croix (fig. 15). Marie au visage mutilé, habillée d'un bliaud, enveloppe le bras droit décloué du Christ dans un voile. Les reliefs avec le Repas chez Simon le pharisien, où la Marie-Madeleine est aussi habillée avec le bliaud, sont représentés dans l'arcade latérale droite. Dans la sculpture romane du Poitou, les manches très larges sont souvent décrites, même dans des formes rares avec nœud terminal (Vierge de la façade de Abbatiale de Saint-Jouin-de-Marnes)[68].

La figuration de ce qui était l'habit des nobles et des reines apparaît aussi dans la sculpture en bois des Vierges assises sur un trône. La petite Vierge (H 47 cm) en bois de saule de l'église de Saint-Pierre à Bertem[69] (Belgique) (fig. 16) montre que ce genre d'habits était sûrement en vogue dans le XIe siècle. Une parmi les plus anciennes sculptures de France, montrant un bliaud, semble être la Notre-Dame de Rocamadour (fig. 75, 76) probablement à insérer dans le XIe siècle[70]. Celle de Notre-Dame du Cheylat (XIIe siècle) de l'abbaye de bénédictine Saint-Pierre[71] en Haute Loire, est une pièce très intéressante pour la polychromie du bliaud qui décrit des décors en étoffes orientales, avec rouelles perlées, ornant le buste et les épaules. D'autres exemples existent en Bourgogne: la Vierge conservée au Musée du trésor de l'église métropolitaine de Sens (fiche du catalogue n°13)(H 120 cm), provenant de l'abbaye Saint-Jean-les-Bonshommes à Sauvigny-le-Bois, Avallon, celle de l'église de Billy-Chevannes (fiche du catalogue n°16), la Vierge de Tamnay (fiche du catalogue n°12) conservées au musée de

---

CAMUS T., CARPENTIER É., AMELOT J. F., *Sculpture romane du Poitou…* cit., p. 329, p. 459, fig. 517.

[68] *Ibidem* fig. 199.

[69] Sa datation se situe aux environs de 1070 ; SERK DEWAIDE M., « Les sedes sapientiae romanes de Bertem et de Hermalle-sous-huy. Étude des polychromies successives », dans *Bulletin IRPA*, 16, Bruxelles 1976/77, p. 56-76.

[70] La base du trône est creusée et il y a une logette pour reliques à l'arrière de la sculpture.

[71] H74,5 L33 P29 cm (12e-13e siècle), provient de l'église de Saint-Etienne-sur-Blesle – Auvergne. Certains détails tels les filets de la bande d'encolure et les rouelles perlées décoratives, sont modelés en plâtre. Le revers sculpté de la Vierge est creusé d'une logette à reliques, deux longues tresses tombent, l'une sur la poitrine, l'autre dans le dos. Le trône est constitué de quatre pieds colonnettes avec base et chapiteau, et d' une assise garnie d' un coussin. UZU F., « Notre-Dame du Cheylat », in MEZARD B., SAUNIER B., *Les majestés du Cantal…* cit., p. 66. LIÉVEAUX-BOCCADOR J., BRESSET E., *Statuaire…,* cit., fig. 79-80. Le dossier et les accoudoirs étaient vraisemblablement ajourés d'arcatures dont il ne subsiste que six bases de colonnettes réparties sur les deux faces latérales et le dos du siège, comme la Vierge du Louvre provenant du Forez. GABORIT J. R., FAUNIERES D., *Une Vierge en majesté,* Paris 2009.

Nevers et la Vierge du Musée Beaux-Arts de Beaune (fiche du catalogue n°17).

15. Descente de croix, église priorale Saint-Hilaire, Foussais-Paryé, Giraudus Audebertus, 1115-30.
16. Vierge de l'église Saint-Pierre à Bertem (Begique), XIe siècle.
17. Vierge du Musée de Brou à Bourg-en-Bresse, XIIe siècle.

Pour une partie de ces sculptures, le bliaud est accompagné par une description de la coiffure avec des tresses, des vêtements bordés d'un galon doré, de la couronne royale et des décorations en cristal de roche. Toutes sont habillées à la mode de leur temps mais les rares qui ont encore un Enfant sur les genoux le montrent avec le *pallium* des juges de la Rome antique et le livre dans la main, comme on peut le voir dans la belle sculpture de Vierge du Musée de Brou à Bourg-en-Bresse[72] (fig. 17). Cette œuvre a subi de nombreuses pertes mais elle conserve l'Enfant sur les genoux, habillé à l'antique avec le livre dans la main comme probablement devait être représenté l'Enfant de la Vierge Notre Dame de Dijon.

Dans l'art d'époque médiévale, on peut souvent voir des thèmes de l'antiquité ou des descriptions de narrations de l'évangile traduites en termes figuratifs contemporains, formulées selon le "principe de détachement", théorisé par Ervin Panofski[73]. Toutefois, dans cette série de sculptures, la Vierge Marie trônant garde la connotation d'une jeune noble du XIIe siècle, ou bien souvent d'une reine, et l'Enfant Jésus, au contraire, montre des habits d'époque classique. Le langage de l'autorité s'exprime régulièrement par une forme hiératique avec la frontalité, le

[72] H93 L31 P27 cm (datation actuelle: 12e s. dernier quart; 13e siècle 1er quart) bois de tilleul (?), provient de la chapelle du château Longchamp à Lent (Ain). PERCEVAUX P., « Retour en Dombes », in *Visages de l'Ain*, Bourg 1969; p. 5-6. POIRET M. F., NIVIÈRE M. D., *Brou, Bourg-en-Bresse,* Bourg 1990, p. 74.

[73] PANOFSKY E., *Rinascimento e Rinascenze nell'arte occidentale*, Milan 1971, p. 104-107;

détachement du regard, la rigidité du geste ; dans cette iconographie mariale, intentionnellement, l'habit du juge pour le Christ est associé à l'habit du pouvoir terrestre pour une Vierge perçue comme intercesseur privilégié. Ce n'est pas une Marie reine des cieux, dont les sources d'inspiration sont dans l'Empire byzantin, qui est présentée, mais plutôt la réinterprétation impériale de la figure mariale des Carolingiens et puis des Ottoniens[74].

Tandis qu'en Italie, et dans les territoires d'où part la Réforme grégorienne, depuis le milieu du XIe siècle, une renaissance paléochrétienne dans l'iconographie mariale conduit à la reprise du modèle iconographique de la *Vierge Hodighitria* (celle qui indique le bon chemin à suivre). Au nord des Alpes, la continuité des formes mariales de la tradition carolingienne réaffirme dans l'art sacré le Saint Empire romain germanique.

La *Vierge Hodighitria* est une formule byzantine adaptée, elle présente l'Enfant de la main droite lorsque le Christ bénit et tient le rouleau avec la main gauche. Sans couronne, elle porte un voile plissé sous le maphorion (manteau). La notion de *Theotokos* (trône de sagesse) a besoin des attributs de la couronne et du trône. Ceux-là ne sont pas empruntés à l'iconographie christique mais à l'iconographie du pouvoir impérial et plus précisément aux représentations de l'impératrice, suivant le code figuratif de la souveraineté royale des monarchies orientales qui confère autorité et dignité.

Daniel Russo[75] a montré comme "[…] la querelle des Investitures entre la papauté et les empereurs romains germaniques (1075-1122) investit l'iconographie mariale de l'art d'Occident d'une signification politico-religieuse: défense de la fois, de l'orthodoxie, de la légitimité ou bien représentation symbolique d'une aire de pouvoir. Depuis, un art d'inspiration grégorien et romain s'oppose à un art impérial en se diffusant le long de routes commerciales vers l'axe du Rhin et de la Meuse" et jusqu'à la Suède christianisée depuis peu[76].

---

[74] RUSSO D., « Les représentations mariales dans l'art d'Occident. Essai sur la formation d'une tradition iconographique », in *Marie, Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, études réunies par IOGNA-PRAT D., E. PALAZZO, RUSSO D., Paris 1996, p. 173-291.

[75] *Ibidem.*

[76] En Suède, un groupe de sculptures conservées dans le Statens Historiska Museum de Stockholm : les Vierges de Mosjo et de Viklau (Gotland 1175), les Vierges des églises de Appuna (Ostergotland), de Hammar (Nake) et de Navelsjo sont toutes habillées de bliaud. Carl R. Ugglas avait remarqué une influence stylistique de la sculpture française sur tout le groupe, qui date de la deuxième moitié du XIIe siècle. UGGLAS C. R., *Gotlands medeltida träskulptur till och med höggotikens inbrott,* Stockolm 1915, p. 99-191. ANDERSSON A., *Madonna bilden I Rö*,1957 ; http://fornvannen.se/pdf/1950talet/1957-116.pdf. ANDERSSON A., *Art scandinave*, tome 2 , (1968 première ed.) ried. Zodiac 1991. TANGEBERG P., *Holzskulptur und Altarschrein. Studien zu form, material und technick mittelalterliche plastik in Schweden* Munchen 1986.

1.2.3 Analyse des formes

La Vierge Notre-Dame de Dijon trouve donc du point de vue iconographique de nombreuses comparaisons, dont certaines déjà soulignées par Ilene Forsyth[77], avec les sculptures en pierre des portails de Chartres (1150), les sculptures disparues de Saint-Denis (1140) qui sont connues par les dessins de B. Montfaucon[78] et celles de Notre Dame de Paris (entre 1145-1155). Mais l'élancement des silhouettes de ces sculptures en pierre et le naturalisme de leur visage ne peuvent pas être comparés avec la sculpture sur bois, en la situant chronologiquement avant la réalisation des statues-colonnes.

Dans la sculpture sur pierre du Poitou, les corrélations semblent plus nombreuses que dans la sculpture d'Ile-de-France, et on y trouve aussi la convention formelle des plissés en bourrelets sur le ventre qui, contrairement aux lois de la pesanteur, fait remonter le vêtement. Des exemples de ce système de plis sont bien visibles dans les sculptures de l'Octogone à Montmorillon, dans celles de la façade de Notre-Dame-la-Grande à Poitiers, dans la façade de Saint-Hilaire à Foussais, sur le portail central de Saint Pierre à Aulnay-de-Saintonge. Cette utilisation du rendu linéaire pour le relief est utilisé pour construire le volume déjà avant 1100 à Toulouse[79] et il sera repris avec des variations dans nombreux chantiers pendant tout le XIIe siècle[80]. Dérivé clairement du dessin et de la peinture, on retrouve ce trait stylistique dans les

[77] Les longues tresses avec ruban et les formes de la poitrine sont similaires à celles de la Vierge Notre-Dame de Dijon ; FORSYTH I. H., The Throne *of Wisdom*…, cit. Reg. 88.

[78] DECTOT X., *Sculpture des XIe – XIIe. Roman et Premier art gothique*, RMN, Paris 2005, p. 62-64.

[79] CAMUS T., CARPENTIER É., AMELOT J. F., *Sculpture romane du Poitou*… cit., p. 376. Église de Saint-Sernin, porte Miégeville au flanc sud, les écoinçons de l'arc avec les deux hauts-reliefs de saint Pierre et de saint Jacques; figures de femmes tenant l'une, un lion, l'autre un bélier conservées au musée des Augustins (vers 1120).

[80] Portail de l'église abbatiale Saint-Pierre de Moissac, peut être commencé par l'abbé Anquetil (1085-1115) sûrement exécution présidée par l'abbé Roger (1115-1131 – inscription *Beatus rogerius Abbas*); église abbatiale de Cluny, relief de saint Pierre provenant du portail central de la nef, Museum of Art – Providence (115-1120); église abbatiale de Saint-Benoît-sur-Loire, bas relief de la tour-porche dans la façade nord (1130); église Notre-Dame de Souillac, figures de l'ancien portail avec le prophète Isaïe et le patriarche Joseph (1130-1140); église abbatiale Saint-Pierre de Carennac, tympan, 2e quart du XIIe siècle; tympan avec la Cène provenant du portail du réfectoire de l'abbaye Saint-Bénigne de Dijon, 3e quart du XIIe siècle. À Cluny ce système de plis est interprété par succession de reliefs plains; voir les fragments des sculptures du grand portail du musée d'art et d'archéologie Ochier, et le Saint Pierre du Museum of Art de Providence STRATFORD N., « Cluny III », *Cluny onze siècles de rayonnement*, Paris 2010, p. 96-115, photos p. 110-111.

fresques de la fin du XIe siècle de l'église abbatiale de Saint-Savin-sur-Gartempe[81], notamment sur les peintures de la crypte, et aussi sur les peintures murales de la crypte romane dans la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre qui représentent le Christ à Cheval, datées autour de 1100[82].

Toutefois, la coexistence de la convention formelle des plissés arrondis sur le ventre (fig. 18) avec le raffinement de la réalisation du plis du voile qui descend sur les épaules (fig. 19), et le rendu presque classique de la partie inférieure du bliaud, caractérise la Notre-Dame par rapport à toutes les œuvres en pierre. Cette absence de géométrisme dans le traitement des draperies fait penser à des sources soumises à une influence byzantine. Cependant cela contraste avec l'archaïsme de la forme ovale du visage et les yeux globuleux[83].

Les caractéristiques plus importantes de la sculpture byzantine sont : la sensibilité pour le traitement de la surface plutôt que pour la véritable sculpture tridimensionnelle, l'expression d'un goût formel très raffiné, une conception ornementale de volumes et la prédilection pour les accents auliques et élégants[84]. La forme plastique pleine et persuadée de la Notre-Dame montre qu'il ne s'agit pas d'une reprise directe des formes de la sculpture byzantine, toutefois la finesse et l'élégance de la taille des plis latérales du voile signalent néanmoins une reprise avec médiation par un art d'autre genre. Le sculpteur de la Vierge Notre-Dame semble adapter un langage formel noble et raffiné, que l'on peut trouver dans le bas relief de l'art précieux de l'orfèvrerie et des ivoires, à une œuvre en ronde bosse.

---

[81] FOCILLON H., *Peinture romane des églises de France,* Paris 1967.

[82] Les peintures sont datées généralement autour de 1100 ; voir aussi la dernière proposition de datation de Barbara FRANZÉ (1039-1041). FRANZÉ B., « Les peintures romanes de la cathédrale d'Auxerre. Une relecture », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, BUCEMA [En ligne] , 14 | 2010 , mis en ligne le 14 octobre 2010, consulté le 20 août 2011. URL : http://cem.revues.org/index11607.html. DESCHAMPS P., « Les peintures murales de la cathédrales d'Auxerre », *Congrès archéologique de France*, 1958, p. 56-59. DENNY D., « A romanesque Fresco in Auxerre Cathedral », in *Gesta*, 25, 1986, n° 2, p.197-202. ROSSIGNOL V., « Les débuts de la polychromie romane en Bourgogne », in SAPIN C. (dir.), *Édifices et peintures aux IVe-XIe siècles*, "Actes du 2° colloque C.N.R.S. Archéologie et enduits peints", Auxerre 1992, p. 125-133. TOUBERT H., « Discussion suite à la communication de V. Rossignol », *ibidem* p. 134.

[83] Comme par exemple dans l'effigie de l'abbé Durand de Bredons (mort en 1071), cloître de l'abbaye Saint Pierre de Moissac, fin du XIe siècle; dans les anges du déambulatoire de l'église de Saint-Sernin de Toulouse fin du XIe siècle (Bernardus Gelduinus 1096 - la table d'autel gravée avec son nom est consacrée par le pape Urbain II); dans les bas relief de la tour-porche de la façade nord de l'église abbatiale de Saint-Benoît-sur-Loire (1130), et comme le faisait le maître de Cabestany dans la deuxième moitié du XIIe siècle en mettant les yeux en biais.

18. Vierge Notre Dame de Dijon, plissés arrondis sur le ventre.
19. Vierge Notre Dame de Dijon, plis du voile.
20. Vierge d'Evegnée, Musée d'Art Religieux et d'Art mosan de Liège (Belgique), 1070.

Un détail de la polychromie soutient l'idée que l'artiste regardait des œuvres d'art somptuaire. Des petites croix dorées à la feuille d'or décorent le bliaud (Fig. 18), leur forme est identique aux petites croix que l'on voit dans les pages ornementales reproduisant les riches étoffes byzantines du *Codex Aureus Epternacensi* (vers 1035-1040) conservé dans le Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg[85]. Le monastère de Saint-Willibrord d'Echternach, au Luxembourg, était le poste le plus occidental de l'enluminure ottonienne. Atelier palatin avec Henri III, il se caractérise par la production des miniatures extrêmement luxueuses avec des pages entières imitant des étoffes byzantines[86].

Dans la polychromie des sculptures en bois d'époque romane, il y a d'autres exemples de reproduction des textiles byzantins, mais le plus souvent c'est la reprise directe du dessin de tissus précieux et pas la reprise de leur description déjà interprétée par un autre art[87].

---

[84] GRABAR A., *Sculptures byzantines du moyen âge, II (XI-XIV siècle)*, Paris 1976.

[85] MÜTHERICH F., *L'arte ottoniana*, in GRODECKI L., MÜTHERICH F., TARALON J., WORMALD F., *Il secolo dell'anno mille,* Milano 1974, Paris 1973, fig. 170.

[86] L'Evangéliaire de Luxeuil (Paris Bibl. Nat.) fut commandé par l'abbé Gerhard à l'atelier de la cour allemande "preuve éloquente des relations qui s'étaient intensifiées entre la Bourgogne et l'Empire allemand au temps d'Henri III"; NORDENFALK C., *L'enluminure au Moyen Âge*, Genève 1988. p. 134-135.

[87] Voir Le Christ avec colobium garni de cercles du Musée des Beaux-Arts de Bilbao (XIIe siècle); le Christ *Majestato Battlo* du Musée d'Art catalan à Barcelone (XIIe siècle), le Christ de Arezzo, conservé dans le Museo del Duomo (fin XIIe siècle), la Notre-Dame du Cheylat (XIIe s.), le Christ de Tancrémont (X-XI). Sur le périzonium du Christ de Lavôute-Chillac, une reproduction peinte d'étoffe orientale orne le bord, avec une écriture en caractères coufiques.

Le naturalisme classique du courant de l'art ottonien aristocratique et savant pouvait bien répondre aux exigences de solennité qui convient à l'image cultuelle de la Vierge trônant de Dijon, mais ce naturalisme classique, bien exprimé dans les draperies, ne touche pas l'attitude immobile et frontale de l'image[88]. La forme sculptée n'a rien de libre et même si elle est construite dans les trois dimensions, le dos reste plat.

On pourrait penser que les formes de la Notre-Dame sont aussi influencées par le courant post-ottonien provenant de l'école mosane, qui exprime une austère massivité du volume englobant bras et jambe dans une seule masse[89]. Les têtes sont représentées penchées en avant dans une attitude forcée comme par exemple sur la Vierge d'Evegnée (Fig. 20) du Musée d'Art Religieux et d'Art mosan de Liège (1070), sur la Vierge de Xhoris du même Musée (1100) et sur la Sedes Sapientiae de Bertem (fin XI)[90]. Mais si l'école mosane du XIe-XIIe siècle confère une primauté au volume et manifeste une atténuation de l'expressivité et de la tension intérieure, on remarque une absence d'éléments graphiques par rapport aux sculptures rhénanes de la même époque. Ce n'est pas le cas de la Vierge Notre-Dame, habillée des draperies qui soulignent une présence corporelle indiquant, soit une tradition française, soit une notion classique byzantine pour le rendu linéaire.

La Vierge Notre-Dame rappelle tout de même, dans la structure et la plastique du visage, la tête des Christs mosans de Tongre[91] et de Tancrémont[92] (Fig. 21, 22). Ce dernier, taillé dans du bois de tilleul avec le profil du visage au front un peu fuyant et les yeux globuleux, est relié par la critique aux modèles colonais et il peut être sûrement placé durant la première moitié du XIe siècle[93]. Parmi ces modèles colonais, ce sont les visages féminins des scènes de la vie du Christ

[88] Ce courant aristocratique et savant se distingue en classique, avec influence de l'art byzantin, et anticlassique, caractérisé par une forte expressivité des visages et formes. PHALIP B., *L'art roman en Auvergne*, 2003 p. 124-129.

[89] DIDIER R., « La sculpture mosane du XIe au milieu du XIII siècle », dans *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400,* II, Cologne, 1973, p.10.

[90] SERK DEWAIDE M., « Les sedes sapientiae romanes de Bertem… », cit.

[91] DIDIER R., « La sculpture mosane… », cit., LIÉVEAUX-BOCCADOR J., BRESSET E., *Statuaire…,* cit., fig. 51.

[92] SERK DEWAIDE M., VERFAILLE S., *Le vieux bon dieu de Tancrémont*, Bruxelles 1987. SERK DEWAIDE M., KOCKAERT L., VAN STRYBONCK M., VERFAILLE S., « Le vieux Bon Dieu de Tancrémont. Histoire et traitement », in *Bulletin de l'IRPA*, XXIII, Bruxelles 1991, p. 80-100.

[93] L'âge, entre 799 et 946, est obtenu par la datation au radiocarbone; ceci est un *terminus post quem* et correspond à la croissance des anneaux prélevés et non à l'abattage de l'arbre ou à la création de l'œuvre, mais même en considérant toutes les variables incertaines (liées à l'essence du bois, à la localisation du prélèvement,

(voir Fuite en Egypte, Annonciation, Visitation) des célèbres vantaux des portes en bois de chêne polychrome de l'église Sankt Maria im Kapitol de Cologne (vers 1065)[94] qui sont les plus proches de la Vierge Notre Dame de Dijon.

21. Christ de Tongres (Belgique), XIe siècle
22. Christ de Tancrémont (Belgique), entre la première moitié du XIe siècle
23. Christ de Galizãna-Gallesano (Istrie-Croatie), Musée de la Basilique Eufrasiène de Parenzo-Porec, XIe siècle

Trois christs en bois, pour lesquels les historiens signalent une influence de la sculpture allemande du XI siècle se trouvent dans la région nord-orientale de l'Adriatique, gouvernée durant les XIe et XIIe siècles par les *patriarchi,* évêques, avec pouvoir temporel provenant de Bavière. Ce sont le Christ de collection privée de Cividale del Friuli (Italie) [95], le Christ de

au dépôt et à l'éventuelle contamination de l'échantillon etc.) probablement on peut difficilement rajeunir cette sculpture au delà de la première moitié du XIe siècle.

[94] STEINGRABER E., *Deutsche Plastik*… cit., fig. 37.

[95] Enzo Carli relie le Christ en peuplier de Cividale à une école du Rhin ou *svevo-renana* "… Il Crocefisso di Cividale del Friuli denunzia precisi addentellati con le formelle a rilievo della porta di S. Maria in Capitol a Colonia". CARLI E., *La scultura lignea in Italia,* Milan 1951, p. 9-10. POLETTO V., « Crocifisso di collezione privata », in *Il Cristo ritrovato*, BLASON SCAREL S. (dir.) Gruppo Archeologico Aquileiese, Aquileia 2006 p.132-135.

l'église de Bale–Valle (Istrie-Croatie) et le Christ de Galizãna-Gallesano (Istrie-Croatie)[96]. Les deux christs d'Istrie sont exposés dans le musée de la Basilique Eufrasiène de Parenzo-Porec. Ces œuvres sont parmi les plus anciennes sculptures en bois conservées dans la région.

Le Christ de Gallesano (fig. 23) montre une anatomie très singulière, avec les côtes et les pectoraux dessinés d'une façon très semblable au Christ du relief de la Crucifixion de l'église Saint-Mexme à Chinon (Indre-et-Loire), daté du premier tiers du XIe siècle[97] et le thorax rappelle le nu de Saint-Savin, du Martyre du saint, dans la crypte de l'église de Saint-Savin-sur-Gartempe. Son visage ovale modelé en surfaces lisses, avec menton saillant et les yeux très grands, se rapproche de celui de la Vierge Notre Dame de Dijon.

Le problème de la datation des sculptures en bois du XIe siècle est naturellement lié au fait qu'elles sont uniques. La prudence et le manque de rapports évidents nous pousse à dater ces œuvres souvent un peu plus tard, tandis que les rares datations par dendrochronologie ou par radiocarbone qui ont été faites nous troublent par leur précocité. Le Volto Santo de Sansepolcro, créé entre 679 et 845[98], serait le plus ancien Christ en croix d'Occident[99], le Christ de Tancrémont aurait été réalisé entre 799 et 946[100]; le Christ de la cathédrale de Cologne, commandé par l'évêque Gero, est daté 970. Une analyse de dendrochronologie de la Vierge Notre Dame de Bon-Espoir serait très intéressante.

Il est important de souligner que cette sculpture n'a pas de liens directs avec la sculpture monumentale en pierre du XIIe siècle, et que ses caractéristiques spécifiques, tels que l'utilisation d'un double langage formel dans la réalisation des plis des vêtements, nous apprend que le sculpteur s'intéressait, d'un côté, aux arts précieux et, de l'autre, à la peinture et à l'enluminure.

---

[96] MATEJCIC I., « Unknown master of sub-Alpine region. Crucifixion from Galizana; Unknown master. Crucifixion Bale », in *Prvih pet stoljeca Hrvatske umjetnosti. The first five centuries of Croatian art,* (cat. exp.) Zagreb 2006, p. 117-118; 121-123.

[97] GABORIT J. R., *La sculpture romane,* Paris 2010, p. 95-96;

[98] Analyse effectuée par Mebus A. Geyh auprès du Niedersächsisches Landesamt für Bodenforschung de Hannover; FIORAVANTI M., UZIELLI L., « La struttura del supporto ligneo », in MAETZKE A. M., dir., *Il volto santo di Sansepolcro. Un grande capolavoro medievale rivelato dal restauro,* Arezzo 1994, p. 89-99.

[99] MAETZKE A. M., « Il Volto Santo di Sansepolcro. Documentata riscoperta del più antico crocifisso monumentale dell'Occidente », in A.A. V.V., *La bellezza del sacro*. Sculture medievali policrome, catalogue de l'exposition, Arezzo 2002, p. 1-13.

[100] STRYDONCK M. V., *Datation par le radiocarbone*, in SERK DEWAIDE M., KOCKAERT L., VAN STRYBONCK M., VERFAILLE S., « Le vieux Bon Dieu… », cit. p. 98-99.

Si cette œuvre n'est pas du XIe siècle, comme le pensait Ilene Forsyth[101] qui l'a datée au dernier quart du XIIe siècle, soutenant un rapprochement avec les statues-colonnes du milieu du XIIe siècle, elle manifesterait ce que Henri Focillon appelait "permanence stylistique"[102] d'un univers formel précédent. Mais la sculpture ne donne pas cette impression. Les qualités de la forme et la maîtrise technique sont trop évidentes, trop cohérentes sur la Vierge Notre Dame de Dijon. Elle peut très bien être rapprochée des Christs de Tancrémont et de Gallesano, des portes de Ste-Marie au Capitole à Cologne, et des peintures murales de la crypte de la cathédrale d'Auxerre.

[101] FORSYTH I. H., The Throne… cit. Reg. 88.

[102] "… C'est une erreur que de croire les styles enfermés dans des parenthèse chronologiques et de les juger finis dès que leur actualité est passée. …nous avons ici un remarquable exemple de permanence stylistique: le Mariage mystique de sainte Catherine, dans la crypte de Notre-Dame, à Montmorillon, est encore roman en plein XIIIe siècle". FOCILLON H., *Peinture romane*…, cit. 1967, p.79-80.

1.3. La Vierge de la Chapelle-de-Bragny et la Vierge de Beaune

24. Vierge à l'Enfant de La Chapelle-de-Bragny 25. Vierge à l'Enfant la Collégiale Notre-Dame de Beaune

Les deux groupes sculptés de Vierge à l'Enfant de La Chapelle-de-Bragny (fig. 24) et de la Collégiale Notre-Dame de Beaune (fig. 25) semblent avoir été réalisés par le même artiste. Il s'agit d'un cas exceptionnel pour la sculpture sur bois d'époque romane et cela confère un intérêt tout particulier aux deux Vierges à l'Enfant.

La Vierge dite de la Chapelle-de-Bragny provient de l'église du château seigneurial, attesté à partir du XIe siècle, près de la forêt du Grand-Bragny, sur les limites du Chalonnais et du Maconais. Le lieu avait été un *castrum* sur la voie romaine qui traversait la vallée de la rivière Grosne du sud au nord. Une chapelle rurale s'était ensuite élevée sur l'emplacement du *castrum* romain, détruit par les invasions burgondes, et posé sous le vocable de la Sainte Vierge. Dans des chartes de 909 et 926 du cartulaire de Cluny, le village formé près de la Chapelle est appelé *Villa Glandono cum capella Beatae Mariae. «* Glandono » était le nom celtique du ruisseau qui se jette en ce lieu dans la Grosne. Le défrichement de l'immense forêt du Bragny, dont l'étendue couvrait toute la vallée de la Grosne, a commencé surtout au

moment de la fondation de l'abbaye de Cluny. La statue de la Vierge à l'Enfant est objet d'une légende concernant sa découverte dans la fôret ; à l'époque médiévale des pèlerinages se dirigeaient vers la Notre-Dame de Bragnedo (Bragny)[103].

1.3.1 Regard sur la matière

La Vierge de la Chapelle est sculptée dans un bois de feuillu, peuplier ou tilleul ; une seule bille de bois est utilisée pour rendre les figures de la Vierge, de l'Enfant et du trône. Une unique réparation en bois de chêne est visible sur le pied arrière droit du trône, elle semble très ancienne. Les poignets ont été sciés au moment de la réfection des mains au XIX siècle. Celles-ci ont été éliminées au moment de la restauration la plus récente[104]. Seule la main gauche de l'Enfant, taillée en bas relief et tenant un livre, a été conservée. La pointe des pieds a subi l'érosion d'insectes xylophages mais on peut encore déduire la forme de souliers qui ne devaient pas être très pointus.

La polychromie d'origine ne semble avoir été repeinte plus de deux ou trois fois mais les strates sont toutes mélangées. La préparation d'origine est blanche, appliquée sur une protection du bois à l'aspect noir. La veste de la Vierge garde des fragments d'argenture noircie appliquée sur bolus rouge-foncé : cette même technique a été observée sur la Vierge Notre-Dame de bon espoir de Dijon.

Les restes de vert du trône ne sont pas d'origine, puisque la couleur entre dans des cassures, mais l'intervention est ancienne et les clous en fer qui ont servi dans la réparation du trône peuvent dater du XIVe siècle. Cependant, le rouge des revers de la veste de la Vierge et de la veste de l'Enfant datent du XIXe siècle comme le gris du voile. Les yeux de la Vierge et de l'Enfant ont été réalisés à l'origine en incluant du verre pour la pupille.

---

[103] REBOUILLAT M., *Le canton de Sennecey-le-Grand*, Dijon 1972, p. 49-56. L'œuvre, propriété de M. et M.me Hervé de Carmoy, a été conservée par la famille depuis des générations et elle n'est pas encore été classée monument historique.

[104] Par une photo du livre de Marguerite Rebouillat, paru en 1972, on peut déduire qu'un repeint de XIXe a été enlevé. L'abside de la chapelle où la Vierge était conservée à été par ailleurs restaurée en style néo-gothique au XIX siècle. Ce repeint pourrait dater du même moment. L'œuvre a été décapée en 1995 sans aucune documentation. REBOUILLAT M., *Le canton de Sennecey*…, cit. photo p. 51.

Les dimensions, H76 L31 P28 cm, sont semblables à celles de la Vierge de la Collégiale Notre-Dame de Beaune[105] qui mesure H93 L35 P32 cm. Cette dernière a subi une importante modification au XIXe siècle avec une réfection du trône et la reprise de toute la partie inférieure sciée horizontalement sous la robe. Seule la partie supérieure de l'arrière du trône est d'origine[106]. La chemise sous la veste, les pieds et le socle ont été sculptés au XIXe siècle en surélevant la sculpture d'une vingtaine de centimètres. La polychromie d'origine est perdue, mais une sous couche noire avec quelque peu de pigment rouge a été observée sur le bois. Cette technique pourrait être liée à l'emploi, depuis l'XIe siècle, des préparations colorées dans le Nord de l'Europe[107]. Sur les restes de cette préparation d'origine ont été observées trois strates de couleur. Le dernier repeint en style néo-roman visible actuellement date du XIXème siècle au moment de la restauration de l'œuvre. La Vierge de la collégiale de Beaune se trouvait encore dans le chœur de l'église en 1793. Après la Révolution, à la suite des grands travaux de restauration de la collégiale sur les projets de Viollet-le-Duc, un nouvel autel fût édifié dans le bras droit du transept et béni en 1870. Les transformations du trône, des pieds et du socle de la sculpture sont probablement à relier à ce moment là.

La Vierge de la Chapelle-de-Bragny est intéressante pour la bonne conservation des formes qui ont été très peu modifiées par des interventions successives et qui nous aident à imaginer la Vierge de Beaune dans son état d'origine.

---

[105] L'œuvre, peut-être en bois de noyer, est datée entre XIIe et XIIIe siècle dans la base de données Palissy; VACHON P., *Vierges anciennes et miraculeuses de Côte-d'Or*, Fontaine-les-Dijon, Editions de l'Arche d'Or, 2003. VACHON P., « Les Vierges noires bourguignonnes: mythe ou réalité », in *Pays de Bourgogne*, n° 203-204, avril-juin 2004, p. 31-40, 2°, p. 32-36. RÉVEILLON É., « Notre-Dame de Beaune », in VERGNOLLE E., BENOIT CATTIN R., FRANÇOIS B., *La collégiale Notre-Dame de Beaune*, Paris 1997, p. 41.

[106] Base de données Palissy; GERARD-BENDELE A., « Rapport d'examen et de traitement », Archives D.R.A.C. Bourgogne, Dijon, 2010*, n. p.*

[107] SCHARFF M., « Early medieval painting techniques in Northern Europe: A discussion of the use of colored grounds and other notable techniques », in *Polychrome skulptur in Europa*, international symposium organized from 11th to 13th November 1999 by the Hochschule fur Bildende Kunste Dresden, p. 47-52. SERK DEWAIDE M., KOCKAERT L., VAN STRYBONCK M., VERFAILLE S., « Le vieux Bon Dieu de Tancrémont. Histoire et traitement », in *Bulletin de l'IRPA*, XXIII, Bruxelles 1991, p. 80-100. KAGÈRE L., « The use of lapis lazuli as a pigment in Medieval Europe », in *MET objectives, The Sherman Fairchild Center for Objects Conservation*, The Metropolitan Museum of Art, N.Y. 2003, Treatment and rechearch notes, vol.4, n°2, p. 5-7. Dans le Christ provenant de Lavadieu la préparation est constitué par : blanc de plomb+très peu de bleu indigo (bleu végétal).

1.3.2 Iconographie

Les deux sculptures sont assises sur des trônes très semblables en forme de chaise : la sommité des pieds termine avec un élément rond qui imite le travail autour des sièges du XII-XIII siècle, et l'arrière avec un élément triangulaire sur le bas du dos.
Deux sièges avec le dossier bas et les côtés légèrement obliques sont sculptés dans la Cene du tympan provenant du réfectoire de l'abbaye Saint-Bénigne de Dijon (musée archéologique de Dijon). Datés du troisième quart du XIIe siècle, ils n'ont pas d'éléments travaillés autour mais ils semblent représenter la forme du mobilier normalement utilisé à l'époque et que l'on peut voir dans la sculpture sur pierre.
Des beaux sièges sont sculptés sur la façade de l'église de Saint-Lazare d'Avallon datée vers 1160-1170. Un siège semblable à celui de la Vierge de Beaune, caractérisé par des arcades entre les pieds, figure dans le Mois de février de la porte de droite du portail occidental de la basilique de Saint-Denis daté avant 1140[108]. A Poitiers, sur la façade de Notre-Dame-la-Grande, déjà vers 1115-1130, le lit de la Nativité est décrit avec le pied taillé autour. Un bel exemple est aussi le lit de la Nativité sur la façade de Sainte-Eulalie de Benet[109].

Une caractéristique iconographique spécifique des Vierges de La Chapelle-de-Bragny et de la collégiale de Beaune est la description du voile sur la tête. Je n'ai pas trouvé d'autres sculptures en bois avec une description aussi détaillée du *maphorion*. Le sculpteur a voulu concrétiser le voile-manteau de la tradition ancienne et grecque que l'on peut voir reproduit aussi sur le fragment de peinture murale représentant la Vierge (dernier tiers du XIIe siècle), provenant du réfectoire de l'abbaye Saint-Fortunat de Charlieu, conservé au musée national du Moyen Âge de Paris[110]. Le même voile est porté par la femme du cycle de saint Blaise de

[108] GABORIT J. R., *La sculpture romane* 2010, fig. p. 373.

[109] Des sièges bas derrière le dos sont représentés aussi dans la Vierge à l'Enfant de la scène de l'Adoration des Mages dans la crypte de l'église de Saint-George de Faye-la-Vineuse et dans le chevet de Notre-Dame à Villiers-sur-Chizé (le Musicien). CAMUS M.T., CARPENTIER É., AMELOT J.F., *Sculpture romane du Poitu, Le temps des chefs-d'œuvre*, Paris 2009; p. 221, fig. 226., p. 250, fig. 263; p. 252 fig. 265-266.

[110] CHRISTE Y., « Les peintures murales du porche de l'abbaye de Payerne et de Saint-Fortunat de Charlieu », in STRATFORD N. (dir.), *Cluny onze siècles de rayonnement,* Paris 2010, Fig. 4, p. 273.

la chapelle des Moines de Berzé-la-Ville (vers 1100)[111]. Dans les écoinçons de Berzé-la-Ville, le voile des Saintes forme un large capuchon autour de la tête. Une partie s'enroule autour du cou pour tomber derrière les épaules, tandis que l'autre partie tombe sur la poitrine comme sur les deux sculptures de Vierges sur bois.

La formulation plus complexe de cette description du maphorion est celle sculptée sur la Vierge de la Chapelle-de-Bragny : un large capuchon, porté sur un voile qui couvre les cheveux, avec six plis tombant sur la poitrine, le dos, latéralement sur les épaules, et une partie du tissu replié autour du cou. La Vierge de Beaune n'a pas de voile sous le capuchon et quatre plis tombent sur le devant et sur l'arrière avec les mêmes formes.

L'habit des deux vierges est une simple tunique sans manches évasées et les Enfants semblent porter un pallium simplifié sur la tunique. Le pallium grec fut adopté par les papes et, au XIe siècle, il était réservé aux archevêques. Le port du pallium symbolise un lien personnel et institutionnel avec le pape, réservé aux pasteurs d'âmes.

Les références au costume ecclésiastique et, dans le cas de la Vierge, aux habits portés pendant les premiers siècles de la chrétienté pourrait relier la production de ces deux sculptures au milieu monastique du moment grégorien[112]. Le modèle de la *Vierge Hodighitria* sans couronne et avec un voile sous le maphorion indique une reprise des thèmes et des formes de l'époque paléochrétienne qui est assez importante à partir de la seconde moitié du XIe siècle. Ce retour à la tradition et à un art d'inspiration romain caractérise le retour à un moment d'intense spiritualisation pour l'église de Cluny.

---

[111] CHRISTE Y., « Les peintures murales…» cit., p. 148-157. RUSSO D., « Espace peint, espace symbolique, construction ecclésiologique. Les peintures de Bérzé-laVille (Chapelle-de-Moines) », in *Revue Mabillon*, nouvelle série, 11 (t. 72), 2000, p. 57-87.

[112] Depuis le milieu du XIe siècle il y a un retour à l'iconographie mariale du premier art chrétien celle de la décoration peinte des catacombes romaines quand était souligné le rôle marial dans l'incarnation du Christ: le ponit dogmatique que Marie est la mère de Dieu. RUSSO D., « Les représentations mariales dans l'art d'Occident. Essai sur la formation d'une tradition iconographique », in *Marie, Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, études réunies par IOGNA-PRAT D., PALAZZO E., RUSSO D., Paris 1996, p. 173-291. La réforme de l'Église Catholique menée sous l'impulsion de la papauté prend sous le Pape Grégoire VII une dimension politique avec l'affirmation du rôle du pape, de l'indépendance du clergé et la Querelle des Investitures avec empereur Henri IV. Les laïcs ne peuvent plus intervenir dans les nominations. La réforme du clergé inclut une meilleure instruction et le célibat des prêtres auquel fait pendant le mariage chrétien pour les laïcs.

1.3.3 Analyse des formes

Les deux œuvres ont été sculptées pour être visibles de tous les côtés. Ce sont des sculptures en ronde-bosse, conçues dans l'espace tridimensionnel sans aucun lien avec une construction architecturale. Sauf bien entendu, l'autel sur lequel elles devaient trouver place.
Ne s'agissant pas non plus de sculptures contenant des reliques, la Vierge de la Chapelle-de–Bragny et la Vierge de Beaune ont été crées au-delà du concept de réceptacle reliquaire.
Dans le milieu religieux Clunisien, il ne devait pas y avoir une exigence de consacrer les sculptures en insérant des reliques. La tradition de l'église de Cluny n'était pas celle d'attirer des pèlerins par l'exposition de reliques, mais plutôt celle d'être le lieu de la mémoire des défunts et d'intercession pour les âmes par les prières des moines.
La renaissance de la statuaire en ronde-bosse dès le début du Xe siècle en Auvergne et dans la région de Cologne, voit d'abord l'apparition de représentations de la Vierge à l'Enfant et du Christ en croix conçues pour être adossées à un fond. Cette tradition de réaliser des statues en bois avec le dos plat, non travaillé, survivra longtemps[113]. Aux alentours de l'an mille se situe un moment crucial pour la statuaire en ronde-bosse qui prend, après cela, deux directions distinctes pour ce qui concerne l'élaboration de la forme[114]. La première direction part surtout du concept de figure reliquaire en s'inspirant de l'expérience des arts précieux pour se développer de façon originale; la deuxième, tout en profitant de la notion organique de la forme transmise par les arts somptuaires d'époque carolingienne, demeure indépendante des arts précieux dans ses nouveaux résultats concernant l'élaboration des volumes dans l'espace. Cela conduira au développement de la grande sculpture monumentale romane.
Pour les deux Vierges en bois, la construction structurée des formes et le rôle fonctionnel de la ligne, en aucun cas décorative, indique une conception qui peut avoir une genèse, soit directement dans les recherches de la sculpture ottonienne, soit de façon indirecte par les influences stylistiques que l'art ottonien transmet à la sculpture par l'enluminure. En réalité les rapports et les emprunts d'un art à l'autre et d'une région artistique et culturelle à l'autre sont incessants et ces recherches se croisent souvent.

---

[113] LAFONTAINE-DOSOGNE J., *Sculpture du haut Moyen-âge sur ivoire, sur bois et sur pierre*, Bruxelles 1977.

[114] TARALON J., « L'evoluzione delle forme », in GRODECKI L., MÜTHERICH F., TARALON J., WORMALD F., *Il secolo dell'anno mille*, Milan 1981, p. 339-348. FOCILLON H., *L'art de sculpteurs romans. Recherche sur l'histoire des formes*, Paris 1931-1964.

Le sculpteur des deux Vierges de la Chapelle de Bragny et de Beaune ne rencontre aucune difficulté pour organiser les draperies. Sur les côtés et à l'arrière, la définition stylistique est précise (fig. 26; fig. 27).

Les plis plats que l'on observe peuvent dériver du *strutturalismo extraclassico* de marque ottonienne, assimilé par les équipes de sculpteurs qui travaillent dans les premières décennies du XIIe siècle dans le grand chantier de Cluny III. L'attrait pour le dessin d'empreinte ottonienne est probablement acquis par le dessin des enluminures. Ensuite, l'expérience faite dans la réalisation des chapiteaux historiés et figurés a eu un rôle décisif dans la recherche des formes en trois dimensions.

Rares à la fin du XIe siècle, les chapiteaux historiés se sont multipliés à l'intérieur des églises et dans le cloître autour de 1100, prélude au développement du décor sculpté du premier quart du siècle dans diverses régions avec d'importants programmes de sculptures pour les portails[115]. Ces exercices atteignent à Cluny une qualité de taille toute particulière dans les fameux chapiteaux de l'hémicycle de la grande église abbatiale, à la même période que la réalisation de la forme la plus parfaite du chapiteau corinthien sur le modèle prestigieux de l'art romain[116].

La particularité de l'école de Bourgogne, qui se manifeste initialement dans le chantier de Cluny, est sa façon intelligente de traiter "à l'antique". Jean Adhèmar écrivait pour ce qui concerne l'art de Bourgogne : « …Les marbres antiques étaient nombreux dans la région et les études latines florissantes. Etant plus intelligente, l'imitation des modèles romains a été là, moins fidèle que dans le Midi mais elle a porté des fruits plus nombreux et plus beaux... »[117]

Les chapiteaux du chœur de Cluny se rattachent à l'art antique, non pas par la médiation de la forme gallo-romaine, mais plutôt à travers celle savante et raffiné des bronzes ottoniens du XIe siècle. C'est une reprise délibérée et créative de l'antique qui se cultive par les illustrations des manuscrits enluminés et suscite des innovations.

---

[115] VERGNOLLE È., *L'art roman en France. Architecture, sculpture, peinture*, Paris 2005.

[116] QUARRÉ P., « La date des chapiteaux de Cluny et la sculpture romane en Bourgogne », in *Annales de Bourgogne*, XXXIX, 1967, p. 156-162. VERGNOLLE È., « Chronologie et méthode d'analyse: doctrines sur les débuts de la sculpture romane en France », in *Cahier de Saint Michel de Cuxa*, 1978, p. 141-162. "… Il est absolument certain que les chapiteaux ont été mis en place quand l'abside a été construite, et cela était avant octobre 1115, peut-être plusieurs années avant. […] vers 1100-1110." STRATFORD N., « Le grands chapiteaux de Cluny », in STRATFORD N. (dir.), *Cluny onze siècles de rayonnement*, Paris 2010, p. 128.

[117] ADHÈMAR J., *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*, Londres 1937, Bonchamp-lès-Laval 2005, p. 241.

26. Vierge à l'Enfant de La Chapelle-de-Bragny arrière.
27. Vierge à l'Enfant la Collégiale Notre-Dame de Beaune arrière.
28. Fragment de tête conservé au Musée d'art et d'archéologie Ochier de Cluny.

L'originalité iconographique et l'efficacité formelle des Vierges de la Chapelle-de-Bragny et de Beaune font penser à un sculpteur en relation avec le chantier de Cluny III. La tête de L'Enfant Jésus de la Vierge de la Chapelle-de-Bragny est, d'autre part, étonnamment semblable au fragment conservé au Musée d'art et d'archéologie Ochier de Cluny (fig. 28) [118], une tête d'ange du grand portail de Cluny III.

La Vierge de la Chapelle-de-Bragny présente non seulement l'arrière taillé avec soin mais aussi un détail inattendu sur les côtés, qui la différencie de la vision traditionnellement frontale des statues-reliquaires, ou des statues dont la fonction principale était celle de contenir des reliques: un pli de la veste dépasse sur le bord de la chaise (fig. 29).
Même si de nombreuses Vierges peuvent être citées pour des trônes construits en imitant le mobilier d'époque romane[119], sur aucunes d'entre elles ce détail novateur ne semble présent.

[118] Publié sur la couverture du livre *Cluny Onze siècle de rayonnement,* Paris 2010, Cit.

[119] Notre-Dame de La Ronde, chapelle de Chazeuil (Allier, arr. De Vichy) AA.VV., *Vierges romanes*, La Pierre-Qui-Vire (Yonne), 1966, fig. 4-6; Notre Dame de Roche-Charle, GRAVELINE F., DEBAISIEUX F., DEBAISIEUX M., *Vierges romanes,* Saint-Amand-Montrond, 1999, p. 23. Notre Dame d'Ausson (Puy-de-Dome) Vierge du Musée d'Art et d'Histoire de Geneva, Notre-Dame de Saint-Rémy-de-Chargnat (Puy-de-Dôme); Vierge du Duke University Museum, Durham (North Caroline); Vierge de Albepierre-Bredons (Cantal); Vierge du Museum of Art de Philadelphia, FORSYTH, cit. fig. 66-71-76-83-85-123. Des très nombreuses Vierges en Suède, dont la plus connue celle de Viklau (Hist. Mus. Stockolm), qui sont insérées par Carl R. af Ugglas dans le chapitre sur l'influence de la sculpture française, UGGLAS C. R., *Gotlands medeltida träskulptur till och med höggotikens inbrott,* Stockolm 1915, p. 99-191. Sans compter toutes celles qui traduisent le modèle

Il s'agit d'une convention stylistique utilisé pour enrichir les côtés d'une façon qui semble vouloir emprunter les draperies à des sources d'inspiration de l'art antique, sans toutefois les copier dans la forme mais seulement dans le principe.
La Vierge en bois dite d'Autun[120] du Metropolitan Museum of Art, habillée d'un bliaud et portant une couronne, est assise sur une simple chaise et montre la même convention stylistique.

D'un point de vue technique, on retrouve sur la Vierge d'Autun l'utilisation du verre coloré dans les pupilles des yeux, employé aussi sur la Vierge de Beaune où seulement les pupilles en verre de l'Enfant sont conservées. Les rapprochements techniques avec la Vierge d'Autun sont limités à ceci: cette sculpture est profondément vidée à l'arrière, anciennement fermée avec une planche de bois et des clous en fer comme dans la Notre-Dame de Dijon surtout pensée pour une vision frontale. Toutefois, la Vierge d'Autun et les Vierges de La Chapelle-de Bragny et de Beaune semblent dériver du même parcours d'élaboration de la forme dans l'espace, indépendant des arts précieux, et qui s'exprime principalement dans la sculpture monumentale du début du XIIe siècle.

---

de la chaise à éléments autour avec un siège caractérisé par colonnettes et élément autour sur le type de la Vierge du Metropolitan Museum de New York (don J. Pierpont Morgan), de la Vierge dite Notre-Dame de Vauclair Molopize (Cantal) ou la Vierge provenant du Forez du Musée du Louvre, GABORIT J. R., FAUNIÈRESS D., *Une Vierge en Majesté*, Paris 2009. fig. 12,14, 1-4

[120] AA.VV., avec intr. LITTLE C.T., HUSBAND T.B., *L'Europe au Moyen âge*, Paris 1988, p. 58, fig. 49. FREEMAN M. B., « A romanesque Virgin from Autun », in *MMA Bulletin*, VIII (Dec. 1949), p.112-116, reprod. GRIVOT D., ZARNECKI G., *Gislebertus, sculptor of Autun*, Paris, p. 159-160 1960; ed York 1961, p. 159-160, pl. D15. LITTLE C. T., « Romanesque sculpture in North American Collections », in *Gesta*, International Center of Medieval Art, XXVI, 2 (1987), p. 158-159, fig. 6.

29. Vierge à l'Enfant de La Chapelle-de-Bragny, côté.
30. Dessin de la pierre gravée du XIIe siècle, conservée dans l'église de Beaune (Stratford).

La tradition affirme que la Vierge de Beaune aurait été offerte à l'église Notre-Dame par la duchesse Mathilde de Bourgogne, femme du duc Hugues II, morte en 1162. L'hypothèse serait confortée par le fait que la sculpture est représentée sur une pierre gravée du XIIe siècle conservée dans l'église de Beaune, montrant la duchesse à ses pieds[121] (fig. 30).
Le marbre, gravé et peint dans les sillons[122], avec l'image d'une Vierge à l'Enfant et la duchesse dans l'acte de s'agenouiller, porte l'inscription « MATHILDIS DVCISSA (GE)NVISTI ALTARE ». C'était probablement la partie centrale d'un devant d'autel dédié par la duchesse à

[121] VACHON P., « Les Vierges… », cit.

[122] Cette technique des gravures peintes dans les dalles est utilisé en France au XIIe siècle dans les édifices religieux pour la production de monuments funéraires et autels. C'est probablement un exemple de survivance des techniques d'époque romaine puisque les dalles avec des gravures peintes ou incrustées ont surtout été produites dans les régions où les vestiges romains étaient bien visibles au XIIe siècle. Certains des fragments du Mausolée de Saint Lazare à Autun (1130-1146) conservées dans le Musée Rolin montrent une variante de cette technique par le comblement du fond des gravures avec des incrustations en mortier résineux rouge ou noir pour créer l'effet de l'émaillage champlevé. STRATFORD N., « A romanesque marble altar-frontal in Beaune end some Cîteaux manuscripts », in STRATFORD N., *Studies in Burgundian Romanesque Sculptures*, vol.1-2, London 1998, p. 297-311, fig. XIX.1. QUARRÉ P., « Les sculptures du tombeau de St. Lazare à Autun et leur place dans l'art roman », in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1962, p. 169-174.

la Vierge Marie[123]. Mathilde fut la femme, au moins à partir du 1120, de Hugues II, qui fut duc de Bourgogne du 1101 au 1142[124].

Il serait vraiment important de pouvoir également relier la sculpture en bois au patronage des ducs de Bourgogne pour en déduire une date assez certaine, mais l'image de Vierge gravée sur le marbre d'autel est difficilement comparable à la statue, sinon pour l'iconographie de la Vierge *Hodighitria*. Le siège est du type architectural, l'Enfant est placé sur le côté gauche de la Vierge, et non au centre. La Vierge montre avec la main droite l'Enfant, mais ne le présente pas avec les deux mains centralement comme dans la sculpture. On ne peut pas affirmer que la Vierge gravée dans le marbre soit la représentation de la sculpture donnée à l'église par la duchesse Mathilde.

Neil Statford a montré les ressemblances stylistiques du dessin de la Vierge sur le marbre avec le *drawing style* très caractéristique des manuscrits de Cîteaux conservés aux Bibliothèques de Dijon et de Chalon-sur-Saône[125]. Il considère probable que l'autel fut conçu pour le chœur roman et il ne peut guère avoir été sculpté avant 1130, la construction de l'église de Beaune ayant débuté vers cette date.

En supposant que la Vierge en bois ait été créée pour l' église Notre Dame de Beaune, et qu'elle ne proviendrait pas de quelque autre édifice religieux, ou de l'ancienne collégiale édifiée à la fin du Xe siècle, elle pourrait avoir été réalisée avant l'autel donné par la duchesse Mathilde.

La date précise de la construction du XIIe siècle n'est pas connue[126]. A cette époque Notre-Dame de Beaune était, après la cathédrale d'Autun, la première église du diocèse. En Bourgogne, les échanges entre les différents chantiers sont aussi témoignés par les emprunts

---

[123] FOISSET P., « L'autel de la duchesse Mathilde à Notre-Dame de Beaune », in *Mémoires de la Société d'Histoire, d'Archéologie et de Littérature de l'arrondissement de Beaune*, 1878. p. 37-48. STRATFORD N., « A romanesque marble altar-frontal in Beaune… », cit. fig. XIX.1.

[124] *ibidem* p. 298, note 7.

[125] SRATFORD, *cit*. Les Commentaire de Jérôme sur le livre d'Isaïe, Dijon Bibl. Ms. 129, f. 4 v°; Dijon Bibl. Ms. 132, f. 2, environ 1130 ; La copie des Œuvres morales de saint Grégoire, provenant de l'abbaye cistercienne de La Ferté Chalon-sur-Saône Bibl. Ms. 9, f. 150, écrites en 1134 sous l'abbé Barthélemy par le scribe Pierre de Toul. Ceci est un point chronologique important pour l'histoire de la peinture romane en Bourgogne. OURSEL C., *La Miniature du XIe siècle à l'abbaye de Cîteaux, d'après les manuscrits de la Bibliothèque de Dijon*, Dijon 1926.

[126] VERGNOLLE E., BENOIT CATTIN R., FRANÇOIS B., *La collégiale Notre-Dame* ... cit.

architecturaux faits par les architectes de l'église de Beaune au modèle prestigieux de la troisième église de l'abbatiale de Cluny, entreprise par l'abbé Hugues de Semur.

La date de réalisation des grands chapiteaux de Cluny III, jadis situés sur les colonnes du déambulatoire de l'hémicycle de Cluny III, a été établie vers 1100-1110 par l'étude de l'archéologie du monument et la construction de l'abside[127]. L'église fut consacrée par le pape Innocent II le 25 octobre 1130 ; la grande partie du décor sculpté, y compris le grand portail, devait être achevée à ce moment là.

Un sculpteur faisant partie des équipes qui travaillèrent dans les premières décennies du XIIe siècle dans le grand chantier de Cluny, peut avoir réalisé la Vierge en bois de la Chapelle-de-Bragny. Peut-être successivement, le même sculpteur, en passant dans le chantier de la grande collégiale de Beaune, aurait pu sculpter la deuxième Vierge en bois sur le modèle de la première. La Vierge de Notre-Dame de Beaune montre une simplification, dans la sculpture du *maphorion*, ceci peut signaler une réplique qui vise à réduire les difficultés.

[127] STRATFORD N., « Les grands chapiteaux de Cluny », in *Cluny onze siècles…*, cit., p. 128. Les campagnes de fouilles de Kenneth John Conant se sont succédées de 1928 à 1950; celles de Anne Baud et Christian Sapin débutées dans les années 1990 sont encore en cours.

1.4 Le cercle d'Autun

1.4.1 Christ dit de Courajod, Musée du Louvre

31. Christ dit de Courajod, musée du Louvre, première moitié du XIIe siècle.

Le grand crucifix, propriété de Louis Courajod (fig. 31), fut exposé en 1878 à la rétrospective de sculpture du Trocadéro, où l'historien de l'art et publiciste Eugène Piot le présenta comme la sculpture en bois la plus ancienne de l'exposition "… du commencement du XIIe siècle par son caractère général, solennel malgré sa sauvagerie… Il nous semble se rattacher à l'école bourguignonne, dont les sculptures de Vézelay et d'Autun sont les types…"[128]. La sculpture en bois de Bourgogne attira de cette façon, pour la première fois,

[128] PIOT E., « La sculpture à l'exposition rétrospective du Trocadéro », in *La Gazzette des Beaux-Arts*, 1878, octobre 1878, p. 523; 2e période, tome XVIII, p. 577-578.

l'attention des critiques d'art et des connaisseurs qui, à l'époque, n'appréciaient toutefois pas beaucoup la sculpture romane.

Louis Charles Léon Courajod, fut historien d'art, archiviste, paléographe, conservateur adjoint des Musées nationaux du Louvre en 1879 et directeur du Département de sculpture du Moyen Âge. Il fut aussi collectionneur d'art et, avant sa mort prématuré en 1896, il fit don au Louvre du Christ en bois polychromé qu'il avait acquis depuis plusieurs années[129].

En 1884, Courajod avait publié l'étude sur la statue du Christ dans la "Gazette archéologique" en essayant de montrer le vide critique qui existait autour des origines de la sculpture française, et de dénoncer la façon dont le "goût à la mode" dans l'opinion publique, empêchait de représenter les monuments des hautes époques dans les musées de France où ils étaient négligés. Cette étude est la première analyse historico-artistique d'une sculpture en bois reliée à l'art roman de Bourgogne [130].

Courajod remarque tout d'abord les analogies entre son Christ en bois et la description des œuvres des *sculpteurs clunisiens* de Vézelay et de Saint-Lazare d'Autun faite par l'architecte Viollet-le duc[131]. Est soulignée en particulier, la présentation des caractères individuels des têtes et l'absence des types de convention byzantine. Il propose ensuite de substituer le mot *bourguignon* au mot *clunisien* en appuyant le point de vue de l'archéologue Anthyme Saint-Paul qui prit part à la discussion sur le nombre d'écoles à recenser pour l'architecture romane[132].

Ensuite Courajod donne une description technique très détaillée de la sculpture, soucieux d'apporter des informations sur les accidents et les réparations qui ont altéré l'état original. Cette préoccupation était motivée, on le comprend par la suite, par les préjugés de son temps envers la sculpture romane. Il fallait confirmer que la beauté de certains détails, comme la tête, la main droite, le torse, et les raffinements dans l'exécution de son Christ en bois, pouvaient bien être attribuée à un sculpteur roman.

---

[129] MICHEL A., « Les acquisitions du département des sculptures au Musée du Louvre », in *Gazette des Beaux-Arts*, (1), 1903, p. 301-302.

[130] COURAJOD L., « Une sculpture en bois peinte et dorée de la première moitié du XII siècle », in *Gazette archéologique*, tome IX, 1884, p. 3-13.

[131] VIOLLET-LE-DUC E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, t. XIII, Paris 1854-1868, p. 273.

[132] SAINT-PAUL A., « Viollet-le-Duc et son système archéologique », dans *Bulletin monumental*, 1880, XLVI, p. 409-463, 716-778. DESHOULIÈRES F., « La théorie d'Eugène Lefèvre-Pontalis sur les écoles romanes », in *Bulletin monumental*, 85, 1926, p. 14-65.

Toutes les restaurations sont signalées avec un souci d'authenticité : "… les pieds dont le dessin est si insuffisant et contraste si violemment avec le beau style des autres parties du corps ; … à la ceinture l'un des deux rubans qui pendent a été rapporté ; …tout le bras gauche du Christ a été très exactement et très habilement copié sur le bras droit sans que l'outil moderne ait cherché à se dissimuler. Le même bras, dépourvu de toute couleur ancienne, a été mis au ton général à l'aide d'une peinture à l'huile qui ne cherche à tromper personne. … Il n'y aurait que des éloges à donner sur cette partie de l'œuvre du restaurateur s'il avait mieux disposé le raccordement du bras refait avec l'épaule gauche et maintenu les deux bras sur une ligne à peu près horizontale…".

La polychromie est ensuite décrite comme étant constituée d'une préparation blanche, composée de plâtre ou de craie agglutinée avec de la colle, et des couleurs à la détrempe. Le perizonium est d'un ton verdâtre clair chargé d'un dessin à gros pois; au dessous se trouve un beau rouge très vif, et comme première strate un vert foncé. Les cheveux, la barbe, le nœud de la ceinture et la bordure du perizonium sont dorés. Les lignes sculptées des yeux sont redessinées au pinceau. Courajod remarque que la technique de la préparation blanche correspond à celle donné par Théophile dans son *Diversarum artium schedula*[133]

En ce qui concerne l'iconographie de cette sculpture, Courajod souligne la représentation d'un roi endormi dans une attitude simple et noble plutôt que la figuration d'un supplicié et, il émet notamment l'hypothèse que sa sculpture, rarissime par ses dimensions, puisse être un fragment d'une descente de croix provenant d'un groupe reproduisant le drame de la Passion. L'existence des sculptures du groupe de la déposition dans la cathédrale de Volterra, est citée comme exemple pour justifier son idée.

Pour dater l'œuvre, Courajod s'appuyait sur le fait que l'enseignement, rigoureusement fidèle aux traditions, coexistait avec une tendance au naturalisme et de conséquence, la sculpture lui paraissait antérieure au complet épanouissement de l'école romane à l'époque du portail occidental de Chartres. La moitié du XIIe siècle était considérée comme la limite plus tardive. D'ailleurs, les qualités esthétiques des sculptures du portail de Vézelay lui semblaient plus anciennes, assignant "avec confiance" l'exécution du Christ en bois à la première moitié du XIIe siècle.

[133] HAWTHORNE J. G., STANLEY SMITH C., *Theophilus. On Divers Arts. The Foremost Medieval Treatise on Painting, Glassmaking and Metalwork*, New York 1979.

Par la suite, les historiens de l'art n'ont pu que confirmer les idées de Courajod sur son précieux Christ[134].

1.4.1.1 Iconographie

Cette sculpture en bois d'érable, de 155 cm de hauteur[135] est parmi les plus connues du groupe roman bourguignon. Elle représente aussi probablement le plus ancien Christ en bois figuré en déposition conservé en France. L'autre grand Christ en déposition qui a été attribué à une école de Bourgogne est conservé dans le Museo dell'Opera del Duomo de Pise en Italie[136] (fig. 33). Dans le Roussillon se trouve un troisième Christ en deposition dans l'église Sainte Marie de Formiguères (fig. 32), mais il est à dater un peu plus tard, deuxième moitié du XIIe siècle[137].

---

[134] MICHEL A., *Les acquisitions …* cit. FRANCOVICH G. DE, *Scultura medievale in legno*, Rome 1943, p. 22. TOESCA P., « Un crocifisso borgognone », in *Belle Arti*, I, 1947, p. 135-139. SALET F., Chronique : « Un crucifix bourguignon du XIIe siècle », in *Bulletin Monumental*, 1949. AUBERT M., *Description raisonnée des sculptures du Moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes* Paris, 1950, p. 40-41. VERDIER P., « A Romanesque Corpus », *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 68 (1981), p. 69. BARON F., avec la collaboration de Jankowiak C. et Vivet C., *Sculpture française, I, Moyen Age*, Musée du Louvre, Département de sculptures du Moyen-âge, de la Renaissance et des temps modernes, RMN Paris 1996, p. 39. GABORIT J. R., « Le rappresentazioni scolpite della deposizione in Francia dal X al XIV secolo », in SAPORI G., TOSCANO B. (dir.), *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, catalogue, Montone – Pérouse 1999, p. 449-466, 2004. DIDIER R., « Une descente de croix sculptée mosane du XIème siècle. A propos du Christ de l'ancienne "Curva Croux" de Louvain », in SAPORI G., TOSCANO B. (dir.), *La Deposizione lignea in Europa…* cit., p. 423-448. LE POGAM P.-Y., « La place du Tympan du Jugement dernier d'Autun dans l'histoire de l'art : du rejet à l'éclat retrouvé », in ULMANN C. (dir.), *Révélation. Le grand portail d'Autun*, Lyon 2011, p. 15, note 48.

[135] H 1,55 L 1,68 P 0.30.

[136] TOESCA P., « Un crocifisso… » cit., p. 135-139.

[137] Le Christ de Formiguère est une descente de croix dont le caractère a été longtemps méconnu. H 175 cm, polychromie d'origine. La forte inclination de la tête sur la droite rattache le Christ de Formigueres à l'atelier d'Erill-la-Vall comme aussi la forme générale de la tête. La forme du périzonium le rattache à l'atelier d'Urgell, deuxième moitié du XIIe siècle. PONSICH P., « Les crucifix romans du Roussillon, de Cerdagne et de Capcir ; dernières découvertes », in *Les Cahiers de Saint –Michel de Cuxa*, n° 22, Prade-Codalet, 1991, p. 159-177.

32. Christ en déposition, église S. Marie de Formiguères, deuxième moitié du XIIe siècle.

Le Christ en Croix de la collégiale Saint-Junien (Limousin) après sa restauration en 2007 est confirmé comme Christ de crucifixion[138]. Le torse de Christ provenant de Lavadieu dans la Cloister Collection, le torse du Philadelphia Museum, et le corps du Christ de Saint-Marcel (Eure) Normandie, même s'ils ont une inclinaison vers la droite, sont trop lacunaires pour être considérés de façon certaine comme Christ en déposition.

Ces sculptures sont plus anciennes que les groupes de la déposition italiens, tous du XIIIe siècle, d'environ un siècle. En France, curieusement, on ne trouve pas, comme en Italie de sculptures isolées de Nicodème, de Joseph d'Arimathie, de Saint-Jean et de la Vierge, par conséquence, on ne peut pas déduire avec certitude que des groupes complets de descente de croix en bois ont existé.

Toutefois, pendant la première restauration du Christ en déposition de Pise, la trace de la main de Joseph d'Arimathie (ou de Nicodème) a été retrouvée sur le perizonium qui n'était pas polychromé, à l'emplacement de cette main en bois, disparue par la suite[139]. L'artiste a probablement réalisé une scène complète, mais les autres sculptures ont disparu. On peut supposer que les groupes de Descente de croix étaient globalement moins nombreux dans la

[138] Portail de la Liturgie Catholique, *Restauration du Christ en Croix de la collégiale Saint-Junien*, www.liturgiecatholique.fr, mise en ligne 9 avril 2009.

[139] LUCCHESI S., *Museo dell'opera del Duomo di Pisa*, n° 28, tav. II-III, Pise 1993. Première restauration avec dégagement de la polychromie d'origine, 1950. Pietro Toesca n'avait pas vu le bras incliné au moment de son étude de la sculpture. Deuxième restauration par Fausto Giannitrapani, Soprintendenza ai Beni Storico-Artistici di Pisa, 1983-1984.

France du XIIe siècle par rapport à l'Italie du siècle suivant, mais en dépit de ces trois seuls exemples, la diffusion du thème dans la sculpture en ronde bosse, indépendante d'un cadre architectural semble être partie de la zone pyrénéenne et de la Catalogne[140]. Une quarantaine d'exemplaires de ce groupe sculptural, la plupart en bois, provient des Pyrénées et d'une zone située au Nord du Leon et de la Castille. Une explication pour ces descentes de croix pourrait être liée à la prédication catholique contre le Catharisme qui, venant du Languedoc, s'infiltrait dans la zone pyrénéenne. Le Cathares nièrent la crucifixion du Christ, sa mort, et sa résurrection. Le Christ de Pise est la sculpture la plus ancienne représentée en déposition en Italie.

La caractéristique des Christs en déposition du XIIe siècle en France et en Espagne est l'asymétrie des bras. Le bras gauche, est normalement attaché à la croix en position horizontale, tandis que le bras droit détaché descend au-dessous du bras de la croix, ou, plus rarement, monte.

Belting a défini les christs des groupes italiens du XIIIe siècle, avec deux bras détachés et ouverts vers le bas comme "déposition rituelle", qui transforme la scène en symbole, et le modèle de sculpture de Christ en France, avec un seul bras détaché de la croix, comme "déposition scénique", qui photographie la scène dans sa réalité[141]. Mais cela pourrait aussi dériver d'une préférence pour la ligne brisée, utilisée pour animer la composition aussi dans le dessin des enluminures. Cela expliquerait la composition des Christs avec le bras droit plié qui monte au lieu de descendre, comme les sculptures de la province espagnole de Huesca : le Christ du Monasterio de San Pedro de Siresa, du XIIe siècle, et le Christ de Benasque[142].

Un détail iconographique spécifique aux deux christs Bourguignons et au beau Christ privé de ses bras, conservé au Cleveland Museum of Art (fig. 41), rattaché lui aussi à l'école d'Autun[143], sont les têtes avec couronne royale. Cela est aussi un signe de l'affirmation de la

---

[140] DELCOR M., « L'iconographie des descentes de croix en Catalogne, à l'époque romane. Description, origine et signification », in *Les Cahiers de Saint –Michel de Cuxa* , n°22, Prade-Codalet, 1991, p.179-202. ESPANOL F., « Los Descendimientos hispanos », in SAPORI G., TOSCANO B. (dir.), *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, Montone 2004, p. 511-554. GABORIT J. R., « Le rappresentazioni scolpite della deposizione in Francia dal X al XIV secolo », in SAPORI G., TOSCANO B., *La Deposizione lignea*… cit., p. 449-466,

[141] BELTING H., *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, Berlin 1981 (ed. italienne *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna 1986.

[142] ESPANOL F., « Los Descendimientos hispanos… », cit.

[143] VERDIER P., « A Romanesque Corpus », *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* » 68 (1981), p. 65-74, figs 1, 3, 5-7. WIXOM D. W., « Corpus from a Crucifix. Burgundy, probably Autun », dans CAHN W., dir.,

Maiestas Christi qui s'était imposée entre la fin du IXe et le milieu du XIIe siècle, inspirée par la vision apocalyptique de Saint Jean et, surtout en France, par la croissance de l'autorité royale[144]. Les couronnes ne sont jamais figurées sur les têtes des Christs en déposition en Espagne et en Italie, à part quelques significatives exceptions[145]. Dans ces descentes, les yeux des sculptures du XIIe siècle demeurent entrouverts, même si le Christ est bien mort dans cet épisode de l'évangile.

Delcor signale une enluminure, qui remonte après l'époque iconoclaste, comme la plus ancienne représentation de la descente. C'est le folio 30 du manuscrit grec n°510 de la Bibliothèque National de Paris, avec les *Homélies de Grégoir Nazianze* qui a été écrit pour Basiléios I entre 867 et 886[146]. Jésus est décrit avec un seul bras détaché de la croix à la présence de Marie et Jean ; Joseph a sa place à gauche et Nicomède à droite. Cette iconographie avec cinq personnages serait donc d'origine byzantine. L'allégorie de la descente de croix à trois personnages (le Christ plus Joseph et Nicomède), qui correspond à celle qui se trouve dans l'évangéliaire de la Bibliothèque Municipale d'Angers, datant du IXe ou du Xe siècle, aurait une dérivation syrienne[147].

Les deux sculptures isolées de Christs bourguignons pourraient être attribuées suivant différentes traditions iconographiques. Toutefois la forme de la croix du Christ de Pise figurée comme un arbre écoté, rarissime pour la sculpture en bois du XIIe siècle, mais assez fréquente durant le siècle XIVe, rappelle la croix d'une descente à trois personnages d'une miniature datée de l'année 1066, du livre des Paralipomènes de la Bibliothèque épiscopale de Vic en Catalogne[148].

Romanesque sculpture in American Collections, New York and New Jersey. Middle and South Atlantic States, the Midwest, Western and Pacific States, Brepols 1999, p.147-148.

[144] RUSSO D., « Le Christ entre Dieu et homme dans l'art du Moyen Âge en Occident, IXe-XIV siècles. Essai d'interprétation iconographique », in *Le Moyen Âge aujourd'hui*, acte de la rencontre de Cerisy-la Salle, LE GOFF J., LOBRICHON G., (dir.), Paris Le Léopard d'Or 7, p. 247-279.

[145] Le groupe en déposition de Vicopisano, près de Pise, (13e siècle) semble être influencé par celui de Pise.

[146] DELCOR M., « L'iconographie des descentes de croix… » cit., p.197.

[147] MÂLE E., *L'art religieux en France au XIIe siècle*, Paris 1922, p. 101, note 4.

[148] DELCOR, cit. fig. 9.

1.4.1.2 Analyse des formes

Du point de vu stylistique, peu d'éléments de ces sculptures qui ont été reliées à l'atelier de Vézelay et à la sculpture de Saint-Lazare d'Autun, se rattachent à l'art de Byzance. L'élaboration des volumes dans l'espace n'est pas spécialement une recherche de l'art d'Orient.

Leur originalité réside dans une conception plastique indépendante d'un cadre architectural, qui s'accomplit sans un effort volumétrique, ou une description plastique particulière, mais en utilisant savamment la construction linéaire. Le tout sans devoir emprunter des solutions aux arts précieux.

Le Christ de Courajod, le Christ de Pise, et la Vierge à l'Enfant en majesté d'Autun (fig. 39), ont en commun cette démarche. On y trouve la même ligne calligraphique qui agit dans la conception d'ensemble et dans la définition des détails. Sur le Christ sans bras du Cleveland Museum au raffinement linéaire, s'ajoute une construction par plans plats sur le perizonium. Le sculpteur de cette œuvre semble utiliser les deux solutions formelles les plus originales de l'École de Bourgogne de son temps, celles que l'on trouve à Autun et à Vézelay. D'ailleurs le Christ du Cleveland Museum proviendrait de Clamecy[149], village de la Nièvre situé entre Vézelay et Autun.

L'utilisation du trait linéaire dans les sculptures des chapiteaux et des deux portails de Saint Lazare d'Autun est très spécifique et reconnaissable.

Le dessin s'impose sur toute la construction plastique ; la silhouette du corps humain se plie à sa règle décorative, allant parfois jusqu'à la déformation ; les surfaces des vêtements sont travaillées de façon picturale avec une multitude de fines lignes parallèles qui décrivent les plis serrés d'un tissu léger ; des cercles et des petits points enrichissent le décor ; dans les vestes des plis cannelés se soulèvent en soufflé ; parfois des plis se disposent en éventail, parfois en spirale ;

Le Christ de Courajod présente une importante partie de ces traits stylistiques. Le long perizonium, qui descend pour couvrir le genou gauche est caractérisé par une étoffe légère qui descend par une succession de plis parallèles disposés en cercle sur le genou. Le visage a une barbe traitée picturalement par de fines lignes parallèles et une petite boucle ronde à

[149] Sotheby's sale London, 13 December 1979, no 45. P. VERDIER, « A Romanesque Corpus cit., note 2, p.74.

l'extrémité; les cheveux sont partagés sur le front et sont, de la même façon, taillés avec des fines lignes parallèles. Les yeux ont des grandes paupières demi-closes. Le corps maigre est incliné de façon mélodique en respectant des principes plus décoratifs que volumétriques.

L'anatomie est cependant assez réaliste, même plus que celle du type iconographique gréco-assyrien. Les côtes sont bien décrites et commencent assez bas, les pectoraux sont bien taillés et non pas de façon abstraite en pèlerine ; les stries sternales sont à peine marquées ; les jambes se plient sur les genoux sans courbure byzantine ; les pieds sont en rotation externe ; l'abdomen n'est pas signé par des compartiments, le nombril est taillé avec un souci de détail. Aucun byzantinisme n'est clairement manifeste, mais aucun rapprochement n'est non plus possible avec le modèle anatomique de Gislebertus. À Autun, les corps sont déformés, allongés et privés des détails d'une anatomie réelle.

Le perizonium du Christ de Courajod semble traduire, dans l'esthétique d'Autun, quelques détails empruntés à l'art ottonien. Sur le genou de droite, un pli vertical termine avec une belle queue d'aronde et l'ourlet se développe ensuite en plis avec un mouvement et une réalisation d'un goût classique.

Une ceinture avec un nœud d'entrelacs tient en deux points, le tissu replié sur les côtés. Ce repliement est une citation iconographique emprunté aux crucifix de l'Empire. Le même beau nœud d'entrelacs est représenté dans le perizonium du Christ en bois du Museo del Duomo[150] de Arezzo (fig. 12). Cette sculpture datée du XIIe siècle a été reliée du point de vu stylistique aux petits Christs en métal du courant post-ottonien[151].

Le sculpteur du Christ de Courajod a abordé un thème complexe, la Descente de croix, où il devait y avoir, pour l'entière composition en ronde bosse, encore deux, ou quatre, personnages et la croix. Il exprime les raffinements linéaires des arts de Bourgogne de son temps, une connaissance de l'art ottonien et antique, une prémisse du naturalisme dans l'anatomie. C'est un artiste avec des connaissances visuelles amples et cultivées, qui peut se lancer dans une réalisation iconographique nouvelle et s'exprimer dans un nouveau langage dont le style d'Autun, parmi d'autres composantes multiformes, qu'il semble maîtriser comme le jargon de tous les jours.

---

[150] (H 147 L 130), MAETZKE A. M., « I tre crocifissi medievali della cattedrale di Arezzo», in *La bellezza del sacro…* cit., p. 20-23, fig. 2. Un nœud similaire mais moins élaboré est sculpté sur le périzonium du Christ en bois provenant de la région du Rhin, daté entre le X et XIe siècle (H102.8 cm), conservé à San Francisco dans le M.H. de Young Memorial Museum. WIXOM A. D., *Romanesque Sculpture in American Collections…* cit. p. 239-241.

[151] FRANCOVICH G. DE, « A romanesque School of Wood Carvers in Central Italy… », cit.

1.4.2 Christ en Déposition De Pise

33. Christ en déposition, Museo dell'Opera del Duomo de Pise, première moitié du XIIe siècle.

Le Christ en déposition de Pise[152] (fig. 33) montre avec grande cohérence à la fois les principes d'irréalisme dans la figuration des corps et tous les traits stylistiques et l'esprit visionnaire des sculptures d'Autun.

La silhouette est étonnamment allongée, le perizonium est décoré par la polychromie avec des cercles et des petits points ; sur le côté gauche, des fines lignes parallèles décrivent les plis en

[152] H 370 L 240 P 50 avec la croix, bois de tilleul ; il y a une cavité de 25 cm environ à l'arrière des épaules par laquelle on peut voir les joints à tenon et mortaise de deux bras. Les billes de bois taillées pour le corps sont au moins six: la tête, les bras, le corps, et les deux pieds joints avec des chevilles en bois à l'hauteur de la cheville. TOESCA P. , « Un crocifisso borgognone… », cit., 1947. CALECA A., « Il Cristo ligneo del Duomo », in ANGELI d'OSSAT G. de, (dir.) *Il Museo dell'Opera del Duomo a Pisa*, Cisinello Balsamo 1986, p. 76-78. LUCCHESI S., *Museo dell'opera del Duomo di Pisa*, Pise 1993. BURRESI M., CALECA A., « Sacre Passioni: Il Cristo deposto del duomo di Pisa e le deposizioni di Volterra, Vicopisanoe e San Miniato »*, in Sacre Passioni: Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, Milan 2000. CALECA A., « I gruppi toscani », in SAPORI G., TOSCANO B., (dir.), *La Deposizione lignea in Europa*…, cit., p. 325-337. GABORIT J. R., *La sculpture romane,* p. 279, fig. 70 p. 421, Paris 2010.

se disposant en éventail fermé; l'intérieur est traité avec des plis cannelés caractéristiques de Vézelay et d'Autun. La tête, avec sa couronne enrichie de nombreux cabochons, garde la structure allongée des christs de Bourgogne. Les veines des bras et des jambes sont marquées par des sillons très impressionnants pour leur caractère d'abstraction décorative. Ces sillons se disposent en arête de poisson sur les bras.

On dirait que le sculpteur est quelqu'un qui a travaillé sur le chantier même de l'église Saint-Lazare.

Le grand médiéviste Pietro Toesca a été le premier, en 1947, à reconnaître dans cette sculpture en bois une œuvre de première qualité influencée par l'école d'Autun. Le style du Christ en déposition de Pise avait été défini très précisément comme calligraphique. Toesca avait aussi mis en relief cette particulière indifférence à la vision objective de l'ensemble, qui coexiste avec une accentuation dans la définition des détails, le tout cependant soumis à la calligraphie du trait.

Le mot même choisi par Toesca l'indique, ce n'est pas un cas, la source de ce style qui semble s'être organisé pour son essentiel dans la pratique de l'enluminure. Le regard envers les solutions techniques des marbres antiques pouvait avoir suggéré le procédé de transposition en grande dimension d'un projet ambitieux tel qu'un groupe de descente de croix d'une hauteur hors du commun[153]. Mais comme dans le tympan du jugement dernier d'Autun, les emprunts techniques et iconographiques sont filtrés par la puissance imaginative du sculpteur qui est capable de tout convertir à ses propres principes esthétiques.

Francis Salet, deux ans après Toesca, dans sa Chronique du Bulletin Monumental confirme l'importance "extrême" de cette sculpture qui "…ne présente, en effet, aucun des caractères de l'art italien…", et "… sur le traitement particulier des plis : le fait de les indiquer par plusieurs traits parallèles avec une sorte de crête qui court entre ces incisions, c'est là une technique qu'on ne trouve guère qu'à Autun" [154].

---

[153] La tête du Christ de Louvain bois de chêne (Belgique) dit *de la Curva Croux,* détruit par un incendie en 1914, provenant de la collégiale de Saint Pierre, et daté du XIe siècle, serait le fragment le plus ancien de sculpture en bois d'un Christ en déposition. Sa localisation est la plus septentrionale. Sur la base des dimensions de la tête (28 cm), on peut penser que la hauteur du Christ devait avoisiner les 200 cm. Parmi les christs rhéno-mosans antérieurs au XIIIe siècle, il était un des plus grands. DIDIER R., « Une descente de croix sculptée mosane du XIème siècle. A propos du Christ de l'ancienne Curva Croux de Louvain » in SAPORI G., TOSCANO B., (dir.), *L'immagine il culto, la forma*…, cit. p. 423-448.

[154] SALET F., « Chronique … », cit.

Parmi les abstractions de cette sculpture, le repli central de l'étoffe du périzonium, est la plus énigmatique par sa singularité. Tout d'abord, ce détail présente, en ce qui concerne la polychromie, le caractère illogique que Johannes Taubert avait pu constater sur plusieurs sculptures d'époque romane, dont la coloration est très bien conservée[155].

Pour le crucifix de Forstenried, Taubert écrit : "…La coloration du drap est étrange : la partie argentée est manifestement la partie extérieure, visible, du drap, tandis que les parties arrières et latérales qui tombent par-dessus la ceinture dorée du drap sont sûrement le revers, l'intérieur rouge du drap. Si l'on observe le crucifix par en-dessous, on constate qu'aussi bien les parties rouges qu'argentées du drap sont peintes en bleu à l'intérieur. Ainsi, le drap a *trois côtés* : le côté extérieur argenté, la doublure intérieure rouge et un troisième côté bleu. Le bleu apparaît aussi avec le rouge et l'argenté sur les bouts du drap devant le corps du Christ" [156]. C'est le même principe, plus décoratif que logique, que l'on retrouve pour la coloration du périzonium de la sculpture de Pise (fig. 34, 35). Le périzonium, qui a été nettoyé au scalpel dans les années cinquante, montre la préparation légèrement orangée qui semble la base pour une argenture à la feuille. Les revers sont rouges et l'intérieur est bleu au lieu d'être rouge: le drap a trois côtés.

34. 35. Christ en déposition, Museo dell'Opera del Duomo de Pise, *perizonium.*

[155] Le pupitre de Freudenstadt, le crucifix de Frauenberg, le crucifix de Forstenried, le crucifix de Höllein en Carinthie; la Madonne assise du presbytérien Martinus qui, de part son épitaphe, est datée de 1199, la sculpture d'Italie centrale est conservée par les musées d'Etat de Berlin; la Madone de Pingsdorf au musée archiépiscopal diocésain de Cologne; La Majestà Battlo , un crucifix du type du Volto Santo au Museo de Bellas Artes de Cataluña à Barcelone; TAUBERT J., *Farbige Skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung*, Munich 1978, p. 19 et seg.

[156] TAUBERT J., p. 20.

La formule du repli central du périzonium que l'on voit dans les crucifixions des enluminures au XIe siècle[157] se retrouve au XIIe siècle dans l'art allemand, sur de petits christs en bronze[158] et dans la sculpture en bois scandinave de la même époque. Par exemple le Christ de Danderyd (fig. 42), les christs des églises du Gotland de Lokrume (fig. 36), de Buttle (fig. 37) et Garde (fig. 38), les deux derniers avec la polychromie d'origine[159], ont tous ce détail du repliement.

Dans la sculpture de Pise l'exécution de cet élément est chargé d'une attention toute particulière en transformant les plis en essai de quelque chose de tout à fait nouveau, avec une délicate virtuosité.

36 Christ de l' église de Lokrume, Gotland, XIIe siècle
37. Christ de l' église de Buttle, Gotland, XIIe siècle
38. Christ de l' église de Garde, Gotland, XIIe siècle

Le catalogue du musée de Pisa rapporte qu'après l'incendie du Dôme en 1595, la sculpture fut donnée à l'église Sant'Anna. C'est probablement à ce moment là que l'œuvre, isolée du reste des sculptures qui ont probablement été brulées en grande partie, a été transformée en Christ de crucifixion.

[157] Psautier de l'atelier de Saint-Germain-des-Prés ; Psautier du New Minster (vers 1060). THOBY, planche XIV.

[158] Christ du Musée de Cluny de Paris, Christ du Metropolitan Museum New-York. TOBY, cit. Planche LXVII.

[159] Sur ce modèle iconographique sont aussi figurés les deux Christs en bois des églises de Tryde et de Laby du Statens Historiska Museum de Stockholm, le Christ du Musée de Visby; le Christ de Stekumla (avec chaussons) et celui de l'église de Hogram qui garde un repeint du XVIIe siècle.

Selon la tradition, le Christ fut trouvé dans l'église de la Nativité de la Vierge de Nazareth, et transporté à Pise en 1099 par les Croisés qui avaient pris part à la conquête de Jérusalem[160]. Pise, qui fut un important port romain, était au XIe siècle le plus important port commercial de la mer Tyrrhénienne. La cathédrale, d'immenses proportions, chef-d'œuvre de l'architecture romane, représente une preuve tangible du prestige et de la richesse atteint par la République Maritime de Pise. Elle a été commencée en 1064, consacrée par le pape Gélase en 1118, et sa construction ne fut achevée que vers le milieu du XIIe siècle.

Un sculpteur bourguignon, en tout cas, à Nazareth ou à Pise, réalisa en bois le Christ d'un impressionnant groupe de descente de croix, qui pouvait bien trouver sa place dans cette importante cathédrale. Cet artiste connut et partagea la vision de l'école d'Autun. La date 1099 est peut-être précoce, mais la deuxième moitié du XIIe siècle, avancée dans le catalogue du musée est probablement trop tardive. Par son rapprochement aux principes fondamentaux de l'art de Gislebertus une datation à la première moitié du XIIe siècle semble plus appropriée.

[160] LUCCHESI S., cit.

1.4.3 Vierge à l'Enfant en majesté du Metropolitan Museum

39. Vierge à l'Enfant provenant d'Autun, New-York Cloisters Collection, première moitié du XIIe siècle

En Bourgogne, l'importante production de sculptures monumentales en pierre, a permis aux sculpteurs d'achever des œuvres en bois riches de nouvelles solutions formelles et d'une particulière liberté créative.

C'est le cas de la célèbre Vierge à l'Enfant qui est exposée aux Cloisters Collection de New-York[161] (fig. 39). La sculpture en bois appartenait à la collection de l'Abbé Victor Terret jusqu'à sa mort en 1935.

[161] H 102,87 L 41,91. TERRET V., *La sculpture bourguignonne aux XII et XIII siècles*, II, Autun, 1925, p. 63. HAMANN R., « Die Salzwedeler Madonna », in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, III (1927), p. 104, pl. XLIV. FREEMAN M. B., « A Romanesque Virgin from Autun », in *MMA Bulletin*, VIII (Dec. 1949), p. 112-16. GRIVOT D., ZARNECKI G., *Gislebertus, sculptor of Autun*, Paris, p. 159-160 1960; ed York 1961, p. 159-160, pl. D15. QUARRÈ P., « La Vierge en majeté d'Autun aux Cloisters de New York », in *Congrès de l'association bourguignonne des sociétés de savantes*, Mâcon 1963, p. 60-61. DOBREZENIECKI T., « A Romanesque Statue of a Virgin and Child in the National Museum in Warsaw », in *Yearbook of the National Museum in Warsaw*, X, 1966, p. 150-156, fig. 31. DURLIAT M., *L'Art Roman*, Paris 1982, fig. 362. FORSYTH I. H., *The Throne of Wisdom, Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, 1972, p.16,

Héritée par Mme Charcosset, la sculpture fut vendue à M. Martin en 1937. Ensuite l'œuvre passa dans le marché antiquaire. En 1940, elle est déjà aux États-Unis d'Amérique, exposée à Boston[162]; en 1947 la Vierge est enfin vendue au Metropolitan Museum pour les Cloisters, par le collectionneur et marchant d'art Joseph Brummer de New York. L'acquisition fut possible grâce à une donation de Mr. John D. Rockefeller Jr.

Comme nous raconte Charle Boëll dans ses notes[163], le musée de l'Hôtel Rolin aurait bien voulu acheter la sculpture pour la garder à Autun comme il avait été fait pour le bas–relief d'Eve, mais l'Abbé Terret ne voulait pas se séparer de la Vierge en bois puisqu'il rêvait d'un musée à son nom dans le presbytère, après sa mort.

Il n'a pas non plus révélé la provenance exacte de la sculpture "… qu'il avait découverte, il y a une trentaine d'années dans l'escalier du clocher d'une église du diocèse; il n'a jamais voulu préciser davantage par crainte de risquer quelque revendication et d'exposer à un blâme de son évêque le curé qui la lui avait donnée …"[164].

1.4.3.1 Analyse des formes

Denis Grivot et George Zarnechi, qui, en 1960, ont publié le beau livre sur Gislebertus le sculpteur d'Autun, pensaient que, comme cette sculpture était "manifestement issue de l'atelier de Gislebertus", elle aurait pu provenir de l'église Saint Lazare même d'où elle fut probablement enlevée lors des modifications du XVIIIe siècle [165].

Les historiens ont été tous d'accord sur l'attribution à l'atelier d'Autun, en datant l'œuvre vers 1130-1150, car la sculpture en bois semble une réplique en ronde bosse du type de la

---

18, 118, 145, 188-190, Register 87 (prev. Bibl.), figs. 152-153. LITTLE C. T., « Romanesque sculpture in North American Collections », in *Gesta*, International Center of Medieval Art, XXVI, 2 (1987), p. 158-159, fig. 6. WIXOM D. W., *Medieval Sculpture at the Cloisters*, Reprinted from The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Winter 1988-89, New-York 1994, p. 42. AVRIL F., BARRAL X. ALTET I., GABORIT-CHOPIN D., *Les Royaumes d'Occident*, Paris 1983, p. 349. AA.VV., avec intr. LITTLE C.T., HUSBAND T. B., *L'Europe au Moyen âge*, Paris 1988, p. 58. GABORIT J. R., *La sculpture romane,* Paris 2010, p. 295, fig. p. 296.

[162] *Arts of the Middle Ages, 1000-1400. A Loan Exhibition*, n° 168, Boston Museum of Fine Arts, 1940.

[163] BOËLL C., *Notes Locales 1904-1925,* Journal manuscrit, Archives du Musée Rolin, Autun, *n.p.* ; journal du 20 juillet 1935 et la note du 31 décembre 1937 où est marquée la vente de la Vierge à M. Martin.

[164] BOËLL C., *Notes*… cit.

[165] GRIVOT D., ZARNECKI G., *Gislebertus*… cit.

Madonne que l'on peut admirer à Saint Lazare et ses formes partagent les mêmes conventions stylistiques.

Dans l'église Saint Lazare, parmi les chapiteaux du chœur, dans la Fuite en Égypte (fig. 40), on peut observer : les mêmes mains carrées, les petits pieds verticaux de l'Enfant, la forme du visage à l'ovale doucement modelé, le menton tout petit, la bouche rectiligne, les grandes paupières. Mais on remarque plus généralement la même finesse du drapé, rendu par des stries parallèles, par des plis cannelés et par des plis à crête. Le plis en soufflé dans le bord droite de la veste correspondent aussi au système stylistique de Gislebertus, ce dernier détail est repris du dessin des manuscrits carolingiens. De plus, la Vierge en bois, comme la Vierge trônant du grand tympan du Jugement dernier, est couronnée sur un voile à plis cannelés et porte le bliaud sur la chemise.

40. Autun, église Saint Lazare, chapiteau du chœur avec la Fuite en Égypte

L'église Saint Lazare d'Autun fut entreprise par Étienne de Bagé, évêque de la ville de 1112 à 1139. Le Pape Innocent II consacra le nouvel édifice le 28 décembre 1130. Le grand portail occidental avec le tympan du Jugement dernier fut dégagé d'un mur de briques et de plâtre en 1837. Sous la grande figure centrale du Christ-juge, il était possible de lire le nom du sculpteur *Gislebertus hoc fecit*.

Grivot et Zarnecki étaient convaincus que Gislebertus avait fait son apprentissage dans le chantier de la grande abbaye de Cluny, passant ensuite de 1120 à 1125 au chantier de la nouvelle église de Vézelay. Seulement, après l'an 1125, il aurait été engagé pour le décor sculpté de l'église Saint-Lazare d'Autun. Comme presque la totalité des sculptures semblent marquées par son talent, il y aurait travaillé jusqu'au 1135. Les auteurs mettent en relief

l'extraordinaire qualité de tout le décor sculpté et son uniformité de style. « Dans aucun monument roman on ne trouve une œuvre aussi vaste réalisée par un même artiste… » écrivait Paul Deschamps dans l'introduction.

La présence certaine de Gislebertus à Vézelay entre 1120 et 1125 et plus tard en 1140[166], à côté du Maître du Tympan, révèle que l'artiste a été certainement en relation avec les sculpteurs qui avait travaillé à Cluny car, le Maître du Tympan montre, lui aussi, l'empreinte des ateliers clunisiens. Toutefois le style de Gislebertus demeure très indépendant et original, même si souvent l'iconographie et des particularités dans les conventions stylistiques sont communes.

La Vierge d'Autun, revêtue d'un bliaud et couronnée, tient l'Enfant frontalement, sa pose s'accorde avec le type de la *Theotokos* de l'Europe romane. Toutefois, elle est assise sur un siège simple, ses jambes enserrent l'Enfant au milieu des genoux dans une position qui n'est pas rigide, ses mains ne sont pas symétriques, au contraire, le geste est naturel. Le volume de la couronne lui donne un poids sur la tête, le voile discrètement asymétrique entoure un visage qui est délicat et abstrait en même temps, le regard fait d'incrustations précieuses est insaisissable. La savante réalisation du voile cannelé et du petit pli en soufflé au bord de la veste de droite sont uniques dans la sculpture sur bois. Les petits pieds nus verticaux de l'Enfant font réplique aux chaussons pointus de la Vierge posés parallèlement sur un *suppedaneum*. Tous les détails expriment l'assurance créative d'un grand Maître.

La Vierge d'Autun pourrait bien être la seule sculpture en bois datable avec précision du deuxième quart du XIIe siècle (1130-1140) dont on connaisse l'auteur par ressemblance stylistique: *Gislebertus hoc fecit*.

Comme dans la Vierge de la Chapelle-de-Bragny sur la Vierge d'Autun il y a la très rare solution du drapé sur le côté du siège.

Ilene Forsyth avait remarqué ce détail*, the draped cathedra*, sur la Vierge en plaques d'or repoussé du trésor de la cathédrale d'Essen, datée par les historiens entre 970 et la moitié du XIe siècle. Dans cette sculpture, le drapé ne semblerait pas faire partie de la robe. Elle

[166] Similitudes de style avec Autun du portail latéral sculpté après l'incendie de 1120 qui se trouve dans Musée lapidaire de Vézelay. Similitudes du Tympan avec le Christ assis mutilé (mur sud de l'église de Vézelay) « la position des genoux du Christ y est caractéristique du style de Gislebertus et non de celui du Maître du Tympan ». Certains chapiteaux, ceux de la tribune sud du narthex montrent la même l'influence de Gislebertus. GRIVOT D., ZARNECKI G., *Gislebertus*… cit., p. 152.

estimait que le procédé pour enrichir le trône était le même dans la Vierge d'Autun[167]. C'est peut être vrai, mais la solution adoptée par le sculpteur bourguignon ne semble pas provenir des arts somptuaires, mais plutôt de l'expérience de la grande sculpture monumentale. Les exercices faits sur les chapiteaux à décorer sur tous les côtés suffisaient à apprendre à placer l'œuvre dans l'espace. Gislebertus semble d'ailleurs avoir étudié directement les modèles romains des feuilles d'acanthe de style corinthien de chapiteaux, indépendamment de ceux de Cluny[168]. C'était un artiste qui cherchait des solutions pour la sculpture dans la sculpture des anciens.

Du reste, d'autres exemples de sculptures en bois de grandes dimensions avec ce détail du trône recouvert de draps devaient exister dans les régions occidentales de l'Empire ottonien puisque une sculpture scandinave, du groupe le plus ancien, la Vierge de Bäch, représente la Vierge avec un simple maphorion et montre, elle aussi, le côté du trône recouvert de draps[169]. Le sculpteur de cette œuvre semble s'être inspiré par des modèles du type de la célèbre Vierge d'époque ottonienne de l'évêque Imad à Paderborn[170].

Ilene Forsyth soutient aussi que la Vierge d'Autun soit une prémisse à la Vierge Notre Dame de Dijon[171]. On peut remarquer au contraire, sur la Vierge d'Autun, l'adoption d'un schéma iconographique traditionnel en Bourgogne pour tout le XIIe siècle, et que l'on peut déjà voir sur la sculpture de Dijon, sans doute plus ancienne.

1.4.3.2 Regard sur la matière

La sculpture est réalisée dans une seule bille de bois comme la Vierge de la Chapelle-de-Bragny. La tête de l'Enfant ayant été taillée à part était attachée par une cheville et elle a malheureusement disparu.

[167] FORSYTH I. H., p. 113-118, bibliographie pour la datation de la Vierge d'Essen dans la note 77.

[168] GRIVOT D., ZARNECKI G., *Gislebertus*… cit.

[169] ANDERSSON A., cit., p. 294. fig. 186.

[170] TARALON J., « L'evoluzione delle forme », dans GRODECKI L., MÜTHERICH F., TARALON J., WORMALD F., *Il secolo dell'anno mille*, p. 346, fig. 367.

[171] p. 152.

Margaret Freeman, dans son article de 1949, avait indiqué le noyer comme bois utilisé pour la sculpture, cela semble plus vraisemblable que le bois du bouleau selon Charles Little[172] .
La Vierge a un grand creux à l'arrière, derrière les épaules, jusqu'à une bonne partie du siège, anciennement il était fermé par un couvercle en bois cloué. L'ouverture semble faite pour de raisons techniques, pour enlever le cœur du bois qui pouvait provoquer des fissures sur la face, et non pas pour contenir des reliques. Elle est trop grande pour correspondre à la norme des dimensions de logette pour reliques.
Le couvercle était, semble-t-il, sculpté avec les plis du voile. L'œuvre a donc été pensée pour être visible sur tous les côtés, et cela explique aussi la solution du drapé sur le côté du siège.

D'intéressantes données scientifiques sur la polychromie de la statue d'Autun ont été publiées[173]. Par rapport aux restes de polychromie d'origine, le bliaud de la Vierge et la tunique de l'Enfant étaient verts avec les bords rouge vermillon et les revers bleu gris. Traces de vermillon, de laque rouge, de bleu et de gris ont été trouvées sur le voile. Les cheveux étaient noirs et les yeux ont encore, en partie, les pupilles réalisées en pierre semi-précieuse de lapis-lazuli.
Le bleu foncé prélevé sur le voile est aussi du lapis-lazuli, autrement appelé *azurrum ultramarinum* puisqu'en époque médiévale, il provenait de Perse et il était probablement importé en Europe par les commerçants vénitiens par la mer. D'autres produits comme l'alun du Yémen et le bolus d'Arménie étaient importés d'Orient où les procédés de raffinement du

[172] LITTLE C. T., *Romanesque Sculpture in North American Collections*, in "Gesta" International Center of Medieval Art, XXVI, 2 (1987), p. 158-159, fig. 6. Le bois utilisé serait du bouleau, ce qui semble une anomalie. Le bouleau est un arbre qui végète dans des sols pauvres, humides, et ensoleillés, présent avant le XVIIIe siècle, surtout dans les régions du nord à partir de la Westphalie. Le bois de bouleau est léger, avec une fibre uniforme et tendre, c'est un très bon bois d'œuvre mais son tronc n'arrive pas à une largeur suffisante pour l'utilisation dans la taille des grandes sculptures. MARETTE J., *Connaissance des primitifs par l'étude du bois,* Paris 1961; voir les Chartes historiques et esquisses de la végétation forestière, p. 36-47. Selon Aron Andersson, le petit Crucifix de l'église de Hall dans le Gotland (H 150 cm environ avec la croix), daté environ 1100, est sculpté dans du bouleau avec une croix de pin. L'œuvre est conservée dans le musée de Visby. La tête a perdu la couronne d'origine qui était en métal et conserve une belle polychromie d'origine. ANDERSSON A., *L'art scandinave,* La Pierre-Qui-Vire 1969, p. 292. AA.VV., *Christs en croix romans*, La Pierre-Qui-Vire (Yonne), 1995, fig.14.

[173] LITTLE C. T., « Romanesque sculpture… » cit. ; KAGÈRE L., « The use of lapis lazuli as a pigment in Medieval Europe » in *MET objectives, The Sherman Fairchild Center for Objects Conservation*, The Metropolitan Museum of Art, N.Y. 2003, Treatment and rechearch notes, vol.4, n°2, p. 5-7.

bleu de lapis-lazuli étaient connus bien avant qu'en Europe. Ce pigment, avant d'être purifié, est d'un gris bleu pâle dû à la présence de silicates, de calcite blanche, et de pyrite. La pierre broyée ne peut pas être séparée de ses impuretés simplement en la rinçant à l'eau. Il semble que le procédé de purification n'était pas connu en Europe avant le XIIIe siècle. Le bleu ultramarin était de conséquent une matière précieuse, mais un pigment subtilement plus beau que d'autres bleus[174]. Sur la coupe micro-stratigraphique du bleu, il a été possible d'observer qu'il fut appliqué en deux strates assez épaisses sur une préparation de blanc de plomb. Le liant n'a pas pu être analysé, mais les autres deux sculptures étudiées au Cloisters, la Vierge de Mointvianeux et le Torso de Lavadieu, ont montré la présence de protéines dans les liants. Les liants de ces œuvres sont probablement des émulsions à phase externe aqueuse, c'est à dire des détrempes dans lesquelles il y a une petite partie de matière grasse (œuf ou huile). Cette technique s'écarte de la plus traditionnelle peinture byzantine où les émulsions à phase externe huileuse étaient préférées comme liant pour les pigments à cause de leurs qualités supérieures de stabilité et de résistance[175].

[174] THOMPSON D. V., *The Materials and Techniques of Medieval Painting*, New York 1956, p. 145-151. LOUMYER G., *Les traditions techniques de la peinture médiévale*, première édition 1920, Nogent le Roi 1996, p. 167-169.

[175] BERTONI N., CREN S., « Un liant huileux sur une sculpture du moyen -âge. La polychromie du crucifix de la cathédrale de Trieste » in actes du congrès *Art et Chimie: la Couleur*, Paris 2000, p. 102-104. BERTONI N., « Il crocefisso romanico della Cattedrale di S.Giusto a Trieste », in *Atti e memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria* XLIX, Trieste 2001, p. 465-509.

1.4.4 Christ Du Cleveland Museum of Art

41. Christ du Cleveland Museum of art siècle, première moitié du XIIe siècle

Le Christ du Cleveland Museum (fig. 41) a été étudié en 1980 par Philippe Verdier au moment de son acquisition par le musée américain[176]. La sculpture, qui avait été achetée chez Sotheby's, était dans le marché antiquaire depuis le 1925.

Verdier remarque la fine retenue et la sensibilité de la taille, le rendu réaliste de l'anatomie, le dessin raffiné de la silhouette. La provenance supposée de Clamecy (Nièvre), signalée au moment de la vente de l'œuvre, est retenue par l'historien puisqu'elle s'appuie sur toute une série d'éléments stylistiques qui rattache la sculpture à l'art de Bourgogne. L'empreinte de l'atelier d'Autun lui semble la plus importante en proposant une datation pour le Christ en bois dans les décennies 1130-1140.

[176] H 110.5 ; L 21,3 ; P 22.2 cm. Essence non identifiée. VERDIER P., « A Romanesque Corpus », in *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 68 (1981), p. 65-74, fig. 1, 3, 5-7. AA.VV., *Christs en croix romans*, La Pierre-Qui-Vire (Yonne), 1995, fig. 76-77.

Le graphisme des cheveux, et de la barbe, la forme des plis autour des genoux, la forme allongée de la tête, la forme des pieds et leur position fortement verticale sont très proches de la sensibilité de Gislebertus mais d'autres éléments entrent en compte dans l'achèvement de la sculpture. Le stries parallèles des cheveux et de la barbe décoratives sont associées à l'archaïsme des mèches de cheveux qui tombent sur les épaules lisses ne présentant aucun signe graphique. L'organisation par plans plats du perizonium et la forme du nœud sur la gauche sont des détails que l'on retrouve surtout dans les christs de l'Empire Germanique.
Les grandes jambes visibles sous le tissu du perizonium se plient aux genoux, tout en gardant leur verticalité, comme dans le Christ de Courajod et dans le Christ de Pise ; les pieds sont cloués directement à la croix.

42. Christ scandinave de l'église de Danderyd, vers 1130

Verdier relie à la sculpture de Cleveland, le corps du Christ de l'église de Saint-Marcel en Normandie. Cette œuvre privé de tête, de bras et de pieds, montre la même conception du corps allongé et les grandes jambes qui se plient[177]. L'anatomie est moins réaliste par rapport aux christs de Bourgogne montrant les traits gréco-assyriens (stries sternales, côtes très bas, pectoraux en pèlerine). L'œuvre est très lacunaire mais de grande qualité ; le perizonium est long, avec ceinture, nœud latéral et un repliement central. Les formes très élégantes des plis du perizonium rappellent l'art de Bourgogne, néanmoins la stylisation du thorax dans le Christ normand fait penser à l'utilisation d'une même source iconographique interprétée plus

[177] VERDIER P., « A Romanesque Corpus … », cit., p. 70, fig. 10.

strictement pour ce qui concerne l'anatomie. Verdier le jugeait d'ailleurs plus proche du Christ de Courajod que du Christ du Cleveland Museum.

La sculpture de Saint-Marcel semble de la première moitié du XIIe siècle, comme le Christ scandinave de Danderyd, daté vers 1130[178] (fig. 42). Pour ce dernier, les relations avec l'art des régions occidentales d'Allemagne ont été signalées par Aron Andersson. Manuela Beer publie le Christ de Danderyd à côté du Christ de l'église St. Lambertus à Drensteinfurt-Walstedde[179]. Cette dernière sculpture montre, elle aussi, un perizonium modelé avec la forme de jambes, un repliement (assez plastique) et un gros nœud sur le côté droit, en plus d'une légère courbure byzantine du corps.

Dans la plastique romane allemande, le gros nœud sur un côté du perizonium, ou bien placé centralement, semble une interprétation de l'iconographie byzantine acquise par l'art ottonien. Ce détail se trouve déjà dans les christs ottoniens en bois où le nœud est souvent placé sur le côté droit du perizonium; par exemple dans le Christ dit de Gero à Cologne et dans le Christ de Aschaffenburg de l'église St. Peter et Alexande (dernières décennies du Xe siècle)[180]. Les perizonium des christs en bois allemands du XIe et XIIe siècle peuvent avoir un, ou même deux, nœuds comme les christs de St. Georg, de Urach, de Euskirchen-Frauenberg[181].

Ces éléments iconographiques dans le Christ du Cleveland Museum font penser à un artiste qui a connu les œuvres de la grande sculpture de l'Empire ottonien, et il en a gardé le souvenir quand il a travaillé en Bourgogne. Mais il s'agit seulement d'un souvenir de prescriptions iconographiques puisque le raffinement formel et la qualité de ses solutions semblent bien issues des synergies qui se sont développées entre les grands maîtres de Bourgogne.

Le sculpteur du Christ du Cleveland pourrait être une personnalité à part, non moins remarquable, qui travaille en Bourgogne dans le premier quart du siècle.

---

[178] ANDERSSON, cit. p. 294-295. AA.VV., *Christs en croix romans*, La Pierre-Qui-Vire (Yonne), 1995, fig. 55-56. BEER M. *Triumphkreuze des Mittelalters. Ein beitrag zu Typus und genese im 12. und 13. Jahrhundert,* Regensburg - Ratisbone 2005. p. 556, fig. p. 557.

[179] *Ibidem*, p. 555-556.

[180] BEER M., *Triumphkreuze des Mittelalters...* , cit. p. 177-181.

[181] *Ibidem*, p. 189-191.

1.5 L'œuvre d'un maître bourguignon en Toscane méridionale

1.5.1 Le Christ de l'Abbaye d'Abbadia San Salvatore et le Christ de l'Abbaye de Sant'Antimo

43. Christ de l'abbaye d'Abbadia San Salvatore

44. Christ de l'abbaye de Sant'Antimo

Les deux importantes abbayes bénédictines de Sant'Antimo et de Abbadia San Salvatore ont été fondées, en époque pré-carolingienne, sur la *via Francigena*[182], principale route de pèlerinage vers Rome, entre Sienne et le lac de Bolsena, à un jour de marche l'une de l'autre. Deux grandes sculptures en bois représentant le Christ crucifié sont conservées dans les chœurs de ces églises abbatiales.

[182] Au XIIe siècle, la *via Francigena* montre une importante modification de son parcours sur le mont Amiata, en se rapprochant beaucoup du monastère d'Abbadia San Salvatore. MAMBRINI S., STOPANI R., « L'evoluzione del tracciato della via Francigena tra val d'Orcia e val di Paglia », in KURZE W., PREZZOLINI C., *L'abbazia di San Salvatore al monte Amiata. Documenti storici, architettura, proprietà*, Florence 1988, p. 27-38.

Comme pour le Christ en déposition de Pise, des éléments stylistiques de ces sculptures rappellent ceux d'un artiste formé en Bourgogne, mais cette fois sa provenance est révélée par l'art de Vézelay.

Le Christ d'Abbadia San Salvatore (fig. 43) est représenté selon l'iconographie du Christ *triumphans :* les yeux sont ouverts, la tête, très légèrement tournée vers la droite, ne porte pas de couronne, les bras sont presque à l'horizontale, les mains ont les doigts allongés et les pouces en abduction; les jambes sont rigides et droites; les pieds parallèles sont cloués séparément sur le suppedaneum. Le perizonium est long sans couvrir les genoux, il descend derrière les mollets. La sculpture en bois de noyer mesure plus de deux mètres et elle a maintenu sa croix d'origine en bois de sapin de trois mètres de hauteur[183].
Le Christ de Sant'Antimo (fig. 44), très semblable, tout en gardant l'iconographie du *triumphans,* montre un léger mouvement du corps par lignes brisées : les jambes, à la hauteur des genoux, se plient vers la droite du corps tandis que la tête se plie vers la gauche. Un buste, entouré de remparts, est sculpté sur le *suppedaneum,* mais il a été abîmé par des brûlures.
Les Christs de Sant'Antimo et d'Abbadia ne sont pas reliés, d'un point de vue stylistique, à d'autres œuvres du centre d'Italie, et la puissance de la conception de ces sculptures les rapproche de certaines œuvres ottoniennes. Cependant les plis du perizonum sont exceptionnellement soulignés par une élaboration linéaire qui montre une grande virtuosité et un goût esthétique bien particulier.

Geza de Francovich, fin connaisseur de la sculpture en bois d'époque médievale, avait soutenu en 1935[184], la proximité entre le Christ de Sant'Antimo et celui d'Abbadia San Salvatore en contestant la thèse de Mario Salmi, qui datait la sculpture d'Abbadia à l'époque gothique[185]. Francovich, en confirmant l'idée de Pietro Toesca[186] sur la provenance française

[183] Sculpture : H 226 ; L 220 ; P 36 cm ; croix H 302,5 ; L 252 P 6 cm. Analyses biologiques du bois par Pro Arte, Veggiano (PD). J'ai eu l'opportunité d'étudier la sculpture durant l'intervention de restauration, conduite avec Stéphane Cren, qui nous a été confiée par la Soprintendenza de Sienne ; BERTONI N., CREN S., « L'intervento di restauro », in ALESSI C. (dir.), *Il crocifisso romanico di Abbadia San Salvatore. Restauro e precisazioni critiche*, Quaderni della Soprintendenza PSAE di Siena e Grosseto, Sienne 2008, p. 56-77.

[184] FRANCOVICH G. DE, « Crocefissi lignei del secolo XII in Italia », in *Bollettino d'arte,* XXIX, 1935, p. 492-505. FRANCOVICH G. DE, *Scultura medievale in legno*, Rome 1943.

[185] SALMI M., *la scultura romanica in Toscana*, Florence 1928, note 20, p. 46.

de l'œuvre, avait défini le Christ de Sant'Antimo *francesizzante* ; l'historien pensait que les deux Christs pouvaient avoir été réalisés par le même sculpteur ou par deux artistes dépendants l'un de l'autre. Pour leur datation, en confirmant une hypothèse de Cornelius von Fabriczy[187], il pensait que le Christ de Sant'Antimo pouvait avoir été réalisé entre 1170 et 1180, après la réfection de l'abbaye[188], et celui de San Salvatore au maximum quarante ou cinquante années plus tard.

Francovich avait remarqué la hauteur similaire des deux sculptures, et en particulier les plis des deux *perizonia*, presque identiques, avec une description de l'étoffe qui, en partant du nœud central, se soulève pour retomber en arc sur le côté droit. Il avait déjà constaté que, sur la sculpture de Sant'Antimo, l'étoffe qui se soulève était brisée et qu'à l'origine, elle devait être identique à celle de la sculpture d'Abbadia.

Enzo Carli, dans son étude sur la sculpture en bois en Italie[189], confirmait l'idée que les deux Christs sont en dehors du contexte de l'art de Toscane et qu'ils pouvaient avoir été réalisés par des artistes français, mais pas par le même auteur. Selon Enzo Carli, les deux sculpteurs auraient seulement partagé les même influences culturelles et stylistiques. En citant le Christ auvergnat de Lavoûte-Chilhac comme exemple, Carli affirmait que le Christ d'Abbadia, de meilleure qualité, est le plus ancien des deux.

Pietro Torriti[190], dans la fiche du catalogue de l'exposition du 1979 à Sienne, a fait une synthèse de ces idées en gardant la notion de proximité des deux sculptures, de leur origine culturelle française, d'une datation à la deuxième moitié du XIIe siècle. Sans s'exprimer sur le fait qu'il puisse s'agir du même artiste, Torriti cite l'art de Bourgogne comme avait fait Pietro Toesca pour le Christ de Sant'Antimo.

---

[186] TOESCA P., *Storia dell'arte italiana*, Turin 1927, p. 832, p. 904, note 60; « …tenue e calligrafico, ricorda l'arte oltramontana…, è da comparare con quello di Courajod ».

[187] FABRICZY C. Von., « Kritischen Verzeichnis toskanischer Holz und Tonstatuen bis zum Beginn des Cinquecento », in *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XXX, 1909 (Beiheft) p. 67.

[188] En 1118, suite à une donation du Comte Bernardo degli Ardengheschi, l'abbé Guidone commence la construction de la nouvelle église qui sera terminée vers la moitié du XIIe siècle.

[189] CARLI E., *La scultura lignea italiana*, Milan, 1960, p. 14-17.

[190] TORRITI P., *Mostra di opere restaurate nelle province di Siena e Grosseto*, Gênes 1979, p. 14-15, n.1.

Par la suite, Michael Semff[191] et Andrea del Grosso[192] exploreront d'autres interprétations en proposant, pour le premier, une influence stylistique byzantine et pour le second, en affirmant une dérivation de la sculpture allemande.
Ces dernières composantes formelles, comme le montrent les peintures de la Chapelle de Moines à Berzé-la-Ville où les enluminures du scriptorium de Cluny, sont profondément assimilées à l'art de Cluny du XIIe siècle et, dans la sculpture de Bourgogne, elles trouvent une place dans le langage stylistique principal.

1.5.1.1 Analyse des formes

En comparant les deux sculptures du maître bourguignon aux trois importants christs toscans en bois du musée du Dôme d'Arezzo (fig. 11, 12, 13), de production locale mais reliés aux petits crucifix en bronze du courant post-ottonien[193], et datés entre la première moitié du XIIe siècle et le début du XIIIe siècle[194], on peut remarquer différentes valeurs formelles. Les trois christs toscans d'Arezzo ont un perizonium construit par une masse géométrique de plis parallèles tenus par une ceinture avec des replis sur les côtés. La décoration ne s'exprime pas par la forme sculptée mais par le revêtement polychrome ou précieux. En revanche, dans les christs des églises abbatiales de Sant'Antimo et d'Abbadia, il y a une tendance à la recherche linéaire qui apparait dans la tension du corps plus grand que nature, dans la ligne brisé du corps de Sant'Antimo, et surtout dans le dessin élaboré des plis du perizonium.
Les sculptures d'Abbadia et de Sant'Antimo ont un perizonium qui se prolonge un peu derrière les mollets, comme dans les christs auvergnats des églises d'Auzon, Lavoûte-Chilhac

[191] SEMFF M., « Appunti sul Crocefisso di Sant'Antimo », in *Anthimiana* n. 1, Sant'Antimo 1997, p. 63-75. Selon Senff, les deux sculptures de Christ sont des œuvres d'art du centre d'Italie qui sont influencées par le style des croix peintes de Pise, à dater autour de 1200, et ne sont pas du même auteur. Toutefois, Semff admet de ne pas avoir trouvé d'autres sculptures de la fin du XIIe et du début XIII en Toscane, Ombrie et Marches, comparables au Christ de Sant'Antimo.

[192] DEL GROSSO A., « L'immagine sacra del Crocifisso di Abbadia San Salvatore », in ALESSI C. (dir.), *Il crocifisso romanico di Abbadia San Salvatore. Restauro e precisazioni critiche*, Quaderni della Soprintendenza PSAE di Siena e Grosseto, 2008, p. 11-55.

[193] FRANCOVICH G. DE, « A Romanesque School of Wood Carvers in Central Italy », in *Art Bullettin*, XIX, 1937.

[194] MAETZKE A. M., dir., *La bellezza del sacro. Sculture medievali policrome,* Florence 2002, p. 17-19 ; 20-23 ; 23-26.

et Arlet (fig. 2, 3, 4), mais avec une notion distincte. Cette reprise d'un dessin traditionnellement byzantin, complètement réinterprété par sa traduction dans la plastique, est chargée d'une recherche linéaire qui s'exprime pleinement dans le décor sculpté tridimensionnel.

Les sculptures bourguignonnes sont, en général, moins réalistes que les christs d'Auvergne, et en même temps, elles sont privées de formes fortement stylisées d'origine orientale dans l'anatomie ; cet aspect rappelle un peu le réalisme transfiguré que l'on peut voir dans les œuvres en bois de grande dimension de culture ottonienne, comme le Christ de l'Eglise de Ringelheim du tout début XIe siècle (fig. 5), mais dans une formulation plus délicate.

Les influences de la sculpture ottonienne, avec ses deux courants, classique et anticlassique, semblent agir avec discrétion sur les œuvres bourguignonnes qui, en intégrant son concept de forme en ronde bosse dans l'espace tridimensionnel, l'élaborent selon des principes esthétiques originaux[195].

Pietro Toesca pensait que le Christ de Sant'Antimo devait avoir un rapport avec le Christ de Courajod[196]. L'historien apercevait dans cette sculpture la particularité des valeurs linéaires qui confèrent une tension à la forme, étrangère aux œuvres d'Italie où la plastique est exprimée par des volumes amples et apaisés. Par ailleurs, les plis du perizonium de Sant'Antimo et d'Abbadia, capables de construire le volume, de l'enrichir, et en même temps de suggérer un mouvement de l'étoffe, sont uniques dans la sculpture en Italie (fig. 45, 46).

Sur les deux sculptures, on retrouve les plis cannelés, en chevrons, définis par des traits fermes, bien incisés et qui se retroussent, comme soufflés, caractéristiques de la sculpture monumentale en Bourgogne dans la première moitié du XIIe siècle (Cluny, Autun, Montceaux-l'Étoile, Arcy, Vézelay, etc.). Le drapé en particulier est taillé dans une forme très proche aux vêtements aux plis serrés que l'on peut admirer dans les reliefs du grand tympan du narthex de l'église abbatiale de la Madeleine de Vézelay.

[195] Par exemple, les chapiteaux du chœur de Cluny qui se rattachent aux bronzes ottoniens du XI° siècle et n'ont rien à voir avec l'art antique sous la forme gallo-romaine. OURSEL M., *L'art roman de Bourgogne*, p. 204.

[196] TOESCA P., *Storia dell'arte*…, cit.

45. 46. Côtés droits du perizonium du Christ d'Abbadia et du Christ de Sant'Antimo 47. 48. Côtés gauches

49. Apôtres sur la gauche du tympan de l'église abbatiale de la Madeleine de Vézelay
50. Apôtres du côté droit du Tympan de l'église abbatiale de la Madeleine de Vézelay

Pour le découvrir, il faut comparer les côtés droits des deux christs en bois (fig. 45-46) avec le mouvement des draperies des deux apôtres sur la gauche du tympan (fig. 49). Les côtés gauches des christs montrent des plis qui ressemblent beaucoup aux draperies des apôtres du côté dextre du Tympan (fig. 50). La chute de l'étoffe a tendance à se disposer en éventail vers le bas et forme de légers gonflements.

Le pli, qui se soulève du nœud central du perizonium du Christ d'Abbadia est une solution unique dans la sculpture en bois d'époque romane (fig. 51). Cette invention étonnante trouve une correspondance dans le mouvement de l'étoffe, soulevée avec un geste recherché dans un relief de la voussure du portail central de Vézelay avec la figuration des frères siamois de Cappadoce (fig. 52), tout en rappelant aussi le mouvement des draperies sur les genoux des apôtres sur la gauche du tympan.

51. Christ d'Abbadia, nœud central du perizonium 52. Vézelay, voussure du portail central, relief avec les frères siamois de Cappadoce

Ces draperies, où le mouvement est suggéré par des formes maniérées, appartiennent à une tradition très ancienne qui dérive des manuscrits carolingiens ; les ateliers carolingiens s'étaient à leur tour inspirés de manuscrits de la basse antiquité.

Pour cette raison, au XIIe siècle, les thèmes profanes se mêlent souvent aux représentations sacrées. Jean Adhémar pensait qu'à Vézelay, l'idée de représenter les personnages levant dans leur main, souvent jusqu'à hauteur de leur tête, un pan de draperie par un geste artificiel, venait surtout des illustrations de Térence (présent dans la bibliothèque de Cluny en deux copies), et que le Maître du tympan connaissait les bas-reliefs gallo-romains, mais aussi des images transmises par un manuscrit du genre du *Psautier* d'Utrecht, principal témoin du dessin d'époque carolingienne[197]. Par ailleurs, il est prouvé que l'enluminure et l'activité culturelle et relationnelle des *scriptoria* monastiques eurent une grande importance pour le développement du dessin et des thèmes iconographiques dans la sculpture monumentale[198].

Cependant, il semble qu'une source stylistique encore plus ancienne, l'art paléochrétien de Syrie, puisse expliquer certains maniérismes et l'agitation des drapés présents dans certains courants de l'enluminure carolingienne. Géza de Francovich montre un dessin de "la trahison de Saint Pierre" du psautier du monastère Pantokrator du Mont Athos (cod. 61, f. 48), executé

[197] ADHÉMAR J., *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*, Londres 1937, Bonchamp-lès-Laval 2005, p. 178; 202-203.

[198] MALE É., *L'art religieux au XII siècle en France, étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, 3°ed. 1925; Armand Colin 1998. NORDENFALK C., *L'enluminure au Moyen Âge*, Genève 1988, p. 62.

à Constantinople au Xe siècle, sous l'influence syriaque, avec un geste du Saint tenant le drapé, qui rappelle la gestualité carolingienne[199] (fig. 53).

La tendance à la narration, pour ses accents dramatiques et expressionnistes ou encore dynamiques, ne vient pas de l'art aristocratique de Constantinople mais de ce courant, issu de Syrie septentrionale entre VIe et VIIe siècle, où le premier art chrétien avait produit des cycles picturaux pour transmettre les enseignements des apôtres et les écritures sacrées. Ces deux courants des provinces orientales de la chrétienté s'exprimaient dans des langages formels souvent opposés, style *narratif-dramatique* et style *solennel-hiératique*, les deux agissaient dans l'art roman d'Occident.

La tête du Christ de la sculpture d'Abbadia, elle aussi, semble copier l'exemple de celle du Christ du tympan : la structure allongée, les cheveux partagés sur le front carré, les grandes oreilles décollées, la barbe avec les boucles arrondies, les yeux et la bouche d'un modèle classique.

53."La trahison de Saint Pierre", psautier du monastère Pantokrator du Mont Athos (cod. 61, f. 48), Costantinople, Xe siècle (Francovich)

Au cours de la dernière restauration du Christ de Sant'Antimo, la tête qui avait été inclinée sur le coté pour représenter le Christ mort, fut replacée dans la position d'origine. Malgré les modifications dues aux restaurations du XVIIIe et du XIXe siècle, on peut toutefois facilement remarquer un modèle proche de celui d'Abbadia.

[199] FRANCOVICH G. DE, « L'arte siriaca e il suo influsso sulla pittura medievale nell'Oriente e nell'Occidente», in FRANCOVICH G. DE, PACE V. (dir.), *Persia Siria e Bisanzio nel Medioevo artistico europeo*, Naples 1984, p. 21, 24, fig. 39.

Les éléments stylistiques communs entre les deux Christs en bois semblent plus importants que les éléments qui les distinguent et la réalisation des *perizonia* est excessivement similaire montrant bien qu'ils ont été exécutés par le même artiste.

Ce sculpteur qui travailla pour les deux puissantes abbayes de la Toscane méridionale devait avoir vu, copié et probablement participé au chantier du décor monumental de l'église abbatiale de Vézelay, commencé suite à la reconstruction de l'église après la destruction de l'incendie du 21 juillet 1120[200]. Il n'est pas surprenant qu'un confrère du Maître du tympan ait travaillé dans des églises abbatiales en Italie à une époque prompte au voyage.

Le monastère d'Abbadia San Salvatore entre le XIe et XIIe siècle était au comble de sa puissance avec ses vastes propriétés, ses nombreux châteaux et ses points de contrôle sur la route principale qui conduisait à Rome. Grâce à la fondation royale, les abbés avaient le titre de comte, bénéficiaient d'une série de privilèges du pape et de la juridiction sur une vaste région.

En 1151, les moines des Sant'Antimo qui devaient avoir terminé depuis peu la construction de la nouvelle église, commencée suite à une donation du comte Bernardo degli Ardengheschi en 1117, auraient demandé protection à l'abbé de San Salvatore[201].

En conséquence, pour la datation des deux sculptures du confrère du Maître du tympan, on pourrait penser à la quatrième et à la cinquième décennie du XIIe siècle, entre la fin des travaux de la nouvelle nef de Vézelay et le début de la tutelle du monastère de Sant'Antimo par l'abbé de Abbadia San Salvatore.

Le Christ d'Abbadia doit avoir précédé celui de Sant'Antimo en raison de l'iconographie du *triumphans,* respectée plus rigoureusement, et de la taille du *perizonium* exécuté avec un contrôle majeur. L'artiste, après la première sculpture, a probablement du s'inspirer davantage du langage bourguignon en adoptant une ligne brisée dans la représentation du Christ en crucifixion.

---

[200] SALET F., *Cluny et Vézelay l'oeuvre des sculpteurs*, Paris 1995, p. 85.

[201] VOLPINI G., *Abbadia S. Salvatore, storia del monastero e del paese*, ed. Paoline 1966, p. 39. SALMI M., *L'architettura romanica in Toscana,* Milan-Rome 1928, p. 50-51. CORVINI R. *Abbazia del Ss. Salvatore al Monte Amiata. Guida e note storiche*, Gênes 1997. MORETTI I. STOPANI R., *Toscane romane*, La Pierre-qui-Vire 1982, p. 141-147.

1.5.1.2 Regard sur la matière

Les sculptures se ressemblent même du point de vue de la technique de fabrication : une seule grande bille de bois sculptée sur laquelle les bras sont insérés par assemblage en tenon et mortaise simple, et bloqués par des chevilles. L'artiste a su faire en sorte que les fissures dues au retrait du bois apparaissent principalement sur les revers des sculptures (fig. 54, fig. 55). Les revers ne sont pas évidés et les ceintures du perizonium sont taillées à l'arrière par plis cannelés qui se ressemblent. Dans le dos du Christ d'Abbadia, une logette pour reliques (H 6,2 ; L 6,2 ; P 4 cm) est creusée au trépan entre les épaules et fermée par un volet.
Le Christ de Sant'Antimo a une logette pour reliques rectangulaire sur la poitrine, creusée au ciseau et fermée, elle aussi, par un volet (fig. 56). Un papier avec la date de la restauration de 1896 a été retrouvé pendant l'intervention de conservation en 1978[202]. Aujourd'hui, en l'absence de données stratigraphiques et après de nombreuses interventions, il est difficile de se prononcer sur l'authenticité de cette logette, mais elle pourrait être d'origine.

54. Revers de la sculpture d'Abbadia San Salvatore avec logette pour reliques
55. Revers de la sculpture de de Sant'Antimo
56. Logette pour reliques de la sculpture de Sant'Antimo

La sculpture du Christ d'Abbadia a été modifiée sur la poitrine et le ventre, probablement au moment des reprises de polychromie du XIVe et du XVIIIe siècle. Il s'agit d'altérations du volume qui n'ont pas une grande importance pour l'évaluation de l'œuvre, malgré la perte d'informations précieuses sur le détail de la sculpture. Le suppedaneum aurait pu être figuré

[202] TORRITI P., cit.

comme celui de Sant'Antimo mais il semble modifié aux ciseaux et on y voit des signes de brûlure.

La tête du Christ de Sant'Antimo est très abimée et la croix n'est pas d'origine, les doigts des mains sont brisés et ceux des pieds sont dégradés. Le pli du nœud avec une partie de la ceinture a disparu et une grande partie du personnage sculpté sur le suppedaneum est brulé. Il y a moins d'éléments utilisables pour les comparaisons stylistiques. L'œuvre a été restaurée à une strate polychrome ancienne mais pas d'origine. Le bord du perizonium de cette sculpture était décoré avec une bande, peut-être dorée, comme celle du Christ en déposition de Pise.

Le revêtement polychrome est encore plus altéré sur le Christ d'Abbadia qui, après avoir été repeint sept fois, a gardé intact seulement la strate de couleur du surpeint du XVIIIe siècle sur la sculpture, et une strate du XVe siècle sur la croix. Nous avons restauré l'œuvre à la première polychromie bien conservée[203].

À l'origine, le perizonium était peint en bleu avec les revers rouges. Les analyses stratigraphiques et chimiques ont montré que la couleur du XIIe siècle était très fragile puisqu'elle était caractérisée par un liant à base d'une émulsion à phase externe aqueuse. La couleur était appliquée sur une sous-couche composée d'ocre rouge et d'ocre jaune, sur laquelle avait été appliquée de la colle chargée avec du sulfate de calcium (*gesso*). Sur la croix, le bois avait été peint avec un pigment noir de carbone[204] avant d'appliquer la couleur.

Ces données correspondent à celles publiées par Mikkel Scharff sur les techniques d'époque médiévale en Europe du Nord, où l'emploi de couches de préparation colorée sur les œuvres en bois polychromé[205] a très souvent été constaté. Cette technique picturale semble totalement absente sur les œuvres médiévales au sud des Alpes.

---

[203] BERTONI N., CREN S., « L'intervento di restauro », in ALESSI C. (dir.), *Il crocifisso romanico di Abbadia San Salvatore. Restauro e precisazioni critiche*, Quaderni della Soprintendenza PSAE di Siena e Grosseto, 2008, p. 56-77. BERTONI N., CREN S., « Note dal restauro del crocefisso di San Salvatore »…, cit.

[204] Analyses par Pietro Rosano (Padova 1998) et Pro Arte (Padova 1999).

[205] SCHARFF M., « Early medieval painting techniques in Northern Europe: A discussion of the use of colored grounds and other notable techniques», in *Polychrome skulptur in Europa*, Hochschule fur Bildende Kunste, Dresden, Dresde 1999, p. 47-52.

1.5.1.3 Les reliques du Christ d'Abbadia San Salvatore

En 1999, pendant la restauration, nous avons ouvert le volet en bois à l'arrière de la sculpture, en présence des moines, et nous avons constaté qu'il y avait encore des reliques[206]. La découverte de reliques dans les sculptures est un fait exceptionnel car, le plus souvent, les logettes sont vides. Les reliques du Christ d'Abbadia devaient être très importantes parce que le sachet qui les contenait était lié et scellé, avec le sceau rond en cire pour les authentifier. À l'intérieur, il y avait des ossements fermés dans un autre sachet et un petit parchemin plié sur lequel étaient écrits les noms des Saints Fortunato et Ponziano (fig. 57). Le sceau, avec la représentation d'un moine et l'écriture « *Ursus Monacus »,* n'a pas de rapport avec les abbés connus d'Abbadia San Salvatore mais il pourrait s'agir d'un sceau épiscopal (fig. 58).

57. Parchemin avec les noms des Saints Fortunato et Ponziano et parchemin avec l'inscription en minuscule caroline
58. Le sceau, avec l'écriture « *Ursus Monacus »*

Sur le fond de la logette, dans un bout de laine, il y avait un autre petit os et un parchemin avec l'inscription en minuscule caroline *« de captivitate d .. (domini) de cuna dni (domini) »* (fig. 57).

[206] La description des reliques est publiée dans BERTONI N., CREN S., « Note dal restauro del crocifisso di San Salvatore », in PREZZOLINI C., (dir.) *Il crocifisso di Abbadia San Salvatore e il Mistero della passione, morte e resurrezione del Signore*, Montepulciano 2010, p. 33-41. Après la restauration, les reliques ont été remises dans la logette avec un document daté et signé par l'évêque de Sienne. Les inscriptions en minuscule caroline sur parchemin (H 1 cm, L 6 cm c.a.), sont semblables à celles reconnues en 1860, par l'évêque d'Autun, dans la logette de la Vierge en bois de Tournus. CURÈ H., *Saint Philibert de Tournus. Guide historique et descriptif de l'abbaye*, Saint-Seine-l'abbaye 1957; reed 1984, p. 335, note 2.

Les reliques des deux Saints furent achetées par Rolando, abbé entre 1188 et 1220[207]. Les deux groupes de reliques pourraient donc avoir été insérés lors de la première restauration complète de la sculpture au moment du passage de l'abbaye aux moines cisterciens arrivés en 1228. Toutefois, la logette semble d'origine et le bout de laine avec l'inscription en minuscule caroline sur les reliques du Christ pourrait bien être un dépôt original.

En général, les statues de Vierge contenant des reliquaires sont plus connues, mais depuis le XIe siècle jusqu'à la Renaissance, la pratique de creuser des logettes pour contenir des reliques dans la tête, à l'arrière ou dans la poitrine des Christs en bois est assez répandue en Europe.

Le Christ de Saint Georg, musée Schnütgen de Cologne (dernier tiers du XIe siècle), a une logette dans la nuque, le Christ de l'église de Cappenberg et le Christ de Forstenrieder, de la fin du XIIe siècle, ont des logettes carrées derrière le dos[208]. Le Christ bourguignon conservé au Cleveland Museum a une logette ronde dans le ventre, comme le Christ dans l'église Saint-Barthélemy de Chérier dans le Forez près de Roanne, daté à la moitié du XIIe siècle. La logette de cette dernière sculpture semble cependant avoir été interprétée comme trou de fixation, pendant la dernière restauration[209].

Manuela Beer a établi une liste complète de sculptures allemandes en bois de Christ contenant des reliques[210]. Neuf parmi les dix-sept christs du Xe-XIIe siècle ont des reliquaires. Parfois, ces découvertes peuvent aider à dater assez précisément les sculptures, comme, par exemple, dans le cas des deux parchemins trouvés dans la tête du Christ de Ringelheim qui le relient à l'époque de l'évêque Bernward (960 - 1022), ou bien les reliques trouvées dans la nuque du Christ de Benninghausen qui confirment sa datation à la deuxième moitié du XIe siècle[211].

En Allemagne, les trous de trépan dans la tête de sculptures, qui dérivent de la fixation du tronc de bois à la table de travail pendant la taille, et l'application de la polychromie, ont

---

[207] PREZZOLINI C., « Notitia consecrationis et nomina sanctorum», in *950° della consacrazione della nuova chiesa dell'Abbazia di San Salvatore al Monte Amiata; 1035-1985*, Abbadia San Salvatore 1985, p. 13-16.

[208] TAUBERT J., *Farbige Skulpturen. Bedeutung, fassung, restaurierung*, München, 1978, p. 28-29. BUCHENRIEDER F., TAUBERT J., « Zur Restaurierung des Forstenrieder Kruzifixus», in TAUBERT J., *Farbige Skulpturen*… cit, p.135-144.

[209] LAFAY B., « Christ en croix. Chérier, église Saint-Barthélemy », in *Restauration & restitution du beau*, Pommiers-en-Forez 2004, p. 113.

[210] BEER M., *Triumphkreuze des Mittelalters. Ein beitrag zu Typus und genest im 12 und 13 Jattrhundert,* Ratisbone 2005, p. 57-59.

[211] BEER M., cit. p. 184-185.

souvent été utilisés pour contenir des reliques[212]. Il semblerait qu'en France, la tradition de creuser des logettes carrées ou rondes dans le corps de la sculpture soit plus répandue, contrairement aux sculptures allemandes où les traces de logettes sont plus nombreuses dans la tête. Une étude et un inventaire des sculptures de France et d'Italie contenant des logettes pour reliques restent encore à faire.

[212] TAUBERT J., *Farbige Skulpturen*… cit., pag. 28. Des petits reliquaires byzantins en or à forme de croix ont été trouvés dans les têtes des christs de Halberstadt et de Roskilde au Danemark. Une petite croix byzantine a été découverte dans la tête du Christ provenant de la basilique d'Aquileia ; la sculpture est œuvre d'un artiste allemand du début du XIIIe siècle. INNOCENTI C., YANAGISHITA M., « Il restauro della crocettina in argento e smalti » in BLASON SCAREL S., *Il Cristo ritrovato. Dalla basilica dei Santi Felice e Fortunato di Aquileia alla cappella Bresciani di Cervignano del Friuli : confronti e restauri*, Aquileia 2006.

1.6 Art d'Auvergne en Bourgogne

1.6.1 La Vierge à l'Enfant de Tournus

59. Vierge de l'église abatiale de Tournus

La Vierge, conservée dans une chapelle latérale de l'église de Saint-Philibert de Tournus (fig. 59), proviendrait de la tradition de Saint-Pourçain en Bourbonnais dans l'Allier (Auvergne). Ce prieuré bénédictin était l'une des principales dépendances de l'abbaye de Saint-Philibert de Tournus, et en l'absence de données documentaires, on peut imaginer qu'un artiste auvergnat ait sculpté la statue pour l'église abbatiale de Tournus. Avant la restauration de 1860, la polychromie noire de cette sculpture lui avait valu l'appellation de Notre-Dame-la-Brune et elle a été énumérée, à tort, parmi les Vierges noires[213].

[213] ARÈS J. d', « Le Vierges noires en France », in *Revue archéologique,* p. 184. CASSAGNES-BROUQUET S., CASSAGNES J. P., *Vierges noires,* Rodez 2000, p. 94-95.

L'Auvergne fut un important centre de production de sculptures en bois à l'époque romane. L'intense vie religieuse et le fervent culte marial nous ont transmis environ soixante dix Vierges polychromes; un nombre exceptionnel pour une seule région.

En 1902, Paul Brune avait signalé la ressemblance de la sculpture de Tournus avec le type auvergnat des Vierges d'Orcival, de Marsat, de Ronzières et de Verghas, en avançant l'idée que toutes ces sculptures pouvaient être le produit d'un atelier unique[214].

Louis Bréhier distinguait ensuite, en deux grands groupes stylistiques, les sculptures de Vierges en Majesté d'Auvergne selon les procédés employés pour le traitement des draperies[215].

Le premier groupe est caractérisé par les plis espacés et plats, disposés en escalier et qui se répandent en courbes ellipsoïdales sur la poitrine de la Vierge, sur les épaules et sur les bras. La draperie sur les pieds est légèrement relevée en s'écrasant au sol sur les côtés. Un des plus beaux exemples de ce *groupe aux plis en ellipse* est la statue de Vierge provenant de la chapelle Saint-Victor-de-Montvianeix dans le Puy-de-Dôme (fig. 60), conservée aux Cloisters de New York, datée à la moitié du XIIe siècle[216].

Le deuxième groupe observé est celui avec les plis des draperies très fins et rapprochés, avec des ondulations harmonieuses en courbes concentriques, comme sur la Vierge de Marsat[217] (fig. 61), la Vierge du Louvre[218] (fig. 62), et la Vierge du Musée des Beaux–Art de Lyon provenant de Saint Flour[219] (fig. 63).

---

[214] BRUN P., « Canevas d'une Notice sur N.-D la –Brune », in *L'Abbaye de Tournus*, Tournus 1902, p. 123-124.

[215] BRÉHIER L., « Vierges romanes d'Auvergne », in *Le Point, Revue artistique et littéraire*, 1943, p. 12-34.

[216] H 68,6 cm. FORSYTH I. H., *The Throne of Wisdom*… cit. fig. 60-63, Reg. 3, p.158-159. KAGÈRE L., « The Montvianeix Madonna : materials and techniques in 12th-century Auvergne », in *ICOM Committee for Conservation*, vol. II, Rio de Janeiro 2002, p. 507-512.

[217] Notre Dame de Marsat (Puy-de-Dôme), redoré, H 80 cm. L'enfant est placé de biais. GYBAL A., « La sculpture. Les vierges romanes auvergnates », in GYBAL A., *L'Auvergne berceau de l'art roman*, Clermont-Ferrand 1957, fig. p. 88. AA.VV., *Vierges*…, fig. 43-47. FORSYTH I. H., cit. fig. 101, Reg. 35, p. 172-173.

[218] GABORIT J. R., FAUNIÈRES D, *Une Vierge en Majesté*, Paris 2009.

[219] Inv. B 1751; acquise en 1934; H. 71 ; L 31; P. 30 cm. Bois de charme polychrome et appliques de métal, cuivre doré orné de pierres précieuses. Deux cavités à reliques sont visibles sur le sommet de la tête et sur la poitrine. Datée seconde moitié du XIIe siècle. FORSYTH . I. , cit. fig. 97, Reg. 33, p. 171-172.

60. Vierge provenant de Saint-Victor-de-Montvianeix, New York, Cloisters
61. Vierge de Marsat
62. Vierge provenant du Forez, Musée du Louvre
63. Vierge provenant de Saint Flour du Musée des Beaux–Art de Lyon

La Vierge de l'Adoration de Mages du portail sud de l'église Notre-Dame du Port à Clermont-Ferrand, œuvre de sculpture monumentale, a été rapprochée par Bréhier, à ce groupe aux *plis fins en courbes concentriques*. L'attitude rare de l'Enfant-Jésus, placé de biais, l'associe à la sculpture de Tournus.

Ilene Forsyth a montré, dans son étude approfondie des sculptures auvergnates, qu'à l'intérieur du *groupe aux plis en ellipse*, un ensemble d'œuvres aurait été créé par un même artiste, ou tout au moins par un même atelier. La Vierge de Montvianex serait l'une d'entre elles et il faudrait chercher la localisation de cet atelier dans le Puy-de-Dome, près de Clermont-Ferrand.

Dans ce groupe de nombreuses sculptures, la Notre-Dame de Claviers de Moussages[220], la Vierge de Montvianeix et la Morgan Madonna du Metropolitan (fig. 64), pourraient avoir été l'œuvre du même remarquable maître appelé *the Morgan Master*, du nom de John Pierpont

[220] Notre-Dame de Claviers, Moussages (Cantal), église Saint-Barthélhémy. H 81 L 32 P28 cm. Deuxième moitié du XIIe siècle. Restauration 1958. GRAVELINE F., DEBAISIEUX F., DEBAISIEUX M., *Vierges romanes*, fig. p. 21 détail. MÉZARD B., SAUNIER B., *Les majestés du Cantal*, Aurillac 1992 fig. p. 61. FORSYTH I. H., cit. 1972, fig. 57-58-59, Reg. 2, p. 157-158.

Morgan qui a donné la Vierge la plus belle au Metropolitan Museum of Art de New York en 1916[221].

Dans ces œuvres, le volume tridimensionnel est très marqué et le rythme elliptique des plis traite la surface de façon abstraite en donnant l'impression d'une énergie contenue par la forme plastique. Ces formes unies à l'attitude immobile et au regard lointain transmettent une forte impression de spiritualité et de transcendance.

Le deuxième groupe de sculptures traitées avec des plis fins en courbes concentriques est identifié par Ilene Forsyth comme *Tournus manner*. Sont à rajouter à cet ensemble la Vierge de Chalus-Lembron[222], et celle provenant de la collection Guennol conservée au musée Metropolitan de New York[223] (fig. 65). Le troisième groupe, avec les Vierges revêtues d'une sorte de chasuble décorée, comme les Vierges de la Chomette[224] et celle de Sauges[225], est vraisemblablement un développement du schéma de Tournus. Les ateliers du *Morgan Master* et celui de la *Tournus manner* sont, selon Forsyth, proches géographiquement et contemporains, ils sont à dater autour du troisième tiers du XIIe siècle.

Sur la base de l'analyse des historiens de l'art, on dirait que cette petite Vierge à l'Enfant de Tournus, qui a tellement été altérée par la restauration du XIXe siècle qu'elle fait penser à une copie néo-romane, est déterminante pour juger une grande partie de la sculpture romane auvergnate en bois.

---

[221] H 78,7 ; FREEMAN M. B., « A Romanesque Virgin from Autun », in *MMA Bulletin*, VIII (Dec. 1949), p. 114. FORSYTH I. H., cit. fig. 54-56, Reg. 1, p. 156-157. LITTLE C.T., « Romanesque Sculpture in North American Collections », in *Gesta*, International Center of Medieval Art, XXVI, 2 (1987), p. 153-54.

[222] Chalus-Lembron église, depuis 1983 conservée au Trésor de la Cathédrale de Clermont-Ferrand ; H 72 cm , avec l'Enfant-Jésus placé de biais et logette pour reliques dans le dos. FORSYTH, cit., fig. 102, Reg. 36, p. 173.

[223] Vierge de la collection Guennol, prêt depuis 1948 au Musée Metropolitan par Mr. Et M.me A. B. Martin; H 67,9 cm. ; Elle a deux ouvertures, bouchées, sur la tête et sur la poitrine comme la Vierge provenant de Saint Flour du Musée de Lyon. FORSYTH, cit., fig. 95-96, Reg. 32, p. 170-71 ; GABORIT J. R., FAUNIÈRES, *Une Vierge*…, cit., fig. p. 44-45.

[224] Notre-Dame de la Chomette (Briude), dépendait autrefois de l'évêché de Saint –Flour, église paroissiale deuxième moitié du XIIe siècle, H 71 cm; restauration 1991. Voire Vierge de Saugues.Vêtue d'une chasuble. Sur le trône décor qui peut rappeler l'ornementation de plaques d'orfèvrerie. BRÉHIER L., cit.; FORSYTH, cit., fig. 115, Reg. 47, p. 176. MÉZARD B., SAUNIER B., *Les majestés*... cit., fig. p. 65.

[225] Saugues (Haute-Loire) Notre Dame de Saugues, h 70 cm. AA.VV., *Vierges*…, fig. 55-58. F. GRAVELINE, F. DEBAISIEUX, M. DEBAISIEUX, *Vierges*, fig. détail p. 21. FORSYTH, cit. fig. 112, Reg. 45.

En ce qui concerne l'iconographie, il faut noter que la Vierge de Tournus, contrairement aux sculptures issues des principaux lieux de production artistique de Bourgogne, ne porte pas la couronne royale, et elle est habillée à l'antique comme la majorité des statues d'Auvergne. Cependant, pour la Vierge de Tournus, ce n'est pas l'idée de la *Vierge Hodighitria* byzantine, avec le maphorion sur le voile et le geste qui présente l'Enfant de la main droite, qui est représentée. L'Enfant Jésus garde sa traditionnelle tunique avec *pallium* mais la Vierge est revêtue d'une *paenula cucullata*, un simple manteau avec capuchon.

64. Morgan Madonna du Metropolitan
65. Vierge ex collection Guennol conservée au musée Metropolitan de New York
66. Vierge de l'église d'Orcival

En Auvergne, on observe une prédilection pour un schéma iconographique proche des toutes premières représentations de la Vierge comme *Christotokos* (Mère de Jésus) plutôt que comme *Theotokos* (Mère de Dieu). Il semblerait que la formule iconographique utilisée provienne de Syrie ou de Palestine, lieus où furent créés les tous premiers cycles sur la narration des évangiles dont il ne reste aucune trace.

Des représentations pourraient avoir été transmises par les objets transportés en Occident par les pèlerins, telles que les ampoules pour l'huile sainte du VIe siècle de Monza et de Bobbio (Tesoro del Duomo et Museo dell'abbazia di San Colombano), ou à travers les miniatures des livres de l'Évangile, comme celui du moine Rabula, conservé dans la Biblioteca Laurenziana

de Florence, réalisé en 586 dans le monastère de Saint Jean de Zagba en Mésopotamie[226]. Dans ces régions, le nestorianisme était le plus répandu. Pour ce courant du christianisme oriental, devenu hérésie après les formulations dogmatiques issues du concile d'Éphèse et des conciles suivants, la Vierge Marie était seulement la mère de Jésus, investi par le Verbe divin seulement après avoir été fait homme.

La représentation de la Vierge avec la tête couverte d'un manteau à capuchon la relie idéalement aux plus humbles figurations de Marie des premiers siècles de la chrétienté, en transformant la statue en évocation historique, en récit chargé de forte signification spirituelle. On retrouve cette même figuration dans les peintures murales de l'église de Santa Maria foris portas à Castelseprio en Lombardie. Ces fresques représentent les histoires de l'enfance de Christ selon un évangile apocrif de Saint Jacques écrit en Egypte, elles sont datées entre VIe et la première moitié du IXe siècle, et sont attribuées à un maitre provenant de Constantinople ou de Syrie[227].

Louis Bréhier avait vu la ressemblance de la Vierge de Tournus avec celle sculptée dans la scène de l'Adoration de Mages de l'église Notre-Dame du Port à Clermont-Ferrand. La Vierge y est figurée assise sur un trône au montants bas, les plis en courbes concentriques sur la poitrine, les plis fins sur les jambes, la *paenula* pour la Vierge, la tunique avec *pallium* pour l'Enfant. Même le geste naturel avec lequel l'Enfant est placé de biais rappelle la Vierge de Tournus.

Ilene Forsyth pensait que le thème de l'adoration des mages avait une certaine importance pour la formation de l'iconographie des nombreuses Vierges à l'Enfant, et que des statues des Vierges en trône devaient être utilisées dans les récits paraliturgiques qui se développèrent au XIe et au XIIe siècle, quand l'Épiphanie était jouée par les clercs en costumes de Rois mages[228].

Un même modèle de représentation dans la sculpture monumentale et dans la sculpture sur bois pouvait correspondre à la narration de l'Épiphanie, entre XIe et XIIe siècle, et il ne faudrait pas chercher une dérivation de l'une à l'autre sur la base de l'iconographie. Il s'agit d'un schéma généralement partagé. En effet, on retrouve aussi cette iconographie dans la

---

[226] FRANCOVICH G. DE, « La problematica dell'arte siriaca », in FRANCOVICH G. DE, PACE V. (dir.), *Persia Siria e Bisanzio nel Medioevo artistico europeo*, Naples 1984, p. 190-201.

[227] ARGAN G. C., *Storia dell'arte italiana*, vol. I, Florence 1975, p. 232-233. Et dans l'église de Santa Maria Antiqua à Rome : la Vierge de la peinture de la crucifixion, datée 741-742.

[228] FORSYTH I. H.,« Magi and Majesty a study of romanesque sculpture and liturgical Drama », in *Art Bulletin*, L, 1968, p. 215-222. FORSYTH I. H., *The throne*…, cit. p. 50-59.

Vierge d'Orcival (fig. 66), statue-reliquaire en bois couverte de métal où les mains sont maintenues dans la même position rigide et peu naturelle que les bustes reliquaires[229].

La Vierge d'Orcival est vêtue d'une *paenula cucullata* aux plis fins sur les jambes et derrière le dos, et aux plis en courbes concentriques sur les épaules et sur la poitrine. Elle est une des rares sculptures couvertes de plaques de métal précieux à repoussées encore conservées. La Vierge de Beaulieu, la Vierge de Rocamadour[230] et celle du Louvre[231] (provenant du Forez), toutes datées XIIe siècle, sont les seules de France sur lesquelles des plaques de métal ou des restes d'accrochage ont été observés.

Trois œuvres de ce genre sont conservées en Allemagne : la Vierge dorée d'Essen (980 environ), celle mutilée du trésor de la cathédrale d'Hildesheim (1000-1015), la Vierge de Paderborn (1051-1076) mais ces deux dernières ont perdu le revêtement métallique. Une est conservée en Belgique : la Vierge de Walcourt (XIe siècle).

Sur huit sculptures de ce groupe, seulement deux sont couronnées et cinq ont des réceptacles pour reliques. Par rapport aux bustes reliquaires, les formes des draperies sont plus variées et les gestes ne sont pas rigides. Pourtant, il semble que la fonction du type statue-reliquaire ait eu un rôle important pour la plupart de ces statues couvertes de métal, et que pour ce groupe, l'insertion de reliques ne soit pas seulement une façon de sacraliser l'œuvre.

Il est rapporté qu'en France, il existait des statues couvertes de placages de métal et contenant des reliques certainement depuis le Xe siècle[232], et qu'au cours du siècle, dans le Massif Central, la pratique de couvrir les statues de fines feuilles de métal était plus généralisée[233].

---

[229] La main droite de la Vierge est du XVIIe siècle, la gauche est plus tardive, mais à l'origine elles ne devaient pas être dans une position très différente.

[230] ROCACHER J., *Rocamadour et son pèlerinage. Étude historique et archéologique*, Toulouse 1979, p. 93-97.

[231] GABORIT J. R., FAUNIÈRES, *Une Vierge*…cit.

[232] Relation par le diacre Arnaud (Ms. de Clermont 145, fols. 130-134). La première statue de la Vierge trônant en or et pierres précieuses dont nous avons connaissance avait été commandée en 946 par l'évêque Etienne de Clermont à Aleaume, architecte et orfèvre, et à son frère Adam, pour y enfermer des reliques de la Vierge. Elle était composée d'une âme en bois, revêtue entièrement de métal travaillé au repoussé. Dessin de la Vierge de Clermont ; Clermont-Ferrand, Bibliothèque municipale, ms. 145, fols. 130 v, après 984. BRÉHIER L., « La Cathédrale de Clermont au Xe siècle et sa statue d'or de la Vierge », in *La Renaissance de l'art français*, VII, 1924, p. 205-210.

[233] Selon la chronique contenue dans le *Liber miraculorum Sanctae Fidis* de Bernard d'Angers qui, en 1013 voyageait à travers la France avec l'évêque Fulbert de Chartres : « …d'après un ancien usage et une coutume antique spécialement en vigueur dans la région d'Auvergne, chaque église fait confectionner une statue en or, en

Étrangement pourtant, à part la statue de Sainte Foy de Conques[234], les sculptures précédant le XIIe siècle ne se sont pas conservées comme celles du groupe allemand[235].
Bruno Saunier se demandait justement « Que se passe-t-il pendant le XIe siècle ?…peut-être faudrait-il revoir la datation des œuvres existantes ? »[236].

L'ancien schéma iconographique de la Vierge en trône de l'Adoration de Mages est décliné dans les sculptures-reliquaires, dans la sculpture monumentale et dans la sculpture sur bois. Celle-ci semble traduire le schéma selon deux formes stylistiques. Une plus proche de la sculpture monumentale, interprétée par la filiation du *Morgan Master*, et l'autre plus proche des statues-reliquaires illustrée par la *manière de Tournus*.
Louis Bréhier estimait que « La première manière représente les débuts de la sculpture, la seconde répond au style qui se développe vers 1140 »[237]. Comme le présumait Ilene Forsyth, ces deux ateliers pouvaient aussi être contemporains, mais elle n'avance pas d'arguments convaincants en poussant la datation de la production des deux groupes au milieu de la deuxième moitié du XIIe siècle, sur la base d'analogies avec la sculpture sur pierre[238] ; analogies qui sont surtout iconographiques.
D'ailleurs, la confrontation avec la sculpture monumentale n'efface pas une possible chronologie qui démarrerait tôt. Les plis espacés et plats, disposés en escalier, qui se répandent en courbes sur les bras du groupe du *Morgan Master* rappellent la convention

---

argent ou tout autre métal, selon ses ressources, et y enferme avec honneur, soit le chef, soit quelque autre relique insigne du saint ».

[234] Datée du Xe siècle, il pourrait s'agir d'une œuvre païenne du Ve siècle transformée par la suite en Majesté; TARALON J., *Arti suntuarie,* in GRODECKI L., MÜTHERICH F., TARALON J., WORMALD F., *Il secolo dell'anno Mille*, Milan 1981, p..

[235] Le saint Pierre en Majesté d'Albepierre-Bredon (prieuré de Bredons) en dépôt au musée de la Haute-Auvergne de Saint-Flour, avait été daté par Abel Beaufrère au moment de la construction de l'église entre 1075 et 1095, mais par la suite sa datation est devenue deuxième moitié du XIIe siècle. La sculpture était couverte de plaques de plomb et montre deux niches reliquaires situées au dos et sur la tête. BEAUFRÈRE A., « Une découverte archéologique : La statue romane de saint Pierre à Bredons, près de Murat », *Revue de la Haute-Auvergne*, XXXIV, 1954-1955, 246-254. MÉZARD B., SAUNIER B., cat., *Les majestés* ... cit., p. 80-81.

[236] *Ibidem*, p. 16.

[237] BRÉHIER L., cit., p. 33.

[238] Les reliefs de Notre-Dame-du-Port à Clermont-Ferrand, 1160; le relief de la Vierge trônant de l'église de St-Hilarion Perse à Espalion (Aveyron); le chapiteau de l'ancien chœur de l'abbatiale Saint-Pierre de Mozac, 1165, FORSYTH I. H., cit., p. 140-141.

formelle des plissés qui fait remonter les vêtements contrairement aux lois de la pesanteur. Ils ont, par exemple, été utilisés pour construire le volume à la fin du Xe siècle à Toulouse, et ensuite, sur la façade de Notre-Dame-la-Grande à Poitiers. À Cluny aussi, l'utilisation du rendu linéaire pour le relief est interprétée par succession de reliefs plains.

Dans ce groupe de sculptures en bois d'Auvergne, le trait stylistique dérivé du dessin et de la peinture est encore chargé d'une forte abstraction et de décorativisme. La forme solennelle et hiératique d'Orient, dont l'élément abstrait a pour fonction d'assurer l'expression des valeurs spirituelles, est interprétée avec un esprit de narration, en révélant la présence corporelle-plastique de la Vierge et en la figurant dans son habit traditionnel. Les deux attitudes, celle hiératique et celle narrative, sont réunies dans l'atelier du *Morgan Master* pour exprimer le concept transcendantal de la Mère de Dieu.

Dans la *manière de Tournus,* les formes sont plus proches aux statues-reliquaires et aux arts somptuaires. Tout en respectant l'attitude immobile et frontale de l'image, il n'y a pas une conception ornementale de volumes, les plis ne montrent pas de solutions abstraites ou issues de la sculpture monumentale. La fonction de l'œuvre comme présence de la réalité matérielle, et comme contenant du sacré, compte avant tout.

La reproduction du geste rigide des bras des bustes reliquaires semble avoir été négligée en Auvergne pendant la première élaboration de la représentation de la Vierge à l'Enfant. Elle sera reprise plus tard, même dans d'autres régions artistiques, quand l'idée de la sacralité des sculptures-reliquaires sera évoquée délibérément dans la sculpture sur bois. Un parcours qui, en partant de sculptures comme la Vierge de Tamnay et d'Avallon, arrivera au cours du XIIIe siècle jusqu'aux Madones du centre d'Italie[239].

Le culte de reliques et les arts somptuaires ont eu un rôle important pour le développement de la sculpture en époque romane[240], et le groupe de la *manière de Tournus* en témoigne.

---

[239] Par exemple, la Madonna du musée de Spello; La Madonna de la cathédrale de Arezzo (avec reliquaire dans le dos), la Madonna de Anghiari, Museo di Palazzo Tagliesco; la Madonna de Montemarchi, église de Santa Maria della Pace; FRANCOVICH G. DE, « Una scuola d'intagliatori tedesco-tirolesi e le Madonne romaniche umbre in legno », in *Bollettino d'Arte*, XXIX, 1935, p. 207-228. SPERANZA L., ARMANDI M., REFICE P., « cataloguo delle sculture», in MAETZKE A. M., dir., *La Bellezza del sacro. Sculture medievali policrome,* Arezzo-Florence 2002, p. 75-83 et p. 93-95.

[240] L'argument est étudié par : BRÉHIER L. « Les origines de la sculpture romane », in *Revue des deux mondes*, LXXXII, 1912, p. 870-901; DESCHAMPS P., « Étude sur la renaissance de la sculpture en France à l'époque romane », in *Bulletin Monumental*, LXXXIV, 1925, p. 6-98 ; HAMANN R., « Die Salzwedeler Madonna », in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, III, 1927, p.77-144 ; KELLER H., « Zur Entstehung der sakralen Vollskulptur in der Ottonischen Zeit », in *Festschrift für Hans Jantzen*, Berlin, 1951, p. 70-90 ; FORSYTH I. H.,

Toutefois, cette importante production auvergnate a eu une influence limitée sur la création, que nous pouvons considérer à peu près contemporaine, des sculptures en bois de Bourgogne. Les œuvres qui dépendent de Cluny, Autun, Vézelay s'avèrent indépendantes du point de vue stylistique, iconographique et technique. Uniquement le rôle symbolique et la fonction de la statue-reliquaire ont parfois été repris.

The throne of Wisdom… cit., Princeton 1972, p. 31-38; HUBERT J., HUBERT M.C., « Piété chrétienne ou paganisme? Les statues-reliquaires de l'Europe carolingienne », in *Cristianizzazione ed organizzazione ecclesiastica delle campagne nell'alto Medioevo : espansione e resistenza,* Centro Italiano di Studi sull'Alto medioevo, Spoleto 1982, p. 235-275.

1.7 Les sculptures méconnues

1.7.1 Vierge de Tamnay

67. Vierge de Tamnay, Musée de la Porte du Croux, Nevers

Le 9 juillet 1874, la Société d'études de Nevers reçut en don par M. de Pierredon, deux statues en bois provenant de l'église de Tamnay. Elles représentaient la Vierge assise, anciennement peinte et dorée, attribuée au XIIIe siècle (fig. 67), et un enfant, attribué au XVe siècle[241]. Le don de M. de Pierredon est important ; en effet, la Vierge est bien plus ancienne. On ignore pourtant les circonstances par lesquelles M. de Pierredon était d'abord devenu propriétaire d'un bien appartenant à l'église, vu l'état très lacunaire de l'œuvre, c'est probablement grâce à cette donation que la sculpture en bois a été conservée jusqu'à nos jours, en dépôt au Musée de la Porte du Croux à Nevers.

[241] Séance du 9 juillet 1874, 2e registre des procès verbaux des séances de la société Nivernaise, *Bulletin nivernais*, 9° vol., 1874, p. 114.

L'œuvre a perdu sa polychromie d'origine, la tête garde des traces de couleur brune sur les cheveux et un surpeint noir sur le visage, tous deux assez récents. Le support en bois de feuillu montre de nombreuses pertes. L'Enfant Jésus était taillé à part et fixé au centre avec trois chevilles en bois, sur les genoux de la Vierge, et il semblait être assez grand. Les deux mains, qui étaient positionnées de façon symétrique et insérées par des tenons dans les poignets, ont disparues. Le côté gauche de la sculpture est le plus abîmé : les plis de la veste autour du pied sont totalement absents. La tête, le nez, et la basse couronne sont dégradés. L'arrière est semblable à celui de la Vierge de la Chapelle-de-Bragny : il est évidé, seulement sous le siège, et les détails du voile sont sculptés. Le voile, les bras et le siège sont taillés pour être vus sur tous les côtés. Une logette pour reliques est placée derrière l'épaule droite. C'est un trou cylindrique d'un diamètre de 4,3 cm, qui, à l'origine, était fermé par un couvercle[242] (fig. 68).

La finesse des formes de cette sculpture, et la subtilité de leur abstraction, sont perceptibles malgré son mauvais état de conservation.

La Vierge est représentée revêtue d'un bliaud, dont on peut remarquer les longues manches. Sur la tête, elle porte un voile sous une basse couronne qui, à l'origine, avait un cabochon central. La robe est étroite sur le buste. Sous le col en V, la chemise est rendue par de petits coups de ciseau à bois. Un collier pendentif au ras du cou montre un médaillon arborant peut-être un monogramme (fig. 69). Ce collier pendentif rappelle le collier de la Notre-Dame d'Evegnée, sculpture d'école mosane du XIe siècle (fig. 20). Mais la forme du bijou de la Vierge de Tamnay est singulière, on dirait qu'il s'agit d'une reproduction des verres diatrêtes à estampille ronde, d'origine orientale. Ces pièces de verre à décor moulé étaient produites à Constantinople, dans les ateliers de verrerie, pour être employées comme pendentifs et bagues jusqu'à la conquête arabe du VIIe siècle[243].

---

[242] Une logette pour reliques de forme cylindrique se trouve aussi dans la sculpture de Vierge provenant de la chapelle de Saint-Victor de Montvianeix (Puy-de-Dome), XIIe siècle, conservée aux Cloisters de New York. Bois de noyer, H 79,37 L 32,38 P 29,21. FORSYTH I. H., The Throne *of Wisdom*, 1972, p. 16-17, 19, n. 38, 22, 136-37,158, Register 3 (prev. Bibl.), fig. 60-63. LITTLE C. T., « Romanesque Sculpture in North American Collections », in *Gesta*, International Center of Medieval Art, XXVI, 2 (1987), p. 154-55. BRÈHIER L., *Vierges romanes d'Auvergne*, in "Le Point, revue des deux mondes", X (1912), p. 12-33, fig. 1, 43.

[243] DURAND J., « Verrerie », in *Bizance, l'art byzantin dans les collections publiques françaises*, Catalogue de l'exposition, Paris 1992, p. 93-96.

Le trône est un simple siège et les chaussons pointus reposent sur un socle de façon semblable à ceux de la Vierge d'Autun, mais ils sont représentés en position plus verticale.

68. Vierge de Tamnay, collier pendentif
69. Vierge de Tamnay, logette pour réliques

Ce détail, visible dans les bas-reliefs en pierre de la fin du XIe siècle[244], est assez singulier pour une vierge en Majesté. Les pieds verticaux sont représentés généralement sur les sculptures plus anciennes, comme par exemple la Vierge d'Hermalle-sous-Huy (fig. 70) datée vers 1070, conservée au Musée Royal d'Art et Histoire de Bruxelles[245], la Vierge de Mosjö du Historiska Museet de Stockholm[246], et les deux sculptures provenant de Hall (fig. 71) et de Träkumla du Musée de Visby en Gotland[247]. Ces dernières sont privées de polychromie, et sont dans un état de conservation semblable à la Vierge de Tamnay. Elles portent un bliaud, sont assises sur un siège du type architectural simple, et sont caractérisées par la position frontale de la Mère, dont les bras se soulèvent symétriquement autour d'un Enfant qui était,

[244] Christ en majesté et bas-reliefs dans les déambulatoires de l'église de Saint-Sernin de Toulouse fin XIe siècle ; Effigie de l'abbé Durand de Bredons (mort en 1071) cloître de l'abbaye de Saint-Pierre de Moissac, fin XIe siècle ; Vierge en bas-reliefs du musée régional LWL, provenant de la clôture disparue de l'église Sankt Mauritius de Münster (Rhénanie-du-Nord-Westphalie), vers 1070-1080.

[245] L'Enfant tient le globe et le sceptre devant être tenu par sa Mère. Bois d'aulne, H 57 cm ; La Vierge et l'Enfant ont été sculptés dans des pièces de bois séparées. Le Musée royal l'a acquise en 1861 au collectionneur et homme politique Gustave Hagemans. LAFONTAINE-DOSOGNE J., *Sculpture du Haut moyen âge sur ivoire, sur bois et sur pierre*, Musée Royaux d'Art et Histoire, Bruxelles 1977, p. 7.

[246] Datée milieu du XIIe siècle, ANDERSSON, *cit.*, p. 318.

[247] UGGLAS C. R., *Gotlands medeltida träskulptur till och med höggotikens inbrott*, Stockolm 1915, p. 80-95, fig. 4-5. ANDERSSON A., *L'art sandinave,* La Pierre-Qui-Vire 1969, p. 318.

lui aussi, en position frontale. La Vierge de Hall, avait probablement une couronne en métal, on peut le déduire par la forme de sa tête, posée sur un voile réalisé en très bas relief. Les Vierges de Hall et de Träkumla sont parmi les plus anciennes de Scandinavie, datables autour de 1100, ou bien à la première moitié du XIIe siècle. Elles semblent plutôt être influencées par l'art anglo-saxon que par la sculpture française ou par celle ottonienne[248].

Parmi ces anciennes sculptures, la Vierge d'Hermalle-sous-Huy et la Vierge de Tamnay sont celles qui ont les pieds dans la position la plus verticale. Par rapport à la Vierge mosane, la Vierge de Tamnay montre l'application de l'iconographie caractéristique de la Mère de Dieu associée aux symboles du pouvoir royal : la couronne, le bliaud, les bijoux. Le trône est toutefois représenté comme un siège de l'époque, au dossier bas et quatre ronds sur la sommité des montants. Les côtés sont inclinés et les montants arrondis ont une position légèrement divergente. Une note de réalisme se joint à la description de la chemise et du collier pendentif.

70. Vierge d'Hermalle-sous-Huy, Musée Royaux d'Art et Histoire de Bruxelles
71. Vierge de Hall, Musée de Visby en Gotland

La conception de cette sculpture, si confrontée à la structuration volumétrique des œuvres mosanes, est plutôt caractérisée par un graphisme raffiné, la silhouette des côtés le montre particulièrement. Le graphisme est très poussé dans la description des plis latéraux du voile et sur les bords de la veste. Le relief est tellement bas que les plis semblent dessinés.

[248] ANDERSSON A., « Madonnabilden i Rö », *Fornvännen*, 1957, p. 116-136, fig. 7-8, p. 125; http://fornvannen.se/pdf/1950talet/1957_116.pdf

L'exécution de ces plis en très bas relief et la forme du visage sont assez révélateurs grâce à leur originalité. Le visage allongé a une mâchoire forte qui lui donne une structure carrée, le menton est saillant, les lèvres semblent copiées de la sculpture romaine, les ouvertures nasales sont grandes, les yeux sont cernés comme dans le Christ du Cleveland Museum, le cou est important. Le bas relief des plis rappelle celui de la Vierge de Träkumla, mais dans la Vierge de Tamnay, les plis sont encore moins visibles et ils ont un mouvement classique.
Un sculpteur raffiné réalisa, vers 1130, les reliefs de l'Adoration de mages et de la Présentation au temple sur le linteau du tympan de la Transfiguration du portail latéral nord de l'église Notre Dame du prieuré clunisien de la Charité-sur-Loire[249] (fig. 72, 73).

72-73. Adoration de mages et Présentation au temple, linteau du tympan de la Transfiguration, église Notre Dame, Charité-sur-Loire

Les caractéristiques des visages et la façon de faire les plis, d'une beauté presque classique, avec quelques détails en très bas relief, comme le voile de la Vierge dans la présentation au Temple, sont tellement proches de la sculpture de Tamnay que l'on peut penser qu'il s'agit du même maître. Ce sculpteur semble avoir étudié les ivoires byzantins du Xe siècle et il montre une retenue plus classique de l'artiste qui exécuta les autres reliefs du tympan avec le thème de la Transfiguration.

[249] Le monastère de la Charité-sur-Loire, fondé en 1050, deviendra dès le début du XIIIe siècle, une des cinq principales filiales de Cluny. L'église Notre-Dame fut consacrée en 1107 mais sa construction poursuivit jusqu'aux années 1130-1135. Le tympan qui surmonte le linteau, avec le thème d'une rare iconographie de la Transfiguration, aurait été inspiré par le sermon que Pierre le Vénérable composa pour la fête de la Transfiguration en 1132 (R. Raeber). HISQUIN S., « La façade de l'église Notre-Dame de La Charité-sur-Loire : Recherches sur le portail sculpté de la Vierge », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre, BUCEMA*, 9, 2005, mis en ligne le 08 novembre 2006. URL://cem.revues.org/index800.html

Dans les deux scènes, savamment rythmées, les figures sont bien placées dans l'espace. La Vierge de l'adoration des Mages est présentée de trois quarts, assise sur un siège aux montants hauts, et elle est habillée avec une veste à manches étroites mais travaillées comme un tricot. L'Enfant porte un ample *pallium*.

Le Maître du linteau auquel il est possible d'avancer l'attribution de la Vierge en bois, adopte pour celle-ci, explicitement, le langage de l'autorité des statues reliquaires : rigidité, frontalité, hiératisme, détails précieux, cabochons, couronne royale.

Les pieds très verticaux apparaissent d'un archaïsme surprenant à cause de leur utilisation associée à la construction de la sculpture en ronde bosse, avec une restitution du siège bien construit dans l'espace. D'ailleurs, le Maître du linteau de la Charité-sur-Loire, plaçait ses personnages dans l'espace par la convention figurative qui utilise la position des pieds situés sur des plans différents. Le sculpteur, qui dans un décor monumental, avait choisi un langage narratif avec une articulation très savante de l'espace (la Vierge de l'adoration des Mages mise de trois quart, les pieds sur deux plans), a ensuite employé un langage figuratif, codifié de façon différente, pour le sujet de la Vierge trônant. Et cela éventuellement pour répondre à une sollicitation de la part du demandeur, ou bien simplement parce que le sujet l'exigeait.

Il faudrait en conclure que le bidimensionnel des chaussons pointus de la Vierge de Tamnay est un archaïsme adopté intentionnellement et pouvait faire partie du langage de l'autorité dans la sculpture en bois entre le XIe et le XIIe siècle.

La frontalité des personnages trônant est parfois soulignée par les pieds mis verticalement dans les reliefs des ivoires de la riche production de Constantinople de « l'âge d'or » de Justinien (diptyque du consul Anastasius)[250], et dans ceux datant de la dynastie des Macédoniens (876-1056). Les plaques en ivoire étaient parfois réemployées, comme par exemple la partie centrale d'un triptyque représentant le Christ trônant, conservée au Musée du Louvre, de la fin du Xe siècle, transformée en reliure au cours de la seconde moitié du XIIe siècle[251]. Ces modèles prestigieux faisaient, par conséquent, partie de l'univers visuel dans les bibliothèques monastiques d'époque médiévale.

[250] Diptyque du 517, Paris Bibliothèque nationale, *Bizance, l'art byzantin dans les collections publiques françaises*…, cit. p. 55.

[251] *Ibidem*, p. 252.

1.7.2 La Vierge en majesté d'Avallon

74. Vierge d'Avallon, musée du Trésor de la cathédrale, Sens

Au début du XXe siècle, le musée diocésain de Sens qui occupait la salle synodale de l'archevêché, conservait une ancienne Vierge trônant qui provenait des environs de Saint-Florentin, propriété de l'abbé Jules Giraud. Avec la loi de séparation de l'Eglise et de l'Etat, le musée a été supprimé, et quelques pièces ont été transportées à Saint-Jean-les-Bonshommes, dans l'ancien prieuré acheté en 1905 par la Société d'Etudes d'Avallon. L'abbé Jules Giraud était le premier conservateur du musée lapidaire du prieuré de Saint-Jean-les-Bonshommes et, en 1908, il fit don de la sculpture à la Société d'Etudes d'Avallon[252].

Le Chanoine Éugene Chartaire avait étudié cette sculpture en 1901[253], et quand il fonda le musée du Trésor de la Cathédrale de Sens, en 1925, il proposa à Jules Giraud de la garder en

[252] GIRAUD J., « Prieuré de Saint-Jean-les-Bons-Hommes, Musée lapidaire », *Bulletin de la Société d'études d'Avallon*, 1908, p. 159-167.

[253] CHARTAIRE E., « Deux statues de la Vierge », *Bulletin archéologique*, 1901, 1ère livraison, p. 32-35 et pl. III et IV.

dépôt à Sens car la sculpture n'était plus en sécurité à Saint-Jean-les-Bonshommes[254]. L'œuvre, aujourd'hui exposée dans le musée du Trésor de la cathédrale de Sens, est toujours la propriété de la Société d'Etudes d'Avallon (fig. 74).

La Vierge a perdu l'Enfant, elle est représentée assise sur une chaise assez élaborée, au dossier haut, conçue séparément de la sculpture de la Vierge. La partie inférieure est ajourée de larges arcades en plein cintre. Au-dessus, sur les trois côtés, figure une galerie d'arcatures aveugles beaucoup plus étroites, faites de colonnettes en applique avec des chapiteaux en cône tronqué renversé. Au sommet des planches qui forment les côtés, un décor à rampants est sculpté avec crêtes à crochets. Les montants et les colonnettes sont travaillés autour.

Sur la tête, les cheveux en très bas relief se partagent sous le voile qui est rendu par deux plis symétriques simples; de la couronne il ne reste que des fragments d'un cercle cylindrique visible par endroit parmi le bois attaqué par les insectes xylophages.

La Vierge *Theotokos* est habillée selon la mode de son temps. Elle porte sous un manteau, le bliaud et la chemise. Les pieds posent sur un socle rectangulaire ajouré et sont chaussés de souliers à pointe. Le bas du bliaud est garni d'un large orfroi, jadis doré comme la bordure des manches et décoré de grands cabochons. Le manteau était fermé sur la poitrine par un fermail ou un autre grand cabochon incrusté.

La Vierge dévoile dans le dos une grande niche carrée (H 30, L 17, P 8-10 cm) qui ne semble pas avoir été créée pour des raisons techniques, pour éviter les fentes de retrait. De nombreuses reliques pouvaient être entreposées dans cet espace.

La conception frontale rigide de cette sculpture, avec les bras tendus de façon symétrique, est associée à une construction du siège très élaborée, semblable à celle des Vierges auvergnates du groupe avec le trône du type dit "à balustres"[255].

La petite Vierge de l'église d'Orcival (Puy-de-Dome)[256], couverte de plaques métalliques, a un système d'assemblage très semblable de plusieurs éléments construits séparément (la Vierge, l'Enfant, le trône), ensuite unis pour former le groupe sculpté. Les bras ont également une position rigide, symétrique et les mains ne touchent pas l'Enfant.

---

[254] Le manque d'opposition de la Société d'Etudes d'Avallon qui ne semble pas avoir informé ses membres du transfert à Sens avait créé une polémique dans les années 1930. LEGER B., *Bulletin de la Société d'Etudes d'Avallon*, 146 année (2004), 82ème volume, p. 13-28. LEGER B., *Bulletin de la Société d'Etudes d'Avallon*, 148ème année (2006), 84ème volume, p. 170-171.

[255] GABORIT J. R. FAUNIÈRE D., *Une Vierge en Majesté*, Paris 2009.

[256] 2e moitié du XIIe siècle, H 74 cm, bois de noyer, revêtement en feuille d'argent doré; FORSYTH I. H., *The Throne of Wisdom.*, Princeton 1972, p. 168-170.

La symétrie et la rigidité des bras et des mains rappellent aussi la célèbre statue de Sainte-Foy en majesté de l'abbatiale de Conques datée du Xe siècle. Ces caractéristiques sont spécifiques des statues-reliquaires et elles avaient été associées par Géza de Francovich aux statues en bois du XIIIe siècle produites dans le centre d'Italie. Il avait, en particulier, confronté la Vierge à l'Enfant du Musée de Spello avec le buste du Saint Baudime en qualifiant les gestes de "rigides et inorganiques"[257].

Les bras tubulaires et les gestes des bustes-reliquaires d'Auvergne tels que le Saint-Pierre de Bredons[258], le Saint Césaire de Maurs[259] et les bustes couverts de métal précieux de Saint Baudime à Saint-Nectaire et de Saint Chaffre au Monastier, sont bien décrits par Bruno Phalip comme "modes de représentation aberrants, loin des formules classiques impériales"[260].

Le geste rigide des reliquaires se retrouve curieusement dans la Vierge en bois d'époque ottonienne, qui a été faite pour l'évêque Imad de Paderborn (1051-1076), conservée dans le

---

[257] FRANCOVICH G. DE, « Una scuola d'intagliatori tedesco-tirolesi e le Madonne romaniche umbre in legno », in *Bollettino d'Arte*, XXIX, 1935, p. 207-228.

[258] Albepierre-Bredons (Cantal), prieuré de Bredons, saint Pierre. Déposée au Musée de la Haute –Auvergne à Saint–Flour. Auvergne, deuxième quart du XIIe siècle. Noyer gris polychrome, H 92 L 43 P42 cm. La statue fut peinte avant d'être revêtue de métal; il subsiste quelques fragments de revêtement de métal "pauvre", eux-mêmes rehaussés d'un décor peint. Découvert en 1953. A. Beaufrère envisage la création de la statue au moment de la construction de l'église, soit entre 1075 et 1095. Chevelure bouclée, visage peut expressif, mains très allongées, main droite faisant le geste de la bénédiction. Niches reliquaires situées au dos de la statue et sur la tête. Plaques de plomb recouvrant le saint Pierre, quelques fragments de métal demeurent sur les manches, et les clous qui fixaient le métal parsèment la surface de la statue. Au XIV siècle l'iconographie de la statue reliquaire du saint assis se retrouve à Marcolés (Cantal), statue reliquaire de saint Martin, et dans la Nièvre à Chaumard et Préporché. AVRIL F., GABORIT J. R., *La France romane au temps des premiers Capétiens (987-1152)*, album de l' exposition, Musée du Louvre, Paris 2005, p. 62. MEZARD B., SAUNIER B., cat., *Les majestés du Cantal,* fig. p. 81.

[259] Maurs (Cantal), église de Saint Césaire, Buste de saint Césaire. Auvergne deuxième quart du XIIe siècle; logette à reliques du XIII siècle. Noyer en partie polychrome, H 91 L 43 cm; argent, cuivre repoussés, cabochons de verre. Filigranes, saphirs, améthystes, émaux peints. Dans le dos, ouverture de H 26 L 16 cm pour reliques recouverte par le revêtement métallique. Au milieu de la poitrine, deuxième ouverture en argent doré avec poinçon et inscription en capitales gothiques, probablement de l'époque de l'ouverture de la statue par l'abbé de Maurs Pierre III en 1272. AVRIL F., GABORIT J. R., *La France romane au temps des premiers Capétiens (987-1152)*, album de l' exposition, Musée du Louvre, Paris 2005, p. 63. MEZARD B., SAUNIER B., cat., *Les majestés du Cantal,* fig. p. 79. CHALVET A. de ROCHEMONTEIX, *Les églises romanes de la Haute-Auvergne*, Paris 1902; réédité 1996, p. 246-252, fig. 203-204. Saint Césaire évêque d'Arles, était né en 469 près de Châlons-sur-Saône.

[260] PHALIP B., *L'art roman en Auvergne. Un autre regard,* 2003, p. 129.

Diözesan Museum de Paderborn en Allemagne. Elle a une niche reliquaire de forme carrée sur le dos, jadis couverte avec un volet. Sur d'autres statues couvertes de plaques métalliques comme celles d'Essen (973-982), de Walcourt, et de Beaulieu-sur-Dordogne (1120-1135), les mains tiennent l'Enfant. Mais sur la Vierge d'Hildesheim (1000-1015), dont l'arrière est fermé par un grand volet sculpté, le geste est encore du "type reliquaire".
Cette façon de s'écarter de la bonne règle du réalisme classique, avec des gestes rigides et inorganiques, montre que la représentation sculptée devait, dans certains cas, révéler la fonction reliquaire de l'œuvre.

Depuis les études d'Ilene Forsyth et de Johannes Taubert, il apparaît que seulement une petite partie des sculptures qui avaient des niches avec reliques, avaient été créées expressément pour le culte de ces reliques. La plupart pouvait contenir des reliques de toute sorte avec, pour seul but, de sacraliser l'œuvre, et leur emplacement pouvait être oublié, comme pour la Vierge en bois de Vézelay qui a disparu. La chronique de Hugh de Poitiers du 1160, raconte la découverte de nombreuses reliques précieuses, cachées dans la sculpture sauvée d'un incendie dans la crypte de l'église de la Madeleine. Le récit fait aussi comprendre qu'à la moitié du XIIe siècle, il était plutôt exceptionnel qu'une statue de la Vierge ait la fonction de reliquaire[261].
La première statue-reliquaire de la Vierge connue par des sources écrites et par un dessin d'un manuscrit du Xe siècle, est celle disparue du trésor de la cathédrale de Clermont-Ferrand, commandée par l'évêque Étienne II (937-984) pour contenir des reliques de la Vierge[262]. Cette œuvre, commandée à l'orfèvre sculpteur architecte Aleaume, était une sculpture en ronde bosse, en bois, couverte d'or repoussé, rehaussé de pierres précieuses. Selon Jean et Marie-Clotilde Hubert, le premier exemple connu d'une effigie humaine destinée à recevoir

[261] D'autres statues-reliquaires sont citées par les textes : une image d'or de la Vierge à Rodes est mentionnée par Bernard d'Angers en 1013 ; la Notre Dame du Puy-en-Velay, détruite à la révolution, était du XIe siècle, Maieul abbé de Cluny (954-994) s'y rend en pèlerinage ; la Vierge du monastère de Saint Pierre à Gand réalisée sous l'abbatiat d'Arnould (1114-1132) et celle d'Abingdon (Angleterre) sous l'abbé Fabritius (1100-1115). Ces deux dernières contenaient des reliques du Christ, des os de Saint Jean Baptiste et de plusieurs apôtres et saints. FORSYTH I. H., *The Throne of Wisdom*, 1972, p. 31-38.

[262] BRÉHIER L., « La Cathédrale de Clermont au Xe siècle et sa statue d'or de la Vierge », in *La Renaissance de l'art français*, VII, 1924, p. 205-210. GOUILLET M., IOGNA-PRAT D., « La Vierge en Majesté de Clermont-Ferrand », in *Marie, Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, études réunies par IOGNA-PRAT D., PALAZZO E., RUSSO D., Paris 1996, p. 395-405. Manuscrit 145 de la Bibliothèque municipale de Clermont-Ferrand, Fol. 130v, avec le texte de la *Visio monachi* Roberti et l'illustration qui l'accompagne.

des reliques apparaît déjà dans le dernier quart du IXe siècle sous forme de buste. Il fut exécuté entre 879-887 sur l'ordre de Boson roi de Provence, pour honorer les reliques de Saint Maurice[263]. Avec le grand essor du culte marial en Auvergne l'inclusion de reliques dans les sculptures devait être courante et répandue depuis la fin du Xe siècle jusqu'au début du XIIe siècle.

Le sanctuaire marial de Rocamadour conserve, au moins depuis le XIIe siècle, une statue de la Vierge avec un grand réceptacle pour reliques dans la base comme la Vierge d'Avallon, et l'attitude est du "type reliquaire"[264] (fig. 75, 76). La dégradation du bois et les restaurations ont abîmé l'œuvre. Le volet qui fermait l'espace destiné aux reliques a disparu, mais de minces plaques d'argent noircies fixées par des petits clous subsistent sur la Vierge et sur l'Enfant. Un décor en rinceaux dorés orne l'encolure et l'extrémité des manches du bliaud.

Les historiens allemands font une distinction entre les statues en ronde bosse avec reliques, *Vollfiguren mit Reliquien,* mais qui avaient d'autre fonctions de culte et les statues dont la fonction unique était la conservation des reliques, *Behältern*. Seulement ces dernières devraient être définies reliquaires. L'adoption du terme statue-reliquaire pour les sculptures dans lesquelles avaient été cachées des reliques est ambigu par rapport à la signification et à la destination de ces œuvres[265].

Le grand réceptacle dans le dos de la Vierge d'Avallon, le système de construction de la statue, la rigidité de la pose, l'utilisation accentuée d'éléments précieux (tels que les gros cabochons), les gestes rigides et inorganiques, s'inspirent des reliquaires.

Le sculpteur pouvait avoir eu la commande d'une véritable statue-reliquaire, une statue en bois avec la fonction principale de servir au culte des reliques qu'elle aurait conservées à l'intérieur. Les modèles pour son exécution en ce cas devaient être forcement d'autre statues-reliquaires.

---

[263] HUBERT J., HUBERT M.C., « Piété chrétienne ou paganisme? Les statues-reliquaires de l'Europe carolingienne », in *Cristianizzazione ed organizzazione ecclesiastica delle campagne nell'alto Medioevo : espansione e resistenza,* Centro Italiano di Studi sull'Alto medioevo, Spoleto 1982, p. 235-275.

[264] ROCACHER J., *Rocamadour et son pèlerinage. Étude historique et archéologique*, Toulouse 1979, p. 94.

[265] TAUBERT J., *Farbige Skulpturen. Bedeutung, fassung, restaurierung*, Munchen, 1978.

75. 76. Vierge du sanctuaire marial de Rocamadour

Par ailleurs, il ne semble pas que d'autres sculptures en bois ou en pierre puissent être reliées à la Vierge d'Avallon d'un point de vue stylistique. Les plis aigus du bliaud, ceux découpés de la chemise et du voile sont assez singuliers. L'ovale du visage contourné par deux plis très simples et la finesse du bas relief des cheveux évoquent une datation haute.

Sous cette perspective, la datation de la sculpture au XI siècle, proposée en 1908 dans le catalogue du musée lapidaire du prieuré de Saint-Jean-les-Bonshommes pourrait être retenue[266]. Cependant, l'étonnante maîtrise montrée dans la construction de l'ensemble, et le travail de ciselure sur les poignets, identique à celui de la chemise de la Vierge de Tamnay, rapprochent la sculpture de la fin du XIe ou bien le tout début du siècle successif.

Le catalogue, en outre, définit l'œuvre byzantine, cette caractérisation ne peut s'appliquer à cette sculpture que pour l'hiératisme de la posture. La conception de l'œuvre et ses formes sont d'origine occidentale.

[266] GIRAUD J., Prieuré de Saint-Jean…, cit.

1.7.3 La Vierge à l'Enfant de Viévy

77. Vierge de Viévy, Musée d'Art Sacré de Dijon

Le chanoine Jean Marilier, créateur et premier conservateur du Musée d'art sacré, mentionnait sur son registre la sculpture de Vierge à l'Enfant en dépôt au Musée comme provenant d'Autun[267]. Ilene Forsyth indique que l'œuvre provient de la chapelle rurale de Veuvrailles, vouée à Sainte Marguerite, situé à 2 km à l'ouest de Viévy[268]. Par sa position géographique, Viévy est traversée par une ancienne voie romaine qui, jadis, reliait Autun à Arnay-le-Duc.

Cette Vierge à l'Enfant, conservée autrefois dans l'église paroissiale Saint-Christophe de Viévy et ensuite au presbytère, semble la plus ancienne du groupe des sculptures en bois méconnues (fig. 77).

L'œuvre est monoxyle, la Vierge et l'Enfant assis sur ses genoux sont couronnés. L'attitude est rigoureusement frontale, le trône est du type architectural simple, les pieds de la Vierge

[267] La sculpture est propriété de la Commune de Viévy. MARILIER J., *Le musée d'Art Sacré de Dijon*, Dijon 1980.

[268] FORSYTH, cit., p. 190, reg. 89, fig. 162.

sont posés sur un socle arrondi en position assez verticale, les pieds nus de l'Enfant répètent la position de ceux de la Vierge.

Le voile qui descend sur les deux côtés des épaules est formé par deux plis très simples, semblables à ceux du voile de la Vierge d'Avallon, mais les mains sont posées sur les genoux de l'Enfant en un geste naturel. L'Enfant tient le globe avec sa main gauche, la main droite qui bénissait est perdue. L'arrière de la sculpture est profondément creusé, l'œuvre est faite pour une vision uniquement frontale et il n'y a pas de trace de trous pour contenir des reliques. La Vierge et l'Enfant sont vêtus de simples tuniques à l'encolure étroite, la Vierge a des manches pendantes et la chemise est décrite sur les poignets par des lignes circulaires parallèles.

La sculpture est compacte mais pas massive, le drapé linéaire est simplifié mais présent. Les formes des mains et des plis sont proches du bas relief tandis que les têtes et la conception d'ensemble expriment une recherche tridimensionnelle avec des volumes qui se dégagent difficilement. La tunique de l'Enfant derrière les mains de la Vierge n'est pas bien définie et elle se confond avec son giron. Cette irrationalité dans le rendu de la plastique de l'Enfant suggère une datation haute.

La grande tête est penchée en avant d'une façon semblable à celle des vierges mosane d'Evegnée (fig. 20) et de Bertem (fig. 16), datées de la fin du XIe siècle[269], et de l'ottonienne Notre-Dame de Walcourt (début XIe siècle)[270], produits de l'osmose entre la Rhénanie et la région de la Meuse.

Dans la sculpture en bois mosane le courant post-ottonien, qui utilise des références cultivées dérivées d'expériences qui n'ont jamais été interrompues depuis l'antiquité des arts du bronze, du stuc, des ivoires et de la miniature, est interprété par une simplification des formes. L'école mosane du XIe siècle montre une atténuation de l'expressivité, de la tension intérieure et la primauté du volume sur les éléments graphiques.

Le sculpteur de la Vierge bourguignonne semble profiter du même courant post-ottonien dans la récupérations de la figure humaine en ronde bosse, mais sans montrer le souci d'expressivité et la tension intérieure que l'on trouve dans les œuvres rhénanes, ni l'austère sévérité des œuvres mosanes. Il ne se soucie pas non plus des formules dérivées des statues

[269] SERK DEWAIDE M., « Les sedes sapientiae romanes de Bertem et de Hermalle-sous-huy. Étude des polychromies successives », in *Bulletin IRPA*, 16, 1976/77, p. 56-76.

[270] DIDIER R., « Notre-Dame de Walcourt, une Vierge ottonienne et son revers du XIII° siècle », in *Bulletin de l'IRPA*, 25, 1993/94 (1996), p. 9-42. DIDIER R., « La sculpture mosane du XIe au milieu du XIII siècle», in *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, II, Koln 1973, p. 421-428.

reliquaires, se contentant de représenter une forme mariale empruntée à l'iconographie du pouvoir impérial qui s'inscrit dans la continuité de la tradition carolingienne.

Chacune de ces trois sculptures est remarquable pour des raisons différentes. La Vierge de Tamnay frappe pour la qualité de la forme et pour la description des détails très singuliers tels que le collier pendentif avec la reproduction d'un verre diatrête à estampille, preuve de l'apport oriental dans certains éléments de l'iconographie. La Vierge d'Avallon, véritable statue-reliquaire, s'avère témoin de ce qui devait être en Bourgogne une statue en bois, avec la fonction principale de servir au culte des reliques. Tout en gardant la rigidité de la pose, l'utilisation accentuée d'éléments précieux et les gestes inorganiques des reliquaires auvergnats, la statue par ses dimensions, sa technique d'exécution et ses formes, exprime des principes esthétiques très différents.
L'importance de la Vierge de Viévy réside dans sa probable datation au XIe siècle. Cette sculpture, contrairement aux deux précédentes, ne présente pas d'éléments taillés en bas-relief qui puissent dériver du travail de l'ivoirier. Elle serait ainsi l'un des premiers exemples de sculpture en ronde bosse indépendante des arts somptuaires du point de vue de l'élaboration de la forme.

Deuxième partie
Catalogue des sculptures

Le répertoire des sculptures de la région Bourgogne est établi sur la base des frontières politiques actuelles, en insérant toutefois les œuvres de la Bourgogne romane conservées dans des grands musées à Paris, aux États-Unis et celles qui se trouvent en Italie.

Le département de Côte-d'Or est celui avec le plus grand nombre de sculptures conservées, mais deux ont été volées dans les années quatre-vingt (les Vierges de Thoisy-le-Désert et celle de Pouilly-en-Auxois). A Dijon se trouvent deux œuvres plus anciennes (la Vierge Notre-Dame de bon-espoir et la Vierge de Viévy) la troisième, parmi les plus anciennes, est exposée dans une église de Saône-et-Loire (le Christ de Varenne-l'Arconce). Dans ce dernier département se trouvait la puissante abbaye de Cluny et l'important diocèse d'Autun qui dépassait largement les limites actuelles; trois œuvres particulièrement significatives pour la définition de la sculpture en bois clunisienne ont été créées en Saône-et-Loire (le Christ de Courajod, la Vierge d'Autun, la Vierge de La Chapelle-de-Bragny).

Á l'ensemble bourguignon est associé le Christ en croix du musée national du Moyen Age de Paris (inv. CL 2149), pour lequel les historiens de l'art ont donné une évaluation partagée entre une production d'Auvergne et une de Bourgogne. Cette sculpture montre certains traits stylistiques qui révèlent une claire influence de l'art clunisien.

En Italie, sur le Christ en bois conservé dans la Galleria Sabauda de Torino a été reconnue la reprise des certains éléments caractéristiques de l'art de Bourgogne. Les trois sculptures de Christ qui se trouvent en Toscane ont été réalisées par des artistes qui montrent dans leur langage formel une provenance des chantiers du cercle d'Autun et de Vézelay. Il s'agit d'une filiation précise due à un séjour d'artistes.

Côte-d'Or

- Vierge en majesté Notre-Dame de bon-espoir de l'église paroissiale Notre Dame de Dijon, troisième tiers du XIe siècle, (cat. 2).
- Vierge à l'Enfant en majesté de Viévy, Musée d'art sacré de Dijon, fin XIe siècle (cat. 14).
- Vierge à l'Enfant en majesté de la collégiale Notre Dame de Beaune, premier quart du XIIe siècle (cat. 4).
- Vierge à l'Enfant en majesté, Hospices Hôtel-Dieu de Beaune, milieu du XIIe siècle (cat. 18).
- Vierge à l'Enfant en majesté, Musée de Beaux Arts de Beaune, dernières décennies du XIIe siècle (cat. 17).
- Vierge à l'Enfant en majesté d'Ouges, Musée Archéologique de Dijon, dernières décennies du XIIe siècle (cat. 21).
- Vierge à l'Enfant en majesté provenant du château de Conforgien, Musée Pompon de Saulieu, fin XIIe siècle ou début XIIIe (cat. 20).
- Vierge à l'Enfant en majesté de Lantenay, limite entre le XIIe et le XIIIe siècle (cat. 22).
- Vierge à l'Enfant en majesté de l'église Saint-Maurice de Thoisy-le-Désert, fin XIIe siècle ou début XIIIe; œuvre volée depuis les années 1980 (cat. 24).
- Vierge à l'Enfant en majesté dite Notre-Dame-Trouvée de Pouilly-en-Auxois, limite entre XIIe et XIIIe siècle, œuvre volée en avril 1980 (cat. 25).

Nièvre

- Vierge en majesté de Billy- Chevannes; premier quart du XIIe siècle; musée de La Porte du Croux, Nevers (cat.16).
- Vierge en majesté de Tamnay, premier quart du XIIe siècle; musée de La Porte du Croux, Nevers (cat.12).
- Christ provenant de Clamecy; premier quart du XIIe siècle; The Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio (cat 8).

Saône-et-Loire

- Christ en Croix de l'église de Varenne l'Arconce, fin XIe siècle ou premier quart du XIIe (cat. 1).

- Vierge à l'Enfant en majesté de La Chapelle-de-Bragny, premier quart du XIIe siècle, propriété privée (cat. 3).
- Christ en Déposition de Courajod, deuxième quart du XIIe siècle, Paris Musée du Louvre, (cat. 6).
- Vierge à l'Enfant en majesté provenant d'Autun 1130-1140. New-York, Metropolitan Museum, Cloisters Collection (cat.7)
- Vierge à l'Enfant en majesté de l'église de Saint-Philibert de Tournus, première moitié du XIIe siècle (cat. 11).
- Vierge à l'Enfant en majesté de Chagny, XIIe siècle ou après 1200, musée historique Lorrain de Nancy, (cat. 23)

Yonne

- Vierge en majesté propriété de la Société d'études d'Avallon, provenant de l'église de Germigny, début du XIIe siècle, Musée du Trésor de la cathédrale de Sens (cat. 13).

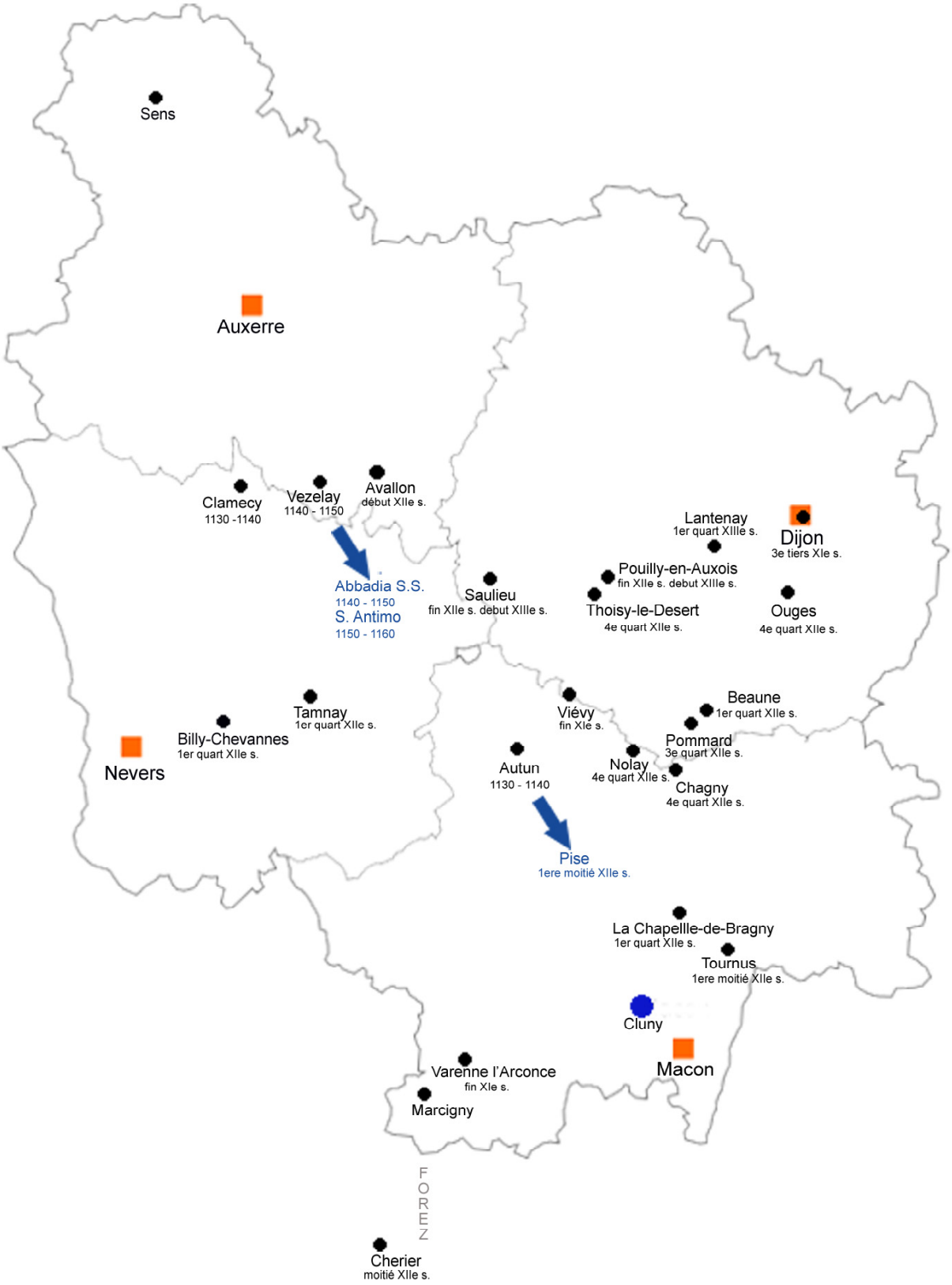
Forez (Loire)

- Christ en croix musée national du Moyen Age, Thermes de Cluny, Paris, (CL 2149), milieu du XIIe siècle (cat. 19).

Italie

- Christ en croix de l'église d'Abbadia S. Salvatore (Sienne), quatrième décennie du XIIe siècle (cat. 9).
- Christ en croix de l'église S. Antimo (Sienne), cinquième décennie (cat. 10).
- Christ en Déposition, Pise, Museo dell'Opera del Duomo, XIIè siècle (cat. 5).
- Christ en croix de la *Collezione Gualino*, Galleria Sabauda, Turin, septième ou huitième décennie du XIIe siècle (cat. 15).

T1. Emplacement d'origine des principales sculptures sur bois du XIe et du XIIe siècle dans la région actuelle de Bourgogne



Les flèches indiquent la provenance stylistique des sculptures qui se trouvent en Italie.

T2. Tableau chronologique des sculptures

XIe SIECLE	PREMIER QUART DU XIIe S.	DEUXIEME QUART DU XIIe S.	TROISIEME QUART DU XIIe S.	QUATRIEME QUART DU XIIe S.	PREMIER QUART DU XIIIe S.
Notre Dame de bon espoir de Dijon Troisième tiers du XIe s.	Vierge d'Avallon Début XIIe s.	Christ en descente de croix de Pise Première moitiè du XIIe s..	Vierge de Pommard ; Musée de l'Hôtel –Dieu de Beaune Troisième quart du XIIe s.	Vierge de Nolay; Musée Beaux Arts de Beaune Quatrième quart du XIIe s.	Vierge de Lantenay Entre XIIe et XIIIe s.
Vierge de Viévy Fin XIe s.	Vierge de la Chapelle-de-Bragny Premier quart du XIIe s.	Christ en descente de croix de Courajod. Deuxième quart du XIIe s	Christ de Sant'Antimo (Sienne) Cinquième décennie du XIIe s.	Vierge d'Ouges Quatrième quart du XIIe s.	Vierge du Musée de Saulieu Fin XIIe début XIIIe s.
Christ de Varenne-l'Arconce Fin XIe s.	Vierge de Beaune Premier quart du XIIe s.	Vierge du Metropolitan N.Y. Provenant d'Autun 1130-1140	Christ de Turin 1170-1180	Vierge de Thoisy-le-Désert Fin XIIe s.	Vierge de Pouilly-en-Auxois Entre XIIe et XIIIe s.
	Vierge de Tamnay Premier quart du XIIe s.	Corps de Crist Clamecy-Cleveland 1130-1140		Vierge de Chagny Fin XIIe s.	
	Vierge de Billy-Chevannes Premier quart du XIIe s.	Christ de Abbadia San Salvatore (Sienne) Quatrième dècennie du XIIe s.			
	Vierge de Tournus Première moitiè du XIIe s.	Christ du MNMA peut-être provenant du Forez Moitiè du XIIe s.			
		Christ de Cherier, Forez 1110-1150 (datation par C 14)			

Les sculptures avec logette pour reliques sont en bleu

2.1 Christ de crucifixion, Varenne-l'Arconce

Christ de crucifixion

Église Notre Dame et Saint Pierre, Varenne-l'Arconce, Saône-et-Loire

Statue en bois de noyer (?)

H 174 L 162 P 26 cm le corps; H 250 L 167 P 4 cm la croix; L 15 cm la planche de la croix;

Propriété de la commune.

78.

Données Techniques

Le dernier surpeint, visible actuellement, date du XXe siècle.

La polychromie d'origine n'est pas visible. De petits soulèvements de la couche picturale avec des lacunes laissent apercevoir au moins trois strates de polychromie.

La croix pourrait dater du début du XXe siècle. Le *suppedaneum* semble d'origine mais il a été raboté et modifié.

Sur la tête, la couronne d'épines et les cheveux en corde sont probablement du XVIIe ou du XVIIIe siècle.
Les yeux et le nez ont peut-être été modifiés. La bouche a perdu la lèvre supérieure.
Sur le *perizonium,* sont visibles deux altérations importantes du volume par l'application sur les cotés de deux éléments en bois cloués au milieu des plis.
Le support en bois de feuillu est constitué d'une seule grande bille de bois sur laquelle les bras sont insérés avec un assemblage à tenon et à mortaise bloqué par un clou. De grosses chevilles en bois (15-20 mm) datant de l'assemblage d'origine apparaissent sous la polychromie.
L'arrière de la sculpture ne semble pas évidé et une longue fente radiale est visible sur la face; toutefois, dans le dos il pourrait y avoir un emplacement pour contenir des reliques.
L'état de conservation est préoccupant.

Iconographie
L'œuvre est insérée parmi les Christs de crucifixion du genre *mixte*, c'est à dire une représentation qui, du point de vue iconographique, s'insère entre le *triumphans* et le *patiens.*
La conception du Christ en croix vivant, n'étant décrit ni comme un roi qui triomphe sur la mort ni comme un homme mourant qui souffre, est une formulation répandue dans la chrétienté d'occident entre l'XIe et le XIIe siècle. Parmi les christs du genre *mixte*, le Christ de Varenne-l'Arconce peut toutefois être défini comme *triumphans* sans couronne.

Stylistique
Le perizonium de Varenne-l'Arconce construit de façon volumétrique n'a pas de points communs avec la convaincante plastique auvergnate ni avec les raffinements des œuvres de Bourgogne, caractérisées par un dynamisme pictural de la ligne.
Il y a une proximité stylistique avec l'art de Cologne. Voir pour le perizonium le grand Crucifix de bronze de Werden (1060); la croix de bronze de Minden (1070); le Christ St. Georg en bois du Schutgen museum à Cologne (XIe s.).

79. 80.

Datation

Daté du XIIe siècle (Boccador, Bresset) et du XIIIe siècle (fiche de la base Palissy).

SCHNEITER L., *Le Brionnais*, Genève 1967, fig. p. 65, p. 67.

LIÉVEAUX BOCCADOR J., BRESSET E., *Statuaire médiévale de collection*, Milan 1972, p. 85.

GRIVOT D., *La légende dorée d'Autun. Chalon, Macon, Charolles et Louhans,* Lyon 1974, p. 122.

OURSEL R., *Itinéraires romans en Bourgogne*, La Pierre-Qui-Vire 1977, fig. p. 18.

ZASTROW O., « La questione stilistica relativa a un ignorato Cristo ligneo romanico nei musei del Castello Sforzesco », in *Raccolta delle stampe A. Bertarelli : Rassegna di Studi e notizie (Castello Sforzesco, Milano)*, vol. VIII, 1980, p. 400, (mention).

LORENZELLI J., LORENZELLI P., VECA A., *Custode dell'immagine. Scultura lignea europea XII-XV secolo,* Bergame 1987, p.76.

Proposition de datation : fin XIe siècle ou premier quart du XIIe.

2.2 Vierge en majesté dite Notre-Dame de bon espoir

Vierge en majesté dite Notre-Dame de bon espoir
Église paroissiale Notre-Dame, Dijon, Côte d'Or
Statue en bois, bois de chêne (?)
H 85 L 26 P 17cm
Provenance : chapelle bâtie en dehors de l'enceinte du Castrum, près du Marché public
Propriété de la commune
Dernière restauration : 1945, Pierre André.

81. 82. 83.

Données techniques
L'œuvre, après la restauration du 1945, garde une polychromie qui semble d'origine. La robe, à manches pendantes, est argentée avec des feuilles d'argent, maintenant oxydées, sur lesquelles sont appliquées des petites croix dorées à la feuille d'or.

Un long voile blanc est posé sur la tête sous la couronne et il couvre les épaules en descendant jusqu'à la taille. Les cheveux sont décrits en détail, coiffés et partagés sur le front avec deux longues nattes en torsade et un ruban qui descendent symétriquement devant les épaules jusqu'à la taille. Le bliaud est rouge à l'intérieur des manches qui sont bordées comme le décolleté d'un galon plat doré à la feuille.

Sur la couronne et sur la robe on peut observer les traces percées pour insérer des éléments rapportés: cristaux de roche ou décors en métal précieux. Il y a cinq ou six cabochons sur la couronne, en alternance de forme ovale ou arrondie, et la trace d'un très grand cristal de roche, (ou bien un décor rond en métal), sur le large galon de l'encolure.

L'Enfant, qui n'était pas sculpté dans le même tronc que la Vierge est manquant, ainsi que les mains qui le présentaient. Les mains et l'Enfant étaient fixés à la pièce principale par des chevilles en bois. Les pieds manquants devaient être posés sur un socle; la base actuelle semble avoir été ajoutée au cours de la dernière restauration. La hauteur originale de la statue ne peut qu'être déduite en comptant environ dix centimètres de plus que les actuels 85 cm. L'extrémité du nez a été refaite légèrement trop bas. Les deux côtés du trône sont rabotés. Une planche fixée avec des clous recouvre encore la partie postérieure de la sculpture qui, toutefois, n'est pas complètement évidée, mais seulement par deux tiers à partir des épaules.

Le trône du type architectural en forme d'autel, sans dossier, semble avoir, à l'origine, été conçu avec deux éléments latéraux en saillie chevillés.

Iconographie

La Vierge *Theotokos* est revêtue d'un bliaud, elle porte un voile et une couronne. Le trône est du type architectural simple.

La réinterprétation impériale de la figure mariale est exprimée par le langage de l'autorité avec une forme hiératique, frontale, le détachement du regard, la rigidité du geste et l'habit du pouvoir terrestre, pour une Vierge habillée comme une noble ou une reine du XIIe siècle.

Stylistique

On observe la présence de la convention formelle des plissés arrondis sur le ventre qui, contrairement aux lois de la pesanteur, fait remonter le vêtement. Ce trait stylistique coexiste avec le raffinement de la réalisation du pli du voile qui descend sur les épaules et qui fait penser à des sources soumises à une influence byzantine. La forme plastique pleine et persuadée de la Notre Dame montre qu'il ne s'agit pas d'une reprise directe des formes de la

sculpture byzantine. La finesse et l'élégance de la taille des plis latéraux du voile signalent néanmoins une reprise avec médiation par un art d'autre genre : le langage formel noble et raffiné, que l'on peut trouver dans le bas relief de l'art précieux de l'orfèvrerie, des ivoires et dans l'enluminure.

Datation

Datée XIe siècle (Quarré) et dernier quart du XIIe siècle (Forsyth).

THOMAS J., « Comment la statue miraculeuse de N.-D. de Bon Espoir de Dijon a été conservée pendant la Révolution », *extr.* du *Bull. d'histoire, de littérature et d'art religieux du diocèse de Dijon*, Dijon 1901, p. 1-7.

QUARRÈ P., « La Statue de Notre Dame de Bon Espoir à Dijon et son ancienne polychromie », *Mémoire de la commission des antiquités de la Côte-d'Or*, XXIII , 1947-53, p. 190-197.

MARIACHER G., *Scultura lignea nel mondo latino*, Milan 1966, p.133.

FORSYTH I. H., *The Throne of Wisdom,Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, 1972, fig. 155, Reg. 88, p. 189-190.

CASSAGNES-BROUQUET S., CASSAGNES J. P., *Vierges noires*, Rodez 2000, p. 98-99.

POLETTO V., « Crocifisso di collezione privata », in *Il Cristo ritrovato*, BLASON SCAREL S. (dir.) Gruppo Archeologico Aquileiese, Aquileia 2006 p.132 (mention).

Proposition de datation : troisième tiers du XIe siècle.

Attribution : maître qui avait connaissance de l'art somptuaire ottonien.

2.3 Vierge à l'Enfant en majesté, La Chapelle-de-Bragny

Vierge en majesté
Statue en bois de peuplier ou tilleul, essence non identifiée
H 76; L 31; P 28
Provenance : Château de la Capelle-de-Bragny, Saône-et-Loire
Propriété M. et M.me Hervé de Carmoy
La sculpture n'est pas classée au titre de Monument Historique
Dernières restaurations : XIXe siècle ; 1995.

84. 85. 86.

Données techniques
L'œuvre est sculptée dans un bois de feuillu; une seule bille de bois est utilisée pour rendre les figures de la Vierge, de l'Enfant et du trône. Une unique réparation en bois de chêne est visible sur le pied arrière droit du trône, elle semble très ancienne. Les poignets ont été sciés

au moment de la réfection des mains au XIX siècle. Celles-ci ont été éliminées au moment de la restauration la plus récente quand l'œuvre a été décapée. Seule la main gauche de l'Enfant, taillée en bas relief et tenant un livre est conservée. La pointe des pieds a subi l'érosion d'insectes xylophages mais on peut encore déduire la forme de souliers qui ne devaient pas être pointus.

La polychromie d'origine ne semble pas avoir été repeinte plus de deux ou trois fois mais les strates maintenant sont toutes mélangées. La préparation d'origine est blanche, appliquée sur une sous-couche à l'aspect noir. La veste de la Vierge garde des fragments d'argenture noircie appliquée sur bolus rouge-foncé. Les restes de vert du trône ne sont pas d'origine, puisque la couleur entre dans des cassures, mais l'intervention est ancienne et les clous en fer, qui ont servi dans la réparation du trône, peuvent dater du XIVe siècle. Cependant, le rouge des revers de la veste de la Vierge et de la veste de l'Enfant datent du XIXe siècle comme le gris du voile. Les yeux de la Vierge et de l'Enfant ont été réalisés à l'origine en incluant du verre pour la pupille.

L'arrière est taillé avec soin, sur les côtés un pli de la veste dépasse du bord de la chaise.

Iconographie

Sculpture de *Vierge Hodighitria* avec une description détaillée du *maphorion*, le voile manteau de la tradition ancienne et grecque. Une partie du voile s'enroule autour du cou pour tomber derrière les épaules, tandis que l'autre partie tombe sur la poitrine. L'habit est une simple tunique sans manches évasées et l'Enfant semble porter un pallium simplifié sur la tunique.

Le modèle de la *Vierge Hodighitria* sans couronne et avec un voile sous le maphorion indique une reprise des thèmes et des formes de l'époque paléochrétienne.

Stylistique

Cette sculpture, en ronde-bosse, est conçue dans l'espace tridimensionnel sans aucun lien avec une construction architecturale mais ses formes montrent qu'elle est en rapport avec le développement de la grande sculpture monumentale romane.

La ligne a un rôle fonctionnel et pas décoratif, Les plis plats que l'on observe peuvent dériver de l'art ottonien, assimilé par les équipes de sculpteurs qui travaillent dans les premières décennies du XIIe siècle dans le grand chantier de Cluny III.

Datation
Datée du XIIe siècle.

REBOUILLAT M., *Le canton de Sennecey-le-Grand*, Dijon 1972, photo p. 51.

Proposition de datation : premier quart du XIIe siècle.

Attribution : maître du milieu monastique Clunisien.

87.

2.4 Vierge à l'Enfant en majesté, Collégiale de Beaune

Vierge en majesté

Collégiale Notre-Dame, Beaune, Côte d'or

Statue en bois de noyer (?), essence non identifiée.

H 93 ; L 35 ; P 32 cm

Propriété de la commune.

Dernières restaurations : XIXe siècle ; 2010 Anne Gérard Bendelé.

88. 89. 90.

Données techniques

On peut remarquer la réfection du trône et la reprise de toute la partie inférieure sciée horizontalement sous la robe. Seule la partie supérieure de l'arrière du trône est d'origine. La chemise sous la veste, les pieds et le socle ont été sculptés au XIXe siècle en surélevant la sculpture d'une vingtaine de centimètres.

La polychromie visible actuellement est un repeint en style néo-roman qui date du moment de la restauration XIXe.
La polychromie d'origine est perdue, mais une sous-couche noire, avec quelque peu de pigment rouge, a été observée sur le bois. Cette technique peut être liée à l'emploi, depuis l'XIe siècle, des préparations colorées dans le Nord de l'Europe.
Les yeux de l'Enfant conservent les incrustations de verre dans les pupilles.

Iconographie
Sculpture de *Vierge Hodighitria.* La Vierge porte le *Maphorion* sur la tête ; le voile-manteau de la tradition ancienne et grecque. L'habit est une simple tunique sans manches évasées et l'Enfant semble porter un pallium simplifié sur la tunique

Stylistique
L'œuvre a été sculptée pour être visible de tous les côtés, conçue dans l'espace tridimensionnel sans aucun lien avec une construction architecturale. Il n's'agit pas non plus d'une sculpture contenant des reliques, la conception de sa forme est indépendante des arts précieux. La sculpture semble être une réplique de la Vierge La Chapelle-de-Bragny exécutée par le même auteur.

Datation
Datée entre XIIe et XIIIe (Réveillon).

RÉVEILLON É., « Notre-Dame de Beaune », in VERGNOLLE E., BENOIT CATTIN R., FRANÇOIS B., *La collégiale Notre-Dame de Beaune*, Paris 1997, p. 41.
S. CASSAGNES-BROUQUET, J. P. CASSAGNES, *Vierges noires*, Rodez 2000, p. 96-97.
VACHON P., « Les Vierges noires bourguignonnes: mythe ou réalité », in "Pays de Bourgogne", n° 203-204, avril-juin 2004, p. 31-40, 2°, p. 32-36.

Proposition de datation : premier quart du XIIe siècle.
Attribution : maître de la Vierge de la Chapelle de Bragny.

91.

92.

93.

2.5 Christ en descente de croix de Pise, Italie

Christ en descente de croix

Museo dell'Opera del Duomo, Pise, Italie

Statue en bois de peuplier ou tilleul

H 370 avec croix; L 240; P 50

Provenance Dôme de Pisa (dans le chœur (?) jusqu'au 1595)

Propriété de l'église

Restaurations : 1946 ; 1950 ; 1984 Fausto Giannitrapani.

94.

Données techniques

La sculpture garde encore une partie de sa polychromie d'origine: sur une préparation blanche, la carnation est claire. Le *perizonium* était argenté avec la doublure intérieure rouge et bleu et des détails de caractère illogique dans la coloration. Il y a des restes de bolus sur les

côtés, sur la ceinture et sur le bord. Les billes de bois taillées pour le corps sont au nombre de six: la tête, les bras, le corps, et les deux pieds joints avec des chevilles en bois à hauteur de la cheville. Derrière les épaules il y a une cavité, de 25 cm environ, par laquelle on peut voir les joints à tenon et mortaise des deux bras.
La restauration du 1950 a dégagé la polychromie d'origine et replacé le bras droit dans la position d'origine. L'œuvre avait été transformée en Christ de crucifixion au XVIIIe siècle quand elle a été déplacée dans l'église de Sant'Anna de Pisa.
La trace de la main de Joseph d'Arimathie (ou de Nicodème) a été retrouvée sur le côté droit du perizonium.

Iconographie
Le groupe de descente de croix devait compter au moins trois personnages, mais peut-être y'en avait-il cinq (le Christ, la Vierge, S. Jean, Joseph d'Arimathie, Nicodème).
L'œuvre est caractérisée par l'asymétrie des bras. Le bras gauche est attaché normalement à la croix en position horizontale tandis que le bras droit, détaché, descend au-dessous du bras de la croix.
La tête est couronnée, et la couronne royale porte les signes creux de deux rangées de cabochons, plus un très grand, placé centralement. Les yeux sont ouverts.
Le *perizonium* est très long, il descend sous le genou gauche et derrière les mollets.
La croix écotée d'origine, très élaborée, est un rare exemple de croix représentant l'arbre de la vie ; ce thème iconographique dans la sculpture sur bois est plus fréquent en époque gothique.

Stylistique
L'anatomie montre un caractère d'abstraction décorative dans les formes et l'emploi d'une ligne calligraphique qui agit dans la conception d'ensemble et dans la définition des détails. La silhouette du corps humain se plie à sa règle décorative, allant jusqu'à la déformation ; la surface du *perizonium* est travaillée de façon picturale avec une multitude de fines lignes parallèles qui décrivent les plis serrés d'un tissu léger ; des cercles et des petits points peints enrichissent le décor sur les côtés; on remarque des plis cannelés et des plis en éventail fermé.
Les plis en zigzag du côté du perizonium, la barbe et la structure du visage rappellent de près le Christ en majesté de l'église Saint-Barthelemy de Cervon (Nièvre).

95. 96.

Datation

Daté moitié du XIIe siècle (Toesca) et deuxième moitié du XIIe siècle.

Attribué à l'École de Bourgogne (Toesca).

TOESCA P., « Un crocifisso borgognone », in *Belle Arti*, I, 1947, p. 135-139.

CALECA A., « Il Cristo ligneo del Duomo», in *Il Museo dell'Opera del Duomo a Pisa* », De ANGELI d'OSSAT G. (dir.), Cisinello Balsamo 1986, p. 76-78.

LUCCHESI G., *Museo dell'Opera del duomo di Pisa*, Pise 1993, p.15 et 33.

BURRESI M., CALECA A., « Sacre Passioni: Il Cristo deposto del duomo di Pisa e le deposizioni di Volterra, Vicopisano e San Miniato», in BURRESI M. (dir.), *Sacre Passioni: Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogue, Milan 2000, p..

BURRESI M., CELESTINO M., dir., *CD Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo. I restauri*, Museo Nazionale di San Matteo, Pise 2000, p. 24-43.

CALECA A., « I gruppi toscani », in SAPORI G., TOSCANO B. (dir.), *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, Città di Castello 2004, p. 325-337.

DIDIER R., « Une descente de croix sculptée mosane du XIème siècle. A propos du Christ de l'ancienne "Curva Crux" de Louvain, in SAPORI G., TOSCANO B. (dir.), *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, Città di Castello 2004, p. 429.

Proposition de datation : première moitié du XIIe siècle.

Attribution : école d'Autun.

2.6 Christ en descente de croix dit de Courajod

Christ en descente de croix dit de Courajod

Musée du Louvre (RF 10 82)

Statue en bois d'érable (?)

H 155 L 168 P 30 cm

Propriété de l'état, don en 1895 de Louis Charles Léon Courajod, directeur du Département de sculpture du Moyen Âge.

Provenance du marché d'art.

Restaurations : XIXe s.; 2008 ; 2011.

97.

Données techniques

La sculpture à l'origine était taillée dans trois billes de bois : le corps et les deux bras. Le bras gauche et les pieds ont été refaits dans une restauration du XIXe siècle.

La tête est couronnée, et la couronne royale porte les signes creux de cinq grands cabochons. Les yeux sont entrouverts.

La polychromie a été récemment dégagée: sur une préparation blanche, la carnation est rose claire avec goutte de sang rouge clair. Le *perizonium* est bleu de lapis-lazuli avec la doublure intérieure rouge et bleu (détail de caractère illogique ?), on peut voir des restes de bolus sur les côtés, sur la ceinture, et sur deux cm environ du bord du *perizonium*.

Iconographie

L'œuvre est caractérisée par l'asymétrie des bras. Le bras gauche était attaché normalement à la croix en position horizontale tandis que le bras droit, détaché, descendait au-dessous du bras de la croix. Le Christ faisait jadis partie d'une descente de croix provenant d'un groupe reproduisant le drame de la Passion. La sculpture représente probablement le plus ancien Christ en bois figuré en déposition scénique conservé en France.

Stylistique

La conception plastique, indépendante d'un cadre architectural, s'accomplit sans un effort volumétrique, ou une description plastique particulière, mais en utilisant savamment la construction linéaire. L'anatomie, tout en gardant de nombreuses formes stylisées (sur les jambes, sur le torse, la barbe et les cheveux), montre un début de naturalisme et une finesse de précision des détails par l'emploi d'une ligne calligraphique.

Il y a des citations empruntées aux crucifix de l'Empire : sur le genou de droite, un pli vertical termine avec une belle queue d'aronde et l'ourlet se développe ensuite en plis avec un mouvement et une réalisation d'un goût classique ; le nœud d'entrelacs est représenté dans des sculptures reliées au courant post-ottonien.

Le long perizonium, qui descend pour couvrir le genou gauche est caractérisé par une étoffe légère, travaillée de façon picturale, qui descend par une succession de plis parallèles disposés en cercle sur le genou.

98.

Datation

Daté deuxième quart du XIIe siècle (Courajod).

Attribué à l'École de Bourgogne (Courajod).

PIOT E., « La sculpture à l'exposition rétrospective du Trocadéro », *La Gazette des Beaux-Arts*, 1878, octobre 1878, p. 523; 2e période, tome XVIII, p. 577-578.

COURAJOD L., « Une sculpture en bois peinte et dorée de la première moitié du XII siècle », *Gazette archéologique*, tome IX, 1884, p. 3-13.

MICHEL A., « Les acquisitions du département des sculptures au Musée du Louvre », *Gazette des Beaux-Arts*, (1), 1903, p. 301-302.

FRANCOVICH G. DE, *Scultura medievale in legno*, Roma 1943, p. 22, fig. 53-54.

TOESCA P., « Un crocifisso borgognone », in *Belle Arti*, I, 1947, p. 135-139.

SALET F., « Chronique : Un crucifix bourguignon du XIIe siècle », *Bulletin Monumental*, 1949.

AUBERT M., *Description raisonnée des sculptures du Moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes,* Paris 1950, p. 40-41.

VERDIER P., « A Romanesque Corpus », *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 68 (1981), p. 69.

BARON F., (dir.), *Sculpture française, I, Moyen Age*, Musée du Louvre, Département de sculptures du Moyen-âge, de la Renaissance et des temps modernes, RMN Paris 1996, p. 39.

GABORIT J. R., « Le rappresentazioni scolpite della deposizione in Francia dal X al XIV secolo », in *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, catalogue, Montone 1999, p. 449-466, 2004.

DIDIER R., « Une descente de croix sculptée mosane du XIème siècle. A propos du Christ de l'ancienne "Curva Crux" de Louvain », in *L'immagine il culto, la forma*, catalogue, Montone 1999, p. 423-448.

GABORIT J. R., DURAND J., GABORIT-CHOPIN D., (dir.), *L'art roman au Louvre,* Paris 2005, p. 114.

LE POGAM P.-Y., « La place du Tympan du Jugement dernier d'Autun dans l'histoire de l'art : du rejet à l'éclat retrouvé », in ULMANN C. (dir.), *Révélation. Le grand portail d'Autun*, Lyon 2011, p. 15, note 48.

2.7 Vierge à l'Enfant en majesté, New York, Metropolitan

Vierge en majesté

Musée Metropolitan, Cloisters Collection (47.101.15)

Statue en bois de noyer ou bouleau

H 102,87 L 41,91 P 20 cm

Provenance : Autun, Saint Lazare (?) ; ancienne collection Abbé Victor Terret.

Acquisition suite à un don de Mr. John D. Rockefeller Jr. En 1947.

99. 100.

Données techniques

L'œuvre est monoxyle, l'arrière est creusé dans le dos qui a été ensuite fermé par clous avec une planche taillée. La tête de l'Enfant, qui a été perdue, était taillée à part et attachée par une cheville.

Traces de polychromie d'origine: préparation de blanc de plomb ; le bliaud de la Vierge et la tunique de l'Enfant étaient verts avec les bords rouge vermillon et les revers bleu gris. Traces de vermillon, de laque rouge, de bleu de lapis-lazuli et de gris ont été trouvées sur le voile. Les cheveux étaient noirs et les yeux ont encore en partie les pupilles réalisées en pierre semi-précieuse de lapis-lazuli.
Le liant est probablement une émulsion à phase externe aqueuse.

Iconographie
La Vierge *Theotokos* est revêtue d'un bliaud, elle porte un voile et une grande couronne. Le trône est un siège de l'époque.
L'Enfant est tenu frontalement, revêtu d'une tunique et d'une chemise ; les gestes sont naturels, les pieds sont dans une position un peu verticale.
Un drapé sur le côté du siège indique que l'œuvre était conçue pour une vision totale.

Stylistique
La draperie correspond au système stylistique de Gislebertus. En particulier le pli en soufflé dans le bord droit de la veste, les stries parallèles, les plis cannelés, et les plis à crête.
Les mains carrées, les petits pieds verticaux de l'Enfant, la forme du visage à l'ovale doucement modelé, le menton tout petit, la bouche rectiligne, et les grandes paupières ressemblent à la Vierge trônant du grand tympan du Jugement dernier de l'église Saint Lazare, et parmi les chapiteaux du chœur, à la Vierge dans la Fuite en Égypte.

Datation
Datée 1130-1140 (Freeman).
Attribution : Gislebertus (Grivot, Zarnecki).

TERRET V., *La sculpture bourguignonne au XII et XIII siècles*, II, Autun, 1925, p. 63.
BOËLL C., *Notes Locales 1904-1925,* Journal manuscrit, Archives du Musée Rolin, Autun, n.p.
HAMANN R., « Die Salzwedeler Madonna », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, III (1927), p. 104, pl. XLIV.
FREEMAN M. B., « A Romanesque Virgin from Autun », in *MMA Bulletin*, VIII (Dec. 1949), p. 112-16, reprod.
GRIVOT D., ZARNECKI G., *Gislebertus, sculptor of Autun*, Paris 1960, p. 159-160; ed York 1961, p. 159-160, pl. D15.

QUARRÈ P., « La Vierge en majeté d'Autun aux Cloisters de New York », in *Congrès de l'association bourguignonne des sociétés de savantes*, Mâcon 1963, p. 60-61.

DOBREZENIECKI T., « A Romanesque statue of a Virgin and Child in the National Museum in Warsaw », in *Yearbook of the National Museum in Warsaw*, X, 1966, p. 150-156, fig. 31.

DURLIAT M., *L'Art Roman*, Paris 1982, fig. 362.

FORSYTH I. H., *The Throne of Wisdom, Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, 1972, p.16, 18, 118, 145, 188-190, Register 87 (prev. Bibl.), fig. 152-153.

LITTLE C. T., « Romanesque sculpture in North American Collections », in *Gesta* International Center of Medieval Art, XXVI, 2 (1987), p. 158-159, fig. 6.

WIXOM W. D., *Medieval Sculpture at the Cloisters*, Reprinted from The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Winter 1988-89, New-York 1994, p. 42.

AVRIL F., BARRAL X., ALTET I., GABORIT-CHOPIN D., *Les Royaumes d'Occident*, Paris 1983, p. 349.

AA.VV., avec intr. LITTLE, T.B. HUSBAND C.T., *L'Europe au Moyen âge*, Paris 1988, p. 58.

KAGÈRE L., « The use of lapis lazuli as a pigment in Medieval Europe », in *MET objectives, The Sherman Fairchild Center for Objects Conservation, The Metropolitan Museum of Art, N.Y. 2003, Treatment and research notes*, vol.4, n°2, p. 5-7.

GABORIT J. R., *La sculpture romane,* Paris 2010, p. 295, fig. p. 296.

LE POGAM P.-Y., « La place du Tympan du Jugement dernier d'Autun dans l'histoire de l'art : du rejet à l'éclat retrouvé », in ULMANN C. (dir.), *Révélation. Le grand portail d'Autun*, Lyon 2011, p. 12.

KAGÈRE L., « La sculpture romane polychrome sur bois en Auvergne et Bourgogne: étude technique de quatre sculptures du Metropolitan Museum de New York », in *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLIII, 2012, p. 113-124.

MERCIER E., SANYOVA J., « Art et techniques de la polychromie romane sur bois dans l'Europe du Nord » in *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLIII, 2012, p. 125-133.

2.8 Corps de Christ de Cleveland, Ohio

Corps de Christ

Cleveland Museum of Art, (80.1.)

Statue en bois, essence non identifiée

H 110,5 ; L 21,3 ; P 22,2 cm

Provenance Clamecy (Nièvre).

Dans le marché antiquaire français en 1925.

Sotheby Parke Bernet, London 1980.

101.

Données techniques

Traces de polychromie d'origine sur le corps et les cheveux, traces de vert d'origine sur la couronne.

Les bras, l'oreille, le pied gauche et trois pointes de la couronne sont perdues, ainsi que la croix.
Les assemblages des bras étaient bloqués sur le devant par deux grosses chevilles en bois. Deux chevilles étaient utilisées pour ajouter les pieds. L'arrière de la sculpture est évidé.
Un trou de forme cylindrique sur la partie basse du sternum a été bouché pendant la dernière restauration de 1980. La perforation semble avoir été faite pour contenir des reliques (photo dans l'article de P. Verdier).

Iconographie
Le Christ *Triumphans* était représenté vivant sur la croix, les yeux ouverts et la couronne sur la tête. Les jambes sont fléchies à la hauteur des genoux. Le perizonium modelé avec la forme des jambes et avec un nœud sur le côté droit, descend derrière les mollets. Dans la plastique romane allemande, le gros nœud sur un côté du perizonium, ou bien placé centralement, semble une interprétation de l'iconographie byzantine acquise par l'art ottonien.

Stylistique
L'œuvre est attribuée à un atelier sous l'influence de Gislebertus (chantier de Saint-Lazare de Autun), surtout pour la sensibilité de la taille, pour le graphisme des cheveux et de la barbe, pour la forme des plis autour des genoux, pour la forme allongée de la tête, pour la forme des pieds, et pour leur position fortement verticale.

Datation
Daté 1130-1140 (Verdier).

VERDIER P., « A Romanesque Corpus », in *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 68, 1981, cover (color detail), p. 65-74, fig. 1, 3, 5, 7.
AA.VV., *Christs en croix romans*, La Pierre-Qui-Vire (Yonne), 1995, fig. 76-77.
WIXOM W. D., dans CAHN W., dir., *Romanesque Sculpture in American Collections, New York and New Jersey. Middle and South Atlantic States, the Midwest, Western and Pacific States,* Brepols 1999, p. 148.

Proposition de datation : premier quart du XIIe siècle

2.9 Christ de crucifixion, Abbadia San Salvatore, Sienne, Italie

Christ de crucifixion

Église abbatiale de San Salvatore, Sienne, Italie

Statue en bois noyer (*Juglans regia)*; croix en sapin (*Abies Alba)*

H 226 ; L 220 ; P 36 cm

Croix d'origine : H 302,5 ; L 252 ; P 6 cm

Propriété de l'église

Dernière restauration 1998-2000, Nadia Bertoni et Stéphane Cren.

102.

Données techniques

La polychromie visible actuellement est du XVIIIe siècle, les restes de polychromie sur la croix sont du XVe siècle. La polychromie d'origine avait le perizonium peint en bleu avec les

revers rouges ; le liant était constitué d'une émulsion à phase externe aqueuse. La couleur était appliquée sur une sous-couche composée d'ocre rouge et d'ocre jaune, sur laquelle avait été appliquée de la colle chargée avec du sulfate de calcium (*gesso*). Sur la croix, qui est d'origine, le bois avait été peint avec un pigment noir de carbon avant d'appliquer la couleur.
Le support de la sculpture en bois de noyer est constitué par une seule grande bille de bois sculptée sur laquelle les bras sont insérés par assemblage en tenon et mortaise simple et bloqués par des chevilles. L'arrière n'est pas évidé. La poitrine et le ventre ont été remaniés aux ciseaux en aplatissant légèrement les reliefs. Le suppedaneum devait être figuré à l'origine mais il a été endommagé et coupé.
Une logette pour reliques fermée par un volet (L 6,2 ; P 6,2 ; L 4 cm) se trouve dans le dos. Elle contient deux groupes de reliques, dont un avec sceau en cire.

Iconographie
Le Christ *Triumphans* était représenté vivant sur la croix, les yeux ouverts, la bouche ouverte mais sans la couronne sur la tête. Les bras sont presque horizontaux sur la croix et les mains ont les pouces en abduction. Les jambes sont peu fléchies à la hauteur des genoux, les pieds parallèles sont cloués séparément sur le suppedaneum. Le remarquable perizonium est modelé avec un beau nœud central et il descend derrière les mollets. Dans la plastique, cette représentation du Christ est caractéristique de l'art roman occidental entre les siècles XIe et XIIe.

Stylistique
Les plis du perizonium, capables de construire le volume, de l'enrichir, et en même temps de suggérer un mouvement de l'étoffe, s'apparentent uniquement à ceux du perizonium du Christ de Sant'Antimo.
Les plis cannelés, en chevrons, définis par des traits fermes, bien incisés et qui se retroussent, comme soufflés, sont caractéristiques de la sculpture monumentale en Bourgogne dans la première moitié du XIIe siècle. Le drapé est taillé dans une forme très proche des vêtements aux plis serrés que l'on peut admirer dans les reliefs du grand tympan du narthex de l'église abbatiale de la Madeleine de Vézelay.
Le pli, qui se soulève du nœud central du perizonium du Christ d'Abbadia, est une solution unique dans la sculpture en bois d'époque romane.

103. 104. 105

Datation

Daté deuxième moitié du XIIe siècle (Francovich, Carli), et début XIIIe siècle (Semff).

BROGI F., *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena*, Sienne 1897, p. 3-8.

FABRICZY C. Von., « Kritischen Verzeichnis toskanischer Holz und Tonstatuen bis zum Beginn des Cinquecento », in *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XXX, 1909 (Beiheft) p. 67.

BIEHL W. *Toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters*, Leipzig 1926, p. 82-83.

SALMI M., *la scultura romanica in Toscana*, Florence 1928, note 20, p. 46.

FRANCOVICH G. DE, « Crocefissi lignei del secolo XII in Italia », in *Bollettino d'arte,* XXIX, 1935, p. 492-505.

FRANCOVICH G. DE, *Scultura medievale in legno*, Rome 1943, p. 17.

BOLOGNA F., CAUSA R., *Sculture lignee nella Campania*. Catalogo della mostra, Naples, 1950, p. 41.

CARLI E., *Scultura lignea senese*, Florence 1951, p. 17-18.

CARLI E., *La scultura lignea italiana*, Milan, 1960, p. 14-17.

TORRITI P., *Mostra di opere restaurate nelle province di Siena e Grosseto*, Gênes 1979, p. 14-15, n.1.

ZASTROW O., « La questione stilistica relativa a un ignorato Cristo ligneo romanico nei musei del Castello Sforzesco », in *Raccolta delle stampe A. Bertarelli : Rassegna di Studi e notizie (Castello Sforzesco, Milano)*, vol. VIII, 1980, p. 397.

SEMFF M., « Appunti sul Crocefisso di Sant'Antimo », in *Anthimiana* n. 1, Sant'Antimo 1997, p. 63-75.
SCHÜPPEL K. C., *Silberne und goldene Monumentalkruzifixe*, Weimar 2005, p. 201, 212.
BERTONI CREN N., « Il crocefisso romanico di Abbadia San Salvatore », in *Amiata storia e territorio*, 53, XIX, Arcidosso 2006, p. 30-40.
BERTONI N., CREN S., « L'intervento di restauro », in ALESSI C. (dir.), *Il crocifisso romanico di Abbadia San Salvatore. Restauro e precisazioni critiche*, Quaderni della Soprintendenza PSAE di Siena e Grosseto, 2008, p. 56-77.
TIGLER G., *Toscana romanica*, Milan 2006, p. 333.
DEL GROSSO A., « L'immagine sacra del Crocifisso di Abbadia San Salvatore », in ALESSI C. (dir.), *Il crocifisso romanico di Abbadia San Salvatore. Restauro e precisazioni critiche*, Quaderni della Soprintendenza PSAE di Siena e Grosseto, 2008, p. 11-55.
PREZZOLINI C., (dir.) *Il crocifisso di Abbadia San Salvatore e il Mistero della passione, morte e resurrezione del Signore*, Montepulciano 2010.
BERTONI N., CREN S., « Note dal restauro del crocefisso di San Salvatore », in PREZZOLINI C., (dir.) *Il crocifisso di Abbadia San Salvatore e il Mistero della passione, morte e resurrezione del Signore*, Montepulciano 2010, p. 33-41.

Proposition de datation : quatrième décennie du XIIe siècle.

Attribution : confrère du Maître du tympan de Vézelay.

2.10 Christ de crucifixion de Sant'Antimo, Sienne, Italie

Christ de crucifixion
Église abbatiale de Sant'Antimo, Castelnuovo dell'Abate – Montalcino, Italie
Statue en bois, essence non identifiée
H 253; L 27 ; P 24 cm
Propriété de l'église
Restaurations : 1896 ; 1978, Maria Rosa Cavari.

106.

Données techniques
La polychromie de la sculpture est ancienne mais pas d'origine. La croix n'est pas d'origine. Le support en bois de feuillu est constitué par une seule grande bille de bois sculptée sur laquelle les bras sont insérés par assemblage de tenon et mortaise simple. L'arrière n'est pas évidé. La tête du Christ est très abîmée, les doigts des mains sont brisés et ceux des pieds sont

dégradés. Le pli du nœud avec une partie de la ceinture sont manquants et le personnage allégorique sculpté sous le suppedaneum est en partie brûlé.
Sur la poitrine se trouve une logette pour reliques rectangulaire, à l'origine fermée par un volet, à l'intérieur de laquelle un document a été retrouvé datant de la restauration de la fin du XIXe siècle.

Iconographie
Le Christ *Triumphans* était représenté vivant sur la croix, les yeux ouverts mais sans la couronne sur la tête. Les bras sont presque horizontaux sur la croix et les mains ont les pouces en abduction. Les jambes sont fléchies à hauteur des genoux et se plient légèrement vers la droite du corps tandis que la tête se plie vers la gauche. Les pieds parallèles sont cloués séparément sur un suppedaneum figuré. Le remarquable perizonium qui descend derrière les mollets était modelé avec nœud central identique à celui du Christ de Abbadia San Salvatore. Dans la plastique, cette représentation du Christ est caractéristique de l'art roman occidental entre les siècles XIe et XIIe.

Stylistique
Les plis du perizonum sont soulignés par une élaboration linéaire très similaire au Christ d'Abbadia. Sur les deux sculptures, on retrouve les plis cannelés, en chevrons, définis par des traits fermes, bien incisés et qui se retroussent, comme soufflés, caractéristiques de la sculpture monumentale en Bourgogne dans la première moitié du XIIe siècle. Le drapé est taillé dans une forme très proche des vêtements aux plis serrés que l'on peu admirer dans les reliefs du grand tympan du narthex de l'église abbatiale de la Madeleine de Vézelay.

107. 108.

Datation

Daté deuxième moitié du XIIe siècle (Toesca, Francovich, Carli) et début XIIIe siècle (Semff).

BROGI F., *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena*, Sienne1897, p. 272.

FABRICZY C. Von., « Kritischen Verzeichnis toskanischer Holz und Tonstatuen bis zum Beginn des Cinquecento », in *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XXX, 1909 (Beiheft) p. 67.

TOESCA P., *Storia dell'arte italiana*, Turin1927, p. 832, p. 904, note 60.

M. SALMI, *la scultura romanica in Toscana*, Florence 1928, ill. XXIV, p. 42.

FRANCOVICH G. DE, « Crocefissi lignei del secolo XII in Italia », in *Bollettino d'arte,* XXIX, 1935, p. 502-503.

FRANCOVICH G. DE, *Scultura medievale in legno*, Rome 1943, p. 17.

CARLI E., *Mostra della antica scultura lignea senese*, catalogo della mostra, Florence 1949, p. 14-15.

CARLI E., *Scultura lignea senese*, Florence 1951, p. 15-16.

CARLI E., *La scultura lignea italiana*, Milan, 1960, p. 14.

TORRITI P., *Mostra di opere d'arte restaurate nelle provincie di Siena e Grosseto. Catalogo della mostra*, Gênes 1979, p. 14-15.

ZASTROW O., « La questione stilistica relativa a un ignorato Cristo ligneo romanico nei musei del Castello Sforzesco », in *Raccolta delle stampe A. Bertarelli : Rassegna di Studi e notizie (Castello Sforzesco, Milano)*, vol. VIII, 1980, p. 397.

SEMFF M., « Appunti sul Crocefisso di Sant'Antimo », in *Anthimiana* n. 1, Sant'Antimo 1997, p. 63-75.

BERTONI CREN N., « Il crocefisso romanico di Abbadia San Salvatore », in *Amiata storia e territorio*, 53, XIX, Arcidosso 2006, p. 30-40.
ALESSI C. (dir.), *Il crocifisso romanico di Abbadia San Salvatore. Restauro e precisazioni critiche*, Quaderni della Soprintendenza PSAE di Siena e Grosseto, 2008, p. 11-55.
PREZZOLINI C., (dir.) *Il crocifisso di Abbadia San Salvatore e il Mistero della passione, morte e resurrezione del Signore*, Montepulciano 2010.

Proposition de datation : cinquième décennie du XIIe siècle.

Attribution : confrère du Maître du tympan de Vézelay.

109.

2.11 Vierge en majesté de Tournus, Saône-et-Loire

Vierge en majesté

Église de Saint-Philibert, Tournus, Saône-et-Loire

Statue en bois, essence non identifiée

H 75 ; L 30 ; P 38 cm

Dernière restauration et découverte de reliques 1860 à l'époque du curé Philibert Garnier.

110. 111.

Données techniques

L'œuvre a été redoré et a reçu une nouvelle polychromie dans le XIXe siècle, les réfections éventuelles sont difficiles à distinguer mais elles pourraient être très importantes. Les décors des montants antérieurs du trône sont perdus et les lacunes ont été redorées.

L'Enfant Jésus est assis sur les genoux de biais, sculpté dans la même bille de bois, seul le bras droit de l'Enfant semble rapporté.

Derrière le dos se trouve une logette pour reliques H 5,5 ; L 5,5 ; P 7 cm, à l'origine fermée par une planchette sans charnières. En 1860, des reliques ont été trouvées dans la logette. Une petite pierre et un fragment d'étoffe de soie, jaune ou vert pâle, étaient accompagnés de deux antiques inscriptions en cursive mérovingienne sur parchemin. Le premier (H 1 ; L 2) « de sepulchro Dni » au revers les mêmes mots en caractères des XIe-XIIe siècles ; et le deuxième (H 1 ; L 9) « de pallio … », mutilé dans le sens de la longueur (H. Curé, p. 335).

Iconographie

La Vierge *Christotokos* (Mère de Jésus) est un schéma iconographique proche des toutes premières représentations de la Vierge. La Vierge ne porte pas de couronne royale, ni un maphorion sur le voile, elle est revêtue d'une *paenula cucullata*, et l'Enfant est revêtu de tunique et *pallium*. La Vierge tient l'Enfant avec les deux mains par un geste naturel ; L'Enfant bénit avec la main droite et tient le livre avec la main gauche. Il s'agit d'une variante du modèle de la *Vierge Hodighitria,* très répandu dans la production en bois d'Auvergne à l'époque romane.

La Vierge est représentée assise sur un trône avec coussin, dossier bas et plan carré; le trône est ajourée de sept arcatures en plein cintre, soutenues par quatre colonnettes à chapiteaux.

Stylistique

Le volume tridimensionnel est très marqué. Les pieds sont posés sur un socle, l'arrière de la sculpture est taillé avec soin pour une vision totale de l'œuvre. Selon les procédés employés pour le traitement des draperies par plis fins en courbes concentriques, ce style, qui est caractéristique d'un groupe de sculpture d'Auvergne, a été appelé *Tournus manner* (Forsyth).

Dans la *manière de Tournus,* les formes sont proches des statues-reliquaires et des arts somptuaires. Tout en respectant l'attitude immobile et frontale de l'image, il n'y a pas une conception ornementale des volumes, les plis ne montrent pas de solutions abstraites ou issues de la sculpture monumentale.

Datation

Datée après 1140 (Brérhier); troisième tiers du XIIe siècle (Forsyth)

112. 113.

CAUMONT A. de, *Abécédaire ou rudiment d'archéologie et archéologie religieuse,* Caen 1870, p. 338.
BRUN P., « Canevas d'une Notice sur N.-D la –Brune », in *L'Abbaye de Tournus*, Tournus 1902, p.123-24.
BRÉHIER L., « Vierges romanes d'Auvergne », in *Le Point, Revue artistique et littéraire*, 1943, p. 12-34.
FRANCOVICH G. DE, *Scultura medievale in legno*, Rome 1943, p. 6.
CURÈ H., *Saint Philibert de Turnus. Guide historique et descriptif de l'abbaye*, Saint-Seine-l'abbaye 1957; reed 1984, p. 236-237, 333-337.
FORSYTH I. H., *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton 1972, p. 167-68.
GRIVOT D., *La légende dorée d'Autun*, *; Chalon, Mâcon, Charolles et Louhans*, Lyon 1974, p. 497.
MÉZARD B., SAUNIER B., *Les majestés du Cantal*, Aurillac, 1992, p. 67.
DURLIAT M., *L'art roman*, Paris 1982, p. 78 ; ed. Citadelles-Mazenod 1993.

Proposition de datation : les formes font penser à un atelier de la première moitié du XIIe siècle contemporain du groupe auvergnat du *Morgan Master*. La dorure et la polychromie complètement refaites au XIXe siècle, empêchent cependant de vérifier quelles parties de la sculpture sont d'origine et jusqu'où a été poussée la restauration de 1860. Comme pour la Vierge de la Collégiale de Beaune, d'importantes parties de l'œuvre pourraient en effet avoir été reprises.

2.12 Vierge en majesté de Tamnay, Nièvre

Vierge en majesté

Musée de la Porte du Croux (874.1.1), Nevers, Nièvre

Statue en bois, essence non identifié

H 97 ; L 27 ; P 24 cm

Provenance Tamnay en Bazois, église de S. Jean-Babtiste

Acquisition suite à un don de Mr. de Pierredon à la Société d'études de Nevers le 9 juillet 1874.

Dernière restauration non documentée, années 1970.

114. 115. 116.

Données techniques

L'œuvre est privée de sa polychromie d'origine mais une strate noire semble appliquée sur le bois. La tête garde des traces de couleur brune sur les cheveux et un repeint noir sur le visage,

tous deux assez récents. Le support en bois de feuillu accuse de nombreuses pertes. L'Enfant Jésus, qui a été perdu, était taillé à part et fixé centralement avec trois chevilles en bois sur les genoux de la Vierge. Les deux mains disparues étaient insérées par des tenons dans les poignets, leur position était symétrique. Le côté gauche de la sculpture est le plus abîmé : les plis de la veste autour du pied manquent complètement. Sur la tête, le nez et la basse couronne sont dégradés. L'arrière est évidé seulement sous le siège et les détails sont sculptés. Le voile, les bras et le siège sont taillés pour une vision totale de la sculpture.
Derrière l'épaule droite se trouve une logette pour reliques. C'est un trou cylindrique d'un diamètre de 4,3 cm, à l'origine fermé par un volet.

Iconographie
La Vierge est revêtue d'un bliaud, dont on peut remarquer les longues manches. Sur la tête, elle porte un voile sous une basse couronne qui, à l'origine, avait un cabochon central. La robe est étroite sur le buste. Sous le col en V, la chemise est rendue par des petits coups de ciseau à bois. Un collier pendentif au ras du cou montre un médaillon avec peut-être un monogramme. Le trône est un simple siège de l'époque.
La Vierge *Theotokos* exprimée par le langage de l'autorité avec une forme hiératique et frontale, le détachement du regard, la rigidité du geste, est associée aux symboles du pouvoir royal : la couronne, le bliaud, les bijoux, selon la réinterprétation impériale de la figure mariale.

Stylistique
La conception de cette sculpture est caractérisée par un graphisme raffiné, la silhouette des côtés le montre particulièrement. Le graphisme est très poussé dans la description des plis latéraux du voile et sur les bords de la veste. Le relief est parfois tellement bas que les plis semblent dessinés par un sculpteur qui a étudié les ivoires byzantins du Xe siècle. Le visage allongé avec la mâchoire forte, le menton saillant, les belles lèvres, les ouvertures nasales grandes et les yeux cernés sont révélateurs d'un artiste précis. Les caractéristiques du visage et la façon de faire les plis sont semblables à celles des reliefs du linteau de la Charité-sur-Loire.

117.

Datation
Datée fin XIIe début XIIIe siècle (Forsyth).

Séance du 9 juillet 1874, 2e registre des procès verbaux des séances de la société Nivernaise, *Bulletin nivernais*, 9° vol., 1874, p.114.
HAMANN Richard, Die salzwedeler Madonna, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, III, 1927, 77-144, pl. LXm.
FORSYTH I. H., *The Throne of Wisdom. Wood Sculpture of the Madonna in Romanesque France*, Princeton 1972, p. 192-193.

Proposition de datation : premier quart du XIIe siècle.

Attribution : maître de l'Adoration de mages et de la Présentation au temple, linteau du tympan de la Transfiguration, portail latéral nord de l'église Notre Dame de la Charité-sur-Loire (1130-1135).

2.13 Vierge en majesté de Sens-Avallon, Yonne

Vierge en majesté

Musée du Trésor de la cathédrale de Sens, Yonne

Statue en bois de chêne et noyer (essences non identifiées)

H 120; L 43,5 ; P 40 cm

Provenance des environs de Saint-Florentin (Yonne), église de Germigny (communication orale de Jacques Léviste faite à la Société Archéologique de Sens au début des années 2000).

Propriété de la Société d'études d'Avallon depuis le 1908

Don de l'abbé Jules Giraud

118. 119. 200.

Données techniques

Traces de polychromie d'origine sur une préparation blanche ; Veste rouge avec revers rouges, chemise bleu claire, siège bleu et vert, socle vert. En 1908, on apercevait encore les

traces d'une toile marouflée destinée à recevoir la polychromie qui devait appartenir à un repeint successif. Gros cabochons étaient insérés dans le bord de la veste et à la fermeture du manteau.
Une grande partie de la couronne est perdue mais les mains sont d'origine. Le système de construction de la statue est fait par l'assemblage de la sculpture en noyer au siège en chêne, au moyen des gros clous en fer forgé. La Vierge a perdu l'Enfant qui était taillé à part, elle est représentée assise sur une chaise assez élaborée, au dossier haut.
L'arrière de la sculpture a un grand vide rectangulaire : H 30 ; L17 P 10 cm. La perforation semble avoir été faite pour contenir de nombreuses reliques.

Iconographie
Statue-reliquaire de Vierge *Theotokos* exprimée par le langage de l'autorité avec une forme hiératique et frontale, le détachement du regard, associés aux symboles du pouvoir royal : la couronne, le bliaud, les bijoux, selon la réinterprétation impériale de la figure mariale.
Le geste rigide et inorganique est accentué dans les statues qui avaient pour fonction principale de conteneur pour reliques.

Stylistique
L'attitude est du "type reliquaire". Les plis aigus du bliaud, ceux découpés de la chemise et du voile sont assez singuliers. L'ovale du visage contourné par deux plis très simples et la finesse du bas relief des cheveux évoquent une datation haute.

Datation
Datée fin XIe siècle (Giraud) ou du commencement du XIIe siècle (Chartaire).

CHARTAIRE È., « Deux statues de la Vierge », *Bulletin archéologique*, 1901, 1ère livraison, p. 32-35 et pl. III et IV.
GIRAUD J., « Prieuré de Saint-Jean-les-Bons-Hommes . Musée lapidaire », *Bulletin de la Société d'études d'Avallon*, 1908, p. 159-167.
LÉGER B., « La statue de la Vierge d'Avallon » *Bulletin de la Société d'Etudes d'Avallon*, 146 année (2004), 82ème volume, p. 13-28.

Proposition de datation : début du XIIe siècle.

201. 202.

2.14 Vierge à l'Enfant de Viévy, Côte-d'or

Vierge à l'Enfant

Musée d'Art Sacré, inv. D.980.15.1, Dijon, Côte-d'or

Statue en bois, essence non identifié

H 88 ; L 28 ; P 23 cm

Provenance chapelle rurale de Veuvrailles (Viévy)

Propriétaire Commune de Viévy

Dernière restauration : 1985 Emmanuel Delaval.

203. 204.

Données techniques

Cette sculpture en bois de feuillu est monoxyle. Le nez a été refait en 1985. La préparation est blanche, la veste garde des traces de rouge et de bleu et la veste de l'enfant, des traces de rouge. Il y a peut-être encore des traces de carnations sur le cou. Le visage de l'Enfant et son

bras droit sont mutilés ; les couronnes sont abîmées. L'arrière de la sculpture est profondément creusé jusqu'à la base, l'œuvre est faite pour une vision uniquement frontale et il n'y a pas de trace de trous pour contenir des reliques.

Iconographie

La Vierge *Theotokos* est revêtue d'une simple tunique à l'encolure étroite, les manches sont pendantes et la chemise est décrite sur les poignets, elle porte un voile stylisé sous la couronne. L'attitude est rigoureusement frontale, le trône est du type architectural simple, les pieds de la Vierge sont posés sur un socle arrondi en position assez verticale, les pieds nus de l'Enfant répètent la position de ceux de la Vierge. L'Enfant assis sur ses genoux revêtu d'une simple tunique est couronné, il tient le globe avec sa main gauche, la main droite qui bénissait est perdue. La forme mariale empruntée à l'iconographie du pouvoir impérial s'inscrit dans la continuité de la tradition carolingienne.

Stylistique

La sculpture est compacte mais pas massive, le drapé linéaire est simplifié mais présent. Les formes des mains et des plis sont proches du bas relief tandis que les têtes et la conception d'ensemble expriment une recherche tridimensionnelle avec des volumes qui se dégagent difficilement. La tunique de l'Enfant, derrière les mains de la Vierge, n'est pas bien définie et elle se confond avec son giron. Cette irrationalité dans le rendu de la plastique de l'Enfant suggère une datation haute.

Datation

Datée deuxième moitié du XIIe siècle (Forsyth).

Liste des objet meubles, Dept. Côte-d'Or, 1957, p.126.

FORSYTH I. H., *The Throne of Wisdom. Wood Sculpture of the Madonna in Romanesque France*, Princeton 1972, p. 190.

MARILLIER J., *Le musée d'Art Sacré de Dijon*, Dijon 1980.

Proposition de datation : fin XIe siècle.

205.

206.

2.15 Christ de crucifixion de Turin (Italie)

Christ de crucifixion
Musée de la Galleria Sabauda, Collezione Gualino, (sc. 11, cat. 695), Turin, Italie
Statue en bois (poirier ?)
H 145; L 135 cm
Propriété de l'état, ancienne collection de l'industriel de Turin Riccardo Gualino.
Provenant d'une chapelle privée d'une vallée de la Lombardie.

207. 208.

Données techniques
La sculpture a été totalement privée de polychromie par une ancienne intervention non documentée. L'œuvre est sculptée dans une seule bille de bois à laquelle les bras sont assemblés par tenon et mortaise et bloqués avec des goujons en bois.

Iconographie
Représentation intermédiaire entre le Christ *triumphans* et le Christ *patiens* Le Christ est vivant sur la croix, les yeux ouverts et la couronne sur la tête mais la tête est fortement

inclinée en direction opposée aux jambes qui se plient à la hauteur des genoux ; l'œuvre est dessinée par lignes brisées.
Le perizonium descend derrière les mollets et il a un gros nœud placé centralement.

Stylistique
La structure de la tête montre, comme l'a relevé Francovich, des ressemblances avec le visage du Christ de Courajod ; la conception des mains et des pieds, avec les doigts très longs, est aussi une caractéristique des sculptures de Bourgogne.
Le *perizonium* montre un système de plis classiques dans la retombée centrale avec un mouvement plat qui rappelle l'art byzantin de Venise. Les plis sur les côtés, qui dans l'art de Bourgogne se disposent en éventail fermé de façon caractéristique, sont exprimés sur cette sculpture en formes moins stylisées. L'anatomie du thorax avec les pectoraux en pèlerine et les côtes soulignées par de simples incisions n'est pas naturaliste. L'œuvre donne l'impression d'un contraste entre une plasticité complètement affirmée de la tête et des jambes et une structuration de haut-relief surtout dans la conception du torse, des pieds et du *perizonium.*
Lionello Venturi a vu dans cette sculpture l'œuvre d'un maître lombard qui avait été influencé par l'art byzantin de Venise mais aussi par l'art roman français. Geza de Francovich pensait que l'esprit byzantin pouvait avoir été transmis par un ivoire comme la croix de la cathédrale de Todi de la collection Stocklet de Bruxelles, et que l'influence française était celle de l'art de Bourgogne.
Fulvio Cervini a interprété les formes de la sculpture comme provenant d'Allemagne méridionale. Le gros nœud placé centralement semble en effet une interprétation de l'iconographie byzantine acquise par l'art ottonien.
Quand il s'agit de deux influences stylistiques qui se croisent, comme dans cette sculpture, l'évaluation de l'œuvre n'est pas simple. L'hanchement byzantin transformé en ligne brisée et l'adoption de la représentation intermédiaire du point de vue iconographique entre le Christ *triumphans* et le Christ *patiens* avec la couronne royale, soutiennent les idées de Venturi et Francovich sur la provenance française de certains éléments du style.
Cette sculpture pourrait-t-elle être l'œuvre d'un maître lombard influencé par l'art de Bourgogne ?

Datation
Daté 1170-1180.

VENTURI L., *La collezione Gualino*, Turin-Rome 1926, tav. LXXX;
VENTURI L., *Alcune opere della collezione Gualino esposte nella reale pinacoteca di Torino,* Milan-Rome 1928, tav. I.
FRANCOVICH G. DE, « Crocifissi lignei del secolo XII in Italia », in *Bollettino d'arte* , XXIX, 1935, p. 494-496.
FRANCOVICH G. DE, *la scultura medievale in legno*, Rome 1943, p. 21-22, fig. 52.
CARLI E., *La scultura lignea italiana*, Milan 1960, p. 17.
VENTURI L., *Collezione Gualino*, catalogo, Turin-Gênes 1961, p. 42.
CERVINI F. « Di alcuni crocifissi trionfali del secolo XII nell'Italia settentrionale », in *Arte Medievale*, VII, 2008, 1, p. 9-32.

209. 210

2.16 Vierge en majesté de Billy-Chevannes, Nièvre

Vierge en majesté
Musée de la Porte du Crux, (281), Nevers
Statue en bois, essence non identifiée
H 88 ; L 33 ; P 26 cm
Provenant de l'ancienne église de Chevannes, Nièvre
Propriété de la Mairie de Billy-Chevannes.

211. 212. 213.

Données techniques
La sculpture, en très mauvais état de conservation, mériterait une restauration de conservation et esthétique. La polychromie est, pour la plupart, perdue mais une partie de la couleur qui semble d'origine est visible sous une couche de repeint. La veste était verte sur préparation blanche. Les mains de la Vierge et la sculpture de l'Enfant, qui avaient été taillées à part et

fixées par des chevilles, sont perdus. Le trône, en forme de chaise, a le pied droit arrière refait et le dossier bas montre des lacunes. L'arrière est totalement vidé à hauteur des épaules jusqu'à la base. Il était fermé par des planches clouées le long des bords. La planche supérieure (H 13 ; L 21,5), est encore conservée.

Iconographie

Représentation hétéroclite de Vierge *Theotokos* qui est habillée d'un bliaud avec double ceinture, elle ne porte pas de couronne mais un bijou pendentif semblable à celui de la Vierge de Tamnay.

Il semble que la sculpture soit conçue pour être vue même à l'arrière. Les cheveux sont décrits avec soin : deux nattes avec ruban en torsade descendent sur les épaules devant le voile pour le serrer ensuite derrière le cou. Cette coiffure est très singulière. Le voile est aussi bien décrit mais il ne semble pas être le classique *maphorion*.

Stylistique

Le caractère de cette œuvre se définit dans l'opposition de ses valeurs : la Vierge est habillée à la mode de son temps mais elle ne porte pas de couronne ; elle porte un voile sur la tête qui, toutefois, n'est pas une référence à l'art paléochrétien mais plutôt à la mode du XIIe siècle. Des reliques pouvaient se trouver dans le dos de la sculpture, mais la fonction de reliquaire n'est pas explicite. La sculpture a été faite pour être visible de tous les côtés, pourtant elle semble avoir été pensée en partant d'une conception frontale qui, ensuite, a été adaptée. La plastique est bien réussie, autant que les éléments en bas relief (coiffure, voile, détails du bliaud). Les pieds sur le socle ne sont pas complètement à plat, cependant ils ne sont pas verticaux non plus ; la taille du visage révèle la copie de conventions de la plastique gallo-romaine (les yeux, la bouche, la conformation du visage) par contre les plis en « V » de la veste sont archaïques et relève d'un sculpteur qui travaille la pierre plutôt que les arts somptuaires.

Datation

Datée de la deuxième moitié du XIIe siècle.

FORSYTH I. H., *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton 1972, fig. 166, Reg. 94, p. 192.

Proposition de datation : cette sculpture pourrait être proche de la Vierge de Tamnay et dater du le premier quart du XIIe siècle.

214.

2.17 Vierge en majesté, Musée des Beaux Arts de Beaune

Vierge en majesté
Musée des Beaux Arts (D. 46.1.3), Beaune, Côte d'or
Statue en bois de chêne, essence non identifiée
H 62,5 ; L 31 ; P 24,5 cm
Proviendrait de Nolay.

215. 216. 217.

Données techniques
La sculpture est en très mauvais état de conservation. La polychromie est perdue, la partie basse a été sciée horizontalement, 20-30 cm sont perdus en hauteur. Le socle et les pieds ont été éliminés. Les yeux ont été modifiés par ciseau. Du trône, il ne reste qu'une trace des montants dont l'assis large fait penser à une forme assez rare du type de la Vierge conservée au Philadelphia Museum of Art (Forsyth fig. 123), mais construit selon le modèle que l'on peut voir dans la Vierge de Lantenay conservée au Musée d'Art Sacré de Dijon. L'œuvre est

monoxyle, la partie de l'arrière, qui est évidée seulement derrière le trône, montre une grosse fente radiale et deux trous probablement dus à une ancienne fixation. La sculpture est conçue pour une vision uniquement frontale. Sur la tête est visible le trou de fixation à la table de travail.

Iconographie

La Vierge est revêtue d'une tunique à manches larges, col serré et ceinture. Elle tient l'Enfant avec la main gauche, la main droite est posée sur le genou en un geste de présentation, ou bien elle tenait un objet. Cette façon de sculpter la main se rencontre peu souvent. La Vierge porte une couronne et l'Enfant un diadème. L'Enfant Jésus est assis sur les genoux centralement, revêtu d'une tunique avec pallium, il tient le livre avec la main gauche, la main droite est perdue.

Le langage de l'autorité de la Vierge *Theotokos* est atténué : la forme frontale et les couronnes, symboles du pouvoir royal, s'accordent à des gestes naturels et à des expressions des visages qui ne sont pas hiératiques.

Stylistique

La structure du visage de la Vierge est très semblable à celle de la Vierge de Lantenay et, tout comme celle-ci, les yeux devaient être taillés en forme d'amande pour recevoir les finitions par la peinture. La ceinture est un détail qui se voit plus fréquemment dans les sculptures gothiques.

Datation

Cette sculpture est inédite, ses points communs avec la Vierge de Lantenay, datée d'environ 1200, la placeraient vers les dernières décennies du XIIe siècle.

La base sciée est assez large et peut-être serait-il possible d'effectuer une datation par examen de la dendrochronologie.

218.

2.18 Vierge en majesté, Musée de l'Hôtel-Dieu, Beaune

Vierge en majesté

Musée de l'Hôtel-Dieu (87 GHD 309), Beaune, Côte d'or

Statue en bois, essence pas identifiée

H 53,5 ; L 19,5 ; P 17,5,5 cm

Proviendrait d'un lieu près de Pommard où se trouvait un ancien ermitage.

Donnée par Mme Desfreres Chicotot aux sœurs hospitalières le 13 juillet 1867.

219. 220. 221.

Données techniques

La sculpture monoxyle est en moyen état de conservation. La polychromie montre différentes strates avec marouflage et une couche de vernis altéré. La main droite de la Vierge est manquante, la gauche, anormalement grande, est réalisée en bas relief. Les bras et les mains de la Vierge et de l'Enfant se détachent avec difficulté du bloc sculpté. Les pieds de la Vierge

ont tendance à se positionner verticalement en épousant la forme arrondie du socle. Le dos de la sculpture n'est pas évidé.

Iconographie
Les têtes sont couronnées avec de basses couronnes ; celle de l'Enfant avait un cabochon central. L'Enfant porte une tunique simple, la Vierge porte un manteau et une veste au décolleté droit, qui avait peut-être un cabochon central. Derrière le cou, une natte semblable à celle de la Vierge de Billy-Chevannes semble être décrite.

Stylistique
L'arrière et le siège sont taillés de façon synthétique. Les formes des visages semblent se soumettre à des règles géométriques.
L'inclinaison en avant de la figure, ses dimensions et la synthèse de ses formes situeraient l'œuvre dans la première moitié du deuxième siècle, mais il n'y a pas un rapport évident avec le style de la sculpture en Bourgogne à cette époque. Le fort géométrisme et la forme des plis, qui tombent sur le socle du côté gauche, ressemblent aux plis du norvégien Saint Jean, en bois du dôme de Urnes, daté de la moitié du XIIe siècle (Mariacher G. *Scultura lignea nel mondo nordico,* Milan 1966, fig. 3). Il pourrait s'agir d'une œuvre taillée par un sculpteur provenant des pays du nord.

Datation
La sculpture est datée XII-XIIIe siècles.

VACHON P., « Les Vierges noires bourguignonnes : mythe ou réalité », in *Pays de Bourgogne*, p. 31-40, fig. p. 36.

Proposition de datation : moitié du XIIe siècle.

222.

2.19 Christ de crucifixion, Musée de Cluny, Paris

Christ de crucifixion
Musée National du Moyen Âge-Thermes de Cluny, (Cl 2149), Paris
Statue en bois (poirier ?)
H 181; L 189 ; P 28 cm
Croix du 1852
Propriété de l'état, don en 1852 de l'architecte diocésain de Clermont Aymon Gilbert Mallay.
Restaurations : 1852, Louis Charles Auguste Steinhel et Geoffroy Dechaume, dir. D'Eugène Viollet-le-Duc ; Début XXe siècle (?); 1992 Dominique Biesel ; 2004 Jennifer Vatelot.

223.

Données techniques
La sculpture, totalement privée de polychromie, garde quelques restes au dos et près de la ceinture du *perizonium*. La croix néo-gothique avait été refaite par Louis Charles Auguste

Steinhel. La réfection de la main droite et des quatre orteils extérieurs du pied gauche datent de la restauration de Geoffroy Dechaume.
La réfection de la partie supérieure du crâne, de l'arcade sourcilière, du nez et de certaines boucles est due à une intervention du début XXe siècle.
La tête est sculptée à part et maintenue par un goujon en bois. Les deux bras sont unis par tenons, bloqués chacun par un petit goujon. Le bois de feuillu est celui d'un arbre fruitier, probablement du poirier.
Dans le dos, la sculpture est évidée par deux cavitées separées par une partie pleine. La cavité superieure est bouchée par une planche, celle de la partie inférieure est ouverte vers les jambes.
Sur la tête, se trouvent deux cavitées : l'une est ronde, dérivé de la fixation de la bille de bois pendant le travail de sculpture, l'autre carré, bouchée par un morceau de bois, est une logette pour reliques.

Iconographie
L'œuvre peut être répertoriée parmi les Christs de crucifixion du genre *mixte*. Le Christ est représenté vivant, avec les yeux ouverts, droit sur la croix, les pieds parallèles cloués séparément. Mais par rapport au Christ *triumphans,* il ne porte pas de couronne, la tête est inclinée sur la droite et le regard est doucement mélancolique, les jambes sont peu fléchies à la hauteur des genoux. Ces éléments soulignent plutôt l'humanité du Christ crucifié.

Stylistique
L'anatomie réaliste privée de formes stylisées rappelle le groupe de sculptures de christs d'Auvergne (voir par exemple le Torse du Christ provenant de Lavaudieu du MMA de New York). Le perizonium noué par une ceinture avec boucle médiane montre cependant des plis taillés en cannelé et en soufflé de l'art clunisien. La ceinture est décorée par des petits points taillés semblables à ceux visibles sur les sculptures de l'église Saint Lazare d'Autun. Toutefois, les plis serrés prennent un mouvement arrondi, presque elliptique, propres aux sculptures de la Haute-Loire.

224.

225.

226.

227.

Une sculpture de Christ similaire se trouve dans l'église de Sainte Marie à Cherier, village près de la plaine du Forez (Loire). La tête portait à l'origine une couronne en métal et le perizonium est moins élaboré, mais le modèle est le même. Cette sculpture en bois de chêne (H120 ; L115 ; P17 cm), révèle des détails identiques au Christ du MNMA (la ligne ondulée du bord du perizonium, les mains, la forme des oreilles, les yeux etc.). Il s'agit certainement d'une œuvre du même sculpteur ; elle conserve une polychromie d'origine très intéressante, dégagée par la restauration de 1998.

Le système de construction de ces deux christs en bois montre une tradition technique similaire dans la façon de tailler la tête à part. Cet assemblage se retrouve aussi sur les christs de Haute-Loire et sur la Vierge « provenant du Forez » conservée au Louvre (Gaborit, Faunières 2009), avec laquelle ces deux sculptures de christ semblent avoir des points en commun.

Datation

Daté deuxième moitié du XIIe siècle (Dectot) ; vers 1200 (Francovich, Erlande-Brandenburg, Le Pogam, Sandron).

DU SOMMERARD E., *Catalogue et description des objets d'art, de l'Antiquité, du Moyen Age et de la Renaissance exposés au musée des thermes et de l'Hôtel de Cluny*, Paris 1883, p. 62-63.

CHALVET de ROCHEMONTEIX A., *Les églises romanes de la Haute-Auvergne*, Paris 1902, p. 410.

P. VITRY, « Christ en bois du XIIe siècle », in *Bulletin de la Société Française des Antiquiares de France,* Paris 1909, p. 174.

HARAUCOURT E., MAILLARD F., MONTRÉMY É., *Musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny. Catalogue des bois sculptés et meubles*, Paris 1925, p. 272.

FRANCOVICH G. DE, *Scultura medievale in legno*, Rome 1943, p. 22, fig. 56.

LITTLE C.T., « Romanesque Sculpture in North American Collections. XXVI. The Metropolitan Museum of Art. Part VI : Auvergne, Burgundy, Central France, Meuse Valley, Germany, in *Gesta*, volume XXVI/2, p. 156-157.

ERLANDE-BRANDENBURG A., LE POGAM P.Y., SANDRON D., *Musée national du Moyen Âge-Thermes de Cluny: guide des collections*, Paris 1993, n° 148, p. 125.

DECTOT X., *Sculptures des XIe-XIIe siècle. Roman et premier art gothique*, MNMA catalogue, Paris 2005, p. 150-153.

Pour le Christ de Cherier :

LAFAY B., « Christ en croix. Cherier, église Saint-Barthélemy », in Restauration & restitution du beau, Pommiers-en-Forez 2004, p. 113.

Christ de crucifixion, église Sainte Marie de Cherier (Forez - Loire)

228.

229.

230.

231.

Attribution : Le Christ du musée de Cluny pour ses similitudes avec celui de Cherier peut avoir été sculpté par le même artiste, dont l'atelier se trouvait peut-être dans la plaine du Forez. Cette production de haute qualité semble avoir établi une synthèse entre l'art d'Auvergne et l'école de Bourgogne.

Proposition de datation : moitié du XIIe siècle.

2.20 Vierge à l'Enfant en majesté, Musée Pompon, Saulieu

Vierge en majesté

Musée François Pompon (92/363.5)

Statue en bois, essence non identifiée

H 70 ; L 27 ; P 21 cm

D'après la tradition, la Vierge proviendrait de l'ancienne chapelle du château de Conforgien.

Donnée au Musée par Mr. Nevers Auguste le 14 avril 1935.

232. 233. 234.

Données techniques

La sculpture est très lacunaire et mal restaurée, il faut compter plus de 10 cm perdus en hauteur. Un mastique marron, qui cache le bois pulvérulent et comble les lacunes, n'a pas résolu le problème de la fragilité du support. La sculpture est monoxyle, pas creusée à l'arrière. La Vierge a perdu la main gauche. Le trône a disparu presque complètement. Il semble avoir été du type simple. Trois gros trous sur les côtés et à l'arrière, de 3-3,5 cm de

diamètre, pourraient avoir été percés pour assurer la sculpture; le trou à l'arrière pourrait aussi avoir été un placement pour reliques.
La polychromie a été raclée, on remarque le soulèvement de la couche picturale sur les carnations, et la suivante stratigraphie sur le manteau : 1. Restes de bolus rouge et argent oxydé (XVIIIe siècle?) ; 2. bleu ; 3 rouge ; 4. préparation huileuse (?).

Iconographie
La Vierge ne porte pas un bliaud mais un manteau sur une veste et un voile. Elle semble avoir eu une couronne sur le voile. L'Enfant est mis de biais sur le côté gauche avec un genou plus haut que l'autre, mais il ne reste qu'un morceau du corps.

Stylistique
Les pertes de la plastique sont très importantes et les détails sont illisibles. Le naturalisme du visage, les formes arrondies et le mouvement du corps de l'Enfant, poussent la datation plutôt vers la fin XIIe ou le début XIIIe siècle.

Datation
L'œuvre est inédite ; elle est datée, dans la fiche du Musée, au XIIe siècle.

2.21 Vierge à l'Enfant en majesté de Ouges, Côte d'or

Vierge en majesté

Musée Archéologique (70.1 mus.), Dijon, Côte d'or

Statue en bois de feuillu, essence non identifiée

H 56 ; L 21 ; P 16 cm

Don en 1970 au Musée Archéologique par M.lle Chedal Anglay et M. Chedal Anglay.

236. 237. 238.

Données techniques

L'œuvre est en mauvais état de conservation. La polychromie est perdue, on peut constater une suppression de polychromie effectuée par des moyens agressifs. Une patine d'harmonisation a été ensuite appliquée. Le manteau de la Vierge était rouge (restes sur préparation blanche) et la veste bleu, le pallio de l'Enfant garde des restes de couleur rouge.

Le groupe est sculpté en un seul bloc de bois. La Vierge a perdu le bras droit qui était rapporté. L'arrière n'est pas évidé, la sculpture est conçue pour une vision surtout frontale.
La Vierge est assise sur un trône du type architectural posé sur un gradin. Le trône à l'origine était plus large, il été complété sur les côtés par deux éléments taillés à part et insérés par des chevilles.
La Vierge a une haute couronne sur la tête dont trois pointes ont été cassées. Les pierres précieuses sur la couronne n'étaient pas sculptées mais peintes ; on peut encore observer des restes de peinture bleue et rouge sur préparation blanche.

Iconographie
Vierge *Theotokos* avec la couronne placée sur le manteau qui couvre la tête. La robe a le cou très étroit et elle est serrée par une simple ceinture. L'Enfant, qui ne porte pas la couronne, est tenu sur le côté gauche, vêtu d'une tunique et d'un *pallio* classique; avec la main droite, il bénit, avec la main gauche, il tient un objet rond.

Stylistique
Le manteau de la Vierge descend en simples plis qui veulent être classiques. Sous le manteau, les cheveux qui entourent le visage sont taillés en boucles anguleuses. Les yeux sont globuleux, à l'origine, la forme de leurs détails était obtenue par la peinture. Les pieds de la Vierge sont chaussés avec les pointes posées assez horizontalement sur le socle du trône. Les mains sont d'une proportion réaliste.
Les plis qui tombent sur les pieds ont un mouvement similaire à des reliefs du troisième quart du XIIe siècle, comme par exemple ceux que l'on peut observer dans le tympan avec la Cène, provenant de la porte du réfectoire de Saint Bénigne, exposée au Musée Archéologique de Dijon. Mais d'autres indices suggèrent que ces éléments peuvent être des formes surannées. Le naturalisme du visage et des mains, la forme de la couronne, l'habit avec ceinture, et le rendu des détails par la peinture, situent cette sculpture vers l'époque gothique.

Datation
L'œuvre est inédite ; elle pourrait dater des dernières décennies du XIIe siècle.
La base de la sculpture est assez large et il serait éventuellement possible d'effectuer une datation par examen de la dendrochronologie.

239.

2.22 Vierge à l'Enfant en majesté de Lantenay

Vierge en majesté

Musée d'Art Sacré (MAS 2002.3.1), Dijon, Côte d'or

Statue en bois de noyer (?), essence non identifiée

H 83 ; L 27 ; P 25 cm

Provenance chapelle du Château de Lantenay

Don des héritiers de la collection de Monsieur et Madame Charles Blondel en 2002

Dernières restaurations : 1988 Emmanuel Delaval; 2000 Anne Gerard-Bendelé

240. 241. 242.

Données techniques

La polychromie est en grande partie perdue, les restes de couleur qui sont visibles actuellement appartiennent à des repeints d'époques différentes ; ils sont au nombre de quatre sur la strate d'origine. La préparation d'origine était blanche (carbonate de calcium), la robe

de l'Enfant était verte (carbonate de calcium+vert de gris+huile de lin) ; la robe de la Vierge était bleue, le manteau de la Vierge était rouge. Les yeux étaient taillés en forme d'amande pour recevoir les finitions par la peinture. Un gros cabochon était inséré centralement dans la basse couronne de la Vierge.
L'œuvre est monoxyle ; l'arrière est évidée profondément derrière le trône et montre des fentes radiales. La sculpture est conçue pour une vision uniquement frontale.
La forme d'origine du nez est gravement altérée par une lacune du bois qui pourrait être intégrée pour mieux apprécier la forme du visage.

Iconographie
La Vierge *Theotokos* est revêtue d'une tunique à manches larges et d'un manteau fermé sur le devant par un fermoir rond dont les bordures sont entaillées. Sous une basse couronne, où était inséré un cabochon, les cheveux tombent sur chaque côté en deux tresses stylisées (ou un voile stylisé). Elle tient l'Enfant avec la main gauche ; la main droite garde un objet rond entre les doigts par un geste naturel. L'Enfant assis sur les genoux centralement n'a pas de couronne, il est revêtu d'une tunique et d'un manteau fermé sur le côté droit ; avec la main droite il bénit, avec la gauche il tient le livre. Les pieds de la Vierge sont chaussés avec les pointes qui dépassent du socle.
Le trône est très particulier : conçu en forme de siège au dossier bas pointu et côtés inclinés, il est formé sur chaque côté par deux arcs vidés, surmontés à l'arrière par deux éléments ronds taillés à part et insérés par des chevilles ; l'un de ces éléments a été perdu.

Stylistique
Les plis centraux de la robe de la Vierge ont une forme en éventail qui évoque un contact avec l'art anglo-saxon. Il pourrait s'agir du courant de l'art anglais qui influence aussi la sculpture en bois de Scandinavie entre XIIe et XIIIe siècle (Rune Norberg, Aron Andersson).
La structure du visage de la Vierge est semblable à la Vierge à l'Enfant qui proviendrait de Nolay du Musée Beaux Arts de Beaune (catalogue n°17).

Datation
Datée début XIIIe siècle dans la mouvance du style dit des "années 1200" (Russo).

RUSSO D., « Un don exceptionnel au Musée d'Art Sacré de Dijon : Vierge à l'Enfant provenant de la chapelle Notre-Dame de Lantenay », in *Bulletin des Musées de Dijon*, 2001, n°7 , p. 82-84.
RUSSO D. « Une Vierge noire à Lantenay ? », in *Pays de Bourgogne*, décembre 2004, n°206, p. 6-8.

Pour les sculptures scandinaves :

NORBERG R. « Varnummadonnan. Ett I.incoln-arbete från 1100-talet?», in *Fornvännen*, 1948, p. 238-243; http : //fornvannen.se/1940talet/fornvannen_1948.html
ANDERSSON A., « Madonna bilden I Rö », in *Fornvännen* 1957, p. 116-136 ;
http://fornvannen.se/pdf/1950talet/1957.html

2.23 Vierge en majesté de Chagny, Saône-et-Loire

Vierge en majesté

Musée Historique Lorrain (M. 13.2), Nancy, Meurthe-et-Moselle

Statue en bois, essence non identifiée

H 84 ; L 33 ; P 27 cm

Don du collectionneur Henri Marcus (acquis par le musée entre 1965-1975).

243. 244.

Données techniques

La sculpture est conçue pour une vision uniquement frontale, l'arrière n'est pas travaillé ni évidé. Les fentes radiales visibles entre les jambes de la Vierge, et à l'arrière, sont dues au choix d'une seule bille de bois de laquelle le duramen n'a pas été enlevé. Les deux mains pourraient être une réfection.

Iconographie

La Vierge est représentée assise sur un trône architectural simple, sans dossier, posé sur un socle. Elle ne porte pas de couronne royale mais elle est revêtue de *paenula* et de *maphorion*. L'Enfant Jésus est assis sur les genoux centralement, revêtu d'une simple tunique, il bénit avec sa main droite et tient le livre avec sa main gauche.

La représentation interprète les deux formes mariales des premiers siècles de la chrétienté par une synthèse entre la Vierge *Hodighitria* et la Vierge *Christotokos*. Curieusement la *paenula* a des manches évasées.

Stylistique

L'œuvre montre un léger hanchement, une inclinaison des jambes et un premier naturalisme semble se manifester dans la conception des visages. Le maniérisme des plis plats et elliptiques est une influence de la sculpture d'Auvergne.

Datation

Datée XIIe siècle ou après 1200 (Forsyth).

La datation par le radiocarbone réalisée en 2009 indique une exécution entre 1170-1250 pour l'Enfant et entre 1590-1720 pour la Vierge. Les deux échantillons prélevés sur la Vierge pourraient provenir d'une réfection.

GYBAL A., *L'Auvergne berceau de l'art roman*, Clermont-Ferrand 1957, p. 95-98.

FORSYTH I. H., *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton 1972, fig. 148, Reg. 83.

RICHARDIN P., GANDOLFO N., MOIGNARD B., LAVIER C., MOREAU C., COTTEREAU E., « Centre of Research and Restoration of the Museum of France : AMS Radiocarbon dates List 1 », in *Radiocarbon*, vol. 52, n° 4, 2010, p. 1693-1694.

245.

246.

2.24 Vierge à l'Enfant de Thoisy-le-Désert

Vierge à l'Enfant

Eglise paroissiale de Saint-Maurice

Statue en bois avec marouflage partiel en lin

H 102 ; L 36 ; P 30 cm

Propriétaire : Commune de Thoisy-Le-Désert, Côte-d'or

Dernières restaurations : laboratoires du Louvre (date ?) ; M. Yencesse 1969.

Œuvre Volée.

247. 248. 249.

Données techniques

La sculpture qui est la plus ancienne des statues du canton de Pouilly-en-Auxois a été classée Monument Historique le 1 décembre 1913. L'œuvre, volée dans les années quatre-vingt, était exposée contre le pilier Sud, à l'entrée du chœur.

La sculpture est monoxyle, le revers du siège est évidé mais l'arrière ne semble pas travaillé pour être visible. Une grande logette pour relique en forme de pignon est située dans le revers.

Iconographie

La Vierge et l'Enfant portent une couronne. L'habit de la Vierge est une tunique avec larges manches tombantes qui couvre une chemise. La Vierge tient avec la main droite l'Enfant et avec la main gauche, elle relève l'extrémité du manteau de l'Enfant par un geste recherché. Les chaussures pointues de la Vierge dépassent du socle. L'Enfant, revêtu d'une tunique et d'un manteau, est assis sur le genou gauche de biais, il bénit de la main droite et il serre contre lui un livre fermé dans sa main gauche.

Stylistique

Le geste de la Vierge tenant une extrémité du manteau se retrouve dans la Vierge à l'Enfant de Jouy-en-Josas, œuvre du XIIIe siècle, et dans la Vierge à l'Enfant du Fogg Art Museum de Cambridge-Massachussetts, qui a été attribuée à l'atelier qui exécuta le tympan en pierre de la cathédrale Notre Dame de Senlis du dernier quart du XIIe siècle.

Datation

La sculpture est datée de la fin du XIIe siècle (Quarré), ou du début du XIIIe siècle (Forsyth).

Liste des objets meubles, Dept. Côte-d'Or, 1957, p.126.

Art from Burgundy, (catalogue d'exposition), Art Gallery, York 1957, n° 8.

QUARRÉ P., *Guide artistique de la France*, Paris 1968, p. 409.

QUARRÉ P., « Statues du Canton de Pouilly-en-Auxois. XIIIe au XVIIIe siècle », in *Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France*. *Canton de Pouilly-en-Auxois. Côte-d'Or*, Musée de Dijon, Dijon 1969, p. 21, 37, fig. I (Cliché Rémy Dijon).

MARILLIER J., « Thoisy-Le-Désert église. Statue : Vierge à l'Enfant », fiche 33.04, Inventaire Général , 1970 (Cliché M. Rosso).

FORSYTH I. H., *The Throne of Wisdom. Wood Sculpture of the Madonna in Romanesque France*, Princeton 1972, p. 190-191, fig. 163.

250.

251.

2.25 Vierge à l'Enfant de Pouilly-en-Auxois

Vierge à l'Enfant

Chapelle de Notre-Dame-Trouvée

Statue en bois avec marouflage partiel en lin

H 75 ; L 28 ; P 23 cm

Propriétaire : Commune de Pouilly-en-Auxois, Côte-d'or

Dernières restaurations : avant 1970

Œuvre Volée en avril 1980.

252. 253. 254.

Données techniques

La sculpture, une des plus anciennes statues du canton de Pouilly-en-Auxois, a été classée Monument Historique le 2 décembre 1907. L'œuvre, volée en 1980, était exposée sur l'autel

du bas-côté gauche. Le revers est complètement évidé mais il devait être fermé avec des planches en bois. On peut remarquer les traces laissées par des chevilles le long du bord à l'arrière.

La sculpture est monoxyle, l'arrière n'est pas travaillé pour être visible. La polychromie des mains et des visages, refaite assez récemment, altère beaucoup la perception de la qualité de l'œuvre. Les vêtements de la Vierge et de l'Enfant sont décorés de motifs dorés à la feuille sur fond coloré (fond rouge pour le manteau de la Vierge, vert pour la robe de l'Enfant et de la Vierge) ; l'or recouvre le livre que l'Enfant tient et son encolure.

Iconographie

La Vierge et l'Enfant portent une couronne (la tête de la Vierge a été altérée mais la couronne est visible à l'arrière de la sculpture). L'habit de la Vierge est une robe longue, avec manches ajustées qui se terminent par un bourrelet en relief. Sur l'encolure étroite, il y a un empiècement arrondi, jadis orné par un gros cabochon. Un manteau couvre les épaules. L'Enfant est revêtu d'une tunique avec un petit chaperon arrondi qui couvre le haut des épaules. La couronne crénelée de l'Enfant est un élément d'esprit gothique.

Stylistique

L'œuvre s'inscrit dans la tradition romane pour son iconographie et sa technique d'exécution, mais la réalisation du trône et de la main gauche de la Vierge avec un relief aplati, et les vêtements décrits par une étoffe qui moule les jambes et s'infléchit légèrement entre elles, sans utiliser le jeu linéaire des plis, font penser à un sculpteur qui travaillait le métal.

Dans l'église de Saint Huruge (Saône-et-Loire), est conservée une Vierge à L'Enfant de la même hauteur (H 74 cm) qui montre une technique d'exécution semblable, une couronne crénelée sur la tête de la Vierge et la main gauche tenant l'Enfant avec le même relief aplati. L'Enfant de Saint Huruge tient dans sa main un petit oiseau. Ce thème iconographique se retrouve dans deux des sculptures de la série exceptionnelle de six exemplaires en étain et plomb, avec l'âme en bois, qui semblent issues du même moule: la Vierge en majesté dite de Notre Dame de Baroilles (Loire) du début du XIIIe siècle, conservée au Louvre, et la Vierge de Chateauneuf-les-Bains (Puy-de-Dôme). Dans ces œuvres, le petit oiseau est tenu par la Vierge, les vêtements sont décrits par des surfaces larges sans plis et le mouvement de l'ourlet

qui tombe sur les pieds est similaire à celui de la Vierge de Pouilly-en-Auxois. Tenait-elle un petit oiseau dans sa main droite ?

Datation

Entre le XIIe et le XIIIe siècle

CLOCK, abbé de., *Pouilly-en Auxois, notes historiques*, Dijon 1923, p. 23-25.

GUILLAUME A., *La Côte d'Or, guide du touriste, de l'archéologue et du naturaliste*, Lyon 1963, p.15.

FORSYTH I. H., *The Throne of Wisdom. Wood Sculpture of the Madonna in Romanesque France*, Princeton 1972, p. 206 (mention).

Pour les Vierges en métal moulé:

AUZAS P. M., « Statuette de Vierge en majesté », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 23 février 1966, p. 66-74, planche VI.

A.A.V.V., *Trésor d'art des églises du Bugey*, catalogue de l'exposition, Allymes 1977, n°16.

DELCOR M., « Les Vierges romanes tardives du Roussillon dans l'histoire et dans l'art », in *Les Cahiers de Saint –Michel de Cuxa*, n°15, Prade-Codalet, 1984, p.101-130

GABORIT J. R., « Vierge en majesté dite Notre Dame de Baroille » in *Nouvelles acquisitions du département des sculptures – Louvre*, Paris 1990-1991, p. 20-21.

BARON F., *Sculpture française. I Moyen Âge*, RMN, Louvre, Paris 1996, p. 107.

GABORIT J. R., DURAND J., GABORIT-CHOPIN D., *L'art roman au Louvre*, Paris 2005, p. 20-21.

DARNAS I., « La présentation de la Vierge d'Apcher dans l'église du Malzieu-Ville », in PAPOUNAUD B. H., PALOUZIÉ H. (dir.), *Regards sur l'objet roman*, 2005, p. 185-195.

Troisième partie
L’étude de la polychromie des sculptures

3.1 L'examen des sculptures polychromées

Les données issues des travaux de restauration des œuvres, qui vont constituer l'histoire matérielle des sculptures polychromes médiévales, sont, aujourd'hui, diffusées de façon incomplète et insuffisante.

En analysant d'un côté la démarche appliquée de l'atelier de sculpture de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique de Bruxelles, qui a influencé les différentes procédures dans les pays francophones, et de l'autre côté les procédures adoptées en Italie, publiées dans des éditions à caractère scientifique, j'ai pu constater qu'il existe une série de problèmes concernant la méthodologie de la documentation.

Pour expliquer les causes de la transmission partielle de données, j'ai vérifié l'efficacité des formes de documentation des études en remarquant que la plus grande difficulté est de représenter la disposition des couches picturales successives.

J'ai ensuite pris en considération la possibilité d'une révision critique de l'étude stratigraphique de la polychromie des sculptures dans le domaine de la Conservation Restauration de biens culturels par une confrontation avec les méthodes employées en archéologie.

En effet, au cours d'un dégagement de couches picturales d'une sculpture en bois polychromé, nous nous trouvons dans une situation semblable à celle d'une fouille archéologique. Si nous n'avons pas prévu à l'avance un relevé systématique des informations contenues dans les strates à supprimer, nous perdrons un grand nombre de données. La restauration au lieu d'être « le moment privilégié de connaissance de l'œuvre d'art » (Cesare Brandi) peut se transformer en un moment crucial d'effacement des données historiques. L'examen stratigraphique qui consiste en la reconnaissance de chaque strate, dans la documentation graphique et dans la transcription des strates et leur corrélation, est l'activité la plus importante pendant l'étude des couches picturales. Cette opération intellectuelle a été empruntée aux archéologues qui l'utilisent dans leur fouille, pour identifier et décrire les unités stratigraphiques. Elle permet d'analyser les couches picturales dans leur stratification et dans leur séquence et elle est particulièrement efficace dans le cas de polychromies complexes comme celles qui sont d'époque gothique et romane.

Depuis les études de Johannes Taubert sur la sculpture sur bois, nous avons compris que, dans l'art roman, la polychromie a un caractère décoratif, ornemental et non-naturaliste, qui peut s'exprimer par des tensions entre la représentation à plat peinte et la représentation en relief. Le lien irrationnel entre forme et couleur [271] peut déterminer des erreurs de jugement. Dans le cas d'une œuvre avec plusieurs surpeints, l'examen stratigraphique se révèle un soutien à la décision, à la documentation finalisée, à la préservation de la matière, et il peut réellement contribuer à la connaissance de la signification historique et esthétique de l'œuvre.

Cela apparaît encore plus nécessaire dans le contexte des études de la sculpture médiévale où la récolte de nombreuses données techniques fiables a une grande valeur pour préciser les propositions stylistiques et iconographiques.

L'étude stratigraphique dans le domaine de la conservation-restauration depuis sa première application[272], et sa diffusion dans les années 1970 grâce à Paul Philippot[273] et Agnèse Ballestrem[274], n'a pas profité d'une révision critique comme celle qui a été accomplie pour la méthode des fouilles archéologiques.

Les archéologues ont fait un effort pour trouver une règle de conduite plus scientifique dans la pratique de la fouille et dans sa documentation. En archéologie, depuis les recherches de Mortimer Wheeler[275] datant des années trente, il y a eu une exigence de rigueur et un effort théorique pour se donner les moyens de conduire correctement une fouille, de compter les strates, d'enregistrer les données et de les transmettre sous forme de dessins, de sections et de plans archéologiques. Avec Edward Harris[276] les fiches d'unités stratigraphiques sont enfin

---

[271] TAUBERT J., *Farbige Skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung*, Munich, 1978, p. 23.

[272] Joannes Taubert et Konrad Riemann avaient donné l'exemple d'une procédure rigoureuse et inspirée par la fouille archéologique dans le dégagement de polychromie : TAUBERT J., « Zur Restaurierung von Skulpturen », in *Museumskunde*, 1 (1961), p. 7-21. TAUBERT J., « Zur Oberflächengestalt der sog. ungefassten spatgotischen Holzplastik », in *Städel Jahrbuch,* 1, Frankfurt 1967. RIEMANN K., « Die Triumphkreuzgruppe im Dom zu Halberstadt, Beobachtungen bei der Instandsetzung » in SCHUBERT W., NACHFOLGER H. B. (dir.), *Kunst des Mittelalters in Sachsen*, Weimar 1967, p. 236-246.

[273] PHILIPPOT P., « Problèmes esthétiques et archéologiques de conservation des sculptures polychromes », in *Preprints of the Contributions to the New York Conference on the Conservation of Stone and Wooden Objects, section Wood* , I.I.C. New York, 1970, p. 59-62.

[274] BALLESTREM A., « Cleaning of Polychrome Sculpture », in *Preprints of the Contributions to the New York Conference on the Conservation of Stone and Wooden Objects, section Wood*, I.I.C. New York, 1970, p. 69-73.

[275] WHEELER M., *Archaeology from the Earth*, Oxford 1954.

[276] HARRIS E. C., *Principi di stratigrafia archeologica*, Rome 1983 ; première ed. *Principles of Archaeological Stratigraphy,* Londres 1979.

élaborées avec la définition des rapports possibles entre elles, et avec la représentation d'un diagramme schématique (matrix d'Harris) aussi bien pour les surfaces verticales que pour la lecture horizontale. De plus, les notions de stratégie de fouille, transmises par Philip Barker[277], et de procédure de fouille, sont précisées et une nouvelle profession fait son apparition dans la recherche historique : l'archéologue spécialisé en stratigraphie. Ceci montre l'importance stratégique de la documentation des données chronologiques et topographiques relevées par une lecture stratigraphique et l'importance de les interpréter correctement.

Le travail théorique de l'archéologue Edward Harris[278] a profondément changé la conduite et l'enseignement de la fouille. Les restaurateurs des sculptures polychromées pourraient sûrement profiter des conclusions de telles recherches pour perfectionner leur approche et leur façon de documenter l'étude de l'œuvre d'art.

Myriam Serck Dewaide, directeur de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique de Bruxelles, et ancien chef de l'atelier de sculpture, dans les Actes du colloque d'Amiens[279], quant à la polychromie des portails gothiques, insiste sur l'importance de l'étude approfondie des œuvres à l'occasion de leur entretien, de leur conservation ou de leur restauration, et il est intéressant de remarquer qu'elle a éprouvé la nécessité d'affirmer que « …(les études) ne peuvent pas être faites postérieurement. Ces recherches ne servent pas uniquement et directement au choix des traitements de conservation et de restauration, elles rentrent dans le domaine de la recherche historique ». En lisant son article, on perçoit que, plus de trente ans après les réflexions de Taubert et de Philippot[280] consacrées à la restauration de la sculpture

---

[277] BARKER P. A., *Tecniche dello scavo archeologico*, Milan 1981, première ed. *Techniques of archaeological excavation*, Londres 1977.

[278] Jusqu'à Harris, seulement Kathleen Kenyon et John Alexander ont publié leurs propres méthodes de mise en phase. Cependant, comme le souligne Harris, ceci est un aspect décisif des études archéologiques. KENYON K. M., *Beginning in Archaeology*, I ed. 1952, Londres 1961, p. 129; voir p. 123-132. K. M. Kenyon a eu une grande place dans l'archéologie palestinienne, lui est due l'amélioration de la technique de fouille. ALEXANDER J., *The Directing of Archaeological Excavations*, Londres 1970, p. 71-74.

[279] SERCK-DEWAIDE M., « Méthodes d'examen recherches et traitements des polychromies du Moyen-âge à l'Institut royal du Patrimoine artistique », in *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques*, Actes du colloque d'Amiens, (12-14 octobre 2000), Amiens 2002, p. 91-101. On y trouve plusieurs exemples à propos de la recherche des finitions de surface des instruments de musique au Moyen Age sur des portails polychromés, et le gros problème de la perte d'importantes données à cause d' « …études de la polychromie déficitaires, insuffisantes, insatisfaisantes ou complètement négligées ».

[280] PHILIPPOT P., « La restauration de sculptures polychromes », in *Studies in Conservation*, 15 (1970), p. 248-252.

polychrome, il y a encore des controverses pour établir quelle est la procédure correcte pour aborder la conservation d'une œuvre polychromée. Souvent la scientificité est confondue avec la réalisation d'examens techniques appelés scientifiques. L'intervention dans les actes du colloque d'Amiens termine avec l'affirmation de la nécessité d'étudier les polychromies d'une manière systématique et sérieuse.

Cette proclamation semblerait une tautologie, mais elle suit l'exposition de Namur de 1995[281] où les mêmes exhortations avaient été exprimées, et elle précède les critiques de Giuseppina Perusini[282] et de Alessandra Frosini[283] sur les restaurations de sculptures d'époque médiévale publiées dans les catalogues d'importantes expositions organisées en Italie[284] entre 1995 et 2000.

3.1.1 L'atelier de restauration de l'IRPA à Bruxelles

3.1.1.1 La croix triomphale de l'église de Forest

Après le congrès de New York, en 1972, Agnes Ballestrem publie, avec Martine Puissant, dans le Bulletin de l'IRPA, l'étude et l'intervention de conservation de la croix triomphale de l'église de Forest[285], datée vers la fin du XIIe siècle. L'étude historique présente les principales conclusions d'un mémoire de licence de Martine Puissant à l'Université

[281] SERCK-DEWAIDE M., « La Conservation des sculptures polychromées, Saint Eloi d'Houyet, La Vierge à l'enfant (Audenaarde) » in *Dorures, brocarts et glacis, S.O.S. Polychromies*, Fondation Roi Baudouin Bruxelles, catalogue d'exposition, Namur 1995, p. 26-36, 39-42, 109-110.

[282] PERUSINI G., « Il dibattito sulla reintegrazione della scultura lignea policroma dal 1950 ad oggi ed i restauri italiani », in U. SCHÄDLER-SAUB (dir.), *Die Kunst der Restaurierung. Entwicklungen und Tendenzen der Restaurierungsästhetik in Europa*, Internationale Fachtagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Bayerischen Nationalmuseums, Munich, 14-17 mai 2003, p. 67-85.

[283] FROSINI A., *Scultura lignea dipinta nella Toscana medievale. Problemi di metodo e di restauro*, San Casciano (Florence) 2005.

[284] BARACCHINI C. (dir.), *Scultura lignea*. *Lucca 1200 - 1425*, 2 vol., Florence 1995; BURRESI M. (dir.), *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, Milan 2000; MAETZKE A. M. (dir.), *La bellezza del sacro. Sculture medievali policrome,* Florence 2002.

[285] BALLESTREM A. PUISSANT M., « La croix triomphale de l'église Saint-Denis à Forest. Essai d'identification, examen et traitement », in *IRPA Bulletin*, XIII, Bruxelles 1971/72, p. 52-77.

catholique de Louvain. Le traitement de conservation est signé par Agnes Ballestrem, Anne Kruse, M. Willem Stillaert et M. Michel Annaert. L'examen de la *stratigraphie,* par Agnes Ballestrem.

L'enregistrement de la séquence stratigraphique est exposé par un tableau récapitulatif où les unités composées de strates picturales sont indiquées avec des chiffres (1. 2. 3. etc.), à partir du haut jusqu'à la définition de toute la séquence (fig. 255). Les phases, à partir de la plus ancienne, sont résumées avec des chiffres romains (I, II, III). La corrélation est faite entre les strates des carnations, cheveux, croix, perizonium où, pour ce dernier, l'extérieur prend la lettre *a*, et l'intérieur la lettre *b*. Des notes intègrent l'explication du tableau : dans la séquence des cheveux, une couche picturale qui n'a pas été possible de corréler avec les autres est remarquée. Chaque unité stratigraphique, nommée couche ou strate, est décrite ; par exemple : Polychromie I ; (couche) 13. rose très clair, surface lisse, quelques restes de sang rouge vif ; (couche) 14. blanchâtre, très mince, peut-être en plusieurs applications.

255. Croix de Forest, tableau récapitulatif Ballestrem

Les conclusions de l'examen topographique sont exposées, avec les dessins à l'aquarelle de Willem Stillaert, pour la surface de deux périodes : la polychromie de la phase I (originale) et la polychromie de la phase II dégagée durant la restauration (fig. 256).

256. Examen topographique avec dessins à l'aquarelle (Stillaert)

Dans la description du traitement, il y a un repère aux strates picturales par la numération donnée avec la corrélation et la mise en phase de la séquence stratigraphique : « … les couches 3 et 4 étaient relativement résistantes ; la couche 5, à liant aqueux, facilement soluble. La couche 6, dure et difficilement soluble, fut éliminée par sablage. La couche 7, à liant aqueux, était facilement soluble, mais la proximité de la couche 11, très sensible à l'eau rendait l'opération très délicate. La couche 8 fut éliminée mécaniquement sous une loupe binoculaire ».

Si la datation relative est clairement déductible du tableau récapitulatif, par contre une datation absolue (l'attribution à une période) est donnée dans le texte seulement pour les phases I (XIIe siècle), II (XIIIe siècle), III (XVe siècle), les autres étant documentées par des anciennes photos. Les données culturelles ou historiques sont essentielles dans ce niveau d'analyse; la datation absolue est justement séparée du tableau stratigraphique et elle est produite dans l'interprétation des éléments observés (interprétation de l'évidence).

La photographie est cependant surtout utilisée pour la description technologique du support en bois.

Le recours aux analyses chimiques a établi la composition des matériaux du niveau I qui sont marqués en note[286].
La méthode d'examen est clairement empruntée à la recherche stratigraphique en archéologie, même si ce sont les résultats qui sont exposés, et non pas la façon par laquelle les données ont été obtenues, ou par quelle procédure les sondages ont été pratiqués. Toutefois, l'effort fait pour une notation efficace de l'évidence engendre une bonne communication de données ; c'est à dire une transmission des faits observés sans ambiguïtés.

3.1.1.2 Les *Sedes romanes* de Bertem et d'Hermalle-sous-Huy

En 1977, après une restauration qui s'est déroulée entre le 1971 et 1975, apparaît l'article de Myriam Serk-Dewaide sur les *sedes romanes* de Bertem (fin XIe ou début XIIe siècle) et d'Hermalle-sous-Huy (fin XIe s.)[287]. Il s'agit d'un travail d'analyse extrêmement complexe.
La terminologie change légèrement; les phases polychromes deviennent *surpeints* et elles ont une numération dans le texte en partant de la plus ancienne (nommé *surpeint* 1).
Pour l'étude de la sculpture de Vierge de l'église paroissiale de Bertem (bois de saule, H 47 cm), dans la description des huit surpeints, sont insérées, pour les éléments les plus significatifs, des notions tirées de l'étude de l'histoire des techniques artistiques ou de comparaisons de type iconographique. Par exemple, les références sont données sur le sulfure d'arsenic ou orpiment, identifié dans la strate d'origine de la robe jaune citron de l'Enfant[288]; la forme du siège primitif est déduite et confrontée à la Sedes d'Auderghem et à celle de Hermalle-sous-Huy du Musées royaux d'Art et Histoire, avec les montants qui devaient se terminer par des pommeaux. Une technique picturale gothique est décrite: les bordures des

[286] Les matériaux d'origine sont: " *Christ*. Préparation : blanc de plomb ; aucune trace de craie ; liant à base d'huile (3 éch.) ou à la détrempe (2 éch.). Bleu du perizonium : outremer naturel à la détrempe. Carnation : blanc de plomb, peu de noir broyé et quelques grains de vermillon et d'azurite; détrempe. Rouge du perizonium: vermillon à liant huileux. Dorure du perizonium : or en feuille sur blanc de plomb contenant quelques grains de vermillon et d'azurite, à la détrempe. Noir des cheveux : noir de carbone broyé à liant huileux.
Croix. Préparation : craie et colle."
Croix : chêne polychromé, 334 x 228 cm; *Christ* : tilleul polychromé, 195 x 185 cm.

[287] SERK DEWAIDE M., « Les sedes sapientiae romanes de Bertem et de Hermalle-sous-huy. Etude des polychromies successives », in *Bulletin IRPA*, 16, Bruxelles 1976/77, p. 56-76.

[288] LAURIE A. P., *The Pigments and Mediums of the Old Masters*, London 1914, p. 72. GETTENS R. J., STOUT G. L., *Painting Materials,* New York 1966, p. 135.

manteaux du troisième surpeint montrent des reliefs obtenus par dépôt de gouttes de préparation chaude au pinceau; les décors de fleurs en feuille d'argent ont la mixtion huileuse appliquée probablement au pochoir etc. Le cinquième surpeint est situé chronologiquement par rapport à la découverte d'un fragment de parchemin, dont la graphie permet de le dater au XVe siècle, en le rendant témoin comme terme *post quem* pour la polychromie successive.
La totalité de données matérielles est utilisée pour la corrélation des strates et la datation des phases. L'évidence et son interprétation sont présentées réunies.
Le tableau récapitulatif de la séquence stratigraphique présente les unités composées de strates picturales avec une numération (1. 2. 3. etc.) à partir du bas jusqu'au septième surpeint ; ensuite la définition de la séquence est donnée jusqu'au neuvième surpeint sans numération (fig. 257). Un tel genre de numération pour les strates et les phases peut se révéler un peu confus, mais l'effort dans la notation et la distinction de strates est remarquable. La forme différente des yeux des neuf surpeints est dessinée. Toutes les données sont exposées dans le tableau.
Les analyses chimiques ont établi la composition des matériaux à partir du septième surpeint et les résultats sont aussi marqués dans le tableau.
Dans un schéma du côté droit de la sculpture, le parchemin et la toile de renforcement du surpeint gothique sont décrits. La localisation de la polychromie originale non visible est aussi marquée, avec la reconstitution du siège original (fig. 258). La reconstitution des couleurs de la polychromie originale est faite à l'aide d'aquarelles.

La Vierge provenant d'Hermalle-sous-Huy (fig. 70) a posé plus de problèmes pour la documentation de la séquence stratigraphique des strates picturales. La sculpture conservée aux Musées royaux d'Art et Histoire est taillée dans l'aulne, elle mesure 58 cm de hauteur et sa datation se situe aux environs de 1070. Le tableau récapitulatif est établi de la même façon, pour mieux documenter des restes très incomplets de sept surpeints et les traces, très fragmentaires, d'une polychromie d'origine.
La datation des phases a été plus difficile ; elle est seulement tentée pour le troisième surpeint sur la base de données des analyses chimiques de la préparation. « …il faut savoir que la dorure ou l'argenture brunie sur fond blanc et recouverte de laque est typique du XIIIe siècle. En effet, au début du XIVe apparaît dans nos régions une technique similaire, mais sur bolus d'Arménie rouge orangé ». Les strates du XIIIe et les autres sont datées par voie d'induction.
Les problèmes sont accrus par le fait que le quatrième surpeint, daté du XIV siècle, montré dans une photo en noir et blanc, a été enlevé partiellement et déphasé en 1952, sans

documentation « …à une époque où les principes et la technique de la restauration des sculptures polychromées en étaient encore à leurs débuts… ».

« …Le visage de la Vierge a été dégagé jusqu'à l'original, et cela sans justification, alors que les surpeints ont été maintenus sur les carnations de l'Enfant. On se trouve donc devant trois niveaux juxtaposés : l'original sur le visage de la Vierge, le troisième surpeint sur les vêtements et le septième sur les carnations de l'Enfant ».

257. Vierge de Bertem, tableau récapitulatif (Serck)

La procédure adoptée pour comprendre et documenter les strates, par étude stratigraphique sous microscope binoculaire, se révèle être la seule possible dans des cas tellement complexes. L'histoire technique est seulement établie après la reconstruction des changements produits par l'application des strates de la nouvelle polychromie, ou par les changements négatifs d'effacement.

258. Vierge de Bertem, schéma du côté droit de la sculpture (Moreira, Ballestrem)

Les analyses chimiques de quelques prélèvements de polychromie ont été effectuées pour identifier les matières utilisées et confirmer l'examen stratigraphique. La corrélation de strates profite des résultats des analyses qui sont ensuite marqués dans le tableau.

De nombreux principes et idées de Paul Philippot et d'Agnes Ballestrem sont exprimés dans le texte de sorte que nous pouvons considérer l'étude des polychromies successives des sculptures de Bertem et de Hermalle-sous-Huy comme le premier héritage d'application pratique de leurs enseignements.

L'essai d'adaptation à une terminologie plus proche aux restaurateurs, surpeint au lieu de phase, entraîne une moindre précision dans la qualification de couches par rapport à la méthodologie archéologique. Dans les tableaux récapitulatifs, seules les strates les plus importantes ont une numération et non pas toute la séquence stratigraphique, ce qui entraîne des incertitudes pendant la lecture. Je pense que cela aussi est dû à une tentative de simplification.

3.1.1.3 La *Sedes Sapientiae* de la collégiale Saint-Jean à Liege et trois œuvres médiévales transformées en sculptures néo-gothiques

Les rapports des dernières conservations à l'IRPA de sculptures en bois polychromées sont publiés dans le Bulletin deux années plus tard : la *Sedes Sapientiae* datée vers 1240, de la collégiale Saint-Jean à Liege (chêne, polychromie d'origine H 136 cm)[289] et la *Virga Jesse* de Hasselt du début XIVe siècle avec polychromie d'origine[290]. On y trouve aussi la synthèse des résultats des examens technologiques concernant trois œuvres médiévales restaurées de façon radicale dans un style néo-gothique à la fin du XIXe et au début du XXe[291]. L'article expose la très belle (à l'origine) Vierge du Béguinage de Brouges datée du milieu du XIIIe siècle (chêne, H 108 cm) ; la *Pietà* du XIVe siècle de l'église Notre-Dame de la Visitation de Bellaire (Beyne-Heusay) (peuplier, H 135 cm) ; la Vierge de la chapelle Saint-Sang à Ophain-Bois-Seigneur-Isaac datant du XIVe siècle (chêne, H 73 cm).
Dans les deux premières études cette fois, les résultats sont donnés dans le texte, et un schéma des couches picturales est publié uniquement pour la Sedes Sapientiae mais sans une numération de strates.
La procédure de l'examen stratigraphique est devenue, peut-être, normale à ce moment-là, il semble donc suffisant de donner les conclusions des examens ; ou simplement le choix est de ne pas publier les archives stratigraphiques pour ne pas alourdir le texte.

Les éléments communiqués à props des trois œuvres médiévales transformées en sculptures néo-gothiques sont très intéressants. On y retrouve l'utilisation de la radiographie et de la stéréoradiographie[292] dans l'étude qui précède la conservation. Les radiographies font partie des *prospections*, elles sont exposées par des schémas avec l'explication de ce qui a été lu dans le film radiographique, et ensuite vérifiées par les sondages. Il est expliqué que celles-ci

[289] SERCK-DEWAIDE M., SERCK L., « La Sedes Sapientiae de la collégiale Saint-Jean à Liege. Examen et traitement », in *Bulletin IRPA*, Bruxelles 1978-79, p. 68-88.

[290] SERCK-DEWAIDE M., VERFAILLE S., KOCKAERT L., « De Virga Jesse van Hasselt voorbeeld van een 14de eeuwse stoffering », in *Bulletin IRPA* 1978-79, p. 128-137.

[291] SERCK-DEWAIDE M., « Application de la radiographie à l'examen des sculptures polychromes », in *Bulletin IRPA* 1978-79, p. 53-67.

[292] La radiographie est réalisée par deux reprises du même objet distancées entre elles. L'observation simultanée des deux reprises par un stéréoscope permet une vision tridimensionnelle de la radiographie et de l'objet. ALDOVRANDI A., PICCOLO M., « Indagini radiografiche », in *Metodi di documentazione e indagini non invasive sui dipinti*, Padoue 2007, p. 46-66.

sont réalisées pour étudier la configuration du support et non pour localiser les restes de polychromie. Ces documents permettent d'évaluer l'épaisseur des enduits, les bouchages, de repérer les restes de polychromies et de surpeints mais de toutes les façons, les sondages stratigraphiques sont nécessaires pour voir la structuration de strates.

Les trois sculptures, très anciennes (XIIIe et XIVe siècle), ont été confiées par les responsables à l'atelier de l'IRPA avec le souhait d'une restauration de l'aspect original. Les restaurateurs peuvent montrer clairement, par les documents radiographiques et leur interprétation dessinée (fig. 259-260), que les trois œuvres n'ont pas été seulement surpeintes mais que les polychromies qui précèdent l'intervention du XIXe ont été presque complètement supprimées, et que le bois abîmé a été réparé en ajoutant de nouvelles parties taillées par clouage.

Dans la Vierge de Bruges, restaurée en 1903, tous les éléments manquants sont restitués dans un style néo-gothique en plâtre ou en bois : l'Enfant dans sa totalité, mais aussi les mains, les genoux, le dos, la couronne, le sceptre, l'auréole, le siège et le socle. « … La photographie d'avant 1903 suscite évidemment, chez le restaurateur d'aujourd'hui, la tentation d'essayer de retrouver cet aspect plus authentique de l'œuvre du XIIIe siècle, en ôtant toutes les adjonctions de 1903. Il faut pourtant qu'il s'abstienne. …l'original a été entamé (scié ou taillé) avant chaque adjonction de fragment de bois. Après un long travail de dégagement, on n'obtiendrait donc pas l'état visible sur l'ancienne photographie, mais une épave sans polychromie, amputée à divers endroits et percée d'innombrables trous de clous et de vis »[293].

259. Sedes du Béguinage de Bruges ; interprétation des documents radiographiques

[293] SERCK-DEWAIDE M., « Application de la radiographie… » cit., p. 60.

260. Pietà de Bellaire; Interprétation dessinée des documents radiographiques

Généralement au XIXe siècle, les sculptures ne sont pas simplement repeintes ; « … le restaurateur enlève toutes les peintures précédentes, répare les formes abîmées et remplace les éléments manquants avant de repolychromer à l'ancienne » [294].

Cette dernière notion, appartenant à l'histoire de la restauration, se révèle essentielle pour commencer l'étude d'une sculpture d'aspect néo-gothique, pour diriger les prospections dans le bon sens, et savoir ce que l'on peut trouver (et où on peut le trouver) par l'étude stratigraphique.

Le schéma, avec l'explication de ce qui a été lu dans le film radiographique, vérifié ensuite par les sondages, devrait toujours être élaboré, puisque la lecture des films n'est pas facile pour les non-initiés.

3.1.1.4 Le Christ de Tancrémont

En 1987 apparaît l'étude du Christ en bois de Tancrémont[295], réalisée en forme de petit livre-brochure pour une diffusion didactique. L'engagement constant de l'équipe des restaurateurs de l'Institut pour la diffusion de leurs principes est témoigné par une information dirigée vers

[294] SERCK-DEWAIDE, *ibidem*, p. 56.

[295] SERK DEWAIDE M., VERFAILLE S., *Le vieux bon dieu de Tancrémont*, Bruxelles 1987.

un public plus large. L'étude sera complètement publiée dans le Bulletin quatre années plus tard[296].

Il s'agit d'un rare Christ vêtu d'une tunique avec manches, en bois de tilleul, (H 157 L136 P 22,5), daté par radiocarbone au Xe siècle ; cette sculpture représente le plus ancien grand Christ en bois polychrome conservé en Belgique. Anticipé dans sa datation d'un siècle par rapport aux études historiques précédentes[297], les données communiquées sont extrêmement intéressantes pour les spécialistes, puisqu'elles peuvent entraîner l'anticipation de la datation d'autres sculptures romanes en bois en Belgique et en France.

L'examen des débris de la couche picturale d'origine révèle en outre que la sculpture devait être recouverte d'une préparation très fine, légèrement orangée ; La tunique avec manches était verte (terre verte) rehaussée de dessins rouges avec les revers rouges. Dans le Nord de l'Europe, des exemples de préparations colorées ne sont connus qu'à partir du XIIe siècle, pourtant celui-ci serait le plus ancien témoin. L'importance des données n'est pas relevée par les restaurateurs, mais la bonne documentation nous permet d'utiliser leurs observations aujourd'hui et d'ajouter cette sculpture à celles répertoriées par Mikkel Scharff[298].

Un schéma stratigraphique en couleurs est donné avec l'interprétation de huit surpeints sur la strate de polychromie originale. Quatre phases, du XIIe au XIVe siècle, sont documentées suite à l'examen topographique avec les dessins à l'aquarelle (fig. 261).

---

[296] SERK DEWAIDE M., KOCKAERT L., STRYBONCK M. VAN, VERFAILLE S., « Le vieux Bon Dieu de Tancrémont. Histoire et traitement », in *Bulletin de l'IRPA*, XXIII, Bruxelles 1991, p. 80-100.

[297] DIDIER R., « La sculpture mosane du XIe au milieu du XIII siècle », in *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400,* II, Cologne, 1973, p. 410-411; R. HAUSSHER, *Die Skulptur des frühen und hohen Mittelalters*, *ibidem*, p. 394-395.

La datation au Carbone 14 d'un échantillon prélevé dans le dos du Christ, a situé la période de croissance de l'arbre de tilleul utilisé entre 799 et 946; la croissance de l'arbre de chêne utilisé pour la croix (H215 L187) se place entre 1308 et 1412. Le résultat fait apparaître une différence d'âge importante entre le Christ et la croix : les deux pièces sont donc d'âges différents. L'âge obtenu pour le bois de la sculpture correspond à la croissance des anneaux prélevés et non à l'abattage de l'arbre ou à la création de l'œuvre. Cela signifie que l'âge obtenu par la datation au radiocarbone est un *terminus post quem*.

[298] SCHARFF M., « Early medieval painting techniques in Northern Europe: A discussion of the use of colored grounds and other notable techniques », in *Polychrome skulptur in Europa*, international symposium organized from 11th to 13th November 1999 by the Hochschule fur Bildende Kunste Dresden, Dresde 1999, p. 47-52.

Les composants de la préparation colorée sont : craie? + carbone + terre rouge (une deuxième strate de craie et colle a été observée sur la préparation orangée) Les autres pigments de la première strate sont: terre verte, vermillon; les liants des strates d'origine sont des émulsions avec une phase continue de protéines et une phase dispersée d'huile.

Le schéma stratigraphique est encore plus simplifié et une numération est conférée uniquement aux différentes phases mais une nouveauté très utile est instaurée : la documentation par macrophotographies des débris de polychromies. Près des schémas à l'aquarelle, le lecteur peut observer le témoin original de la couleur expliquée par le dessin (fig. 261).

261. Christ de Tancrémont ; macrophotographies et schémas à l'aquarelle

Les deux macrophotographies d'échantillons prélevés sont légendées avec les numéros de surpeints. Le rapport du chimiste Leopold Kockaert, sur la composition et la structure des strates déduites par l'analyse d'une trentaine d'échantillons de polychromie, dont la moitié seulement a donné des résultats fiables, a été inclus dans l'étude.

3.1.1.5 La Vierge dite Notre-Dame de Walcourt

Leopold Kockaert[299] s'occupe aussi des examens de la polychromie de la Vierge dite Notre-Dame de Walcourt sculptée en un seul bloc de tilleul recouverte des feuilles d'argent avec superposition des masques du XVIIe siècle (H 62 L 22 P 20,5 cm), l'œuvre est datée au XIe siècle. La conservation de l'âme en bois est exposée par Myriam Serck[300]. Les restes de peinture sont décelés, en débarrassant la sculpture des plaques métalliques, sur le visage de la Vierge autour des yeux et sur le voile, sur la tête et sur le vêtement pour l'Enfant. Les restes de polychromie sont trop limités pour comprendre s'il y avait des yeux peints avant l'insertion des pupilles de verre, comme on peut le voir pour le Christ de Tancrémont et la Vierge de Xhoris (grands yeux assez globuleux). Les autres données sont aussi très limitées et seulement une synthèse critique et la présentation de résultats de neuf analyses sont publiées.

Toutefois, on remarque l'emploi d'une préparation très fine composée de blanc de plomb, traces de terre rouge et de noir (carbone ?) à la détrempe protéinique (l'aspect pourtant est blanc au binoculaire). La robe de l'Enfant est verte, composée de vert de cuivre à base de détrempe protéinique peut-être recouverte de résinate de cuivre (bleu-vert au binoculaire) ; les autres pigments retrouvés sur les carnations de la Vierge et sur le voile sont : blanc de plomb, terre rouge, noir de carbone, minium, à la détrempe protéinique. Certains échantillons dans la première strate de préparation contiennent aussi de la craie.

L'absence d'un tableau récapitulatif est un peu frustrante, d'autant plus que dans le texte de synthèse, il y a des ambiguïtés : comme l'oubli de la présence de terre rouge et noire dans la préparation du premier échantillon de la carnation qui serait à comparer avec la préparation du Christ de Tancrémont ; ou le manque d'explication sur la présence de craie, qui pourrait être une deuxième couche de la préparation. En outre, puisque l'interprétation des résultats d'analyses n'est pas tout à fait sûre et claire[301], on ressent le besoin de plus de documentation photographique et graphique. On aimerait voir toutes les archives stratigraphiques (avec sa production de sections, plans, notes, photos) puisque les références sur des polychromies du X-XIe siècle sont très rares et que les questions sont nombreuses.

---

[299] KOCKAERT L., « Composition et structure des Polychromie », in *Bulletin de l'IRPA*, 25, Bruxelles 1996, p. 62 - 64. Les coupes ont été examinées par microchimie, à la microsonde (H. Wouters), et un échantillon du vert (bras gauche de l'Enfant), a été soumis à l'examen par FTIR.

[300] SERK DEWAIDE M., « Notre-Dame de Walcourt, une Vierge ottonienne et son revers du XIII° siècle. La statue en bois polychromé », *ibidem*, p. 45 - 47.

[301] KOCKAERT L., « Composition… », cit., p. 63.

3.1.1.6 Vierge trônant de Vivegnis

La petite Vierge trônant de Vivegnis (Oupeye près de Herstal-Liège) est datée au milieu du XIIIe siècle, elle provient probablement de l'abbaye cistercienne de Notre-Dame de Vivegnis dont les moniales, initialement fixées à Beaufays, furent transférées, entre le 1230 et le 1238. Sculptée dans du chêne, profondément évidée au revers (H69 L26,5 P24 cm) avec la tête percée par forage depuis le sommet du crâne jusqu'à l'évidemment du dos, l'œuvre est restaurée à sa première polychromie mais avec certaines parties déphasées (carnations et revers du manteau de la Vierge)[302]. L'étude des polychromies successives est documentée avec les dessins à l'aquarelle de l'évolution de sept transformations sur la strate d'origine. La description de chaque surpeint est réalisée dans le texte, ainsi que celle de la structure et de la composition des échantillons prélevés et analysés par microchimie et par microsonde[303]. La datation relative et absolue des unités stratigraphiques est aussi donnée dans le texte ; les données de l'évidence sont communiquées déjà interprétées et synthétisées ; il n'y a pas une présentation d'un tableau de corrélation stratigraphique ou de macro-photos. Pour le lecteur, la corrélation des données n'est pas simple et les incertitudes dues à la communication partielle rendent difficile l'utilisation complète des données.

La présentation des études stratigraphiques semble évoluer vers la synthèse, soit dans les communications dirigées aux spécialistes, soit dans les travaux conçus pour un public plus large.
La procédure archéologique d'examen des stratifications complexes de la polychromie, en s'adaptant à la conservation-restauration de bien culturels, a été simplifiée de sorte que la signification scientifique de ses principes risque d'être oubliée ou mal entendue.
Pourtant, dans ces cas, le problème de la diffusion et de l'enseignement de l'étude stratigraphique n'est pas dû à un langage caractérisé par un lexique spécialisé, difficilement compréhensible, mais il est empêché par une production insuffisante de documents graphiques explicatifs.
Les analyses physico-chimiques qui ne sont pas intégrées par le conservateur-restaurateur dans son tableau de corrélation ne semblent pas complètement utilisées dans l'attribution

[302] DIDIER R. SERCK DEWAIDE M., KOCKAERT L., VYNCKIER J., « La Sedes Sapientiae de Vivegnis. Étude et traitements », in *Bulletin IRPA* 1988-89, p. 50-77. Jozef Vynckier s'occupe des mesures dendrochronologiques.

[303] KOCKAERT L., cit., p. 70 – 75.

finale des phases. Il n'y a pas, dans ce cas, de moyens pour contrôler la corrélation des strates analysées. La séparation des données chimiques semble ainsi dispenser le conservateur-restaurateur de la responsabilité de l'interprétation finale de tous les examens complémentaires nécessaires pour la documentation de l'étude de l'œuvre.

3.1.2 L'atelier de l'Opificio delle Pietre Dure (OPD) à Florence

Á l'atelier ministériel de l'Opificio delle Pietre Dure de Florence, la restauration scientifique des sculptures sur bois polychrome commence, dans les années soixante-dix, avec la direction de Umberto Baldini mais elle ne profite pas d'une théorisation spécifique. Cesare Brandi dans sa fondamentale *Teoria del restauro* ne s'était pas occupé de la sculpture polychromée, et Umberto Baldini a surtout concentré ses réflexions sur l'intégration picturale des lacunes. Alessandro Conti consacre ensuite un petit chapitre de son *Manuale di restauro* à la sculpture polychrome, et seulement cinq pages aux problèmes du nettoyage. Son livre paraît à titre posthume en 1996, sans une révision de l'auteur. Ses réflexions sont d'ailleurs principalement du genre stratégique sur la présentation esthétique des œuvres et les problèmes de l'étude des stratifications picturales ne sont pas abordés. Les textes de Paul Philippot sur la conservation des sculptures sont traduits en italien en 1998 seulement. Ceux de Taubert ne sont pas encore traduits. Peut-être à cause de la barrière linguistique, l'approche de type archéologique dans la conservation-restauration de la sculpture polychromée semble avoir quelques problèmes pour s'affirmer en Italie[304].

J'ai examiné l'approche à l'étude de la polychromie en Italie à travers les travaux publiés par l'atelier de l'Opificio delle Pietre Dure (OPD) qui dépend du *Ministero per i Beni e le Attività Culturali.* Le siège de l'OPD est situé à Florence, l'Institut de restauration d'état, le deuxième après l'ICR de Rome, est une référence pour les fonctionnaires des *Soprintendenze* des villes importantes du point de vie artistique comme Pise, Lucca, Sienne, Arezzo. Actuellement L'OPD est aussi une référence en Italie pour la conservation des sculptures sur bois.

[304] BRANDI C., *Teoria del restauro,* 1°ed. 1963, Turin 1977. BALDINI U., *Teoria del restauro e unità di metodologia,* Florence 1981. CONTI A., *Manuale di restauro*, CONTI M. R. (dir.), Turin 1996, p. 208-212. PHILIPPOT P., *Saggi sul restauro e dintorni. Antologia*, P. FANCELLI (dir.), Rome 1998.

Dernièrement ont été organisées plusieurs expositions de sculptures d'époque médiévale. Des restaurations d'œuvres importantes, prises en charges par les *Soprintendenze ai Beni Artistici* (Monuments Historiques), ont été réalisées à cette occasion.

3.1.2.1 Christ attribué à Giovanni Pisano

Gianluigi Canocchi, Marco Ciatti, Antonello Pandolfo, ont publié la restauration du Christ attribué à Giovanni Pisano, daté au 1280, (H 110 cm), du *Museo dell'Opera del Duomo* de Sienne[305]. Le bois n'est pas analysé (peuplier ?). C'est le seul Christ en bois de ce sculpteur qui ait conservé sa croix. Le rapport du restaurateur Pandolfo est d'abord apparu dans «OPD restauro - Rivista dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di restauro di Firenze » en 1988 ; la restauration datait de l'année précédente et, en ce qui concerne la couche picturale seul un nettoyage superficiel a été nécessaire.
Des radiographies ont été réalisées mais elles ne sont pas présentées ; même si les résultats sont donnés dans les textes, il n'y a pas des schémas de la structure du support. La sculpture a deux strates sur les carnations et une seule sur le perizonium (par contre les revers ont deux strates) ; l'original est décrit sans documentation macrophotographique mais une photographie à infrarouge montre une inscription plus ancienne sur le *cartiglio*. En lisant le texte, on n'arrive pas à comprendre tout de suite que la polychromie se présente déphasée. L'analyse des strates est faite dans le texte avec les résultats des analyses chimiques et physiques[306]. Même en présence d'un seul repeint, pour le lecteur, la corrélation et la mise en phase sont compliquées à saisir sans l'indication des chiffres sur les strates et sur les phases. La présentation des données n'est pas claire, il faut relire plusieurs fois et on reste avec le doute de ne pas avoir tout compris. Les strates qui ne sont pas d'origine ne sont pas datées et leur datation n'est pas tentée.

[305] CANOCCHI G., CIATTI M., PANDOLFO A., « Scultura dipinta. Nota su alcuni restauri », in SPERANZA L. (dir.), *La scultura lignea policroma. Ricerche e modelli operativi di restauro*, Florence 2007, p. 17-34.

[306] M. Matteini, A. Moles, analyses chimiques; A. Aldovrandi, analyses physiques.

3.1.2.2 Le Christ en croix attribué à Andrea Orcagna

En 1993 dans la revue OPD Restauro[307] Giovanna Rasario, Maria Donata Mazzoni Roberto Passeri et Mario Venturi exposent dans un article, trois restaurations de sculptures pour présenter les motivations des trois différents choix : un dégagement complet de la polychromie d'origine, une récupération d'un niveau intermédiaire de la couche picturale, et une sculpture restaurée au support-bois avec seulement des traces de préparation et des restes de couleur.

Le Christ en croix attribué à Andrea Orcagna[308], (H 175, L 165 P 38 cm) provenant de l'église San Carlo dei Lombardi de Florence, daté au dernier quart du XIVe siècle, est une sculpture pour laquelle un dégagement de la polychromie originale a été envisagé. Avant la restauration, sa couleur d'origine[309] était repeinte complètement en faux bronze.

En synthèse, l'approche décrite est la suivante : après une série d'essais de nettoyage, pour voir si l'œuvre conservait encore la polychromie d'origine, des prélèvements de la couche picturale ont été faits pour confirmer les observations précédentes. Après avoir constaté la présence de seulement deux niveaux de polychromie, dont un d'origine très précieux et bien conservé, il a été décidé de dégager le surpeint.

Aucune datation de l'intervention qui imite le bronze n'est donnée dans le texte. À la fin de l'article, dans la note n° 6, on peut lire qu'au XVIII-XIXe siècle de nombreuses sculptures, même en marbre, étaient transformées en faux bronze. La recherche de polychromie au-dessous du repeint est nommée essais de nettoyage.

---

[307] RASARIO G., MAZZONI M. D., PASSERI R., VENTURI M., « Sculture lignee policrome : modelli operativi di restauro (parte I). Recupero delle policromie e del modellato originali », in *OPD Restauro*, 5, Florence 1993, p. 108-116.

L'article est contenu aussi dans le recueil SPERANZA L., (dir.), *La scultura lignea policroma. Ricerche e modelli operativi di restauro*, Florence 2007, p. 45-56.

[308] LISNER M., *Holzkruzifixe in Florenz und in der Toskana*, Munich 1970, p. 36-37.

A.A. V.V. *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena 1250-1450*, Sienne 1987, p. 24-27.

[309] Les résultats des analyses ne sont pas décrits, à part les données de la préparation qui est constituée de sulfate de calcium et de colle. La polychromie est à la détrempe. L'identification du bois de support n'est pas non plus communiquée.

3.1.2.3 *San Sebastiano* de l'église de Monticello Amiata

La deuxième sculpture est un *San Sebastiano* provenant de l'église de Monticello Amiata (H 175 cm), sculptée dans du noyer, datée à la fin XVe siècle[310], elle a été restaurée par Mario Venturi et Costanza Weiss[311].

Des analyses stratigraphiques ont été réalisées sur les carnations et sur le perizonium pour identifier le nombre de strates de couleur, leur constitution, et leur état de conservation. La polychromie d'origine étant très mal conservée et le premier surpeint étant assez semblable à la couche d'origine, pour la qualité de la matière, la couleur et le style, il a finalement été décidé de dégager le premier surpeint.

En ce qui concerne la documentation des analyses stratigraphiques, on est renvoyé à la documentation photographique[312] qui présente deux *saggi di rimozione della ridipintura* (essais d'enlèvement du surpeint) et deux photos des coupes micro-stratigraphiques des carnations. Ni l'une ni l'autre n'ont une numération des couches. Dans le texte, cinq strates de couleur sont citées, mais elles ne sont pas toutes clairement décrites. Encore une fois, pour avoir des données et une numération de strates, il faut chercher dans les notes[313].

Les surpeints et la polychromie dégagée ne sont pas datés et leur datation n'est pas tentée.

3.1.2.4 San Martino provenant de San Cassiano di Controne

Une restauration très complexe a été celle du chevalier à cheval représentant San Martino ou San Cassiano et provenant de San Cassiano di Controne. Le groupe sculpté, daté de la première moitié du XVe siècle, est attribué par des historiens à Francesco di Valdambrino et par d'autres à Jacopo della Quercia[314]. D'ailleurs, l'œuvre de grandes dimensions (H 200 L

[310] DEL BRAVO C., *Scultura senese del Quattrocento*, Florence 1970, p. 140.

[311] SPERANZA L., WEISS C., « San Sebastiano », in *OPD Restauro*, 13, Florence 2001, p. 224-228. Constituée d'un seul tronc de noyer, l'œuvre est sculptée à l'arrière mais elle est profondément évidée dans le dos. Préparation d'origine: sulfate de calcium et colle ; carnation constitué de blanc de plomb + vermillon + colle.

[312] RASARIO G., MAZZONI M. D., PASSERI R., VENTURI M., « La scultura lignea policroma. Ricerche e modelli… » cit., p. 94.

[313] Ibidem, note n°12, p. 55.

[314] RAGGHIANTI C. L, « Su Francesco di Valdambrino », in *La Critica d'Arte*, 1938, p. 136-141. CARLI E., *La scultura lignea in Italia*, Milan 1951. MIDDELDORF U., « Due problemi querceschi, Jacopo della Quercia tra gotico e rinascimento », atti del convegno, Siena 1975, Florence 1977, p. 147-149.

190 P 80 cm c.a.) pourrait bien être une collaboration entre les deux sculpteurs qui travaillèrent souvent ensemble. Le cheval en bois de tilleul est évidé, et les pattes et le chevalier sont rapportés.

Au cours d'une intervention du XXe siècle, la structure du support bois, très affaiblie, avait été reconstituée. Les restes de polychromie d'origine avaient été couverts par des reprises et de nombreux bouchages au plâtre car les lacunes de matière picturale étaient nombreuses.

Le choix de dégager les restes assez limités de polychromie d'origine, en éliminant un repeint, et la dernière intervention, sont motivés par la grande qualité de la sculpture et par le caractère dérangeant des surpeints successifs. L'opération est soutenue esthétiquement par le fait que le cheval, à l'origine blanc, est réalisé dans un bois de tilleul clair. Les restes des carnations et le manteau du chevalier sont intégrés par retouche picturale. Il est expliqué que les choix ont été longuement médités et que les surpeints ont été enlevés par niveaux successifs. Le but principal était la récupération de l'unité de l'image artistique d'origine, en considérant son évolution dans le temps.

Il n'est pas jugé nécessaire de donner au lecteur un tableau récapitulatif avec toutes les interventions passées sur la sculpture, le caractère de celles-ci, leur datation, les schémas avec les changements de couleurs de l'œuvre dans le temps. Les examens stratigraphiques sont constitués par les analyses microchimiques des prélèvements de matière picturale.

Au début de l'article, avant la présentation des trois différentes restaurations, il est souligné que les problèmes concernant les dégagements de polychromies sont à évaluer au cas par cas, et que toutes les décisions doivent être confirmées et soutenues par les analyses scientifiques et une dialectique constante entre historien de l'art et restaurateur[315].

Cette approche présente un danger évident de tomber dans un excès de relativité. Comme le signale Bruno d'Agostino[316], pour le domaine de la fouille archéologique, dans son introduction à l'édition italienne de Barker : « …c'est vrai que chaque fouille est différente de l'autre, à la même façon que chaque cas clinique est différent de l'autre… il existe toutefois

---

[315] "*… Stabilire dove sia necessario non andare oltre, quale sia il livello della policromia originale, quale strato di pellicola pittorica convenga mantenere, dove sia opportuno continuare nell'eliminazione di una qualsivoglia stesura, sono problemi da valutare di volta in volta nel rapporto fra materia-supporto e materia-superficie, tra lacuna e recupero dell'originale… ogni metodologia oltre a dover essere confermata e sostenuta dalle analisi scientifiche e da una dialettica costante tra storico dell'arte e restauratore, va verificata su ogni singola opera…"* RASARIO G., MAZZONI M. D., PASSERI R., VENTURI M., *La scultura lignea policroma. Ricerche e modelli*…cit. p. 46-47.

[316] B. D'AGOSTINO, « Introduzione », in BARKER P., *Tecniche dello scavo archeologico,* Milan 1981, p. 15.

un bon nombre de règles générales, qui aident à éviter de faire des erreurs dans la résolution d'un problème, et qui montrent tout ce qui il ne faut pas faire dans conduite d'une fouille… ». Dans l'exécution de la stratigraphie sur une sculpture, la première de ces règles me semble être celle qui impose de rendre le plus régulier possible l'enregistrement des données et, la communication de celles-ci la plus claire et compréhensible. La documentation donnée par une notation sans ambiguïté, sera complète et utilisable par les autres avec un bon degré de confiance. Il faut essayer de séparer le plus possible l'évidence et son interprétation. Toute dialectique est autrement impossible par manque d'éléments sur lesquels fonder les argumentations.

Regardons par exemple la publication sur le groupe de la Déposition de la Cathédrale de Volterra (premier quart du XIIIe siècle), imprimée à Sienne en 1990, avec des photos de grande qualité prises après la restauration conduite par Fausto Giannitrapani (1997-1999)[317]. Les notes techniques et celles qui concernent la restauration se trouvent dans une courte fiche à la dernière page du livre. Il nous est dit que : « *Il complesso aveva già subito un intervento di restauro nel 1935 che, insieme a ridipinture ottocentesche, aveva asportato in gran parte strati superficiali della policromia originale (e stesure e decorazioni in lacca)* ». C'est tout ce qui est noté sur la couche picturale : deux lignes qui suggèrent que la polychromie est d'origine, qu'elle a été dégagée en 1935 d'un certain nombre de surpeints (tous ?) du XIXe siècle en endommageant la couche picturale d'origine. La petite phrase nous laisse tout-à-fait déçus, puisqu'il serait important d'avoir une preuve certaine de l'appartenance au premier quart du XIIIe siècle de cette polychromie remarquablement bien conservée. Les décors à motif d'hermine du revers des manteaux de la Vierge et des autres personnages ont un dessin différent : un des deux pourrait être un repeint non dégagé. Les motifs peints sur la croix qui représentent des oiseaux, des poissons et d'autres animaux à l'intérieur de feuillages suggèrent des contacts avec les œuvres d'enluminure, peut-être d'époque ottonienne, mais nous n'avons aucune indication concernant les pigments employés. Il pourrait s'agir de rouges, fort saturés, liés avec de l'huile siccative selon une technique traditionnelle (voire même byzantine). Un conservateur-restaurateur spécialiste d'œuvres en bois polychrome reste frustré par le manque d'informations et malgré la curiosité que suscite l'œuvre, il ne peut déduire aucune constatation complète.

[317] Le restaurateur qui a travaillé en Toscane a été formé à l'ICR de Rome. BURRESI M., LESSI F. A., dir., *La deposizione del Duomo di Volterra*, Sienne 1990.

3.1.2.5 L'exposition de Lucca de 1995

L'exposition de Lucca de 1995 et son gros catalogue en deux volumes[318] a laissé les restaurateurs perplexes quant aux résultats d'une série de dérestaurations radicales. Les jugements du point de vue technique sont pourtant impossibles à cause de l'absence d'une documentation précise de l'état des polychromies dégagées.

Sur soixante-quatre sculptures restaurées, une seule a été l'objet d'une étude des polychromies successives, documentées avec les dessins à l'aquarelle représentant l'évolution de quatre transformations successives. Il s'agit d'un San Biagio (H 148 L 36 P 42 cm) sculpté dans du noyer par Jacopo della Quercia, daté à la deuxième décennie du XVe siècle, provenant de l'église de Sant'Antonio o della Misericordia de Pietrasanta ; la sculpture est restaurée dans les années 1990-95 par Nicoletta Marcolongo[319]. Le rapport de restauration donne dans le texte la description de chaque surpeint ainsi que les données sur la composition d'échantillons prélevés et analysés par micro-chimie[320].

L'examen stratigraphique avec numération des strates est documenté photographiquement et on peut apprécier la méthode graphique par laquelle la corrélation des strates est presenté[321]. Comme d'habitude, l'approche stratigraphique est appelée : *saggi di pulitura* et les analyses des échantillons de polychromie sont appelés : *analisi stratigrafiche*. Cela semble suggérer que, même dans les meilleurs exemples, il n'y a pas une conscience complète des implications en termes d'utilité pratique et d'efficacité documentaire de la méthode stratigraphique.

Les analyses chimiques réalisées par Marcello Spampinato[322] ne sont pas présentées avec la fiche de restauration, mais rassemblées avec toutes les autres dans une section à la fin du livre. La séparation entre les examens appelés scientifiques, signés par un chimiste ou un géologue, et les examens du restaurateur, cause généralement un problème de perte de responsabilité. Le restaurateur demande la confirmation de ses observations stratigraphiques

---

Dimensions du Christ en croix H 207 L 170 P 40. Le texte parle de bois de peuplier mais aucune identification xylologique ne semble avoir été faite.

[318] BARACCHINI C., (dir.), *Scultura lignea. Lucca 1200-1425*, 2 vol., Florence 1995.

[319] MARCOLONGO N., « Scheda 63. San Biagio. Jacopo della Quercia », *Ibidem*, 2e vol., p. 146-149.

[320] Composition de la polychromie d'origine: préparation en deux couches, sulfate de calcium + colle protéinique; dorure, assiette de bol rouge+feuille d'or bruni; rouge du manteau, minium+cinabre (vermillon); bleu intérieur du manteau, préparation+blanc de plomb+noir organique+azurite; carnations, blanc de plomb+ cinabre (vermillon); barbe, blanc de plomb.

[321] MARCOLONGO, *Ibidem*, fig. 1°C, p. 147.

[322] SPAMPINATO M., « Prelievi. Scheda 63. San Biagio. Jacopo della Quercia », *Ibidem*, p. 227.

au chimiste, lequel généralement ne voit pas l'œuvre directement ; ensuite, le plus souvent, les données du chimiste ne sont pas commentées de façon critique par le restaurateur. Le restaurateur semble éviter délibérément d'élaborer les résultats des recherches faites par les scientifiques. En règle générale, c'est pourtant le conservateur-restaurateur qui doit demander les analyses si elles sont nécessaires à son étude de l'œuvre. Au final, normalement les études de l'un et de l'autre sont difficilement utilisables par un tiers.
L'apport des analyses de laboratoire dans les recherches stratigraphiques des polychromies, est de grande importance. S'il n'y a pas de but commun entre les acteurs de la recherche et le conservateur-restaurateur qui devrait, en principe, la diriger, les données peuvent devenir inutilisables pour l'élaboration finale.

262. San Biagio de Jacopo della Quercia; schémas à l'aquarelle de polychromies successives (Nicoletta Marcolongo)

3.1.2.6 L'exposition de Pise de 2000

Entre novembre 2000 et le printemps de l'année suivante, il y a eu, à Pise, une exposition de quatre-vingts sculptures en bois du XIIe au XVe siècle ; l'étude de la polychromie est réalisée dans le même esprit. Les sculptures, la plupart très anciennes, sont dégagées jusqu'aux restes minimes de la couleur d'origine sans documenter de façon exhaustive les repeints enlevés; cette fois un CD-ROM est réalisé pour présenter les restaurations[323].

[323] BURRESI M. CELESTINO M., (dir.), CD-ROM, *Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo. Sacre Passioni i restauri*, Museo Nazionale di San Matteo, Pise 2000.

Les fiches techniques varient beaucoup d'une sculpture à l'autre. La distance entre le restaurateur et le chimiste est particulièrement frappante dans la documentation donnée pour la sculpture en bois de peuplier du Santo Vescovo (H 203 L 61 P 40 cm) de la première moitié du XIIIe siècle, appartenant au Museo Nazionale di San Matteo de Pise et restaurée par Fausto Giannitrapani.

Le chimiste, dont le nom n'est pas cité, a essayé d'expliquer le mieux possible son travail d'analyse par des documents graphiques et des macrophotographies des coupes stratigraphiques. Nous remarquons dans sa terminologie les mots *colonna stratigrafica*, *unità inferiore, unità superiore, unità di rifacimento* empruntés au domaine archéologique. À cause de l'indétermination du texte du restaurateur, on ne peut pas comprendre si la sculpture était complètement ou partiellement repeinte, si les échantillons prélevés étaient complets ou non. On ne peut ni avoir une idée de la datation des surpeints, ni connaître leur nombre et surtout, on ne sait pas quel pouvait être l'aspect de la polychromie d'origine.

3.1.2.7 Le *Volto Santo* de Sansepolcro

Lors de l'exposition de sculptures d'époque médiévale d'Arezzo[324] qui se déroula entre septembre 2002 et février 2003, on pouvait admirer la sculpture du *Volto Santo* de Sansepolcro, une pièce d'exception qui représente le plus ancien crucifix de grandes dimensions d'Occident[325]. Une publication très complète lui avait été réservée en 1994 après la remarquable restauration par Barbara Schleicher[326]. Les analyses de la matière picturale ont été faites par Sally Thirkettle, Mara Camaiti et David Scott. Il s'agit d'un Christ impressionnant vêtu d'une tunique longue avec des manches, taillé dans du noyer, (H 271 L 290 P 50 cm). La sculpture, sans croix d'origine, a été datée par radiocarbone à la première

[324] On y trouve des nombreuses données techniques qui proviennent des études faites durant les restaurations des œuvres. MAETZKE A. M., (dir.), *La bellezza del sacro. Sculture medievali policrome*, Florence 2002.

[325] Au début du catalogue, Anna Maria Maetzke montre la partie du document selon lequel, en 1179, le *Volto Santo di Lucca* a été confié aux frères de Borgo San Sepolcro. Ceci serait donc le véritable *Volto Santo di Lucca*, très vénéré, échangé avec la copie de la fin du XIIe siècle actuellement dans l'église de Lucca. Communication de A. M. Maetzke au congrès sur "Le Volto Santo en Europe" de Engelberg (septembre 2000). MAETZKE A. M., « Il Volto Santo di San Sepolcro. Documentata riscoperta del più antico crocifisso monumentale dell'Occidente », in A.A. V.V., *La bellezza del sacro*, cit. p.1-13.

[326] SCHLEICHER B., « Il restauro: Interventi, osservazioni tecniche, indagini scientifiche », in MAETZKE A. M., (dir.), *Il volto santo di Sansepolcro. Un grande capolavoro medievale rivelato dal restauro,* Arezzo 1994.

moitié du IXe siècle[327]. L'œuvre est profondément vidée dans le dos jusqu'à la tête ; à l'arrière une planche qui a été perdue (H 40 cm) fermait le bas de la tunique. Aucune trace de reliquaire n'a été trouvée dans la sculpture.

La publication, après sa restauration est très complète avec de nombreuses photographies en couleur. Tous les détails sont pris en compte, on y trouve des graphiques avec les mesures de l'œuvre (fig. 263), et la documentation de l'étude du bois, très approfondie, est extrêmement intéressante.

La documentation du nettoyage est bien décrite et illustrée par des macrophotographies où les strates de surpeints sont indiquées par des lettres : A, B, C, D, (fig. 13), D étant la polychromie dégagée du XIIe siècle pour les carnations, et C indiquant la polychromie de la même phase pour la veste où on observe un repeint en moins[328].

Les restes de polychromie d'origine sont montrés avec quatre belles macrophotographies légendées, mais les unités composées de strates picturales ne sont pas numérotées.

263. *Volto Santo* de Sansepolcro ; graphiques avec les mesures de l'œuvre (Schleicher)

[327] Analyse par Mebus A. Geyh du Niedersächsisches Landesamt für Bodenforschung 14C und 3H – Laboratorium, Alfred Bentz Haus, Hannover; dans M. FIORAVANTI, L. UZIELLI, « La struttura del supporto ligneo », *ibidem*, p. 96.

[328] SCHLEICHER, cit., fig. 60-61, p. 70-71.

L'interprétation des composants de la couche picturale appartenant aux différentes phases n'est pas un travail aisé. L'enregistrement de la séquence stratigraphique n'est pas exposé par un tableau récapitulatif. Les unités composantes des strates picturales sont illustrées par des photos des coupes en lame mince des prélèvements : elles sont désignées avec des lettres et des chiffres qui ne correspondent pas aux lettres des macrophotographies[329], cela peut générer des malentendus.
Les analyses microchimiques ne sont pas rapportées de façon complète : beaucoup de données ne semblent pas notées et on ne comprend pas exactement quels genres d'analyses ont été menées

264. *Volto Santo* de Sansepolcro ; macrophotographie des sondages sur les carnations

En lisant le texte on peut résumer pour la polychromie du IXe siècle:

I. Préparation « en prévalence » de carbonate de calcium (quel pourcentage ? quel est l'autre élément ? liant ?). Veste rouge avec décors jaunes et gris (pigments? liants ?) Le jaune orpiment observé appartient-il à la première phase[330] ?

Une polychromie successive n'est pas datée :

II. Réfection du bras gauche. Préparation à Sulfate de calcium (liant ?) Veste bleue en deux strates, le premier plus clair (pigments? liants?); ourlé de la veste rouge et orange ; bordures manches rouges avec décor noir, jaune, rouge cinabre. Revers de

[329] *Ibidem*, cit., fig. 94-98, p. 88.

la veste rouge (pigments? liants?). Cheveux brun-rouge et noirs. Carnations plus jaunâtres que celles du XIIe siècle (pigments? liants?).

En lisant le texte on peut résumer pour la polychromie restaurée du XIIe siècle :

III. Toile (lin ?) et parchemin sur deux phases plus anciennes. Préparation à base de carbonate de calcium+colle protéinique; présence de feuilles d'or à la mixtion et de dorure à la colle directement sur la préparation. Absence de bolus rouge. Présence de feuille d'argent (à la colle?). Poinçons sur la dorure de quatre formes différentes imprimées irrégulièrement. Bleu de la veste en lapis-lazuli en deux strates, un plus clair comme base suivi d'un plus sombre (liant?). Chemise blanche (pigment? liant?). Revers de la veste rouge cinabre (analysé? liant?). Carnations (pigments? liants?). Cheveux et barbe (pigments? liant?). Strate de vernis ancien (phase III ou après?)

IV. Repeint d'époque baroque (?).

V. Repeint bleu-marron (période?).

VI. Repeint vert-noir (période?).

Les interrogations sont nombreuses. Il reste un doute sur le nombre de surpeints sur les carnations : y a-t-il une phase en plus ? L'impression d'imprécision des données et l'ambiguïté de la forme de communication peuvent donner un sentiment d'incertitude concernant les données mêmes. La description des strates est fournie partiellement dans différents chapitres du texte : dans *Asportazione delle ridipinture e dei ritocchi ; Policromia romanica ; I resti di policromie anteriori alla policromia romanica*. La description, l'intervention et l'interprétation de l'évidence sont exposées ensemble.

On peut constater qu'il existe entre les études de l'école francophone et celles de l'école italienne, une série surprenante de divergences. Il ne semble pas y avoir un accord général sur ce qu'il faut observer, comment il faut le noter, et dans quelle forme les résultats doivent être communiqués.

[330] Le sulfure d'arsenic ou orpiment a été identifié dans la strate d'origine de la robe jaune citron de l'Enfant de la Vierge de Bertem ; SERCK M., « Les sedes sapientiae romanes de Bertem et de Hermalle-sous-huy », …cit.

On peut remarquer en particulier que :

- la façon par laquelle il faut indiquer les strates et les phases d'une polychromie (interventions successives) n'est pas codifiée.
- l'évidence et son interprétation sont le plus souvent présentées ensemble dans un texte.
- les conclusions de l'examen topographique ne sont pas toujours exposées avec des dessins.
- le tableau stratigraphique n'est pas présent dans les publications italiennes.
- l'attribution de chaque phase stratigraphique à une période n'est pas donnée régulièrement : ceci produit une lecture incomplète du texte historique.

3.2 Propositions sur la méthode stratigraphique pour l'étude de la sculpture médiévale

3.2.1 Conserver les données

La solution de problèmes d'ordre méthodologique n'est pas simple puisqu'ils concernent, tout d'abord, la représentation que l'on se fait d'une recherche scientifique, ensuite la forme par laquelle les découvertes doivent être transmises, et finalement, dans ce cas, l'application d'une procédure d'examen au sein même de la profession de conservation-restauration.
Sans aborder des thèmes complexes d'épistémologie, j'ai pu expérimenter que la valeur et la portée scientifique des études qui supportent les interventions de conservation-restauration apparaissent proportionnelles à la possibilité accordée aux lecteurs de juger les résultats pour en donner un avis critique. Ce n'est donc pas la quantité d'analyses de laboratoire réalisées qui importe, mais le parcours par lequel l'auteur de l'examen a essayé de répondre aux problématiques posées par l'étude de l'œuvre. Les moyens mis en place pour que l'on puisse refaire ce parcours sont essentiels pour transmettre des données d'une valeur scientifique[331].
Les restaurateurs de sculpture médiévale peuvent s'inspirer des problématiques affrontées par les archéologues médiévistes liées à la manière de coordonner une série d'actions, un ensemble de conduites en fonction d'un résultat. Ils peuvent emprunter la stratégie d'organisation du travail et la stratégie de communication par un texte et par une représentation visuelle.
Pour limiter la perte graduelle d'informations dans les operations de fouille, décrite par Leonardi[332] (fig. 265), Fabio Piuzzi[333] a utilisé un schéma très clair pour montrer les étapes de

[331] Une théorie doit pouvoir être vérifiée pour pouvoir être contestée ou confirmée. L'affirmation d'un fait (phénomène) ou d'une idée (thèse) qui ne peuvent être réfutés par aucune vérification, ou par un quelconque contrôle, ne sont pas du domaine de la science, mais dans d'autres domaines légitimes de l'esprit. POPPER K. R., « Problemi, scopi e responsabilità della scienza », in POPPER K. R., *Scienza e filosofia*, 1ère ed. 1969, Turin 2000, p. 121-158. TJANJI J., « Falsificabilità, criticabilità e il metodo della scienza », in NEWTON-SMITH W. H., TIANJI J. (dir.), *Popper in Cina*, Milan 1994, p. 183-199.

[332] LEONARDI G. *Lo scavo archeologico :appunti ed immagini per un approccio alla statificazione. Corso di propedeutica archeologica,* Dipartimento Scienze dell'Antichità, Padova 1982, pp. 97-140, fig. p. 42.

la recherche dans le domaine archéologique (fig. 266). Dans son schéma, après *les prospections*, il y a l'identification et la documentation (l'enregistrement de *la séquence stratigraphique*) et seulement à la fin, *l'interprétation des données*.

a) LA TOTALITÉ DES INTERVENTIONS---------totalité des informations

1) avant la fouille b) LA QUANTITÉ DE TRACES QUI--perte graduelle d'informations RESTENT SUR LE TERRAIN

c) DEGRADATION NATURELLE

---

2) pendant la fouille a) OPERATIONS DE FOUILLE

b) DOCUMENTATION----------perte maximale d'informations

---

3) après la fouille a) NOUVELLE ELABORATION DES DONNEES

b) HYPOTHESES DE RECONSTITUTION-élargissement des intéprétations

265. Schéma de Leonardi sur la perte progressive d'informations et sa traduction en français

Comme nous l'avons vu dans les rapports publiés, il est difficile d'éviter que l'évidence des données relevées ne soit pas éclipsée par son interprétation. L'observation n'est pas un processus automatique, elle dérive entièrement de la connaissance de l'observateur. Toutefois, l'annotation minutieuse de tous les détails permettra une analyse ultérieure de ce que nous ne comprenons pas immédiatement (voir le cas cité déjà ci-dessus à propos de la préparation colorée du Christ de Tancrémont).

Établir une fiche pré-imprimée d'Unité Stratigraphique pour noter les caractéristiques des strates et des interventions polychromes est un moyen pour relever l'évidence, selon une

[333] PIUZZI F., *La ricerca stratigrafica in archeologia. Introduzione ai metodi di scavo e documentazione*, Udine 1990, fig. 45, p. 126.

organisation rationnelle, en suivant la succession des sondages. Il est possible ensuite d'analyser ce que l'on a découvert, sans tout de suite en donner une interprétation historique.

Organisation de la recherche **(documentation de base, vérification, prospections, prépration générale)**	
CHOIX DE LA FORME ET DE LA PROCEDURE DE FOUILLE	
Identification et documentation	Points de repère pour les mesures en trois dimensions
	Identification et éventuel dégagement des US
	Documentation des US (graphique, photographique, écrite)
	Fiche de la fouille (SAS) et première rédaction du diagramme stratigraphique (sans périodes)
	Prélèvements des fragments et des échantillons
	Eventuelles opérations de conservation
Interpétation	Nouvelle élaboration des données (analyse de la documentation, étude des fragments, etc.)
	Division par périodes et rédaction finale du diagramme stratigraphique
	Plans et sections de l'ensemble
	Construction du récit historique
NOUVELLE LECTURE DE L'EVIDENCE DECOUVERTE	

266. Schéma de Piuzzi sur l'organisation de la recherche

3.2.2 La fiche d'Unité Stratigraphique pour l'identification et la transcription de l'évidence

Le Stichting Restauratie Atelier Limburg de Maastricht a adopté depuis longtemps une sorte de fiche stratigraphique dans le cadre de l'examen des intérieurs historiques[334] (fig. 267).
Pour analyser une sculpture pendant la réalisation des sondages, une fiche peut être remplie pour chaque strate. De cette façon, le sondage s'accompagne d'une description des strates, des couches et des interfaces.

267. Fiche pré-imprimée du Stichting Restauratie Atelier Limburg de Maastricht

[334] GREVENSTEIN A. VAN, *Onderzoek naar de afwerklagen in de grote zaal op kasteel duivenvoorde*, Maastricht 1994.

La description de chaque évènement stratigraphique se référe ainsi à une strate composée de couches (par exemple: couche de préparation + couche de base colorée + couche de finition colorée, vernis de protection), d'interfaces entre les unités (dépôt de saleté, couche de colle, ou surface avec des caractéristiques particulières) et des repères aux transformations plastiques et structurelles (masse de plâtre, bouchage par sciure etc.).
La strate observée pourra être décrite selon ses relations avec les autres strates. La séquence stratigraphique est tracée en découvrant les trois rapports possibles entre les strates qui sont : a) n'avoir aucun rapport stratigraphique direct ; b) se trouver superposée ; c) être mise en rapport comme faisant partie d'un même dépôt. La strate est, par conséquent, identifiée par rapport à sa position : « physiquement au-dessous de…, physiquement au-dessus de…, pareil à… » (Edward Harris) (fig. 268).

268. Schéma des trois rapports stratigraphiques (Harris)

Les fiches pré-imprimées d'Harris peuvent très bien être prises comme modèle (fig. 270). Après tout, pour garder le principe de clarté dans la transmission de données, nous pourrions maintenir dans le tableau de synthèse la terminologie archéologique de *phase* au lieu d'intervention polychrome (campagne, repeint), et de *strate* au lieu de couche. Ces mots sont synonymes, et l'adoption de *phase* et de *strate* dans les schémas d'examen fera aussitôt comprendre le genre de démarche archéologique adopté. Ces deux mots peuvent être aussi utilisés pour désigner des transformations plastiques ou bien l'apport d'autre matière, par exemple un marouflage, l'application de parchemin ou des plaques en métal.
À l'interieur de la fiche, il est possible de préciser au mieux le caractère et le rôle de chaque strate dans le texte avec les annotations de l'interprétation de l'évidence. Par la suite, on pourra rajouter toutes les informations historiques ou iconographiques que l'on jugera nécessaires.

La terminologie spécifique pour l'archéologue stratigraphe, qu'Harris a réuni dans un glossaire à la fin de son livre, peut être aussi bien adoptée par le restaurateur stratigraphe, avec des intégrations concernant la sculpture. De cette manière, un langage technique commun pourrait s'établir entre historiens, archéologues, historiens de l'art et conservateurs-restaurateurs.

La *corrélation*, qui est la reconnaissance de strates séparées, jadis faisant partie d'une même strate unitaire, peut être simplifiée grâce à l'utilisation d'un système de fiches pré-imprimées (fig. 269). Ensuite un résumé précis de la séquence stratigraphique doit être réalisé.

269. Exemple de système de fiches pré-imprimées pour la description de la succession des strates dans une séquence stratigraphique (Harris)

Pour l'étude spécifique de la polychromie, on peut prévoir dans la fiche, un schéma de la sculpture, avec la localisation du sondage, comme dans les fiches du Stichting Restauratie Atelier Limburg conçues pour le décor intérieur d'un bâtiment. Un schéma de la sculpture permet aussi d'indiquer le renvoi à une macrophotographie du sondage. L'utilisation de macrophotographies, comme nous l'avons vu dans les cas du Christ de Tancrémont[335] (fig. 261) et du Volto Santo di Sansepolcro[336], est très efficace pour surmonter le problème de la perception subjective des couleurs et de la description des caractéristiques de surface.

Le dilemme de la description de la couleur observée est un argument fascinant qui a même été abordé par le philosophe Ludwig Wittgenstein[337]. Dans la conservation-restauration, l'apport de l'histoire des techniques artistiques peut aider cette description délicate. Les noms attribués aux couleurs employées dans les différentes époques, la connaissance de leur composition chimique spécifique et l'expérience directe de l'observation de ces couleurs sur les œuvres d'art, font partie des connaissances indispensables pour un restaurateur stratigraphe.

Nous savons que la perception et l'expérience psychique d'une couleur sont quelque chose de différent par rapport aux définitions limitées des règles du langage commun. Il est pourtant nécessaire d'utiliser les mots conventionnels établis en CRBC pour indiquer les pigments et les colorants, sans hasarder des définitions telles que : jaune coquille d'œuf, bleu-jaune, rouge anglais etc. Les restaurateurs devraient se faire une représentation mentale de la différence entre un bleu azurite, un bleu lapis-lazuli, ou un bleu de smalt à travers l'observation directe et l'étude de leur composition chimique et des techniques anciennes. Par exemple, un rouge à base de sulfure de mercure (cinabre-vermillon) a une tonalité bien moins orangée qu'un rouge à base d'oxyde de plomb (minium) ; le jaune de Naples est quelque chose de très différent du jaune safran ; la terre verte qui est un silicate de fer est normalement facile à distinguer d'une couleur verte malachite qui dérive d'un minéral à base de carbonate de cuivre.

Le paradigme idéal d'une couleur, nous dit Wittgenstein, n'est pas l'intuition intellectuelle d'une essence, mais sa représentation définie par l'emploi d'un code linguistique. Nous devons apprendre à exercer la capacité technique d'utiliser les noms des couleurs dans les

---

[335] SERCK, VERFAILLE, *Le vieux bon dieu…*, cit., Bruxelles 1987.

[336] SCHLEICHER, *Il restauro*…, cit., Arezzo 1994.

[337] WITTGENSTEIN L., *Osservazioni sui colori*, *Una grammatica del vedere*, Turin 1981; titre orig.: *Bemerkungen über die Farben; Remarks on colour*, Oxford 1977. Le philosophe autrichien, auteur du *Tractatus logico-philosophicus,* a consacré une partie de ses réflexions à la logique de la formation des concepts de la couleur en analysant dans ce domaine les rapports entre logique et expérience.

situations spécifiques définies par la dynamique du langage. Etant donné qu'une couleur est identifiée et perçue seulement dans un contexte de règles et de concepts, dans le domaine de la conservation, il faudrait saisir les applicaions spécifiques des couleurs et les adopter.

270. Exemple de fiche US pour l'étude d'une sculpture

3.2.3 L'indication des strates

La numérotation des strates est une chose que l'on pourrait croire codifiée mais dans la pratique elle ne l'est pas. L'emploi des chiffres arabes ou des chiffres romains, la direction de la lecture des strates (du haut vers le bas ou vice-versa), l'utilisation du chiffre zéro, ou encore l'adoption des lettres pour indiquer des strates, ne sont pas unanimes. Sans système de notation efficace et partagé, on ne peut pas aboutir à des études valables et comparables.

Les sondages en échelon (escalier, par niveau) sur les polychromies complexes, se déroulent, dans la pratique, comme une fouille stratigraphique. Les strates sont distinguées en les dégageant à partir du haut vers le bas, de la plus récente vers la plus ancienne.

Le tableau graphique de restitution peut garder la même logique avec les strates numérotées du haut vers le support avec des chiffres (1, 2, 3, etc.). Le diagramme aussi est construit du haut vers le bas, du plus récent vers le plus ancien jusqu'à la définition de toute la séquence. Cette pratique, qui suit les étapes de l'observation de strates, peut simplifier la rédaction des fiches. Seulement après avoir joint aux fiches tous les sondages exécutés sur la sculpture, un premier tableau de synthèse ainsi qu'un schéma topographique peuvent être réalisés en numérotant les strates à partir du support.

Au moment du sondage, il n'est pas toujours possible de décrire les diverses couches composant les strates. Les deux couches d'une préparation ou la sous-couche d'une strate de couleur, même avec l'aide d'une loupe binoculaire, ne sont pas toujours visibles. Je propose, par conséquent, de numéroter seulement les strates et de décrire dans le texte de l'interprétation de la fiche US les éventuelles couches que l'on soupçonne de faire partie de la strate. Une copie de la fiche pourra être confiée au laboratoire chargé d'analyser les prélèvements. De cette façon, les données remarquées par le restaurateur seraient transmises clairement au chimiste avec la liste des questions et des doutes que l'observation directe n'a pas satisfaite.

Après la caractérisation des prélèvements de la matière picturale, la succession et la composition des strates peuvent être complétées sur un tableau récapitulatif général (fig. 271). Sur ce tableau la succession des interventions de polychromie (phases) seront résumées avec des chiffres romains (I, II, III etc.) cette fois à partir de la plus ancienne. Cette méthode de notation avait été utilisée par Agnès Ballestrem dans l'examen de la croix triomphale de l'église Saint-Denis à Forest[338] (fig. 255).

[338] BALLESTREM, PUISSANT, *La croix triomphale…*, cit. Bruxelles 1971/72.

Dans l'examen des sculptures, la section stratigraphique, avec les interventions successives, doit être vérifiée sur tous les éléments de l'œuvre. Les conclusions de l'examen topographique peuvent être visualisées par des dessins avec les couleurs des polychromies ou avec les transformations structurelles de l'œuvre. Cette restitution graphique est une documentation de surface horizontale (fig. 261). Pendant l'examen, nous pouvons attribuer la définition de « provisoire » aux interventions distinguées, jusqu'à la conclusion complète de l'étude.

En résumant, le parcours pour établir la séquence stratigraphique pourrait être:

Lecture et documentation :

1. Fiches pour chaque strate distinguée par sondage stratigraphique
2. Corrélation (premiers schémas stratigraphiques verticaux et horizontaux)
3. Analyses de laboratoire et analyses complémentaires
4. Tableaux récapitulatifs provisoires

Interprétation :

5. Restitution des surfaces horizontales
6. Corrections et schémas stratigraphiques définitifs
7. Datation
8. Exégèse historique

271. Exemple de Tableau récapitulatif des strates extrait du rapport de restauration

272. Exemple de diagramme stratigraphique extrait du rapport de restauration

3.2.4 L'attribution d'une datation

La notation par fiches progressives positionne les strates les unes par rapport aux autres dans un ordre chronologique. Cette description appartient à la première partie de la recherche et elle permet de déterminer une chronologie relative des couches picturales. À travers la découverte de l'évidence, et en mettant en relation cohérente un ensemble d'indices, on aboutit à une première rédaction du diagramme stratigraphique (fig. 272) L'élaboration de schémas structurels et séquentiels de la polychromie a alors un caractère spécifiquement stratigraphique.

Attribuer une datation aux différentes phases découle d'une élaboration critique des données tirées de la documentation primaire. L'interprétation culturelle et historique, et sa relative attribution à une période des polychromies discernées, devraient être accomplies après cette documentation primaire. Celle-ci est constituée de l'ensemble des données observées : les dessins des sections stratigraphiques (documentation de coupe verticale), le premier diagramme stratigraphique, les dessins de la totalité de la sculpture, les aquarelles avec la reconstruction de la surface horizontale pour chaque différentes interventions, l'ensemble de caractérisations des matériaux qu'il a été possible d'analyser, les notes écrites, les macrophotographies, les résultats de tous les examens complémentaires, les rapports.

Il est important que les autres personnes puissent, en le voulant, lire séparément nos conclusions et la documentation primaire puisque la reconstruction historique peut être révisée à tout moment grâce à l'apport de nouvelles précisions sur certains points ou bien par le perfectionnement des connaissances.

En séparant les deux étapes, nous pourrons reconsidérer à tout moment notre opinion sur des éléments incertains et la modifier en fonction de l'expérience, de l'évolution de la science ou des idées.

L'identification des transformations polychromes et structurelles d'une sculpture permet de maintenir son histoire matérielle et conditionne l'option d'un dégagement de surpeints. Ces deux circonstances recommanderaient, pour faciliter une documentation de la corrélation des strates, d'insérer dans les rapports, les fiches pour chaque strate, les schémas stratigraphiques verticaux et horizontaux, les analyses de laboratoire et les analyses complémentaires : un tableau général récapitulatif. C'est-à-dire les quatre premiers points du parcours de lecture, et la documentation appartenant à l'étude de la séquence stratigraphique.

Sur vingt-cinq sculptures répertoriées, datées entre XIe et XIIe siècle, et qui relèvent de l'art de Bourgogne, il y a très peu de données certaines sur les composants de la technique picturale et une analyse biologique a été réalisée sur le bois utilisé pour le Christ d'Abbadia San Salvatore seulement.

Pour la connaissance des données sur la technique d'exécution des sculptures, le conservateur-restaurateur a un rôle déterminant. Une règle de conduite plus scientifique dans l'étude des revêtements polychromes et dans leur documentation est importante si l'on veut progresser.

T3. Tableau des données des sculptures du IXe - XIIe siècles

SCULPTURE ET DATATION	BOIS	COUCHE DE PREPARATION	PIGMENTS	LIANTS	FEUILLES METALLIQUES	PIERRES INCRUSTEES OU ELEMENTS EN METAL
Christ de l'église de Forest fin du XIIe s.	Tilleul, croix en chêne	Blanc de plomb pour la sculpture, carbonate de calcium sur la croix	Outremer naturel (lapis-lazuli) grains de vermillon (sulfure de mercure) et d'azurite (Bleu carbonate cuivre), noir de carbone	Liant à base d'huile (3 éch.) ou à la détrempe (2 éch.)	Or en feuille sur blanc de plomb contenant quelques grains de vermillon et d'azurite, à la détrempe	Probablement couronne en métal
Vierge de Bertem fin XIe ou début XIIe s.	Saule	Préparation blanche au carbonate de calcium, sous-couche de blanc de plomb	Bleu de lapis-lazuli, sous-couche bleu d'indigo. Jaune orpiment (trisulfure d'arsenic)	Colle + huile dans la préparation; huile pour le lapis-lazuli et le blanc de plomb		
Vierge de Hermalle-sous-Huy 1070	Aulne	Préparation blanche	Jaune orpiment (trisulfure d'arsenic)			
Christ de Tancrémont moitié Xe s. (datation par C14)	Tilleul (?)	Préparation colorée : carbonate de calcium? + noir de carbone + terre rouge (une deuxième strate de carbonate de calcium et de colle a été observée sur la préparation orangé)	Vivianite (phosphate de fer hydraté), vermillon (sulfure de mercure)	Émulsions avec une phase continue de protéines et une phase dispersée d'huile (phase externe aqueuse)		
Notre-Dame de Walcourt XIe siècle	Tilleul	Préparation très fine composée de blanc de plomb, traces de terre rouge et de noir de carbone ; d'autres échantillons avec carbonate de calcium (craie)	Vert de cuivre, blanc de plomb, terre rouge, noir de carbone, minium (oxyde de plomb)	Préparation à la détrempe protéinique; pigments à la détrempe protéinique	Recouverte des plaques d'argent	Pupilles en verre
Volto Santo di San Sepolcro IXe siècle (datation par C14)	Noyer	Préparation « en prévalence » de carbonate de calcium	Jaune orpiment (?)			
Volto Santo di San Sepolcro : phase du XIIe s.		Préparation à base de carbonate calcium + colle protéinique	Bleu de lapis-lazuli en deux strates, une plus claire comme base suivie d'une plus sombre		Feuilles d'or à la mixtion; dorure à la colle directement sur la préparation; feuille d'argent	

T4. Tableau des données sur le support et sur la polychromie des sculptures bourguignonnes

SCULPTURE	BOIS	COUCHE DE PREPARATION	PIGMENTS	LIANTS	FEUILLES METALLIQUES	PIERRES INCRUSTEES OU ELEMENTS EN METAL
Vierge de la Chapelle-de-Bragny	Peuplier ou tilleul (?)	Sous-couche noire sur le bois			Feuille d'argent	Verre dans les pupilles
Vierge N.D. de Beaune	Noyer (?)	Sous-couche noire avec quelque peu de pigment rouge (?) sur le bois				Verre dans les pupilles
Christ en descente de croix de Pise	Peuplier ou tilleul	Préparation blanche			Feuille d'argent sur bolus	Cabochons dans la couronne
Christ en descente de croix de Courajod	Érable (?)	Préparation blanche	Bleu de lapis-lazuli		Feuille d'or sur bolus	Cabochons dans la couronne
Notre Dame de bon Espoir de Dijon	Chêne (?)	Préparation blanche (?)	Blanc au carbonate de plomb (?)		Feuille d'argent et feuille d'or	Cristaux de roche sur la couronne; décor en métal sur la poitrine (?)
Vierge du Metropolitan Museum N.Y. Provenant d'Autun	Noyer ou bouleau	Préparation de Blanc de plomb	Rouge vermillon (soufre de mercure); Bleu de lapis-lazuli Laque rouge (de cochenille)	Émulsion à phase externe aqueuse (?)		Pierre de lapis-lazuli et verre dans les pupilles
Christ de Abbadia San Salvatore (Siena)	Noyer le corps, sapin la croix	Sous-couche d'ocre rouge+ocre jaune+colle+sulfate de calcium. Noir de carbone sur le bois	Bleu carbonate de cuivre (azurite) Rouge soufre de mercure	Émulsion à phase externe aqueuse		
Vierge de Tamnay		Noir de carbone sur le bois (?)				Cabochon dans la couronne

Vierge de Sens-Avallon	Noyer le corps (?), chêne le siège (?)	Préparation blanche (?)			Feuille d'or	Gros cabochons dans le bord de la veste et à la fermeture du manteau
Vierge de Vievy		Préparation blanche (?)				Cabochon dans la couronne
Christ du musée de Cluny (MNMA) provenant peut-être du Forez	Poirier (?)	Préparation blanche (?)				
Christ de Cherier, Forez 1110-1150 (datation par C14)	Chêne	Préparation blanche (?)				Probablement couronne en métal
Vierge de Lantenay	Noyer (?)	Préparation blanche avec carbonate de calcium	Vert de cuivre (carbonate basique de cuivre)	Huile de lin		Cabochon dans la couronne
Vierge de Pouilly-en-Auxois						Cabochon dans l'encolure

Les données caractéristiques sont en bleu.

Conclusion

La sculpture romane sur bois de Bourgogne participe à la renaissance de la statuaire en ronde bosse, avec une série de réalisations remarquables pour leurs qualités esthétiques ainsi que leurs datations précoces. L'ensemble des sculptures révèle cependant des apports formels diversifiés. La présence d'aspects hétérogènes, dans la forme et parfois dans l'iconographie, rappelle les restes de la production de sculpture allemande sur bois de la fin du Xe siècle, appartenant principalement à la région du Rhin. La datation de ces sculptures par analyse stylistique a posé de gros problèmes aux historiens de l'art, ainsi que la détermination de leur provenance[339]. Des œuvres exceptionnelles par bien d'aspects, qui semblent isolées, peuvent être mieux comprises en les considérant par rapport à d'autres arts (du métal, de la peinture etc.), ou en les comparant sur un espace géographique et culturel plus ample.

En Saône-et-Loire, entre la fin du XIe et le début du XIIe siècle, les sculpteurs du Christ de Varenne-l'Arconce et de la Vierge de la Chapelle-de-Bragny témoignent des emprunts à la sculpture ottonienne dans le rendu formel. Le Christ révèle, dans la construction par lignes verticales de la figure, et dans les détails du visage et des doigts des mains et des pieds, une conception sculpturale sur l'exemple des œuvres en métal de la sphère de l'art de Cologne. La Vierge de la Chapelle-de-Bragny se rattache, elle aussi, à l'esprit de la production rhénane, pour son volume construit géométriquement dans l'espace tridimensionnel, tout en montrant une élaboration spécifique par plis plats. L'utilisation de la ligne fonctionnelle dans la construction du volume et les drapés structurés par plis plats se détachent de la plastique de l'héritage du naturalisme classique ; ces procédées sont témoignés dans les vestiges sculptés du portail de la grande église de Cluny III. Les traits épais du dessin, la conception massive et structurée géométriquement, correspondent, dans l'enluminure, à une des tendances

[339] BEER E., *Triumphkreuze des Mittelalters. Ein beitrag zu Typus und genest im 12 und 13 Jattrhundert,* Ratisbone 2005

stylistiques présentes dans le *scriptorium* de Cluny, celle attestée par l'Ildefonse de Parme, traité polémique sur la virginité de Marie, daté aux alentours de 1100 et imprégné de culture ottonienne[340]. Le langage formel du Maître de la Vierge de la Chapelle-de Bragny et de Beaune semble issu du milieu monastique clunisien.

Les sculpteurs clunisiens ont joué un rôle moteur dans le développement de la sculpture en ronde bosse, grâce au dynamisme suscité par l'activité constructrice de la grande église abbatiale, et à une filiation extraordinaire de nombreux prieurés et monastères bénédictins appartenant au réseau de Cluny. Les deux sculptures plus anciennes du groupe bourguignon, la Vierge Notre-Dame de bon espoir de Dijon et la Vierge de Viévy, témoignent de la direction du début de ces recherches formelles. La Vierge Notre-Dame révèle l'importance des expériences élaborées dans l'exercice des arts somptuaires (ivoirerie, orfèvrerie, miniature). La Vierge de Viévy atteste des problèmes suscités par la recherche du volume liée à la création d'une sculpture libre dans l'espace et qui ne doit pas répondre à des exigences ornementales particulières. Les principes, énoncés par Henri Focillon[341], de la loi du cadre et de la loi de l'emplacement, ne s'appliquent que de façon partielle aux sculptures isolées d'une structure architecturale.

Dans les sculptures romanes sur bois du XIe siècle, et encore plus pour celles créés dans la première moitié du siècle suivant, la dialectique des dérivations des éléments du style, principalement à travers les arts somptuaires, ou bien directement des essais de la sculpture monumentale sur pierre, donnent une clé de lecture significative.

En confrontant l'ensemble roman de statues en bois conservées dans la région auvergnate avec le corpus bourguignon, on constate ici une plus grande variété d'apports formels et iconographiques. Le groupe le plus nombreux et le plus homogène d'Auvergne dépend grandement, en ce qui concerne l'élaboration, de la figure dans l'espace, des expériences liées à la fabrication de précieuses statues-reliquaires. La Vierge conservée dans l'église de Saint-Philibert de Tournus en est un exemple évident. Cependant, dans les œuvres en ronde-bosse des sculpteurs clunisiens, le rôle du type statue-reliquaire est présent (Vierge d'Avallon), mais il est moins important. La statue peut contenir des reliques mais en général cela n'est pas sa fonction principale. La fonction primaire est celle d'élaborer une représentation de la divinité.

[340] DENOËL C., « L'enluminure à Saint-Pierre de Cluny entre la fin du Xe et le début du XIIe siècle », in *Lenluminure à l'abbaye de Cluny*, Art de l'enluminure, n°33, Dijon 2010., p. 4-27.

[341] FOCILLON H., *L'art des sculpteurs romans*, Paris 1931.

En Bourgogne, l'artiste est moins ancré au prototype traditionnel de l'image reliquaire dans son élaboration de la forme.

Dans la première moitié du XIIe siècle, semble se déployer une véritable sculpture en bois monastique, dont les relations stylistiques avec les manuscrits de la renaissance carolingienne, et la sculpture contemporaine monumentale en pierre, sont claires[342].

Les plis en soufflé, les plis parallèles, les plis qui remontent, la ligne calligraphique, l'allongement de silhouettes, la poétique des détails, rappellent l'enluminure de l'école de Reims d'époque carolingienne, dont les dessins du psautier d'Utrecht (vers 820), seront particulièrement importants pour la diffusion d'un style distinctif caractérisé par le mouvement vibrant et dynamique des figures.

Les sculptures révèlent aussi parfois des plis en éventail fermé, des plis en zigzag (Christ de Pise), des plis à crête, des plis plats en escalier (Christ du Cleveland Museum), des plis cannelés (Vierge d'Autun et christs en Toscane méridionale), des finitions sur les côtés et derrière les sculptures ; tous ces éléments semblent dériver, soit de la sculpture contemporaine monumentale en pierre, soit de celle en bronze et en bois et de la renaissance ottonienne.

La construction linéaire est à la base du talent des sculpteurs de la Vierge de La Chapelle-de Bragy, de la Vierge d'Autun, du Christ de Courajod, du Christ de Pise et de la Vierge de Tamnay. La différence entre ceux-ci réside dans le fait que le premier artiste interprète la forme à travers la culture visuelle ottonienne plus proche, ou post-ottonienne, les autres font une récupération des conventions du langage formel des œuvres de la renaissance carolingienne.

Les principes d'irréalisme dans la figuration des corps, l'esprit visionnaire, les raffinements linéaires au-dessus de tout, que l'on observe sur le Christ de Pise, sont les apports originaux de la sculpture sur bois monastique de Cluny.

Les œuvres du cercle d'Autun et celles qui se trouvent en Toscane méridionale, montrent l'utilisation d'un ensemble d'éléments formels qui se rattachent à l'œuvre de Gislebertus à Autun, et à celle du Maître du tympan de Vézelay. Ces sculptures en bois sont étroitement liées au développement du grand art monumental. L'art monumental utilise à son tour des transpositions de la miniature, dans la composition des bas-reliefs et pour l'ornementation, ce qui fait que l'art du dessin est au centre de la poétique des artistes clunisien.

Le trait linéaire précis, sensible, raffiné, qui construit la forme, qui plie ou allonge les figures de façon abstraite ou ornementale, qui trahit sa culture classique et sa fréquentation de

[342] MÂLE É., *L'art religieux du XIIe siècle en France*, première ed. Paris 1922, Paris 1998.

précieux manuscrits dans les détails, est le moyen principal par lequel la forme dans l'espace est récupérée.
Le problème de la renaissance de l'art de la statuaire dans l'Occident chrétien se situe ainsi en Bourgogne parmi un ensemble articulé d'influences culturelles : la tradition carolingienne, l'art ottonien, l'importance du culte des reliques des saints. Toutefois, dans cette région, la reprise passionnée et créative sans pareil de la statuaire entre le XIe et le XIIe siècle, a été suscitée par l'observation directe et expérimentée des vestiges de l'art gallo-romain et romain par des esprits cultivés[343]. Les nombreux chantiers de sculpture monumentale étaient vivifiés par l'activité spirituelle et culturelle du réseau des monastères clunisiens, par l'important *scriptorium* et la légendaire bibliothèque de Cluny. La reprise des études classiques favorisait l'adoption des formes et des thèmes de la renaissance carolingienne, et la recherche du naturalisme.

Du point de vue de l'iconographie, l'anatomie du thorax des christs en croix se détache des strictes conventions de l'art byzantin. Le Christ de Varenne-l'Arconce et les Christs d'Abbadia et de Sant'Antimo en Toscane, le corps du Christ de Cleveland provenant de Clamecy, montrent l'adoption des formules qui s'inspirent plutôt du courant extracassique ottonien plus proche du réalisme.
Le Christ de Courajod et le Christ de Pise, quant à eux, s'éloignent des canons byzantins de l'anatomie, l'un à travers la recherche d'un délicat naturalisme, l'autre par l'expression visionnaire d'une abstraction nouvelle. Les deux sont probablement les plus anciens exemples en bois du thème de la descente de croix. Ce thème en Bourgogne est caractérisé, comme en Espagne, par l'asymétrie des bras du Christ représenté en descente scénique. Le bras droit détaché descend au-dessous du bras de la croix, en une restitution réelle de la scène de la déposition. Un siècle plus tard, en Italie, le même thème sera représenté avec les deux bras du Christ détachés de la croix, en une position symbolique.
En Bourgogne, les christs en croix ou en déposition peuvent porter la couronne royale. Celle-ci est une innovation iconographique qui ne se trouve pas dans la précédente production de sculpture en bois ottonienne, ni dans l'iconographie byzantine. L'évocation du thème de la *Maiestas Christi* et de la liaison entre autorité temporelle et spirituelle, entre dieu et le roi est

[343] ADHÉMAR J., *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*, première ed. Londres 1939, Paris 2005.

évidente[344]; depuis ce moment jusqu'au XIVe siècle le Christ de crucifixion sera très souvent figuré couronné.

De même pour la Vierge, qui est en général représentée comme *Theotokos*, elle porte la couronne ou un diadème, et elle est habillée selon la mode du XIe-XIIe siècle avec le bliaud et la chemise sous le manteau. Le symbole du pouvoir temporel et de la vertu spirituelle se trouvent unis dans l'iconographie de Marie mère de dieu.

Quand la Vierge est représentée comme *Christokos*, revêtue avec un simple manteau avec capuchon, il s'agit d'une dérivation iconographique de la production en bois d'Auvergne (Vierge de Tournus, Vierge de Chagny).

Le modèle de la Vierge *Hodighitria* avec *maphorion* grecque est adopté uniquement par le Maître de la Vierge de la Chapelle-de-Bragny. Une renaissance paléochrétienne dans l'iconographie de la Vierge peut avoir une signification précise dans la sphère spirituelle ou politique[345]. L'affirmation du rôle du pape et de l'indépendance du clergé du moment grégorien était d'importance vitale pour l'organisation du réseau clunisien. La diffusion du monachisme clunisien était fondée sur le principe juridique d'exemption monastique de toute domination seigneuriale ou épiscopale et du contrôle financier des princes.

En général, à part ce qui appartient au langage de l'autorité (la rigidité, la frontalité, et l'hiératisme), tout ce qui provient de l'iconographie byzantine est acquis indirectement à travers l'interprétation de l'art ottonien. Les deux Vierges en majesté de Tamnay et d'Avallon témoignent de l'autre direction des apports iconographiques : les statues-reliquaires et les bustes-reliquaires d'Auvergne. Les bras tendus de façon symétrique dont les mains ne touchent pas l'Enfant sont propres au geste du "type reliquaire", dérivé des sculptures en bois couvertes de plaques métalliques du Xe-XIe siècles, sur l'exemple du saint Pierre de Bredons (musée de la Haute-Auvergne de Saint-Flour). Cela explique aussi la profusion des détails précieux dans les sculptures et le goût pour l'incrustation de cabochons et pierres semi-précieuses. Les gestes rigides et inorganiques, qui s'éloignent du réalisme classique, peuvent indiquer une fonction reliquaire spécifique de la statue en bois.

---

[344] RUSSO D., « Le Christ entre Dieu et homme dans l'art du Moyen Âge en Occident, IXe-XIV siècles. Essai d'interprétation iconographique », in *Le Moyen Âge aujourd'hui*, acte de la rencontre de Cerisy-la Salle, LE GOFF J., LOBRICHON G., (dir.), Paris 1997, p. 247-279.

[345] RUSSO D., « Les représentations mariales dans l'art d'Occident. Essai sur la formation d'une tradition iconographique », in *Marie, Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, études réunies par IOGNA-PRAT D., PALAZZO E., RUSSO D., Paris 1996, p. 173-291.

D'après les propositions de datation des œuvres résultants de cette étude, la première moitié du XIIe siècle est la plus riche en termes de quantité et de qualité des sculptures. Les sculptures du troisième quart se situent en continuité artistique avec la première moitié du siècle, tandis que les sculptures du quatrième quart témoignent déjà de nouveautés gothiques du style dit 1200[346].

La transition du roman au gothique s'exprime dans la sculpture en bois par un relâchement de la cohérence stylistique. Ce qui était l'expression nécessaire de valeurs esthétiques bien précises devient un ensemble de formules d'un code acquis (Vierge de Nolay, Vierge de Chagny). L'idéal classique dans les draperies, qui dans la première moitié du siècle était représenté en suivant la tradition occidentale de la renaissance carolingienne, se tourne, après environ 1175, vers les formes transmises par l'art byzantin du grand courant aristocratique de Constantinople (Vierge de Thoisy-le-Désert). La recherche de réalisme pousse à abandonner la construction linéaire ou volumétrique pour une plastique du modelé (Vierge de Saulieu, Vierge de Ouges), et une première expression de l'individuel sur les visages. Au seuil d'un nouveau siècle les formules romanes continuent à agir dans cet art qui peut s'ouvrir à des influences hétérogènes (Vierge de Lantenay). Pourtant, dans la Vierge de Pouilly-en-Auxois demeure un écho des sculptures revêtues de plaques métalliques du Xe siècle.

En général, vers la fin du XIIe siècle les pierres incrustées et les éléments en métal appliqués tendent à s'éclipser pour privilégier une reproduction des décors par la peinture, et par l'application des feuilles d'or sur bolus. On ne trouvera plus la technique de l'incrustation du verre ou des pierres semi-précieuses dans les pupilles, aussi très utilisée dans la sculpture monumentale.

Le travail du support poursuit les techniques anciennes et tous les cas sont présents en Bourgogne dans le XIIe siècle : sculptures en ronde bosse, sculptures avec le dos plat, sculptures avec le dos plat travaillé et pas creusé, sculptures avec le dos creusé et fermé par des planches adaptées, sculptures où uniquement la partie inférieure est creusée. Il n'y a pas de tradition particulière par rapport à la sculpture sur bois en général, ni une caractérisation spécifique entre la première moitié et la deuxième moitié du siècle. Les deux Vierges du XIe siècle ont l'arrière non pas sculpté, mais creusé.

Par rapport à la tradition technique d'Auvergne, on remarque qu'en Bourgogne il y a moins de pièces rapportées dans les sculptures. Les têtes ne sont jamais taillées à part, les couronnes

[346] GRODECKI L. « Le style 1200 », in *Le moyen âge retrouvé. De l'an mil à l'an 1200*, Paris 1986.

non plus. En Bourgogne, les mains sont sculptés à part, et aussi parfois la figure de l'Enfant dans les Vierges. Les bras dans les Christs sont unis par tenons ; les croix sont des éléments à part, parfois très élaborés comme dans le Christ de Pise. Généralement, les sculpteurs sur bois conçoivent leurs œuvres en utilisant une seule bille, parfois même pour les groupes sculptés de la Vierge à l'Enfant. La Vierge d'Avallon avec le siège sculpté séparément est un exemple isolé. Il s'agit d'une statue-reliquaire, avec un grand réceptacle pour reliques. Dans cette œuvre, semble être adopté un système constructif qui pouvait être caractéristique des plus anciennes statues-reliquaires, et que l'on retrouve dans la célèbre petite Vierge d'Orcival.
La plupart des œuvres où ont été creusées des logettes pour reliques datent de la première moitié du XIIe. Les logettes sont de forme carrée ou ronde (Vierge de Tamnay, corps de Christ de Clamecy-Cleveland), fermées par une tablette en bois encastrées dans des sillons creusés spécialement. Les logettes peuvent se trouver sur le dos des sculptures, mais aussi sur la poitrine (Christ de Clamecy-Cleveland, Christ de Sant'Antimo), ou sur la tête. Le Christ du Musée National du Moyen Age de Paris, qui montre un contact stylistique avec l'art de Bourgogne, a une logette sur la tête. Le Christ de Chérier (Forez) semblable à ce dernier, a une logette dans le ventre. Mais on peut parler de véritables sculptures-reliquaires, faites expressément pour contenir des reliques à honorer, uniquement pour la Vierge d'Avallon, et peut-être pour la Vierge de Tamnay. Pour les autres sculptures, la fonction de reliquaire n'était pas la plus importante, les reliques étaient insérées dans les œuvres probablement au moment des rites de sacralisation des objets de culte.

Pour tracer une définition des caractéristiques de la polychromie des œuvres de Bourgogne, il n'y a pas encore assez des données collectées scientifiquement. On peut toutefois noter des particularités à investiguer dans l'avenir.
Il y a d'abord la présence de noir de carbone, comme sous-couche noire directement sur le bois, trouvé sur la croix du Christ d'Abbadia, sur la Vierge de Beaune, sur la Vierge de la Chapelle-de-Bragny, et peut-être sur la Vierge de Tamnay. Cette procédure de préparation d'un support recevant les strates de couleurs, ressemble à celle parfois employée sur la sculpture monumentale. Sur les restes du grand portail de Cluny III, une strate de noir de

carbone mélangé à du blanc de plomb a été interprétée comme base pour la couleur de lapis-lazuli[347].

Les préparations colorées contenant du noir de carbone ont déjà été observées sur les sculptures parmi les plus anciennes du nord des Alpes. Sur le Christ de Tancrémont (Xe siècle), il s'agit d'un mélange de l'aspect orange, de blanc de carbonate de calcium + noir de carbone + terre rouge ; sur la Notre Dame de Walcourt (XI° siècle) d'un mélange de blanc de plomb + noir + rouge. Mais une strate de noir directement sur le bois semble une anomalie, et peut donc être une qualité distinctive dans la sculpture sur bois.

Dans l'emploi des liants pour les pigments, il semble y avoir, là aussi, une dérogation aux normes. Sur la sculpture sur bois des XIIe-XIIIe siècles en Europe, les couches picturales sont en général caractérisées par des liants à l'huile, ou bien par des émulsions à phase externe huileuse (une partie de protéine + une plus grande partie d'huile). La peinture à l'huile, préférée pour sa résistance, était transmise depuis l'antiquité et faisait partie des procédures normatives de la peinture grecque[348]. Le liant de la polychromie d'origine du Christ d'Abbadia San Salvatore est une détrempe, une émulsion à phase externe aqueuse (grand partie de protéine); comme probablement celle de la Vierge d'Autun.

Le Christ de Tancrémont et la Notre Dame de Walcourt ont aussi des pigments liés à la détrempe protéinique. Cette technique, qui n'est pas citée dans le traité de *Theophilus*, le plus célèbre livre d'art d'époque médiévale, était peut-être caractéristique des pays du nord de l'Occident avant le XIIe siècle. Évoquée par les anciens traités de la *Mappae Clavicula* (d'origine Xe-XIe siècle), et par l'*Anonymus Bernensis* (vers 1100)[349], la pratique de l'utilisation de la détrempe était peut-être motivée par l'exercice de la peinture à l'œuf pour la création des enluminures dans les ateliers monastiques.

Durant le duché capétien de Bourgogne, à l'intérieur de l'orbite des grands chantiers de Cluny, d'Autun et de Vézelay, s'était déployée une sculpture sur bois raffinée et savante. Cette sculpture romane, caractérisée par l'extrême sensibilité dans la structuration linéaire, par

[347] CASTANDET S., ROLLIER-HANSELMANN J., « La polychromie du grand portail », in BERNÉ D., TABURET-DELAHAYE E., *Cluny 1120. Au seuil de la Major Ecclesia,* Histoire Antique & Médiévale, n° 30 2012, p. 36-43.

[348] DONATO GRASSO G., *Dioniso da Furna. Ermeneutica della pittura*, Naples 1971, p. 20, 32-33, 45-46.

[349] La peinture à l'œuf et la peinture à l'huile sont décrites aussi dans le troisième livre du traité du moine Eraclius (Xe siècle) : *Libri Eraclii, de coloribus et artibus Romanorum*. LOUMYER G., *Les traditions techniques de la peinture Médiévale,* première. ed 1920, Nongent le Roi 1996, p. 39-43 ;110.

la continuité des traditions enrichies d'apports nombreux et par les emprunts iconographiques cultivés, atteste d'un art du bois monastique jusqu'au troisième quart du XIIe siècle. Ces différentes solutions semblent bien pouvoir être considérées comme l'expression des sculpteurs clunisiens.

Bibliographie

ADHÉMAR J., *Influences antiques dans l'art du Moyen-Âge français*, Londres 1937, Bonchamp-lès-Laval 2005.

ALDOVRANDI A., PICCOLO M., « Indagini radiografiche », in *Metodi di documentazione e indagini non invasive sui dipinti*, Padova 2007, p. 46-66.

ALEXANDER J., *The Directing of Archaeological Excavations*, Londres 1970, p. 71-74.

ANDERSSON A., « Madonnabilden i Rö », in *Fornvännen*, 1957.

ANDERSSON A., *L'art scandinave*, La Pierre-Qui-Vire 1969, 1991.

ARGAN G. C., *Storia dell'arte italiana*, vol. I, Florence 1975.

Art from Burgundy, (catalogue d'exposition), Art Gallery, York 1957.

AUBERT M., *La sculpture française au Moyen-Âge*, Paris 1946.

AUBERT M., *La scultura romanica in Francia*, Novara 1947.

AUBERT M., *Description raisonnée des sculptures du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes*, I, Moyen Age, Musée national du Louvre., Paris 1950.

AUBERT M., *La sculpture française au début de l'epoque gothique 1140-1225*, Paris 1929.

AUZAS P. M., « Statuette de Vierge en majesté », in *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 23 février 1966, p. 66-74.

Auvergne romane, Zodiaque, 1992.

AVRIL F., BARRAL X. ALTET I., GABORIT-CHOPIN D., *Les Royaumes d'Occident*, Paris 1983.

AVRIL F., GABORIT J. R., *La France romane au temps des premiers Capétiens (987-1152)*, Album de l'exposition, Musée du Louvre, Paris 2005.

BALDINI U., *Teoria del restauro e unità di metodologia,* Florence 1981.

BALLESTREM A., « Cleaning of Polychrome Sculpture »*,* in *Preprints of the Contributions to the New York Conference on the Conservation of Stone and Wooden Objects, section Wood*, I.I.C. New York, 1970, p. 69-73.

BALLESTREM A. PUISSANT M., « La croix triomphale de l'église Saint-Denis a Forest. Essai d'identification, examen et traitement », in *IRPA Bulletin*, XIII, Bruxelles 1971/72, p. 52-77.

BARACCHINI C. (dir.), *Scultura lignea*. *Lucca 1200 - 1425*, 2 vol., Florence 1995.

BARRAL i ALTET X., *Art roman en Auvergne*, 1984 Rennes.

BARON F., (dir.), *Sculpture française, I, Moyen Age*, Musée du Louvre, Département de sculptures du Moyen-âge, de la Renaissance et des temps modernes, RMN, Paris 1996.

BARKER P. A., *Tecniche dello scavo archeologico*, Milan 1981, première ed. *Techniques of Archaeological Excavation*, Londres 1977.

BEAUFRÈRE A., « Une découverte archéologique : La statue romane de saint Pierre à Bredons, près Murat », *Revue de la Haute-Auvergne*, XXXIV, 1954-1955, p. 246-254.

BEER M., *Triumphkreuze des Mittelalters. Ein beitrag zu Typus und genest im 12 und 13 Jattrhundert*, Ratisbone 2005.

BELTING H., *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, Berlin 1981 ; ed it. *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna 1986.

BERRY W. (dir.), *Prémices et floraison de l'art roman à Autun*, catalogue d'exposition, Musée Rolin, Autun 2003.

BERRY W., BALCON S., SAPIN C., « Architecture and Sculpture at Autun around the Millennium », in HISCOCK N. (Ed.), *White Mantle of Churches*, Turnhout 2002, p. 196-220.

BERTONI N., CREN S., « Un liant huileux sur une sculpture du moyen -âge. La polychromie du crucifix de la cathédrale de Trieste », in actes du congrès *Art et Chimie: la Couleur*, Paris 2000, p. 102-104.

BERTONI CREN N., « Il crocefisso romanico della Cattedrale di S. Giusto a Trieste », in *Atti e memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria* XLIX, Trieste 2001, p. 465-509.

BERTONI CREN N., « Il crocefisso romanico di Abbadia San Salvatore », in *Amiata storia e territorio*, 53, XIX, Arcidosso 2006, p. 30-40.

BERTONI N., CREN S., « L'intervento di restauro », in ALESSI C. (dir.), *Il crocifisso romanico di Abbadia San Salvatore. Restauro e precisazioni critiche*, Quaderni della Soprintendenza PSAE di Siena e Grosseto, 2008, p. 56-77.

BERTONI N., CREN S., « Note dal restauro del crocefisso di San Salvatore », in PREZZOLINI C., (dir.) *Il crocifisso di Abbadia San Salvatore e il Mistero della passione morte e resurrezione del Signore*, Montepulciano 2010, p. 33-41.

BERTONI CREN N., « La méthode stratigraphique appliquée à l'étude de la sculpture médiévale. La fiche d'unité stratigraphique pour la documentation de la polychromie du

crucifix de Forni di Sopra (Udine, Italie) », in *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre*, BUCEMA, 15, 2011, p. 323-331.

BIEHL W. *Toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters*, Leipzig 1926.

BOËLL C., *Notes Locales 1904-1925*, Journal manuscrit, Archives du Musée Rolin, Autun, n.p.

BOLOGNA F., CAUSA R., *Sculture lignee nella Campania*. Catalogo della mostra, Napoli, 1950.

BOUCHER, F., *Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*, Paris 1965.

Bourgogne, Regionis, MSM 2003.

BRANDI C., *Teoria del restauro,* 1°ed. 1963, Turin 1977.

BRÉHIER L. « Les origines de la sculpture romane », in *Revue des deux mondes*, LXXXII, 1912, p. 870-901.

BRÉHIER L., « La Cathédrale de Clermont au Xe siècle et sa statue d'or de la Vierge », in *La Renaissance de l'art français*, VII, 1924, p. 205-210.

BRÈHIER L., « Notes sur les statues de Vierges romanes, Notre Dame de Montvianeix et la question des vierges noires », in *Revue d'Auvergne*, XLVII, 1933, p. 193-198.

BRÉHIER L., « Vierges romanes d'Auvergne », *Le Point, Revue artistique et littéraire*, 1943, p. 12-34.

BROGI F., *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena*, Sienne 1897.

BRUN P., « Canevas d'une Notice sur N.-D la –Brune », in *L'Abbaye de Tournus*, Tournus 1902, p. 123-24.

BUCHENRIEDER F., TAUBERT J., « Zur Restaurierung des Forstenrieder Kruzifixus», in TAUBERT J., *Farbige Skulpturen*. *Bedeutung, fassung, restaurierung*, Munich, 1978, p.135-144.

BURRESI M., LESSI F. A., dir., *La deposizione del Duomo di Volterra*, Sienne 1990.

BURRESI M., CALECA A., « Sacre Passioni: Il Cristo deposto del duomo di Pisa e le deposizioni di Volterra, Vicopisanoe e San Miniato », in *Sacre Passioni: Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, Milan 2000, p. 24 - 43.

BURRESI M. (dir.), *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, Milan 2000.

BURRESI M. CELESTINO M., (dir.), CD-ROM, *Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo. Sacre Passioni i restauri*, Museo Nazionale di San Matteo, Pise 2000.

CAHN W., « Romanesque Sculpture in American Collections. II. Providence and Worcerster », in *Gesta*, VII, 1968, p. 51- 53.

CAHN W., dir., *Romanesque Sculpture in American Collections, New York and New Jersey. Middle and South Atlantic States, the Midwest, Western and Pacific States*, Brepols 1999.

CALECA A., « Il Cristo ligneo del Duomo », in G. De ANGELI d'OSSAT (dir.), *Il Museo dell'Opera del Duomo a Pisa*, Cisinello Balsamo 1986.

CALECA A., « I gruppi toscani» , in SAPORI G., TOSCANO B. (dir.), *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, Città di Castello 2004, p. 325-337.

CAMUS T. M., CARPENTIER É., AMELOT J. F., *Sculpture romane du Poitou, Le temps des chefs-d'œuvre*, Paris 2009.

CARLI E., *Mostra della antica scultura lignea senese*, catalogo della mostra, Florence 1949, p. 14-15.

CARLI E., *Scultura lignea senese*, Florence 1951.

CARLI E., *La scultura lignea italiana*, Milan, 1960.

CASSAGNES-BROUQUET S., *Vierges noires, regard et fascination*, Rodez 1990.

CASSAGNES-BROUQUET S., J. P. CASSAGNES, *Vierges noires*, Rodez 2000.

CASTANDET S., ROLLIER-HANSELMANN J., « La polychromie du grand portail », in BERNÉ D., TABURET-DELAHAYE E., *Cluny 1120. Au seuil de la Major Ecclesia,* Histoire Antique & Médiévale, n° 30, 2012, p. 36 - 43.

CAUMONT A. de, *Abécédaire ou rudiment d'archéologie et archéologie religieuse*, Caen 1870, p. 338.

CERVINI F. « Di alcuni crocifissi trionfali del secolo XII nell'Italia settentrionale », in *Arte Medievale*, VII, 2008, 1, p. 9-32.

CHALVET de ROCHEMONTEIX A., *Les églises romanes de la Haute-Auvergne*, Paris 1902, p. 410.

CHARTAIRE È., « Deux statues de la Vierge », *Bulletin archéologique*, 1901, 1ère livraison, p. 32-35 et pl. III et IV.

CHIZELLE H. de, *Le Brionnais. Histoire des institutions des origines aux Temps Modernes*, Mâcon 1992.

CHRISTE Y., « Les peintures murales du porche de l'abbaye de Payerne et de Saint-Fortunat de Charlieu », in STRATFORD N. (dir.), *Cluny onze siècles de rayonnement,* Paris 2010.

Christs en croix romans, La Pierre-Qui-Vire 1995.

CLOCK, abbé de., *Pouilly-en Auxois, notes historiques*, Dijon 1923, p. 23-25.

CONANT K. J., « La date des chapiteaux du choeur de l'abbaye de Cluny », in *Bulletin monumental*, 89, 1930, p. 381-85.

CORBET P., « Les impératrices ottoniennes et le modèle marial. Autour de l'ivoire du château Sforza de Milan », in IOGNA-PRAT D., PALAZZO E., RUSSO D., (dir.) *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris 1996.

CORVINI R. *Abbazia del Ss. Salvatore al Monte Amiata. Guida e note storiche*, Gênes 1997.

CONTI A., *Manuale di restauro*, CONTI M. R. (dir.), Turin 1996.

COURAJOD L., « Une sculpture en bois peinte et dorée de la première moitié du XII siècle », in *Gazette archéologique*, tome IX, 1884, p. 3-13.

CURÈ H., *Saint Philibert de Tournus. Guide historique et descriptif de l'abbaye*, Saint-Seine-l'abbaye 1957; reed 1984, p. 236-237, 333-337.

DARNAS I., « La présentation de la Vierge d'Apcher dans l'église du Malzieu-Ville », in PAPOUNAUD B. H., PALOUZIÉ H. (dir.), *Regards sur l'objet roman*, 2005, p. 185-195.

DECTOT X., *Sculpture des XIe – XIIe. Roman et Premier art gothique*, RMN, Paris 2005.

DEL BRAVO C., *Scultura senese del Quattrocento*, Florence 1970.

DELCOR M., *Les Vierges romanes de Cerdagne et Conflent dans l'histoire et dans l'art*, Barcelone 1970.

DELCOR M., « Les Vierges romanes tardives du Roussillon dans l'histoire et dans l'art », in *Les Cahiers de Saint –Michel de Cuxa*, n°15, Prades-Codalet, 1984, p. 101-130.

DELCOR M., « L'iconographie des descentes de croix en catalogne, à l'époque romane. Description, origine et signification », in *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n°22, Prades-Codalet 1991, p. 179-202.

DEL GROSSO A., « L'immagine sacra del Crocifisso di Abbadia San Salvatore », in ALESSI C. (dir.), *Il crocifisso romanico di Abbadia San Salvatore. Restauro e precisazioni critiche*, Quaderni della Soprintendenza PSAE di Siena e Grosseto, 2008, p. 11-55.

DELMAS C., « Le crucifix roman de Salles-la-Source. Nouveaux éléments concernant les grands christs en bois du Massif Central », in *Revue de la Haute-Auvergne*, Aurillac 1990, vol. 54, p. 49-56.

DELMAS C., « Le Christ en croix. Vebret, église Saint-Maurice-Saint-Louis », in B. MEZARD, B. SAUNIER, *Les majestés du Cantal. Images de la Vierge en Haute Auvergne*, catalogue d'exposition, Paris 1992, p. 153-155.

DENNY D., « A Romanesque Fresco in Auxerre Cathedral », in *Gesta*, 25, 1986, n° 2, p. 197-202.

DENOËL C., « L'enluminure à Saint-Pierre de Cluny entre la fin du Xe et le début du XIIe siècle », in *L'enluminure à l'abbaye de Cluny*, Art de l'enluminure, n°33, Dijon 2010, p. 4-27.

DESCHAMPS P., « Étude sur la renaissance de la sculpture en France à l'époque romane », in *Bulletin monumental*, LXXXIV, 1925, p. 6-98.

DESCHAMPS P., *La sculpture française. Epoque romane*, Paris 1947, p. 61.

DESCHAMPS P., « Les peintures murales de la cathédrale d'Auxerre », *Congrès archéologique de France*, 1958, p. 56-59.

DESHOULIÈRES F., « La théorie d'Eugène Lefèvre-Pontalis sur les écoles romanes », in *Bulletin monumental*, 85, 1926, p. 14-65.

DICKSON M., *Les églises romanes de l'ancien diocèse de Chalon. Cluny et sa région*, Mâcon 1935.

DIDIER R., « La sculpture mosane du XIe au milieu du XIII siècle », in *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400, II,* catalogue de l'exposition, Cologne 1973, p. 421-428.

DIDIER R. SERCK DEWAIDE M., KOCKAERT L., VYNCKIER J., « La Sedes Sapientiae de Vivegnis. Étude et traitements », in *Bulletin IRPA* 1988-89, p. 50-77.

DIDIER R., « Notre-Dame de Walcourt, une Vierge ottonienne et son revers du XIII° siècle », in *Bulletin de l'IRPA*, 25, 1993/94 (1996), p. 9-42.

DIDIER R., "Une descente de croix sculptée mosane du XIème siècle. A propos du Christ de l'ancienne Curva Crux de Louvain", in SAPORI G., TOSCANO B., (dir.), *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, Città di Castello 2004, p. 423-448.

DOBREZENIECKI T., « A Romanesque statue of a Virgin and Child in the National Museum in Warsaw », in *Yearbook of the National Museum in Warsaw*, X, 1966, p. 150-156, fig. 31.

DONATO GRASSO G., *Dioniso da Furna. Ermeneutica della pittura*, Naples 1971.

DURAND J., « Verrerie », in *Bizance, l'art byzantin dans les collections publiques françaises*, Catalogue de l'exposition, Paris 1992, p. 93-96.

DURLIAT M., *L'Art Roman*, Paris 1982.

DUPONT J., *Nivernais Bourbonnais roman*, Yonne 1976.

DURLIAT M., « Les débuts de la sculpture romane dans le midi de la France et en Espagne », in *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 1978, p. 7-24.

DURLIAT M., *L'art roman*, ed. Citadelles-Mazenod 1993, Paris 1982.

DU SOMMERARD E., *Catalogue et description des objets d'art, de l'Antiquité, du Moyen Age et de la Renaissance exposés au musée des thermes et de l'Hôtel de Cluny*, Paris 1883, p. 62-63.

ERLANDE-BRANDENBURG A., LE POGAM P.Y., SANDRON D., *Musée national du Moyen Âge-Thermes de Cluny: guide des collections*, Paris 1993.

ESPANOL F., « Los Descendimientos hispanos », in SAPORI G., TOSCANO B., (dir.), *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, Città di Castello 2004, p. 511-554.

FABRICZY C. Von., « Kritischen Verzeichnis toskanischer Holz und Tonstatuen bis zum Beginn des Cinquecento », in *Jahrbuch der Königlch Preussischen Kunstsammlungen*, XXX, Beiheft 1909, p. 1-88.

FERRY M., *Vierges comtoises*, Besançon 1946.

FOISSET P., « L'autel de la duchesse Mathilde à Notre-Dame de Beaune », in *Mémoires de la Société d'Histoire, d'Archéologie et de Littérature de l'arrondissement de Beaune*, 1878. p. 37-48.

FRANCOVICH G. DE, « Crocifissi lignei del secolo XII in Italia », in *Bollettino d'arte*, XXIX, 1935, p. 492-505.

FRANCOVICH G. DE, « Crocifissi metallici del sec. XII in Italia », in *Rivista d'Arte* anno XVII - serie II- anno VII , Florence 1935, p. 1-23.

FRANCOVICH G. DE, « Una scuola d'intagliatori tedesco-tirolesi e le Madonne romaniche umbre in legno », in *Bollettino d'Arte*, XXIX, 1935, p. 207-228.

FRANCOVICH G. DE, « A romanesque School of Wood Carvers in Central Italy », in *The Art Bulletin*, vol. 19, 1937, p. 5-57.

FRANCOVICH G. DE, *Scultura medievale in legno*, Rome 1943.

FRANCOVICH G. DE, PACE V. (dir.), *Persia Siria e Bisanzio nel Medioevo artistico europeo*, Naples 1984.

FRANZÉ B., « Les peintures romanes de la cathédrale d'Auxerre. Une relecture », in *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, BUCEMA [En ligne] , 14 | 2010 , mis en ligne le 14 octobre 2010, URL : http://cem.revues.org/index11607.html.

FOCILLON H., *L'art de sculpteurs romans. Recherche sur l'histoire des formes*, Paris 1931-1964.

FOCILLON H., *Peinture romane des églises de France*, Paris 1967.

FORSYTH I. H.,« Magi and Majesty a study of romanesque sculpture and liturgical Drama », in *Art Bulletin*, L, 1968, p. 215-222.

FORSYTH I. H., *The Throne of Wisdom. Wood Sculpture of the Madonna in Romanesque France*, Princeton 1972.

FREEMAN M. B., « A Romanesque Virgin from Autun », in *MMA Bulletin*, VIII (Dec. 1949), p. 112-116.

FROSINI A., *Scultura lignea dipinta nella Toscana medievale. Problemi di metodo e di restauro*, San Casciano - Florence 2005.

GABORIT J. R., « Vierge en majesté dite Notre Dame de Baroille » in *Nouvelles acquisitions du département des sculptures – Louvre*, Paris 1990-1991, p. 20-21.

GABORIT J. R., "Le rappresentazioni scolpite della deposizione in Francia dal X al XIV secolo", in SAPORI G., TOSCANO B., (dir.), *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, Città di Castello 2004, p. 449-466.

GABORIT J. R., DURAND J., GABORIT-CHOPIN D., (dir.), *L'art roman au Louvre*, Paris 2005.

GABORIT J. R., Les Vierges en majesté: problèmes de méthode, in PAPOUNAUD B. H., PALOUZIÈ H., (dir.), *Regards sur l'objet roman*, Arles 2005, p. 17-25.

GABORIT J. R., FAUNIÈRE D., *Une Vierge en Majesté*, Paris 2009.

GABORIT J. R., *La sculpture romane*, Paris 2010.

GETTENS R. J., STOUT G. L., *Painting Materials,* New York 1966, p. 135.

GIRAUD J., « Prieuré de Saint-Jean-les-Bons-Hommes, Musée lapidaire », *Bulletin de la Société d'études d'Avallon*, 1908, p. 159-167.

GLASS D., « Romanesque Sculpture in American Collections. V: Baltimore and Washington », in *Gesta*, 9, 1970, p. 57.

GOUILLET M., IOGNA-PRAT D., « La Vierge en Majesté de Clermont-Ferrand », in *Marie, Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, études réunies par IOGNA-PRAT D., PALAZZO E., RUSSO D., Paris 1996, p. 395-405.

GRABAR A., *Sculpture byzantines du moyen âge, II (XI-XIV siècle)*, Paris 1976.

GRAVELINE F., DEBAISIEUX F., DEBAISIEUX M., *Vierges romanes*, Saint-Amand-Montrond 1999.

GREVENSTEIN A. VAN, *Onderzoek naar de afwerklagen in de grote zaal op kasteel duivenvoorde*, Maastricht 1994.

GRIVOT D., ZARNECKI G., *Gislebertus, sculptor of Autun*, Paris 1960.

GRIVOT D., *La légende dorée d'Autun ; Chalon, Mâcon, Charolles et Louhans*, ed. Lescuyer 1974.

GRODEKI L., MÜTHERICH F., TARALON J., WORMALD F., *Il secolo dell'anno mille*, Paris 1973 ; Milan 1981.

GRODEKI L., *Le moyen âge retrouvé. De l'an mil à l'an 1200*, Paris 1986.

GUILLAUME A., *La Côte d'Or, guide du touriste, de l'archéologue et du naturaliste*, Lyon 1963, p.15.

GYBAL A., *L'Auvergne berceau de l'art roman*, Clermont-Ferrand 1957.

HAMANN R., « Die Salzwedeler Madonna », in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, III, 1927, p. 77-144.

HAMANN M., *Die burgundische Prioratkirche von Anzy-le-Duc und die romanische Plastik im Brionnais*, thèse de doctorat, DWV, Würzburg 2000.

HARAUCOURT E., MAILLARD F., MONTRÉMY É., *Musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny. Catalogue des bois sculptés et meubles*, Paris 1925.

HARRIS E. C., *Principi di stratigrafia archeologica*, Rome 1983 ; première ed., *Principles of Archaeological Stratigraphy,* Londres 1979.

HAWTHORNE J. G., STANLEY SMITH C., *Theophilus. On Divers Arts. The Foremost Medieval Treatise on Painting, Glassmaking and Metalwork*, New York 1979.

HISQUIN S., « La façade de l'église Notre-Dame de La Charité-sur-Loire : Recherches sur le portail sculpté de la Vierge », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, BUCEMA, 9, 2005, mis en ligne le 08 novembre 2006. URL://cem.revues.org/index800.html

HUBERT J., HUBERT M. C., « Piété chrétienne ou paganisme? Les statues-reliquaires de l'Europe carolingienne », in *Cristianizzazione ed organizzazione ecclesiastica delle campagne nell'alto Medioevo: espansione e resistenze*, Atti della settimana si studio del C.I.S.A.M., XXVIII, Spoleto 1982, p. 235-275.

HUSBAND T. B., *L'Europe au Moyen âge*, Paris 1988.

INNOCENTI C., YANAGISHITA M., « Il restauro della crocettina in argento e smalti » in BLASON SCAREL S., *Il Cristo ritrovato. Dalla basilica dei Santi Felice e Fortunato di*

Aquileia alla cappella Bresciani di Cervignano del Friuli : confronti e restauri, Aquileia 2006.

IOGNA-PRAT D., PALAZZO E. RUSSO D., *Marie, Le culte de la Vierge dans la société médievale*, Paris Beauchesne 1996.

JULLIAN M. R., *Catalogue du Musée de Lyon, La sculpture du Moyen Age et de la Renaissance*, Lyon 1954.

KAGÈRE L., « The use of lapis lazuli as a pigment in Medieval Europe », in *MET objectives, The Sherman Fairchild Center for Objects Conservation*, The Metropolitan Museum of Art, N.Y. 2003, Treatment and Research Notes, vol.4, n°2, p. 5-7.

KAGÈRE L., « The Montvianex Madonna : materials and techniques in 12th-century Auvergne », in *ICOM Committee for Conservation*, vol. II, Rio de Janeiro 2002, p. 507-512.

KAGÈRE L., « La sculpture romane polychrome sur bois en Auvergne et Bourgogne: étude technique de quatre sculptures du Metropolitan Museum de New York », in *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLIII, 2012, p. 113-124.

KELLER H., « Zur Entstehung der sakralen Vollskulptur in der Ottonischen Zeit », in *Festschrift für Hans Jantzen*, Berlin, 1951, p. 70-90.

KENYON K. M., *Beginning in Archaeology*, I ed. 1952, Londres 1961, p. 129, 123-132.

KOCKAERT L., « Composition et structure des Polychromies », in *Bulletin de l'IRPA*, 25, Bruxelles 1996, p. 62 - 64.

LAFAY B., « Christ en croix. Chérier, église Saint-Barthélemy », in *Restauration & restitution du beau*, Pommiers-en-Forez 2004, p. 113.

LAFONTAINE-DOSOGNE J., *Sculpture du Haut moyen âge sur ivoire, sur bois et sur pierre*, Musée Royaux d'Art et Histoire, Bruxelles 1977.

LAURIE A. P., *The Pigments and Mediums of the Old Masters*, Londres 1914, p. 72.

LEONARDI G., *Lo scavo archeologico :appunti ed immagini per un approccio alla statificazione. Corso di propedeutica archeologica,* Dipartimento Scienze dell'Antichità, Padova 1982, pp. 97-140, fig. p. 42.

LE POGAM P.-Y., « La place du Tympan du Jugement dernier d'Autun dans l'histoire de l'art : du rejet à l'éclat retrouvé », in ULMANN C. (dir.), *Révélation. Le grand portail d'Autun*, Lyon 2011, p. 8-19.

LIÈVEAUX BOCCADOR J., BRESSET E., *Statuaire Médiévale de collection*, I-II, Paris 1972.

LISNER M., « Der Romanicher Kruzifixus in S. Vincenzo a Torri bei Florenz », in *Pantheon*, p. 198.

LITTLE C. T., « Romanesque Sculpture in American Collections. XXVI: The Metropolitan Museum of Art. Part VI: Auvergne, Burgundy, Central France, Meuse Valley, Germany », in *Gesta*, International Center of Medieval Art, XXVI, 2 1987, p. 158-159.

LITTLE C. T., HUSBAND T. B., (dir.), *L'Europe au Moyen âge*, Paris 1988.

LORENZELLI J., LORENZELLI P., VECA A., *Custode dell'immagine. Scultura lignea europea XII-XV secolo*, Bergamo 1987.

LOUMYER G., *Les traditions techniques de la peinture médiévale*, première édition 1920, Nogent le Roi 1996.

LUCCHESI S., *Museo dell'opera del Duomo di Pisa*, Pise 1993.

LÜTHGEN E., *Romanische plastik in Deutschland*, Bonn-Leipzig 1923.

MAETZKE A. M., (dir.), *Il volto santo di Sansepolcro. Un grande capolavoro medievale rivelato dal restauro,* Arezzo 1994.

MAETZKE A. M., (dir.), *La bellezza del sacro. Sculture medievali policrome*, catalogue de l'exposition, Florence 2002.

MAETZKE A. M., « Il Volto Santo di San Sepolcro. Documentata riscoperta del più antico crocifisso monumentale dell'Occidente », in MAETZKE A. M., (dir.), *La bellezza del sacro*, Florence 2002, p. 1-13.

MAGNIEN E., OURSEL R., *Les peintures de la Chapelle des Moines de Berzé*, Mâcon 1985.

MÂLE É., *L'art religieux du XIIe siècle en France ; étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris 1922; 1998.

MAMBRINI S., STOPANI R., « L'evoluzione del tracciato della via Francigena tra val d'Orcia e val di Paglia », in KURZE W., PREZZOLINI C., *L'abbazia di San Salvatore al monte Amiata. Documenti storici, architettura, proprietà*, Florence 1988, p. 27-38.

MARETTE J., *Connaissance des primitifs par l'étude du bois*, Paris 1961.

MARIACHER G., *Scultura lignea nel mondo latino*, Milan 1966.

MARILLIER J., « Thoisy-Le-Désert église. Statue : Vierge à l'Enfant », fiche 33.04, *Inventaire Général*, 1970.

MARILLIER J., *Le musée d'Art Sacré de Dijon*, Dijon 1980.

MATEJCIC I., « Unknown master of sub-Alpine region. Crucifixion from Galizana; Unknown master. Crucifixion Bale », in *Prvih pet stoljeca Hrvatske umjetnosti. The first five centuries of Croatian art*, (cat. exp.), Zagreb 2006, p. 117-118; 121-123.

MATHON J. B., (dir.), *Romanes et gothiques, Vierges à l'Enfant restaurées des Pyrénées-Orientales*, Milan 2011.

MERCIER E., « La croix triomphale de l'église Saint-Brice d'Hollogne-sur-geer. Notes d'Histoire de l'art et remise en contexte », in *Bulletin IRPA*, 31, Bruxelles, 2004, p. 39-53.

MERCIER E., SANYOVA J., « Art et techniques de la polychromie romane sur bois dans l'Europe du Nord » in *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLIII, 2012, p. 125-133.

MICHEL A., « Les acquisitions du département des sculptures au Musée du Louvre », in *Gazette des Beaux-Arts*, (1), 1903, p. 301-302.

MIDDELDORF U., « Due problemi querceschi, Jacopo della Quercia tra gotico e rinascimento », atti del convegno, Sienne 1975, Florence 1977, p. 147-149.

MEZARD B., SAUNIER B., *Les majestés du Cantal. Images de la Vierge en Haute Auvergne*, (cat. d'exposition), Paris 1992, p. 87.

MORETTI I. STOPANI R., *Toscane romane*, La Pierre-qui-Vire 1982.

MUZAC A., *Sculpture romane de Haute-Auvergne*, Aurillac 1966.

NEWTON-SMITH W. H., TIANJI J. (dir.), *Popper in Cina*, Milan 1994.

NORBERG R. « Varnummadonnan. Ett I.incoln-arbete från 1100-talet?», *Fornvännen*, 1948, p. 238-243.

NORDENFALK C., *L'enluminure au Moyen Âge*, Genève 1988.

OURSEL C., *La Miniature du XIe siècle à l'abbaye de Cîteaux, d'après les manuscrits de la Bibliothèque de Dijon*, Dijon 1926.

OURSEL C., *L'Art de Bourgogne*, Paris-Grenoble 1953.

OURSEL R., *Itinéraires romans en Bourgogne*, La Pierre-Qui-Vire 1977.

OURSEL R., *Bourgogne romane*, éd. zodiaque 1979.

PACAUT M., *L'ordre de Cluny*, ed. Fayard 1991.

PACE V., « Forma e funzione: gli studi sulla scultura lignea da Géza de Francovich a oggi », in SAPORI G., TOSCANO B., (dir.), *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, Città di Castello 2004, p. 355-359.

PANOFSKY E., *Rinascimento e Rinascenze nell'arte occidentale*, Milan 1971.

PAPOUNAUD B. H., PALOUZIÈ H., (dir.), *Regards sur l'objet roman*, Arles 2005.

PERCEVAUX P., « Retour en Dombes », in *Visages de l'Ain*, Bourg 1969.

PERUSINI G., « Il dibattito sulla reintegrazione della scultura lignea policroma dal 1950 ad oggi ed i restauri italiani *»*, in SCHÄDLER-SAUB U., (dir.), *Die Kunst der Restaurierung. Entwicklungen und Tendenzen der Restaurierungsästhetik in Europa*, Internationale Fachtagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Bayerischen Nationalmuseums, Munich, 14-17 mai 2003, p. 67-85.

PHALIP B., *L'art roman en Auvergne. Un autre regard*, Nonette 2003.

PHILIPPOT P., « Problèmes esthétiques et archéologiques de conservation des sculptures polychromes », in *Preprints of the Contributions to the New York Conference on the Conservation of Stone and Wooden Objects, section Wood* , I.I.C. New York, 1970, p. 59-62.

PHILIPPOT P., « La restauration de sculptures polychromes *»*, in *Studies in Conservation*, 15 (1970), p. 248-252.

PHILIPPOT P., *Saggi sul restauro e dintorni. Antologia*, P. FANCELLI (dir.), Rome 1998.

PIOT E., « La sculpture à l'exposition rétrospective du Trocadéro », in *La Gazzette des Beaux-Arts*, 1878, tome XVIII, p. 577-578.

PIUZZI F., *La ricerca stratigrafica in archeologia. Introduzione ai metodi di scavo e documentazione*, Udine 1990.

POGAM P.-Y., « La place du Tympan du Jugement dernier d'Autun dans l'histoire de l'art : du rejet à l'éclat retrouvé », in ULMANN C. (dir.), *Révélation. Le grand portail d'Autun*, Lyon 2011, p. 8-19.

POIRET M. F., NIVIÈRE M. D., *Brou, Bourg-en-Bresse*, Bourg 1990.

POLETTO V., « Crocifisso di collezione privata », in *Il Cristo ritrovato*, BLASON SCAREL S. (dir.) Gruppo Archeologico Aquileiese, Aquileia 2006, p.132-135.

PONSICH P., « Les crucifix romans du Roussillon, de Cerdagne et de Capcir ; dernières découvertes », in *Les Cahiers de Saint –Michel de Cuxa*, n° 22, Prade-Codalet, 1991, p. 159-177.

POPPER K. R., *Scienza e filosofia*, 1ère ed. 1969, Turin 2000, p. 121-158.

PREZZOLINI C., « Notitia consecrationis et nomina sanctorum», in *950° della consacrazione della nuova chiesa dell'Abbazia di San Salvatore al Monte Amiata; 1035-1985*, Abbadia San Salvatore 1985, p. 13-16.

PREZZOLINI C., (dir.) *Il crocifisso di Abbadia San Salvatore e il Mistero della passione, morte e resurrezione del Signore*, Montepulciano 2010.

PUJO B., Histoire de Vézelay, Perrin 2000.

QUARRÈ P., « La Statue de Notre Dame de Bon Espoir à Dijon et son ancienne polychromie », in *Mémoire de la commission des antiquités de la Côte-d'Or*, XXIII , 1947-53, p. 190-197.

QUARRÉ P., « Les sculptures du tombeau de St. Lazare à Autun et leur place dans l'art roman », in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1962, p. 169-174.

QUARRÈ P., « La Vierge en majeté d'Autun aux Cloisters de New York », in *Congrès de l'association bourguignonne des sociétés de savantes*, Mâcon 1963, p. 60-61.

QUARRÈ P., « La date des chapiteaux de Cluny et la sculpture romane en Bourgogne », in *Annales de Bourgogne*, 1967, p.156-162.

QUARRÉ P., *Guide artistique de la France*, Paris 1968, p. 409.

QUARRÉ P., « Statues du Canton de Pouilly-en-Auxois. XIIIe au XVIIIe siècle », in *Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France. Canton de Pouilly-en-Auxois*. *Côte-d'Or*, Musée de Dijon, Dijon 1969.

RAGGHIANTI C. L, « Su Francesco di Valdambrino », in *La Critica d'Arte*, 1938, p. 136-141.

RASARIO G., MAZZONI M. D., PASSERI R., VENTURI M., « Sculture lignee policrome : modelli operativi di restauro (parte I). Recupero delle policromie e del modellato originali », in *OPD Restauro*, 5, Florence1993, p. 108-116.

REBOUILLAT M., *Le canton de Sennecey-le-Grand*, Dijon 1972.

RECHT R., *Le croire et le voir : l'art des cathédrales XII-XVème siècle*, Paris, Gallimard, 1999.

RÉVEILLON É., « Notre-Dame de Beaune », in VERGNOLLE E., BENOIT CATTIN R., FRANÇOIS B., *La collégiale Notre-Dame de Beaune*, Paris 1997.

RICHARD J., *Histoire de la Bourgogne,* Toulouse 1979.

RICHARDIN P., GANDOLFO N., MOIGNARD B., LAVIER C., MOREAU C., COTTEREAU E., « Centre of Research and Restoration of the Museum of France : AMS Radiocarbon dates List 1 », in *Radiocarbon*, vol. 52, n° 4, 2010, p. 1693-1694.

RIEMANN K., « Die Triumphkreuzgruppe im Dom zu Halberstadt, Beobachtungen bei der Instandsetzung » in SCHUBERT W., NACHFOLGER H. B. (dir.), *Kunst des Mittelalters in Sachsen*, Weimar 1967, p. 236-246.

ROCACHER J., *Rocamadour et son pèlerinage. Étude historique et archéologique*, Toulouse 1979.

ROSSIGNOL V., « Les débuts de la polychromie romane en Bourgogne », in SAPIN C. (dir.), *Édifices et peintures aux IVe-XIe siècles*, Actes du 2° colloque C.N.R.S. Archéologie et enduits peints, Auxerre 1992, p. 125-133.

RUSSO D., « Les représentations mariales dans l'art d'Occident. Essai sur la formation d'une tradition iconographique », in *Marie, Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, études réunies par IOGNA-PRAT D., E. PALAZZO, RUSSO D., Paris 1996, p. 173-291.

RUSSO D., « Espace peint, espace symbolique, construction ecclésiologique. Les peintures de Bérzé-laVille (Chapelle-de-Moines) », in *Revue Mabillon*, nouvelle série, 11, 2000, p. 57-87.

RUSSO D., « Le Christ entre Dieu et homme dans l'art du Moyen Âge en Occident, IXe-XIV siècles. Essai d'interprétation iconographique », in LE GOFF J., LOBRICHON G., (dir.), *Le Moyen Âge aujourd'hui*, Actes de la rencontre de Cerisy-la Salle, Paris, Les Cahiers du Léopard d'Or, 7, 1997, p. 247-279.

RUSSO D., « Un don exceptionnel au Musée d'Art Sacré de Dijon : Vierge à l'Enfant provenant de la chapelle Notre-Dame de Lantenay », in *Bulletin des Musées de Dijon*, 2001, n°7 , p. 82-84.

RUSSO D., « L'affirmation de la Vierge Marie dans l'iconographie de l'art chrétien au XIIe siècle », in CONSTABLE G., CRACCO G., KELLER H., QUAGLIONI D., (dir.), *Il secolo XII : la renovatio dell'Europa cristiana*, Bologna, Il Mulino 2002, p. 529-564.

RUSSO D., « Peut-on parler d'un art clunisien ? », in *Cluny ou la puissance des moines. Histoire de l'abbaye et de son ordre, 910-1790*, Dossiers d'Archéologie, 269, 2002, p. 62-67.

RUSSO D., « L'iconographie de la Maiestas Domini dans la mouvance clunisienne », in *L'esprit de Cluny et ses prolongements*, actes du 4e Colloque historique de Pommiers, Pommiers, Actes graphiques, 2003, p. 25-40.

RUSSO D. « Une Vierge noire à Lantenay ? », in *Pays de Bourgogne*, décembre 2004, n°206, p. 6-8.

RUSSO D., « Les décors peints au XIIIe siècle dans la Chapelle de Lantenay », en collab. avec CAFFIN M.-G., in *Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or*, 39, 2004, p. 149-167.

RUSSO D., « Emile Mâle (1862-1954), l'invention de l'iconographie historique », in *Hommage à Emile Mâle*, Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 2005.

SAILLENS É., *Nos Vierges Noires*, Paris 1945.

SAINT-PAUL A., « Viollet-le-Duc et son système archéologique », dans *Bulletin monumental*, 1880, XLVI, p. 409-463, 716-778.

SALET F., *La Madeleine de Vézelay*, 1948.

SALET F., « Chronique : Un crucifix bourguignon du XIIe siècle », in *Bulletin Monumental*, 1949.

SALET F., *Cluny et Vézelay l'oeuvre des sculpteurs*, Paris 1995.

SALMI M., *La scultura romanica in Toscana*, Florence 1928.

SALMI M., *L'architettura romanica in Toscana,* Milan-Rome 1928

SALVÈQE J. D., *L'abbaye de Cluny*, Paris 2001.

SALVINI R., *Pure visibilité et formalisme dans la critique d'art au début du XXe siècle*, Toulouse 1988.

SAPIN C., « L'abbaye Saint-Bénigne du haut Moyen Âge au XI^e siècle », in JANNET M., JOUBERT F., *Sculpture médiévale en Bourgogne, collection lapidaire au Musée archéologique de Dijon*, Dijon, Musée archéologique et EUD, 2000, p. 91-109.

SAPIN C., (dir.), *Stuc et décors de la fin de l'Antiquité au Moyen Age (du Ve au XIIe siècle)*, acte du colloque international, Poitiers 2004, Turnhout 2006.

SAPORI G., TOSCANO B., (dir.), *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, Città di Castello 2004.

SAUERLANDER W., *La sculpture gothique en France. 1140-1270*, New York - Paris 1972.

SAULNIER L., STRATFORD N., *La sculpture oubliée de Vézelay*, Paris 1984.

SCHÄDLER-SAUB U., « Folien zur Lehrveranstaltung. Ottonische Großplastik: Hildesheimer Beispiel », BA Unit 1.1.1. *Kunstgeschichte und erhaltung, Hornemann Institut der HAWK*, Hildesheim 2007.

SCHARFF M., « Early medieval painting techniques in Northern Europe: A discussion of the use of colored grounds and other notable techniques», in *Polychrome skulptur in Europa*, international symposium, Hochschule fur Bildende Kunste, Dresden 1999, p. 47-52.

SCHLEICHER B., « Il restauro: Interventi, osservazioni tecniche, indagini scientifiche », in MAETZKE A. M., (dir.), *Il volto santo di Sansepolcro. Un grande capolavoro medievale rivelato dal restauro,* Arezzo 1994, p. 70-71.

SCHNEITER L., *Le Brionnais*, Genève 1967.

SCHRADE H., « Zur Fruhgeschichte der mittelalterlichen Monumentalplastik », in *Westfalen*, XXXV, 1957, p. 33-64.

SCHÜPPEL K. C., *Silberne und goldene Monumentalkruzifixe*, Weimar 2005, p. 201, 212.

Scultura dipinta. *Maestri di legname e pittori a Siena 1250-1450*, Sienne 1987.

SEMFF M., « Appunti sul Crocefisso di Sant'Antimo », in *Anthimiana* n. 1, Sant'Antimo 1997, p. 63-75.

SERCK-DEWAIDE M., « Les sedes sapientiae romanes de Bertem et de Hermalle-sous-Huy. Étude des polychromies succesives, in *Bulletin de l'IRPA*, 16, 1976/77, p. 56-76.

SERCK-DEWAIDE M., SERCK L., « La Sedes Sapientiae de la collégiale Saint-Jean à Liege. Examen et traitement », in *Bulletin IRPA*, Bruxelles 1978-79, p. 68-88.

SERCK-DEWAIDE M., VERFAILLE S., KOCKAERT L., « De Virga Jesse van Hasselt voorbeeld van een 14de eeuwse stoffering », in *Bulletin IRPA* 1978-79, p. 128-137.

SERCK-DEWAIDE M., « Application de la radiographie à l'examen des sculptures polychromes », in *Bulletin IRPA* 1978-79, p. 53-67.

SERCK-DEWAIDE M., VERFAILLE S., *Le vieux bon dieu de Tancrémont*, Bruxelles 1987.

SERCK-DEWAIDE M., KOCKAERT L., VAN STRYBONCK M., VERFAILLE S., « Le vieux Bon Dieu de Tancrémont. Histoire et traitement », in *Bulletin de l'IRPA*, XXIII, Bruxelles 1991, p. 80-100.

SERCK-DEWAIDE M., « Notre-Dame de Walcourt, une Vierge ottonienne et son revers du XIII° siècle. La statue en bois polychromé », in *Bulletin IRPA*, 25, 1993/94 (1996), p. 45-47.

SERCK-DEWAIDE M., « Méthodes d'examen recherches et traitements des polychromies du Moyen-âge à l'Institut royal du Patrimoine artistique », in *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques*, Actes du colloque d'Amiens, (12-14 octobre 2000), Amiens 2002, p. 91-101.

SPERANZA L. (dir.), *La scultura lignea policroma. Ricerche e modelli operativi di restauro*, Florence 2007.

SPERANZA L., WEISS C., « San Sebastiano », in *OPD Restauro*, 13, Florence 2001, p. 224-228.

STEINGRÄBER E., *Deutsche Plastik der Frühzeit*, Taunus 1961.

STRATFORD N., *Studies in Burgundian Romanesque Sculptures*, Londres 1998.

STRATFORD N., PAILLET A., VOGIELMAN C. A., « Le premier Cluny. La vie liturgique et l'organisation du monastère », *Cluny. Apogée de l'art roman*, L'Objet d'Art, n°53, 2010, p. 38.

STRATFORD N., *Cluny onze siècles de rayonnement*, Paris 2010.

STRATFORD N., (dir.), *Corpus de la sculpture de Cluny - Les parties orientales de la Grande Eglise Cluny III*, 2 volumes, Paris 2011.

TANGEBERG P., *Holzskulptur und Altarschrein. Studien zu form, material und technick mittelalterliche plastik in Schweden*, Munich 1986.

TARALON J., *Trésor des Eglises de France*, musée des Arts décoratifs, Paris, 1965.

TAUBERT J., « Zur Restaurierung von Skulpturen », in *Museumskunde*, 1 (1961), p. 7-21.

TAUBERT J., « Zur Oberflächengestalt der sog. ungefassten spatgotischen Holzplastik », in *Städel Jahrbuch,* 1, Francfort 1967.

TAUBERT J., *Farbige Skulpturen. Bedeutung, fassung, restaurierung*, Munich, 1978.

TERRET V., *La sculpture bourguignonne aux XII^e^ et XIII^e^ siècle, Cluny et Autun. Ses origines et ses sources d'inspiration*, Autun 1925.

THOBY P., *Le crucifix des origines au concile de Trente. Étude iconographique*, I, Nantes 1959.

THOMAS J., « Comment la statue miraculeuse de N.-D. de Bon Espoir de Dijon a été conservée pendant la Révolution », extr. du *Bulletin d'histoire, de littérature et d'art religieux du diocèse de Dijon*, Dijon 1901, p. 1-7.

THOMAS J., *La confrérie de Notre-Dame de Bon Espoir*, Dijon 1899.

THOMPSON D. V., *The Materials and Techniques of Medieval Painting*, New York 1956.

TIGLER G., *Toscana romanica*, Milan 2006, p. 333.

TOESCA P., *Storia dell'arte italiana*, Turin 1927.

TOESCA P., « Un crocifisso borgognone », in *Belle Arti*, I, 1947, p. 135-139.

TORRITI P., *Mostra di opere restaurate nelle province di Siena e Grosseto*, Gênes 1979.

Trésor d'art des églises du Bugey, catalogue de l'exposition, Allymes 1977, n°16.

UGGLAS C. R., *Gotlands medeltida träskulptur till och med höggotikens inbrott*, Stockholm 1915.

VACHON P., « Les Vierges noires bourguignonnes: mythe ou réalité », in *Pays de Bourgogne*, n° 203-204, avril-juin 2004, pp. 31-40, 2°, p. 32-36.

VENTURI L., *La collezione Gualino*, Turin-Gênes 1926, tav. LXXX;

VENTURI L., *Alcune opere della collezione Gualino esposte nella reale pinacoteca di Torino*, Milan-Rome 1928, tav. I.

VENTURI L., *Collezione Gualino, catalogo*, Turin-Gênes 1961, p. 42.

VERDIER P., « A Romanesque Corpus », in *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 68, 1981, p. 65-74.

VERGNOLLE È., « Chronologie et méthode d'analyse: doctines sur les débuts de la sculpture romane en France », in *Cahier de Saint Michel de Cuxa*, 1978, p. 141-162.

VERGNOLLE È., BENOIT CATTIN R., FRANÇOIS B., *La collégiale Notre-Dame de Beaune*, Paris 1997.

VERGNOLLE È., *L'art roman en France. Architecture, sculpture, peinture*, Paris 2005.

VIALET F., *Iconographie de la Vierge Noire*, catalogue de l'exposition, Le Puy 1983.

VIOLLET-LE-DUC E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, t. XIII, Paris 1854-1868, p. 273.

VITRY P., « Christ en bois du XIIe siècle », in *Bulletin de la Société Française des Antiquaires de France*, Paris 1909, p. 174.

VOLPINI G., *Abbadia S. Salvatore, storia del monastero e del paese*, ed. Paoline 1966.

WHEELER M., *Archaeology from the Earth*, Oxford 1954.

WIRTH J., *La datation de la sculpture médiévale*, Genève 2004.

WITTGENSTEIN L., *Osservazioni sui colori*, *Una grammatica del vedere, Torino* 1981; titre orig.: *Bemerkungen über die Farben; Remarks on colour*, Oxford 1977.

WIXOM D. W., *Medieval Sculpture at the Cloisters*, Reprinted from yhe Metropolitan Museum of Art Bulletin, 1988-89, New-York 1994.

WIXOM D. W., « Corpus from a Crucifix. Burgundy, probably Autun », in CAHN W., dir., *Romanesque Sculpture in American Collections, New York and New Jersey. Middle and South Atlantic States, the Midwest, Western and Pacific States*, Brepols 1999, p. 147-148.

ZASTROW O., « La questione stilistica relativa a un ignorato Cristo ligneo romanico nei musei del Castello Sforzesco », in *Raccolta delle stampe A. Bertarelli : Rassegna di Studi e notizie (Castello Sforzesco, Milano)*, vol. VIII, 1980, p. 389-416.