

La sculpture en ivoire au début du XIII^e siècle, d'un monde à l'autre

Dany Sandron, Agnès Cascio, Juliette Levy

DANS **REVUE DE L'ART** 1993/4 N° 102, PAGES 48 À 59
ÉDITIONS **ÉDITIONS OPHRYS**

ISSN 0035-1326

DOI 10.3917/rda.102.0048

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-de-l-art-1993-4-page-48?lang=fr>



CAIRN · INFO

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Éditions Ophrys.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://shs.cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

La sculpture en ivoire au début du XIII^e siècle, d'un monde à l'autre

Dans l'histoire de la sculpture gothique, les ivoires tiennent une place de choix. À partir du milieu du XIII^e siècle se multiplient les chefs-d'œuvre dans un matériau goûté par les meilleurs artistes de l'époque¹. Les grandes statuettes de Vierges à l'Enfant, celles provenant des trésors de la Sainte-Chapelle² ou de Saint-Denis³, les célèbres groupes du Louvre, la Descente de croix⁴ ou le couronnement de la Vierge⁵ pour ne citer qu'eux, témoignent avec éloquence d'un art parvenu à sa pleine maturité. Œuvres parisiennes fécondées par la vitalité des chantiers de sculpture monumentale, elles égaleront en qualité les apôtres de la Sainte-Chapelle ou les sculptures du transept de Notre-Dame. Il est d'ailleurs plus que probable que les mêmes artistes aient alors travaillé indifféremment des matériaux comme la pierre, l'ivoire ou le bois⁶, ce qui expliquerait en partie l'absence de témoignages documentés précis sur l'ivoirerie parisienne avant le XIV^e siècle⁷. On conserve un certain nombre de pièces précédant la pleine floraison de l'ivoirerie parisienne. Parmi elles, cinq, regroupées récemment, ont été attribuées au nord de la France et datées des environs de 1240⁸.

Qu'en est-il de la période immédiatement antérieure ? On a longtemps soutenu qu'il y avait eu sinon un arrêt⁹, au moins une transition difficile à reconstruire¹⁰ dans la pro-

duction de sculpture sur ivoire au début du XIII^e siècle, entre les derniers reliefs romans et ces statuettes en ronde-bosse.

La chronologie très mouvante des ivoires conservés ne permet pas d'exclure *a priori* la réalité d'une production relativement importante de pièces pendant toute la première moitié du XIII^e siècle. Mais la qualité inégale des œuvres et les difficultés qu'on éprouve à en localiser les principaux foyers, expliquent leur mauvaise fortune historiographique¹¹. La vierge de Hambourg¹², un chef-d'œuvre, échappe à ce sort, mais ses attributions successives et répétées à la France du Nord¹³, à la région rhéno-mosane¹⁴, et dernièrement encore à l'Angleterre¹⁵, montrent bien l'embaras des spécialistes pour définir les conditions du travail de l'ivoire au début du XIII^e siècle.

De surcroît, des soupçons portés sur l'authenticité de certaines pièces, notamment les grandes statuettes de Vierges ouvrières¹⁶, ont par contamination jeté le discrédit sur l'ensemble de la production de cette période.

Trois majestés d'ivoire : homogénéité et diversité

Un ensemble de statuettes plus ancien que celui recomposé par W. Monroe compte lui aussi uniquement des Vierges à l'Enfant. Il sou-

lève également des problèmes de cohésion, de date et de localisation, qui ne peuvent être résolus, en tout ou partie, qu'en élargissant le champ des comparaisons avec des œuvres réalisées dans d'autres techniques.

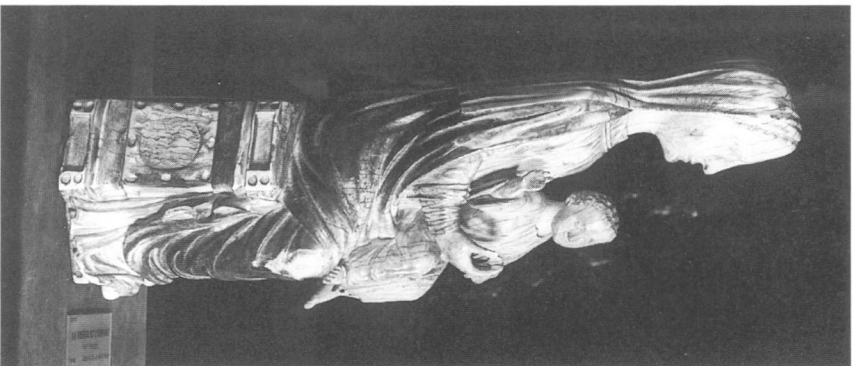
Au sein de la production du début du XIII^e siècle, se distinguent en effet par leur qualité et leur taille élevée, trois Vierges à l'Enfant assises, regroupées par Raymond Koehler dans son corpus¹⁷. Il s'agit d'une statuette conservée au musée du Petit Palais à Paris (fig. 1, 2), ayant fait partie de la collection Durtur¹⁸. Elle passe pour provenir de l'abbaye cistercienne d'Ourscamp près de Noyon comme l'indique le texte figurant sur une plaque de l'argent fixée au dos de la statue¹⁹. En ont été rapprochées une Vierge du musée national du Moyen Âge (fig. 3, 4)²⁰, et une autre conservée au musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg (fig. 5)²¹.

Les vestiges de polychromie ancienne subsistant sur ces statuettes et qui font l'objet d'une étude spéciale par Agnès Cascio et Juliette Levy à la suite de cet article, ne permettent plus de douter de leur authenticité.

Cet ensemble réduit à trois pièces, en a compté certainement bien davantage à l'origine, comme le prouve une statuette très fragmentaire de taille comparable²², ou encore peut-être la Vierge ouvrière de Boubon (fig. 6)²³ dont certains élé-



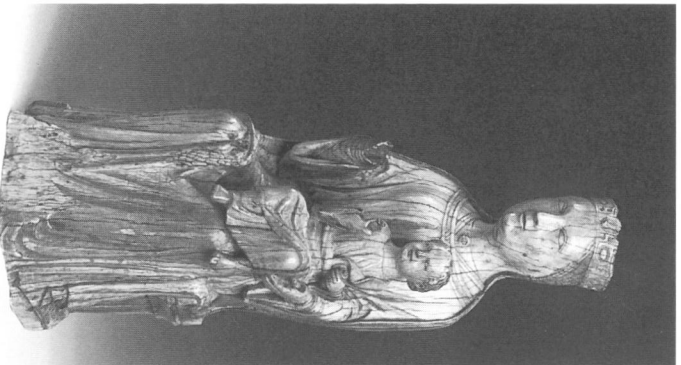
1. Vierge à l'Enfant, Paris, Musée du Petit Palais.



2. Vierge à l'Enfant, Paris, Musée du Petit Palais.



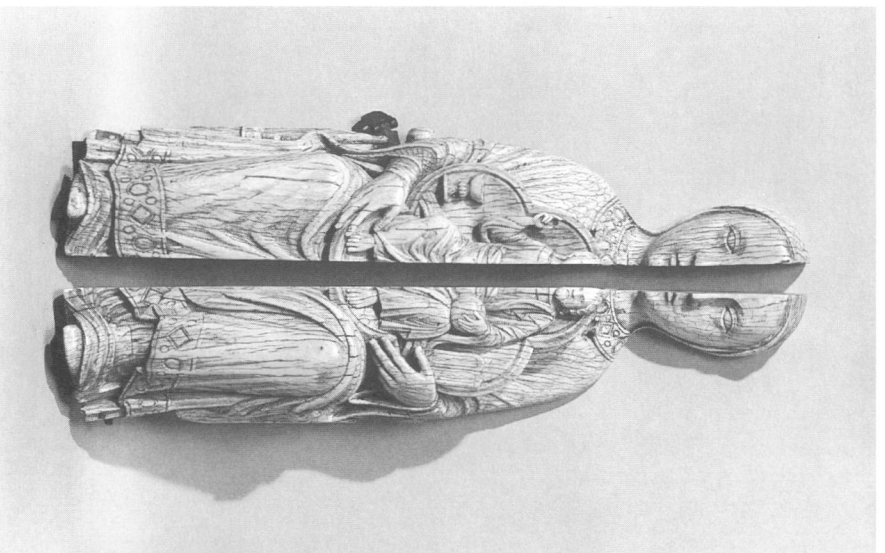
5. Vierge à l'Enfant, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage.



3. Vierge à l'Enfant, Paris, Musée national du Moyen Âge.



4. Vierge à l'Enfant, Paris, Musée national du Moyen Âge.



6. Vierge de Bourbon, Baltimore, Walters Art Gallery.

ments des voliers mobiles pourraient être authentiques. La silhouette massive, la grosse tête arrondie ainsi que le détail des orfrois où alternent cabochons ronds et losanges témoignent en tout cas d'une connaissance précise de la Vierge du musée de Cluny.

Dans le groupe des trois grandes vierges, celle du Petit Palais est la mieux conservée. Seuls manquent la main gauche de l'Enfant et l'attribut que sa mère tenait dans la main droite, peut-être un lys ou un sceptre dont l'extrémité pouvait venir se fixer dans la petite rondelle creusée d'un canal vertical entre les doigts de la main droite. On ne peut savoir si la Vierge a jamais porté une couronne d'orfèvre.

La Vierge de Cluny a perdu l'avant-bras droit et l'extrémité des pieds, l'Enfant tient dans la main gauche un rouleau ou volumen, allusion à la parole divine. Ce détail est lié au geste de bénédiction latine que pratique l'Enfant.

La Vierge de l'Ermitage a été restaurée, un peu lourdement sans doute : l'extrémité des pieds de la mère, l'avant bras droit au geste affecté, sa couronne et la main gauche de l'Enfant ont été complétés. Peut-être les deux vierges de Cluny et St-Petersbourg tenaient-elles dans la main droite une sphère, globe ou fruit.

Les liens qui unissent ces trois vierges paraissent particulièrement étroits : il s'agit dans tous les cas de vierges assises sur de solides trônes pleins moulurés. La mère du Christ adopte une pose altière, la tête pesante suit la position strictement frontale du torse étié. Les gestes variés des bras infléchissent le hiératisme de la silhouette. De même les jambes s'animent lentement sous le drapé.

Chacune est vêtue d'une robe serrée à la taille par une ceinture, l'encolure est arrondie sur la vierge de l'Ermitage, échancrée sur les deux autres, découvrant une chemise fermée par une petite broche circulaire. Les têtes volumineuses sont couvertes d'un voile ramené en arrière sur la nuque, qui ne laisse voir que quelques fines mèches de cheveux sur les tempes et desine admirablement les contours arrondis du chef avant de retomber dans le dos sur le manteau. Celui-ci est retenu par une double bride sur la poitrine. Il épouse parfaitement le torse en suivant la ligne tombante des épaules étroites – sans doute une concession obligée à la forme de la défense –

puis des bras baissés, pour s'amortir sur le siège en se resserrant légèrement à la taille. Un des pans vient recouvrir la jambe droite des Vierges de Cluny et de l'Ermitage, alors qu'il voile entièrement le bas des jambes de la Vierge du Petit Palais.

L'Enfant de la Vierge Dutuit est vêtu seulement d'une robe. Les deux autres enfants possèdent un manteau qui leur enveloppe l'épaule gauche et passe sous le bras droit pour finir par couvrir en partie les jambes. La position instable de l'Enfant, l'ampleur de ses gestes et de ses mouvements contrastent avec la rigueur du maintien de sa mère imperturbablement figée.

Les trois vierges suivent apparemment la même iconographie, dérivée des vierges de majesté du XII^e siècle. Il s'agit toujours de la vision triomphale de la Vierge mère, trône de sagesse, *sedes sapientiae*, symbolisant l'Eglise, ici dans un matériau, l'ivoire, dont on a chanté les qualités²⁴. Il est impossible de connaître les attributs que la mère et l'Enfant tenaient et qui ont la plupart du temps disparu ou ont été complétés comme sur la Vierge de l'Ermitage. Seuls l'anneau que tient la Vierge Dutuit dans la main droite pour y fixer un lys ou un sceptre, et le livre tenu dans la main gauche de l'Enfant de la Vierge de Cluny sont conservés. Mais l'Enfant s'écarte de l'axe vertical central de la sculpture. Sa position latérale est un principe de composition lié à la représentation de l'Adoration des Mages²⁵. Dans le cas de la Vierge du Petit Palais l'attitude de l'Enfant plus détaché de sa mère et nettement tourné sur sa droite, l'ampleur de son geste de bénédiction, plus timide ailleurs, permettent d'envsager l'hypothèse de l'apparence de la statuerie à un groupe de l'Adoration des Mages, où les rois auraient été représentés en deux ou trois éléments séparés²⁶. Cette interprétation iconographique rend superflue l'existence d'une couronne – et curieusement d'ailleurs on n'en voit aucune trace alors que les couronnes des deux autres vierges sont taillées dans la masse – qui n'est pas systématique dans la scène de l'Adoration des Mages²⁷. Pareille illustration de ce thème iconographique²⁸ anticiperait les grandes compositions à plusieurs personnages de l'ivoirerie parisienne du milieu du XIII^e siècle qui prenaient place dans un décor d'architecture miniature²⁹.

La Vierge du Petit Palais se distingue encore des deux autres par la taille en ronde-bosse de la défense (*fig. 2*), alors que les dos des sta-

tuettes du musée de Cluny et de l'Ermitage sont partiellement plats, ce qui indique qu'elles se trouvaient adossées directement contre un fond. La polychromie de la Vierge d'Ourscamp est elle aussi nettement distincte de celle des autres vierges. La richesse du décor couvrant de son manteau s'oppose à la plus grande discrétion des orfrois des deux autres vierges³⁰.

A ces différences matérielles, techniques et iconographiques s'ajoutent des particularités stylistiques qui semblent faire de la Vierge d'Ourscamp sinon l'œuvre la plus ancienne, du moins celle où domine le courant le plus ancien, avec ce traitement amoili des formes et des drapés dans le style antiquisant largement répandu dans toute l'Europe du Nord-ouest depuis la fin du XI^e siècle et qu'on a baptisé le style 1200³¹, et qui perdure à certains endroits jusqu'à la fin des années 1230³². Les deux autres statues, en revanche, par le traitement plus massif des volumes, l'apaisement du drapé aux plis moins nombreux et moins marqués se ressentent d'un mouvement général de simplification des formes et des lignes, ferment d'un style plus dur dont la formule aboutit aux grandes créations de Paris et Amiens entre 1210 et 1240. Ce courant se manifeste également dans le vitrail³³, et, pour rester dans le domaine de l'ivoirerie, culmine dans les statuettes rassemblées par W. Monroe³⁴. Le traitement nuancé du drapé sur le torse des Vierges est révélateur de la diversité stylistique de l'ensemble : sur la Vierge Dutuit, il est sillonné de plus verticaux alors qu'il est lisse sur les deux autres exemplaires.

Il existe donc un écart stylistique certain entre la Vierge du Petit Palais et les deux autres³⁵, mais cette distinction doit être tempérée par le traitement de l'Enfant qui est assez uniformisé dans les trois œuvres. L'attribution de cet ensemble à un seul ou plusieurs artistes doit tenir compte de ces rapports paradoxaux qu'entretiennent entre elles les statuettes. Il semblerait délicat de trancher si la différence de qualité de la taille de l'ivoire, plus soignée chez la Vierge Dutuit qu'ailleurs, ajoutée à tous les autres critères déjà évoqués n'entraînait l'adhésion pour exclure une identité de main avec les deux autres, plus sommairement travaillées. Le détail de la bride qui retient le manteau sur la poitrine est caractéristique : l'auteur de la Vierge du Petit Palais a pris soin de ciseler la l'ivoire ses extrémités effilées, ce qui a été négligé sur les deux autres ; la

souplesse du cordon de la Vierge Dutuit contraste avec les courtoies amadonnées des Vierges de Cluny et de l'Ermitage. Ces différences de main ne sauraient toutefois écartier l'existence de contacts entre les auteurs des trois Vierges.

Rapprochements techniques et stylistiques

En l'absence de contexte, il faut pour mieux cerner le lieu de production de ces ivoires, les rapprocher d'œuvres travaillées dans d'autres techniques et dont l'origine nous est parfois mieux connue.

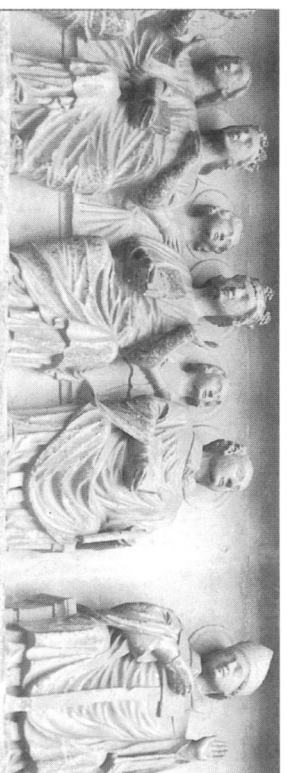
R. Hamman dans un long article qui embrassait l'abondante production des Vierges à l'Enfant³⁶, défendait la thèse que les tailleurs d'ivoire avaient pu travailler conjointement avec les orfèvres, puisqu'on trouve sur certaines pièces, comme les reliquaires à coupole de Berlin³⁷ et du Victoria and Albert Museum³⁸ la juxtaposition de parties orfèvres et de personnages en ivoire ou en os. Mais il faut reconnaître, et R. Hamman était le premier à le faire, que les statuettes d'ivoire qui nous intéressent sont d'une qualité bien supérieure à cette production stéréotypée des ateliers coloniaux. On pourrait ajouter que les rapports avec l'orfèvrerie sont plutôt délicats à établir et qu'il est parfois difficile d'aller au-delà d'un simple parallélisme pour des pièces techniquement très différentes et conçues de façons presque opposées : mise en œuvre externe de matériaux massifs comme l'ivoire mais interne pour la feuille de métal travaillée au repoussé, ce qui permet de multiples reprises. Il n'empêche que certaines pièces d'orfèvrerie présentent une parenté troublante avec nos vierges. Ainsi la Vierge de la Chaise de Notre-Dame à Aix-la-Chapelle offre le même visage plein aux traits réguliers, quoique plus durs et l'orfèvre a donné plus de nervosité aux plis du manteau qui s'enroulent mutuellement autour de la jambe droite (*fig. 7*)³⁹. Sur le couvercle de la chaise de Charlemagne, dans la scène de la consécration de la cathédrale d'Aix à la Vierge par l'empereur Turpin figure une Vierge à l'Enfant⁴⁰ (*fig. 8*). Cette fois-ci, le relief et le modèle sont peu marqués. Malgré certaines affinités avec les statuettes en ivoire, ainsi dans les proportions des personnages aux têtes volumineuses, on éprouve quelque difficulté à pousser plus loin les rapprochements.



7. Vierge à l'Enfant, chaise de Notre-Dame, Aix-la-Chapelle, cathédrale.



8. Aix-la-Chapelle, chaise de Charlemagne, Charlemagne consacre à la Vierge la cathédrale d'Aix.



10. Cathédrale de Reims, élus du tympan du Jugement dernier.



9. Cathédrale de Chartres, roi de l'arbre de Jessé, voussures du portail central du bras nord.

De fait, la monumentalité et la forte individualité de ces ivoires évoquent plutôt la grande sculpture. Les comparaisons stylistiques avec ce domaine ont longtemps paru délicates à établir parce qu'on pensait qu'il n'y avait pas de concordance chronologique entre l'ivoirerie et la sculpture monumentale avant le milieu du XIII^e siècle⁴¹. Sans même soulever le problème des disparités entre foyers de production, il faudrait donc tenir compte *a priori* d'un premier décalage entre la sculpture en ivoire et la sculpture monumentale plus novatrice à cette époque. Cette distinction dépasserait les contraintes inhérentes à l'ivoirerie qui sont imposées par le matériau et sa forme brute bien particulière. Dans le cas précis de nos vierges d'ivoire, il apparaît qu'en général, les proportions des sculptures monumentales du début du XIII^e siècle dans le nord de la France, sont plus élancées. On trouve rarement ces silhouettes trapues aux têtes disproportionnées comme nos vierges. Cependant, certaines sculptures du bras nord du transept de Chartres, notamment des figures de l'arbre de Jessé des voussures du portail central (*fig. 9*)⁴² semblent appartenir à un courant assez proche. On trouve des affinités entre la Vierge du musée de Cluny et des sculptures du

portail du Jugement au bras nord du transept de la cathédrale de Reims. Certains visages des élus représentés au tympan (*fig. 10*) obéissent à un même traitement géométrique des lignes fermes où domine une expression à la fois résolue et secrète⁴³.

Il semble que des rapprochements encore plus convaincants puissent être faits avec la grande sculpture mobilière en bois, ce qui peut s'expliquer par une même soumission à une tradition iconographique très forte, celle des statues de dévotion et des Vierges de Majesté notamment, à l'évolution formelle plus lente que celle de la sculpture des portails, dont le type, encore récent au début du XIII^e siècle, se prêtait avec plus de souplesse à l'inventivité des sculpteurs.

La parenté des statuettes d'ivoire avec la sculpture mobilière sur bois dérive également des particularités communes des matériaux, à la structure comparable et qui se travaillent de la même façon, jamais dans le fil. Les outils dont se sert le sculpteur pour entamer le bloc d'ivoire calé dans l'étau comme une bille de bois, sont comparables à ceux utilisés par le tailleur d'images en bois⁴⁴. Fondés sur des caractéristiques techniques, iconographiques et fonctionnelles communes, ces rapprochements des ivoires avec les statues de dévotion en bois peuvent encore être complétés par des affinités stylistiques.

La grande Vierge à l'Enfant du Museum of Fine Arts de Boston (*fig. 11*), présente une haute silhouette allongée et une tête alourdie qui

n'est pas sans évoquer nos ivoires. Les motifs de la couronne où alternent cabochons ovales ou losangés et petites pierres superposées sont identiques à ceux de la vierge du musée de Cluny. Mais plus souriante, plus humaine que les vierges d'ivoire, elle paraît également plus fragile dans la beauté du ruissellement des atours où se perd la réalité de son corps. On l'a attribuée suivant des critères formels à la France du Nord⁴⁶, tout récemment à la région de Soissons⁴⁷. Avec une Vierge de la Collection Taster à Amiens⁴⁸ qui en est proche stylistiquement, il s'agit d'une de ces grandes statues de dévotion, qui devaient être placées sur l'autel de la Vierge dans une église importante, cathédrale, collégiale ou abbatiale.

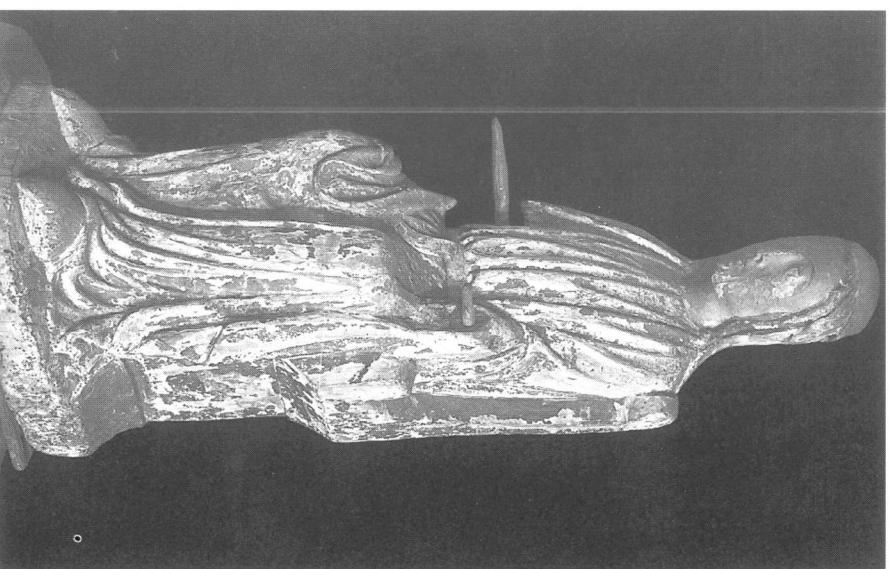
La mobilité de ces statues, vestiges épars d'une production très importante les empêche bien souvent de pouvoir servir de repère solide. C'est encore le cas pour un groupe fragmentaire d'une Adoration des mages du musée de Genève (fig. 12)⁴⁹. Les analogies stylistiques qu'on relève avec notamment la Vierge du Petit Palais sont nombreuses : similitude de composition de la Vierge très frontale avec l'Enfant tourné vers la droite⁵⁰, traitement similaire des yeux en amande dans un visage proche de l'ovale parfait, chevelure pareillement bouclée de l'Enfant, même plis mous incurvés des drapés. C. Lapaire a rapproché le groupe de Genève de la sculpture monumentale en France du Nord aux alentours de 1200, celle de la cathédrale de Sens, le saint-Etienne du trumeau du portail central en particulier. On peut multiplier les comparaisons avec d'autres centres comme Laon ou, dans les environs, Braine⁵¹.

Pour une origine mosane

En ce qui concerne les deux autres vierges en ivoire du musée de Cluny et de l'Ermitage, les comparaisons les plus fructueuses s'établissent avec quelques unes des nombreuses vierges concentrées dans la mouvance du foyer mosan. La Vierge d'Eprave⁵², malheureusement très abîmée, laisse soupçonner certaines affinités. Une vierge du musée de Tournai (fig. 13), détruite en 1940, présentait apparemment d'autres analogies avec les vierges d'ivoire⁵³. Les grandes lignes de composition obéissent au même schéma, le drapé y est seulement plus agité, moins sage. On y trouve plus



11. Vierge à l'Enfant, Boston, Museum of Fine Arts.



13. Vierge à l'Enfant, Tournai, Musée.



12. Groupe de l'Adoration des Mages, Genève, Musée d'Art et d'Histoire.



14. Vierge à l'Enfant, Namur, Musée diocésain.

accusé le détail du bord du manteau s'attardant en méandre, ici sur le genou droit de la Vierge, comme sur l'épaulle gauche de l'Enfant de la Vierge de Cluny. Elle confirme que c'est plutôt sur les franges septentrionales du royaume qu'il faut chercher les sources stylistiques de nos vierges en ivoire. La Vierge dite de Cens (*fig. 14*), une des plus anciennes Vierges mosanes conservées du XIII^e siècle, pourrait provenir de l'abbaye de Saint-Hubert dans les Ardennes⁵⁴. La tête pesante montre une même structure puissante du visage aux traits forts : la fixité du regard est à peine plus infléchie par le traitement légèrement arrondi des paupières, le nez reste long et ses ailes nettement marquées, la bouche petite, le menton carré et volontaire, les joues pleines. La principale différence réside dans le traitement du voile qui sur la Vierge de Cens est ramené en écharpe devant la poitrine au lieu de retomber verticalement dans le dos de la statue. Le manteau couvre avec beaucoup de légèreté le corps.

Une statue de Vierge en bois conservée au musée Saint-Remi à Reims⁵⁵, inédite et malheureusement sans provenance précise (*fig. 15*), présente avec la Vierge de Cens des affinités qui ne se limitent pas au traitement du costume. Malgré son air plus insouciant, ses traits un peu alourdis, elle est tout aussi proche de la Vierge de Cens que celle de l'Ermitage l'est de la Vierge de Cluny, plus sévère.

Ces affinités nous ramènent dans la région de Reims déjà évoquée pour la sculpture des portails du bras nord de la cathédrale. Il est vrai que les contacts y étaient alors permanents avec le diocèse de Liège au nord. Les échanges entre Reims et le pays mosan, déjà très vifs au XII^e siècle⁵⁶, se sont en effet poursuivis au XIII^e siècle. Dans la première moitié du XIII^e siècle, la présence successive de trois évêques d'origine française (1200-1246) à la tête de la principauté de Liège, favorisait la pénétration des influences françaises en pays mosan⁵⁷.

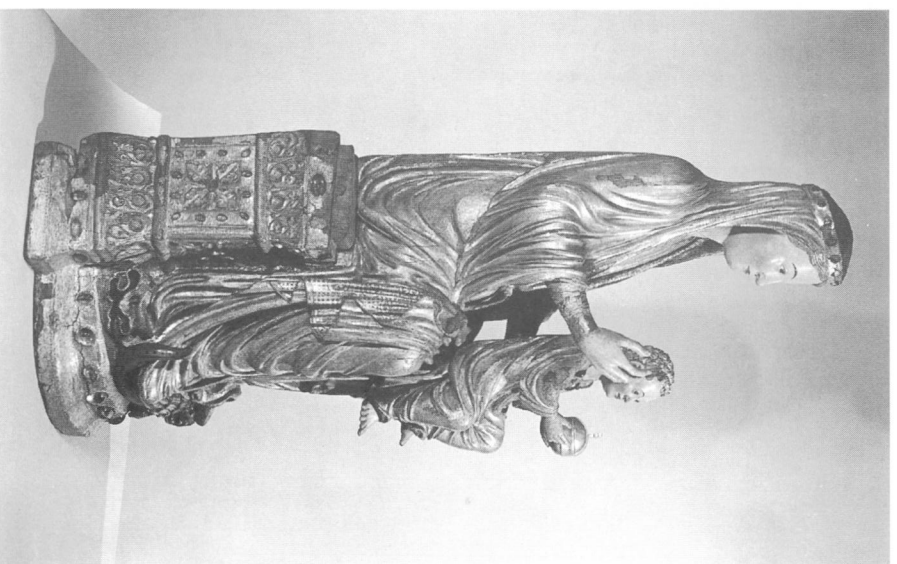
Les comparaisons stylistiques avec des œuvres à la provenance bien cernée, comme la Vierge de Cens, permettent d'envisager que nos ivoires sont issus du foyer mosan, une région qui fut un des grands foyers artistiques aux XI^e et XII^e siècles⁵⁸, où l'on travailla notamment l'ivoire⁵⁹ et qui connut encore au XIII^e siècle une production artistique de très grande qualité. Dans le domaine de la sculpture mobilière, la célèbre Vierge de



15. Vierge à l'Enfant, Reims, Musée Saint-Rémi.

Saint-Jean de Liège est d'ailleurs une des plus belles statues de ce type⁶⁰ (*fig. 16*). Datée des environs de 1230, elle représenterait l'un des ultimes épanouissements du style 1200. Le goût du détail, la richesse de la polychromie et des incrustations en font une œuvre exceptionnelle⁶¹. Certains petits bronzes ou même des statuettes en ivoire ont été également attribués à des artistes mosans⁶². La grande Vierge de l'ancienne collection Martin le Roy (*fig. 17*)⁶³ qui a en commun avec ces œuvres certains détails iconographiques comme la jambe dénudée de l'Enfant, pourrait être issue du même foyer. Elle présente certes des caractères stylistiques plus tardifs, mais le traitement des visages aux formes pleines, inconnues de l'art parisien, certaines affinités du répertoire décoratif de la polychromie, n'excluent pas une origine mosane.

A l'appui de cette hypothèse, on trouve bien sûr les arguments stylistiques déjà évoqués dans les rapprochements avec des œuvres de cette région. Le fait qu'une statue de vierge appartenant au groupe plus tardif étudié par W. Monnoe⁶⁴ soit conservée à Namur et provienne de



16. Vierge de Saint-Jean-de-Liège.

l'abbaye d'Aulne, prouve *a posteriori* que le travail de l'ivoire ne s'est pas interrompu dans la région de Liège à la fin du XII^e siècle.

Attribuer ces ivoires à un atelier ou des sculpteurs travaillant dans la région de Liège dans le premier tiers du XIII^e siècle, c'est du même coup en retirer la paternité à Paris. Mais cette ville n'exerce pas encore le primat artistique qu'on lui connaîtra après 1250, et pour rester dans le domaine de l'ivoirerie, il semble bien que des foyers importants aient existé ailleurs qu'à Paris au début du XIII^e siècle, notamment au Danemark ou en Angleterre⁶⁵. L'existence ou la persistance de centres de travail de l'ivoire ailleurs qu'à Paris et les grands centres artistiques du nord de la France, ne permettent pas pour autant de nier l'influence exercée par la sculpture monumentale de ce milieu. La sculpture mobilière en général en subit l'ascendant⁶⁶.

Inversement, le cas de la vierge en bois du musée Saint-Rémi est exemplaire de la continuité des rapports entre l'art mosan et la sculpture champenoise au début du XIII^e siècle. Dans ce domaine assez méconnu, il faudrait que soit approfondie la

composante mosane dans la sculpture de la cathédrale, aux portails du bras nord du transept notamment⁶⁷.

Des pièces rares pour d'opulents destinataires

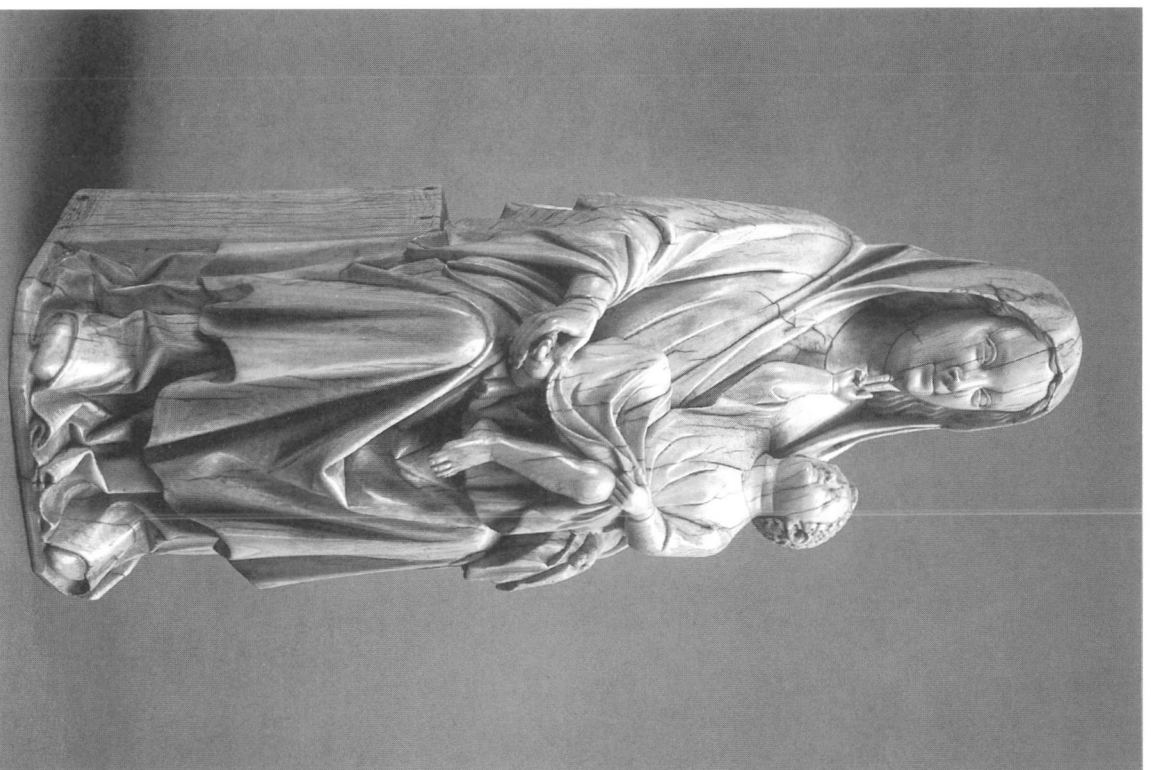
Nous avons avancé des hypothèses sur le foyer d'origine de ces statuettes d'ivoire, la formation de leurs auteurs, ne peut-on rien dire de leurs commanditaires ? Ces grandes statues d'ivoire, aux dimensions inconnues de l'art roman, d'une extraordinaire présence, marquent incontestablement un temps fort dans l'histoire de la sculpture sur ivoire. A qui étaient-elles destinées ? On sait que la comtesse Jeanne de Flandre fit don en 1244 d'une statuette de Vierge en ivoire aux frères prêcheurs de Lille⁶⁸.

Que la Vierge de Namur provienne de l'abbaye d'Aulne⁶⁹, encore qu'on ignore si cette provenance est ancienne, amène cependant à évoquer le rôle d'un autre ordre religieux, celui des Cisterciens dans la commande sinon la production de statuettes en ivoire. En effet, la Vierge du Petit Palais passe pour pro-

venir d'une autre abbaye cistercienne, Ourscamp, mais, une fois de plus, sans preuve réelle d'ancienneté⁷⁰. Ces deux provenances pourraient n'être que fortuites si elles n'étaient complétées par l'exemple bien connu de l'abbé Bovzlaus (1248-1259) qui rapporta vers le milieu du XIII^e siècle dans son abbaye de Zwettl en Autriche « de superioribus locis Francie » une statuette en ivoire de Vierge à l'Enfant⁷¹. Quand on sait l'importance de la dévotion mariale chez les Cisterciens, on peut imaginer qu'ils réserverent une place de choix à ces petites statues taillées dans un matériau rare et symbolique à l'intérieur d'abbatiales qu'ils faisaient construire avec desor- mais plus de faste⁷².

C'est une simple hypothèse, car on ne peut réserver aux Cisterciens l'exclusivité de la commande de ces pièces exceptionnelles. Reconnaissons toutefois que leur rareté exigeait en tout cas des commanditaires fortunés, et une destination prestigieuse.

Les ivoires que nous avons étudiés doivent être datés des environs de 1220-1230. Les comparaisons stylistiques avec les ensembles de sculpture monumentale de la France du Nord du début du XIII^e siècle, à Chartres et Reims notamment semblent plaider dans ce sens. Le poids des conventions dans la sculpture de dévotion, la longévité variable des courants stylistiques, leur coexistence ne permettent pas d'affiner davantage la chronologie de ces pièces qui montrent toute la complexité du phénomène artistique. Toutefois, il n'y a pas lieu non plus d'en repousser l'exécution après les années 1230, car des mutations stylistiques importantes et quasi irréversibles s'opèrent alors : la vierge de l'ancienne collection Martin le Roy (*fig. 17*) illustre bien cette mutation. La sculpture sur bois de la région de Liège a fourni les meilleurs points de comparaison pour les Vierges d'ivoire. Une même origine semble donc être envisageable pour ces statuettes qui se placent ainsi dans la suite de la grande tradition des ivoiriers mosans des XI^e et XII^e siècles. Parallèlement, l'impact de la sculpture de la France du nord, plus sensible peut-être dans la Vierge du Petit Palais, montre bien l'immense circulation des formes à cette époque. Les trois grandes Vierges d'ivoire tiennent d'ailleurs une place de choix dans la genèse des groupes d'ivoire sculptés ou des madones de la seconde moitié du XIII^e siècle. À plus d'un titre, elles occupent une position charnière, entre la tradition de



17. Vierge à l'Enfant, ancienne collection Martin le Roy.

l'ivoirerie mosane et la production parisienne de la seconde moitié du XIII^e siècle.

ANNEXE

ÉTUDE DE LA POLYCHROMIE

La polychromie des ivoires demeure encore méconnue aujourd'hui, à l'inverse de celle des sculptures en bois et en pierre, dont l'importance n'est plus à démontrer. La richesse intrinsèque de l'ivoire, sa blancheur, la diversité des nuances de sa patine ont longtemps fait négliger l'existence de rehauts colorés anciens. Il est vrai que lorsqu'ils n'ont pas été éliminés lors de nettoyages abusifs, ceux-ci ne subsistent le plus souvent qu'à l'état de traces. Un examen

technique approfondi révèle cependant presque toujours leur présence, sous la forme d'infimes restes de matière picturale ou par une coloration différente de l'ivoire là où les décors peints étaient autrefois appliqués. Pigments et liants, ayant pénétré dans l'ivoire, lui ont donné une teinte qui peut aller de l'ocre au vert ou au brun foncé : ainsi, même en l'absence de matière picturale, le motif est souvent demeuré lisible. À l'inverse, le dessin peut apparaître en négatif, c'est-à-dire en clair lorsque la présence de la polychromie a protégé l'ivoire des salissures ou de la patine. Dans ce cas, la disparition des rehauts colorés met à nu l'ivoire blanc, révélant le tracé des décors.

Une enquête systématique sur des ivoires gothiques⁷³ a montré que leurs polychromies d'origine sont toujours partielles. Il s'agit essentiel-

lement de motifs d'orfrois destinés à exalter le matériau précieux, sans jamais le masquer. Comme pour les sculptures en bois et en pierre, la localisation et le répertoire des motifs peints et dorés ont évolué au cours du temps.

Les trois Vierges à l'Enfant présentées dans cette étude conservent encore la trace d'un décor que l'on ne perçoit pas de prime abord à cause de la couleur cuivrée de l'ivoire. Cette coloration brun-roux, essentiellement localisée sur le pourtour et les reliefs saillants, en particulier sur le manteau des Vierges, n'est pas homogène. En effet, les zones situées en retrait, comme le buste et le cou, le creux de certains plis et, d'une façon générale, les endroits protégés, sont plus clairs. De même, sur le ciment⁷⁴ plus dense, la coloration ne s'est pas fixée, et l'ivoire est resté très blanc. Ce phénomène est particulièrement net sur le genou droit et à l'extrémité des pieds de la Vierge de la collection Dutuit (*fig. 1, 2*).

Cette coloration peut être expliquée de diverses manières, mais l'hypothèse d'une teinture appliquée pour distinguer visuellement le manteau du voile ne peut être retenue. En effet, la coloration brune a une limite imprécise et déborde largement sur les autres vêtements, les visages et les parties proéminentes du trône. Cette teinte est plutôt due à un produit de lustrage contenant des corps gras qui auraient assombri l'ivoire, sur les parties exposées à la lumière et surtout aux manipulations⁷⁵. Une couche d'huile aurait pu donner un résultat analogue. Ce type de traitement a été d'ailleurs fréquemment appliqué lors de restaurations sur les ivoires médiévaux⁷⁶. Enfin, quelle que soit son origine, cette coloration est postérieure aux décors peints puisqu'elle les recouvrait. Leur disparition a mis à nu les surfaces d'ivoire qu'ils protégeaient et leur dessin apparaît désormais en négatif.

L'examen de la Vierge du Petit Palais⁷⁷ (*fig. 1, 2*) révèle l'existence de nombreux décors successifs. Par leur facture, les deux polychromies les plus récentes peuvent être datées du XIX^e siècle. La dernière consiste en une épaisse couche rouge mat localisée sur le manteau et la robe de la Vierge. Elle a été grattée presque en totalité. Elle recouvrait une épaisse dorure sur mixtion ocrée, ornée de rehauts de glais rouge et pourrait remonter au début du XIX^e siècle. Ce repeint n'est conservé que sur le manteau de la Vierge.

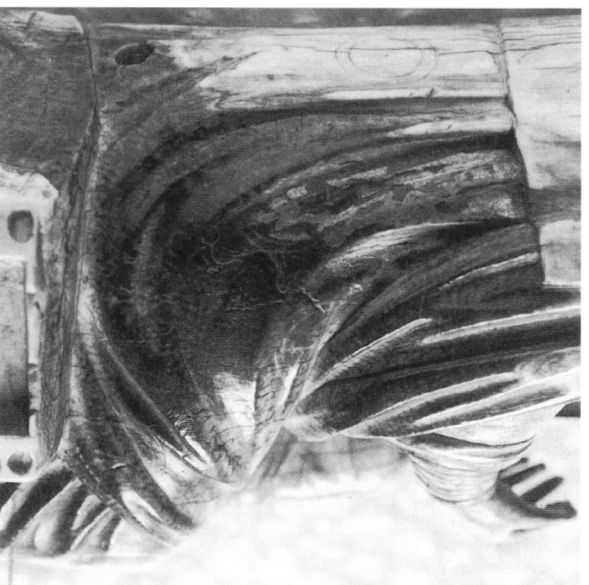
En ce qui concerne les polychromies anciennes, aucune matière picturale n'est conservée. On observe cependant les traces de plusieurs motifs coexistants, dont certains sont assez sommaires, tandis que d'autres semblent plus élaborés.

Les vêtements sont bordés de lignes simples, doubles ou triples⁷⁸, dont la trace ocrée correspond vraisemblablement à une dorure posée sur une mixtion. Le manteau de la Vierge présente le décor le plus riche, composé de motifs en cercles, disposés de façon régulière sur l'ensemble de l'étoffe (fig. 18, 19, 20 et 21). Il s'agit de deux cercles séparés par une ligne de points au centre desquels s'inscrit un aigle aux ailes déployées. Les cercles étaient préalablement gravés au compas, comme l'indiquent de fines incisions circulaires et un point central encore visible sur certains d'entre eux. Cette gravure peu profonde servirait simplement de guide au doreur mais elle ne constituait pas un décor en soi, puisqu'elle était masquée par la dorure. Des motifs plus petits, dont la finesse d'exécution est semblable à celle des cercles et des aigles complètent ce décor : petits ronds marqués d'un point central et quadrilobes (fig. 19 et 22b).

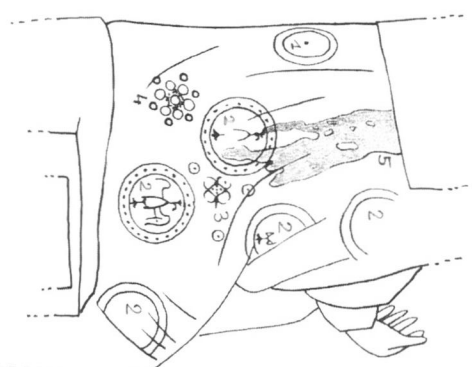
Un autre motif est ponctuellement inséré parmi les cercles. Il représente une fleur composée de petits ronds de couleur brun foncé, apparaissant en creux dans l'ivoire (fig. 21). Les pétales des fleurs ont vraisemblablement été obtenus par poinçonnage à chaud tandis que le reste du motif, qui est visible en clair, devait être doré. L'exécution est dans l'ensemble assez sommaire.

L'ornementation du trône fait appel à une technique différente (fig. 20a). Sur les côtés et sous les pieds de la Vierge sont creusées des cavités dont les plus profondes devaient contenir des incrustations. Au centre de chaque côté figure un grand cercle inscrit dans un carré suggéré par les quatre écoinçons trilobés ; l'ensemble était peut-être occupé par une plaque métallique ouvragée. De plus, les doucines hautes et basses du trône sont soulignées d'une frise apparaissant en clair dans l'ivoire.

En raison de la diversité des décors, la polychromie de l'œuvre est difficile à interpréter. Le trône était pourvu des l'origine d'incrustations vraisemblablement colorées comme celles qu'on trouve sur la Vierge de Saint-Jean de Liège⁷⁹ (fig. 16). Cela n'exclut pas la présence simultanée d'un décor peint. Certains motifs dé-

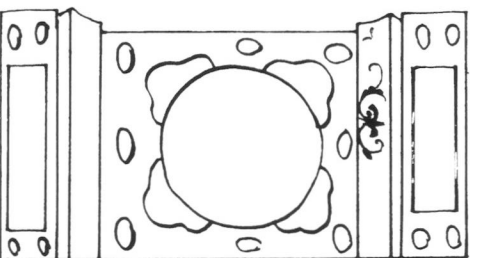


18. Vierge Dura, détail du manteau.

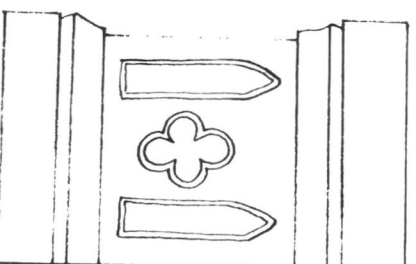


19. Vierge Dura, croquis de la polychromie du manteau.

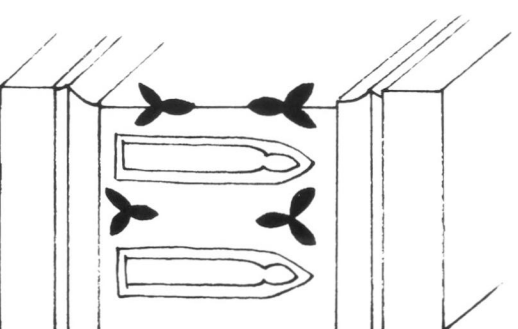
1. trace effectuée au compas d'un motif en cercle, inachevé, au dos de la sculpture. 2. motif en cercle contenant un aigle aux ailes déployées apparaissant en clair dans l'ivoire. 3. quadrilobe et petits cercles complétant le motif de l'aigle. 4. fleur réalisée en partie par poinçonnage à chaud. 5. dorure du XIX^e siècle partiellement conservée.



20a. Trône de la Vierge Dura.



20b. Trône de la Vierge du musée de Cluny.



20c. Trône de la Vierge de l'Ermitage.

cris plus haut pourraient d'ailleurs avoir été réalisés en même temps : sur le manteau de la Vierge, les aigles encercles sont répartis régulièrement, ce qui suggère que leur mise en place a précédé celle des éléments floraux qui combient seulement quelques espaces vides (fig. 21). Quant aux lignes bordant les vêtements et le

trône, leur finesse d'exécution les apparente fortement au dessin des aigles. Ces traces pourraient donc appartenir à la même campagne de polychromie.

D'autre part, le décor de cercles peut être rapproché de celui qui orne le manteau de la Vierge provenant de la collection Martin le Roy⁸⁰

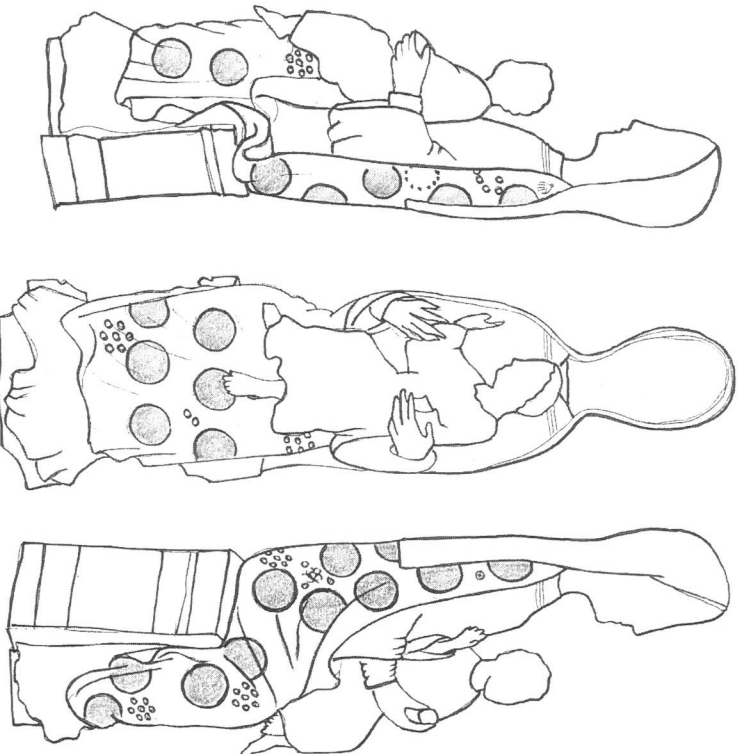
(fig. 17, 22a). Sur cette statuette, le motif est agrandi, mais les principes de composition restent les mêmes⁸¹, la répartition est identique. On y retrouve le thème des aigles qui semble avoir été particulièrement apprécié dans le courant du XIII^e siècle, puisqu'on le retrouve sur des textiles⁸², des panneaux peints⁸³, et des sculp-

tures en bois polychromes, comme une Vierge à l'Enfant rhénane de la seconde moitié du siècle⁸⁴ (fig. 23, 24).

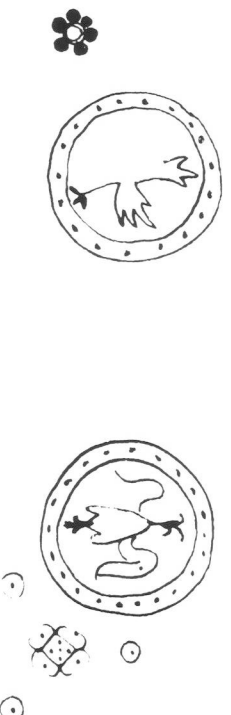
La Vierge du musée de Cluny⁸⁵ (fig. 3, 4) présente des restes de matière picturale correspondant à une intervention récente, peut-être du XIX^e siècle⁸⁶. Hormis quelques vestiges de pigment bleu décelés à l'intérieur du manteau, la polychromie ancienne ne subsiste qu'à l'état de traces claires ou foncées dans l'ivoire peint. Sur le bord des vêtements, elle consiste en une double ligne dont l'une est plus épaisse que l'autre. Un décor de clave s'étirant sous les genoux orne la robe. Il n'est que partiellement lisible mais la composition suivie semble géométrique (fig. 25). Sur les côtés du trône, un quadrilobe est flanqué de deux lancettes (fig. 20 b). Ce qui subsiste des lignes, quadrilobes et lancettes, appartient au répertoire habituel de la polychromie médiévale des ivoires et des bois. Le décor de la clave peut être mis en parallèle avec celui de la Vierge à l'Enfant colonaise déjà citée (fig. 23 et 24) ou celui qu'on trouve sur la robe de la Vierge dans un des panneaux orfèvres du couvercle de la chaise de Charlemagne à Aix-la-Chapelle (fig. 8)⁸⁷ qui en offre un précieux témoignage pour la première moitié du XIII^e siècle.

D'importantes traces claires d'une polychromie ancienne peuvent encore être décelées sur l'ivoire très sombre de la Vierge de Saint-Pétersbourg⁸⁸ (fig. 5). Les seuls témoins de matière picturale conservés sont de couleur rouge et bleu à l'intérieur des vêtements (couronne de la Vierge, intérieur des manches de sa robe, et intérieur des manches de l'Enfant). Le reste de l'ornementation semble former un ensemble cohérent. Des lignes longent le bord du voile et celui du trône, et soulignent les orfrois des vêtements. Le bas du manteau de la Vierge est orné d'une frise de fleurs à six pétales ronds, alternées avec un motif différent qu'il n'a pas été possible de déchiffrer. Le décor de l'encolure et de la bordure inférieure de la robe est difficilement lisible. Son dessin assez géométrique, de type pseudo-couffique, évoque des motifs fréquemment relevés sur des œuvres en ivoire du XIII^e et du XIV^e siècle⁸⁹. L'ornementation du trône où sont figurés deux lancettes dont les écoinçons sont occupés par des trilobes peints, rappelle d'assez près celle du trône de la Vierge de Cluny (fig. 20c).

Si les motifs observés sur les trois vierges sont tous différents, les ves-



21. Répartition des décors à l'aigle et des fleurs poingonnées sur le manteau de la Vierge Durtut.



22a. Motif circulaire de la Vierge de l'ancienne collection Martin Le Roy.
22b. Motif circulaire de la Vierge Durtut porté à la même dimension.

tiges observés se détachent de l'ivoire de la même façon, impliquant l'emploi d'une même technique. Il s'agit vraisemblablement d'une dorure sur mixtion qui laisse précisément ce type de traces comme on peut s'en rendre compte sur d'autres œuvres en ivoire dont la polychromie est mieux conservée. On peut donc imaginer un décor composé essentiellement de rehauts d'or, avec peut-être l'intérieur des manteaux teint en bleu. En revanche, la localisation des décors témoigne d'une certaine diversité : abondance et richesse des motifs du manteau de la Vierge Durtut, décor de clave sur la Vierge du musée de Cluny, et vêtements rehaussés d'or-

fraie ancienne incite à une certaine prudence. La comparaison avec le décor d'autres sculptures en ivoire, en bois ou en métal laisse toutefois penser qu'il s'agit bien de polychromies médiévales.

Agnès Cascio, Juliette Levy

On ne peut écarter l'hypothèse

d'une datation du XIII^e siècle pour l'ensemble de ces polychromies, quoique l'absence de matière pictu-

NOTES

1. R. Koechlin, *Les ivoires gothiques français*, t. I, Paris, 1924, p. 55-63 ; L. Grodecki, *Ivoires français*, Paris, 1947, p. 82-85 ; D. Gaboiti-Chopin, *Ivoires du Moyen-Âge*, Fribourg, 1978, p. 137-141 ; C. Little, « Ivoires et art gothique », dans *Revue de l'Art*, n° 46, 1979, p. 58-67.
2. Louvre, OA 57. D. Gaboiti-Chopin, « La Vierge à l'Enfant d'ivoire de la Sainte-Chapelle », dans *Bulletin Monumental*, 1972, p. 213-224.
3. Cincinnati, Taft Museum ; catalogue de l'exposition, *Le trésor de Saint-Denis*, Paris, Louvre, 1991, p. 231-237.
4. D. Gaboiti-Chopin, « Nicodème traversé. La descente de Croix d'ivoire du Louvre », dans *Revue de l'Art*, n° 81, 1988, p. 31-44.
5. L. Grodecki, *op. cit.*, p. 83-84.
6. D. Gaboiti-Chopin, *op. cit.*, 1978, p. 131 ; N. Stratford, « Gothic Ivory Carving in England », catalogue de l'exposition *Age of Chivalry*, Londres, Royal Academy of Arts, 1987, p. 107-113.
7. R. Koechlin, *op. cit.*, p. 9-13.
8. W. Monroe, « A French Gothic Ivory of the Virgin and Child », dans *The Art Institute of Chicago, Museum Studies*, n° 9, 1978, p. 6-29. Il s'agit des pièces suivantes : une Vierge assise (Art Institute, Chicago), une Vierge debout et une Vierge assise (Walters Art Gallery, Baltimore) ; une Vierge debout, provenant de l'abbaye d'Alaine en Hainaut (trésor des sceaux de Notre-Dame à Namur) et enfin d'une Vierge assise (collection privée).
9. Des comparaisons avec les sculptures de la façade ouest de la cathédrale d'Amiens ou des œuvres proches stylistiquement comme le portail de Villeneuve l'Archevêque, ont amené à les dater des environs de 1245. La production de ces pièces a été localisée en France du nord, plus exactement Picardie, Artois et « peut-être » Flandres, en raison de leurs affinités avec la sculpture antérieure et la provenance peut-être ancienne de la Vierge de Namur, mais ce raisonnement n'a pas pu lever entièrement l'hypothèse d'une origine parisienne, renforcée par les similitudes avec certaines sculptures de la façade ouest de Notre-Dame de Paris. La tête de l'Enfant de la Vierge de Chicago est très proche de la tête « négroïde » de la partie gauche du linteau du portail central de Notre-Dame de Paris (Musée national du Moyen Âge, Cl. 18643), ce qui avait déjà été souligné par R. Suckale, *Studien zu Stibildung und Stilwandel der Madonnafiguren der Ile-de-France zwischen 1230 und 1300*, Munich, 1971, p. 70-72, lequel remontait la datation de ces ivoires jusqu'aux environs de 1230.
10. L. Grodecki, *op. cit.*, p. 66.
11. Sans prétendre être exhaustif, on peut citer une Vierge à l'Enfant de la collection Hunt à Dublin dont la tête a malheureusement disparu (*The Year 1200, A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art*, New York, 1970, t. I, n° 54, p. 47), datée par K. Hoffmann, auteur du catalogue des environs de 1180-1190 mais qui n'est sans doute pas antérieure au début du XIII^e siècle. La localisation du centre où elle vit le jour dans la France du Nord est traditionnelle. Citons encore une Vierge à l'Enfant conservée à Berlin-Dahlem (Koechlin, *op. cit.*, t. II, n° 2), une autre du musée de Cleveland ayant fait partie de la collection Spitzer (n° 85 du catalogue de la vente de 1893), une petite Vierge du musée de Princeton (inv. 49-120 ; *The Year 1200...*, n° 73, p. 65-66). On peut leur joindre, à titre de comparaison, des pièces d'origine très différente mais sans doute contemporaines : une



23. Vierge à l'Enfant, Zurich, Fondation Rau pour le Tiers-Monde.



24. Détail de la polychromie de la robe de la Vierge de la Fondation Rau.

Vierge du Nationalmuseet à Copenhague (Tardy, *Les ivoires*, Paris, 1972, p. 57) et une autre du Landesmuseum de Zurich provenant de Baden-en-Aargau (*Ibid.*, p. 59).

12. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, 1893, 199.

13. *The Year 1200...*, n° 55, p. 48.

14. R. Hamman, « Die Salvwedeler Madonna », dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, t. 3, 1927, p. 87 ; W. Sauerländer, « The Year 1200, Exhibition review », dans *The Art Bulletin*, vol. LIII, n° 4, déc. 1971, p. 511 ; D. Gaboret-Chopin, *op. cit.*, p. 132-134 et 204.

15. Catalogue de l'exposition *The Age of Chivalry...*, n° 248, p. 302.

16. En dernier lieu, G. Radler, *Die Schreindonna « Vierge ournante » von den herbar-dinischen Anfängen bis zur Frauenzyklie im Deutschordensland*, Frankfurt, Fundamente der Kunstgeschichte, t. VI, Francfort, 1990.

17. R. Koechlin, *op. cit.*, t. I, p. 50-51 et t. II, n° 6 à 8, p. 2-3. Elles mesurent entre 31 et 35 cm de haut.

18. Inv. SL 70.821.

Dimensions H.3,65 ; 1,108 ; ép. 108 mm.

19. Le texte est le suivant :
Vierge processionnelle de l'Abbaye d'Ourscamp près Noyon sculptée sous le règne de Philippe Auguste conservée jusqu'à la révolution dans ce monastère cédée en MDCCLVI par George Comhrouse numismatiste de Paris à Benjamin Filion numismatiste de Fontenay-Vendée et donnée par ce dernier à Josephine Jousemet sa mère.
La Vierge fit ensuite partie de la collection Durtui qui la légua au musée de Petit Palais en 1902.

Je remercie Dominique Morel de sa gentillesse et de sa patience pour avoir bien voulu nous laisser examiner de près l'œuvre en question.

Cette Vierge est une figure familière des grandes expositions sur l'art médiéval : Catalogue de l'exposition *Treasures of Medieval France*, Cleveland, 1967, n° IV-15 (notice de W. Wixom) ; catalogue de l'exposition *The Year 1200*, New York, Metropolitan museum of Art, 1970, t. I, n° 57, p. 49-50 (notice de K. Hoffmann) ; catalogue de l'exposition *La France de Saint-Louis*, Paris, Conciergerie, 1970, n° 95 (notice de J.-P. Babelon), T. Crépim-Labond dans le catalogue de l'exposition *De Hugues Capet à saint Louis, les Capétiens et Senlis*, Senlis, 1987, n° 66, p. 67, suit l'opinion traditionnelle en datant la pièce vers 1230, mais il rejette sa localisation dans le nord de la France au profit de la « Région parisienne » sans qu'on s'attache bien son argumentation puisqu'il n'en considère pas moins Noyon ou « l'Oise » (*id.*) comme le lieu probable de création de la statuette.

Les observations les plus pénétrantes sur cette pièce sont de W. Sauerländer, dans son compte-rendu du catalogue de l'exposition de New York : « The Year 1200, Exhibition Review », dans *The Art Bulletin*, vol. LIII, n° 4, déc. 1971, p. 511.

20. Cl.498, elle faisait partie de la collection d'Alexandre Du Sommerard et fut acquise avant 1842. Dimensions : H. 305 ; 1,105 ; ép. 90 mm.

21. Inv. Phi 33. Dimensions : H. 330 ; 1,112 ; ép. 100 mm. Catalogue de l'exposition *Westnorpische Elfenbeinbeiten aus der Emittage Leinwand, XI-XIX. Jahrhunderten*, Kunstgewerbemuseum Berlin im Schloss Köpenick, 1974, n° 73.

La vierge fit partie de la collection du prince

Basilewsky aux mains de qui elle se trouvait déjà avant 1870. On la repère en effet sur une aquarelle d'A. Lavezzi figurant la collection du prince Basilewsky à Paris et datée de cette année (Saint-Petersbourg, Département de l'art occidental, n° 14230) ; A. Darcel, A.P. Basilewsky, *Collection Basilewsky, Catalogue raisonné*, Paris, 1874, n° 88. J'adresse tous mes remerciements à madame Martha Kryjanowskaja, conservateur au musée de l'Héritage à Saint-Petersbourg, qui m'a réservé le meilleur accueil et grâce à qui j'ai pu examiner de près la statuette.

22. H. Schmitzler, E. Volbach, P. Bloch, *Skulpturenammlung E. und M. Koller-Tuvinger, Luzern*, Lucerne, Stuttgart, 1964, t. I, p. 17 n° 32. N'est conservée que la partie droite d'une figure assise sur un trône mouluré. Le fragment fait 27,8 cm de haut. Si l'on rajoute la hauteur de la tête qui a disparu, on arrive à des dimensions tout à fait comparables à celles de nos trois vierges.

23. Baltimore, Walters Art Gallery, 71152. G. Radler, *op. cit.*, pp. 203-210. Les vicissitudes qu'a connues cette statuette après la sécularisation du monastère de Boubon en Limousin où elle se trouvait avant la Révolution, le sort séparé des volets et du cœur de la pièce au xix^e siècle, les restaurations importantes qu'ils ont subi avant d'être réunis en 1897, en compliquent l'étude. Faute d'un examen approfondi de cette pièce et d'autres qui lui sont très proches et passent pour en être des copies, il est préférable de différer toute conclusion sur la question.

24. Le trône de Salomon (I. Rois, X, 18-20) étant en ivoire et la Vierge en scailt l'incarnatio. Dans le Cantique des cantiques (Cant, V, 14) le ventre d'ivoire de l'épouse devient la matrice vierge de Marie d'où est issu le Rédempteur.



25. Décor de clave sur le manteau de la Vierge du musée de Cluny.

teur, Saint-Pierre Damien par exemple a multiplié dans ses sermons les développements sur le symbolisme de l'ivoire et les métaphores virginales. Ces considérations ayant été reprises par W. Monro, *op. cit.*, p. 24-25, il n'est pas dans notre propos de nous y attarder de nouveau.

25. V. Lasareff, « Studies in the iconography of the Virgin », dans *The Art Bulletin*, vol. 20, 1938, p. 61-63. On peut citer les Adorations sculptées de Parme, Borgo San Donnino ou Germigny l'Exempt, l'attitude de la Vierge est beaucoup plus souple au portail gauche de la façade de la cathédrale de Laon.

26. C'est déjà le cas pour une Vierge à l'Enfant du xiv^e siècle en ivoire de moine (Londres, Victoria and Albert Museum) qui a été rapidement d'une statuette d'applique représentant un des rois mages (Dorchester Museum) ; M.H. Longhurst, « A twelfth-century english ivory », dans *Burlington Magazine*, mai-juin 1934, p. 139-140 ; catalogue de l'exposition *English Romanesque Art 1066-1200*, Londres, Hayward Gallery, Londres, 1984, n° 209-210, p. 226.

27. La Vierge est sans couronne dans la scène de l'Adoration des Mages figurant sur l'anbon de Klosterneuburg, ou dans le Baucier d'Ingeburg ; F. Deutler, *Der Ingeburgsplan*, Berlin, 1967.

28. Déjà traité mais en un seul bloc dans univoire du National Muset à Copenhague; N.-K. Liepgott, *Elfenben – fra Danmarks Middelalder*, Copenhagen, 1985.
29. Voir *supra*, n. 4.
30. La difficulté de dater précisément ces polychromies empêche d'avoir recours à cet élément de différenciation pour déduire quoi que ce soit des circonstances de la création de ces vierges.
31. L. Grodecki, «Style 1200», dans *Encyclopædia Universalis*, Supplément II, 1980, p. 1337-1340 (réédité dans L. Grodecki, *Le Moyen Âge retrouvé*, t. I, Paris, 1986, p. 385-398). Cette période avait été magistralement illustrée par l'exposition *The Year 1200. A Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1970 et les publications afférentes : vol. I, «Catalogue», par K. Hoffmann, New York, 1970; vol. II, «The Year 1200. A Symposium», Metropolitan Museum of Art, New York, 1975.
32. Le cas d'Hugo d'Oignies actif jusqu'à la fin des années 1230 dans la région mosane est révélateur de la longévité de ce courant; voir F. Courroy, *Le trésor du prieuré d'Oignies aux Sœurs de Notre-Dame à Namur et l'œuvre du Frère Hugo*, Bruxelles, 1953.
33. L. Grodecki, «Les problèmes de l'origine de la peinture gothique et «le maître de saint Chéron» de la cathédrale de Chartres», dans *Revue de l'Art*, n.° 40/41, 1978, p. 43-64.
34. *Cf. supra* n. 8.
35. Nous renvoyons donc l'opinion déjà émise par W. Sauerländer qui doutait de l'homogénéité de ce groupe; W. Sauerländer, «The Year 1200. Exhibition review», dans *The Art Bulletin*, vol. LIII, n.° 4, déc. 1971, p. 511.
36. R. Hamman, «Die Salvwedeler Madonna», dans *Münchener Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, t. 3, 1927, p. 124.
37. Berlin Kunstgewerbemuseum, n.° W15. Il faisait partie du trésor des Guelles à Brunswick, D. Körsche, «Zum Stand der Forschung der Goldschmiedekunst des 12. Jahrhunderts im Rhein-Maas-Gebiet», dans *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, vol. 2, *Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der Ausstellung und des Katalogs*, Cologne, 1973, p. 220 et n. 380-381.
38. Londres, Victoria and Albert Museum, 7650-1861. Il provient de Hochelten, *blidem*.
39. Sur la Vierge d'Aix-la-Chapelle, voir H. Schnitzler, *Rheinische Schatzkammer. Die Romanik*, Düsseldorf, 1959, n.° 14, pp. 22-23, et E.G. Grimme, «Der Aachener Domschatz», *Aachener Kunstblätter*, t. 42, 1972. On peut citer également la Vierge ornant le plat de reliure du missel de Berthold (New York, Pierpont Morgan Library, M710; cf. E. Steenbock, *Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter von den Anfängen bis zum Beginn der Gotik*, Berlin, 1965, n.° 116, pp. 215-217, et H. Swarczewski, *The Berthold Missal*, New York, 1943).
40. E.G. Grimme, «Der Aachener Domschatz», *Aachener Kunstblätter*, t. 42, 1972, n.° 44, p. 66-69, rapproche stylistiquement cette scène des sculptures du portail de Saint-Yved de Braine, réalisées avant 1216. La classe de Charlemagne, quant à elle, était terminée en 1215 quand Frédéric II procéda au transfert de ses reliques.
41. L. Grodecki, *Œuvres françaises*, ..., p. 68.
42. W. Sauerländer, *La sculpture gothique en France 1140-1270*, Paris, 1972, p. 111-112. L'exécution du portail est datée de 1204-1210 environ.
43. Nous renvoyons à l'article de W. Sauerländer, «Les statues royales du transept de Reims», dans *Revue de l'Art*, n.° 27, 1975, p. 9-30, plus spécialement p. 15-19 où sont étudiées trois statues de roi dont le style, sans être uniforme, appartient aux mêmes tendances. Ces sculptures sont datées des environs de 1230.
44. La Vierge de Cluny a d'ailleurs conservé des marques de prise dans l'eau à la base. A. Cutler a montré l'étroitesse des liens entre la sculpture sur bois et les ivoires de la fin de l'Antiquité, une période beaucoup plus documentée que la nôtre; A. Cutler, «Prolegomena to the craft of ivory carving in late Antiquity and the early Middle Ages», dans *Artists, artisans et production artistique au Moyen-Âge, colloque international, C.N.R.S., Université de Rennes II-Haute-Bretagne*, 2-6 mai 1983, vol. II, *Commande et Travail*, Paris, 1987, p. 431-476. On peut se demander si les mêmes rapports ne se retrouvent pas au XIII^e siècle.
45. Boston, Museum of Fine Arts, 1959/701.
46. H. Swarczewski, «A Vierge d'Orléans», dans *Bulletin. Museum of Fine Arts, Boston*, vol. LVIII, 1960, p. 65-83. Selon son dernier propriétaire, elle provenait de Conflans-Sainte-Honorine.
47. D. Gillemann, *Gothic Sculpture in America. I. The New England Museums*, New York, Londres, 1989, n.° 4, p. 8-11.
48. J. Boccador, E. Bresser, *Sculpture médiévale de collection*, t. I, s.l., 1972, n.° 250.
49. Genève, musée d'Art et d'Histoire, 1977/101; C. Lapaire, «La Vierge de l'Épiphanie», dans *Genève*, XXVI, 1978, p. 187-195; R. Didier, «A propos de sculptures françaises en bois du XIII^e siècle» dans *Revue des archéologues et historiens de l'art de Louvain*, t. XII, 1979, p. 81-103.
50. Ce qui fournit un argument supplémentaire pour voir dans la Vierge en ivoire un élément d'une Adoration des mages.
51. Le visage du roi sur le groupe de Genève est très proche de celui de certains rois de Jéssé des voussures du portail de Saint-Yved de Braine, voir W. Sauerländer, *La sculpture gothique en France 1140-1270*, Paris, 1972, p. 109-110.
52. Cercle Culturel et Historique de Rochefort, Catalogue de l'exposition *Trésors d'art de l'ancien diocèse de Rochefort*, Musée du Pays de Rochefort, 1966, p. 50; Comte J. de Borchgrave d'Altena, «Madones en Majesté, à propos de Notre-Dame d'Épave», dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, t. 30, 1961, p. 3-114.
53. *Ibidem*, A propos des vierges en majesté conservées en Belgique, Liège, 1937, p. 29. Ce rapprochement avait déjà été fait par R. Hamman, *op. cit.*, p. 124.
54. Namur, Musée diocésain; R. Didier, «La Vierge assise à l'enfant (Sedes Sapientiae)» dans *Millenaire de la collégiale Saint-Jean de Liège. Exposition d'Art et d'Histoire*, Liège, 17 sept.-29 oct. 1982, p. 129; *Ibidem*, «La Sedes, la Vierge et le saint Jean au Calvaire de l'église Saint-Jean à Liège et la sculpture mosane de la première moitié du XIII^e siècle», dans *La Collégiale Saint-Jean de Liège. Mille ans d'Art et d'Histoire*, Liège, 1981, p. 58; C. Lapaire, *op. cit.*, p. 193-194.
55. Reims, musée Saint-Rémi, C.A.O.A. 172; noyer; H. 620, l. 233; p. 225 mm.
56. L. Grodecki, *Le Vitrail roman*, Fribourg, 1977, p. 119-147. L. Pressouyre, «Réflexions sur la Sculpture du XII^e siècle en Champagne», dans *Gesta*, vol. IX, n.° 2, 1970, p. 16-19.
57. J. Lejeune, «Liège et son pays. Naissance d'une patrie (XIII^e-XV^e siècles)», dans *Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège*, fascicule CXII, Liège, 1948, p. 446-447; R. Didier, «Sculpture, miniature et vitrail au XIII^e siècle», dans *Rhin-Meuse*, ..., p. 325.
- Le prince-évêque de Liège Hugues de Pierrepont (1200-1229) originaire de la région de Laon entretint des rapports étroits avec le clergé rémois. Le chapitre de la cathédrale fit même appel à lui pour le trône archiepiscopal vacant en 1226. Robert de Thouroutte avant d'être évêque de Liège (1229-1246) fut chanoine de Laon et de Reims.
58. Voir le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, Bruxelles, Cologne, 1972.
59. A. von Euw, «Elfenbeinarbeiten des 9. bis 12. Jahrhunderts», dans *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, t. 2, *Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der Ausstellung und des Katalogs*, Cologne, 1973, p. 377-386. On peut citer comme exemples de l'ivoirerie mosane l'ivoire de Noyet (Liège Musée Curtius), la Crucifixion de Tongres, le Christ en Majesté sur la reliure du Codex Douce 292, vers l'an Mille (Oxford, Bodleian Library), la Transfiguration provenant de l'abbaye d'Aldingham, vers 1100-1120 (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal). Voir à ce sujet le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, ..., p. 219-223 et p. 286-289.
60. Voir en dernier lieu R. Didier, «La Vierge assise à l'enfant (Sedes Sapientiae)», dans *Millenaire de la collégiale Saint-Jean de Liège. Exposition d'Art et d'Histoire*, Liège, 17 sept.-29 oct. 1982, p. 123-140. Le décor du trône présente la même composition que celui de la Vierge d'Ourscamp.
61. On trouve chez certaines vierges plus modestes de la région, un relief de la Vierge de Saint-Jean. La Vierge de Zolder, par exemple (R. Didier, «La Vierge à l'Enfant...», p. 133-134, pl. 20), montre des drapés très voisins de son modèle, à peine simplifiés, mais le traitement du trône et la polychromie sont beaucoup plus sobres, et sur bien des points, on peut établir un parallèle entre les rapports qui unissent ces deux vierges de ceux que nous avons défini entre la Vierge Durrant et les deux autres statues d'ivoire.
62. C'est le cas d'une petite Vierge en ivoire du Louvre; catalogue de l'exposition *Musée du Louvre. Nouvelles acquisitions du département des Objets d'art*, 1980-1984, n.° 3, p. 27-28 (notice par D. Gaboriet-Chopin).
63. *Ibidem* par R. Koechlin, *op. cit.*, t. I, p. 99, t. 2, n.° 63, p. 30-31.
64. Voir *supra* n. 7.
65. N. Stratford, «Gothic Ivory Carving in England», dans le catalogue de l'exposition *Age of Chivalry. Art in Plantagenet England 1200-1400*, Londres, Royal Academy of Arts, 1987, p. 107-113; N.-K. Liepgott, *Elfenben – fra Danmarks Middelalder*, Copenhagen, 1985.
- Parmi les plus belles pièces issues de ces centres nordiques on peut citer l'Adoration des Mages du National Muset à Copenhague et le Christ de Herlufsholm.
66. A titre d'exemple W. Sauerländer, «L'Europe Gothique, XII^e-XIV^e siècles. Points de vue critiques à propos d'une exposition», dans *Revue de l'Art*, n.° 3, 1969, p. 87-88, a montré l'influence exercée par la sculpture des cathédrales françaises sur la sculpture mosane du second quart du XIII^e siècle en soulignant les rapports entre la Vierge de Saint-Jean de Liège et la saine Ulphe du portail Saint-Firmin à Amiens.
67. P. Kumann, *La façade de la cathédrale de Reims*, Paris, Lamsame, 1987, t. I, p. 180-181, à propos du «brassage» de style qui se manifeste dans la sculpture du bras nord, souhaite également que soit menée une étude de la composante mosane de ce programme. La
- vierge romane traditionnellement datée des environs de 1180 doit également entrer en ligne de compte dans toute étude de ce type d'autant plus qu'elle se situe à la charnière de la sculpture monumentale et de la petite sculpture. W. Sauerländer, *La sculpture gothique*, ..., p. 96, a établi des rapports entre la Vierge romane de Reims et la classe de Saint-Henri à Deux.
68. Chanoine Dehaisnes, *Documents et extraitis divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV^e siècle, première partie* : 627-1373, Lille, 1886, p. 56.
69. Sur la Sambre entre Lobbes et Charleroi.
70. Voir *supra* n. 17.
71. *Fontes Rerum Austriacarum, Österreichische Geschichtsquellen*, vol. 3, Vienne, 1851, p. 142. Étrangement la source ne mentionne pas expressément Paris, comme on pourrait s'y attendre pour cette époque, est-ce à dire qu'il s'agissait vraiment du nord de la France?
72. D'une autre abbaye cistercienne de la région de Namur, à Marbais-les-Dames, provient une petite Vierge à l'Enfant en bois polychrome datée vers 1235-40. Voir le catalogue de l'exposition *Filles de Cîteaux au pays mosan*, Huy, 1990, n.° 102, p. 102-103 (notice de R. Didier). Avec 35 cm de hauteur, cette vierge en bois polychrome a les mêmes dimensions que les vierges d'ivoire. La polychromie moderne perturbe la critique stylistique de l'œuvre, mais son existence prouve qu'à peu près à l'époque où furent taillées les vierges d'ivoire, des vierges en bois tout-à-fait comparables se trouvaient dans des abbayes cisterciennes.
73. Étude sur la polychromie des ivoires gothiques dans les collections publiques effectuée de 1986 à 1988 sous la direction de D. Gaboriet-Chopin, musée du Louvre (crédit recherche des musées nationaux), resté inédit.
74. Le cérent désigne le tissu minéralisé recouvrant l'extérieur de la défense. Il est généralement éliminé au cours de la taille, mais il subsiste parfois sur les parties les plus saillantes des reliefs.
75. Les ivoires ethniques, portés à même la peau, absorbent les acides gras qu'elle sécrète et brunissent fortement. De simples manipulations fréquentes pourraient entraîner également un assombrissement de l'ivoire.
76. D. Gaboriet-Chopin, «Nicodème travesti, la Descende de Croix du Louvre», dans *Revue de l'Art*, n.° 81, 1988, pp. 31-44; A. Cascio, J. Lèvy, «Étude de la polychromie», *ibid.*, p. 43-46.
77. La sculpture est extraite d'une défense dont la partie pleine est utilisée en presque totalité. Ainsi, le cérent plus blanc, est encore présent aux angles de la base ainsi que sur la pièce elle-même. Des traces d'outils, gouges et trépan sont visibles.
78. Voile : bord inférieur : deux lignes fines; bord vertical : une ligne fine continue et une ligne de points. Manteau de la Vierge : bord inférieur : deux lignes fines; bord vertical : une ligne épaisse, une ligne fine. Robe de la Vierge : trois lignes épaisses. Robe de l'Enfant : une ligne.
79. *Cf. supra*, n. 60.
80. *Cf. supra*, n. 63.
81. Il faut souligner la discontinuité du décor, qui s'interrompt aux bords des plis qui sont, il est vrai, si étroits et si profondément creusés que le travail du peintre était rendu très difficile à ces endroits.
82. B. Klesse, *Stilensstoffe in der italienischen Malerei des vierzehnten Jahrhunderts*, Bern, 1967, p. 25, ill. 14 p. 36 et J. Tataron, *Trésors*

des églises de France, Paris, 1966, p. 289-290, à propos d'une dalmatique conservée à Ambazac (Haute-Vienne) et provenant de l'abbaye de Grandmont. Il s'agit d'un samit façonné lin et soie attribué à des ateliers musulmans du Nord de l'Espagne du XIII^e siècle.

Des motifs de cercles tangents abritant des aigles ou des monstres sont fréquents sur les soieries du Proche-Orient de la seconde moitié du XII^e siècle ; voir L. von Wilkens, *Die Textilien Kämae. Von der Spätantike bis um 1500*, München, 1991, p. 68-72.

83. B. Klesse, *op. cit.*, p. 25, ill. 12 et 13 p. 35-36 et cat. n° 229 p. 310 reproduit un retable pisan des environs de 1260 (Pise, Museo Nazionale) où la figure centrale de sainte Catherine porte un manteau orné d'angles biciphales encadrés.

84. Zurich, Fondation Rau pour le Tiers Monde, inv. 2-147, chène polychrome, H. 0,83 ; l. 0,22 ; p. 0,20 ; provenance inconnue, acquisition dans le commerce d'art, Cologne.

Rhénanie, fin du XIII^e siècle.

85. Cf. *supra*, n. 20. La défense, de dimensions importantes, utilisée pour la taille de la sculpture est pleine, deux cavités sont percées au dos. Elles sont probablement antiques et l'une d'elle contient encore les restes d'une tige en fer de section carrée ayant servi à la fixation de l'œuvre. Sous la base, on retrouve un trou de même nature, un peu plus large.

86. Il s'agit essentiellement d'une couleur rouge posée sur une préparation blanche, localisée au revers du voile et du manteau.

87. Cf. *supra*, n. 40.

88. Cf. *supra*, n. 21. La cavité pulpaire de la défense débouche au niveau du ventre de la Vierge où elle est masquée par une plaquette d'ivoire dans laquelle est taillée la boucle de la ceinture. Deux trous au revers et sous la base témoignent d'un ancien montage de la statuette. Nous retons de D. Sandron toutes les informations concernant la polychromie de cette Vierge.

89. On en trouve sur l'encolure de la Vierge d'ivoire de la Sainte-Chapelle au Louvre ; cf. *supra*, n. 2.