

## LA MAJESTÉ DE TAMNAY

Conférence donnée le 12 mai 2014 par  
Nadia Bertoni  
docteur en histoire de l'art médiéval

La sculpture sur bois de la Vierge en majesté exposée au musée archéologique du Nivernais à la Porte du Croux de Nevers provient de l'église Saint-Jean-Baptiste de Tamnay-en-Bazois (ill. 1 à 4). Cette œuvre, donnée à la Société Nivernaise des Lettres, Sciences et Arts le 9 juillet 1874 par M. de Pierredon<sup>1</sup>, est une des trois sculptures romanes sur bois provenant de la Nièvre conservées jusqu'à nos jours<sup>2</sup>. Sa datation et la qualité de ses formes en font une pièce d'extrême importance dans le corpus de la sculpture romane de Bourgogne. Et ce d'autant plus que, dans le répertoire d'une vingtaine de pièces, elle représente, avec la Vierge en majesté d'Avallon<sup>3</sup> (ill. 5), une des deux seules statues véritablement conçues pour contenir des reliques.

- 1 Séance du 9 juillet 1874, 2<sup>e</sup> registre des procès verbaux des séances de la Société Nivernaise des Lettres, Sciences et Arts, *Bulletin de la Société Nivernaise*, 9<sup>e</sup> vol., 1874, p. 114. Dimensions de la pièce : H 97 ; L 27 ; P 24 cm.
- 2 Le Christ de Clamecy et la Vierge de Billy-Chevannes sont les deux autres œuvres. Le Christ provenant de Clamecy (premier quart du XII<sup>e</sup> siècle ; H 110,5 ; L 21,3 ; P 22,2 cm) est conservé au Cleveland Museum of Art (Cleveland, Ohio). 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) : 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. - BERTONI CREN N., « Le cercle d'Autun. Les sources de la statuaire dans la Bourgogne romane », in *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, BUCEMA, 17.1.2013, mis en ligne le 11 juin 2013 (<http://cem.revues.org/13105>). La Vierge en majesté de Billy-Chevannes est conservée au musée archéologique du Nivernais - Porte du Croux, Nevers (premier quart du XII<sup>e</sup> siècle ; H 88 ; L 33 ; P 26 cm) ; FORSYTH I. H., *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton 1972, fig. 166, Reg. 94, p. 192.
- 3 La Vierge en majesté d'Avallon, propriété de la Société d'études d'Avallon depuis 1908, est conservée au Musée du Trésor de la cathédrale de Sens ; début du XII<sup>e</sup> siècle ; H 120 ; L 43,5 ; P 40 cm. 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 ; L 17 ; P 10 cm. La perforation semble avoir été faite pour contenir de nombreuses reliques. CHARTAIRE É., « Deux statues de la Vierge », *Bulletin archéologique*, 1901, 1<sup>e</sup> 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'études d'Avallon*, 146<sup>e</sup> année (2004), 82<sup>e</sup> volume, p. 13-28.



III. 1 à 4 - Majesté de Tamnay, premier quart du XII<sup>e</sup> siècle,  
Musée archéologique du Nivernais, Porte du Croux, Nevers.









III. 5 - Vierge en majesté d'Avallon, début du XII<sup>e</sup> siècle, Musée du Trésor de la cathédrale de Sens.



III. 6 - Majesté de Tamnay, détail du voile.



III. 7 - Majesté de Tamnay, arrière de la sculpture, logette pour reliques.

L'œuvre est sculptée dans un bois de feuillus. Elle a perdu toute sa polychromie d'origine. Le noir sur le visage, le brun sur les cheveux et les taches au pinceau sur la poitrine sont les restes d'un repeint ponctuel assez récent. L'Enfant Jésus a disparu. Il était taillé à part et fixé centralement sur les genoux de la Vierge avec trois chevilles en bois. Les deux mains de la Vierge, également disparues, étaient insérées par des tenons dans les poignets et 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, la basse couronne et le nez sont dégradés, mais la finesse des formes de cette œuvre et la subtilité de leur abstraction sont perceptibles malgré son état de conservation.

L'arrière est évidé seulement sous le siège et les détails du voile sont décrits (ill. 6) ; la sculpture devait être visible de tous les côtés et il y avait nécessairement une finition totale par la polychromie. Le trou cylindrique visible derrière l'épaule droite, d'un diamètre de 4,3 cm, est sûrement une logette pour reliques. L'entaille montre qu'il était fermé par un volet (ill. 7).

Des logettes pour reliques sont observables sur d'autres sculptures en bois du XII<sup>e</sup> siècle. Pour le corpus bourguignon j'ai répertorié neuf sculptures sur bois avec cette caractéristique. Les logettes peuvent être rondes (Christ du Cleveland-Clamecy<sup>4</sup>, Christ de Cherier) ou carrées (Christ du Musée de Cluny à Paris<sup>5</sup> ; Vierge à l'Enfant de Tournus (ill. 8-9) ; Christ d'Abbadia San Salvatore<sup>6</sup> (ill. 10-11). Elles

4 Voir note n°2.

5 Christ de crucifixion, Musée national du Moyen Âge - Thermes et hôtel de Cluny, Paris, Cl 2149, datable du milieu du XII<sup>e</sup> siècle (H 181 ; L 189 ; P 28 cm). Sur la tête se trouvent deux cavités : l'une est ronde, dérivée de la fixation de la bille de bois pendant le travail de sculpture ; l'autre carrée, bouchée par un morceau de bois, est une logette pour reliques. Pour la critique voir : FRANCOVICH G. DE, *Scultura medievale in legno*, Rome 1943, p. 22, fig. 56 ; 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 XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle. Roman et premier art gothique*, MNMA, catalogue, Paris 2005, p. 150-153.

6 Christ de crucifixion dans l'église abbatiale de San Salvatore, Sienne, Italie, quatrième décennie du XII<sup>e</sup> siècle (H 226 ; L 220 ; P 36 cm). Une logette pour reliques fermée par un volet se trouve dans le dos (L 6,2 ; P 6,2 ; L 4 cm). Elle contient deux groupes de reliques, dont un avec sceau en cire. Pour les reliques voir : BERTONI N., CREN S., « Note dal restauro del crocefisso di San Salvatore », in PREZZOLINI C., (dir.) *Il crocefisso di Abbadia San Salvatore e il Mistero della passione, morte e resurrezione del Signore*, Montepulciano, 2010, p. 33-41. Pour la critique voir : 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 ; CARLI E., *Scultura lignea senese*, Florence 1951, p. 17-18 ; CARLI E., *La scultura lignea italiana*, Milan, 1960, p. 14-17 ; 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 ; CERVINI F., « Legni romanici in Toscana . Alcune riflessioni intorno ai cro-

peuvent se trouver derrière les épaules ou bien dans la poitrine ou sur le sommet de la tête. Mais les sculptures qui contenaient des reliques n'étaient pas toutes de véritables statues reliquaires. Il semble que cette pratique était utilisée même pour sacrifier une sculpture. Il faut, en conséquence, faire une distinction entre les statues qui pouvaient contenir des reliques, mais qui n'étaient pas créées spécialement pour cette fonction, et les statues véritablement reliquaires<sup>7</sup>.

Les caractéristiques formelles spécifiques de la statue reliquaire sont la frontalité, le hiératisme, l'utilisation d'éléments précieux - telles les incrustations de pierres précieuses - et les gestes rigides et inorganiques. Dans l'Auvergne romane, cette iconographie est employée pour de nombreuses statues en bois. En Bourgogne, comme sur la Majesté de Tamnay et celle d'Avallon, l'iconographie de la statue reliquaire est généralement associée aux symboles du pouvoir royal : la couronne, le bリアud (l'habit aux longues manches des nobles), les bijoux. Ces détails sont l'expression propre d'un langage figuratif de l'autorité.

La Majesté de Tamnay est représentée revêtue d'un bリアud 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 (ill. 13). Ce collier pendentif rappelle le collier de la Notre-Dame d'Evgnée, sculpture d'école mosane du XI<sup>e</sup> siècle (ill. 12). Mais la forme du bijou de la Vierge de Tamnay est singulière, on dirait qu'il s'agit d'une reproduction des verres diatrètes 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 VII<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>. Ce genre de bijou ne me semble pas figurer sur d'autres sculptures romanes.

Le trône, en revanche, est un siège de l'époque, au dossier bas et quatre boules sur la sommité des montants. Les côtés sont inclinés et les montants arrondis ont une position légèrement divergente avec une recherche de figuration de l'espace. Toutefois, les chaussons pointus sont représentés en position verticale et

---

cifissi monumentali », in CURZI G. TOMEIA., (dir.), « Abruzzo. Un laboratorio di ricerca sulla scultura lignea », *Studi Medievali e Moderni*, XV, 2011, 1-2, p. 137-150.

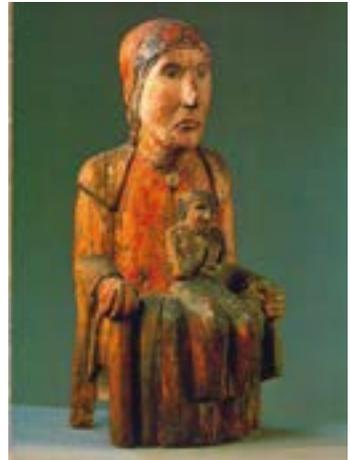
7 FORSYTH I. H., *The Throne of Wisdom...* (op. cit.) p. 31-38 ; TAUBERT J., *Farbige Skulpturen*, München, 1978, p.158-161.

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

III. 8-9 - Vierge à l'enfant, église de Saint-Philibert de Tournus, milieu du XII<sup>e</sup> siècle, logette pour reliques dans le dos.



III. 10-11 - Christ de crucifixion, église abbatiale San Salvatore de Abbadia San Salvatore, Siena, quatrième décennie du XII<sup>e</sup> siècle. Côté droit et arrière de la sculpture avec la logette pour reliques.



III. 12 - Notre-Dame d'Evegnée, 1070, Musée d'Art Religieux et d'Art mosan de Liège.

III. 13 - Majesté de Tamnay, collier pendentif.

ils reposent sur un socle. Ce détail d'abstraction spatiale, visible dans les bas-reliefs en pierre de la fin du XI<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>, est lui aussi assez singulier pour une Vierge en majesté.

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<sup>10</sup> et dans ceux datant de la dynastie des Macédoniens (876-1056). Les plaques en ivoire étaient parfois réemployées<sup>11</sup> et transformées en reliure. Ces modèles prestigieux, par conséquent, faisaient partie de l'univers visuel dans les bibliothèques monastiques d'époque médiévale.

Les pieds verticaux sont représentés généralement sur les sculptures en bois les plus anciennes comme la Vierge d'Hermalle-sous-Huy (ill. 14) datée vers 1070, conservée au Musée Royal d'Art et Histoire de Bruxelles<sup>12</sup>, la Vierge de Mosjö du Historiska Museet de Stockholm<sup>13</sup> et les deux sculptures provenant de Hall (ill. 15) et de Träkumla du Musée de Visby en Gotland<sup>14</sup>. Ces dernières sont privées de polychromie, portent un bリアud, 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, 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 de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Elles semblent plutôt être influencées par l'art anglo-saxon que par la sculpture française ou la

9 Voir le Christ en majesté et les bas-reliefs dans les déambulatoires de l'église de Saint-Sernin de Toulouse (fin XI<sup>e</sup> siècle), l'effigie de l'abbé Durand de Bredons (mort en 1071) dans le cloître de l'abbaye de Saint-Pierre de Moissac (fin XI<sup>e</sup> siècle), la 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).

10 Diptyque du consul Anastasius 517, Paris Bibliothèque nationale, *Byzance, l'art byzantin dans les collections publiques françaises...*, cit. p. 55.

11 Partie centrale d'un triptyque représentant le Christ trônant conservée au Musée du Louvre (fin du X<sup>e</sup> siècle), transformée en reliure au cours de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, *ibidem*, p. 252.

12 La Vierge et l'Enfant ont été sculptés dans des pièces de bois séparées (H 57 cm), 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.

13 Datée milieu du XII<sup>e</sup> siècle, ANDERSSON A., *L'art scandinave*, La Pierre-qui-Vire, 1969 (rééd. 1991), p. 318.

14 UGGLAS C. R., *Gotlands medeltida träskulptur till och med höggotikens inbrott*, Stockholm 1915, p. 80-95, fig. 4-5 ; ANDERSSON A., *L'art scandinave (op. cit.)*, p. 318.



Ill. 14 - Vierge d'Hermalle-sous-Huy, vers 1070, Musée Royal d'Art et Histoire de Bruxelles.



Ill. 15 - Vierge de Hall, autour de 1100, Musée de Visby, Gotland.



Ill. 16 - Relief de la Présentation au temple, vers 1130, église de la Charité-sur-Loire.

sculpture ottonienne<sup>15</sup>.

Parmi ces anciennes sculptures, la Vierge mosane d'Hermalle-sous-Huy et la Majesté de Tamnay sont celles qui ont les pieds représentés dans la position la plus verticale. Cette dernière, dans le corpus bourguignon d'œuvres en bois, serait donc à dater assez tôt.

La Majesté de Tamnay a été peu étudiée. Elle est brièvement citée par l'historien allemand Richard Hamann<sup>16</sup> en 1927 dans son article sur les Vierges d'époque médiévale et mentionnée par l'américaine Ilene Forsyth<sup>17</sup> en 1972 dans son ouvrage sur les sculptures de la Vierge dans la France romane. Hamann la date de la fin du XII<sup>e</sup> siècle et Forsyth du début du XIII<sup>e</sup> siècle.

Pour ma part, j'ai répertorié une vingtaine de sculptures romanes en bois reliées à l'art de Bourgogne des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles<sup>18</sup>. Les œuvres les plus significatives appartiennent à l'école de sculpture qui se développe dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Par rapport au groupe d'Auvergne, le plus homogène et le plus important quantitativement (une centaine de sculptures), la statuaire de Bourgogne montre des apports culturels et formels bien plus diversifiés et délicats à déchiffrer. Dans l'élaboration de la forme, il n'y a pas seulement l'héritage de l'importante tradition de la fabrication de précieuses statues reliquaires. Les œuvres se caractérisent aussi par l'emploi cultivé des langages formels illustres, principalement ceux de l'art ottonien (X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles) et de la sculpture monumentale sur pierre contemporaine, laquelle à son tour regarde à l'art carolingien. Une autre caractéristique spécifique de l'école de Bourgogne est sa conception plastique. Quand la forme dans l'espace est indépendante d'un cadre architectural, comme pour la statuaire, elle s'accomplit en utilisant très savamment la construction linéaire, qui l'emporte en supériorité esthétique sur l'expression plastique et volumétrique.

La Majesté de Tamnay montre l'utilisation du langage de l'autorité, typique des statues reliquaires. Toutefois elle révèle par ses détails une taille caractérisée par un graphisme raffiné, signe de son appartenance aux ateliers de Bour-

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

16 HAMANN R., « Die salzwedeler Madonna », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, III, 1927, 77-144, pl. LXm.

17 FORSYTH I. H., *The Throne of Wisdom...* (op. cit) p. 192-193.

18 BERTONI CREN N., *La sculpture sur bois polychrome des XI<sup>e</sup> – XII<sup>e</sup> siècles en Bourgogne*, thèse de doctorat en histoire de l'art médiéval, dir. RUSSO D., PACE V., Université de Bourgogne, Dijon 2013.

gogne, associée à des apports de l'art somptuaire d'Orient. La conception de cette sculpture, confrontée par exemple à la structuration bien volumétrique des œuvres mosanes, montre une utilisation chevronnée de la ligne dans la construction de la forme. 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 simplement dessinés.

L'exécution de ces plis en très bas relief et la forme du visage sont assez révélateurs du point de vue stylistique 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, le cou est important. Le bas relief des plis rappelle celui de la Vierge de Träkumla, mais dans la Majesté de Tamnay, les plis sont encore moins visibles et ils ont un mouvement classique semblable aux plis les plus aplatis des reliefs de l'Adoration de Mages et de la Présentation au temple sur le linteau du tympan de la Transfiguration de l'église du prieuré clunisien de la Charité-sur-Loire<sup>19</sup> (ill. 16).

Ces reliefs ont été réalisés par un sculpteur raffiné, vers 1130. 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 pourrait penser qu'il s'agit du même maître. Ce sculpteur semble avoir étudié les ivoires byzantins du X<sup>e</sup> siècle et il montre une retenue plus classique que l'artiste qui exécuta les autres reliefs du tympan du prieuré avec le thème de la Transfiguration.

Dans les deux scènes du linteau, 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 travaillées comme un tricot. Mais le Maître du linteau de la Charité-sur-Loire plaçait ses personnages dans l'espace par la convention figu-

19 Le monastère de la Charité-sur-Loire, fondé en 1050, deviendra dès le début du XII<sup>e</sup> siècle une des cinq filiales principales de Cluny. L'église Notre-Dame fut consacrée en 1107 mais sa construction se 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 ([cem.revues.org/index800.html](http://cem.revues.org/index800.html)).

rative qui utilise la position des pieds situés sur des plans différents. Le langage est narratif, avec une articulation très savante de l'espace : la Vierge de l'Adoration des Mages est mise de trois quart, les pieds sur deux plans.

Les pieds très verticaux de la Majesté de Tamnay apparaissent donc 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. Si la Majesté de Tamnay, comme il le semble du point de vu stylistique, peut être attribuée au Maître du linteau, il faudrait en conclure que le bidimensionnel des chaussons pointus de la sculpture est un archaïsme adopté intentionnellement et que cette convention figurative pouvait faire partie du langage de l'autorité dans la sculpture sur bois entre le XI<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècle.

Le sculpteur dans la Vierge trônant semble avoir employé un langage figuratif codifié spécifiquement pour le thème de la Vierge reliquaire. Si, pour cette sculpture, les symboles visuels des statues reliquaires sont utilisés intentionnellement, il conviendrait de voir dans cette œuvre une véritable statue reliquaire. Par ailleurs, elle a été réalisée par un artiste cultivé qui s'exerçait à la sculpture sur pierre et qui regardait aux arts somptuaires de l'ivoire. En l'absence de documents significatifs sur l'église de Tamnay-en-Bazois, on pourrait même penser que l'œuvre fut créée par le Maître du linteau pour l'important prieuré clunisien de la Charité-sur-Loire. Tous ces éléments tendent à anticiper la datation de la Majesté de Tamnay au premier quart du XII<sup>e</sup> siècle.

