



# Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA

17.1 (2013)

Varia

---

Nadia Bertoni Cren

## **Le cercle d'Autun. Les sources de la statuaire dans la Bourgogne romane**

---

### **Avertissement**

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

**revues.org**

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

---

### Référence électronique

Nadia Bertoni Cren, « Le cercle d'Autun. Les sources de la statuaire dans la Bourgogne romane », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [En ligne], 17.1 | 2013, mis en ligne le 11 juin 2013, consulté le 18 juin 2013. URL : <http://cem.revues.org/13105> ; DOI : 10.4000/cem.13105

Éditeur : Centre d'études médiévales Saint-Germain d'Auxerre

<http://cem.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://cem.revues.org/13105>

Document généré automatiquement le 18 juin 2013. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

© Tous droits réservés

Nadia Bertoni Cren

## Le cercle d'Autun. Les sources de la statuaire dans la Bourgogne romane

- 1 L'école romane de sculpture sur bois de Bourgogne se développe principalement dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle et cette production locale est entrelacée de plusieurs courants <sup>1</sup>. En confrontant le corpus bourguignon à l'ensemble des statues en bois conservées en Auvergne, on constate une plus grande variété d'apports formels et iconographiques. Le groupe auvergnat le plus nombreux et le plus homogène dépend amplement, en ce qui concerne l'élaboration de la figure dans l'espace, des expériences liées à la fabrication de précieuses statues-reliquaires. Dans les œuvres en ronde-bosse des sculpteurs de Bourgogne, le rôle du type statue-reliquaire est présent mais il est moins important. La statue peut contenir des reliques, mais cela n'est pas, en général, sa fonction principale. L'artiste est moins ancré au prototype traditionnel de l'image reliquaire dans son élaboration de la forme. Le caractère spécifiquement bourguignon d'une vingtaine d'œuvres sculptées est défini par les conditions particulières de la création artistique à cette époque. Une véritable sculpture monastique en bois, dont les relations stylistiques avec les manuscrits de la renaissance carolingienne et la sculpture contemporaine monumentale en pierre sont manifestes, semble se déployer dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Le phénomène le plus distinctif de son langage artistique est la renaissance consciente des formes classiques. Cette reprise est cependant effectuée par les moyens d'expression de l'art carolingien et de l'art ottonien qui prolongent ses valeurs aristocratiques.
- 2 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 entre les caractéristiques spécifiques de ces trois langages formels, qui s'influencent réciproquement, est nécessaire pour l'analyse stylistique des sculptures. Les formes imprégnées de 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, sont les résultats les plus marquants du langage d'Autun.
- 3 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. Mais, pourtant, quelques sculptures ont été reliées à l'art roman de Bourgogne et datées du milieu du XII<sup>e</sup> siècle.
- 4 Dès les premières études conduites par Louis Courajod en 1884 <sup>2</sup>, par Gèza de Francovich <sup>3</sup>, Pietro Toesca <sup>4</sup> et Margaret Freeman <sup>5</sup> dans les années 1940, puis par Denis Grivot et George Zarnecki <sup>6</sup> dans les années 1960, les principaux caractères formels de ces œuvres sont rapprochés des sculptures en pierre du tympan et des chapiteaux de l'église de Saint-Lazare d'Autun ou à celles de la Madeleine de Vézelay.
- 5 Le style commun à ces œuvres est la ligne calligraphique très spécifique, ainsi que le raffinement formel de la conception d'ensemble et la stylisation des détails sculptés.
- 6 Par rapport aux études antérieures, mon analyse associe, pour la première, fois toutes ces sculptures à un lieu précis, en les plaçant dans une même phase historique de développement des formes.
- 7 Avec la locution « cercle d'Autun », je me réfère à un groupe d'artistes qui devaient orbiter autour du chantier de la cathédrale Saint-Lazare d'Autun, car ils partagent certaines conventions stylistiques. Ces artistes, qui semblent cultiver plusieurs arts et rapports avec d'autres régions artistiques, opèrent une synthèse expressive d'un grand impact poétique. 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 sagement la construction linéaire ; le tout sans devoir emprunter des solutions aux arts précieux.

8 Quatre œuvres sur bois du corpus bourguignon me semblent se rattacher à ce langage : le Christ dit de Courajod, le Christ en Descente de croix de Pise, la Vierge d'Autun et le Christ conservé à Cleveland illustrent le raffinement culturel et esthétique des sculpteurs du cercle d'Autun. Dans cet article, je présenterais des informations historiographiques sur chacune de ces sculptures, tout en montrant par une description des qualités visibles des œuvres cette expression formelle autunoise.

## Christ en Descente de croix dit de Courajod

9 Le grand crucifix <sup>7</sup>, propriété de Louis Courajod, 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 XII<sup>e</sup> 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 <sup>8</sup> ». La sculpture en bois de Bourgogne attira de cette façon, pour la première fois, l'attention des critiques d'art et des connaisseurs, qui, à l'époque, n'appréciaient toutefois pas beaucoup la sculpture romane.

10 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 prématurée en 1896, fit don au Louvre du Christ en bois polychrome qu'il avait acquis plusieurs années auparavant <sup>9</sup>.

11 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 <sup>10</sup>.

12 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 <sup>11</sup>. La présentation des caractères individuels des têtes et l'absence des types de convention byzantine sont soulignées en particulier. 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 attribués à un sculpteur roman. Toutes les restaurations sont signalées avec un souci d'authenticité. 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. Courajod remarque que la technique de la préparation blanche correspond à celle donnée par Théophile dans son *Diversarum artium schedula* <sup>12</sup>.

13 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.

14 Pour dater l'œuvre, Courajod s'appuie 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 XII<sup>e</sup> siècle était considérée comme la limite la 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 XII<sup>e</sup> siècle.
- 15 Par la suite, les historiens de l'art n'ont pu que confirmer les idées de Courajod sur son précieux Christ<sup>13</sup>.
- 16 Cette sculpture en bois d'érable, de 155 cm de hauteur, 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. Le Christ en déposition de Formiguères, dans le Roussillon, serait plus tardif, de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup>. 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<sup>15</sup>.
- 17 Le Christ de Pise est la sculpture la plus ancienne représentée en déposition en Italie. Pendant sa première restauration, la trace de la main de Joseph d'Arimatee (ou de Nicodème) a été retrouvée sur le perizonium, à l'emplacement d'une main en bois disparue par la suite<sup>16</sup>. L'artiste a probablement réalisé une scène complète détruite par la suite.
- 18 Les deux sculptures du Christ en Descente de croix pourraient être attribuées suivant deux traditions iconographiques différentes. L'allégorie de la Descente de croix à trois personnages – le Christ plus Joseph et Nicomède –, qui correspond à celle du IX<sup>e</sup> ou du X<sup>e</sup> siècle, qui se trouve dans l'évangélaire de la bibliothèque municipale d'Angers (ms. 24), aurait une dérivation syrienne<sup>17</sup>. Celle à cinq personnages serait d'origine byzantine<sup>18</sup>. Toutefois, la forme de la croix du Christ de Pise, figurée comme le tronc d'un arbre imparfaitement élagué, rarissime pour la sculpture en bois du XII<sup>e</sup> siècle, mais assez fréquente durant le XIV<sup>e</sup> siècle, rappelle la croix d'une Descente à trois personnages d'une miniature datée de l'année 1066, du manuscrit des Paralipomènes de la bibliothèque épiscopale de Vic en Catalogne<sup>19</sup>.
- 19 Du point de vue stylistique, peu d'éléments des sculptures du cercle d'Autun, qui ont été reliées à l'atelier de Vézelay et à la sculpture de Saint-Lazare d'Autun, se rattachent à l'art byzantin. L'élaboration des volumes dans l'espace n'est pas spécialement une recherche de l'art oriental.
- 20 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.
- 21 Le Christ de Courajod présente une importante partie de ces traits stylistiques, beaucoup plus que les éléments caractérisant le langage formel de Vézelay, qui montre une notion typique de mouvement dynamique de la ligne. Le long perizonium 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 de façon picturale par de fines lignes parallèles et une petite boucle ronde à l'extrémité ; les cheveux sont partagés sur le front et sont, de la même façon, taillés avec de 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.
- 22 L'anatomie est cependant assez réaliste, plus que celle du type iconographique du Christ 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, le responsable du décor sculpté de Saint-Lazare d'Autun<sup>20</sup>. À Autun, les corps sont déformés, allongés et privés des détails d'une anatomie réelle.
- 23 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 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 empruntée aux crucifix de l'Empire. Le même nœud d'entrelacs est représenté dans le perizonium du Christ en bois du Museo del Duomo d'Arezzo<sup>21</sup>. Cette sculpture, datée du XII<sup>e</sup> siècle, a été reliée du point de vue stylistique aux petits christs en métal du courant post-ottonien<sup>22</sup>.

24 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, les prémices 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, parmi d'autres composantes multiformes, le style d'Autun, qu'il semble maîtriser comme le jargon de tous les jours.

## Christ en Descente de croix de Pise

25 Le Christ du Museo dell'Opera del Duomo de Pise<sup>23</sup> montre, avec une 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 de Saint-Lazare d'Autun.

26 La silhouette est étonnamment allongée, le perizonium est décoré par la polychromie avec des cercles et des petits points ; sur le côté gauche, de fines lignes parallèles décrivent les plis en 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 images du Christ de Bourgogne. 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-Barthélemy de Cervon (Nièvre)<sup>24</sup>. 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.

27 Le médiéviste Pietro Toesca a été le premier, en 1947, à reconnaître dans cette sculpture sur 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.

28 Le mot même choisi par Toesca l'indique, ce n'est pas un hasard, la source de ce style qui semble dériver pour son essentiel de 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<sup>25</sup>. 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.

29 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<sup>26</sup> ».

30 Parmi les abstractions de cette sculpture, le repli central de l'étoffe du perizonium 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<sup>27</sup>. Au sujet du 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<sup>28</sup>. »

- 31 C'est le même principe, plus décoratif que logique, que l'on retrouve pour la coloration du perizonium de la sculpture de Pise. Le perizonium, qui a été nettoyé au scalpel dans les années 1950, 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 du perizonium a trois couleurs.
- 32 La formule du repli central du perizonium, que l'on voit dans les crucifixions des enluminures au XI<sup>e</sup> siècle<sup>29</sup>, se retrouve au XII<sup>e</sup> siècle dans l'art allemand, sur de petits christes en bronze<sup>30</sup>, et dans la sculpture en bois scandinave de la même époque. Par exemple, le Christ de Danderyd, les christes des églises du Gotland de Lokrume, de Buttle et de Garde, les deux derniers avec leur polychromie d'origine<sup>31</sup>, ont tous ce détail du repliement. Mais, dans la sculpture de Pise, l'exécution de cet élément est chargée d'une attention toute particulière en transformant les plis en essai de quelque chose de tout à fait nouveau, avec une délicate virtuosité.
- 33 Le catalogue du musée de Pise 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 brûlées en grande partie, a été transformée en Christ de crucifixion.
- 34 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<sup>32</sup>. Pise, qui fut un important port romain, était au XI<sup>e</sup> siècle le port commercial le plus important 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 atteints 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 XII<sup>e</sup> siècle.
- 35 Un sculpteur, qui connut et partagea la vision de l'école d'Autun, en tout cas, réalisa le Christ d'un impressionnant groupe de Descente de croix en bois, qui pouvait bien trouver sa place dans cette importante cathédrale. La date 1099 est peut-être précoce, mais la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> 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 XII<sup>e</sup> siècle semble plus appropriée.

## La Vierge à l'Enfant en majesté du Metropolitan Museum

- 36 En Bourgogne, l'importante production de sculptures monumentales en pierre a favorisé l'achèvement 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<sup>33</sup>. La sculpture en bois appartenait à la collection de l'abbé Victor Terret jusqu'à sa mort en 1935.
- 37 Héritée par M<sup>me</sup> Charcosset, la sculpture fut vendue à M. Martin en 1937. Ensuite, l'œuvre passa dans le marché de l'antiquité. En 1940, elle est déjà aux États-Unis, exposée à Boston<sup>34</sup> ; en 1947, la Vierge est vendue au Metropolitan Museum pour les Cloisters, par le collectionneur et marchand d'art Joseph Brummer de New York. L'acquisition fut possible grâce à une donation de John D. Rockefeller Jr.
- 38 Comme nous raconte Charles Boëll dans ses notes<sup>35</sup>, 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'Ève, mais l'Abbé Terret ne voulait pas se séparer de la Vierge en bois, car 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<sup>36</sup> ».

- 39 Denis Grivot et George Zarnecki, qui ont publié le livre sur Gislebertus, pensaient que, comme cette sculpture était « manifestement issue de l'atelier de Gislebertus », elle aurait pu provenir de l'église Saint-Lazare, d'où elle aurait probablement été enlevée lors des modifications du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>37</sup>.
- 40 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 Madonne que l'on peut admirer à Saint-Lazare et ses formes partagent les mêmes conventions stylistiques.
- 41 Dans l'église Saint-Lazare, parmi les chapiteaux du chœur, dans la Fuite en Égypte, 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. 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.
- 42 Le pli en soufflé sur le côté droit de la veste correspond aussi au système stylistique de Gislebertus, ce dernier détail est repris du dessin des manuscrits carolingiens. Ces draperies, où le mouvement est suggéré par des formes maniérées, appartiennent à une tradition très ancienne, qui dérive des manuscrits du genre du psautier d'Utrecht (UTRECHT, *Bibliotheek Rijksuniversiteit*, 484 ; Reims, vers 820)<sup>38</sup> ; les ateliers carolingiens s'étaient à leur tour inspirés de manuscrits de la basse antiquité. 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<sup>39</sup>.
- 43 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*<sup>40</sup>.
- 44 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'en 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<sup>41</sup>.
- 45 La présence certaine de Gislebertus à Vézelay, entre 1120 et 1125 et plus tard en 1140<sup>42</sup>, à côté du Maître du Tympan, révèle que l'artiste a été certainement en relation avec les sculpteurs qui avaient 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.
- 46 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. Cependant, elle est assise sur un siège simple, ses jambes ensèrent 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 est unique 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.
- 47 La Vierge d'Autun pourrait bien être la seule sculpture en bois datable avec précision du deuxième quart du XII<sup>e</sup> siècle (1130-1140), dont on connaisse l'auteur par ressemblance stylistique : *Gislebertus hoc fecit*.

- 48 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 le milieu du XI<sup>e</sup> siècle. Dans cette sculpture, le drapé ne semblerait pas faire partie de la robe. Elle estimait que le procédé pour enrichir le trône était le même dans la Vierge d'Autun<sup>43</sup>. 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 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'acanthé de style corinthien de chapiteaux, indépendamment de ceux de Cluny<sup>44</sup>. C'était un artiste qui cherchait des solutions dans la sculpture antique.
- 49 Du reste, d'autres exemples de sculptures sur bois de grandes dimensions, avec ce détail du trône recouvert de draps, devaient exister dans les régions occidentales de l'Empire ottonien, puisqu'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<sup>45</sup>. Le sculpteur de cette œuvre semble s'être inspiré des modèles du type de la célèbre Vierge d'époque ottonienne de l'évêque Imad à Paderborn<sup>46</sup>.
- 50 Ilene Forsyth soutient aussi que la Vierge d'Autun soit une prémisses à la Vierge de Notre-Dame de Dijon<sup>47</sup>. On peut remarquer, au contraire, sur la Vierge d'Autun, l'adoption d'un schéma iconographique traditionnel en Bourgogne pour tout le XII<sup>e</sup> siècle et que l'on peut déjà voir sur la sculpture de Dijon, sans doute plus ancienne.
- 51 La Vierge d'Autun est réalisée dans une seule bille de bois. La tête de l'Enfant, taillée à part, était attachée par une cheville ; elle a malheureusement disparu. La sculpture a deux grands creux à l'arrière, derrière les épaules, jusqu'à une bonne partie du siège, fermés à l'origine par des couvercles en bois cloués. L'ouverture derrière les épaules semble faite pour de raisons techniques, afin d'enlever le cœur du bois, qui pouvait provoquer des fissures sur la face, et non pour contenir des 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, ce qui explique aussi la solution du drapé sur le côté du siège.
- 52 Margaret Freeman, dans son article de 1949, avait indiqué le noyer comme bois utilisé pour l'œuvre, mais il est plus vraisemblable qu'il s'agisse de bouleau, selon Charles Little<sup>48</sup> et les analyses réalisées en 1964<sup>49</sup>. Le bouleau est un arbre qui végète dans des sols pauvres, humides et ensoleillés, présent avant le XVIII<sup>e</sup> siècle, surtout dans les régions du Nord, à partir de la Westphalie<sup>50</sup>.
- 53 D'intéressantes données scientifiques sur la polychromie de la statue d'Autun ont été publiées<sup>51</sup>. Par rapport aux restes de polychromie d'origine, le bliaud de la Vierge était d'un glacis huileux de vert-de-gris, avec les bords des manches rouge vermillon. Traces de vermillon, de laque rouge, de bleu et de gris ont été trouvées sur le voile, avec revers jaune d'orpiment. Les cheveux étaient noirs et les yeux ont encore les pupilles réalisées en pâte de verre colorée. La tunique de l'Enfant était jaune d'orpiment et la chemise rouge, composée d'une sous-couche vermillon avec la superposition d'un glacis huileux de laque rouge de cochenille.
- 54 Le bleu foncé prélevé sur le voile est du lapis-lazuli, autrement appelé *azurrum ultramarinum*, puisqu'à l'époque médiévale il provenait de Perse et était probablement importé par les commerçants vénitiens en Europe, 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 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 XIII<sup>e</sup> siècle. Le bleu ultramarin était par conséquent une matière précieuse, mais un pigment subtilement plus intense que d'autres bleus<sup>52</sup>. Sur la coupe microstratigraphique 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 deux autres sculptures étudiées au Cloisters, la Vierge de Mointvianeux et le Torso de Lavadiou, 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 détrempe 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<sup>53</sup>. Les liants de la polychromie d'origine du Christ de Tancrémont<sup>54</sup> (milieu du X<sup>e</sup> siècle), de Notre-Dame de Walcourt<sup>55</sup> (XI<sup>e</sup> siècle) et du Christ d'Abbadia San Salvatore<sup>56</sup> (deuxième quart du XII<sup>e</sup> siècle) sont des émulsions à phase externe aqueuse (grande partie de protéine), comme probablement celle de la Vierge d'Autun. 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 XII<sup>e</sup> siècle. Évoquée par les anciens traités de la *Mappae Clavicula* (X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles) et par l'*Anonymus Bernensis* (vers 1100)<sup>57</sup>, 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.

## Corps de Christ de Cleveland

- 55 Le Christ du Cleveland Museum a été étudié en 1980 par Philippe Verdier, au moment de son acquisition par le musée américain<sup>58</sup>. La sculpture, qui avait été achetée chez Sotheby's, était dans sur le marché de l'antiquité depuis 1925.
- 56 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, village de la Nièvre, situé entre Vézelay et Autun, 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.
- 57 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. Les stries parallèles des cheveux et de la barbe décorative sont associées à l'archaïsme des deux mèches qui tombent sur les épaules 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 statues du Christ de l'Empire germanique.
- 58 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 étaient cloués directement à la croix.
- 59 Verdier relie à la sculpture de Cleveland le corps du Christ de l'église de Saint-Marcel en Normandie. Cette œuvre, privée de tête, de bras et de pieds, montre la même conception du corps allongé et les grandes jambes qui se plient<sup>59</sup>. L'anatomie est moins réaliste par rapport aux statues du Christ de Bourgogne, montrant les traits gréco-assyriens – stries sternales, côtes très basses, 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 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 strictement pour ce qui concerne l'anatomie. Verdier le jugeait d'ailleurs plus proche du Christ de Courajod que du Christ du Cleveland Museum.
- 60 La sculpture de Saint-Marcel semble de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle, comme le Christ scandinave de Danderyd, daté de 1130<sup>60</sup>. 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<sup>61</sup>. 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.

- 61 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 sculptures ottoniennes du Christ, 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 d'Aschaffenburg de l'église St. Peter et Alexander – dernières décennies du X<sup>e</sup> siècle<sup>62</sup>. Les *perizonia* des images du Christ en bois du XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècle peuvent avoir un ou même deux nœuds, comme les sculptures de St. Georg (musée Schnütgen de Cologne), d'Urach et de Euskirchen-Frauenberg<sup>63</sup>.
- 62 Ces éléments iconographiques du Christ du Cleveland Museum font penser à un artiste qui a connu les œuvres de la grande sculpture de l'Empire ottonien et qui en aurait gardé le souvenir lorsqu'il était actif en Bourgogne. Mais il s'agit seulement d'un souvenir de prescriptions iconographiques, car le raffinement formel et la qualité de ses solutions semblent bien issus des synergies qui se sont développées entre les maîtres de Bourgogne. Le sculpteur du Christ du Cleveland pourrait être une personnalité à part, non moins remarquable, qui travaille dans le cercle d'Autun durant le premier quart du XII<sup>e</sup> siècle.
- 63 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 l'école d'Auvergne, dans laquelle le volume et la plastique des formes sont plus importants que les valeurs calligraphiques de la ligne. La définition d'art clunisien semble pouvoir s'appliquer à la plupart des sculptures en bois de Bourgogne jusqu'au troisième quart du XII<sup>e</sup> siècle. Cependant, un goût formel bien déterminé relie ce groupe de quatre sculptures, créées entre la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle, à l'expression formelle d'un art monumental. L'art monumental, à cette époque, 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 poésie des artistes du cercle d'Autun.
- 64 Le moyen principal par lequel la forme dans l'espace est récupérée est le trait linéaire. Dans le Christ de Courajod le trait linéaire est précis, sensible, raffiné, il construit la forme et il plie la figure de façon ornementale. Les sculptures du cercle d'Autun révèlent aussi parfois des plis en éventail fermé, des plis en zigzag (Christ de Pise), des plis cannelés et en soufflé, des finitions sur les côtés et derrière les sculptures (Vierge d'Autun) ; tous ces éléments semblent dériver principalement de la statuaire de la cathédrale Saint-Lazare d'Autun. Certaines solutions dans l'anatomie des corps et les plis plats du Christ du Cleveland Museum rappellent celle en bronze et en bois et de la renaissance ottonienne.
- 65 La reprise de l'art de la statuaire dans l'Occident chrétien se situe parmi un ensemble articulé d'influences culturelles : la tradition carolingienne, l'art ottonien, le culte des reliques des saints<sup>64</sup>. Toutefois, en Bourgogne, la production passionnée et créative sans pareil de la statuaire entre le XI<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècle, semble avoir été suscitée par l'observation directe et expérimentée des vestiges de l'art gallo-romain et romain par des esprits cultivés. Les nombreux chantiers de sculpture monumentale étaient vivifiés par l'activité spirituelle et culturelle du réseau des monastères clunisiens. La relance des études classiques favorisait l'adoption des formes et des thèmes de la renaissance carolingienne et la recherche du naturalisme propre aux maîtres du cercle d'Autun.

Reçu : 28 février 2013 – Accepté : 27 mai 2013

---

### Notes

1 Cet article est extrait d'un chapitre de ma thèse de doctorat « La sculpture sur bois polychrome des XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles en Bourgogne », sous la direction de Daniel Russo et la codirection de Valentino Pace, université de Bourgogne, Dijon, 2013.

2 L. COURAJOD, « Une sculpture en bois peinte et dorée de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle », *Gazette archéologique*, 9 (1884), p. 3-13.

3 G. de Francovich, *Scultura medievale in legno*, Rome, 1943.

4 P. Toesca, « Un crocifisso borgognone », in *Belle Arti*, t. 1, 1947, p. 135-139.

- 5 M. B. Freeman, « A Romanesque Virgin from Autun », *MMA Bulletin*, 8 (1949), p. 112-116.
- 6 D. GRIVOT et G. ZARNECKI, *Gislebertus, sculpteur d'Autun*, Paris, 1960, p. 159-160, pl. D15.
- 7 Lien pour la photographie : [http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-christ-detache-de-la-croix?sous\\_dept=1](http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-christ-detache-de-la-croix?sous_dept=1). Statue en bois d'érable, haut. 155 cm ; long. 168 cm ; prof. 30 cm ; musée du Louvre (RF 10 82) ; restaurations : XIX<sup>e</sup> siècle, 2008 et 2011.
- 8 E. PIOT, « La sculpture à l'exposition rétrospective du Trocadéro », *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1878, p. 523 ; 2<sup>e</sup> période, t. XVIII, p. 577-578.
- 9 A. MICHEL, « Les acquisitions du département des sculptures au Musée du Louvre », *Gazette des Beaux-Arts*, 1 (1903), p. 301-302.
- 10 L. COURAJOD, « Une sculpture en bois peinte... », *op. cit.*, p. 3-13.
- 11 E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, t. 13, Paris, 1854-1868, p. 273.
- 12 J. G. Hawthorne et C. Stanley Smith, *Theophilus. On Divers Arts. The Foremost Medieval Treatise on Painting, Glassmaking and Metalwork*, New York, 1979.
- 13 La datation est précisée au second quart du XII<sup>e</sup> siècle. A. MICHEL, « Les acquisitions... », *op. cit.* G. de Francovich, *Scultura medievale in legno...*, *op. cit.*, p. 22, fig. 53-54. P. Toesca, « Un crocifisso... », *op. cit.*, p. 135-139. F. SALET, « Chronique : un crucifix bourguignon du XII<sup>e</sup> siècle », *Bulletin monumental*, 1949. M. AUBERT, *Description raisonnée des sculptures du Moyen Âge, de la Renaissance et des temps modernes*, Paris, 1950, p. 40-41. P. Verdier, « A Romanesque Corpus », *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 68 (1981), p. 65-74. F. BARON, C. JANKOWIAK, C. VIVET et F. BARON (dir.), *Sculpture française*, t. 1 (Moyen Âge), Paris, 1996, p. 39. J.-R. GABORIT, « Le rappresentazioni scolpite della deposizione in Francia dal X al XIV secolo », in G. SAPORI et B. TOSCANO (dir.), *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, 2004, p. 449-466. R. DIDIER, « Une Descente de croix sculptée mosane du XI<sup>e</sup> siècle. À propos du Christ de l'ancienne "Curva Croux" de Louvain », in G. SAPORI et B. TOSCANO (dir.), *La Deposizione lignea...*, *ibid.*, p. 423-448. J.-R. GABORIT, J. DURAND et D. GABORIT-CHOPIN (dir.), *L'art roman au Louvre*, Paris 2005, p. 114. J.-R. GABORIT, *La sculpture romane*, Paris, 2010, p. 279. P.-Y. LE POGAM, « La place du Tympan du Jugement dernier d'Autun dans l'histoire de l'art : du rejet à l'éclat retrouvé », in C. ULMANN (dir.), *Révélation. Le grand portail d'Autun*, Lyon, 2011, p. 15, n. 48.
- 14 Le Christ de Formiguères est une Descente de croix, dont le caractère a été longtemps méconnu. Haut. 175 cm, polychromie d'origine. La forte inclination de la tête sur la droite rattache le Christ de Formiguères à l'atelier d'Erill la Vall, comme la forme générale de la tête. La forme du perizonium le rattache à l'atelier d'Urgell, de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle. P. PONSICH, « Les crucifix romans du Roussillon, de Cerdagne et de Capcir ; dernières découvertes », *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 22 (1991), p. 159-177. Le torse de Christ, provenant de Lavadiu, 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.
- 15 P. Toesca, « Un crocifisso... », *op. cit.*, p. 135-139.
- 16 S. Lucchesi, *Museo dell'opera del Duomo di Pisa*, n° 28, tav. II-III, Pise, 1993. Première restauration en 1950 avec dégagement de la polychromie d'origine. Pietro Toesca n'avait pas vu le bras incliné au moment de son étude de la sculpture. Deuxième restauration en 1983-1984, Soprintendenza ai Beni Storico-Artistici di Pisa.
- 17 É. MÂLE, *L'art religieux du XI<sup>e</sup> siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris, 1998 (1<sup>re</sup> éd. 1922), p. 101, n. 4.
- 18 M. DELCOR, « L'iconographie des Descentes de croix en Catalogne, à l'époque romane. Description, origine et signification », *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 22 (1991), p. 179-202. F. Espanol, « Los Descendimientos hispanos », in G. Saporit et B. Toscano (dir.), *La Deposizione lignea...*, *op. cit.*, p. 511-554. J.-R. GABORIT, « Le rappresentazioni... », *op. cit.*, p. 449-466.
- 19 DELCOR, « L'iconographie des Descentes... », *ibid.*, p. 196, fig. 9.
- 20 J.-S.-A. Devoucoux, « Le sculpteur Gislebert », in *Compte rendu des travaux de la Société éduenne*, 1836-1837, p. 71-76.
- 21 Haut. 147 cm, long. 130 cm ; A. M. MAETZKE, « I tre crocifissi medievali della cattedrale di Arezzo », in A. M. MAETZKE (dir.), *La bellezza del sacro. Sculture medievali policrome*, Florence, 2002, p. 20-23, fig. 2. Un nœud similaire, mais moins élaboré, est sculpté sur le perizonium du Christ en bois provenant de la région du Rhin, daté entre le X<sup>e</sup> et le XI<sup>e</sup> siècle (haut. 102,8 cm), conservé à San Francisco dans le M. H. de Young Memorial Museum. A. D. Wixom et W. Cahn (dir.), *Romanesque Sculpture in American Collections, New York and New Jersey. Middle and South Atlantic States, the Midwest, Western and Pacific States*, Turnhout, 1999, p. 239-241.

- 22 G. de Francovich, « A romanesque School of Wood Carvers in Central Italy », *The Art Bulletin*, 19 (1937), p. 5-57.
- 23 Lien pour la photographie : [http://www.gliscritti.it/gallery3/index.php/album\\_007/pisa-094](http://www.gliscritti.it/gallery3/index.php/album_007/pisa-094). Museo dell'Opera del Duomo de Pise, Italie. Bois de peuplier ou de tilleul ; haut. 370 cm avec la croix, long. 240 cm, prof. 50 cm. Restaurations : 1946, 1950 et 1984. 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 nombre de six : la tête, les bras, le corps et les deux pieds joints avec des chevilles en bois à la hauteur de la cheville. P. Toesca, « Un crocifisso borgognone... », *op. cit.*, p. 135-139. A. Caleca, « Il Cristo ligneo del Duomo », in G. de Angeli d'ossat (dir.), *Il Museo dell'Opera del Duomo a Pisa*, Cisinello Balsamo, 1986, p. 76-78. S. Lucchesi, *Museo dell'opera del Duomo di Pisa*, Pise, 1993, p. 15 et 33. M. Burrese et A. Caleca, « Sacre Passioni : Il Cristo deposto del duomo di Pisa e le deposizioni di Volterra, Vicopisano e San Miniato », in *Sacre Passioni : Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, Milan, 2000, p. 24-43. A. CALECA, « I gruppi toscani », in G. SAPORI et B. TOSCANO (dir.), *La Deposizione lignea...*, *op. cit.*, p. 325-337. J.-R. GABORIT, *La sculpture romane...*, *op. cit.*, p. 279, fig. 70 et p. 421.
- 24 J. LIÉVEAUX BOCCADOR et E. BRESSET, *Statuaire médiévale de collection*, t. 1, Paris, 1972, fig. p. 40.
- 25 La tête du Christ de Louvain (Belgique), dit *de la Curva Croux*, en bois de chêne, détruit par un incendie en 1914, provenant de la collégiale de Saint-Pierre, et daté du XI<sup>e</sup> 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 christos rhéno-mosans antérieurs au XIII<sup>e</sup> siècle, il était un des plus grands. R. DIDIER, « Une Descente de croix sculptée mosane du XI<sup>e</sup> siècle. À propos du Christ de l'ancienne Curva Croux de Louvain », in G. SAPORI et B. TOSCANO (dir.), *L'immagine il culto, la forma...*, *op. cit.*, p. 423-448.
- 26 F. SALET, « Chronique... », *op. cit.*
- 27 Voir le pupitre de Freudenstadt, le crucifix de Frauenberg, le crucifix de Forstenried, le crucifix de Höllein en Carinthie ; la Madone assise du presbytérien Martinus qui, de part son épitaphe, est datée de 1199 (la sculpture d'Italie centrale est conservée par les musées d'État 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 ; J. TAUBERT, *Farbige Skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung*, Munich, 1978, p. 19.
- 28 J. Taubert, *Farbige Skulpturen...*, *ibid.* p. 20.
- 29 Psautier-hymnaire de l'atelier de Saint-Germain-des-Prés, vers 1040-1050 (PARIS, BnF, lat. 11550), fol. 6 ; Psautier du New Minster de Winchester vers 1060 (LONDON, *British Museum*, Arundel 60). P. THOBY, *Le crucifix des origines au concile de Trente. Étude iconographique*, t. 1, Nantes, 1959, pl. XIV.
- 30 Christ du musée de Cluny de Paris, Christ du Metropolitan Museum New York. P. THOBY, *Le crucifix...*, *ibid.*, pl. LXVII.
- 31 En Suède, sur ce modèle iconographique, sont figurés les sculptures du Christ des églises de Tryde et de Laby du Statens Historiska Museum de Stockholm, le Christ du musée de Visby ; le Christ avec chaussons de Stekumla et celui de l'église de Hogram, qui garde un repeint du XVII<sup>e</sup> siècle.
- 32 S. Lucchesi, *Museo dell'opera...*, *op. cit.*
- 33 Lien pour les photographies : <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/70010737>. Musée Metropolitan, Cloisters Collection (47.101.15) ; statue en bois de noyer ou bouleau, haut. 102,87 cm, long. 41,91 cm, prof. 20 cm. V. TERRET, *La sculpture bourguignonne aux XI<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, t. 2, Autun, 1925, p. 63. R. Hamann, « Die Salzwedeler Madonna », in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, t. 3, 1927, p. 104, pl. XLIV. M. B. FREEMAN, « A Romanesque Virgin... », *op. cit.* D. GRIVOT et G. ZARNECKI, *Gislebertus...*, *op. cit.*, p. 159-160, pl. D15. P. QUARRÉ, « La Vierge en majesté d'Autun aux Cloisters de New York », in *Congrès de l'association bourguignonne des sociétés de savantes*, Mâcon, 1963, p. 60-61. T. Dobrzezeniecki, « A Romanesque Statue of a Virgin and Child in the National Museum in Warsaw », *Yearbook of the National Museum in Warsaw*, 10 (1966), p. 150-156, fig. 31. M. Durliat, *L'art roman*, Paris, 1982, fig. 362. I. H. Forsyth, *The Throne of Wisdom, Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, 1972, p. 16, 18, 118, 145 et 188-190, Register 87, fig. 152-153. C. T. Little, « Romanesque sculpture in North American Collections », *Gesta*, 26/2 (1987), p. 158-159, fig. 6. D. W. Wixom, *Medieval Sculpture at the Cloisters*, New York, 1994, p. 42. F. AVRIL, X. BARRAL I ALTET et D. GABORIT-CHOPIN, *Les royaumes d'Occident*, Paris, 1983, p. 349. C. T. LITTLE et T. B. HUSBAND (dir.), *L'Europe au Moyen Âge*, Paris, 1988, p. 58. J.-R. GABORIT, *La sculpture romane...*, *op. cit.*, p. 295, fig. p. 296. P.-Y. LE POGAM, « La place du Tympan du Jugement dernier d'Autun dans l'histoire de l'art : du rejet à l'éclat retrouvé », in C. ULMANN (dir.), *Révélation. Le grand portail d'Autun*, Lyon, 2011, p. 12. L. KAGÈRE, « La sculpture romane polychrome sur bois en Auvergne et Bourgogne : étude technique de quatre sculptures du Metropolitan Museum de New York », *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 43 (2012), p. 113-124. E. MERCIER et J. SANYOVA, « Art

et techniques de la polychromie romane sur bois dans l'Europe du Nord », *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 43 (2012), p. 125-133.

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

35 C. BOËLL, *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.

36 C. BOËLL, *Notes locales...*, *ibid.*

37 D. GRIVOT et G. ZARNECKI, *Gislebertus...*, *op. cit.*

38 J. ADHÉMAR, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*, Laval, 2005 (Londres, 1937), p. 178 et 202-203.

39 É. MÂLE, *L'art religieux...*, *op. cit.* C. NORDENFALK, *L'enluminure au Moyen Âge*, Genève, 1988, p. 62.

40 Pour la controverse sur le nom du sculpteur, voir L. Seidel, *Legends in Limestone. Lazarus, Gislebertus, and the Cathedral of Autun*, Chicago/Londres, 1999 ; P.-A. MARIAUX, « Quelques hypothèses à propos de l'artiste roman », *Médiévales*, 44 (2003), p. 199-214 ; P.-Y. LE POGAM, « La place du Tympan... » *op. cit.*, p. 15.

41 P. DESCHAMPS, « Préface », in D. GRIVOT et G. ZARNECKI, *Gislebertus... op. cit.*, p. 7-12.

42 Similitudes de style avec Autun du portail latéral sculpté après l'incendie de 1120, qui se trouve dans le 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, comme ceux de la tribune sud du narthex, montrent la même influence de Gislebertus. D. GRIVOT et G. ZARNECKI, *Gislebertus... ibid.*, p. 152.

43 I. H. FORSYTH, *The Throne of Wisdom...*, *op. cit.*, p. 113-118 ; bibliographie pour la datation de la Vierge d'Essen dans la note 77.

44 D. GRIVOT et G. ZARNECKI, *Gislebertus...*, *op. cit.*

45 A. ANDERSSON, *L'art scandinave*, t. 2, La Pierre-qui-Vire, 1991 (1969), p. 294, fig. 186.

46 J. TARALON, « L'evoluzione delle forme », in L. GRODECKI, F. MÜTHERICH, J. TARALON et F. WORMALD, *Il secolo dell'anno mille*, Milan, 1981 (1<sup>re</sup> éd. 1973), p. 346, fig. 367.

47 I. H. Forsyth, *The Throne of Wisdom...*, *op. cit.*, p. 152.

48 C. T. LITTLE, « Romanesque Sculpture... », *op. cit.* Le bois utilisé serait du bouleau, ce qui semble une anomalie. 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. Selon Aron Andersson, le petit crucifix de l'église de Hall dans le Gotland (haut. 150 cm environ avec la croix), daté d'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. A. ANDERSSON, *L'art scandinave...*, *op. cit.*, p. 292. *Christus en croix romans*, La Pierre-qui-Vire, 1995, fig. 14.

49 Par William S. Stern du Smithsonian Institution, L. KAGÈRE, « La sculpture romane polychrome... », *op. cit.*, p. 115, n. 13.

50 J. MARETTE, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois*, Paris, 1961, voir les chartes historiques et esquisses de la végétation forestière, p. 36-47.

51 C. T. Little, « Romanesque sculpture... », *op. cit.* ; L. Kagère, « The use of lapis lazuli as a pigment in Medieval Europe », in *MET Objectives, The Sherman Fairchild Center for Objects Conservation*, New York, 2003, t. 4 (*Treatment and research notes*), n° 2, p. 5-7. L. Kagère, « La sculpture romane polychrome... », *op. cit.*, p. 113-124.

52 D. V. Thompson, *The Materials and Techniques of Medieval Painting*, New York, 1956, p. 145-151. G. LOUMYER, *Les traditions techniques de la peinture médiévale*, Nogent-le-Roi, 1996 (1<sup>re</sup> éd. 1920), p. 167-169.

53 N. BERTONI et S. CREN, « Un liant huileux sur une sculpture du Moyen Âge. La polychromie du crucifix de la cathédrale de Trieste », in *Art et chimie : la couleur*, Paris, 2000, p. 102-104. N. Bertoni Cren, « Il crocifisso 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.

54 M. SERCK-DEWAIDE et S. VERFAILLE, *Le vieux bon dieu de Tancremont*, Bruxelles, 1987. M. SERCK-DEWAIDE, L. KOCKAERT, M. VAN STRYBONCK et S. VERFAILLE, « Le vieux Bon Dieu de Tancremont. Histoire et traitement », *Bulletin de l'IRPA*, 23 (1991), p. 80-100.

55 M. SERCK-DEWAIDE, « Notre-Dame de Walcourt, une Vierge ottonienne et son revers du XIII<sup>e</sup> siècle. La statue en bois polychrome », *Bulletin IRPA*, 25 (1996), p. 45-47.

56 N. Bertoni Cren, « Il crocifisso romanico di Abbazia San Salvatore », *Amiata storia e territorio*, 53 (2006), p. 30-40. N. Bertoni et S. Cren, « L'intervento di restauro », in C. Alessi et A. del Grosso

(dir.), *Il crocifisso romanico di Abbadia San Salvatore. Restauro e precisazioni critiche*, Quaderni della Soprintendenza PSAE di Siena e Grosseto, 2008, p. 56-77. N. Bertoni, S. Cren, « Note dal restauro del crocifisso di San Salvatore », in C. Prezzolini (dir.), *Il crocifisso di Abbadia San Salvatore e il Mistero della passione morte e resurrezione del Signore*, Montepulciano, 2010, p. 33-41.

57 La peinture à l'œuf et la peinture à l'huile sont décrites aussi dans le troisième livre du traité du moine Eraclius (X<sup>e</sup> siècle) : *Libri Eraclii, de coloribus et artibus Romanorum*. G. LOUMYER, *Les traditions techniques...*, op. cit., p. 39-43 et 110.

58 Lien pour les photographies : [http://www.clevelandart.org/art/1980.1?search\\_api\\_views\\_fulltext=&created\\_date\\_op==&created\\_date=&between\\_start=&between\\_end=&page=16&f%5b0%5d=field\\_collection:836](http://www.clevelandart.org/art/1980.1?search_api_views_fulltext=&created_date_op==&created_date=&between_start=&between_end=&page=16&f%5b0%5d=field_collection:836). Cleveland Museum of Art (80.1.), essence non identifiée ; haut. 110,5 cm, long. 21,3 cm, prof. 22,2 cm. 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 (cf. photo dans l'article de P. Verdier). P. Verdier, « A Romanesque Corpus », *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 68 (1981), p. 65-74, fig. 1, 3 et 5-7. *Christs en croix romans...*, op. cit., fig. 76-77. W. CAHN (dir.), *Romanesque Sculpture in American Collections...*, op. cit., p. 147-148.

59 P. VERDIER, « A Romanesque Corpus... », op. cit., p. 70, fig. 10.

60 A. ANDERSSON, *L'art scandinave...*, op. cit., p. 294-295. *Christs en croix romans...*, op. cit., fig. 55-56. M. Beer, *Triumphkreuze des Mittelalters. Ein Beitrag zu Typus und Genese im 12. und 13. Jahrhundert*, Ratisbonne, 2005, p. 556, fig. p. 557.

61 M. Beer, *Ibid.*, p. 555-556.

62 M. Beer, *Ibid.*, p. 177-181.

63 M. Beer, *Ibid.*, p. 189-191.

64 Deux statues-reliquaires en bois polychrome, datables du premier quart du XII<sup>e</sup> siècle, ont été créées en Bourgogne : la Vierge en majesté de Tamnay, conservée au musée de la Porte du Croux de Nevers, propriété de la Société d'études de Nevers, et la Vierge en majesté d'Avallon, conservée au musée du Trésor de la cathédrale de Sens, propriété de la Société d'études d'Avallon.

### **Pour citer cet article**

#### Référence électronique

Nadia Bertoni Cren, « Le cercle d'Autun. Les sources de la statuaire dans la Bourgogne romane », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [En ligne], 17.1 | 2013, mis en ligne le 11 juin 2013, consulté le 18 juin 2013. URL : <http://cem.revues.org/13105> ; DOI : 10.4000/cem.13105

### **À propos de l'auteur**

#### **Nadia Bertoni Cren**

Conservateur-restaurateur, Historienne de l'art

### **Droits d'auteur**

© Tous droits réservés

### **Résumés**

L'école romane de sculpture sur bois de Bourgogne se développe sur une courte durée, principalement dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle, et cette tradition locale est entrelacée de plusieurs courants. La qualité mélodique de la ligne et les solutions décoratives et visionnaires du langage d'Autun sont les résultats les plus originaux parmi les langages stylistiques de ce moment historique précis. Quatre sculptures sur bois sont emblématiques pour la compréhension d'une école spécifique de sculpteurs qui travaillaient le bois aussi bien que la pierre. Le Christ de Courajod, le Christ en descente de croix de Pise, la Vierge d'Autun et le Christ conservé à Cleveland illustrent le raffinement culturel et esthétique des sculpteurs clunisiens. Les artistes du cercle d'Autun opèrent une synthèse expressive d'un grand impact poétique.

The Romanesque school of sculpture on wood from Burgundy developed on a short period of time, mainly during the first half of the 12th century, and this local tradition is intertwined with several trends. The melodic quality of the line and the decorative and visionary solutions of the Autun language are the most original results among the stylistic languages of this precise moment of history. Four wood sculptures are emblematic for the understanding of a specific school of sculptors that worked on wood as well as stone. The Christ of Courajod, the Christ in deposition from Pisa, the Madonna from Autun and the Christ stored in Cleveland illustrate the cultural and aesthetical refinement of the sculptors from Cluny. The artists from the Autun sphere accomplish an expressive synthesis of a strong poetical impact.

***Entrées d'index***

***Index de mots-clés*** : sculpture romane, sculpture sur bois, sculptures sur bois polychromes, art sacré, art médiéval, art roman, art monastique, sculpteurs clunisiens, sculpteur bourguignon, Gislebertus, Courajod, Christ en bois, déposition, Vierge en bois, analyse des formes, analyse stylistique, cercle d'Autun

***Index géographique*** : France/Bourgogne, France/Autun, France/Cluny