Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie

Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève

Band: 55 (2007)

Artikel: La collection d'ivoires médiévaux du Musée d'art et d'histoire de Genève

Autor: Piano, Natacha

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-728205

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Natacha Piano

LA COLLECTION D'IVOIRES MÉDIÉVAUX DU MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE DE GENÈVE

Cet article est consacré aux meilleures pièces d'une collection d'ivoires remontant aux XIVe et XVe siècles, conservée dans les dépôts du Musée d'art et d'histoire de Genève. Se fondant sur l'observation minutieuse de chaque œuvre, développant une série de comparaisons iconographiques et stylistiques avec d'autres ivoires gothiques, notre analyse se propose de constituer un catalogue dans lequel les objets seront présentés dans leurs caractéristiques matérielles et insérés dans le contexte artistique qui leur est propre. Chaque pièce a fait l'objet d'une critique d'authenticité destinée à écarter le risque de la copie, phénomène fréquent dans l'ivoirerie[1].

Pièces en ivoire

1-3. *Écritoire portative*, France, vers 1300/1330 | Ivoire et cordelette, 10,4 × 5,2 × 2,7 cm (MAH, inv. AD 5794)

1 (à gauche). Détail : face supérieure du couvercle avec le Christ en buste entre deux anges

2 (au centre). Détail : côté long du couvercle avec couronnement de l'amant

3 (à droite). Détail : côté long du couvercle avec couple assis sur un banc

1. *Écritoire portative*, France, vers 1300/1330
Ivoire et cordelette, 10,4 × 5,2 × 2,7 cm (MAH, inv. AD 5794)
Acquis dans le commerce de l'art en 1985
Bibliographie : *Sotheby's* 1986, p. 12, n° 10 ; *Genava* 1987, p. 251, fig. 95

Composée d'un boîtier, d'un couvercle, d'un porte-stylet et d'une tablette à écrire coulissante, cette écritoire portative illustre des scènes galantes et des motifs monstrueux sur lesquels sont encore visibles des traces de polychromie rouge et noire (fig. 2). La figure du Christ entre deux anges sculptée sur la face supérieure du couvercle fut probablement rajoutée à une époque bien plus tardive (fig. 1). Les côtés longs du couvercle sont ornés

1. La plus grande prudence s'impose donc : dans cette matière, où la contrefaçon atteint parfois la perfection de l'art, il n'est pas rare de voir un prétendu original réintégrer le domaine de l'imitation.

4 (à gauche). *Feuillet gauche de diptyque*, France, vers 1350/1375 | Ivoire, 9,8 × 5,8 × 0,8 cm (MAH, inv. 12260 [legs Baird, 1926]) | La Vierge à l'Enfant entre saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste

5 (à droite). *Baiser de paix*, Paris, vers 1350/1375 | Ivoire, 11,2 × 6,2 × 0,6 cm (MAH, inv. 12270 [legs Baird, 1926])

d'un animal fantastique à tête humaine muni d'une longue queue, de deux pattes et d'un long cou. L'une des faces principales représente un couronnement de l'amant, l'autre un couple assis sur un banc (fig. 2 et 3)[2]. La dame, qui caresse un petit chien blotti sur ses genoux, a une coiffure montée en escouffins et porte une ample robe à manches serrées au poignet. L'homme est assis les jambes croisées et tient un faucon sur son poing, signe de rang et de puissance[3]. La présence du petit chien a induit certains auteurs à identifier la scène avec un épisode de la rencontre des amants tiré de *La Chastelaine de Vergy*, roman courtois en vogue durant la première moitié du XIIIe siècle[4]. Cependant, aucun souci narratif ne structure l'écritoire de Genève, contrairement aux neuf coffrets encore conservés qui illustrent ce roman. Notre représentation semble plutôt s'apparenter à des scènes galantes génériques[5]. Les épisodes principaux de ce roman fort célèbre ont éventuellement pu devenir des images emblématiques de la rencontre amoureuse ; ces scènes courtoises sont en effet largement répandues dans le milieu aristocratique du XIIIe et du XIVe siècle. Cet ivoire doit être rapproché des ouvrages français du premier tiers du XIVe siècle, période qui semble confirmée par les détails vestimentaires des personnages[6].

2. *Feuillet gauche de diptyque*, France, vers 1350/1375
Ivoire, 9,8 × 5,8 × 0,8 cm (MAH, inv. 12260 [legs Baird, 1926])
Pièce inédite

Dans cette image de la Vierge à l'Enfant debout entre deux saints, Marie tient dans la main droite quelque chose, probablement la tige d'une fleur (fig. 4)[7]. À gauche, Jean-Baptiste présente un médaillon avec l'Agneau, en évocation des paroles bibliques qu'il prononça lorsqu'il reconnut le Fils de Dieu (*Ecce Agnus Dei qui tollit peccatum mundi* [Jean I : 29 et 36]). À droite, Jean l'Évangéliste est représenté de la même manière que dans l'iconographie de la Crucifixion. L'objet cassé qu'il tient de la main droite et qui se prolonge derrière l'épaule de l'Enfant pourrait être une palme. En effet, cette image appartient au type de la

2. Voir différents exemples dans GABORIT-CHOPIN 2003, nos 128 a, 129, 131, 131 a et 176

3. GABORIT-CHOPIN 2003, p. 351

4. *Genava* 1987, p. 251, fig. 95. Le petit chien avait été dressé par sa maîtresse pour lui apporter les messages secrets de son amant. Ce roman français repris par plusieurs auteurs et traduit en quatre langues est attesté dans plus de quinze manuscrits encore conservés (voir LOCEY 1970, p. 12).

5. Voir les tablettes à écrire du Louvre dans GABORIT-CHOPIN 2003, nos 129, p. 355, et 176, p. 421 ; voir aussi KOECHLIN 1924, vol. III, nos 1014, 1057 et 1058

6. GABORIT-CHOPIN 2003, pp. 359 et 421-422

7. GABORIT-CHOPIN 2003, no 170, KOECHLIN 1924, vol. III, nos 546, 552, 563, 566, 586 *bis*, 587 et 667. L'hypothèse d'un sceptre (KOECHLIN 1924, vol. III, no 172) est contredite par le fait que l'extrémité dessine une courbe clairement ondulée.

6. *Ivoire ajouré*, nord de la France ou Angleterre, vers 1400/1430 | Ivoire, 6,5 × 4,8 × 0,4 cm (MAH, inv. 12268 [legs Baird, 1926]) | L'Annonciation

Vierge à l'Enfant debout entre deux saints porteurs de la palme du martyr, un thème dont les rares occurrences remontent à la seconde moitié du XIVe siècle[8]. Cette composition s'est vraisemblablement appuyée sur celle, plus commune, des anges porte-flambeau, en produisant une contamination iconographique où la palme, attribut du martyr, a été prêtée à l'évangéliste dans un simple souci de symétrie[9]. Le style de cet ouvrage se caractérise par le même type d'anatomies et de traits de visage que le précédent.

3. *Baiser de paix*, Paris, vers 1350/1375
Ivoire, 11,2 × 6,2 × 0,6 cm (MAH, inv. 12270 [legs Baird, 1926])
Pièce inédite

Ce «baiser de paix», d'une belle couleur ambrée, représente une Crucifixion de type simple, avec la Vierge et saint Jean tenant un livre (fig. 5), le soleil et la lune dans les écoinçons de l'arc. L'ivoire est de bonne qualité. Les détails des visages des personnages, de leurs cheveux et de leur anatomie sont rendus avec justesse et minutie. Les corps, bien proportionnés, prennent les attitudes qui conviennent et les drapés du vêtement sont fonctionnels. Le développement de larges volutes dans ces derniers, leurs plis souples, qui semblent repassés, s'ouvrant amplement jusqu'à terre, montrent une élaboration qui se fait jour à la suite des modèles des ateliers des diptyques de Cracovie et de Mège, dont le style fut relancé et fixé dans l'ivoirerie par l'atelier des diptyques de la Passion durant les années 1350/1380[10], datation que nous proposons pour la réalisation de cette pièce.

4. *Ivoire ajouré*, nord de la France ou Angleterre, vers 1400/1430
Ivoire, 6,5 × 4,8 × 0,4 cm (MAH, inv. 12268 [legs Baird, 1926])
Pièce inédite

Sous un arc en accolade au tracé précis, l'ange Gabriel, agenouillé sur la gauche, pointe l'index vers la colombe et tient de l'autre main une banderole voltigeant au-dessus d'un vase posé au centre, dans lequel est plantée une longue fleur de lis (fig. 6). Au-dessus du messager, le Père regarde, caché dans un nuage, tandis qu'une colombe s'élance en direction de la Vierge, qui esquisse un sourire et tient un livre ouvert en lecture arrêtée. Sans doute a-t-elle été interrompue à l'instant où elle lisait les prophéties d'Isaïe[11]. Les moyens formels inhérents à la technique d'ajourage sont mis en œuvre afin de souligner le sens de l'image. Ainsi la banderole partant de la main de Gabriel prolonge-t-elle la fleur vers le haut et dirige-t-elle le regard vers le Père. De la même manière, l'aile de l'ange, qui touche le nimbe de Marie à travers le bec de la colombe, symbole du Saint-Esprit. L'ajourage est utilisé comme un squelette qui assure la cohésion de l'ouvrage autant qu'il sert de grille formelle pour diriger le regard du spectateur et le guider dans la compréhension théologique de l'image. L'épaisseur de la plaque et l'importance des parties ajourées trahissent une époque de tours de force et d'audaces techniques, comme celle qui marqua le travail des ivoiriers, mais aussi celui des architectes et des verriers, entre la fin du XIVe et la première moitié du XVe siècle. En outre, un réalisme nouveau émerge dans le style et l'agencement des images. Les traits stylistiques de la scène, tels que l'ampleur des vêtements, le voile retombant de la tête de la Vierge, les visages des personnages au nez prononcé, au cou gras et aux boucles massées sur les oreilles, caractérisent l'ivoirerie des années 1400/1430[12], tandis que l'arc en accolade, l'absence de plis cassés, leur souplesse adhérente aux corps, les cascades de volutes, notamment au-dessus du pied des personnages agenouillés, rapprochent particulièrement cette pièce d'ouvrages contemporains anglais

8. KOECHLIN 1924, vol. I, pp. 117-120 ; KOECHLIN 1924, vol. III, n°s 400, 546, 585, 586 *bis* et 587 ; GABORIT-CHOPIN 2003, pp. 215, 241 et 479 ; BARNET/GABORIT-CHOPIN/LITTLE 1997, fig. VI-11, p. 87, et fig. 43-44 a, pp. 202-203 ; *Medieval Ivories* 1969, fig. 13

9. Saint Jean l'Évangéliste est ainsi représenté avec cette palme, alors qu'il n'est pas considéré comme un martyr (voir le feuillet conservé au Louvre dans GABORIT-CHOPIN 2003, n° 215).

10. GABORIT-CHOPIN 2003, n°s 158, 159, 164 à 168 et 200 à 209, et KOECHLIN 1924, vol. III, n° 286

11. ROBB 1936. Il s'agit des passages : *Propter hoc dabit Dominus ipse vobis signum : ecce virgo concipiet et pariet filium et vocabitis nomen eius Emmanuhel* (Ésaïe 7, 14) et *Et egredietur virga de radice Iesse et flos eius ascendet* (Ésaïe 11, 1) (WEBER 1994, pp. 1103 et 1108).

12. GABORIT-CHOPIN 2003, n°s 232 à 237, 246, 250 et 251 et pp. 499-507

7 (à gauche). *Crucifix*, Angleterres, vers 1470-1500 | Ivoire, 16,1 × 2,8 × 1,3 cm (MAH, inv. 12155 [legs Baird, 1926])

8-9. *Plaquettes*, vers 1470-1500 | Ivoire, 8,0 × 6,1 × 0,2 cm et 8,3 × 5,8 × 0,2 cm (MAH, inv. 12274 et 12272 [legs Baird, 1926]) | Au centre : L'Annonciation ; à droite : saint Nicolas avec les trois enfants dans le saloir

ou du nord de la France. Ce gracieux ivoire met ainsi en jeu la problématique de l'origine de la plupart des pièces ajourées, problématique qui, toujours controversée, oscille entre le nord de la France et l'Angleterre[13].

5. *Plaquettes*, vers 1470/1500
Ivoire, 8,0 × 6,1 × 0,2 cm et 8,3 × 5,8 × 0,2 cm (MAH, inv. 12274 et 12272 [legs Baird, 1926])
Pièces inédites

Les plaquettes de l'Annonciation et de saint Nicolas avec les trois enfants dans le saloir (fig. 8 et 9) faisaient probablement partie d'un assemblage de coffret ou de tabernacle d'un type courant au XVe siècle[14]. Dans la scène de l'Annonciation, la Vierge est agenouillée à un pupitre sur lequel est posé un livre ouvert[15]. Le travail des deux plaquettes accuse un caractère fruste et une décoration en guillochages typiques du dernier tiers du XVe siècle, tandis que le style prolonge la tradition établie durant la première moitié du siècle, à savoir le voile tombant de la tête de la Vierge, la coiffure de l'ange, la chute verticale d'amples vêtements en gros plis tubulaires, aux extrémités légèrement recourbées vers l'intérieur[16].

6. *Crucifix*, Angleterre, vers 1470/1500
Ivoire, 16,1 × 2,8 × 1,3 cm (MAH, inv. 12155 [legs Baird, 1926])
Pièce inédite

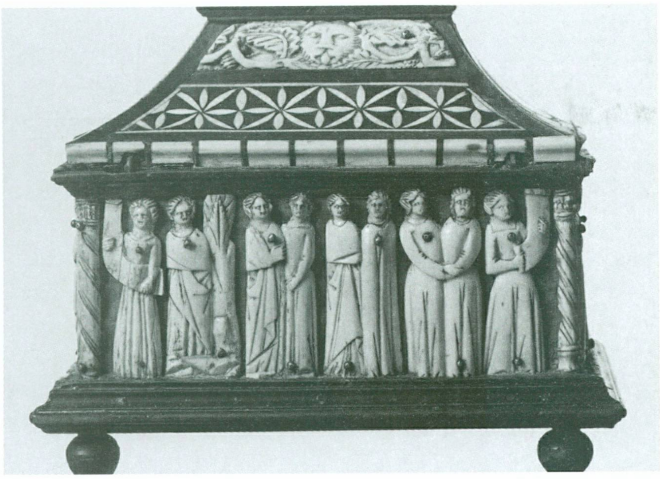
D'une couleur prononcée d'argile verte, ce petit crucifix en ivoire sculpté en ronde-bosse (fig. 7) provient d'une campagne de fouilles londonienne[17]. Le Christ, les yeux fermés,

13. GABORIT-CHOPIN 2003, pp. 498-499, 505-512 et 536-550. Pour la plaque du Metropolitan Museum of Art de New York, voir KOECHLIN 1924, vol. III, n° 875, et KOECHLIN 1924, vol. I, pp. 310-320. Des exemples comparables « franco-anglais » sont visibles dans KOECHLIN 1924, vol. III, n°s 841, 844, 847, 850, 858, 859 et 862, et KOECHLIN 1924, vol. I, pp. 321-327.

14. KOECHLIN 1924, vol. III, n°s 947, 953, 955, 956 et 960

15. Les scènes d'intérieur apparurent en France vers 1350, sous l'influence italienne (ROBB 1936, p. 494).

16. BARNET/GABORIT-CHOPIN/LITTLE 1997, n°s 72-72 A-73, pp. 265-267 ; KOECHLIN 1924, vol. III, n°s 932, 946, 955, 956, 966, 1314 et 1317. Pour les guillochages, voir KOECHLIN 1924, vol. III, n°s 888, 897, 907, 909, 919, 921, 927, 932, 940, 946, 947, 953, 955, 956 et 966 (exemples de la fin du XVe siècle).



10-12. *Coffret marqueté*, Italie du Nord, vers 1470/1500 | Os et bois, 14,5 × 18,0 × 12,3 cm (MAH, inv. 12151 [legs Baird, 1926]) |

10 (en haut, à gauche). Détail : côté long, face antérieure · 11 (en haut, à droite). Détail : côté long, face postérieure · 12 (en bas). Détail : face latérale gauche

n'arbore aucune expression de souffrance. Alors que les crucifix de l'époque gothique accusent une importante contorsion du corps, celui de Genève, dont les pieds portent encore la trace des clous, est en position rigoureusement droite, et son *perizonium* est considérablement simplifié, à l'image des crucifix réalisés à partir de 1400 et durant tout le XVe siècle. Le rendu de la barbe du Christ, de ses moustaches et de ses cheveux, à l'aide de lignes gravées parallèles et ordonnées, évoque les œuvres anglaises du dernier tiers du XVe siècle[18].

Pièces en os

Un groupe de coffrets marquetés italiens témoigne du retour en force du travail de l'os durant la première moitié du XVe siècle[19]. L'atelier le plus connu de cette époque est celui de Baldassare Embriachi, dont l'activité se situe entre la dernière décennie du XIVe siècle et la première du siècle suivant[20]. Grâce aux travaux d'Elena Merlini, nous sommes aujourd'hui prévenus sur la difficulté d'attribuer tous les ivoires marquetés à des phases successives de l'atelier des Embriachi et sur la nécessité de distinguer plusieurs groupes d'ouvrages produits dans des milieux différents. Ces ateliers travaillaient selon le principe d'une production en série, les pièces étant préparées à l'avance par différents artisans et rassemblées au gré des commandes. Offerts en cadeau de mariage, ces coffrets illustraient des sujets galants tirés de cycles mythologiques ou de nouvelles courtoises.

7. *Coffret marqueté*, Italie du Nord, vers 1470/1500
Os et bois, 14,5 × 18,0 × 12,3 cm (MAH, inv. 12151 [legs Baird, 1926])
Pièce inédite

Ce coffret est composé de plaquettes d'os doré fixées à une âme en bois à l'aide de clous, et qui s'articulent en frise continue. Le couvercle, pyramidal, est orné d'une marqueterie

17. La pièce porte au dos la note suivante : « *Said to have been found during excavations on Tower Hill and has certainly the appearance of having been buried for centuries.* »

18. Pour l'anatomie, voir KOECHLIN 1924, vol. III, n°s 862, 869, 888, 889 et 897, et GABORIT-CHOPIN 2003, n° 240. Pour les vêtements, voir GABORIT-CHOPIN 2003, n°s 246, 250 et 253, et KOECHLIN 1924, vol. III, n°s 927 et 985.

19. GABORIT-CHOPIN 2003, pp. 19-25 ; TOMASI 2001.2, pp. 54-55

20. Un acte de paiement de mille florins dressé en 1400 pour le retable de Pavie témoigne de l'activité de l'atelier déjà à cette époque. Celle-ci dut se poursuivre au moins jusque vers 1406, date de la mort de Giovanni di Jacopo, chef présumé de l'atelier. En supposant que le paiement d'une œuvre majeure comme ce retable n'était vraisemblablement pas la première commande de l'atelier et que l'activité de ce dernier ne s'arrêta probablement pas à l'instant de la mort du chef d'atelier, il est plus raisonnable d'élargir la data-

faite de motifs curvilignes noirs et blancs et de plaquettes d'os figurant des cerfs et un lion. Sur les côtés du coffret, des scènes galantes sont encadrées par de minces colonnes torsadées placées dans les coins. Des femmes et des hommes tenant respectivement un phylactère et un écu, symboles peut-être de vertus féminines et masculines[21], encadrent des personnages placés à côté d'un arbre et des couples en conversation ou enlacés (fig. 10-11). Sur la face latérale gauche, trois femmes debout (fig. 12) ont été reliées à des personnages d'une scène de l'histoire de Grisélidis, héroïne du *Décaméron* de Boccace[22]. Remarquons cependant qu'aucun souci narratif ne semble être à l'œuvre, les figures étant simplement juxtaposées selon un principe organisateur tendant à la symétrie. La présence de ces femmes ne serait qu'une irrégularité de composition dans l'assemblage due au caractère relativement fruste du coffret[23]. Le système de fixation, le choix des thèmes iconographiques, la position de la corniche immédiatement au-dessus des plaquettes et le type de décoration du couvercle apparentent ce coffret au groupe qu'Elena Merlini appelle « à figures clouées », une ressemblance confirmée aussi par la facture des personnages, leurs corps allongés, leurs petites têtes à la coiffure taillée en zigzag, leur buste bombé et les robes des femmes, longues, amples et adhérentes à la taille, avec un large décolleté et des manches serrées. Cette tenue vestimentaire et cette thématique courtoise se rapprochent des types de l'ivoirerie produite au nord des Alpes autour de la fin du XIVe siècle, raison pour laquelle certains auteurs ont situé la production des coffrets « à figures clouées » en Italie du Nord durant le dernier tiers du XIVe siècle, plutôt qu'à Venise[24].

Les quatre pièces suivantes présentent à l'arrière une partie concave gravée de lignes et sont dépourvues de trous de fixation, laissant penser qu'elles étaient collées à leur support. D'une qualité très soignée, elles soutiennent la comparaison avec la meilleure production de l'atelier des Embriachi.

8. *Plaquettes de coffret marqueté*, Venise, vers 1490/1510
Os, 9,1 × 2,8 × 0,7 cm et 8,8 × 2,6 × 0,8 cm (MAH, inv. 12296 et 12301 [legs Baird, 1926])
Pièce inédite

La première plaquette représente un homme à tunique courte agenouillé sur un rocher, le front appuyé sur son bras droit, l'index de l'autre main pointé derrière lui (fig. 13). Le même épisode apparaît sur des coffrets de l'atelier des Embriachi illustrant l'histoire de Troie, en particulier l'instant où Hermès amène à Pâris endormi les trois déesses Héra, Aphrodite et Athéna qui se disputent la pomme réservée à la plus belle[25]. Sur la seconde plaquette, une dame vêtue d'une longue et ample robe à la taille ajustée (fig. 14) est accompagnée de deux autres femmes qui se tiennent derrière elle. La dame tourne la tête en arrière et porte les deux bras vers l'avant, pendant qu'elle esquisse un mouvement de marche de la jambe droite. Cette image trouve, elle aussi, une correspondance dans des coffrets Embriachi illustrant l'histoire de Troie, en particulier celle des femmes en fuite dans la scène du rapt d'Hélène, représentée sur un coffret octogonal de la cathédrale d'Ascoli Piceno antérieur à 1515[26]. Ces deux pièces sont apparentées par leurs dimensions et leurs bases de type polygonal. Cependant, alors que le profil supérieur de celle qui représente le rapt d'Hélène est bien droit, celui de la plaquette avec Pâris endormi présente une pente vers la gauche, ce qui suggérerait qu'elle ait été taillée pour une structure où chaque côté comporte une arcade abritant un groupe de plaquettes. Les deux pièces genevoises appartenaient vraisemblablement à un même coffret, bien qu'aucun indice ne nous permette de

tion entre la dernière décennie du XVe siècle et la première du XVIe (voir MERLINI 1988, GABORIT-CHOPIN 2003, pp. 536 et 547, GABORIT-CHOPIN 1978, p. 171, TOMASI 2001.1, pp. 5-14, TOMASI 2001.2, pp. 53-57, GENGARO 1960).

21. MERLINI 1988, p. 278

22. GABORIT-CHOPIN 2003, p. 547

23. MERLINI 1988, pp. 275-276 et fig. 19-20, et TOMASI 2001.2, p. 53, fig. 3, et, surtout, TOMASI 2001.1, n° 3, p. 21

24. MERLINI 1988, p. 279. Cette datation est confirmée par un document attestant qu'un même coffret « à figures clouées » fut réutilisé comme reliquaire et placé dans l'autel de la cathédrale de Prague. Il était accompagné de deux tablettes inscrites rappelant son don à la cathédrale par l'empereur Charles IV en 1376 (voir TOMASI 2001.2, p. 53).

25. GABORIT-CHOPIN 2003, n° 256, p. 546, MERLINI 1988, p. 271, fig. 8

26. Ce coffret fut réutilisé comme reliquaire lorsque sa propriétaire, la comtesse Mattuccia Tebaldeschi, en fit don à la cathédrale d'Ascoli Piceno en 1515. Pour d'autres comparaisons, voir MERLINI 1988, pp. 268-269, fig. 1 et 3, et p. 271, fig. 8, ainsi que GABORIT-CHOPIN 2003, n° 256, p. 546.

13 (à gauche). *Plaquette de coffret marqueté*, Venise, vers 1490/1510 | Os, 9,1 × 2,8 × 0,7 cm (MAH, inv. 12296 [legs Baird, 1926]) | Pâris endormi

14 (à droite). *Plaquette de coffret marqueté*, Venise, vers 1490/1510 | Os, 8,8 × 2,6 × 0,8 cm (MAH, inv. 12301 [legs Baird, 1926]) | Rapt d'Hélène, femmes en fuite

l'affirmer avec certitude. Stylistiquement, les manches étroitement ajustées des vêtements, la maigreur et la position cambrée du bassin des corps féminins, l'allongement de leurs robes, la chute verticale des plis, légèrement cassés à la base, la manière dont ceux-ci suivent la courbe des genoux pliés, et le modelé affirmé rapprochent nos plaquettes des meilleures œuvres de l'atelier des Embriachi[27].

9. *Plaquettes de coffret marqueté*, Venise, vers 1490/1510
Os, 8,9 × 3,7 × 0,6 cm et 8,9 × 3,7 × 0,5 cm (MAH, inv. 12297 et 12295 [legs Baird, 1926])
Pièce inédite

La première plaquette (fig. 15) représente un jeune homme aux cheveux courts assis à l'intérieur d'un bateau à voile naviguant au milieu des flots. Une image similaire apparaît sur un coffret de la Sainte-Chapelle, sur lequel est illustrée l'histoire de Jason. Dans ce contexte, cette scène représente le départ du héros vers la Colchide, la région de la Toison d'or[28]. Le relief prononcé et la complication des rochers, la forme arrondie des arbres et le rendu soigné du modelé et de la figure évoquent les caractères du retable de Poissy[29]. Des composantes stylistiques tout à fait similaires, les dimensions, parfaitement identiques, et la belle couleur crème caractérisent la seconde plaquette, où un petit dragon aux ailes déployées et aux oreilles dressées se tient debout sur un rocher peuplé d'arbres de forme arrondie et regarde vers le haut, la queue joliment enroulée sur elle-même (fig. 16). Cette

27. GABORIT-CHOPIN 1978, fig. 266, p. 173; TOMASI 2001.2, fig. 9, p. 55, fig. 12, p. 58; GENGARO 1960, fig. 4 et 7-8, pp. 225 et 228; MERLINI 1988, fig. 1, 7 et 8, pp. 268 et 271

28. TOMASI 2001.1, p. 51, fig. 1. La datation du coffret fait l'objet d'une légère divergence entre les spécialistes, qui l'attribuent tantôt à l'activité de l'atelier durant le dernier tiers du XIVe siècle, tantôt au travail de Giovanni di Jacopo lui-même. Il nous semble plus prudent de la situer entre la dernière décennie du XIVe siècle et la première du siècle suivant, étant donné la proximité formelle avec les autres pièces étudiées jusqu'ici (voir TOMASI 2003, pp. 130 et 135, et GABORIT-CHOPIN 1978, pp. 171 et 173).

29. GABORIT-CHOPIN 2003, n° 255, pp. 537-545

15 (à gauche). *Plaquette de coffret marqueté*, Venise, vers 1490/1510 | Os, 8,9 × 3,7 × 0,6 cm (MAH, inv. 12297 [legs Baird, 1926]) | Jason dans la nef Argos

16 (à droite). *Plaquette de coffret marqueté*, Venise, vers 1490/1510 | Os, 8,9 × 3,7 × 0,5 cm (MAH, inv. 12295 [legs Baird, 1926]) | Le dragon de la Toison d'or

image, qui apparaît sur différents coffrets attribués à l'atelier des Embriachi[30], fait vraisemblablement partie elle aussi du cycle de Jason et illustre le dragon gardant la Toison. Ces deux ivoires possèdent, en outre, des dimensions très similaires. Cependant, comme pour les deux précédents, le même doute plane concernant leur appartenance à un même ensemble.

Pièces à l'authenticité douteuse

10. *Feuillet gauche de diptyque*, Paris, vers 1360/1380 (?) ou copie moderne (?)
Ivoire, 6,7 × 5,5 × 0,7 cm (MAH, inv. 12261 [legs Baird, 1926])
Pièce inédite

Ce feuillet représentant la scène de la Nativité se distingue par une certaine originalité iconographique. Comme dans bon nombre d'ivoires de la première moitié du XIVe siècle, la Vierge est allongée dans un lit (fig. 17) et caresse l'Enfant étendu dans sa crèche, le bœuf et l'âne couchés à ses pieds, Joseph assis à côté du lit. Un berger réaliste et pittoresque – éloigné de ses homologues nichés dans un rocher « vertical » communs dans les années 1320-1340[31] – reçoit le message de l'ange et, marchant courbé en s'appuyant sur son bâton, descend le long d'un fond rocheux vu en perspective. Ce berger en conversation avec l'ange est visible dans de nombreux ivoires de la seconde moitié du XIVe siècle[32]. Dans la pièce genevoise, nous remarquons un certain équilibre dans le calcul des propor-

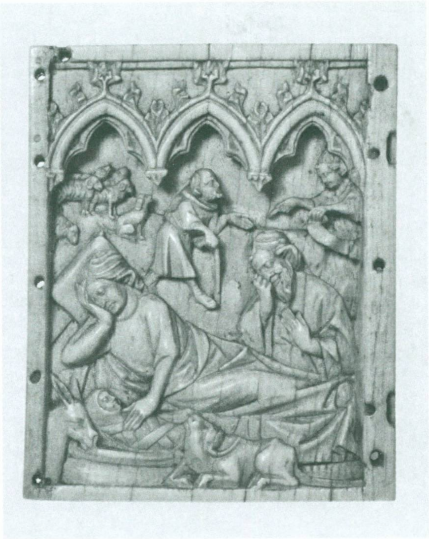
30. Le coffret de Saint-François d'Assise, celui de la Sainte-Chapelle, au Victoria and Albert Museum de Londres, et celui du Musée de l'ivoire à Erbach (voir TOMASI 2003, fig. 1-4, 6, 11-14, pp. 127-128, 130 et 136-140)

31. GABORIT-CHOPIN 2003, n°s 125, 126 a, 127, 127a, 129, 132, 156, 158, 165, 175 et 188 a ; KOECHLIN 1924, vol. III, n°s 315, 320, 775 et 783

32. En particulier dans un diptyque conservé à Copenhague pour lequel même Koechlin, qui ne reconnaissait d'ordinaire aucune qualité créatrice à l'ivoirerie gothique, en admettait l'originalité de composition (KOECHLIN 1924, vol. I, p. 175, KOECHLIN 1924, vol. II, p. 183, et KOECHLIN 1924, vol. III, n°s 292, 343, 348 *bis* et 453 ; GABORIT-CHOPIN 2003, n°s 125, 156, 158, 159, 165, 206, 218 et 821 ; BARNET/GABORIT-CHOPIN/LITTLE 1997, fig. VII-6, p. 104.

17 (à gauche). *Feuillet gauche de diptyque*, Paris, vers 1360/1380 (?) ou copie moderne (?) | Ivoire, 6,7 × 5,5 × 0,7 cm (MAH, inv. 12261 [legs Baird, 1926]) | Nativité

18 (à droite). *Baiser de paix*, Paris, vers 1350/1375 (?) ou copie moderne (?) | Ivoire, argent, pierres semi-précieuses, 12,2 × 8,8 × 0,7 cm (MAH, inv. AD 8910 [don Pierre Mérillon, 1994])



tions et un souci de recherche spatiale, visible dans l'approfondissement progressif du relief du bas vers le haut de la plaque, ce qui évoque les œuvres du deuxième quart du XIVe siècle. Certains traits de style renvoient à des œuvres parisiennes des années 1360/1380 – en particulier aux diptyques de la Passion et à leurs dérivés – comme les modestes renflements des drapés, qui confèrent aux vêtements un aspect légèrement mouvementé, les petits plis droits creusant profondément les tissus ou la manière dont les personnages en marche gardent leurs rotules rigoureusement droites[33]. Des détails tels que la position de la main de la Vierge appuyée sur le front, l'emplacement de l'âne à la droite de l'Enfant ou le geste de l'ange à l'arrière-plan apparaissent quelque peu inhabituels[34], et laissent planer un léger doute quant à l'originalité de la pièce.

11. *Baiser de paix*, Paris, vers 1350/1375 (?) ou copie moderne (?)
Ivoire, argent, pierres semi-précieuses, 12,2 × 8,8 × 0,7 cm (MAH, inv. AD 8910 [don Pierre Mérillon, 1994])
Pièce inédite

À une époque récente, on pensa bien faire en encadrant cet ivoire en haut-relief et au travail soigné dans un support-chevalet moderne en argent rehaussé de gros cabochons (fig. 18). Le crucifix, logé sous une arcade outrepassée, est pleuré par deux angelots qui se cachent le visage. Il est en outre flanqué d'une Vierge pâmée soutenue par les saintes femmes et d'un groupe de juifs gesticulant derrière saint Jean, ce dernier thème se généralisant dans l'iconographie de la Crucifixion durant la seconde moitié du XIVe siècle[35]. Les vêtements de la Vierge prennent une forme « en spirale » et retombent en traîne sur le sol[36] ; en outre, les personnages sont dotés de corps chétifs, de grands nez osseux et pointus, de doubles mentons, de barbes longues et touffues, de cheveux tracés en larges rayures dégageant le front, ce qui apparente cet ivoire aux œuvres du troisième quart du XIVe siècle, en particulier à celles produites dans l'entourage de l'atelier des « diptyques de la Passion », en activité à Paris vers 1350-1375[37]. Cependant, sur l'ivoire de Genève, la banderole tenue par un des juifs est remplacée par une épée, un détail qui apparaît sur quelques rares œuvres de la fin du XIVe siècle ; Koechlin parle à ce sujet d'un centurion[38], mais le personnage ne porte pas d'habits militaires et de surcroît sa coiffe ressemble à une couronne au cen-

33. GABORIT-CHOPIN 2003, n°s 125, 126 a, 156, 158, 159, 159 a, 177 a, 188 a, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 208 et 209

34. Nous en rencontrons cependant quelques exemples dans GABORIT-CHOPIN 2003, n°s 159 a, p. 398, 156, p. 392, 165, p. 407, 188 a, p. 436, 206, p. 470, 207, p. 471, et 243, p. 518

35. Il s'agit là du thème des juifs disputeurs : l'un montre le Christ en affichant une attitude de doute, l'autre cherche des arguments dissuasifs en tenant une banderole (voir GABORIT-CHOPIN 2003, n°s 154, 158 et 159 [vers 1320-1340] ; GABORIT-CHOPIN 2003, n°s 164, 168, 187, 188 et 188 a [1340-1360] ; GABORIT-CHOPIN 2003, n°s 203 a et 221 [1360-1380] ; GABORIT-CHOPIN 2003, n°s 205 et 207 [fin du XIVe siècle] ; KOECHLIN 1924, vol. I, p. 175, et KOECHLIN 1924, vol. III, n°s 234, 290, 292, 293, 315, 346 *bis*, 348 *bis*, 376, 481, 488 *bis*, 569, 570, 585, 590 et 600. Diptyques de la Passion : KOECHLIN 1924, vol. III, n°s 783, 784, 787, 788, 807, 808, 821, 823, 824, 825 et 836).

36. GABORIT-CHOPIN 2003, pp. 460-467. Ces caractères deviennent prédominants au fur et à mesure que l'on avance dans le siècle : GABORIT-CHOPIN 2003, n°s 168, 188 a, 203 a, 218 et 221 ; KOECHLIN 1924, vol. III, n°s 293, 320, 346 *bis*, 348 *bis*, 376, 585, 600, 783, 788, 795, 824, 833 et 836).

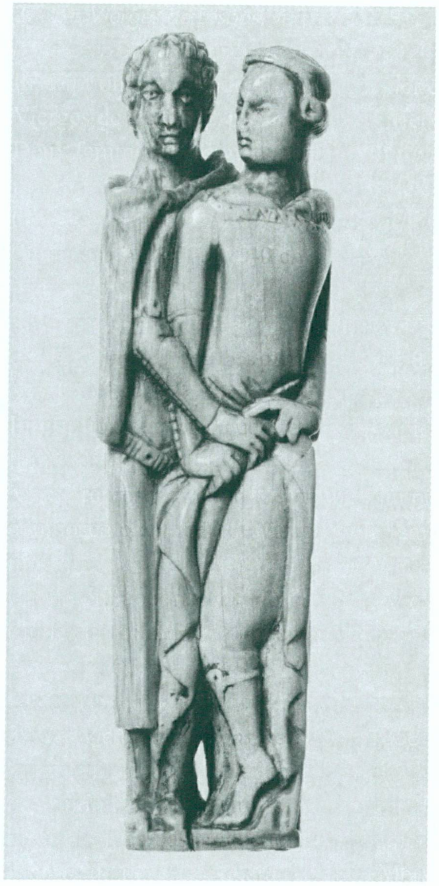
37. GABORIT-CHOPIN 2003, pp. 200-202, n°s 201 a, 203 et 203 a, KOECHLIN 1924, vol. III, n°s 788, 808 et 812.

38. KOECHLIN 1924, vol. I, n°s 220-222 et 228, KOECHLIN 1924, vol. III, n° 787 (1350-1375), GABORIT-CHOPIN 2003, n° 240 (vers 1400)

19-20. *Manche de couteau*, Alsace ou Rhénanie, vers 1370/1400 (?) ou copie moderne (?) | Ivoire, 8,6 × 2,3 × 1,1 cm (MAH, inv. AD 6150)

19 (à gauche). Vue de face

20 (à droite). Vue de dos



tre mamelonné. D'autres détails, comme la position fortement proéminente de la jambe droite du Christ, le voile descendant sous le cou de l'une des femmes soutenant la Vierge et la taille basse de cette dernière contribuent aussi à instiller quelques doutes concernant l'originalité de la pièce.

12. *Manche de couteau*, Alsace ou Rhénanie, vers 1370/1400 (?) ou copie moderne (?)
Ivoire, 8,6 × 2,3 × 1,1 cm (MAH, inv. AD 6150)
Acquis dans le commerce de l'art en 1986
Bibliographie : *Genava* 1987, fig. 96, p. 251

Ce manche de couteau[39], ajouré dans sa partie supérieure, est sculpté en ronde-bosse et travaillé avec de nombreuses reprises au trépan. L'œuvre représente deux amants enlacés dans une attitude très suggestive, l'homme situé derrière ayant insinué une main dans le décolleté de la dame, l'autre sous sa robe (fig. 19). Cette dernière affiche la mode vestimentaire des années 1350-1380 : une robe longue non ceinturée, au décolleté large et aux manches qui, amplement ouvertes à partir du coude, laissent entrevoir une tunique serrée par une rangée de boutons analogue à celle de l'homme[40]. Les traits caractéristiques des visages, larges, carrés et potelés, aux yeux très petits et rapprochés, à l'expression incisive, les attitudes démonstratives, le réalisme des proportions, le sens du goût pour les détails et le rendu des chaussures, les reprises abondantes des cheveux et des barbes au trépan, apparentent cet ivoire à une série de pièces rhénanes datées du dernier quart

39. *Sotheby's* 1986, p. 12, n° 10. Voir aussi GABORIT-CHOPIN 2003, n° 133, p. 364.

40. GABORIT-CHOPIN 2003, pp. 420-422 et n° 177 b, KOECHLIN 1924, vol. III, n°s 1109, 1204 a, 1270 et 1280

du XIVe siècle, en particulier à celles situées dans l'entourage de l'atelier du diptyque de Kremsmunster, œuvrant en Rhénanie durant la seconde moitié du XIVe siècle[41]. Cependant, l'épaule et le bras droits de l'homme semblent disloqués et presque inexistants au-dessous d'un manteau étrangement remonté autour du cou et descendant sur le bras en un pan allongé des plus incompréhensibles. Quant à la dame, son buste assume une position contradictoire par rapport à ses jambes, qui de surcroît se rejoignent au niveau des genoux pour diverger jusqu'à l'opposition au niveau des pieds, par ailleurs gainés de bottes insolites. Des incongruités sont aussi visibles dans les coiffures des deux personnages : boucles sphériques montées en grappe sur la tête de l'homme et, pour la dame, petits escouffins au niveau du visage et diadème derrière la tête (fig. 20). La somme de ces étrangetés nous alerte quant au caractère original de cette pièce.

41. GABORIT-CHOPIN 2003, n°s 216, 217 et 220, KOECHLIN 1924, vol. I, pp. 299-306 ; KOECHLIN 1924, vol. II, pp. 304-314 ; KOECHLIN 1924, vol. III, n°s 823 *bis*, 824, 825, 831, 832, 833, 836, 839, 841 et 844

Bibliographie

BARNET/GABORIT-CHOPIN/LITTLE 1997 — Peter Barnet, Danielle Gaborit-Chopin, Charles Little, *Images in Ivory · Precious Objects of the Gothic Age*, Detroit 1997

GABORIT-CHOPIN 1978 — Danielle Gaborit-Chopin, *Ivoires du Moyen Âge*, Fribourg 1978

GABORIT-CHOPIN 2003 — Danielle Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux · Ve-XVe siècle*, Paris 2003

Genava 1987 — Conservateurs des Musées d'art et d'histoire, «Acquisitions du Musée d'art et d'histoire en 1986», *Genava*, n.s., XXXV, 1987, pp. 207-277

GENGARO 1960 — Maria-Luisa Gengaro, «La bottega degli Embriachi», *Arte Lombarda*, 5, 1960, pp. 221-228

KOECHLIN 1924 — Raymond Koechlin, *Les Ivoires gothiques français*, 3 volumes, Paris 1924

LOCEY 1970 — Michael Locey, «La chastelaine de Vergy», *The Register of the Museum of Art · University of Kansas*, IV, 2, 1970, pp. 5-23

Medieval Ivories 1969 — Richard H. Randall (dir.), *Medieval Ivories in the Walter Art Gallery*, Baltimore 1969

MERLINI 1988 — Elena Merlini, «La bottega degli Embriachi ed i cofanetti eburnei tra trecento e quattrocento · Una proposta di classificazione», *Arte Cristiana*, 76, 1988, pp. 267-282

ROBB 1936 — David Robb, «The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries», *The Art Bulletin*, 18, 1936, pp. 480-526

Sotheby's 1986 — Sotheby's, *Important Medieval Works of Art, Renaissance and Baroque Bronzes and Other European Sculpture, London, Thursday, 11th December 1986*, Londres 1986

TOMASI 2001.1 — Michele Tomasi, *La bottega degli Embriachi*, Florence 2001

TOMASI 2001.2 — Michele Tomasi, «Baldassare Ubriachi, le maître, le public», *Revue de l'art*, 134, 2001, pp. 51-60

TOMASI 2003 — Michele Tomasi, «Miti antichi e riti nuziali · Sull'iconografia e la funzione dei cofanetti degli Embriachi», *Iconographica*, II, 2003, pp. 126-145

WEBER 1994 — Robert Weber, *Biblia sacra iuxta vulgatum versioinem*, Stuttgart 1994[4]

Crédit des illustrations

Auteur, fig. 6 | MAH, archives, fig. 4-5, 17 | MAH, Betina Jacot-Descombes, fig. 18 | MAH, Yves Siza, fig. 1-3, 7-16, 19-20

Adresse de l'auteur
Natacha Piano, historienne de l'art, chemin de la Favre 4, CH-1268 Begnins