Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 22 (1962)

Heft: 1-3: Festschrift für Hans Reinhardt

Artikel: Deux plaques d'ivoire de la Résurrection avec la représentation d'un Westwerk

Autor: Verdier, Philippe

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-164799

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: 12.12.2025

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

Deux plaques d'ivoire de la Résurrection avec la représentation d'un Westwerk

Par PHILIPPE VERDIER

(Planche 1)

La plaque d'ivoire reproduite planche 1*a* est l'un des rares ivoires carolingiens des collections américaines. A l'occasion d'une exposition au musée de Worcester, dans le Massachusetts, en 1937, A. Goldschmidt et C. R. Morey lui ont consacré de brèves remarques. A. Goldschmidt y a vu une synthèse d'un modèle emprunté au premier art chrétien et de traits caractéristiques des écoles de Reims et de Metz, Morey un descendant de la Crucifixion en or repoussé de l'Evangéliaire de Lindau, à la Bibliothèque Pierpont Morgan de New York – œuvre attribuable à Saint-Denis plutôt qu'à Reims – et un exemple de la manière avec laquelle l'imagination propre aux artistes carolingiens transforma le type traditionnel du saint Sépulcre dans la scène de la visite au tombeau des saintes Femmes au matin de la Résurrection[1]. L'ivoire fit partie de la collection Augustin Lambert[2]. Il fut acquis de Daguerre en 1925 par Henry Walters comme œuvre du groupe Liuthard, assortie de l'indication «donné en l'an 831 par le roi Lothaire à l'abbaye de Maroilles, Picardie» (en fait, Hainaut).

Comme sur d'autres plaques d'ivoire assignées au groupe Liuthard, la Crucifixion et la Résurrection, celle-ci représentée comme la visite à la tombe des trois saintes Femmes myrrhophores (Marc XVI, 1–8), sont fondues en une seule composition étagée de la double victoire remportée par le Christ, sur le péché, dans sa Crucifixion, et sur la mort, dans sa Résurrection. Une ondulation de terrain marque seule la limite entre les deux registres. La plaque de reliure Walters a dû orner le plat de reliure d'un Evangéliaire et avoir pour pendant une seconde plaque d'ivoire représentant l'Ascension[3].

Le Christ est crucifié sur l'arbre de vie écoté. Ce type de croix ne se trouve que sur la plaque d'ivoire qui a servi à baptiser le groupe Liuthard tout entier, celle que tailla le scribe imagier de ce nom et qui orna sans doute la couverture du Codex aureus de Charles le Chauve jusqu'à ce que l'empereur Henri II la fit transposer sur la reliure d'un Evangéliaire dont il fit don à la cathédrale

[1] *Dark Ages Exhibition*, Worcester, 1937, Cat. n° 62 ill. Les articles de A. Goldschmidt et de C. R. Morey sont une revue de cette exposition, *Parnassus* IX, 3, mars 1937, p. 30 ill., *Art News* XXXV, 21, 20 février 1937, p. 15, ill. p. 12, cf. C. R. Morey dans: *Journal of the Warburg Institute* VII, n^os^. I–II p. 1.

[2] Cf. cliché Giraudon 19162.

[3] La plaque d'ivoire représentant l'Ascension n° 35 de: A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und Sächsischen Kaiser*, tome I, Berlin 1914, p. 21, pl. XVI, a les mêmes dimensions que la plaque Walters (W.A.G. 71.142, 163 mm × 85 mm). La superposition de la Crucifixion et de la Résurrection en panneaux distincts caractérise au contraire l'iconographie du sujet dans le groupe dit «Ada», par exemple les plaques taillées dans un volet de diptyque qui ornaient le plat de reliure d'un Evangéliaire du début du IXe siècle, à la Bibliothèque de Vienne, cod. 1193, et que se partagent les musées de Berlin et de Florence: A. Goldschmidt n°s 8–9, pp. 11–12; 8 étant le n° 39 du catalogue des ivoires de Berlin par Vöge.

de Bamberg[4]. La croix est en forme de tau, ainsi qu'il est permis de le conjecturer d'après le rejet du titulus dans la bordure d'acanthes, bien qu'il soit théoriquement possible que le chef du Christ au nimbe crucigère en cache la partie supérieure. Serait-ce en vertu d'une influence de l'illustration du «Te igitur» qui décore le début du canon de la Messe dans les Sacramentaires carolingiens[5]?

Malgré l'usure de l'ivoire, il est certain que les yeux du Christ imberbe sont grand ouverts et que, par conséquent, bien que le Christ soit déjà mort en croix, comme l'atteste le geste de proclamation théophanique de Longin, dont la lance vient de percer son flanc, il est représenté théologiquement vivant et non comme ayant rendu l'esprit. L'iconographie du Christ mort sur la croix n'apparaît en Occident que dans le dernier tiers du Xe siècle, en Angleterre et en Allemagne, en étroite dépendance de la formule révolutionnaire adoptée par Byzance quelque temps après la défaite définitive des iconoclastes. Cependant les pouces sont déjà en abduction[6] et non repliés dans la paume, soit en adduction, comme l'a voulu l'iconographie occidentale du Crucifié avant les premières intrusions byzantines, et la tête est maintenant penchée, non plus tenue droite, comme dans les représentations, si conformes à l'art chrétien primitif comme au génie épique de l'Europe après les invasions germaniques, du Christ-Roi érigé triomphalement sur la croix. Le titulus de la croix, mêlé aux acanthes de la bordure, reproduit le texte complet de Saint Jean XIX, 19. Coupant le titulus, une main divine tient la couronne, l'«aurum coronarium» du Christ martyr, reçu et restitué par le Père en gage d'immortalité[7]. De part et d'autre du titulus, les «imagines clipeatae» du Soleil et de la Lune, portant des torches, comme ces images en sont parfois munies dans les ivoires carolingiens[8], se confondent avec la bordure d'acanthes dont cependant dépasse la partie inférieure de leur disque.

Les gestes de douleur de la Vierge et de saint Jean reproduisent des formules d'école devenues stéréotypées et mal comprises. Par exemple la Vierge, au lieu de lever sa main gauche voilée, tient de son poing crispé un pan de son manteau[9]. Le triangle esquissé par la lance de Longin et le roseau de Stéphaton dérive sa composition symétrique de l'iconographie de l'Orient méditerranéen, comme l'indiquent les fresques de Cappadoce, plus tardives mais établies sur des types traditionnels. On l'observe dans les ivoires surtout sur ceux de l'école de Metz et dans certains épigones tardifs du groupe dit d'Ada[10]. Le nœud du perizonium du Christ, qui s'évase autour de la ceinture, retombe entre les cuisses[11]. Le perizonium est retroussé de manière à ne découvrir que le genou

[4] Ex Bamberg n° 283, cod. lat. 4452 de la Bibliothèque de Munich. L'iconographie du Crucifié sur les plaques d'ivoire et les miniatures carolingiennes a été analysée avec des critères nouveaux et très précis par P. Thoby, *Le Crucifix des origines au Concile de Trente*, Paris 1959, p. 47 sq. L'ivoire de Munich (A. Goldschmidt n° 41, pp. 25–26, pl. XX) est reproduit dans cet ouvrage et comparé aux principaux documents artistiques de la crucifixion carolingienne.

[5] La crucifixion est restée cependant très rarement représentée dans la miniature carolingienne. Les ivoires n'observèrent pas cette retenue. D'autre part, le «Te igitur» est loin d'être le «locus classicus» de la crucifixion dans l'enluminure du IXe siècle. Par exemple le Sacramentaire de Drogon illustre le «Te igitur» typologiquement par le sacrifice d'Abraham et la rencontre d'Abraham et de Melchisédech, cependant que la crucifixion décore l'O de l'oraison *Omnipotens sempiterne Deus* du Dimanche des Rameaux (fol. 43 verso), cf. W. Köhler, *Die karolingische Malerei III. Zweiter Teil, Metzer Handschriften*, Berlin 1960, pl. 83 c.

[6] Ce trait est exceptionnel dans le groupe Liuthard des ivoires, mais il s'observe sur la crucifixion de l'Evangéliaire dit de François II, œuvre de l'école franco-insulaire, et sur celle du sacramentaire provenant de la cathédrale de Metz, qui est entourée, comme les plaques d'ivoire, d'une bordure de feuilles d'acanthe (C. Nordenfalk l'a attribué à l'école palatine de Charles le Chauve), ainsi que sur le chef-d'œuvre de l'école de Saint-Denis, la crucifixion en or repoussé de l'Evangéliaire de Lindau.

[7] Cf. A. Goldschmidt n°s 45, 96, 100, 114, 115.

[8] N°s 163 a, 166.

[9] Cf. un exemple de l'école palatine du début du IXe siècle, n° 8 de A. Goldschmidt avec la gesticulation forcée de 119b, 132a, 136, 139. Voir pour le geste de Longin proclamateur de la divinité du Crucifié, les numéros 85, 88, 137, 139, 142.

[10] Plaque d'ivoire à la cathédrale de Narbonne, n° 31.

[11] N°s 112, 117b, 119b, 130, 136, 137 et les trois œuvres d'art citées note 6.

droit, sa chute étant derrière les jambes. C'est là un indice d'une date relativement tardive dans le IXe siècle, qui s'ajoute à d'autres: la présence d'un suppedaneum et les pieds cloués joints, au lieu d'être ballant en rotation externe. Comme sur de nombreux ivoires carolingiens, cinq intailles et les rares Crucifixions peintes dans les manuscrits de la même période, le dragon lové au pied de la croix[12] et percé par elle marque le retour à l'un des premiers symboles du Christianisme, d'abord triomphant et bientôt religion d'Etat, celui que Constantin, au dire d'Eusèbe, adopta comme signe salutaire de la victoire et que lui et ses successeurs firent frapper sur leurs monnaies et sur leurs médailles. Mais ici ce n'est pas la langue de l'antique ennemi qui s'entortille autour du pied de la croix. C'est un filin et déjà la croix est traitée en hameçon, comme elle le sera au XIIe siècle dans le thème de la pêche de Léviathan, où elle appâte et capture l'ennemi de Dieu et du genre humain. Sur la plaque d'ivoire Walters la Résurrection est séparée de la crucifixion par une bande ondulée de terrain, sorte de boyau sectionné en mottes de terre. Cette bande a ses analogues sur des ivoires du milieu du IXe siècle qui se rattachent au groupe Liuthard[13]. M. de Montesquiou-Fezensac a décrit ces bandes de terrain comme «creusées ou gravées de lignes discontinues décrivant des courbes et des contrecourbes autour d'un point central»[14]. Mais c'est surtout le tracé en spirale abolissant la frontière entre les scènes, animées de passion, de la Crucifixion et de la Résurrection, qui inscrit d'une façon certaine l'ivoire Walters dans la lignée des ivoires Liuthard, celui de la Bibliothèque de Munich et une autre plaque qui dépend aussi de ce modèle à moins qu'elle ne découle d'un prototype commun, l'ivoire M 8022 du Musée de Liverpool (planche 1*b*)[15]. Dans les trois cas le mausolée qui sert de tombe au Christ est supposé vu d'en haut, dans une perspective panoramique. Ce point de vue accroît l'élan avec lequel il monte dans la partie de la composition assignée à la Crucifixion et empiète atmosphériquement sur elle, contribuant ainsi à l'exaltation de la croix. Le groupe et la mimique des trois saintes Femmes myrrhophores est très semblable dans l'ivoire de Liverpool et dans la plaque Walters. Mais dans celui-là le tombeau-mausolée est copié sur celui d'un ivoire de la Résurrection appartenant à l'art romain du Ve siècle (ou de la fin du IVe siècle) et en particulier sur une plaque du type de la Résurrection-Ascension au musée de Munich[16]. L'ivoire de Liverpool évoque à travers son modèle et d'une manière symbolique, car il ne saurait s'agir d'iconographie architecturale directe, le reliquaire monumental en plaques de marbre dont le roc funéraire du Golgotha avait été revêtu au centre de l'Anastasis de Jérusalem vers le milieu du IVe siècle[17]. Les tailleurs d'ivoires des environs de l'an 400 en Italie du Nord et en Provence le représentèrent conventionnellement d'après les monuments funéraires romains à deux étages: souche carrée et amortissement se terminant en calotte, du type du monument des Julii à Saint-Remy en Provence et de la «Conocchia» de Santa

[12] Nos 41, 44, 85, 86, 89, 100, 111, 112, 114, 117b, 130; cf. A. Goldschmidt, op. cit, tome II, Berlin 1918, nos 17, 29, 30, 59, 60, 67, 86, (cf. III 15, 23 et IV, 21). Voir les remarques de G. Swarzenski sur l'ivoire Walters: «Just a Dragon» dans *Studies....for Belle da Costa Greene*, ed. Dorothy Miner, 1954, p. 17. n. 7. fig. 139. Le motif passa de l'art carolingien dans l'art ottonien (revers gravé de la croix dite de Lothaire II à Aix-la-Chapelle, première croix de Mathilde à Essen).

[13] No 70 de A. Goldschmidt I, 45 du British Museum (Catalogue de Dalton), 254–1867 du Victoria and Albert Museum (Catalogue de M. H. Longhurst), plaque d'ivoire avec des scènes de la Passion, dans une collection privée, publiée par M. de Montesquieu-Fezensac, voir note suivante.

[14] M. de Montesquiou-Fezensac, *Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France...*, Paris 1954, pp. 143–149; sur cette plaque comme sur d'autres se rattachant au groupe Liuthard, dont la plaque Walters, les personnages empiétent par endroits sur l'encadrement d'acanthes qui n'est pas traité en cadre architectonique mais en limite picturale des scènes.

[15] F. Pulsky, *Catalogue of the Fejérváry Ivories*, Liverpool, 1856 no 37; C..T. Gatty, *Catalogue of Medieval and later Antiquities contained in the Mayer Museum, Liverpool. Free Public Museum*, Liverpool, 1883, no 30; A. Goldschmidt I, no 139; *Connoisseur*, American Edition, Avril 1955, no 4 p. 94; *Liverpool Ivories, Special Exhibition*, British Museum, septembre 1954 – mars 1955, no 16.

[16] W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters* 2a, Mayence 1952, no 110.

[17] Cf. W. F. Volbach, nos 111, 116, 215, et la visite de Marie-Madeleine et de l'autre Marie à la tombe sur les compartiments 4 et 5 du diptyque au trésor de la cathédrale de Milan (no 232), copie carolingienne tardive d'un modèle paléochrétien où le mausolée transmis par la tradition latine n'est plus compris: la porte du tombeau est ouverte à l'étage (!) de la rotonde.

Maria, à Capua Vetere[18]. Si le sépulcre de la Résurrection sur l'ivoire de Liverpool offre un exemple exceptionnel de renaissance d'un modèle d'architecture funéraire légué au Bas-Empire par l'art hellénistique, dans trois exemples du groupe des ivoires Liuthard le mausolée antique reçoit un troisième étage et prend l'aspect d'une tour-reliquaire[19]. Cette transformation s'est opérée sous l'influence des tours carolingiennes, tours de croisée de transept ou tours de massif occidental qui faisaient fonction, à l'est comme à l'ouest de l'église, d'un «turritus apex», signalant le dépôt de reliques lié à l'autel sous la tour, ou, dans le cas d'un «Westwerk» consacré au Sauveur, la présence de l'autel du Sauveur à l'étage du massif occidental[20].

L'ivoire Walters est le seul ivoire carolingien du groupe Liuthard[21] où le Saint Sépulcre ait pris l'aspect d'une «turris» carolingienne consacrée au Sauveur. A ce propos il convient de rappeler que non seulement le culte du Christ en tant que «salvator mundi» est dans son essence historique un culte impérial, intégré dans la «renovatio Romanorum imperii» des empereurs carolingien et ottoniens, mais que l'église-mère du Latran fut consacrée au Sauveur sous le pape Martin (649–653) et que la fête patronale des églises dédiées au Sauveur tombait le jour de Pâques[22]. L'aire de distribution des massif occidentaux dédiés au Sauveur dans les églises carolingiennes indique une forte concentration dans la région située entre Reims et la Manche: Saint-Riquier, dont le Westwerk fut imité à Werden, cathédrale de Reims dont le Westwerk inspira celui de la cathédrale de Hildesheim, Saint-Wandrille, Saint-Pierre de Jumièges. C'est la région dont nous supposons que l'ivoire Walters est originaire. Tous ses caractères le relient à des œuvres qui virent le jour à Saint-Denis (ou à Reims), ou dans une branche de l'Ecole de Saint-Denis qui peut être située à Corbie, ou au foyer des manuscrits du style franco-insulaire que Charles Niver a le premier localisé à l'abbaye de Saint-Amand, près de Valenciennes, dans le

[18] Sur les rapports archéologiques qui peuvent exister entre les ivoires occidentaux paléochrétiens et le «tugurium» qui s'élevait au centre de l'Anastasis de Jérusalem, voir E. Baldwin-Smith, «A source of Mediaeval art in France», *Art Studies II*, 1924, pp. 85–112, et K. J. Conant, «The original buildings at the Holy Sepulcre in Jerusalem», *Speculum* XXXI, I, Janvier 1956, pp. 1–48. Les pèlerins qui virent le tugurium après la prise de Jérusalem par les Arabes en 609 le décrivent encore comme un «rotundum tugurium» (Arculfe), comme un «sepulcrum in petra excisum, et illa petra stat super terram et est quadrans in imo et in immo subtilis» (Willibald). Leur description doit être interprétée par confrontation avec les enluminures des manuscrits grecs qui représentent seulement le roc même du tombeau avec la porte de la chambre funéraire, et avec les ampoules de Monza qui reproduisent le ciborium en forme de pavillon surmonté d'une croix, qui servait d'écrin ou de chasse au sépulcre et de sanctuaire pour les cérémonies religieuses qui s'accomplissaient autour de la tombe du Christ. Cf. A. Graber, *Martyrium*, Paris, 1946, pp. 264–267. Au témoignage négatif pour la valeur archéologique des ivoires occidentaux paléochrétiens, apporté par les ampoules de Monza, s'ajoute le couvercle du reliquaire peint sur fond d'or enfermé dans l'arca du Sancta Sanctorum, au Latran, au temps du pape Léon III.

[19] A. Goldschmidt I, nos 41, 44, 132 a.

[20] L'importance de la notion d'autel sous la tour-reliquaire est démontrée par la miniature du fol. 72 verso du Psautier écrit par Eadwine à Canterbury au milieu du XIIe siècle. Cette miniature, illustrant le verset 9 (8) du Psaume XL (XLI) et représentant un martyrium-chapelle à coupole, est copiée sur l'illustration correspondante du modèle du Psautier de Canterbury, le Psautier d'Utrecht (au fol. 24 de celui-ci). Mais alors qu'à l'intérieur de la chapelle funéraire du Psautier d'Utrecht on aperçoit le cadavre du Christ, vision extraordinaire qui, dans le Psautier carolingien, actualise le lit funéraire du Christ vénéré parmi les reliques de l'Anastasis de Jérusalem, le cadavre a été remplacé par un autel dans le Psautier de Canterbury.

[21] Sur la plaque d'ivoire 8 de A. Goldschmidt, à Berlin (cf. note 3), le saint Sépulcre est représenté par un massif flanqué de deux tourelles, qui peut être aussi bien interprété ainsi qu'un Westwerk ou qu'un thème d'architecture palatine. Il faut encore signaler l'ivoire 18 où deux gardes, au lieu d'être, comme sur les ivoires (et les sarcophages) latins, endormis d'un sommeil qui présage la résurrection du Christ, sont renversés comme morts par le prodige de cette résurrection et ainsi que le veut la tradition iconographique grecque, cependant qu'un troisième garde apparaît en vigie à l'ouverture de l'étage du mausolée. Cette inclusion des gardes dans la tour funéraire se retrouve encore plus nettement au fol. 58 du Sacramentaire de Drogon, ce qui semblerait indiquer que l'enlumineur s'est écarté de son modèle, un ivoire paléochrétien ou une copie carolingienne, délibérément, ou, plus simplement, ne l'a pas compris. Dans le tome II de A. Goldschmidt le saint Sépulcre est représenté dans quelques exemples comme un massif sans tour ou comme un compromis entre une tour de Westwerk et le *tugurium* de la tradition (nos 83, 85, 102, 103).

[22] Elle sera déplacée sous l'influence de Cluny au 6 août, anniversaire de la Transfiguration.

Hainaut[22 bis]. Il est donc stylistiquement et iconographiquement possible que cette plaque ait orné un Evangéliaire présenté à l'abbaye de Maroilles par Lothaire, mais certainement un demi-siècle au moins après la date supposée (831) du don royal. Elle se rattache bien au groupe Liuthard, mais n'indique par contre aucune liaison avec les premiers ivoires de Metz.

L'ange, tenant la «crux hastata», dont le sommet est brisé, a les pieds posés sur la dalle qui obturait l'entrée du roc funéraire à Jérusalem, mais au lieu d'être assis sur la pierre roulée, mentionnée dans l'Evangile de saint Matthieu, il est assis sur la base quadrangulaire de la tombe, tour minuscule qui a l'aspect d'un reliquaire en forme de «turris»[23]. Les acteurs du drame liturgique de Pâques sont aussi grands qu'elle, comme il est de règle dans les ivoires paléochrétiens de l'ouest. Deux gardes dorment dans leurs bras appuyés sur les corniches du monument, comme ils le font sur l'ivoire de Munich et sur celui de Liverpool. Un troisième répète le geste de proclamation théophanique de Longin. De même que celui-ci atteste que le Fils de Dieu est mort sur la Croix, celui-là témoigne par son bras levé que le Christ est ressuscité d'entre les morts. Au-dessus de l'ange la «turris» (en pierres) de la tombe du Christ s'achève en «tristegum», beffroi de bois à trois étages, dont la structure intérieure était faite d'une triple enrayure de poutres et d'un poinçon central, comme nous en connaissons la silhouette, par les documents graphiques, pour Saint-Riquier, Corbie, la cathédrale de Reims, la cathédrale de Chartres, et par les textes, pour deux églises mérovingiennes: la cathédrale de Nantes et Manglieu, en Auvergne, et pour les églises carolingiennes de Saint-Bertin, de Saint-Wandrille et de Saint-Florent-lès-Saumur[24]. L'auteur de la *Vita Sancti Boniti* mentionne la «nota trigona» de l'église des Apôtres à Manglieu[25]; il y avait trois cloches dans le campanile de l'église Saint-Pierre à Saint-Wandrille, comme dans le «turritus apex» de la cathédrale mérovingienne des Saint-Pierre-et-Paul, à Nantes, décrite par Fortunat, dont le carillon sonnait en l'honneur de la Trinité. «Et Trinitatis opem machina trina sonet»[26]. Comme la triple église des premiers siècles du christianisme, comme la basilique à trois nefs, la tour carolingienne à trois étages au-dessus de son massif carré est aussi une «forma triformis», qui, sous l'aspect d'un reliquaire monumental, exalte l'Unité et la Trinité de Dieu. La dédicace au Sauveur de la plus importante des abbatiales carolingiennes, l'église principale construite par saint Benoît, à Aniane, de 782 à 797, ne laisse aucun doute qu'elle fut choisie pour marquer une réaction contre le côté excessif qu'avait pris le culte des saints dans l'Empire franc et pour insister, sous le titre du Christ Sauveur, sur le mystère de la Trinité[27].

[22 bis] C. M. S. Niver, *A Study of certain of the more important manuscripts of the Franco-Saxon School*, Extract from Harvard University Graduate School of Arts and Sciences, Summaries of Theses, 1941.

[23] Comme le *Livre des Coutumes* de S. Dunstan nous l'apprend, la croix était déposée, dans le drame liturgique de Pâques, dans un reliquaire qui était *une imitation du tombeau du Christ*. Un tel reliquaire pouvait-il avoir la forme d'une tour? – comme celui qui fut miraculeusement déposé sur le rivage de Port-Bail, selon le rédacteur des *Gesta sanctorum patrum Fontanellensis Coenobii*, ou celui qui fut inventorié dans l'abbaye de Liessies, dans le Pas-de Calais, vers 1143 (voir le texte dans Raissius, *Hierogazophylacium Belgicum*, Douai, 1628, p. 285). Le reliquaire dit de Bégon, dans le trésor de Conques, qui date du Xe siècle, est en forme de tour et l'une de ses plaques d'argent représente le Christ en Majesté foulant aux pieds le lion et le dragon, c'est-à-dire *en ressuscité*, vainqueur de la mort et du péché, selon l'exégèse du vers 13 du psaume 90 (91).

[24] Cf. aussi St-Martin d'Angers, G. H. Forsyth, «St. Martin's at Angers and the Evolution of Early Mediaeval Church Tower». *Art Bulletin* XXXII, décembre 1950 p. 312.

[25] *M. G. H. Scriptores rerum merovingicarum* VI, ed. Krush (1913), p. 110 sq. L'église de la Vierge à Manglieu est décrite comme ayant une flèche «pentagonale» sur souche carrée. Faut-il entendre «à pans coupés»? D'après Grégoire de Tours il y avait aussi des flèches ou beffrois en bois à Saint-Anatolien de Clermont et au-dessus d'une église (la cathédrale?) de Narbonne, qui obstruait la vue devant le palais d'Alaric II (485–507). La première basilique de Saint-Martin de Tours avait vers la fin du Ve siècle deux tours ou massifs, l'un à l'ouest, l'autre à l'est, et par conséquent elle présentait déjà la polarité des églises à deux «turres» qui devint systématique à l'époque carolingienne.

[26] Voir le poème de Fortunat sur cette église: *M. G. H. Auctores antiquissimi*, IV 1, ed. Leo (1881), pp. 56–57 «...quadratumque levans crista rotundat opus machina trina...». La «machina trina» de Fortunat est l'équivalent du «tristegum» dans l'argot de métier des charpentiers carolingiens. Le terme «tristegum» est employé dans la description de la nouvelle tour de l'abbatiale de Saint-Bertin, construite après 860: Liber Miraculorum in: *AA. SS. Sept. II*, 597 sq.

[27] «(Benedictus) Salvatori basilicam construit cum claustro praegrandem; pia consideratione praeventus, non in alicujus

C'est aussi un Westwerk qui apparaît sur l'ivoire de la Résurrection de la collection Carrand (planche 1 *c*) au Musée National de Florence[28]. Je proposerai de le dater vers le milieu ou tôt dans la deuxième moité du XIe siècle, et de le rattacher, comme la plaque Walters, à un atelier du nord de la France. Tout est d'inspiration grecque ici, la composition comme l'iconographie, tout sauf la tombe. Suivant le chapitre 28 de l'évangile de saint Matthieu, les saintes Femmes sont réduites à deux. Mais la crainte et la panique qui les saisissent sont un trait emprunté à saint Marc (XVI, 8). Leur groupe angoissé vient de gauche[29]. L'ange est assis à droite sur la pierre roulée et son geste en contrapposto montre la tombe vide où le suaire abandonné porte témoignage sur la résurrection du Christ[30]. Son bâton de messager est celui des anges byzantins, non la « crux hastata » des Latins. L'artiste qui tailla l'ivoire eut certainement sous les yeux un modèle byzantin, soit une miniature du genre de celle de l'évangile de saint-Pétersbourg[31], soit plus probablement, l'un de ces reliquaires grecs renfermant une relique des « quinque linteamina » de la mise au tombeau et de la résurrection du Christ, du type de celui que saint Louis reçut de Constantinople et déposa au trésor de la sainte Chapelle[32]. Il est aujourd'hui au Louvre[33]. La pierre roulée sur laquelle est assis l'ange de l'ivoire du Bargello, étant décorée d'entrelacs et de strigiles, indique déjà par quel processus les occidentaux allaient transformer en sarcophage la pierre roulée que l'iconographie byzantine maintint distincte de la dalle qui obturait l'entrée de la tombe du Christ taillée dans le roc gardé dans l'Anastasis.

Le *Westwerk* de l'ivoire a le caractère schématique et symbolique usuel dans les représentations de monuments dans les manuscrits, où elles sont comme de l'architecture en sténographie. Mais le massif central est flanqué de tourelles-lanternons, grêles comme des minarets, ainsi qu'on les voit sur un ivoire ottonien représentant les Noces de Cana[34]. Cependant, c'est la plaque d'ivoire carolingienne de Dôle qui apporte le rapprochement le plus significatif, puisque le suaire ou linceul de la Résurrection y est placé dans un écrin qui est un autel, surmonté d'un reliquaire fantastique évoquant un martyrium à coupole et tours d'angle[35]. Les formes allongées, fortement maniérées des saintes Femmes sur l'ivoire Carrand, le profil en bâtons brisés de leurs figures n'ont d'analogues que sur deux autres ivoires du XIe siècle dont l'origine est imprécise[36]. Ces derniers s'apparentent à des ivoires classés comme anglais[37]. Mais les très rares ivoires dits anglais de cette

sanctorum praetitulatione sed in deificae Trinitatis nomine praefatam ecclesiam consecrare disposuit.» Vita S. Benedicti abbatis Anianensis in Gallia Narbonnensi, auctore Ardone, seu Smaragdo ejus discipulo, in: *Acta Sanctorum O.S.B. Paris* 1777, Sec. IV. p. I, à l'année 772 (corriger 782). Sur le rôle d'Alcuin dans la fixation de la liturgie gallicane de la Trinité, cf. A. Klaus, *Ursprung und Verbreitung der Dreifaltigkeitsmesse* XVI, Werl in Westfalen 1938.

[28] A. Goldschmidt II, n° 162, p. 49, pl. XLVI.

[29] L'iconographie grecque de la Résurrection à deux saintes Femmes d'après l'évangile de Matthieu est représentée dans le n° 18 de A. Goldschmidt, où les deux Femmes avec leurs encensoirs s'approchent cependant de la droite. Dans le n° 31 la troisième femme est à peu près invisible et le groupe s'approche de la gauche, l'Ange étant à droite. Les n°s 55 et 132a représentent aussi la contamination de la formule occidentale par le mouvement et la composition propres au type oriental.

[30] Les reliques du *sudarium* et des bandelettes apparaissent à Jérusalem vers 670 au plus tard (Arculfe dans Geyer, CSEL 39, 236). Pour les ivoires carolingiens signalons leur présence dans les n°s 34, 126, 147a, 148 de A. Goldschmidt.

[31] G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*, Paris, 1916, fig. 570.

[32] Labarte, *Histoire des Arts Industriels*, Album I pl. XXVI. E. Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie* IV 1, pp. 63–64. G. Schlumberger, *Un empereur byzantin au Xe siècle Nicéphore Phocas*, Paris 1890 p. 273. L. Bréhier, *La sculpture et les arts mineurs Byzantins*, Paris 1935, p. 87 pl. LVII.

[33] *Notice* de Laborde n° 841, *Notice* de Darcel n° 709.

[34] A. Goldschmidt I, n° 47. O. von Falke... *The Guelph Treasure*, Frankfurt/Main, 1930, pp 46–47, 173–175, pl. 6,22.

[35] A. Goldschmidt, n° 30, Xe siècle. Le saint Sépulcre figuré sur cet ivoire est très semblable à celui sur le dessin d'un feuillet de manuscrit carolingien du Xe siècle (avec soldats en sentinelles dans les petites tours flanquant la coupole), détaché du Ms. lat. 8318 à la Bibliothèque Nationale et inséré dans le Vat. Reg. lat. 596, cf. R. Stettiner, *Die illustrierten Prudentiushandschriften*, p. 10 pl. 17.

[36] A. Goldschmidt II, n°s 160, 161.

[37] La Vierge tenant le fleuron de l'arbre de Jessé, au Louvre, et l'Adoration des Mages au Victoria and Albert Museum. M. H. Longhurst, *English Ivories*, London 1926, pp. 23–24, pl. 24–25.

époque ne devraient-ils pas, ainsi que le groupe également très restreint de ceux que Goldschmidt dénomma «Mosans-Rhénans», être attribués à une école de la Manche, localisée dans le nord de la France, dans une région équidistante des foyers artistiques du sud-est de l'Angleterre et du diocèse de Liège et sur la route des influences byzantines venues de l'Allemagne par Cologne? La miniature de la Résurrection de l'Evangéliaire du Collège Wadham, à Oxford, vers 1040, est comme une version tardive, byzantinisée au point de vue du style, d'un ivoire Liuthard et il n'y manque même pas un souvenir du «tristegum»[38]. C'est vraisemblablement une œuvre du scriptorium de Canterbury, mais ses bordures sont typiquement dans le style de l'école de Winchester. Or, la bordure de l'ivoire du Bargello est caractérisée par le jaillissement à ses quatre angles de ces rosaces à pétales crispés qui sont la marque du style de Winchester. Elle est comparable non seulement aux panneaux décoratifs d'un Evangéliaire enluminé au New Minster de Winchester, au début du XIe siècle, et à ceux du Psautier contemporain de Bury St. Edmunds[39], mais plus encore à l'ornementation mixte de ces manuscrits du nord de la France qui représentent le style franco-insulaire à son déclin avec ingérence du répertoire décoratif de Winchester, comme la Bible enluminée d'Arras (ms. 559) qui provient de l'abbaye de Saint-Vaast[40].

[38] D. Talbot-Rice, *English Art 871–1100*, pl. 64a.
[39] E. G. Millar, *La Miniature anglaise du Xe au XIIe siècle*, Paris 1926, pl. 16 et 19, pp. 85–86.
[40] A. Boutemy, Une Bible illuminée de Saint-Vaast à Arras (ms. 559) *Scriptorium* IV 1, 1950, pl. 7, cf. p. 67 sq.

PROVENANCE DES PHOTOS

Planche 1*a*: Photo Walters Art Gallery, Baltimore 1, Maryland.
Planche 1*b*: Photo Liverpool Public Museum, Liverpool, England.
Planche 1*c*: Photo Museo Nazionale (Bargello), Firenze.

a

b

c

a Plaque d'ivoire, IXe siècle. Baltimore (Maryland), Walters Art Gallery.

b Plaque d'ivoire, IXe siècle. Liverpool (England), Liverpool Public Museum.

c Plaque d'ivoire, XIe siècle. Firenze, Museo Nazionale (Bargello).

PHILIPPE VERDIER: DEUX PLAQUES D'IVOIRE DE LA RÉSURRECTION AVEC LA REPRÉSENTATION D'UN WESTWERK