



Musée universitaire de Louvain

Emmanuelle Mercier
Erika Rabelo
Matthieu Somon

Formes du salut

PUL - PRESSES
UNIVERSITAIRES
DE LOUVAIN

Formes du salut

Emmanuelle Mercier
Erika Rabelo
Matthieu Somon

Formes du salut



Cet ouvrage accompagne l'exposition **Formes du salut** initialement prévue au Musée L du 8 mai au 16 août 2020. Suite à la pandémie de Covid-19 et à la fermeture obligatoire du musée, elle a dû être reportée et se tiendra finalement au printemps 2022. Les auteurs de l'ouvrage sont également les commissaires de l'exposition.

This book accompanies the **Formes du salut** exhibition, which was originally scheduled to be held at Musée L from 8 May to 16 August 2020. Following the Covid-19 pandemic and the mandatory closure of the museum, it had to be postponed and will eventually be held in the spring of 2022. The authors of the book are also the curators of the exhibition.

Emmanuelle Mercier

Docteure en histoire de l'art et conservatrice-restauratrice
Collaboratrice scientifique à l'IRPA

Erika Rabelo

Conservatrice-restauratrice
Collaboratrice scientifique à l'IRPA

Matthieu Somon

Boursier postdoctorant de Strycker en histoire de l'art pour la Fondation Sedes Sapientiae
Faculté de théologie UCLouvain



Les auteurs remercient

Said Amrani, Eline Aubert, Hans Ausloos, Stéphane Bazzo, Chloé Bodin, Régis Burnet, Christine Cession, Talitha Cooreman, Muriel Damien, Marta Darowska, Ralph Dekoninck, Violette Demonty, Elisa de Jacquier, la famille de Strycker, Elodie de Zutter, Irina Emelyanova, Catherine Fondaire, Éric Gaziaux, Véronique Geniets, André Geubel, Françoise Goethals, Cécile Glaude, Ward Hendrickx, Arnaud Join-Lambert, Sussane Kummer, Anne-Marie Kumps, Manon Léchenne, Eva Lecluyse, Isabelle Lecocq, Stijn Lenaerts, Julie Mauro, Jean-Louis Mignot, Daniel Alejandro Pérez Chamorro, Suzanne Peters, Hervé Pigeolet, Clémentine Roche, Myriam Serck, Agna Van Rillaer, Jana Sanyova, Erica Sartori, Frits Scholten, Marcel Teugels, Sandy Van Wissen et Michel Weemans



© Presses universitaires de Louvain, 2020
Dépôt légal: D/2020/9964/24
ISBN: 978-2-87558-958-3
ISBN pour la version numérique (PDF): 978-2-87558-959-0
Imprimé en Belgique par CIACO scrl – n° d'imprimeur: 100700

Tous droits de reproduction, d'adaptation ou de traduction, par quelque procédé que ce soit, réservés pour tous pays, sauf autorisation de l'éditeur ou de ses ayants droit.

Traduction en anglais: ElaN Languages
Graphisme et mise en page: Joëlle Deuse (Musée L)
Coordination éditoriale: Clémentine Roche et Françoise Goethals (Musée L)

Diffusion: www.i6doc.com, l'édition universitaire en ligne
Sur commande en librairie ou à
Diffusion universitaire CIACO
Grand-Rue, 2/14
1348 Louvain-la-Neuve, Belgique
Tél. 32 10 47 33 78 - Fax 32 10 45 73 50
duc@ciaco.com

Distributeur pour la France:
Librairie Wallonie-Bruxelles
46 rue Quincampoix - 75004 Paris
Tél. 33 1 42 71 58 03 - Fax 33 1 42 71 58 09
librairie.wb@orange.fr

Préface

André Geubel

Président de la Fondation *Sedes Sapientiae*

La publication *Formes du salut* est le fruit d'une constellation d'opportunités et des choix réalisés au sein d'une collaboration qui réunit, depuis 1997, les destinées de la Faculté de théologie de l'UCLouvain et de la Fondation *Sedes Sapientiae*.

Cette dernière, juridiquement rattachée à notre Université, a pour objet la promotion de la Faculté de théologie en mettant à sa disposition les moyens financiers lui permettant notamment d'octroyer des bourses d'études et de soutenir la recherche ainsi que l'enseignement en théologie. Depuis sa création, elle a financé la recherche de plus de 55 chercheurs issus de 20 pays et 4 continents et organisé 23 cycles de conférences. Son objectif prioritaire est celui de financer, sur base d'une sélection scientifique rigoureuse, des doctorant·e·s et postdoctorant·e·s en théologie.

Fin 2015, la coïncidence entre un legs important de la famille de Strycker au bénéfice de la Fondation *Sedes Sapientiae* et le Musée L alors en gestation apparaît providentielle. En effet, elle permet d'envisager la concrétisation d'un souhait de longue date : celui de marier dans un projet de recherche commun, art et spiritualité. Dans cette perspective, la Fondation décide d'apporter son aide financière à la finalisation de la scénographie du Musée et d'ouvrir une nouvelle bourse postdoctorale intitulée « Bourse postdoctorale Baron et Baronne Cecil de Strycker » en hommage et remerciement aux généreux donateurs.

Matthieu Somon, docteur en histoire de l'art de l'Université Panthéon-Sorbonne (Paris I) et lauréat de la sélection du Comité scientifique de la Fondation, voit sa recherche postdoctorale déjà appréciée de tous couronnée d'une nouvelle opportunité. Il obtient en effet, au travers de son

The publication of this book 'Formes du salut' is the fruit of a series of opportunities and choices made as part of a collaboration that has brought together the UCLouvain Theology Faculty and the Fondation *Sedes Sapientiae* since 1997.

The latter, which is legally attached to our University, aims to promote the Theology faculty by providing the financial means enabling it to offer study grants and to support research and teaching in theology. Since its creation, it has financed the research of more than 55 researchers from 20 countries and 4 continents, and organised 23 conference cycles. Its priority aim is to finance, doctoral and post-doctoral students based on rigorous scientific selection.

At the end of 2015, the coincidence between a large legacy from the de Strycker family to the Fondation *Sedes Sapientiae* and the Musée L, which was still under development, was fortuitous. It made it possible to envisage the fulfilment of a long-time hope: marrying art and spirituality in a common research project. In this perspective, the Foundation decided to provide financial support to the finalisation of the Museum's scenography and to open a new post-doctoral grant entitled 'Baron and Baroness Cecil de Strycker's post-doctoral grant' in homage and thanks to the generous donors.

The research of Matthieu Somon, doctor in history of art at the Université Panthéon-Sorbonne (Paris I) and winner of the Foundation's Scientific Committee selection, is being praised by all and rewarded with a new fortuitous opportunity. Through his research mandate in connection with the Musée L, Matthieu obtained the right to study a collection of religious sculptures from the Val Duchesse Abbey, which were bequeathed to the Royal Trust by the late Abbot

mandat de recherche en lien avec le Musée L, de pouvoir étudier une collection de sculptures religieuses en provenance de l'abbaye de Val Duchesse, léguées à la Donation royale par feu l'abbé Mignot. Il s'acquittera avec succès de cette tâche malgré les contraintes de temps et d'organisation imposées.

Cette extra-ordinaire statuaire, restaurée par Emmanuelle Mercier et Erika Rabelo à l'Institut royal du patrimoine artistique, et la véritable exégèse des modifications qui lui ont été imposées dans la « chair » au cours du temps, constituent l'objet même de l'exposition et de l'ouvrage qui l'accompagne. Qu'ils puissent nous initier aux formes du salut, ouvrir notre connaissance à l'histoire des pratiques culturelles anciennes et conduire notre esprit à la pédagogie biblique intemporelle des œuvres d'art.

Mignot. He succeeded in this task despite the time and organisational constraints imposed.

This extraordinary statuary restored by Emmanuelle Mercier and Erika Rabelo at the Institut royal du patrimoine artistique, and the true exegesis of the changes which were imposed on their 'flesh' over time, are the subject of the exhibition and the book. May it introduce us to the forms of salvation, expand our knowledge of old worshipful practices and guide our minds through the timeless Biblical teachings of works of art.

FORMES DU SALUT

Introduction

Cet ouvrage, destiné à accompagner et documenter l'exposition *Formes du salut* est centré sur sept sculptures et un panneau peint, tous en provenance de la collection de l'abbé Adolphe Mignot (1903-2001) et mis en dépôt au Musée L par la Donation royale. Prieur de Val Duchesse à Auderghem, cet abbé qu'on appelait communément «l'ermite de Val Duchesse», a rassemblé un ensemble étonnant de sculptures religieuses médiévales et renaissantes en provenance d'Espagne, de Flandres et de France, ainsi que des vases grecs, étrusques et italiotes. Grâce au Fonds Baillet Latour, ces sculptures ont bénéficié d'une campagne de restauration à l'Institut royal du patrimoine artistique (IRPA). L'ouvrage souhaite mettre en valeur ce travail de conservation-restauration mené par Emmanuelle Mercier et Erika Rabelo, conservatrices-restauratrices, ainsi que leur équipe à l'IRPA. Au-delà de son utilité pratique qui garantit leur salut matériel, c'est-à-dire la pérennité et la transmission des œuvres aux générations futures, l'intervention de conservation-restauration renouvelle aussi la documentation relative à l'historique et aux usages de ces sculptures, souvent remaniées au gré des circonstances de leur exposition et liées à la notion chrétienne de salut. C'est cet apport historique qu'entendent mettre en évidence l'exposition et ce catalogue, à travers une sélection d'œuvres censées agir sur le salut des chrétiens avant et après la mort.

L'apparence stable que nous prêtons communément aux sculptures religieuses anciennes vient de notre méconnaissance et de la superficialité de notre attention. Un examen plus minutieux révèle une histoire autrement mouvementée et captivante. Les formes statiques que nous regardons aujourd'hui peuvent être considérées comme des sortes de palimpsestes colorés qu'on n'a cessé de modifier et de repeindre jusqu'au début du 20^e siècle pour les adapter aux attentes changeantes des fidèles. L'approche des conservatrices-restauratrices permet en effet de retracer presque

This catalog and the exhibition *Formes du salut* (Forms of salvation) focus on seven sculptures and a painted panel, all from the Abbot Adolphe Mignot's collection (1903-2001) which were submitted to the Musée L by the Belgian Royal Trust. Prior of Val Duchesse in Auderghem, this abbot, who was often called 'the Val Duchesse hermit', collected an astonishing series of Medieval and Renaissance religious sculptures from Spain, Flanders and France as well as Greek, Etruscan and Italiote vases. Thanks to the Baillet Latour fund, these sculptures have been restored at the Institut royal du patrimoine artistique (IRPA). The book wants to highlight this conservation-restoration work led by Emmanuelle Mercier and Erika Rabelo, the conservators-restorers, with their team at IRPA. Beyond its practical use, which guarantees their material salvation, i.e. the sustainability and transmission of works to future generations, the work of conservation-restoration also renews the documentation relating to the history and uses of these sculptures, which are often reworked according to the circumstances of their exhibition and relate to the Christian notion of salvation. The exhibition and its catalog aim to highlight this historical contribution, through a selection of works intended to affect Christians' salvation before and after death.

The stable appearance that we commonly attribute to old religious sculptures stems from our misappreciation and the superficiality of our attention. A more meticulous and extensive examination reveals an eventful and captivating history. The static forms that we look at today may be considered as sorts of coloured palimpsests that were continuously modified and repainted until the beginning of the 20th century, to adapt them to the changing expectations of the faithful. The conservators-restorers' approach enables us to retrace, almost layer after layer, the history of the multiple changes made to these sculptures, which are linked to considerations that are both aesthetic and circumstantial, but united around the notion of salvation for those



-
 Avant de rejoindre la chapelle Sainte-Anne de Val Duchesse, les sculptures étaient disposées dans l'appartement de l'abbé Mignot à Woluwe-Saint-Lambert, 1957
 -

couche après couche l'histoire des multiples modifications qu'ont connues ces sculptures, et qui sont liées à des considérations à la fois esthétiques et circonstancielles, mais aussi à la notion de salut pour qui les contemplait et les utilisait. En explorant la matérialité et les procédés de composition de cette demi-douzaine d'œuvres, et en les confrontant à des œuvres, à des archives et à des manuscrits anciens, on peut esquisser une sorte de pragmatique de l'art chrétien et s'employer à documenter l'inscription de ces sculptures dans la vie culturelle des époques médiévale et moderne. *Formes du salut* vise ainsi à proposer un aperçu concret et circonstancié des pratiques religieuses anciennes qui s'articulaient à ces œuvres peintes et sculptées de façon à revitaliser la place de l'art religieux au sein du musée. Car quoique déconnectés de leurs espaces d'efficacité initiaux, ces objets peints et sculptés constituent de tangibles témoignages de la vie spirituelle passée. Quelques sculptures restées dans un environnement ecclésial ou conventuel ont d'ailleurs échappé à l'oubli et à la désactivation que provoque habituellement leur insertion dans un musée, et sont de ce fait encore opérationnelles, c'est-à-dire qu'elles sont encore des objets de dévotion qui suscitent des pratiques rituelles, comme les processions et les pèlerinages encore en vigueur de nos jours en Europe et en Amérique latine, notamment.

who contemplated and used them. By exploring the materiality and composition processes of this half a dozen works and by comparing them to contemporary works and to archives and old manuscripts, one may sketch a sort of pragmatic approach to Christian art and work to document how these sculptures were part of a life of worship in the Medieval and Early Modern eras. *Formes du salut* therefore aims to provide a concrete and circumstantial overview of the old religious practices surrounding these painted and sculpted works so as to revitalise religious art within the museum. Because, although they are disconnected from their initial spaces, these painted and sculpted objects are a tangible testimony to spiritual life in the past. A few sculptures that remain in an ecclesial or conventional environment have escaped from the oblivion and the deactivation usually resulting from being placed in a museum, and are therefore still operational, i.e. they are still objects of devotion for ritual practices, such as processions and pilgrimages that still take place today in Europe and Latin America, in particular.

In the aim of documenting old religious sculptures and paintings' contexts of uses, Ingrid Falque's and Philippe Plagnieux's essays analyse the status and functions of the religious carved and painted images in Medieval Europe. Then, we will detail the technical study of the



- La **Lamentation** de l'abbé Mignot exposée aujourd'hui dans l'espace permanent au 4^e étage du Musée L.
-

Dans cette optique de mise en valeur des contextes d'utilisation des sculptures et des peintures religieuses anciennes, les essais d'Ingrid Falque et de Philippe Plagnieux analysent les statuts et fonctions des images religieuses peintes et sculptées dans l'Europe médiévale. Nous présenterons ensuite l'étude technique des sculptures car elle éclaire l'analyse de leurs usages dévotionnels originels. Ces usages concernent tout d'abord l'accès au salut et la transmission de la Sagesse divine incarnée aux vivant-e-s par les sculptures des *Trônes de la Sagesse* (*Sedes sapientiae*). Ces sculptures seront examinées de manière comparative et en documentant leurs emplacements et fonctions avant leur arrivée au Musée L. Les iconographies du *Calvaire*, de la *Lamentation sur le Christ mort* et de la *Dormition de la Vierge* ont plus particulièrement trait à la préparation de la mort en vue du salut éternel. Toutes trois fournissent aux fidèles des modèles exemplaires de mort pieuse qui seront envisagés à la lumière des réflexions sur la mort et les fins dernières (eschatologie) que les théologiens chrétiens ont développées à l'époque de la première modernité. C'est donc la participation de ces sculptures à la vie religieuse des époques médiévales modernes et contemporaines et plus précisément leur rôle dans la quête du salut par les fidèles chrétiens qui sera au cœur de cet ouvrage. **MS**

sculptures because it sheds light on the analysis of their original devotional uses. These uses firstly concern the access to salvation and the transmission of the divine wisdom embodied in the living by the *Thrones of Wisdom* (*Sedes sapientiae*) sculptures. These sculptures will be examined comparatively, and by documenting their locations and functions before their arrival at the Musée L. The iconographies of the *Calvary*, *Lamentation over the dead Christ* and the *Dormition of the Virgin* more specifically relate to the preparation of death for eternal salvation. All three provide the faithful with exemplary models of pious death, which will be examined in the light of discussions about death and the last things (eschatology) that Christian theologians developed in the Early Modern period. Therefore, the contribution of these sculptures to religious life in the Medieval, Early Modern and Contemporary eras, and more specifically their role in the quest for salvation by the Christian faithful, will be at the core of this book. **MS**

LES IMAGES RELIGIEUSES AU MOYEN ÂGE

DISCOURS, PRATIQUES ET USAGES

Ingrid Falque

F.R.S.-FNRS/UCLouvain

« Nous vivons aujourd’hui dans une ère de l’image », voici un lieu commun souvent répété, tant les productions visuelles, fixes ou animées, rythment et animent notre quotidien depuis l’avènement de la photographie, du cinéma, de la télévision et plus récemment d’internet. Même s’il s’agit d’une réalité qui n’a pas lieu d’être mise en doute, il n’en demeure pas moins que les périodes qui ont précédé la nôtre se caractérisent également par une riche culture visuelle. Et c’est notamment le cas du Moyen Âge. Comme l’écrivait il y a quelques années Jean-Claude Schmitt, grand spécialiste des images médiévales, « les 12^e et 13^e siècles marquent l’avènement d’une civilisation chrétienne des images »¹, dans laquelle celles-ci occupent non seulement une place prépondérante, mais où elles remplissent également des fonctions diverses et variées. Dans la culture médiévale, les images religieuses – qui seront au cœur de cet essai – sont évidemment prédominantes même si, il convient de le rappeler, les productions visuelles profanes ne sont pas en reste.

Comme de nombreux historien-ne-s et historien-ne-s de l’art l’ont bien démontré ces dernières décennies, la période généralement comprise comme le Moyen Âge central et tardif (soit du 11^e au 15^e siècle) voit en Occident un développement et une valorisation sans précédent des formes et des fonctions des images religieuses². Ces dernières prennent alors une importance de plus en plus grande, tant dans les interactions sociales des hommes et des femmes de l’époque que dans la manière dont ils et elles conçoivent leur relation au sacré. Ainsi, à partir du 11^e siècle, les images religieuses acquièrent une légitimité grandissante en tant que supports de pratiques culturelles, liturgiques, paraliturgiques et dévotionnelles. Dans les pages qui suivent, nous nous proposons d’explorer les principaux

‘Today we are living in the era of the image’ — this is a saying that is often repeated, as static or animated visual creations have punctuated and illustrated our daily lives since the arrival of photography, film, television and more recently, the Internet. Even if this is a reality that does not have to be questioned, there are still periods before ours which also featured a rich visual culture. And this is the case of the Middle Ages. As stated a few years ago by Jean-Claude Schmitt, a great expert in medieval images, ‘the 12th and 13th centuries saw the arrival of a Christian civilisation of images’¹, in which these occupied not only a prominent position, but where they also fulfilled diverse and varied roles. In medieval culture, religious images — which will be the focus of this essay — were clearly prominent, even if, I would like to recall, profane visual creations were not far behind.

As many art historians have shown in recent decades, the period generally understood as the central and late Middle Ages (or the 11th to the 15th century) saw the unprecedented development and enhancement in the West of the forms and roles of religious images². The latter took on greater and greater importance, both in social interactions between men and women at the time, and in the way in which they conceived their relationship with the sacred. Therefore, from the 11th century onwards, religious images acquired a growing legitimacy as objects used for worshipful, liturgical, paraliturgical and devotional practices. In the following pages, I will explore the main uses of religious images, illustrating them with chosen examples. I will address them in light of medieval discourse on the image, which is the basis and/or the result of these uses, in order to grasp the wealth of visual culture at the

usages des images religieuses en les illustrant par quelques exemples choisis. On les abordera à la lumière des discours médiévaux sur l'image qui fondent et/ou découlent de ces usages, afin de saisir la richesse de la culture visuelle de l'époque. Notre attention se focalisera principalement sur la peinture religieuse dans ses dimensions culturelles, liturgiques et dévotionnelles.

La culture de l'*imago*, le crédo grégorien et la justification des images

Afin de bien comprendre la variété des fonctions et pratiques des images religieuses au Moyen Âge, il convient d'abord de se tourner vers les théories médiévales de l'image (même si les usages des images s'en sont souvent écartés) afin de cerner ce que les penseurs médiévaux entendent lorsqu'ils parlent d'image (*imago*). En effet, dès les premiers siècles du Moyen Âge, les théologiens élaborent des théories de l'image visant à en justifier l'existence et l'utilisation dans un contexte religieux.

On remarquera tout d'abord que le processus de légitimation de l'image repose sur des fondements bibliques qui ont permis le développement d'une « culture de l'*imago* » à la période médiévale³. Dans le premier livre de la Genèse (1, 27), Dieu affirme qu'il créa l'homme « à son image et sa ressemblance » (*ad imaginem et similitudinem dei*). Mais si l'homme est à l'image de son créateur et qu'il a dans un premier temps pu jouir de la vision de Dieu, le péché originel l'a ensuite plongé dans la « région de dissemblance » (*regio dissimilitudinis*), de laquelle il devra réchapper en restaurant son image et en retournant à son état originel d'avant la chute. La promesse de ce retour est assurée par le mystère de l'incarnation: le Christ, image du Père, est en effet descendu sur terre pour accomplir le salut. L'incarnation marque ainsi un moment fondamental dans l'histoire sainte, mais aussi pour la théorie médiévale des images: en la figure de son Fils, Dieu s'est fait chair et ce faisant,

time. My attention will mainly be focused on the worshipful, liturgical and devotional aspects of religious paintings.

The culture of the *imago*, the Gregorian creed and the justification of images

In order to understand the variety of functions and practices of religious images in the Middle Ages, we must first focus on medieval theories of the image (even if the uses of these images were often remote from these) in order to identify what medieval thinkers meant when they talked about image (*imago*). From the first centuries of the Middle Ages onwards, theologians developed theories about images, aiming to justify their existence and use in a religious context.

First of all, it should be noticed that the process to legitimise images is based on Biblical foundations that enabled the development of a 'culture of the *imago*' in the medieval period³. In the first book of Genesis (1, 27), God states that he created man 'in his own image' (*ad imaginem et similitudinem dei*). But although man is in the image of his creator and could initially look upon God, original sin plunged him into the 'region of unlikeness' (*regio dissimilitudinis*), from which he must escape by restoring his image and returning to his original state before the fall. The promise of this return is made by the mystery of incarnation: Christ, the image of the Father, came down to earth to give salvation. The incarnation is a fundamental moment in the holy story, as well as for the medieval theory of images: in the figure of his Son, God became flesh, and in doing so, he enabled the production of images⁴. The notion of image brings God, Christ and man into contact. In doing this, it is placed at the foundation of medieval Christian anthropology and through this even acquires unparalleled legitimacy. It should also be mentioned that the Latin term *imago* has a broader meaning than its accepted meaning in English. In medieval culture, the *imago* was not only a primary theological and anthropological notion, as we

il a permis la production d'images⁴. La notion d'image met ainsi en relation Dieu, le Christ et l'homme. Ce faisant, elle se situe au fondement de l'anthropologie médiévale chrétienne et elle a acquis par là même une légitimité sans pareille. On notera également que le terme latin *imago* revêt un sens plus large que son acception française. Ainsi, dans la culture médiévale, l'*imago* est non seulement une notion théologico-anthropologique de premier plan, comme on vient de le voir, mais elle se rapporte aussi au domaine de l'image mentale et de l'imaginaire et à celui de l'image matérielle⁵. Cela étant établi, que disent les théologiens médiévaux de l'*imago*, et des objets figurés et de leurs fonctions dans le contexte religieux en particulier ?

C'est au pape Grégoire le Grand (590-604) que l'on doit l'une des premières tentatives de légitimation des images, qui deviendra par la suite «la» référence en la matière pendant tout le Moyen Âge et même au-delà. Cette justification grégorienne des images est triple, comme nous allons le voir. C'est plus précisément dans deux lettres adressées à Serenus, évêque de Marseille accusé d'actes iconoclastes suite à des dérives idolâtriques de ses fidèles, que Grégoire développe son propos sur l'utilité des images⁶. Il y écrit notamment: «autre chose est en effet d'adorer une peinture, et autre chose d'apprendre par une scène représentée en peinture ce qu'il faut adorer. Car ce que l'écrit procure aux gens qui lisent, la peinture le fournit aux analphabètes qui la regardent»⁷. Les images seraient ainsi une «bible des illettrés», mais elles serviraient aussi comme l'explique le pape à son évêque, à fixer dans la mémoire les épisodes de l'histoire sainte et à susciter un élan de componction (autrement dit une attitude de regret et d'humilité) conduisant à l'adoration de la Trinité. Voici donc en quoi consiste la triple justification grégorienne des images.

Ces lettres n'ont pas été conçues par leur auteur comme des textes normatifs destinés à codifier l'utilité de l'image religieuse en général. Toutefois, la triple justification des images attribuée à Grégoire le Grand s'est assez rapidement imposée comme un véritable crédo, repris et répété par les théologiens médiévaux soucieux de

have just seen, but it also relates to the mental image and imagination, and the material image⁵. With this having been established, what did medieval theologians say about the *imago*, the objects depicted and their roles in the religious context in particular?

To the pope Saint Gregory the Great (590-604) we owe one of the first attempts to legitimise images, and he became 'the' benchmark on the topic during the whole Middle Ages, and even beyond. This Gregorian justification of images is threefold, as we will see. Specifically in two letters sent to Serenus, Bishop of Marseilles, who was accused of iconoclastic acts following the idolatrous crimes of his followers, Gregory explored his thoughts on the utility of images⁶. He wrote: 'one thing is to adore a painting, and another thing is to learn what one must adore from a scene depicted in painting.' Because, what writing gives people who read it, painting gives to the illiterate who look at it'⁷. Images would therefore be a 'bible for the illiterate', but they would also serve, as explained by the pope to his bishop, to set the episodes of the holy story in memory and to stimulate a surge of compunction (in other words an attitude of regret and humility) leading to the adoration of the Trinity. This is the threefold Gregorian justification for images.

These letters were not designed by their author as standard texts to codify the use of the religious image in general. Nevertheless, the threefold justification of images attributed to Saint Gregory the Great soon became a real creed that was used and repeated by medieval theologians who wanted to legitimise the increasingly widespread use of images in the religious field. Although this threefold justification has so often been cited by image philosophers, it is not however representative of the variety of actual practices — whether worshipful, liturgical or devotional — involving images, as well as the profusion and diversification of types of religious image during the medieval period⁸.

In his correspondence with Serenus, Saint Gregory the Great took care to specify several

légitimer l'usage de plus en plus vaste des images dans le champ religieux. Si cette triple justification a été si souvent convoquée par les penseurs de l'image, elle n'est pas pour autant représentative de la variété des pratiques effectives – qu'elles soient culturelles, liturgiques ou dévotionnelles – impliquant des images, ainsi que de la profusion et de la diversification des types d'images religieuses au cours de la période médiévale⁸.

Dans sa correspondance adressée à Serenus, Grégoire le Grand prend soin de préciser à plusieurs reprises qu'il ne faut pas adorer les images. Si celles-ci sont destinées à provoquer un sentiment de componction chez le fidèle, ce dernier se doit d'adorer Dieu et non l'image. Cependant, une telle affirmation allait peu à peu modifier la manière dont on envisageait le rapport aux images religieuses. En effet, une version interpolée d'une lettre adressée par Grégoire à l'ermite Secundinus aborde la question du culte des images⁹: le passage apocryphe de la lettre stipule que le pape aurait envoyé deux tableaux représentant le Christ, la Vierge, saint Pierre et saint Paul à l'ermite car ce dernier souhaitait prier devant ces images non seulement afin de se remémorer l'histoire du salut, mais aussi «atteindre les choses invisibles au moyen des choses visibles (*per visibilia invisibilia*)»¹⁰. Cette version interpolée de la lettre de Grégoire le Grand est utilisée à la fin du 8^e siècle par le pape Hadrien 1^{er} pour réhabiliter le culte des images, qui avait été proscrit par les Carolingiens. Contrairement à Basile de Césarée, les théologiens carolingiens affirment en effet que le transitus vers le sacré ne peut pas se produire par les images, mais seulement par le corps des saints et les reliques¹¹. Le culte des images s'apparente à leurs yeux à de l'idolâtrie. En se référant à l'autorité de Grégoire le Grand dans sa lettre à Secundinus, Hadrien 1^{er} ouvre ainsi la voie au succès des images de culte dans l'Europe médiévale.

Images et culte

Le développement du culte des images en Occident est un processus long et lent, dont il est

times that images should not be worshipped. Although these are intended to create a feeling of compunction in the faithful, the latter must worship God and not the image. However, this statement would gradually change the way in which one saw the relationship with religious images. An interpolated version of a letter sent by Gregory to the hermit Secundinus appeared during the 18th century. It discussed the worship of images⁹: the apocryphal passage of the letter stipulates that the pope had sent two paintings depicting Christ, the Virgin, Saint Peter and Saint Paul to the hermit because the latter wanted to pray before these images not only to remember the story of salvation, but to 'achieve invisible things through visible things (*per visibilia invisibilia*)'¹⁰. This interpolated version of Gregory the Great's letter was used at the end of the 18th century by Pope Adrian I to rehabilitate the worship of images, which had been banned by the Carolingians. Unlike Basil of Caesarea, Carolingian theologians state that the transitus toward the sacred cannot take place through images, but only through the bodies of saints and relics¹¹. The worship of images was equivalent in their eyes to idolatry. Referring to the authority of Gregory the Great in his letter to Secundinus, Adrian I paved the way to the success of religious images in medieval Europe.

Images and worship

The development of the worship of images in the West was a long and slow process, of which it is still difficult to trace all the stages precisely¹². In this respect, the transition from the first to the second millennium was an important turning point, with two features: firstly, the transition from the cross to the crucifix, i.e. a cross with a sculpted depiction of Christ's dead body, which is the case of the *Gero Cross* kept at Cologne Cathedral and made c. 970; and secondly, the transition of the shrine containing relics to reliquary statues, such as the famous reliquary statue of Saint Foy of Conques, which became a pilgrimage destination due to its many miracles¹³. These two types of image were

-
Fig. 1 - Artiste italo-byzantin, **Notre-Dame de Grâce**, vers 1340
Tempera sur bois, 35,5 x 26,5 cm
Cambrai, Cathédrale Notre-Dame de Grâce
-



encore difficile de retracer toutes les étapes avec précision¹². À cet égard, le passage du premier au deuxième millénaire marque un tournant important, avec deux faits marquants: d'une part le passage de la croix au crucifix, c'est-à-dire une croix comportant une représentation sculptée du corps du Christ mort, comme c'est le cas de la *Croix de Géro* conservée à la cathédrale de Cologne et réalisée vers 970; et d'autre part le passage de la châsse contenant des reliques aux statues-reliquaires, comme la célèbre statue-reliquaire de sainte Foy de Conques qui devient un but de pèlerinage grâce à ses nombreux miracles¹³. Ces deux types d'images se développent de manière considérable au cours des 11^e et 12^e siècles et on leur voue des cultes de plus en plus importants, là où précédemment on ne vénérât que les reliques.

Au 13^e siècle, comme le remarque Jean-Claude Schmitt, «sur tous les plans – iconographie, liturgie, théologie, droit canon – la culture chrétienne des images est définitivement établie en Occident»¹⁴. C'est aussi à cette époque qu'apparaît le panneau peint en Occident, et plus précisément en Italie. Ces premiers tableaux peints occidentaux sont largement tributaires des icônes byzantines importées en Europe. Représentant pour la plupart des portraits du Christ et de la Vierge, ils remplissent alors des fonctions culturelles dont l'importance perdurera pendant plusieurs siècles¹⁵.

La cathédrale de Cambrai conserve entre ses murs l'une de ces images de culte peintes sur panneau les plus vénérées dans les anciens Pays-Bas à la fin du Moyen Âge, à savoir *Notre-Dame de Grâce*, aussi connue sous le nom de *Madone de Cambrai* (fig. 1)¹⁶. De petites dimensions, le panneau montre la Vierge à l'Enfant à mi-corps se détachant d'un fond d'or comme le veut la tradition des icônes byzantines. Marie enlace son Fils et tient son visage contre le sien, tandis que l'Enfant porte la main droite contre le menton de sa mère. Les deux protagonistes dirigent leur regard

considerably developed during the 11th and 12th centuries and they were worshipped more and more, where previously one would only venerate relics.

In the 13th century, as remarked by Jean-Claude Schmitt, 'on all levels – iconography, liturgy, theological and canonical law – Christian image culture was permanently established in the West'¹⁴. It was also in this period that the painted panel appeared in the West, and more specifically in Italy. These first western paintings are broadly based on Byzantine icons imported into Europe. Most of them depicting portraits of Christ and the Virgin, they fulfilled religious roles whose importance would last for several centuries¹⁵.

Cambrai Cathedral keeps between its walls one of the most venerated images of worship painted on panels in the old Netherlands at the end of the Middle Ages, namely *Our Lady of Grace*, also known by the name *Cambrai Madonna* (fig. 1)¹⁶. In a small format, the panel shows the half-body of the Virgin with Child against a gold background in the tradition of Byzantine icons. Mary holds her Son in her arms with his face against hers, while the Child holds his right hand against his mother's chin. The two protagonists direct their glance

-
Fig. 2 - Hayne de Bruxelles, **La Vierge à l'Enfant**
Huile sur bois, 61,9 × 36,2 cm
Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art
-

vers le spectateur, établissant ainsi un contact visuel avec lui. *Notre-Dame de Grâce* est une icône italo-byzantine datée des environs de 1340 et relevant du type éléousa (ou *Vierge de tendresse*, comme les gestes de la Vierge et de son fils l'attestent). L'histoire de cette image miraculeuse est bien documentée: le panneau est ramené de Rome en 1440 par le chanoine Fursy de Bruille, qui l'avait reçu en 1426 de Jean Allarmet, cardinal de Brogny dont il était secrétaire¹⁷. L'icône est alors tenue comme étant un portrait authentique de la Vierge, peint par saint Luc et ayant effectué plusieurs miracles. En 1450, le chanoine la lègue à la cathédrale de Cambrai, qui l'installe en grandes pompes dans une chapelle consacrée à la Trinité un an plus tard. Le culte de *Notre-Dame de Grâce* est instauré à la cathédrale dans la foulée et en 1453 est fondée une confrérie destinée à assurer la conservation et la vénération de l'image miraculeuse. L'icône est portée en procession pour la première fois en 1455, lors de la fête de l'Assomption. À partir de cette date, des milliers de pèlerins issus de toutes les couches de la société se déplacent pour lui rendre hommage et dans l'espoir de recueillir ses faveurs. Même le duc de Bourgogne Philippe le Bon se rend à Cambrai en 1457 pour adresser ses prières à l'icône et son fils Charles le Téméraire l'imita en 1460.

La célébrité de *Notre-Dame de Grâce* est en outre attestée par la réalisation de nombreuses copies de l'icône. En effet, en 1454, Jean de Bourgogne, comte d'Estampes, demande au peintre brugeois Petrus Christus d'exécuter trois copies du tableau¹⁸, tandis que le chapitre cathédral de Cambrai commande pas moins de douze copies au peintre Hayne de Bruxelles. Si la plupart de ces répliques sont aujourd'hui perdues, le Nelson-Atkins Museum of Art de Kansas City conserve cependant une œuvre qui, selon toute vraisemblance, est l'un des douze tableaux réalisés par Hayne de Bruxelles (fig. 2)¹⁹. Le panneau de Kansas City emprunte en effet à son modèle italo-byzantin la composition, l'attitude générale des figures,



© Nelson-Atkins Museum of Art

towards the viewer, making eye contact. *Our Lady of Grace* is an Italo-Byzantine Icon dating from c. 1340 of the eleusa type (or *Virgin of Tenderness*, as the gestures of the Virgin and her son show). This history of this miraculous image is well documented: the panel was brought from Rome in 1440 by the canon Fursy de Bruille, who had received it in 1426 from Jean Allarmet, Cardinal of Brogny whose secretary he was¹⁷. The icon was then held as an authentic portrait of the Virgin, painted by Saint Luke, which had performed several miracles. In 1450, the canon bequeathed it to Cambrai Cathedral, which installed it with great pomp and ceremony in a chapel devoted to the Trinity a year later. The worship of *Our Lady of Grace* began in the cathedral around this time and in 1453 a friary was founded to preserve and venerate the miraculous image. The icon was carried in a procession for the first time in 1455, at the Feast of Assumption. From this date, thousands of pilgrims from all levels of society travelled to pay homage to it, in the hope of receiving its favours. Even the

ainsi que le fond d'or et les costumes, mais on remarquera cependant qu'il ne s'agit pas d'une réplique exacte. Le peintre bruxellois a en effet « actualisé » la madone en lui conférant un air plus affectueux et un style plus naturaliste caractéristique de l'art des Primitifs flamands²⁰.

Les copies de *Notre-Dame de Grâce* par Petrus Christus et Hayne de Bruxelles semblent en outre avoir revêtu une dimension politique dans un contexte particulier²¹. Les deux commandes ont en effet été passées peu de temps après la chute de Constantinople en 1453, un événement crucial qui a poussé Philippe le Bon à lancer un projet de croisade contre les Ottomans. Afin de mener ce projet à bien, le duc devait lever des fonds importants. Il est possible que le comte d'Estampes et l'évêque de Cambrai, qui faisaient partie de ses proches, aient mené une campagne de soutien pour lever ces fonds et commandé ces copies de *Notre-Dame de Grâce* – une icône considérée comme venant d'Orient à l'époque et symbolisant la lutte à mener pour reconquérir Constantinople – afin de les offrir aux généreux bienfaiteurs qui avaient pris part au projet.

De manière plus générale, un tel phénomène de copie d'une image de culte en de multiples exemplaires n'est pas un cas isolé, bien au contraire. Comme l'a montré Hans Belting, les répliques d'images culturelles et/ou miraculeuses étaient perçues comme des témoins de l'image originale et étaient dès lors investies des mêmes pouvoirs miraculeux que leurs modèles. La légende de certaines images prétend d'ailleurs que leurs copies se seraient miraculeusement reproduites et qu'elles auraient à leur tour accompli des miracles. En d'autres termes, on considère alors les copies comme des émanations de l'image de culte, dont elles partagent les privilèges et les pouvoirs²², et on les vénère également.

Images et liturgie

Comme l'écrit Belting, « à la fin du Moyen Âge, l'ancienne image culturelle représente le pôle

Duke of Burgundy, Philip the Good, went to Cambrai in 1457 to pray to the icon, and his son, Charles the Bold, did the same in 1460.

The celebrity of *Our Lady of Grace* is also demonstrated by the many copies of the icon. In 1454, John of Burgundy, Count of Estampes, asked the Bruges painter Petrus Christus to make three copies of the painting¹⁸, while the Cambrai Cathedral chapter ordered no fewer than twelve copies from the Brussels painter Hayne of Brussels. Although most of these replicas are now lost, the Nelson-Atkins Museum of Art in Kansas City does however have one painting, which in all likelihood is one of the twelve paintings painted by Hayne of Brussels (fig. 2)¹⁹. The Kansas City panel borrows the composition and general attitude of the figures, as well as the gold background and the costumes, from its Italo-Byzantine model, but we do however notice that it is not an exact replica. The Brussels painter has 'modernised' the Madonna by giving her a more affectionate air and more natural style, characteristic of the art of the Flemish Primitives²⁰.

The copies of *Our Lady of Grace* by Petrus Christus and Hayne of Brussels also seem to have a political aspect in a specific context²¹. The two commissions were made shortly after the fall of Constantinople in 1453, a crucial event that encouraged Philip the Good to launch a crusade against the Ottomans. In order to carry out this project, the Duke had to raise substantial funds. It is possible that the Count of Estampes and the Bishop of Cambrai, who were in his close circle, led a campaign of support to raise these funds and commissioned copies of *Our Lady of Grace* – an icon considered as coming from the East at the time and symbolising the fight to be led to reconquer Constantinople – to give them to the generous benefactors who took part in the project.

More generally, this phenomenon of the replication of a cult image in several copies is not an isolated case, quite the opposite. As shown by Hans Belting, replicas of worshipful and/or miraculous images were perceived as witnesses of the

opposé de l'image privée. Elle est au centre de l'attention publique et constitue parfois le véritable emblème d'une communauté ecclésiastique ou étatique. La reconnaissance de son unicité, son histoire miraculeuse et ses liens avec l'instance officielle qui la possède la placent d'emblée hors de portée des désirs individuels; seules les copies peuvent servir à un usage privé. Toutefois, ce type d'image culturelle était exceptionnel. En revanche, chaque église qui se respectait possédait une image d'autel peinte ou sculptée»²³. En effet, la fin du Moyen Âge voit se développer de manière considérable les retables d'autels, ceux-ci se multipliant dans les églises et prenant des formes différentes selon les régions d'Europe.

Le 13^e siècle est une époque de changements dans les pratiques liturgiques en Occident, et ceux-ci sont d'une importance considérable pour les relations entre art et liturgie et pour le développement des retables en particulier. L'autel est le centre des performances liturgiques, qu'il s'agisse des messes quotidiennes ou des célébrations de fêtes. Plus précisément, la table d'autel est le lieu où repose et où est exposée l'hostie consacrée lors de la messe. Les célébrations liturgiques qui y sont accomplies sont intimement liées à la notion de commémoration. L'eucharistie est vécue comme une actualisation et une commémoration du sacrifice du Christ, de même que les fêtes des saints sont destinées à perpétuer leur mémoire.

En 1215, le quatrième Concile de Latran confirme la doctrine de la transsubstantiation, ce qui implique un changement de la position du prêtre pendant la célébration eucharistique. Si jusqu'alors, le prêtre célébrait la messe face aux fidèles, il est désormais amené à consacrer le pain et le vin puis à procéder à l'élévation en faisant face à l'autel et en leur tournant le dos. Cette évolution n'est pas sans conséquence pour l'imagerie religieuse placée sur l'autel: l'*antependium* (ou devant d'autel), sur lequel se trouvait jusque-là l'essentiel de la décoration figurée de l'autel, est alors masqué par le prêtre pendant la messe. Ce changement favorise ainsi le déplacement de l'imagerie vers

original image and were therefore invested with the same miraculous powers as their models. The legend of certain images also claims that their copies were miraculously reproduced and that they in turn accomplished miracles. In other words, the copies were then considered as emanations of the image of worship, whose privileges and powers they shared²², and they were also venerated.

Images and liturgy

As Belting wrote 'at the end of the Middle Ages, the old image of worship was now at the opposite extreme of the private image. It was at the centre of public attention and sometimes the real emblem of an ecclesiastical or state community. The recognition of its uniqueness, its miraculous history and its ties with the official body that owned it immediately placed it outside the reach of individual desires: only copies could serve a private use. However, this type of cult image were exceptional. However, each self-respecting church had a painted or sculpted altar image'²³. At the end of the Middle Ages, altarpieces developed considerably, becoming more and more common in churches and taking on different forms in the different regions of Europe.

The 13th century was a time of change in liturgical practices in the West, and these were of considerable importance in the relationship between art and liturgy for the development of altarpieces in particular. The altar is the centre of liturgical performance, whether daily mass or festival celebrations. More specifically, the altar table was the place where the holy wafers lay during mass. The liturgical celebrations made there are intimately linked to the notion of commemoration. The Eucharist is experienced as reliving and commemorating the sacrifice of Christ, just as saints' days are intended to perpetuate their memory.

In 1215, the fourth Council of Latran confirmed the doctrine of transsubstantiation, which involved a change in the priest's position during the



-
 Fig. 3 - Simone Martini, **Polyptyque de sainte Catherine**, 1319
 Tempera sur bois, 195 x 340 cm
 Pise, Museo Nazionale di San Matteo
 -

la table d'autel et le succès des retables, dont l'existence était déjà attestée aux périodes antérieures, mais qui connaissent un succès de plus en plus important à partir du 13^e siècle²⁴.

Les premiers retables sont pour la plupart sculptés en pierre ou orfèvres²⁵, mais les retables en bois, peints ou sculptés, deviennent rapidement prédominants et l'on observe le déploiement de traditions régionales. Ainsi, les retables italiens se présentent généralement sous la forme de polyptyques muraux composés de panneaux fixes dont la monumentalité s'accroît et dont les encadrements se complexifient avec le temps. Le *Polyptyque de sainte Catherine* peint par Simone Martini en 1319 pour l'église des Dominicains de Pise est un bel exemple de cette tendance à la monumentalité (fig. 3). Composée de sept travées verticales et d'une prédelle présentant un vaste ensemble de figures en buste, l'œuvre est en effet le plus grand retable commandé pour une église conventuelle en Italie à l'époque (195 x 340 cm)²⁶. Les grands panneaux du registre médian comportent les effigies de la Vierge au centre, entourée des saints Dominique, Jean, Marie-Madeleine, Catherine, Jean-Baptiste et Pierre de Vérone. Le registre supérieur est composé de panneaux de plus petite taille présentant les douze apôtres tandis que la partie supérieure des travées, de format triangulaire, comporte les portraits de figures vétérotestamentaires avec le Christ bénissant au centre. Enfin, la prédelle montre les effigies d'autres saints et saintes. En associant l'ensemble de ces figures, le retable offre un programme iconographique complet mettant en évidence non seulement le Christ et la Vierge,

Eucharistic celebration. Although until then, the priest celebrated mass with the faithful, he now had to consecrate the bread and wine then perform the elevation with his back turned. This change was not without consequence on the religious imagery placed on the altar: the *antependium* (or front of the altar), which until then had the main figured decoration of the altar, was now hidden by the priest during mass. This change facilitated the imagery's move to the altar table and the success of altarpieces, whose existence is already shown in previous periods, but which saw greater and greater success from the 13th century²⁴.

The first altarpieces were mostly sculpted in stone or hand-crafted in gold²⁵, but painted or sculpted wooden altarpieces soon became predominant and we can see the deployment of regional traditions. This way, Italian altarpieces were generally in the form of wall polyptychs composed of fixed panels whose monumental nature was emphasised and whose frames became more complex overtime. The *Polyptych of Saint Catherine* painted by Simone Martini in 1319 for the Pisan Dominicans' church is a wonderful example of this tendency towards monumental polyptychs (fig. 3). Composed of seven vertical rows and a predella with a vast set of bust figures, the work is the largest altarpiece commissioned for a convent church in Italy at the time (195 x 340 cm)²⁶. The large panels of the median register contain the effigies of the Virgin at the centre, surrounded by the Saints Dominic, John, Mary Magdalene, Catherine, John the Baptist and Peter of Verona. The upper register is composed of smaller

mais aussi les saints de l'ordre auxquels on souhaitait rendre hommage et servant ainsi à la propagande des Dominicains.

De leur côté, les retables nordiques (anciens Pays-Bas et pays germaniques) sont composés d'un panneau central fixe, doté de volets mobiles, que l'on peut ouvrir ou fermer. Ces volets sont généralement peints ou sculptés sur les deux faces, ce qui permet d'offrir différentes vues et thèmes iconographiques aux fidèles. Les modalités d'ouverture et de fermeture des retables sont intimement liées à la célébration de la messe devant l'autel. En dépit de l'absence d'une tradition ferme, il semble ressortir de divers documents que les retables étaient fermés la plupart du temps. On ne les ouvrait généralement que lors des célébrations eucharistiques dominicales et aux jours de fête²⁷. En outre, pendant le Carême, on maintenait les retables fermés, même durant l'office.

Les retables nordiques sont tantôt entièrement peints, tantôt entièrement sculptés. Certains présentent également une combinaison des deux techniques, à l'instar du *Retable de la Crucifixion* réalisé à la demande du duc de Bourgogne Philippe le Hardi par le sculpteur Jacques de Baerze et le peintre Melchior Broederlam vers 1395²⁸. Représentant diverses scènes de l'Enfance et de la Passion du Christ, cet imposant triptyque se compose d'une caisse sculptée centrale et de deux volets dont les faces intérieures sont sculptées et les faces extérieures sont peintes. Il était destiné à la chapelle de la chartreuse de Champmol à Dijon, où le duc souhaitait être enterré, et témoigne de l'important mécénat des ducs de Bourgogne à la charnière des 14^e et 15^e siècles²⁹. En commandant ce retable pour les chartreux de Champmol, le duc espérait que ces derniers prieraient pour le salut de son âme et celui de ses proches.

C'est une approche similaire qui a poussé Joos Vijd et Elisabeth Borluut, un couple de riches patriciens gantois, à commander à Jan et Hubert van Eyck un retable qui est aujourd'hui l'une des œuvres les plus célèbres de l'histoire de la peinture occidentale: le *Polyptyque de*

panels presenting the twelve apostles while the upper part of the rows, in a triangular format, carries the portraits of Old Testament figures with the blessing Christ at the centre. Finally, the predella shows the effigies of other saints. By bringing together all these figures, the altarpiece provides a comprehensive iconographic display highlighting not only Christ and the Virgin, but also the saints of the order to which one wanted to pay homage, thereby serving the Dominicans' propaganda.

Nordic altarpieces (old Netherlands and Germanic countries) are composed of a fixed central panel, with mobile flaps, that you can open or close. These flaps are generally painted or sculpted on both sides, which offer different iconographic views and themes to the faithful. The methods for opening and closing altarpieces are intimately linked to the celebration of mass before the altar. Despite the absence of a strong tradition, it appears, from various documents, that altarpieces were closed most of the time. They were generally only opened during Sunday Eucharistic celebrations and on festival days²⁷. Furthermore, during Lent, the altarpieces were kept closed, even during the service.

Nordic altarpieces were sometimes painted, sometimes entirely sculpted. Some also show a combination of both techniques, like the *Retable de la Crucifixion* made at the request of Philip the Bold, Duke of Burgundy by the sculptor Jacques de Baerze and the painter Melchior Broederlam towards 1395²⁸. Depicting various scenes from the Childhood and Passion of Christ, this imposing triptych comprises a sculpted central case and two flaps whose inner sides are sculpted and outer sides are painted. It was intended for the chapel of the Chartreuse de Champmol in Dijon, where the duke wanted to be buried, and bears witness to the important patronage of the Dukes of Burgundy at the turn of the 14th and 15th centuries²⁹. By commissioning this altarpiece for the monks of Champmol, the Duke hoped that they would pray for the salvation of his soul and those of his family.



-
 Fig. 4 - Hubert et Jan van Eyck, **Polyptyque de l'Agneau mystique**, 1432
 Huile sur bois, 375 x 520 cm (ouvert)
 Gand, cathédrale Saint-Bavon
 -

l'Agneau mystique (fig. 4)³⁰. La commande du retable prend place dans un vaste programme de fondation à l'église Saint-Jean de Gand (actuelle cathédrale Saint-Bavon où le retable est encore conservé). L'œuvre était destinée à la chapelle familiale des Vijd, dans laquelle une messe en l'honneur de Dieu, de la Vierge et de tous les saints devait être célébrée quotidiennement pour la mémoire des fondateurs et de leurs ancêtres. Composé de vingt-quatre panneaux, le *Polyptyque de l'Agneau mystique* présente un programme iconographique ambitieux, se déployant sur ses deux faces et en phase avec sa fonction commémorative et liturgique. Le thème du retable peut en effet être compris comme une véritable synthèse de la foi chrétienne. Chaque élément important de l'histoire du salut y est représenté, du péché originel incarné par Adam et Ève à l'adoration de l'Agneau, symbole du Christ qui a racheté les péchés de l'humanité par son sacrifice au centre du panneau central, en passant par l'Annonciation, véritable promesse de salut. Le couple de commanditaires est intégré à cette histoire du

It was a similar approach that encouraged Joos Vijd and Elisabeth Borluut, a wealthy couple from Ghent, to commission an altarpiece from Jan and Hubert van Eyck that today is one of the most famous works in the history of Western painting: the *Polyptych of the Mystic Lamb* (fig. 4)³⁰. The altarpiece was commissioned as part of a vast foundation programme at Saint John's Church in Ghent (the modern day Saint Bavo's Cathedral where the altarpiece is still kept). The work was intended for the Vijd family chapel, in which a mass in honour of God, the Virgin and all the saints was to be celebrated on a daily basis in memory of the founders and their ancestors. Composed of twenty-four panels, the *Polyptych of the Mystic Lamb* presents an ambitious iconographic display, deployed on both its sides, in keeping with its commemorative and liturgical role. The altarpiece's theme can be understood as a real summary of the Christian faith. Each important part of the story of salvation is depicted, from the original sin incarnated by Adam and Eve

salut par la présence de leurs portraits, agenouillés en prière sur le revers des volets, qui rappellent aux fidèles de prier pour le salut de leur âme.

Images et dévotion

Pour clore cet aperçu des usages et fonctions des images religieuses au Moyen Âge, il reste à aborder le rôle joué par les images dans les pratiques dévotionnelles. Dès le 12^e siècle on voit se développer une approche plus personnelle et affective des images qu'auparavant. Au siècle suivant, on assiste ensuite à la diffusion de nouvelles attitudes dévotionnelles stimulées par l'essor des récits visionnaires et mystiques, d'abord dans les cercles monastiques. À partir du 14^e siècle, ces pratiques dévotionnelles privées fondées sur des images – qu'il s'agisse de tableaux, de petites sculptures ou de miniatures dans des manuscrits – se propagent largement chez les laïcs, notamment grâce à des mouvements religieux comme la *Devotio moderna*³¹. Nous entrons alors dans une «ère de l'image privée», comme l'appelle Belting³².

La somme considérable de tableaux religieux de petites dimensions, et donc vraisemblablement destinés à un usage privé, que l'on conserve aujourd'hui atteste l'importance des images dans les pratiques dévotionnelles de la fin du Moyen Âge. Ce constat est d'ailleurs renforcé par de nombreux témoignages visuels. Il n'est en effet pas rare de découvrir dans nos musées des œuvres représentant des intérieurs domestiques dans lesquels sont placées des images de dévotion ou dans lesquels on peut voir des livres d'heures enluminés³³. Les archives comportent également des traces écrites de la présence d'œuvres religieuses dans les demeures bourgeoises³⁴. Il ressort de ces divers témoignages qu'à la fin du Moyen Âge, l'image religieuse est légitimée et valorisée en tant que support à la méditation et en tant que moyen d'atteindre l'union à Dieu. À cette époque, l'efficacité de l'image en tant que *transitus* vers le sacré – véritable lieu commun de la théologie des images depuis Basile de Césarée – ne fait plus aucun doute.

to the adoration of the Lamb, the symbol of Christ who redeemed humanity's sins through his sacrifice at the centre of the central panel, including the Annunciation, the real promise of salvation. The couple of commissioners were incorporated in this story of salvation through their portraits, kneeling in prayer on the back for the flaps, reminding the faithful to pray for the salvation of their souls.

Images and devotion

To complete this overview of the uses and roles of religious images in the Middle Ages, we only need to address the role played by images in devotional practices. From the 12th century, we see a more personal and emotional approach to images than before developing. In the next century, we then see the spread of new devotional attitudes stimulated by the rise in visionary and mystical narratives, firstly in monastic circles. From the 14th century, these private devotional practices based on images – whether paintings, small sculptures or miniatures in manuscripts – spread widely among laypeople, in particular through religious movements such as the *Devotio moderna*³¹. We then enter an 'era of the private image' as Belting calls it³².

The considerable amount of these small-sized religious paintings, which were therefore likely to be for private use, that we preserve today, shows the importance of images in devotional practices at the end of the Middle Ages. This observation is also reinforced by many visual testimonies. It is not rare to discover in our museums works that depict domestic interiors in which are placed images of devotion or in which one can see illuminated books of hours³³. The archives also have written records of the presence of religious works in bourgeois homes³⁴. It is apparent from these various testimonies that at the end of the Middle Ages, the religious image was legitimised and valued as a medium for meditation and a means to achieve union with God. At this time, the effectiveness of the image as a *transitus*

Si ces témoignages visuels et textuels confirment qu'à la fin du Moyen Âge, tant les clercs que les laïcs considèrent les images comme des supports à la prière et qu'elles sont effectivement utilisées en tant que telles, quelle est la position des théologiens et des mystiques sur ces questions? Depuis les travaux fondateurs de Sixten Ringbom³⁵, il est généralement admis que pour ceux-ci – à commencer par Bernard de Clairvaux –, les images ne sont utiles comme support à la méditation que pendant les premières étapes du processus contemplatif, étapes au-delà desquelles elles doivent être écartées, afin de permettre une méditation aniconique, c'est-à-dire sans image, détachée du monde sensible et conduisant à l'union à Dieu. Étant donnée la prolifération des images dévotionnelles, nous serions donc en quelque sorte confrontés à une contradiction entre théorie et pratique de l'image, comme on l'a longtemps pensé. Pourtant, plusieurs recherches récentes montrent que même si certains auteurs spirituels de la fin du Moyen Âge tentent apparemment de limiter la portée des images dans les pratiques méditatives, la plupart d'entre eux reconnaissent l'importance du rôle joué par les images (tant matérielles que mentales) dans ces pratiques et ils les valorisent en tant que telles. C'est notamment le cas de Geert Grote, le fondateur de la *Devotio moderna*, et du mystique rhénan Henri Suso, qui ont tous deux développé un discours subtil et nuancé sur la place accordée aux images dans les pratiques méditatives: selon eux, elles servent de support à la méditation et la stimulent de manière active³⁶. Dès lors, quelle est précisément la fonction des images dans ce contexte? Et quelles formes ont pris ces images dévotionnelles?

Le développement de ces théories de l'image comme support à la méditation s'est accompagné de l'apparition d'un nouveau type d'image destiné à remplir ce rôle de stimulation pieuse: les *Andachtsbilder*, ou «images de dévotion»³⁷. L'*Andachtbild* traditionnelle est une représentation à mi-corps d'un personnage saint – le plus souvent le Christ de douleurs, la Pietà ou encore la Vierge à l'Enfant – sorti de son contexte narratif, mais qui conserve des

towards the sacred – a truly common feature of the theology of images since Basil of Cesarea – is no longer in any doubt.

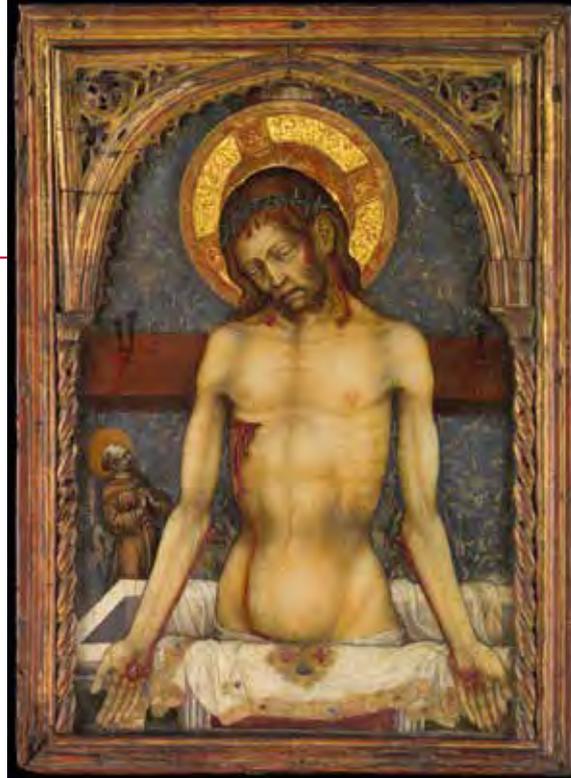
Even if these visual and textual testimonies confirm that at the end of the Middle Ages, both clerics and laypeople considered images as a medium for prayer and that they were indeed used as such, what is the position of theologians and mystics on these questions? From the founding works by Sixten Ringbom³⁵, it is generally agreed that for these – starting with Bernard de Clairvaux –, images are only useful as a medium for meditation during the first stages of the contemplative process, and beyond these stages they must be removed, to enable an aniconic meditation, meaning without images, detached from the sensitive world and leading to union with God. Given the proliferation of devotional images, we would in a way face a contradiction between the theory and practice of image as it has long been thought. However, much recent research shows that although some spiritual authors from the end of the Middle Ages apparently tried to limit the scope of images in meditative practices, most of them recognise the importance of the role played by images (both material and mental) in these practices and they value them as such. This is the case of Geert Grote, the founder of the *Devotio moderna*, and the Rhenish mystic Henri Suso, who both developed a subtle and nuanced discourse on the position granted to images in meditative practices: according to them, they serve as a medium for meditation and actively stimulate it³⁶. So, what precisely is the role of images in this context? And what forms did these devotional images take?

The development of these theories of the image as a medium for meditation was accompanied by the appearance of a new type of image intended to fulfil this role of pious stimulation: *Andachtsbilder*, or 'images of devotion'³⁷. The traditional *Andachtbild* is a depiction of the half-body of a holy figure – most often the Christ of sorrows, the Pietà or Virgin with Child – taken from its narrative context, but which maintains references to this context. A small painting

-
Fig. 5 - Michele Giambono, *L'Homme de douleurs*, vers 1430
Tempéra sur bois, 47 x 31,1 cm
New York, Metropolitan Museum
-

références à ce contexte. Un petit tableau attribué au peintre vénitien Michele Giambono et daté des environs de 1430 est particulièrement représentatif de ce phénomène (fig. 5)³⁸. Cadré à mi-corps, le Christ mort est représenté émergeant d'un sarcophage, les yeux clos et le visage souffrant. Il porte la couronne d'épines et étend les bras de manière à dévoiler aux spectateurs les plaies de ses mains et celle sur son côté. Le sang qui s'en écoule et la couronne d'épines qu'il porte sur la tête sont représentés en relief, de manière à accentuer le réalisme de ces détails et attirer l'attention sur eux. Bien que la figure du Christ soit isolée de son contexte narratif, la représentation comporte des allusions évidentes, tant narratives que symboliques, au récit de la Passion. Non seulement le Christ se tient dans son tombeau ouvert, mais la croix de son supplice est représentée derrière lui. Les trois clous avec lesquels il fut crucifié sont plantés en évidence sur cette croix. Enfin, un élément quelque peu atypique, mais très révélateur du fonctionnement de ce type d'image, apparaît dans le coin inférieur gauche du panneau. On y voit en effet une figure de saint François d'Assise à échelle réduite, les mains jointes en signe de prière et dirigeant son regard vers le Christ. Des traits rouges émanent de ses mains et de son côté et les relie aux plaies du Christ. Il s'agit là d'une allusion à l'apparition au saint d'un séraphin qui lui imposa des stigmates semblables à ceux du Christ. Cet épisode légendaire a forgé l'image de saint François comme parfait imitateur de Jésus. Or, la pratique dévotionnelle invite les fidèles à imiter le Christ afin d'atteindre le salut. La figure de saint François apparaît ainsi dans le tableau comme un modèle de sainteté, une figure exemplaire, à imiter par le dévot qui priait devant l'image.

Très populaires tant au nord des Alpes qu'en Italie, les *Andachtsbilder* du type de l'*Homme de douleurs* de Giambono étaient bien souvent produites à large échelle au sein d'ateliers particulièrement prolifiques, comme ceux de Dirk



© Metropolitan Museum of Art

attributed to the Venetian painter Michele Giambono and dating from c.1430 is particularly representative of this phenomenon (fig. 5)³⁸. With his half-body framed, the dead Christ is depicted emerging from a sarcophagus, with eyes closed and suffering face. He is wearing the crown of thorns and extends his arms to reveal to the viewer the wounds on his hands and on his side. The blood running from the crown of thorns that he is wearing on his head are depicted in relief, to emphasise the realism of these details and attract attention to them. Although the figure of Christ is isolated from its narrative context, the depiction has obvious allusions, both narrative and symbolic, to the story of the Passion. Not only is Christ standing in his open tomb, but the cross of his torment is shown behind him. The three nails with which he was crucified are planted clearly on this cross. Finally, a slightly atypical, yet very revealing element of how this type of image works appears in the lower left-hand corner of the panel. We see a figure of Saint Francis of Assisi on a reduced scale, hands joined in a sign of prayer and directing his glance toward Christ. Red lines emanate from his hand and on his side and connect them to Christ's wounds. This is an allusion to the appearance to the saint of a seraphim who gave him stigmata similar to those of Christ.

Bouts en Flandre ou de Giovanni Bellini en Italie³⁹. C'est au célèbre historien de l'art Erwin Panofsky que l'on doit l'étude pionnière sur ce type d'images. Selon lui, l'*Andachtsbild* induit un rapport intime au spectateur, par opposition aux images narratives et aux images cultuelles dans lesquelles s'observe une mise à distance entre l'image et le spectateur. Elle permettrait une «immersion contemplative (*kontemplative Versenkung*) dans le contenu médité, et laisse en quelque sorte fondre l'âme du sujet avec l'objet»⁴⁰. C'est toutefois à Sixten Ringbom que l'on doit la mise en évidence du statut particulier de l'*Andachtsbild*. D'après lui, d'un point de vue formel, celle-ci «isole la figure centrale de son contexte narratif tout en conservant les éléments faisant allusion à ce contexte», tandis que «sur le plan de la fonction, [le terme *Andachtsbild*] désigne une œuvre picturale qui doit aider le dévot à s'absorber dans la contemplation»⁴¹.

Le dispositif formel de l'*Andachtsbild* met l'accent sur le caractère affectif de la représentation en se focalisant sur les éléments les plus forts et les plus dramatiques tels que les souffrances du Christ ou la compassion de la Vierge. Le but est alors de susciter les émotions du dévot et de stimuler sa piété, ainsi que le recommandent le crédo grégorien et la littérature spirituelle de l'époque. Les traités dévotionnels de la fin du Moyen Âge – dont certains comme l'*Imitatio Christi* de Thomas a Kempis ou la *Vita Christi* de Ludolphe le Chartreux sont de véritables best-sellers –, recourent effectivement à des effets jouant sur le registre du réalisme et des émotions pour encourager les pratiques méditatives des lecteurs et lectrices.

Le principe de l'actualisation des scènes religieuses est un autre dispositif que l'on observe aussi bien dans la littérature spirituelle que dans les peintures dévotionnelles. Ainsi, dans de nombreuses peintures de la fin du Moyen Âge, la scène religieuse se déroule dans un environnement qui renvoie à la réalité contemporaine des dévots. Un triptyque du Maître de la Légende de sainte Lucie datant de la fin du 15^e siècle en est un bon exemple. On y voit la Vierge à

This legendary episode forged the image of Saint Francis as the perfect imitator of Christ. However, devotional practice invites the faithful to imitate Christ to achieve salvation. The figure of Saint Francis appears this way in the painting like a model of holiness, an exemplary figure to be imitated by the worshipper who prayed before the image.

Very popular, both in the north of the Alps and in Italy, the *Andachtsbilder* of the *Man of Sorrows* by Giambono type were often produced on a broad scale within particularly prolific workshops, like those by Dirk Bouts in Flanders or Giovanni Bellini in Italy³⁹. We owe the pioneering study of this type of image to the famous art historian Erwin Panofsky. According to him, the *Andachtsbild* creates an intimate relationship with the viewer, in opposition to the narrative images and worshipful images in which a distance can be observed between the image and the viewer. It would enable a 'contemplative immersion' (*kontemplative Versenkung*) in the meditated content, and in a way lets the soul of the subject meld with the object⁴⁰. However, it was Sixten Ringbom who highlighted the specific status of the *Andachtsbild*. According to him, from a formal point of view, it 'isolates the central figure of its narrative context, while preserving the elements alluding to this context', while 'in terms of the role, [the term *Andachtsbild*] refers to a pictorial work which must help the worshipper to be absorbed in contemplation'⁴¹.

The formal mechanism of the *Andachtsbild* emphasises the emotional character of the depiction, focusing on the strongest elements and the most dramatic, such as the sufferings of Christ or the compassion of the Virgin. The aim is then to arouse the worshipper's emotions and to stimulate their piety, as recommended by the Gregorian creed and the spiritual literature of the time. The devotional treaties of the end of the Middle Ages — some of which like the *Imitatio Christi* by Thomas a Kempis or the *Vita Christi* by Ludolphe le Chartreux are real best-sellers —, effectively use effects on register of realism and emotions to encourage readers' meditative practices.



© LACMA

Fig. 6 - Maître de la Légende de sainte Lucie, *Triptyque de la Vierge trônante*, fin 15^e siècle
Huile sur bois, 80 x 67,9 cm (panneau central)
et 80 x 27,9 cm (volets)

Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art

l'Enfant entourée d'anges trônant au centre d'un intérieur contemporain comme l'indiquent le carrelage et les fenêtres à l'arrière-plan du panneau central (fig. 6)⁴². Plus intéressant encore, le volet gauche, sur lequel est représenté un homme en prière présenté par saint Pierre martyr, présente une ouverture vers un paysage verdoyant, dans lequel on reconnaît dans le lointain le beffroi et l'église Notre-Dame de Bruges, ville dans laquelle le peintre était actif. La présence de ces monuments dans le triptyque suggère que la rencontre entre le dévot agenouillé en prière et la Vierge se déroule dans une demeure de la campagne brugeoise, autrement dit dans le monde actuel du dévot représenté dans le tableau qui lui servait de support à la prière. Un tel processus d'actualisation, très fréquent dans la peinture flamande du 15^e siècle, pouvait favoriser l'imagination dévotionnelle du spectateur. Il lui permettait aussi de se projeter dans l'image, de s'imaginer en présence réelle du Christ et de la Vierge, de les voir et de les toucher. Dans de telles images, le Christ est ramené « comme à notre époque et en notre présence, comme si nous le voyions agir et l'entendions parler »⁴³, pour reprendre les termes de Geert Grote dans un

The principle of modernising religious scenes is another mechanism that we observe both in the spiritual literature and in devotional paintings. Therefore, in many paintings at the end of the Middle Ages, the religious scene takes place in an environment that refers to the contemporary reality of the worshippers. A triptych by the Master of the Legend of Saint Lucy dating back to the end of the 15th century is a good example. We see the Virgin with Child surrounded by ages on a throne in the middle of a contemporary interior as shown by the tiling and windows in the background of the central panel (fig. 6)⁴². Even more interesting is the left-hand flap, on which is depicted a man in prayer presented by Saint Peter the martyr, with an opening to a green landscape, in which we recognise in the distance the belfry and church Our Lady of Bruges, a city in which the painter was active. The presence of these monuments in the triptych suggests that the meeting between the kneeling worshipper in prayer and the Virgin is taking place in a home in the Bruges countryside, in other words in the current world of the worshipper depicted in the painting which served as a prayer medium. This process of modernisation, which was very frequent in Flemish painting in

traité consacré à la méditation et aux images. L'image donne l'impression que la scène se déroule dans une ville flamande contemporaine et que l'on peut, en imagination, y assister personnellement.

Les textes et images dévotionnelles qui viennent d'être évoqués participent d'une même culture religieuse dans laquelle on met l'accent sur les souffrances endurées par le Christ pour le rachat des péchés de l'humanité, afin d'inviter les fidèles à l'imiter dans leurs actions quotidiennes et à mener une vie exemplaire afin d'espérer atteindre le salut.

Au terme de ce panorama des discours et usages médiévaux des images religieuses, un constat s'impose: si les images sont moins omniprésentes dans l'univers médiéval qu'elles ne le sont aujourd'hui, elles n'en sont pas moins fondamentales pour la construction des rapports sociaux et spirituels. Les images occupent en effet une place de premier plan tant dans les pratiques culturelles que liturgiques ou dévotionnelles. Les quelques œuvres qui ont été évoquées dans ces pages, ainsi que celles montrées dans le cadre de cette exposition, sont autant de témoins de la richesse de la culture visuelle médiévale et de l'importance des images dans la société de l'époque.

the 15th century, could facilitate the viewer's devotional imagination. It also enabled them to project themselves into the image, to imagine themselves in the actual presence of Christ and the Virgin, to see them and to touch them. In these images, Christ is brought back 'as if to our period and in our presence, as if we saw him act and heard him speak'⁴³, to quote the words of Geert Grote in a treaty dedicated to meditation and images. The image gives the viewer the impression that the scene is taking place in a contemporary Flemish city and that they can, in their imagination, be there in person.

The devotional texts and images that have just been mentioned are part of the same religious culture in which one emphasised the suffering endured by Christ for the redemption of humanity's sins, in order to invite the faithful to imitate him in their daily actions and to lead an exemplary life to hope to achieve salvation.

At the end of this exploration of the medieval discourse and use of religious images, one observation is unavoidable: although images were less ubiquitous in the medieval world than they are today, there were no less fundamental in building social and spiritual relationships. Images occupy a primary position both in worshipful, liturgical or devotional practices. The few works that have been mentioned in these pages, as well as those shown within the framework of this exhibition, all bear witness to the rich visual culture in the Middle Ages and the importance of images in the society of the time.

Notes

¹ Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images. Essai sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, 2002, p. 151.

² Parmi les principaux travaux consacrés aux images médiévales dans une perspective générale, outre les travaux cités dans les notes suivantes, voir aussi les trois volumes de Jean Wirth: Jean Wirth, *L'image à l'époque romane*, Paris, 1999; Id., *L'image à l'époque gothique (1140-1280)*, Paris, 2008; Id. *L'image à la fin du Moyen Âge*, Paris, 2011.

³ Voir sur ce sujet Jean-Claude Schmitt, «La culture de l'imagemo», dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51/1, 1996, pp. 3-36.

⁴ Sur la relation entre l'incarnation et la production d'images, voir Walter S. Melion et Lee Palmer Wandel (éd.), *Image and Incarnation. The Early Modern Doctrine of the Pictorial Image*, Leiden, 2015.

⁵ Schmitt, «La culture de l'imagemo», pp. 3-4.

⁶ Sur ces lettres de Grégoire le Grand et leur contexte, voir Célia Chazelle, «Pictures, Books, and the Illiterate: Pope Gregory I's Letters to Serenus of Marseilles», dans *Word & Image*, 6/2, 1990, pp. 138-153; L. G. Duggan, «Was Art Really the 'Book of the Illiterate'?», dans *Word & Image*, 5:3, 1989, pp. 227-251. Pour un aperçu de la prédominance du modèle grégorien durant le Moyen Âge, voir également Herbert L. Kessler, «Gregory the Great and Image Theory in Northern Europe during the Twelfth and Thirteenth Centuries», dans Conrad Rudolph (éd.), *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, Chichester, 2010, pp. 151-172.

⁷ Traduction de Daniele Menozzi, *Les images, l'Église et les arts visuels*, Paris, 1991, p. 75.

⁸ Pour un aperçu des limites du crédo grégorien et de son impact sur les manières d'appréhender l'image médiévale, voir Jérôme Baschet, «Introduction: l'image-objet», dans Jérôme Baschet et Jean-Claude Schmitt (éd.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, 1996, pp. 7-9.

⁹ Voir Schmitt, *Le corps des images*, pp. 69-70.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ L'efficacité de l'image (l'icône en l'occurrence) en tant que *transitus* vers le sacré avait été affirmée par Basile de Césarée (329-379) dans son traité *Du Saint Esprit*: «l'honneur rendu à l'image passe au prototype» (*translatio ad prototypum*). Sur la fonction de *transitus* des images, voir Schmitt, *Le corps des images*, pp. 63-95, ainsi que Brigitte D'Hainaut-Zvény (éd.), *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles. xv^e-xv^e siècles. Production, formes et usages*, Bruxelles, 2005, pp. 13-18 et pp. 131-147.

¹² Menozzi, *Les images*, p. 16.

¹³ Il s'agit de deux phénomènes bien mis en exergue par Schmitt, *Le corps des images*, pp. 76-85. Sur la statue-reliquaire de sainte Foy de Conques et son histoire, voir Jean Taralon, «La Majesté d'or de Sainte Foy de Conques», dans *Bulletin monumental*, 155, 1997, pp. 11-73.

¹ Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images. Essai sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, 2002, p. 151.

² Among the main works dedicated to medieval images in a general perspective, aside the works cited in the following notes, see also the three volumes by Jean Wirth: Jean Wirth, *L'image à l'époque romane*, Paris, 1999; Id., *L'image à l'époque gothique (1140-1280)*, Paris, 2008; Id. *L'image à la fin du Moyen Âge*, Paris, 2011.

³ On this topic, see Jean-Claude Schmitt, 'La culture de l'imagemo', in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51/1, 1996, pp. 3-36.

⁴ On the relationship between incarnation and the production of images, see Walter S. Melion and Lee Palmer Wandel (éd.), *Image and Incarnation. The Early Modern Doctrine of the Pictorial Image*, Leiden, 2015

⁵ Schmitt, 'La culture de l'imagemo', pp. 3-4.

⁶ On these letters from Gregory the Great and their context, see Célia Chazelle, 'Pictures, Books and the Illiterate: Pope Gregory I's Letters to Serenus of Marseilles', in *Word & Image*, 6/2, 1990, pp. 138-153; L. G. Duggan, 'Was Art Really the "Book of the Illiterate"?' in *Word & Image*, 5:3, 1989, pp. 227-251. For an overview of the predominance of the Gregorian model during the Middle Ages, also see Herbert L. Kessler, 'Gregory the Great and Image Theory in Northern Europe during the Twelfth and Thirteenth Centuries', in Conrad Rudolph (éd.), *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, Chichester, 2010, pp. 151-172.

⁷ Translation of Daniele Menozzi, *Les images, l'Église et les arts visuels*, Paris, 1991, p. 75.

⁸ For an overview of the limitations of the Gregorian creed and its impact on how the medieval image is understood, see Jérôme Baschet, 'Introduction: l'image-objet', in Jérôme Baschet and Jean-Claude Schmitt (éd.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, 1996, pp. 7-9.

⁹ See Schmitt, *Le corps des images*, pp. 69-70.

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ The effectiveness of the image (the icon) as *transitus* towards the sacred had been stated by Basil of Caesarea (329-379) in his treaty *On the Holy Spirit*: 'the honour given to the image is passed on to the prototype' (*translatio ad prototypum*). On images' role of *transitus*, see Schmitt, *Le corps des images*, pp. 63-95, as well as Brigitte D'Hainaut-Zvény (éd.), *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles. xv^e-xv^e siècles. Production, formes et usages*, Bruxelles, 2005, pp. 13-18 and pp. 131-147.

¹² Menozzi, *Les images*, p. 16.

¹³ These are two phenomena highlighted by Schmitt, *Le corps des images*, pp. 76-85. On the reliquary statue of Saint Foy of Conques and its history, see Jean Taralon, 'La Majesté d'or de Sainte Foy de Conques', in *Bulletin monumental*, 155, 1997, pp. 11-73.

¹⁴ Schmitt, «La culture de l'*imago*», p. 21.

¹⁵ Sur l'apparition du panneau peint en Occident et son lien avec les pratiques culturelles, voir Hans Belting, *L'image et son public au Moyen Âge*, Paris, 1998.

¹⁶ Sur cette icône, voir notamment Hans Belting, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, 2007, pp. 592-594 et catalogue de l'exposition *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, édité par Helen C. Evans, New York, Metropolitan Museum, 2004, pp. 545 et suiv., pp. 582-584.

¹⁷ Ce qui suit est basé sur cat. expo. *Byzantium*, pp. 582-584.

¹⁸ Cf. catalogue de l'exposition *Petrus Christus: Renaissance Master of Bruges*, édité par Maryan W. Ainsworth et Maximiliaan P. J. Martens, New York, Metropolitan Museum of Art, 1994, pp. 195-197 (avec la transcription et la traduction de la source archivistique).

¹⁹ Sur cette œuvre, voir cat. expo. *Byzantium*, pp. 584-586.

²⁰ On notera avec Maryan Ainsworth que l'emploi de techniques distinctes (tempera pour l'icône et peinture à l'huile pour le tableau de Hayne) n'est pas sans incidence sur la différence de traitement pictural des deux œuvres. Cf. cat. expo. *Byzantium*, p. 386.

²¹ L'hypothèse qui suit a été développée par Jean C. Wilson, «Reflections on St. Luke's Hand: Icons and the Nature of Aura in the Burgundian Low Countries during the Fifteenth Century», dans Robert Ousterhout et Leslie Brubaker (éd.), *The Sacred Image East and West*, Urbana, 1994, pp. 132-46.

²² Sur ces questions, voir Belting, *Image et culte*, pp. 594-600.

²³ *Ibidem*, p. 600.

²⁴ Sur les retables, leur apparition et leurs développements ultérieurs, voir notamment : catalogue de l'exposition *Polptyques. Le tableau multiple du Moyen Âge au vingtième siècle*, Paris, 1990; Lynn F. Jacobs, *Early Netherlandish Carved Altarpieces, 1380-1550. Medieval Tastes and Mass Marketing*, Cambridge, 1998; Caterina Limentani Virdis et M. Pietrogiovanna, *Retables. L'âge gothique et la Renaissance*, Paris, 2001; catalogue de l'exposition *Les premiers retables (xii^e-début du xv^e siècles). Une mise en scène du sacré*, Paris, 2009.

²⁵ Pour quelques exemples précoces, voir cat. expo. *Les premiers retables*, pp. 34-48.

²⁶ Belting, *Image et culte*, p. 545.

²⁷ Pour des exemples de pièces d'archives témoignant du fait que les retables n'étaient généralement ouverts qu'à ces occasions, voir Jacobs, *Early Netherlandish Carved Altarpieces*, pp. 17-18. Craig Harbison rappelle à juste titre que le manque de sources documentaires empêche d'avoir une vision claire des fonctions et des usages des retables d'autels (Craig Harbison, «The Northern Altarpiece as a Cultural Document», dans Peter Humfrey et Martin Kemp (éd.), *The Altarpiece in the Renaissance*, Cambridge, 1990, p. 64).

¹⁴ Schmitt, 'La culture de l'*imago*', p. 21.

¹⁵ On the introduction of the painted panel in the West and its connection with worshipful practices, see Hans Belting, *L'image et son public au Moyen Âge*, Paris, 1998.

¹⁶ On this icon, see notably Hans Belting, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, 2007, pp. 592-594 and the exhibition catalogue *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, edited by Helen C. Evans, New York, Metropolitan Museum, 2004, pp. 545 and following, pp. 582-584.

¹⁷ What follows is based on the exhibition catalogue *Byzantium*, pp. 582-584.

¹⁸ See the exhibition catalogue *Petrus Christus: Renaissance Master of Bruges*, edited by Maryan W. Ainsworth and Maximiliaan P. J. Martens, New York, Metropolitan Museum of Art, 1994, pp. 195-197 (with the transcription and translation of the document).

¹⁹ On this work, see cat. of the exhibition *Byzantium*, pp. 584-586.

²⁰ Note with Maryan Ainsworth that the user of separate techniques (tempera for the icon and oil paints for Hayne's painting) has an effect on the difference in the pictorial treatment of the two works. See exh. cat. *Byzantium*, p. 386.

²¹ This hypothesis was developed by Jean C. Wilson, 'Reflections on St. Luke's Hand: Icons and the Nature of Aura in the Burgundian Low Countries during the Fifteenth Century', in Robert Ousterhout and Leslie Brubaker (ed.), *The Sacred Image East and West*, Urbana, 1994, pp. 132-46.

²² On these questions, see Belting, *Image et culte*, pp. 594-600.

²³ *Ibidem*, p. 600.

²⁴ On the altarpieces, their appearance and their later developments, see in particular: exhibition catalogue *Polptyques. Le tableau multiple du Moyen Âge au vingtième siècle*, Paris, 1990; Lynn F. Jacobs, *Early Netherlandish Carved Altarpieces, 1380-1550. Medieval Tastes and Mass Marketing*, Cambridge, 1998; Caterina Limentani Virdis and M. Pietrogiovanna, *Retables. L'âge gothique et la Renaissance*, Paris, 2001; exhibition catalogue *Les premiers retables (xii^e-début du xv^e siècles). Une mise en scène du sacré*, Paris, 2009.

²⁵ For a few early examples, see exh. cat. *Les premiers retables*, pp. 34-48.

²⁶ Belting, *Image et culte*, p. 545.

²⁷ For examples of archives pieces bearing witness to the fact that altarpieces were usually only open on these occasions, see Jacobs, *Early Netherlandish Carved Altarpieces*, pp. 17-18. Craig Harbison recalls, rightly, that the lack of documentary sources prevents us from having a clear vision of the roles and uses of altarpieces (Craig Harbison, 'The Northern Altarpiece as a Cultural Document', in Peter Humfrey and Martin Kemp (ed.), *The Altarpiece in the Renaissance*, Cambridge, 1990, p. 64).

²⁸ Sur cette œuvre, voir Micheline Comblen-Sonkes, avec la collaboration de Nicole Veronee-Verhaegen, *Le Musée des Beaux-Arts de Dijon. Les Primitifs flamands. I, Corpus de la peinture des anciens Pays Bas méridionaux au xv^e siècle*, vol. 14, Bruxelles, 1986, pp. 70-158.

²⁹ Sur le mécénat des ducs de Bourgogne à Champmol et leurs relations avec les moines, voir Sherry Lindquist, *Agency, Visuality and Society at the Chartreuse de Champmol*, Aldershot, 2008.

³⁰ Sur l'iconographie du *Polyptyque de l'Agneau mystique*, voir Elisabeth Dhanens, *Inventaris van het kunstpatrimonium van Oostvlaanderen. VI. Het retabel van het Lam Gods in de Sint-Baafskathedraal te Gent*, Gand, 1965 et Dana Goodgal, *The Iconography of the Ghent Altarpiece*, Ph. D. diss., University of Pennsylvania, 1984.

³¹ Il s'agit d'un courant spirituel et ascétique né dans la vallée de l'Ijssel, dans les Pays-Bas du Nord, vers 1370 et qui se développe dans l'ensemble des pays germaniques durant le 15^e et le début du 16^e siècle. La *Devotio moderna* marque une mutation importante dans l'histoire de la spiritualité. Elle apparaît en réaction à la décadence des ordres monastiques et traduit un besoin de plus en plus pressant d'une vie spirituelle plus simple, intime et intériorisée. Ses membres préconisent notamment aux fidèles un approfondissement de leur foi par l'introspection, la méditation et la lecture de textes spirituels, dont beaucoup seront traduits en langue vernaculaire. Pour une introduction à ce mouvement, voir: Anna Dlabacova et Rijcklof Hofman (éd.), *De Moderne Devotie. Spiritualiteit en cultuur vanaf de late Middeleeuwen*, Zwolle, 2018.

³² Belting, *Image et culte*, pp. 553-616. Voir aussi Sixten Ringbom, *Les images de dévotion, XII^e - XV^e siècles*, Paris, 1995, pp. 9-40.

³³ Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, dans le *Diptyque de Christian de Hondt* du Maître de 1499 (Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, n° inv. 255-256), l'abbé De Hondt prie dans sa chambre, dont le mur du fond est orné d'un petit diptyque, tandis qu'un livre d'heures enluminé est posé devant lui sur son prie-Dieu.

³⁴ Ainsi, à titre d'exemple, le testament de Jacques Lion, daté de 1458, nous apprend que le peintre Jehan Quenon fut payé pour «sa paine d'avoir nettyet, repoint et revernit ung tabliel où le Transfiguration Nostre-Seigneur est pointe, ledit feu, sa femme et sa fille poins en fourme de prians, lequel tabliel estoit en le chambre d'icelui feu, et y avoir escript: Chi gist Jaquem. Lion et sa femme, et mis le jour qui trespas-sèrent, 12s. II d.» Cité d'après A. De la Grange et L. Cloquet, «Études sur l'art à Tournai et sur les anciens artistes de cette ville», dans *Mémoires de la Société historique et littéraire de Tournai*, 21, 1888, p. 253.

³⁵ Voir Sixten Ringbom, «Devotional Images and Imaginative Devotions – Notes on the Place of Art in Late Medieval Private Piety», dans *Gazette des Beaux-Arts*, 73, 1969, pp. 159-170.

³⁶ Voir notamment: Jeffrey Hamburger, «Speculations on Speculation. Vision and Perception in the Theory and Practice of Mystical Devotion», dans Walter Haug et Wolfgang Schneider-Lastin (éd.), *Deutsche Mystik im abendländischen*

²⁸ On this work, see Micheline Comblen-Sonkes, with the collaboration of Nicole Veronee-Verhaegen, *Le Musée des Beaux-Arts de Dijon. Les Primitifs flamands. I, Corpus de la peinture des anciens Pays Bas méridionaux au xv^e siècle*, vol. 14, Brussels, 1986, pp. 70-158.

²⁹ On the patronage of the dukes of Burgundy in Champmol and their relationships with the monks, see Sherry Lindquist, *Agency, Visuality and Society at the Chartreuse de Champmol*, Aldershot, 2008.

³⁰ On the iconography of the *Polyptych of the Mystic Lamb*, see Elisabeth Dhanens, *Inventaris van het kunstpatrimonium van Oostvlaanderen. VI. Het retabel van het Lam Gods in de Sint-Baafskathedraal te Gent*, Ghent, 1965 and Dana Goodgal, *The Iconography of the Ghent Altarpiece*, Ph. D. diss., University of Pennsylvania, 1984.

³¹ This was a spiritual and ascetic movement that emerged in the Ijssel Valley in the northern Netherlands, c. 1370, and which developed throughout all the Germanic countries during the 15th and the beginning of the 16th century. The *Devotio moderna* marks a major change in the history of spirituality. It appears in response to the decadence of the monastic orders and translates a more and more pressing need for a simpler, more intimate and internalised spiritual life. Its members recommend that the devotees deepen their faith through introspection, meditation and the reading of spiritual texts, many of which will be translated into the Vernacular. For an introduction to this movement, see: Anna Dlabacova and Rijcklof Hofman (ed.), *De Moderne Devotie. Spiritualiteit en cultuur vanaf de late Middeleeuwen*, Zwolle, 2018.

³² Belting, *Image et culte*, pp. 553-616. Also see Sixten Ringbom, *Les images de dévotion, XII^e - XV^e siècles*, Paris, 1995, pp. 9-40.

³³ See for instance the *Diptych of Christian de Hondt* by the Master in 1499 (Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, n° inv. 255-256): the abbot De Hondt is praying in his bedroom, whose back wall is decorated with a small diptych, while a book of hours is lying on his prie-Dieu.

³⁴ For instance, the testament of Jacques Lion, dated 1458, tells us that the painter Jehan Quenon was paid for 'sa paine d'avoir nettyet, repoint et revernit ung tabliel où le Transfiguration Nostre-Seigneur est pointe, ledit feu, sa femme et sa fille poins en fourme de prians, lequel tabliel estoit en le chambre d'icelui feu, et y avoir escript: Chi gist Jaquem. Lion et sa femme, et mis le jour qui trespas-sèrent, 12s. II d.' Quoted from A. De la Grange and L. Cloquet, 'Études sur l'art à Tournai et sur les anciens artistes de cette ville', in *Mémoires de la Société historique et littéraire de Tournai*, 21, 1888, p. 253.

³⁵ See Sixten Ringbom, 'Devotional Images and Imaginative Devotions – Notes on the Place of Art in Late Medieval Private Piety', in *Gazette des Beaux-Arts*, 73, 1969, pp. 159-170.

³⁶ See in particular: Jeffrey Hamburger, 'Speculations on Speculation. Vision and Perception in the Theory and Practice of Mystical Devotion', in Walter Haug and Wolfgang Schneider-Lastin (ed.), *Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang: neu erschlossene Texte, neue methodische Ansätze, neue theoretische Konzepte: Kolloquium Kloster*

Zusammenhang: neu erschlossene Texte, neue methodische Ansätze, neue theoretische Konzepte: Kolloquium Kloster Fischingen 1998, Tübingen, pp. 353-408; Kees Waaijman, «Image and Imagelessness. A Challenge to the [Modern] Devotion», dans Heijn Blommenstijn, Charles Caspers et Rijcklof Hofman (éd.), *Spirituality Renewed: Studies on Significant Representations of the Modern Devotion*, Louvain, pp. 29-40, et Ingrid Falque, *Devotional Portraiture and Spiritual Experience in Early Netherlandish Painting*, Leyde, 2019, pp. 239-269.

³⁷ Pour un aperçu historiographique sur la notion d'image de dévotion et les débats qu'elle a suscités, nous nous permettons de renvoyer à: Ingrid Falque, «Du dynamisme de l'herméneutique dévotionnelle à la fin du Moyen Âge», dans *MethIS*, 5, 2016: Images fixes / Images en mouvement, pp. 77-109. URL: <https://popups.uliege.be:443/2030-1456/index.php?id=473>.

³⁸ Sur cette œuvre, voir catalogue de l'exposition *Passion in Venice, Crivelli to Tintoretto and Veronese: The Man of Sorrows in Venetian Art*, édité par Catherine Puglisi et William Barcham, New York, Museum of Biblical Art, 2011, pp. 30-32.

³⁹ Voir notamment Ronda Kasl (éd.), *Giovanni Bellini and the Art of Devotion*, Indianapolis, 2004.

⁴⁰ Il s'agit de l'article «*Imago Pietatis*. Ein Beitrag zur Typengeschichte des "Schmerzenmanns" und der "Maria Mediatrice"» publié en 1927. Pour la traduction française de ce texte, voir Erwin Panofsky, *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, présentation par Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1997.

⁴¹ Sixten Ringbom, *De l'icône à la scène narrative*, tr. par P. Joly et L. Milesi, Paris, 1997 (1^{re} éd. en 1965, Åbo, Åbo Akademi), p. 61.

⁴² Sur cette œuvre, voir Diane Wolfthal et Catherine Metzger, *Los Angeles Museums. Corpus of Early Netherlandish Painting*, 22, Bruxelles, 2014, pp. 261-79.

⁴³ Georgette Epiney-Burgard, (éd.), *Gérard Grote, fondateur de la Dévotion Moderne. Lettres et traités*, Turnhout, 1998, p. 224.

Fischingen 1998, Tübingen, pp. 353-408; Kees Waaijman, 'Image and Imagelessness. A Challenge to the [Modern] Devotion', in Heijn Blommenstijn, Charles Caspers and Rijcklof Hofman (ed.), *Spirituality Renewed: Studies on Significant Representations of the Modern Devotion*, Leuven, pp. 29-40, and Ingrid Falque, *Devotional Portraiture and Spiritual Experience in Early Netherlandish Painting*, Leiden, 2019, pp. 239-269.

³⁷ For a historiographical overview of the notion of image of devotion and the debates arising from it, see: Ingrid Falque, 'Du dynamisme de l'herméneutique dévotionnelle à la fin du Moyen Âge', in *MethIS*, 5, 2016: Images fixes / Images en mouvement, pp. 77-109. URL: <https://popups.uliege.be:443/2030-1456/index.php?id=473>.

³⁸ On this work, see the exhibition catalogue *Passion in Venice, Crivelli to Tintoretto and Veronese: The Man of Sorrows in Venetian Art*, edited by Catherine Puglisi and William Barcham, New York, Museum of Biblical Art, 2011, pp. 30-32.

³⁹ See in particular Ronda Kasl (ed.), *Giovanni Bellini and the Art of Devotion*, Indianapolis, 2004.

⁴⁰ This is the article '*Imago Pietatis*. Ein Beitrag zur Typengeschichte des "Schmerzenmanns" und der "Maria Mediatrice"' published in 1927.

⁴¹ Sixten Ringbom, *De l'icône à la scène narrative*, tr. by P. Joly and L. Milesi, Paris, 1997 (1st ed. in 1965, Åbo, Åbo Akademi), p. 61.

⁴² On this work, see Diane Wolfthal and Catherine Metzger, *Los Angeles Museums. Corpus of Early Netherlandish Painting*, 22, Brussels, 2014, pp. 261-79.

⁴³ Georgette Epiney-Burgard, (ed.), *Gérard Grote, fondateur de la Dévotion Moderne. Lettres et traités*, Turnhout, 1998, p. 224.

LA SCULPTURE ET L'ESPACE ECCLÉSIAL MÉDIÉVAL

Philippe Plagnieux

Professeur d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Sculpture médiévale? Viennent immédiatement à l'esprit les grandes façades romanes et leurs impressionnantes visions transcendantes peuplées de figures supra-humaines; on pense également aux portails gothiques avec leurs puissantes statues placées dans les ébrasements et déjà plus humanisées. C'est parfois oublier que la sculpture occupe une place tout aussi importante à l'intérieur de l'édifice religieux. Loin de se confiner à un rôle décoratif, elle participe activement à la structuration et à la caractérisation des différents espaces: celui des fidèles occupant tout ou partie de la nef; celui des clercs rassemblés dans le chœur liturgique; celui autour de l'autel de la célébration eucharistique et formant le sanctuaire.

Aujourd'hui, nous peinons à reconstituer cette topographie interne avec ses équipements bouleversée qu'elle a été à la suite des destructions provoquées par une série d'événements tragiques, notamment les guerres de Religion ou la Révolution française, mais également par l'usure du temps ou l'appétit féroce des insectes xylophages, sinon à la suite de nouvelles directives venant de l'Église elle-même, plus particulièrement lors de l'application du concile de Trente¹. Restituer la sculpture dans son contexte architectural, c'est chercher à comprendre le sens même de l'édifice cultuel du Moyen Âge². Étudier la sculpture, c'est évaluer la piété et son évolution à l'époque médiévale alors que, dans un mouvement circulaire, ces images ont à leur tour influé sur les formes de la dévotion.

Le chœur liturgique

Dans la basilique romane, en principe, seules les premières travées de nef se trouvent dévolues

Medieval sculpture? What immediately spring to mind are large Romanesque façades and their impressive transcendental visions featuring supra-human figures; one might also think of Gothic portals with their powerful statues in the splays, which are already more humanised. Sometimes we forget that sculpture has just as an important place within religious buildings. Far from being confined to a decorative role, it actively contributes to the structuring and characterisation of the different spaces: the space for the faithful occupying all or part of the nave; the space for the clerics gathered in their liturgical choir; the space around the altar of Eucharistic celebration that forms the sanctuary.

Today, we have trouble recreating this internal topography with its decoration, as it was devastated by a series of tragic events, namely the wars of Religion and the French Revolution, as well as by wear over time or the ferocious appetite of wood-eating insects, or following new directives from the Church itself, more specifically in applying the Council of Trent¹. To place sculpture in its architectural context is to try and understand the very meaning of the cultural buildings of the Middle Ages². To study sculpture is to assess piety and how it changed in the medieval era when, in a circular movement, these images in turn influenced the forms of devotion.

The liturgical choir

In the Romanesque basilica, in principle, only the first rows of the nave are allocated for the use of the faithful. Choir screens keep them away from the liturgical choir and the sanctuary. Inheriting from the Paleo-Christian chancel screens of the High Middle Ages, but increased



Fig. 1 - Éléments de la clôture de chœur provenant de l'ancienne priorale de Souvigny, vers 1130

à l'usage des fidèles. Des clôtures de chœur tiennent ceux-ci à distance du chœur liturgique et du sanctuaire. Héritières des chancels paléochrétiens et du haut Moyen Âge, mais plus développées en hauteur, ces structures servent de support à des programmes iconographiques au moyen de dalles sculptées faisant face à la nef et se prolongeant latéralement. On n'en conserve pratiquement plus, sinon de façon fragmentaire, comme peut-être les sept plaques de marbres (vers 1080) aujourd'hui scellées dans le déambulatoire de Saint-Sernin de Toulouse³. On peut encore mentionner l'ancienne priorale clunisienne de Souvigny (vers 1130), dans le Bourbonnais, avec sa série d'éléments architecturaux que complètent six grandes plaques (fig. 1). Y figurent le Christ trônant encadré par deux personnages en pied, certainement les saints protecteurs de Cluny, Pierre et Paul; auxquels s'ajoutent l'archange Gabriel provenant d'une Annonciation et une figure d'ecclésiastique représentant l'un des deux prestigieux abbés de Cluny inhumés à Souvigny, saint Mayeul ou saint Odilon. Cette clôture somptueuse s'élève sur environ 2,50 m pour former un écran visuel et phonique⁴. Grâce à ce dispositif, les religieux peuvent chanter les offices monastiques sans être troublés par l'affluence des pèlerins venus visiter le tombeau des deux saints.

Au tournant des 12^e et 13^e siècles, on assiste à un repositionnement de l'Église vis-à-vis des laïcs qui sont davantage incités à prendre part aux cérémonies cultuelles⁵. Dans les grandes cathédrales bâties autour de 1200, les chevets s'agrandissent afin d'y regrouper

in height, these structures support iconographic features with sculpted slabs facing the nave and extending out sideways. There are practically none left, except for fragments, such as the seven marble plaques (c. 1080) that are now sealed in the ambulatory of Saint-Sernin of Toulouse³. One can also mention the old Clunisian Church of Souvigny (c. 1130) in the Bourbonnais region, with its series of architectural elements supplemented by six large plaques (fig. 1). They show Christ on a throne, framed by two characters on foot, who are certainly the patron saints of Cluny, Peter and Paul; in addition to these are the Archangel Gabriel from an Annunciation and an ecclesiastical figure representing one of the two prestigious abbots of Cluny, who were buried in Souvigny — Saint Mayeul or Saint Odilon. This sumptuous screen is 2.50 m high, forming a visual and acoustic screen⁴. Thanks to this item, the clergy could sing the monastic chants without being bothered by the many pilgrims coming to visit the tombs of the two saints.

At the turn of the 12th and 13th centuries, the Church was repositioned in relation to laypeople who were more encouraged to take part in religious ceremonies⁵. In the large cathedrals built around 1200, apses became larger to hold the liturgical choir and the sanctuary, freeing up the whole nave for the use of the faithful. At the same time, the clergy tried to isolate themselves from the crowd. They erected monumental screens — jubes — whose upper part has a platform to enable communication between the clerical community and the faithful, in particular when reading the Gospel and the Epistle

le chœur liturgique et le sanctuaire, libérant ainsi l'ensemble de la nef pour l'usage des fidèles. Dans le même temps, les religieux cherchent à s'isoler de la foule. Ils élèvent des clôtures monumentales, des jubés, dont la partie supérieure se dote d'une plateforme pour permettre une communication entre la communauté des clercs et celle des fidèles, en particulier lors de la lecture de l'Évangile et de l'Épître ou pour la prédication. Le mot jubé, qui s'impose seulement vers la fin du 15^e siècle, vient d'ailleurs de la première parole prononcée: *Jube, Domine, benedicere* (Daigne, Seigneur, accorder ta bénédiction). En outre, une porte située au centre permet le passage des processions et autorise les fidèles à apercevoir la célébration eucharistique. La façade tournée en direction du peuple se dote parfois, dans sa partie supérieure, d'images sculptées, comme dans les cathédrales de Bourges ou de Chartres (second quart du 13^e siècle), le plus souvent centrées sur la Passion, avec le Calvaire placé au centre, juste au-dessus de la porte⁶. Le cycle insiste sur la Passion et le sacrement de l'Eucharistie (Bourges), mais parfois aussi sur l'Incarnation en y ajoutant des scènes de l'Enfance du Christ (Chartres). Vers la même époque, dans la cathédrale de Naumburg (Saxe-Anhalt), le parapet de la plateforme, face à la nef, déroule le cycle de la Passion, alors que la représentation du Calvaire se trouve reportée dans la baie d'entrée traitée à la manière d'un véritable portail d'église: la Crucifixion au centre puis la Vierge et saint Jean l'évangéliste dans les ébrasements⁷.

Parfois, la clôture de chœur se prolonge latéralement, afin d'isoler totalement l'espace des clercs. Elle enveloppe à la fois le chœur liturgique et le sanctuaire et vient compléter le programme sculpté du jubé. La clôture de Notre-Dame de Paris, entreprise vers le milieu du 13^e siècle et achevée au milieu du siècle suivant, représente sur le mur nord l'Enfance et la Vie publique du Christ. Le cycle se poursuit sur le jubé (détruit à l'époque moderne) par la Passion, pour s'achever au sud avec les scènes de la Résurrection⁸. À Chartres, la réalisation de la clôture de chœur, ou du tour de chœur pour reprendre l'ancienne appellation,

or for the sermon. The word jube, which only appeared at the end of the 15th century, comes from the first words spoken: *Jube, Domine, benedicere* (Deign, Lord, to grant your blessing). Furthermore, a door located at the centre allows processions through and the faithful to glimpse the Eucharistic celebration. The façade facing the people sometimes has sculpted images in its upper part, like in the cathedrals of Bourges or Chartres (second quarter of the 13th century), most often focused on the Passion, with the Calvary placed at the centre, just above the door⁶. The cycle emphasises the Passion and the sacrament of the Eucharist (Bourges), as well as sometimes the Incarnation, adding scenes from the Childhood of Christ (Chartres). Towards the same period, in Naumburg Cathedral (Saxony-Anhalt), the parapet of the platform, facing the nave, displays the Passion cycle, while the representation of the Calvary is moved back to the entrance which is built like a real church door: the Crucifixion at the centre then the Virgin and Saint John the Evangelist in the splays⁷.

Furthermore, the choir screen extends sideways, to completely isolate the clerics' space. It surrounds both the liturgical choir and the sanctuary and supplements the jube's sculpted display. The Notre-Dame de Paris screen, which was begun in the middle of the 13th century and completed in the middle of the next century, depicts the Childhood and Public Life of Christ. The cycle continues on the jube (destroyed in the modern age) with the Passion, to finish in the south with the scenes of the Resurrection⁸. In Chartres, the choir screen, or choir tower to use the old name, started to be built in 1514 and was only finished in 1727, step by step. The initial project planned episodes from the Old Testament, but the discovery of a manifesto that was deemed heretical to the Marian dogma – this was just before the Protestant Reform – made the canons depict the Life of the Virgin, the cathedral's patron⁹.

Choir jubes and screens are part of the most ambitious buildings, in particular those intended for a large college of clerics restricted to specific offices: secular canons for cathedrals, regular canons for collegiate churches and monk or

début en 1514 et ne s'achève qu'en 1727, étape après étape. Le projet initial prévoyait des épisodes de l'Ancien Testament, mais la découverte d'un manifeste jugé hérétique au dogme marial – nous sommes à la veille de la Réforme protestante – engage les chanoines à représenter la Vie de la Vierge, patronne de la cathédrale⁹.

Les jubés et les clôtures de chœur caractérisent les édifices les plus ambitieux, notamment ceux destinés à un important collège de clercs astreints à des offices propres: chanoines séculiers pour les cathédrales, chanoines réguliers pour les collégiales et moines ou moniales pour les abbayes. Dans les églises à vocation essentiellement paroissiale, la séparation du secteur réservé aux fidèles et de l'espace dévolu aux célébrations liturgiques s'effectue au moyen d'une poutre tendue de part et d'autre de la nef. Dans bien des cas, ces poutres de gloire comportent aux extrémités des motifs d'engoulant (une gueule de monstre) et présentent un décor sculpté d'anges ou de motifs ornementaux. À l'époque romane, elles supportent une grande représentation du Christ crucifié, le plus souvent en bois polychrome, saisi dans la mort avec les yeux fermés, comme celui de la cathédrale de Tongres, ou bien triomphant et les yeux ouverts, tel le Vieux Bon Dieu de Tancremont à Pépinster (province de Liège). Puis, à partir du début du 13^e siècle, la Vierge de douleur et saint Jean l'évangéliste se tiennent de part et d'autre de la Croix. Dans une mystique qui insiste de plus en plus sur les souffrances du Christ venu racheter l'humanité du péché originel, le crucifié – toujours en bois peint – est vêtu du seul *perizonium*, la tête penchée sur un corps sans vie, alors que des gouttes de sang coulent de son front, écorché par la couronne d'épines, et de la plaie profonde perçant son flanc droit. Marie et saint Jean adoptent des postures plus éloquentes et dramatiques. Mais le message conduit à la confiance dans le salut: la croix se termine à ses extrémités par la représentation des symboles des quatre évangélistes, allusion à la gloire du Christ à la fin des temps, et elle s'élève sur le rocher du Golgotha, d'où émergent le crâne et les os d'Adam comme promesse de la résurrection

nuns for abbeys. In churches that are mainly parochial, the section for the faithful is separated from the space allocated to liturgical celebration by a beam laid across the nave. In many cases, these glory beams have ends with monsters' heads and are decorated with sculpted angels or ornamental patterns. In the Romanesque era, they support a large depiction of the crucified Christ, most often in polychrome wood, in the throes of death with his eyes closed, like that of Tongres Cathedral, or triumphant with his eyes open, like in the Tancremont Sanctuary in Pépinster (Liège province). Then, from the start of the 13th century, Our Lady of Sorrows and Saint John the Evangelist are on either side of the Cross. In a mysticism that focuses more and more on Christ's suffering, who has come to redeem humanity from original sin, the crucified one – always in painted wood – is only wearing the *perizonium*, head drooping over a lifeless body, while drops of blood run down his forehead, flayed by the crown of thorns, a deep wound piercing his right-hand side. Mary and Saint John adopt more eloquent and dramatic stances. But the message leads to trust in salvation: at the ends of the cross is the depiction of symbols of the four evangelists, an allusion to the glory of Christ at the end of time, and it rises above the rock of Golgotha, from where the skull and bones of Adam emerge as the promise of the resurrection of the dead from the first one to die. The very many examples of these glory beams made around 1500, which are quite scattered and detached from their context, teach us a lot about the economic and demographic boom after the crises that shook Europe from the 15th century, that went hand in hand with the recovery of the churches, in particular countryside parishes.

In the case of a monument intended for a community of clerics (monks or canons), a series of wooden stalls leans against the back of the jube and the returned part of the screen, defining the liturgical choir space. The panels separating the seats (*parclozes*) or those closing the ends of the rows, as well as the summital canopy, have abundant sculpted, historical and ornamental decoration, more generally with plant patterns

-
Fig. 2 - Stalles de l'ancienne
abbatiale de la Chaise-Dieu, en
direction du jubé, vers 1350
-

des morts depuis le premier d'entre eux. Les très nombreux exemplaires de ces poutres de gloire réalisées autour de 1500, plus ou moins épars et détachés de leur contexte, nous apprennent beaucoup sur l'essor économique et démographique au sortir des crises qui secouèrent l'Europe du 15^e siècle, allant de pair avec le redressement des églises, notamment les paroisses de campagne.

Dans le cas d'un monument destiné à une communauté de religieux (moines ou chanoines), une série de stalles en bois s'adosse au revers du jubé et sur la partie de la clôture en retour, déterminant ainsi l'espace du chœur liturgique. Les panneaux séparant les sièges (les parcloses) ou ceux fermant les extrémités des rangées (les jouées), ainsi que le dais sommital accueillent un abondant décor sculpté historié et ornemental, plus généralement à base de motifs végétaux ou empruntés au répertoire de l'architecture comme les rosaces (fig. 2). Sous chacun des sièges amovibles se trouve une petite console (une miséricorde) servant à prendre appui lors des longues et pénibles stations debout. Ces miséricordes se peuplent généralement d'éléments ornementaux mais également de créatures chimériques ou de sujets profanes, empruntés aux activités quotidiennes ou à la culture populaire¹⁰. Si les thèmes iconographiques présents dans les stalles de la cathédrale de Poitiers, parmi les plus anciennes (milieu du 13^e siècle), sont encore peu développés, avec essentiellement des anges en buste porteurs de couronnes¹¹, il en va tout autrement pour celles de la cathédrale d'Amiens, mises en place au début du 16^e siècle. Ce vaste ensemble compte plus de quatre mille personnages, soit sous forme de drôleries pour les miséricordes, soit venant constituer un véritable programme dans lequel l'Ancien Testament entre en résonance avec le Nouveau et avec des épisodes de la Vie de la Vierge¹².

Le centre du chœur liturgique est généralement occupé par un grand lutrin, ou parfois même

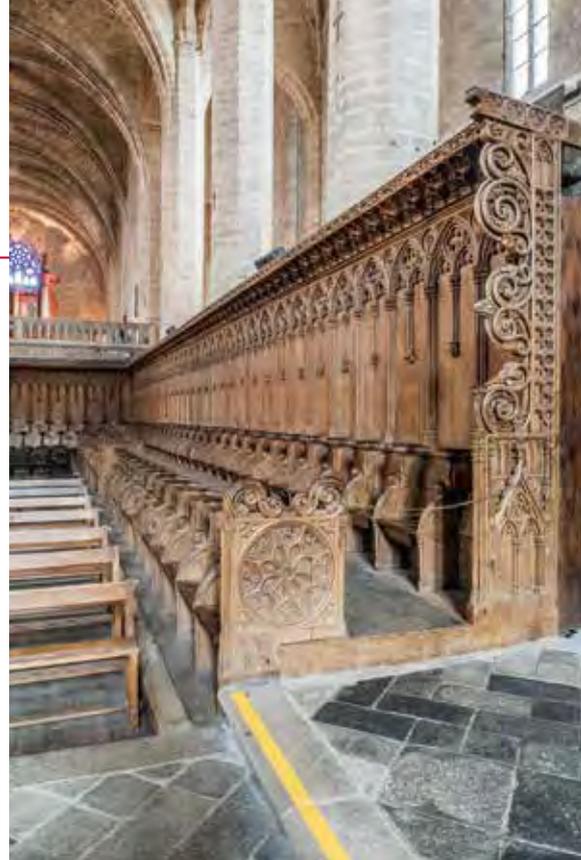


Photo. J.-P. Costantini

or patterns taken from architecture, such as rosettes (fig. 2). Under each of the removable seats is a small console (a misericord) for resting on during the long and tiresome time standing. These misericords are generally decorated with ornaments as well as chimeras or profane subjects, taken from everyday activities or popular culture¹⁰. Although the iconographic themes in the stalls of Poitiers Cathedral, which are among the oldest (middle of the 13th century), are little developed, mainly showing the busts of angels wearing crowns¹¹, this is not at all the case for those of Amiens Cathedral, which were put in place at the beginning of the 16th century. This vast set has more than four thousand characters, either as drolleries for the misericords, or forming a real series in which the Old Testament resonates with the New Testament and with episodes from the Life of the Virgin¹².

The centre of the liturgical choir is generally occupied by a large lectern (or sometimes several), often made from wood, like that of Alpirsbach (Baden-Württemberg), borne by the full-length portraits of the four evangelists. They may be made out of metal, like those produced by the Dinant copper beaters, for example those made

plusieurs, souvent en bois, comme celui d'Alpirsbach (Bade-Wurtemberg), porté par les portraits en pieds des quatre évangélistes. Ils peuvent être également en métal, à l'instar de ceux produits par les batteurs de Dinant, par exemple celui réalisé vers 1370 par Jean de Joès pour Notre-Dame de Tongres (Limbourg), et exportés jusqu'en Italie¹³. La partie destinée à porter le livre prend la forme d'un aigle aux ailes déployées, par référence au symbole de saint Jean l'évangéliste, selon une formule assez courante à l'époque gothique.

Le sanctuaire

Dans le sanctuaire¹⁴, l'autel majeur et les autels secondaires sont généralement constitués d'une dalle de pierre assez simple, destinée à être recouverte de textiles précieux. Toutefois, plusieurs autels romans du sud de la France prolongent une tradition paléochrétienne consistant à sculpter le bord et la tranche de la table en marbre –généralement un remploi antique. On conserve, par exemple, celle de Saint-Sernin de Toulouse, commandée, selon son inscription, au sculpteur Bernard Gilduin. Bien que consacrée en 1096 par le pape, elle fut probablement réalisée dès avant, vers 1080¹⁵.

À l'époque carolingienne, un *antependium* en métal précieux peut se placer en façade de l'autel. On en trouve encore un exemple vers l'an mil avec celui de la cathédrale de Bâle (conservé à Paris au musée de Cluny). Quelques autels romans, notamment en Catalogne, transcrivent ces devants d'autels dans un frontal en bois sculpté. Quant aux autels en pierre sculptés sur leurs faces, ils sont beaucoup plus rares. On peut toutefois citer celui de l'église Notre-Dame d'Avenas (sud-est de la France), réalisé au milieu du 12^e siècle, alors qu'au même moment, une formule promise à un grand avenir prend forme : le retable¹⁶. Il s'agit d'un élément de mobilier placé sur la table et en arrière de l'autel. Certains dérivent directement des *antependia* par le recours à la technique de l'orfèvrerie, comme celui en cuivre émaillé provenant de l'abbaye Saint-Remacle et représentant la Pentecôte

c. 1370 by Jean de Joès for Our Lady of Tongres (Limbourg), and exported to Italy¹³. The part intended to bear the book is shaped like an eagle with open wings, in reference to the symbol of Saint John the Evangelist, following quite a common formula in the Gothic era.

The sanctuary

In the sanctuary¹⁴, the high altar and the secondary altars are generally built from quite a simple stone slab, intended to be covered with precious fabrics. However, several Romanesque altars from the south of France extended a Paleo-Christian tradition consisting in sculpting the edge and top of the marble table – generally an antique that was re-used. For example, the one from Saint-Sernin of Toulouse was commissioned, according to its inscription, from the sculptor Bernard Gilduin. Although it was consecrated in 1096 by the Pope, it was probably made beforehand, towards 1080¹⁵.

In the Carolingian period, an *antependium* in precious metal could be placed on the front of the altar. An example can still be found towards the year 1000 with that of Basel Cathedral (kept in Paris at the Musée Cluny). A few Romanesque altars, in particular in Catalonia, transcribe these altar fronts on in a sculpted wood front panel. Altars with sculpted stone on their front are much rarer. There is, however, the one in the church Notre-Dame d'Avenas (south-east France), made in the middle of the 12th century, while at the same time, a form that had a great future took shape: the altarpiece¹⁶. This is a piece of furniture placed on the table, behind the altar. Some directly derive from *antependia*, using goldsmithery techniques, such as the one in enamelled copper from Saint-Remacle Abbey depicting Pentecost (Paris, Musée de Cluny, c. 1160). However, most of them are sculpted stone. Bearing witness to the new spiritual aspiration in the last centuries of the Middle Ages, altarpieces exalt the Passion of Christ and the Eucharistic mystery, often involving Mary. Or, they contribute to the affirmation of pastoral news, based on an imitation of the saints, by

-
Fig. 3 - **Vierge à l'Enfant**, vers 1135, provenant de Saint-Martin-des-Champs à Paris, conservée dans la basilique de Saint-Denis
-



Photo Cl. S. Benkhailfa

(Paris, musée de Cluny, vers 1160). Cependant, les plus nombreux sont en pierre sculptée. Témoins des nouvelles aspirations de la spiritualité dans les derniers siècles du Moyen Âge, les retables exaltent la Passion du Christ et le mystère eucharistique, en y associant souvent Marie. Ou bien encore, ils participent à l'affirmation d'une nouvelle pastorale, fondée sur l'imitation des saints, en illustrant des récits hagiographiques. Le retable fournit ainsi un complément indispensable à la présence des reliques du saint associé à l'autel.

On doit accorder une place primordiale aux *Sedes sapientiae* : une Vierge en majesté, hiératique, assise sur un trône et portant l'Enfant sur ses genoux¹⁷. Cette image connaît une très grande diffusion à partir du second quart du 12^e siècle, un des temps forts du culte marial par l'intermédiaire, entre autres, de Pierre le Vénéral, abbé de Cluny, et de saint Bernard (fig. 3). Probablement se placent-elles sur un autel à la manière d'un retable. La plupart de celles du 12^e siècle et du début du 13^e siècle sont en bois polychrome. Tout en s'adaptant aux nouveaux canons iconographiques et stylistiques, ce type de Vierge en majesté, issu de l'époque romane, perdure jusqu'à la fin du Moyen Âge, probablement par référence aux prestigieux modèles initiaux du 12^e siècle présents dans les grands sanctuaires mariaux. Il s'agit le plus généralement de versions populaires, le plus souvent en bois, bien que l'on trouve aussi de grands chefs-d'œuvre, cette fois en pierre, comme celle offerte en 1334 à la cathédrale de Sens par le chanoine Manuel de Jaune, pour être présentée sur l'autel de la chapelle dédiée à Notre-Dame¹⁸. À la période gothique, ce type peut également se décliner sous la forme d'une Vierge ouvrante, avec à l'intérieur une représentation de la Trinité.

Un vitrail du début du 13^e siècle de la cathédrale de Chartres montre que la statue mariale vénérée dans la crypte n'est visible qu'à certaines occasions, puisque elle est placée à l'intérieur d'une

illustrating hagiographic narratives. The altarpiece provides an essential addition to the presence of the saint's relics with the altar.

Primary importance should be granted to *Sedes sapientiae*: a majestic, hieratic Virgin, sitting on a throne, holding the Child on her knees¹⁷. This image was very widely distributed from the second quarter of the 12th century, one of the high points of Marian culture, through, among others, Peter the Venerable, abbot of Cluny, and Saint Bernard (fig. 3). It is likely they were placed on an altar, like an altarpiece. Most of those from the 12th century and the start of 13th century are made from polychrome wood. While adapting to the new iconographic and stylistic canons, this type of majestic Virgin, from the Romanesque period, lasted until the end of the Middle Ages, probably with reference to the initial prestigious models of the 12th century present in the major Marian sanctuaries. These were more generally popular versions, most often made from wood, although one also finds great masterpieces, like the one donated in 1334 to Sens Cathedral by the canon Manuel de Jaune, to be presented on the altar of the chapel dedicated to Our Lady¹⁸. In the Gothic period, this type could also be in the form of an opening Virgin, with a depiction of the Trinity inside.

A stained-glass window from the beginning of 13th century, of Chartres Cathedral, shows that

armoire-tabernacle pourvue de vantaux. On doit donc imaginer toute une mise en scène autour de ces statues offertes à la vénération des religieux et des fidèles, permettant d'agir sur leur signification, en ne les révélant qu'au moment de certaines fêtes, et d'en augmenter la sacralité par leur exposition ou leur soustraction au regard.

De façon plus exceptionnelle, certains sanctuaires romans déploient de spectaculaires groupes sculptés en ronde bosse. À Saint-Lazare d'Autun (Bourgogne), en même temps que l'on transfère dans la basilique les reliques du saint, en 1146 ou 1147, on installe dans l'abside une grande maquette en forme de mausolée à l'antique, dans lequel les pèlerins peuvent pénétrer¹⁹. L'intérieur accueille une véritable scène de théâtre où chacune des statues de pierre mesure environ 1,25 m : saint Lazare sortant de son sarcophage entouré du Christ, saint André, saint Pierre de sainte Marie-Madeleine et sainte Marthe. En Catalogne occidentale, notamment dans le Val de Boí, au 12^e siècle, les sanctuaires servent de cadre pour de grandes descentes de croix en bois polychrome, comptant, pour les plus ambitieuses, jusqu'à sept personnages²⁰. Dans d'autres cas, lors des célébrations pascales, on utilise un Christ avec des bras articulés afin de représenter la descente de Croix puis la Mise au tombeau. Durant certaines occasions, ce véritable théâtre liturgique se déroule hors de l'espace ecclésial pour parcourir la cité, alors conçue à la manière d'une Jérusalem, en portant processionnellement les statues et les châsses les plus vénérées. Dans le monde germanique, lors de la procession du dimanche des Rameaux, on tire un Christ monté sur un âne²¹.

Intercéder pour le salut de l'humanité

Jusqu'au 13^e siècle, la partie de l'église réservée aux fidèles, relativement réduite, ne semble guère avoir comporté de mobilier sculpté spécifique, en dehors des cuves baptismales. Celles-ci reçoivent parfois des cycles historiés,

the Marian statue venerated in the crypt is only visible on certain occasions, because it is placed in a tabernacle with leaves. We must therefore imagine a whole ritual around these statues offered for the clergy and faithful to venerate, which could affect their meaning, by only revealing them on certain festivals, and increasing their sacredness through exposure or removal from view.

More rarely, some Romanesque sanctuaries have spectacular groups sculpted in the round. At Saint Lazarus of Autun (Burgundy), when the saint's relics were transferred to the basilica, in 1146 or 1147, a large model in the shape of an ancient mausoleum was installed in the apse, that pilgrims could enter¹⁹. Inside, there was a real theatrical scene, where each stone statue was approximately 1.25 high: Saint Lazarus coming out of his sarcophagus surrounded by Christ, Saint Andrew, Saint Peter, Saint Mary Magdalene and Saint Martha. In western Catalonia, in particular in the Vall de Boí, in the 12th century, the sanctuaries were the setting for great descents from the cross in polychrome wood, the most ambitious with up to seven figures²⁰. In other cases, at Easter celebrations, a Christ was used with hinged arms to represent the descent from the Cross then the Entombment. On these occasions, this real liturgical theatre took place outside the ecclesial space to go through the city, which was then designed like Jerusalem, carrying the most venerated statues and shrines in a procession. In the Germanic world, at the procession for Palm Sunday, a Christ mounted on a donkey was drawn along²¹.

Interceding for humanity's salvation

Until the 13th century, the part of the church reserved for the faithful, which was relatively reduced, hardly seemed to have contained specific sculpted furniture, apart from the baptismal fonts. These sometimes showed historical cycles, such as the baptismal fonts made for the church Notre-Dame-aux-Fonts in Liège

comme pour les fonts baptismaux en bronze réalisés pour l'église Notre-Dame-aux-Fonts à Liège (Belgique) au début du 12^e siècle²². Quant à la région de Tournai, elle s'engage, au 12^e siècle, dans une véritable production sérielle de fonts baptismaux sculptés dans du calcaire noir, alors assimilé à du marbre. Lors du réaménagement des cryptes de la cathédrale de Chartres, dans les années 1140, on installe, dans le couloir sud, une imposante cuve baptismale en pierre sculptée : on bénit ces fonds au moment de la vigile de Pâques puis l'on procède à des baptêmes.

Au cours du 13^e siècle, les laïcs expriment davantage leur désir de s'engager dans les manifestations de la foi, alors même que des notions nouvelles, comme celle du purgatoire ou d'une dévotion plus individualisée, les incitent à demander la protection des intercesseurs auprès du Christ au moment du Jugement dernier : la Vierge et les saints que l'on prie quotidiennement. À la faveur de leurs activités, les fidèles se regroupent également en confréries qui s'attachent à tisser en faveur des membres un réseau de protecteurs célestes, notamment le Christ, la Vierge ou leurs saints patrons. Ceux-ci devenus alors des objets de pratiques de dévotion privée, leurs images se multiplient dans les églises. Durant les derniers siècles du Moyen Âge, les statues représentant la Vierge à l'Enfant en Reine des Cieux connaissent une extraordinaire diffusion dans toute la chrétienté latine. Tête couronnée, elle se tient généralement debout et porte l'Enfant. Celui-ci accomplit un geste de bénédiction de la main droite et tient un objet ou un animal de l'autre : le globe, symbole de royauté et d'universalité ; un chardonnet, comme préfiguration de la Couronne d'épines et de la Passion ; un simple oiseau comme allusion au Saint-Esprit ; un livre ouvert faisant référence à l'accomplissement de l'Écriture. Au 15^e siècle, de nombreuses églises exposent une Annonciation où Marie est figurée dans un cadre privé : alors qu'elle médite devant un prie-Dieu, elle est surprise par l'irruption, derrière elle, de l'archange Gabriel. C'est d'ailleurs à cette période que l'on prend l'habitude de sonner la Salutation angélique pour inciter le fidèle à réciter l'Angélus.

(Belgium) at the beginning of the 12th century²². In the 12th century, the Tournai region began the true serial production of baptismal fonts sculpted in black limestone, which was then considered marble. When the crypts of Chartres cathedral were rearranged in the 1140s, in the southern corridor, an imposing baptismal font in sculpted wood was installed: this font was blessed during the Easter vigil, then baptisms were held.

During the 13th century, laypeople expressed their desire to manifest their faith, while new notions, such as that of purgatory or more individual devotion, encouraged them to ask for protection from Christ in the Last Judgement through advocates: the Virgin and saints that we pray to every day. Through their activities, the faithful were also grouped into brotherhoods that aimed to create networks of celestial protectors for their members, in particular Christ, the Virgin and their patron saints. As these then became the subjects of the practice of private devotion, their images became increasingly common in churches. During the last centuries of the Middle Ages, statues representing the Virgin with Child as Queen of Heaven were distributed to an extraordinary extent throughout all of Latin Christendom. With a crowned head, she is generally standing and carrying the Child. The latter forms a blessing with his right hand and holds an object or an animal in the other: the globe, symbol of royalty and universality; a goldfinch, a foreshadow of the Crown of Thorns and the Passion; a simple bird as an allusion to the Holy Spirit; an open book referring to the accomplishment of Scripture. In the 15th century, many churches exhibited an Annunciation where Mary is shown in a private setting: when she is meditating before a prie-Dieu, she is surprised by the sudden appearance of the Archangel Gabriel behind her. It was also in this period that one began to ring the bells for Ave Maria to encourage the faithful to recite the Angelus.

For the end of the Middle Ages and the start of the Renaissance, the innumerable sculptures, kept in churches, museums or private collections, tell us about the distribution and geography of devotions during this period. All the more

Pour la fin du Moyen Âge et le début de la Renaissance, les très innombrables sculptures, conservées dans les églises, les musées ou les collections privées, nous renseignent sur la diffusion et la géographie des dévotions durant cette période. D'autant qu'à côté d'œuvres majeures sculptées dans le bois ou dans des matériaux coûteux, comme la pierre polychrome, et même luxueux, comme l'albâtre ou le marbre, un grand nombre de ces statues sont en bois et d'une facture populaire²³. Après le Christ et la Vierge, parmi les saints les plus représentés, on trouve les apôtres, soit sous la forme du collège apostolique complet, soit représentés par les deux apôtres romains: Pierre et Paul. Citons encore saint Michel, en raison de son rôle lors du jugement dernier, ou saint Jean-Baptiste, vêtu de son habit traditionnel en poil de chameau (la melote) et portant l'agneau de Dieu. Sa présence s'impose notamment dans les paroisses contrôlées par les Hospitaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem, dont il est le saint patron. Viennent ensuite les innombrables figures de charités, surtout saint Nicolas en évêque avec à ses pieds le saloir et les trois enfants ressuscités, ou bien saint Martin donnant la moitié de son manteau à un pauvre. Parmi les saints les plus populaires, on trouve également le pèlerin par excellence, saint Jacques le Majeur, avec son chapeau à large bord, le bourdon et des coquilles Saint-Jacques, ou bien sainte Marguerite protectrice des femmes en couches. En cette période où les épidémies sont une menace constante, on vénère plus particulièrement les saints protecteurs de la peste: saint Sébastien au corps transpercé par les flèches et saint Roch, avec son chapeau orné de l'enseigne du pèlerinage romain (les clés de saint Pierre) dont il revient, relevant un pan de son manteau à mi-cuisse pour que l'ange puisse toucher le bubon de la peste et lui apporter la guérison miraculeuse, avec de l'autre côté son chien qui tient dans sa gueule le pain l'ayant nourri durant la maladie. D'autres statues évoquent le saint dédicataire de l'église ou de l'autel auquel il est associé; mais également le saint protecteur d'un donateur, dont il porte le prénom ou qui est né le jour de sa fête; ou bien encore le patron d'une corporation de métier,

so, as alongside major works sculpted in wood or in costly materials, such as polychrome stones and even luxury, such as alabaster or marble, many of these statues are made from wood and by popular workmanship²³. After Christ and the Virgin, among the saints most often represented are the apostles, either in the form of the full apostolic college, or represented by the two Roman apostles: Peter and Paul. We can also cite Saint Michael, due to his role in the last judgement, or Saint John the Baptist, clothed in his traditional camel hair attire (melote) with the lamb of God. Its presence was required in particular in the parishes controlled by the Knights Hospitaller of Saint John of Jerusalem, of which he is the patron saint. Then came the innumerable figures of charity, above all Saint Nicholas as a bishop with the salting pot and three resuscitated children at his feet, or Saint Martin, giving half of his coat to a pauper. Among the most popular saints, we also find the pilgrim par excellence, Saint James, or Sainte Marguerite, patron saint of women in labour. In this period, when epidemics were a constant threat, the patron saints of the plague were particularly venerated: Saint Sebastian with his body pierced by arrows, and Saint Roch, with his hat decorated with the emblem of Roman pilgrimage (the keys of Saint Peter) from where he returned, lifting a flap of his coat to mid-thigh so that the angel could touch the boil of the plague and give his miraculous cure, with his dog on the other side holding in its muzzle the bread that fed him during the sickness. Other statues depict the saint dedicatee of the church or of the altar it is associated with; but also the patron saint of a donor, whose first name he shares or who was born on his saint day; or the head of a trade corporation, like those of the shoemakers who had statues made of the Saints Crispin and Saint Crispinian making shoes.

Mystic experiences and doloristic sentiment

From northern Europe, the *devotio moderna* movement which ran through medieval society



Fig. 4 - *Mise au tombeau* de l'église Saint-Jean-Baptiste, 1515, France (Chaource)

comme celle des cordonniers faisant réaliser des statues des saints Crépin et Crépinien fabriquant des chaussures.

Expériences mystiques et sentiment doloriste

Venu de l'Europe du nord, le mouvement de la *devotio moderna* qui irrigue la société médiévale du 15^e siècle et du début du 16^e siècle incite les fidèles à participer en esprit à la Passion douloureuse du Christ²⁴. Par ailleurs, l'espérance du salut se fonde sur des expériences mystiques à partir d'une relation plus intime avec le Christ souffrant. On assiste alors à un rééquipement des édifices de culte avec, entre autres, une statuariale incitant à ces nouvelles formes de piété et dont l'iconographie provient, le plus souvent, du monde germanique ou des anciens Pays-Bas. C'est depuis cette région que se diffuse l'image du Christ de Pitié. Dépouillé de ses vêtements, les mains serrées par une grosse corde, le front blessé par la Couronne d'épines, le corps abattu et ensanglanté, Jésus attend la Passion assis sur le rocher du Golgotha où figure le crâne d'Adam. Une autre représentation doloriste se diffuse parallèlement, celle du Christ aux liens, ou *Ecce homo*, cette fois debout et présenté à la foule. Création rhénane remontant au 14^e siècle, avant de se répandre dans toute l'Europe comme modèle de la compassion, la Vierge de Pitié représente la prière ou la lamentation de Marie recevant le corps mort de son fils après

in the 15th century and the beginning of the 15th century encouraged the faithful to take part in spirit in the painful Passion of Christ²⁴. Furthermore, the hope of salvation is based on mystic experiences from a more intimate relationship with the suffering Christ. We then see the redecoration of places of worship with, among others, a statuariale encouraging these news forms of piety and whose iconography is most often from the Germanic world or the old Netherlands. The image of the Christ of Pity spread from these regions. Stripped of his clothes, his hands bound by thick rope, forehead wounded by the Crown of Thorns and body slumped and bloody, Jesus waits for the Passion sitting on the rock of Golgotha where Adam's skull is shown. Another doloristic depiction was spread in parallel, that of Christ bound or *Ecce homo*, this time standing and presented to the crowd. A Rhenish creation dating back to the 14th century, before spreading throughout Europe as a model of compassion, the Virgin of Pity represents the prayer or lamentation of Mary receiving the dead body of her son after the Descent from the cross. Most of these works are made from wood of many hues, which enhances the poignancy, with many drops of blood and tears.

Between the first decades of the 15th century and the middle of the 16th century, in France, in the old Netherlands and in the Germanic empire, rich patrons or guilds offered spectacular entombments, with life-sized protagonists in the round, arranged in a chapel recalling the hollow

-
Fig. 5 - *Retable de la chapelle de la Vierge*,
début 16^e s., France (Saint-Florentin)
-

la Descente de croix. La plupart de ces œuvres sont en bois avec une polychromie qui vient en rehausser l'aspect pathétique, en multipliant notamment les gouttes de sang et les larmes.

Entre les premières décennies du 15^e siècle et le milieu du 16^e siècle, en France, dans les anciens Pays-Bas et dans l'Empire germanique, de riches commanditaires ou des confréries offrent de spectaculaires mises au tombeau, avec les protagonistes en ronde bosse, grandeur nature et disposés dans une chapelle rappelant la cavité creusée au flanc du Golgotha (fig. 4)²⁵. Porteuses de l'idée de Résurrection, ces mises au tombeau peuvent être associées à des fondations funéraires, à la paraliturgie du Vendredi saint, au culte de l'Eucharistie ou à la dévotion de la Passion. Celle du cimetière des Innocents à Paris, du début du 16^e siècle, marque l'aboutissement d'une procession organisée chaque vendredi en commémoration du jour de la Passion²⁶.

Quant aux autels, ils se signalent désormais par de grands retables en pierre (fig. 5) ou en bois. Ces derniers sont, le plus souvent, à compartiment et consacrés au cycle de la Passion et dont la Crucifixion, plus développée en hauteur et en largeur, occupe la place centrale. Exportés depuis Anvers, certains d'entre eux portent encore la marque garantissant la qualité du travail des menuisiers, sculpteurs et peintres, ils suscitent rapidement une production locale à travers de nombreux ateliers actifs dans toute l'Europe²⁷.

L'éternité des défunts

Durant la période romane, les reliques sont honorées dans des châsses orfèvrées. Les corps saints peuvent également bénéficier de véritables monuments funéraires, souvent à l'arrière de l'autel, afin de les associer aux célébrations cultuelles et de les exposer à la vénération des pèlerins. Ces structures peuvent prendre l'aspect d'un sarcophage antique, alors associé aux martyrs, ou d'un reliquaire monumental, comme



Photo P.-L. Laget

cave on the side of Golgotha (fig. 4)²⁵. Carrying the idea of Resurrection, these entombments could be associated with funerary foundations, the paraliturgie of Good Friday, the cult of the Eucharist or the devotion of the Passion. That of the cemetery of the Innocents in Paris, at the beginning of the 15th century, marks the end of a procession organised each Friday in commemoration of the day of the Passion²⁶.

And the altars were now identified by large stone altarpieces (fig. 5) or wooden altarpieces. Most often, the latter had compartments and were dedicated to the cycle of the Passion, of which the Crucifixion, which was higher and wider, occupied the central position. Exported from Antwerp, some of them still have the mark guaranteeing the quality of work of the carpenters, sculptors and painters, and there were soon locally produced through many workshops that were active across Europe²⁷.

The everlasting life of the dead

During the Romanesque period, relics were honoured in hand-crafted gold shrines. Holy bodies could also be given real funerary monuments, often at the back of the altar, to involve them in religious celebrations and exhibit them for pilgrims' veneration. These structures could also have the appearance of an ancient sarcophagus,



Fig. 6 - **Gisant du roi Childebert**, vers 1140, provenant de l'ancienne abbatale de Saint-Germain-des-Prés à Paris, conservé dans la basilique de Saint-Denis

à Saint-Junien dans le Limousin ou à Saint-Menoux dans le Bourbonnais²⁸.

La représentation d'un personnage plus ou moins contemporain sous la forme d'un défunt est un phénomène très peu développé. Les rares tombes figurées qui remontent au 11^e et aux trois premiers quarts du 12^e siècle honorent quelque grand personnage, fondateur ou donateur, comme par exemple le gisant du roi Childebert à Paris, réalisé vers 1140 pour l'abbatiale de Saint-Germain-des-Prés, dont il fut le fondateur au milieu du 6^e siècle (fig. 6). Aussi, ces œuvres romanes doivent surtout être interprétées comme des monuments mémoriels dans le but de construire et de faire reconnaître la sainteté du défunt, plus généralement un prélat ou un grand laïc, dont on cherche à instrumentaliser la mémoire²⁹.

Un peu avant 1200, on assiste à une rupture avec la théologie traditionnelle de la mort. Il est désormais possible d'identifier le défunt à partir d'un monument funéraire sans que la personne inhumée soit considérée comme une figure de sainteté. Il s'agit désormais d'une personne plus ordinaire, dont la tombe se signale par une figure de gisant, sculptée ou en orfèvrerie pour les plus luxueuses, ou bien simplement gravées sur une dalle de pierre pour les plus modestes³⁰. Dès lors, il y a bien volonté de représenter les contemporains dans un but eschatologique. Ce phénomène est incontestablement à mettre en

then associated with martyrs, or a monumental reliquary, like in Saint-Junien in Limousin or in Saint-Menoux in the Bourbonnais region²⁸.

The depiction of a more or less contemporary character in the shape of a dead person is a phenomenon that is very little developed. The rare tombs with figures that date back to the 11th century and the first three quarters of the 12th century honour a major figure, founder or donor, such as for example the recumbent statue of King Childebert in Paris, made c.1140 for the Saint-Germain-des-Prés abbatial church, which he founded in the middle of the 6th century (fig. 6). Also, these Romanesque works must above all be interpreted as memorial monuments in an aim to build and give recognition to the deceased's holiness, more generally a prelate or a great layperson, whose memory they were trying to instrumentalise²⁹.

A little before 1200, there was a break with the traditional theology of death. It was now possible to identify the deceased from a funerary monument without the person buried being considered as a figure of holiness. It was now a more ordinary person, whose tomb was identified by a recumbent statue, either sculpted or, if more luxurious, crafted in gold, or simply engraved on a stone slab if more modest³⁰. From then, there was a desire to depict contemporaries with an eschatological purpose. This

relation avec des concepts théologiques revivifiés, comme celui de la Résurrection des corps, ou nouveaux, notamment celui du Purgatoire. Apparaît ainsi l'idée qu'entre le jugement particulier et le Jugement dernier, l'homme pécheur peut être sauvé par un temps de purification dans l'Au-delà et par la prière des fidèles. Il devient alors nécessaire d'identifier le défunt pour que les suffrages des vivants lui soient personnellement adressés. Autour de 1200 se définit l'iconographie du gisant : une image synthétique représentant à la fois le défunt, étendu dans la tombe, le vivant en tant qu'être social, vêtu selon son rang, et le ressuscité, les yeux ouverts et déjà éveillé à la vie éternelle : sa tête, parfois encensée par des anges, est surmontée d'un cadre architectural représentant la Jérusalem céleste. Une épitaphe court sur la bordure de la dalle, afin de pouvoir clairement identifier le défunt et lui adresser des prières. Les tombeaux les plus somptueux déroulent sur leur soubassement le cortège qui accompagne la dépouille à sa dernière demeure.

Reflétant les idées des théologiens du milieu du 12^e siècle et du début du 13^e siècle sur la destinée du corps après la mort, le défunt est idéalisé dans la vision béatifique de Dieu. Ainsi, les gisants des années 1200 peuvent-ils être interprétés comme une représentation du corps spirituel du défunt aux traits uniques mais idéalisés et déjà membre de la communauté des Justes. En fonction de l'évolution de la spiritualité et de la théologie, dès la fin du 13^e siècle, on le figure à l'âge réel de son décès. On ne cherche plus à représenter le corps spirituel mais un corps davantage incarné qui, selon le libre arbitre, peut être l'instrument du péché comme de sa rédemption. Toutefois, à la même époque, dans le milieu pontifical, que ce soit en Italie ou dans le milieu avignonnais, le gisant exprime un message spirituel quelque peu différent, avec un corps saisi dans la mort : yeux fermés et bras croisés sur le torse³¹. À partir de la seconde moitié du 15^e siècle, le gisant montre un être vieilli ou un cadavre décharné qui proclament le triomphe de l'âme sur un présent corporel et sursitaire³².

phenomenon must indisputably be connected with revived theological concepts, such as of the Resurrection of bodies, or new concepts, in particular that of Purgatory. Then the idea appeared that between the specific judgement and the Last Judgement, the sinner may be saved by a period of purification in the afterlife and through the prayer of the faithful. It then became necessary to identify the deceased so that the suffrage of the living would be personally addressed to them. Around 1200, the iconography of the recumbent statue was defined: a summary image representing both the deceased, lying in their tomb, the living as a social being, clothed according to their rank, and the resurrected, eyes open and already awake to eternal life: their head, sometimes praised by angels, is in front of an architectural frame depicting celestial Jerusalem. A short epitaph on the edge of the slab, to clearly identify the deceased and address prayers to them. The most sumptuous tombs display the cortege that accompanies the body to its final resting place.

Reflecting the ideas of theologians from the middle of the 12th century and the beginning of the 13th century about the destiny of the body after death, the deceased is idealised in the beatific vision of God. This way, recumbent statues from the 1200s can be interpreted as a depiction of the spiritual body of the deceased with unique features, yet idealised as already a member of the community of the Just. Depending on the evolution of spirituality and theology, from the end of the 13th century, they were shown at their actual age when they died. One is no longer trying to depict the spiritual body but a body that is more incarnate, which, according to free will, may be the instrument of sin and redemption. However, in the same period, in the pontifical circle, whether in Italy or in Avignon, the recumbent statue expresses a spiritual message that is not very different, with a body crystallised in death: eyes closed and arms crossed over the chest³¹. From the second half of the 15th century, the recumbent statue shows an aged person or an emaciated corpse which proclaim the triumph of the soul over a corporal presence in waiting³².

Notes

¹ Cf. par exemple, B. Chedozeau, *Chœur clos, chœur ouvert. De l'église médiévale à l'église tridentine (France, xvi^e-xviii^e siècle)*, Paris, 1998.

² Dans son ouvrage sur la sculpture romane, J.-R. Gaborit consacre ainsi un chapitre aux aménagements liturgiques des églises romanes, *La sculpture romane*, Paris, 2010, pp. 247-311. Cf. également, P. Piva, «Lo spazio liturgico: architettura, arredo, iconografia (secoli iv-xiii)», in *L'arte medievale nel contesto, 300-1300: Funzioni, iconografia, tecniche*, Milan, 2006, pp. 141-180.

³ Pour certains auteurs, il pourrait s'agir d'éléments provenant d'un retable, cf. en dernier lieu D. et Q. Cazes, *La Basilique Saint-Sernin de Toulouse. De Saturnin au chef-d'œuvre de l'art roman*, Graulhet, 2008, pp. 206-216.

⁴ N. Stratford, *La frise monumentale romane de Souvigny*, Souvigny, 2002, ainsi que P. Chevalier et A. Maquet, *Découverte des tombeaux et gisants des saints abbés de Cluny. Des tombeaux, des reliques et des saints*, Souvigny, 2003, pp. 48-53.

⁵ A. Vauchez, *Les laïcs au Moyen Âge. Pratiques et expériences religieuses*, Paris, 1987.

⁶ Pour le jubé de Bourges, F. Joubert, *Le jubé de Bourges*, Paris, 1994, sur celui de Chartres, P.-Y Le Pogam, «Le jubé», dans *La grâce d'une cathédrale. Chartres*, Strasbourg, 2013, pp. 282-285.

⁷ H. Krohm, «Der westlettner des Naumburger Doms», dans *Der Bildhauer und Architekt Naumburger im Europa der Kathedralen Meister*, band 3, Petersberg, 2012, pp. 254-281.

⁸ Sur la clôture de chœur de Notre-Dame de Paris, cf., A. Erlande-Brandenburg, *Notre-Dame de Paris*, Paris, 1991 (rééd. 1997); pour le jubé, cf. A. Janiak, «Le jubé médiéval de Notre-Dame de Paris: un programme tourné vers l'élection», dans S. Albrecht, S. Breitling et R. Drewello (dir.), *Das Kirchenportal im Mittelalter*, Petersberg, 2019, pp. 162-169.

⁹ Fr. Jouanneaux, «La clôture de chœur», dans *La grâce d'une cathédrale. Chartres*, Strasbourg, 2013, pp. 298-304.

¹⁰ G. Mailhos (éd.), *Le miroir des miséricordes*, Conques, 1996.

¹¹ Cl. Andrault-Schmitt, «Les stalles du xiii^e siècle, un chef-d'œuvre et un jalon», dans Cl. Andrault-Schmitt (dir.), *La cathédrale Saint-Pierre de Poitiers*, La Crèche, 2013, pp. 283-297.

¹² K. Lemé-Hébuterne, *Les stalles de la cathédrale d'Amiens: histoire, iconographie*, Paris, 2007.

¹³ J. Squilbeck, «Les lutrins dinantais de Venise et de Gênes», *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, 1941, 21, pp. 347-356.

¹⁴ Sur le sanctuaire à l'époque gothique, J. E. A. Kroesen et V. M. Schmidt (dir.), *The Altar and Its Environment, 1150-1400*, Turnhout, 2009.

¹ See for example, B. Chedozeau, *Chœur clos, chœur ouvert. De l'église médiévale à l'église tridentine (France, xvi^e-xviii^e siècle)*, Paris, 1998.

² In his book on Romanesque sculpture, J.-R. Gaborit devotes a chapter to the liturgical arrangement of Romanesque churches, *La sculpture romane*, Paris, 2010, p. 247-311. See also, P. Piva, 'Lo spazio liturgico: architettura, arredo, iconografia (secoli iv-xiii)', in *L'arte medievale nel contesto, 300-1300: Funzioni, iconografia, tecniche*, Milan, 2006, pp. 141-180.

³ Some authors believe that these could be parts from an altarpiece; see last D. and Q. Cazes, *La Basilique Saint-Sernin de Toulouse. De Saturnin au chef-d'œuvre de l'art roman*, Graulhet, 2008, pp. 206-216.

⁴ N. Stratford, *La frise monumentale romane de Souvigny*, Souvigny, 2002, as well as P. Chevalier and A. Maquet, *Découverte des tombeaux et gisants des saints abbés de Cluny. Des tombeaux, des reliques et des saints*, Souvigny, 2003, pp. 48-53.

⁵ A. Vauchez, *Les laïcs au Moyen Âge. Pratiques et expériences religieuses*, Paris, 1987.

⁶ For the Bourges jube, F. Joubert, *Le jubé de Bourges*, Paris, 1994; on the Chartres jube, P.-Y Le Pogam, 'Le jubé', in *La grâce d'une cathédrale. Chartres*, Strasbourg, 2013, pp. 282-285.

⁷ H. Krohm, 'Der westlettner des Naumburger Doms', in *Der Bildhauer und Architekt Naumburger im Europa der Kathedralen Meister*, band 3, Petersberg, 2012, pp. 254-281.

⁸ On the Notre-Dame de Paris, see A. Erlande-Brandenburg, *Notre-Dame de Paris*, Paris, 1991 (re-published 1997); for the jube, see A. Janiak, 'Le jubé médiéval de Notre-Dame de Paris: un programme tourné vers l'élection', in S. Albrecht, S. Breitling and R. Drewello (ed.), *Das Kirchenportal im Mittelalter*, Petersberg, 2019, pp. 162-169.

⁹ Fr. Jouanneaux, 'La clôture de chœur', in *La grâce d'une cathédrale. Chartres*, Strasbourg, 2013, pp. 298-304.

¹⁰ G. Mailhos (ed.), *Le miroir des miséricordes*, Conques, 1996.

¹¹ Cl. Andrault-Schmitt, 'Les stalles du xiii^e siècle, un chef-d'œuvre et un jalon', in Cl. Andrault-Schmitt (ed.), *La cathédrale Saint-Pierre de Poitiers*, La Crèche, 2013, pp. 283-297.

¹² K. Lemé-Hébuterne, *Les stalles de la cathédrale d'Amiens: histoire, iconographie*, Paris, 2007.

¹³ J. Squilbeck, 'Les lutrins dinantais de Venise et de Gênes', *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, 1941, 21, pp. 347-356.

¹⁴ On the sanctuary in the Gothic period, J. E. A. Kroesen and V. M. Schmidt (ed.), *The Altar and Its Environment, 1150-1400*, Turnhout, 2009.

¹⁵ H. Pradalier, 'Saint-Sernin de Toulouse au Moyen Âge', in

- ¹⁵ H. Pradalier, «Saint-Sernin de Toulouse au Moyen Âge», dans *Congrès archéologique de France. Monuments en Toulousain et en Comminges*, 1995, pp. 275-278.
- ¹⁶ P.-Y Le Pogam (dir.), *Les premiers retables (xii^e - début du xv^e siècle). Une mise en scène du sacré*, Paris, 2006.
- ¹⁷ I. H. Forsyth, *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, 1972, ainsi que M.-P. Subes (dir.), *Vierges à l'enfant médiévales de Catalogne. Mise en perspectives, suivi du Corpus des Vierges à l'Enfant (xii^e - xv^e s.)*, Perpignan, 2013.
- ¹⁸ B. Kurmann-Schwarz, «La Vierge de la chapelle Notre-Dame de la cathédrale de Sens. Une reine des anges donnée par le chanoine Manuel de Jaune en 1334», dans *Saint-Étienne de Sens. La métropole sénonaise: la première cathédrale gothique dans son contexte*, Paris, 2017, pp. 312-331.
- ¹⁹ *Le tombeau de saint Lazare et la sculpture romane à Autun après Gislebertus*, Autun, 1985.
- ²⁰ *Catalogne romane. Sculptures du Val de Boi*, Paris, 2004.
- ²¹ X. Dectot, «La procession du dimanche des Rameaux à Augsburg au temps de l'évêque Ulrich, sources et postérité», *Bulletin de la société nationale des antiquaires de France*, 2007, pp. 148-159.
- ²² Cf. en dernier lieu G. Xhayet et R. Halleux (dir.), *Études sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, Liège, 2006.
- ²³ À titre d'exemple, on peut consulter avec la belle entreprise du *Corpus de la statuaire médiévale et Renaissance de Champagne méridionale*, sous la direction de P. Corbet, 9 vol. publiés depuis 2003. Même si elle appelle à une mise à jour, on peut encore se référer à la vaste synthèse d'É. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et ses sources d'inspiration*, Paris, 1922. Cf. également, Ch. Prigent (dir.), *Art et société en France au xv^e siècle*, Paris, 1999.
- ²⁴ Sur l'art et la dévotion dans l'Europe du 15^e et du début du 16^e siècle, cf. les nombreuses réflexions dans J. Białostocki, *L'art du xv^e siècle, des Parler à Dürer* (trad. de l'anglais et de l'italien par P.-E. Dauzat), Paris, 1993.
- ²⁵ M. Martin, *La statuaire de la Mise au tombeau du Christ des xv^e et xv^e siècles en Europe*, Paris, 1977.
- ²⁶ Pour cette Mise au tombeau, cf. É. Hamon, *Une capitale flamboyante. La création monumentale à Paris autour de 1500*, Paris, 2011, pp. 182-185.
- ²⁷ M. Maupoix et al. (dir.), *L'Europe des retables*, t. 1, xv^e - xv^e siècles, Orléans, 2007.
- ²⁸ J.-R. Gaborit, «Les tombeaux des saints. Monuments funéraires élevés en France à l'époque romane en l'honneur de personnages à la sainteté admise ou reconnue», *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 2011, xlii, *Mémoires, tombeaux et sépulture à l'époque romane*, pp. 39-49.
- ²⁹ Ph. Plagnieux, «Le tombeau d'Adélaïde de Maurienne (†1154) à Saint-Pierre de Montmartre: entre célébration mémorielle et béatification», *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 2011, xlii, *Mémoires, tombeaux et sépulture à l'époque romane*, pp. 143-152.
- Congrès archéologique de France. Monuments en Toulousain et en Comminges*, 1995, pp. 275-278.
- ¹⁶ P.-Y Le Pogam (ed.), *Les premiers retables (xii^e - début du xv^e siècle). Une mise en scène du sacré*, Paris, 2006.
- ¹⁷ I. H. Forsyth, *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, 1972, as well as M.-P. Subes (ed.), *Vierges à l'enfant médiévales de Catalogne. Mise en perspectives, suivi du Corpus des Vierges à l'Enfant (xii^e - xv^e s.)*, Perpignan, 2013.
- ¹⁸ B. Kurmann-Schwarz, 'La Vierge de la chapelle Notre-Dame de la cathédrale de Sens. Une reine des anges donnée par le chanoine Manuel de Jaune en 1334', in *Saint-Étienne de Sens. La métropole sénonaise: la première cathédrale gothique dans son contexte*, Paris, 2017, pp. 312-331.
- ¹⁹ *Le tombeau de saint Lazare et la sculpture romane à Autun après Gislebertus*, Autun, 1985.
- ²⁰ *Catalogne romane. Sculptures du Val de Boi*, Paris, 2004.
- ²¹ X. Dectot, 'La procession du dimanche des Rameaux à Augsburg au temps de l'évêque Ulrich, sources et postérité', *Bulletin de la société nationale des antiquaires de France*, 2007, pp. 148-159.
- ²² See last G. Xhayet and R. Halleux (ed.), *Études sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, Liège, 2006.
- ²³ For example, one can consult the wonderful work of the *Corpus de la statuaire médiévale et Renaissance de Champagne méridionale*, edited by P. Corbet, 9 vol. published since 2003. Even if it needs updating, one can also refer to the vast summary of É. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et ses sources d'inspiration*, Paris, 1922. See also, Ch. Prigent (ed.), *Art et société en France au xv^e siècle*, Paris, 1999.
- ²⁴ On art and devotion in Europe in the 15th and beginning of the 16th century, see the many discussions in J. Białostocki, *L'art du xv^e siècle, des Parler à Dürer* (translated from English and Italian by P.-E. Dauzat), Paris, 1993.
- ²⁵ M. Martin, *La statuaire de la Mise au tombeau du Christ des xv^e et xv^e siècles en Europe*, Paris, 1977.
- ²⁶ For this Entombment, see É. Hamon, *Une capitale flamboyante. La création monumentale à Paris autour de 1500*, Paris, 2011, pp. 182-185.
- ²⁷ M. Maupoix et al. (ed.), *L'Europe des retables*, t. 1, xv^e - xv^e siècles, Orléans, 2007.
- ²⁸ J.-R. Gaborit, 'Les tombeaux des saints. Monuments funéraires élevés en France à l'époque romane en l'honneur de personnages à la sainteté admise ou reconnue', *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 2011, xlii, *Mémoires, tombeaux et sépulture à l'époque romane*, pp. 39-49.
- ²⁹ Ph. Plagnieux, 'Le tombeau d'Adélaïde de Maurienne (†1154) à Saint-Pierre de Montmartre: entre célébration mémorielle et béatification,' *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 2011, xlii, *Mémoires, tombeaux et sépulture à l'époque romane*, pp. 143-152.

de Cuxa, 2011, XLII, *Mémoires, tombeaux et sépulture à l'époque romane*, pp. 143-152.

³⁰ Ph. Plagnieux, «L'humanisme gothique; les arts autour de 1200», dans Ph. Plagnieux (dir.), *L'art du Moyen Âge en France*, Paris, pp. 286-287.

³¹ J. Gardner, *The Tomb and the Tiara. Curial Tomb Sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Age*, Oxford, 1992.

³² Ph. Plagnieux, «La mise en scène du macabre : une autre vision de la mort?», dans *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, Paris, 2004, pp. 252-253.

³⁰ Ph. Plagnieux, 'L'humanisme gothique; les arts autour de 1200', dans Ph. Plagnieux (ed.), *L'art du Moyen Âge en France*, Paris, pp. 286-287.

³¹ J. Gardner, *The Tomb and the Tiara. Curial Tomb Sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Age*, Oxford, 1992.

³² Ph. Plagnieux, 'La mise en scène du macabre : une autre vision de la mort?', in *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, Paris, 2004, pp. 252-253.



SALUT DES VIVANTS

Introduction

Autour des Sedes: Incarnation et transmission de la Sagesse

L'iconographie du Trône de la Sagesse (*Sedes sapientiae*) est familière aux *alumni* et aux membres de l'UCLouvain, puisque l'université, fondée en 1425, l'avait choisie en guise d'emblème de l'*alma mater* au début du 20^e siècle – c'est plus précisément la *Sedes sapientiae* conservée dans la collégiale Saint-Pierre de Louvain qui a donné sa forme au sceau de l'Université encore en usage aujourd'hui (fig. 1).

Les premières traces de ce type iconographique sont écrites: il s'agit d'une description d'une vierge d'or en majesté romane dans la cathédrale de Clermont-Ferrand et datée vers 947¹. L'une des plus anciennes *Sedes sapientiae* conservées à ce jour est la *Madone d'or* du trésor de la cathédrale d'Essen, datée vers 980 et exécutée dans la vallée de la Ruhr²(fig. 2). Ce type iconographique montre Marie couronnée, assise sur un siège et portant l'enfant Jésus. Mère de Dieu, et «reine des cieux» (Jérémie 44, 17 et 19), cette Vierge majestueuse expose au monde son enfant.

En associant étroitement Marie et l'enfant Jésus, ce type de groupe de sculpté en bois met en œuvre le mystère de l'Incarnation³. Dans leur raideur, en raison des notations morphologiques frustes des exemplaires polychromés qu'a collectionnés l'abbé Mignot (peu ou pas d'épaules, poitrine de la Vierge absente), ces dispositifs en ronde bosse exposent concrètement Marie comme le véritable siège de l'Incarnation.

Un tel type de Vierge à l'Enfant qualifie le mystère de l'Incarnation: depuis son trône, Marie présente Jésus bénissant au monde tel un roi successeur de David. C'est ainsi que l'ange Gabriel lui a décrit cet enfant au moment de l'Annonciation:

«Il [ton Fils] sera grand et sera appelé Fils du Très-Haut. Dieu lui donnera le trône de David

Around the Sedes: Incarnation and transmission of Knowledge

The iconography of the Throne of Wisdom (*Sedes sapientiae*) is familiar to the *alumni* and members of UCLouvain, because the university, founded in 1425, chose it as a logo at the beginning of the 20th century – it was more specifically the *Sedes sapientiae* kept in Saint Peter's Collegial Church in Leuven which lent its shape to the of the University, which is still in use today (fig. 1).

The first records of this iconographic type are written: it is a description of a Romanesque majestic golden virgin in Clermont-Ferrand Cathedral dated c. 947¹. At the moment, one of the oldest *Sedes sapientiae* sculpted and preserved to date is the *Golden Madonna* in the treasury of Essen Cathedral, dated c. 980 and made in the Ruhr Valley² (fig. 2). This iconographic type shows Mary crowned and sitting on a chair holding the child, Jesus. Mother of God and 'queen of heaven' (Jeremiah 44, 17 and 19), this majestic Virgin is showing her child to the world.

By closely linking Mary and the child Jesus, this type of wooden sculpted group spectacularly depicts the mystery of the Incarnation³. In their stiffness and with their worn morphological markings (little or no shoulders, no Virgin's chest), these figures in the round concretely show Mary as the real seat of the Incarnation.

This kind of Virgin with Child qualifies the mystery of the Incarnation: from her throne, Mary presents Jesus blessing the world like a King who is the successor of David. This is how the angel Gabriel described this child at the time of the Annunciation:

"He [your Son] will be great and will be called Son of the Most High. God will give him the throne of David his father; he will reign forever over Jacob's family, and his reign will not end". (*Luke 1, 32-33*)

-
Fig. 1 - **Sedes**, sceau officiel de l'UCLouvain
-



son père; il règnera pour toujours sur la famille de Jacob, et son règne n'aura pas de fin.» (*Luc 1, 32-33*)

S'il est tenu communément pour un roi d'Israël, Jésus est aussi identifié à la Sagesse divine⁴. En conséquence, l'aspect majestueux de la Vierge et de Jésus enfant dans ces groupes sculptés matérialise le règne de la Sagesse divine incarnée.

Les objets qui parent ces figures sculptées aident encore à préciser leurs significations théologiques. Deux des *Sedes* (fig. 3) présentent un enfant bénissant qui tient un *codex* (ensemble de cahiers reliés qui forment un livre), soit un objet anachronique au temps de la vie de Jésus, où les écrits étaient conservés sous forme de rouleau (*volumen*). Cet attribut fait de l'enfant sculpté un Christ post-pascal, c'est-à-dire ressuscité, qui diffuse sa doctrine et sa bénédiction à la postérité.

L'attribut floral de la Vierge, qu'on a jadis pris pour un bolet (fig. 3), symbolise vraisemblablement l'enfantement virginal de Jésus, fruit de ses entrailles conçu sans qu'elle soit déflorée, suivant une doctrine adoptée par le concile de Constantinople en 381. Les restaurations ont mis en évidence le caractère rapporté et postérieur de cet attribut. On a donc modifié l'aspect de Marie et cherché à mettre en valeur sa virginité en la pourvoyant d'un végétal, peut-être en vue de souligner aussi son immaculée conception⁵.

Although he is commonly held as a King of Israel, Jesus is also identified as Divine Wisdom⁴. Consequently, the majestic appearance of the Virgin and Jesus the child in these sculpted groups substantiates the reign of Divine Wisdom incarnate.

The objects that these sculpted figures hold help further specify their theological meanings. Two of the *Sedes* (fig. 3) show a child giving a blessing and holding a *codex* (set of tied notebooks forming a book), an object in the time of Jesus, when writing was kept as scrolls (*volumen*). This attribute makes the sculpted child a post-pascal Christ, meaning resuscitated, who is spreading his doctrine (the gospel) and his blessing to posterity.

The Virgin's floral attribute, that was previously taken for a boletus (fig. 3), is likely to symbolise the virginal birth of Jesus, the fruit of her entrails conceived without her being deflowered, according to a doctrine adopted by the Council of Constantinople in 381. The restorations have highlighted that this attribute was added later on. Mary's appearance was therefore changed and it was attempted to highlight her virginity by adding a plant, perhaps to emphasize her immaculate conception⁵.

With its shiny polychromy, the golden *Sedes* (fig. 3) accentuates the majesty of the Virgin, luxuriously clothed in orphrey, and that of Christ, whose clothes are decorated in false gilded cabochons and pearls. Each of the two figures



-
 Fig. 2 - **Madone d'or**, vers 980, Allemagne
 (vallée de la Ruhr)
 Feuille d'or sur âme de bois, 74 cm de hauteur
 Conservée au trésor de la cathédrale d'Essen
 -

Avec sa polychromie brillante, la *Sedes dorée* (fig. 3) accentue la majesté de la Vierge, luxueusement vêtue d'orfrroi, et celle du Christ, dont les vêtements sont ornés de faux cabochons et de perles de bois teintées. Chacune des deux figures est aussi dotée d'un globe. Celui de la Vierge est probablement une pomme qui renvoie au péché originel et souligne la fonction rédemptrice de Marie, nouvelle Eve aux vertus réparatrices et capable d'assurer le salut des fidèles, ainsi que l'ont établi les spéculations des Pères de l'Église⁶. Les habits rehaussés de dorure que porte Marie pouvaient évoquer aussi ses propriétés d'«illuminatrice du monde»⁷. Son trône doré depuis lequel elle offre au monde son enfant figuré en Christ *pantocrator* (soit en tout-puissant bénissant le monde qu'il tient sous la forme du globe), remémorait vraisemblablement aux fidèles le «trône d'or du vrai Salomon» à partir duquel s'établit et se propage le règne de la Sagesse divine incarnée par Jésus.

Ces *parerga* (éléments de décor) qui habillent et accompagnent les figures ont été remaniés et adaptés parfois au mépris de la vraisemblance historique afin de leur donner une apparence plus moderne et accordée aux exigences spirituelles variables des fidèles. De

is holding a globe. The Virgin's is probably an apple that refers to original sin and emphasises Mary's role as a redeemer, a new Eve with repairing virtues who is able to give salvation to the faithful as established by the speculations of the Fathers of the Church⁶. The clothes that Mary is wearing, gilded clothes that could be attached to her properties as 'illuminator of the world'⁷. Her golden throne, from which she is offering to the world her child, in the figure of Christ *pantocrator* (or all-powerful blessing the world that is holding in the shape of a globe), is likely to be reminding the faithful of the 'golden throne of the real Solomon', from which the reign of Divine Wisdom incarnated by Jesus is established and spreads.

These *parerga* (decorative elements) which dress and accompany the figures have been reworked and adapted, sometimes disregarding historical likelihood, to give them a more modern appearance granted to the variable spiritual demands of the faithful. Anachronisms of this kind could facilitate the interaction between the faithful and these gradually modernised sculptures.

With a hieratic frontal view, the two figures' admonitory gaze created an authoritarian relationship with the faithful who contemplated



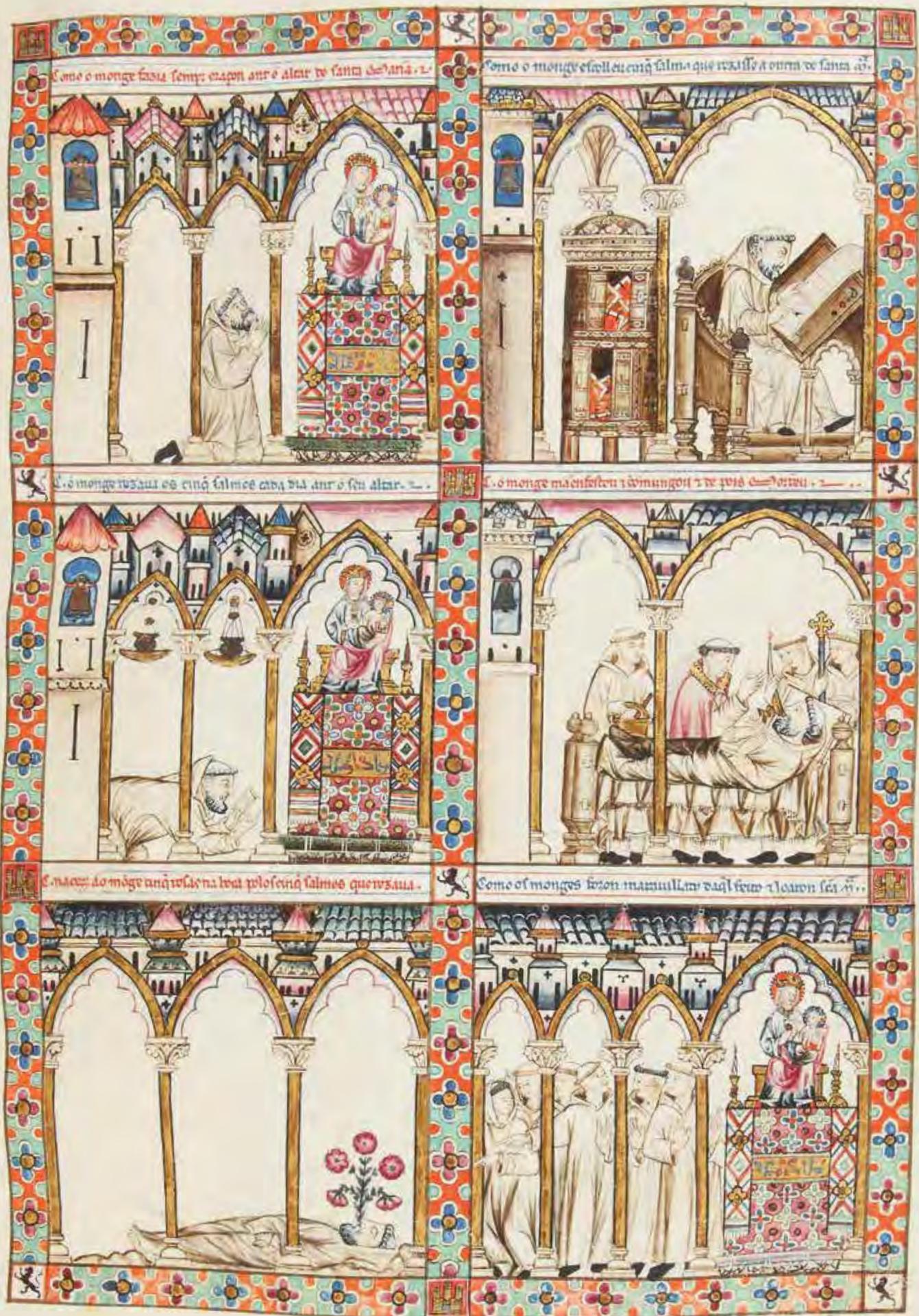
© KIK-IRPA, Bruxelles

Fig. 3 - **Vierge ancienne, Vierge dorée et Vierge au bolet** : les trois *Sedes* de la Donation royale sont présentées ici côte à côte (N° inv. D105, D680 et D682). Chacune dispose d'une notice complète dans les pages qui suivent.

tels anachronismes pouvaient faciliter l'interaction des fidèles et des sculptures progressivement modernisées.

D'une frontalité hiératique, les deux figures au regard admoniteur engageaient un rapport autoritaire avec les fidèles qui les contemplaient. Cet « arc d'adresse »⁸ frontal, transitif et surplombant est toutefois tempéré par le geste de bénédiction de Jésus qui sacralise l'espace qui lui fait face et semble propager à l'entour la sagesse divine. Les conditions originelles d'exposition de ces sculptures, qu'on peut inférer des enluminures qui accompagnent les *Cantigas de Santa María* compilées par le roi de Castille Alphonse X le Sage (1221-1284), devaient renforcer ce rapport hiérarchique et impérial. On y découvre en effet les circonstances d'exposition particulières de ces *Sedes* sculptées, parfois juchées sur un autel couvert d'étoffe, voire flanquées de chandeliers (fig. 4), et le plus souvent en surplomb des fidèles constitués dès lors en *sujets* chargés d'adorer la Vierge et son enfant présenté comme un nouveau David. Rien ne semblait

them. This frontal, transitive and overlooking 'arc of address'⁸ is however tempered by Jesus's gesture of benediction, who is sanctifying the space in front of him and seems to be spreading Divine wisdom around him. The original conditions in which these sculptures were exhibited, which we can infer from the illuminations that accompanied the *Cantigas de Santa María* compiled by the King of Castile Alfonso X the Wise (1221-1284), must have strengthened this hierarchical and imperious relationship. We discover the specific circumstances in which these sculpted *Sedes* were exhibited, sometimes perched on an altar covered in cloth, or even flanked by chandeliers (fig. 4), and most often overlooking the faithful who are made into subjects to adore the Virgin and her child presented like a new David. Nothing seemed to be able to reveal faults in these sculpted figures with their imperturbable expressions, because they were most often arranged above an altar and then one could not go round them. Often credited with miracles, this type of sculpture gave rise,



Como o monge fazu sempre oração ante o altar de santa de'ana.

Como o monge estolle em cing' salma que rezalle a porta de santa ad.

Como o monge rezava os cing' salmos cada dia ante o seu altar.

Como o monge manifestava o domingon e de'us e' orou.

Como o monge anq' rezava na hora p' os cing' salmos que rezava.

Como os monges fazon manutillam' daq's feito e' orou sei'.

pouvoir prendre en défaut ces figures sculptées aux regards imperturbables, puisqu'elles étaient le plus souvent disposées sur un autel et incontournables. Souvent créditées de miracles, ce type de sculptures donnaient lieu tour à tour à des prières de demandes et de remerciements pour les bienfaits accomplis⁹.

L'emplacement de ces *Sedes* n'était toutefois pas unique, et elles pouvaient être déplacées pour une occasion spéciale: un office particulier, l'élection de quelque ecclésiastique, lors d'une fête mariale, un drame liturgique ou encore une procession¹⁰. Selon toute vraisemblance, ces sculptures suscitaient donc un ensemble de pratiques rituelles que leur confinement dans un musée ne permet pas d'apprécier mais que documentent les archives écrites et les sources iconographiques comme les enluminures médiévales, et plus récemment les vidéos de processions encore en vigueur de nos jours. Faute de pouvoir déterminer avec précision leur origine exacte, on ne peut pour l'heure préciser les usages spéciaux auxquels donnaient lieu les sculptures achetées par l'abbé Mignot. Elles formaient néanmoins un centre névralgique de la vie religieuse depuis le Moyen Âge, car elles cristallisaient les attentes et l'attention des fidèles soucieux de leur salut, la Vierge étant considérée comme un puissant intercesseur, tout à la fois siège et distributeur de la Sagesse divine¹¹. Par leur facture robuste, leur format vertical et leur disposition frontale en surplomb, ces sculptures rappelaient de manière édifiante, tangible et spectaculaire aux fidèles le mystère de la Sagesse divine incarnée susceptible d'agir sur leur vie. **MS**

in turn, to prayers of request and thanks for benefits given⁹.

The location of these *Sedes* was not however unique, and they could be moved for a special occasion: a particular service, the election of an ecclesiastic, a Marian feast, or a liturgical drama or procession¹⁰. In all likelihood, these sculptures gave rise to a series of ritual practices that their confinement in a museum does not allow one to appreciate but which are documented by written archives and iconographic sources such as Medieval illuminations, and more recently videos of processions that are still held today. Without being able to determine their exact origin, at the moment we cannot specify the special uses these sculptures bought by Mignot had. They do however form the nerve centre of religious life since the Middle Ages, because they crystallise the expectations and attention of the faithful to their salvation, as the Virgin was considered a powerful intercessor, both the seat and distributor of Divine Wisdom¹¹. From their robust workmanship, their vertical format and their frontal arrangement overlooking the viewer, these sculptures recall the mystery of Divine Wisdom incarnate to the faithful in an edifying, tangible and spectacular way. **MS**

-
Fig. 4 - *Cantigas de Santa María*, 13^e s.
Manuscrit enluminé, T/1 83R
Espagne, Bibliothèque du monastère royal
de San Lorenzo de l'Escorial
-

Notes

¹ Danielle Gaborit-Chopin, «Les statues-reliquaires et la renaissance de la ronde-bosse. Les Majestés romanes», dans *La France au temps des premiers Capétiens (987-1152)*, Paris, Hazan, 2005, p. 378.

² Frank Fehrenbach, *Die goldene Madonna im Essener Münster. Der Körper der Königin*, Ostfildern, Édition Tertium, 1996.

³ Étienne Catta, «*Sedes Sapientiae*», dans Hubert du Manoir (éd.), *Maria: Études sur la sainte Vierge*, 8 vol., vol. 6, Paris, Beauchesne, 1961, p. 729. Voir aussi Ilene H. Forsyth, *The throne of wisdom. Wood sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, Princeton University Press, 1972, p. 2.

⁴ Étienne Catta, *op. cit.*, p. 703 et p. 728.

⁵ La Vierge Marie aurait été conçue sans que le péché de chair soit commis. Sujette à de longues controverses entre maculistes et immaculistes depuis le Moyen Âge, cette doctrine a finalement été érigée en dogme et adoptée par l'Église romaine en 1854 sous le pontificat de Pie IX avec la bulle *Ineffabilis Deus*.

⁶ Voir notamment Clément Dillenschneider, *Marie au service de notre rédemption: le mérite médiateur de la nouvelle Eve dans l'économie, rédemptrice, le fait et son explication théologique*, Haguenau, bureau du perpétuel secours, 1947. Pour un aperçu de la résonance de cette thématique dans la peinture italienne, voir Marianna Lora, «*Ut rosa spineti compensans flore rigorem*. La Vierge Immaculée comme Nouvelle Ève dans la peinture italienne du XVI^e siècle», *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [En ligne], 10 | 2012.

⁷ L'idée que Marie est assise sur le «trône d'or du vrai Salomon» provient de Louis de Blois, *Cimeliarchion*, colloque 3, dans les *Œuvres spirituelles du vénérable Louis de Blois*, Tours, 1929, t. 1, p. 49. Quant à l'épithète «illuminatrice du monde» assignée à Marie, elle se trouve chez Conrad de Saxe et Thomas d'Aquin. Voir Étienne Catta (*op. cit.*), pp. 778-780.

⁸ Michael Baxandall, «The Perception of Riemenschneider», pp. 83-97, dans *Tilman Riemenschneider. Master Sculptor of the Late Middle Ages*, Washington, The National Gallery of Art, 2000, p. 86.

⁹ L'enlumineur des *Cantigas de María* montre ainsi les fidèles et saint Germain de Constantinople implorant la Vierge pour qu'elle protège sa ville de l'invasion du sultan avec son manteau, ou encore des fidèles remerciant la Vierge d'avoir sauvé des marins d'un naufrage lors d'une tempête. Voir Federico Delclaux, *Imágenes de la Virgen en los códices medievales de España*, Madrid, Dirección general de Bellas artes, 1973, pp. 94-96 et pp. 98-99.

¹⁰ Ilene H. Forsyth, *op. cit.*, pp. 3, 31, 39-40, 45, 49, et 54-55.

¹¹ Étienne Catta, *op. cit.*, p. 729 et p. 781.

¹ Danielle Gaborit-Chopin, «Les statues-reliquaires et la renaissance de la ronde-bosse. Les Majestés romanes», in *La France au temps des premiers Capétiens (987-1152)*, Paris, Hazan, 2005, p. 378.

² Frank Fehrenbach, *Die goldene Madonna im Essener Münster. Der Körper der Königin*, Ostfildern, Tertium Edition 1996.

³ Étienne Catta, '*Sedes Sapientiae*', in Hubert du Manoir (éd.), *Maria: Études sur la sainte Vierge*, 8 vol., vol. 6, Paris, Beauchesne, 1961, p. 729. Also see Ilene H. Forsyth, *The throne of wisdom. Wood sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, Princeton University Press, 1972, p. 2.

⁴ Étienne Catta, *op. cit.*, p. 703 and p. 728.

⁵ The Virgin Mary would have been conceived without the sin of the flesh being committed. Subject to long controversies between maculists and immaculists since the Middle Ages, this doctrine was eventually made dogma and adopted by the Roman Church in 1854 under the pontificate of Pius IX with the *Ineffabilis Deus* papal bull.

⁶ See in particular Clément Dillenschneider, *Marie au service de notre rédemption: le mérite médiateur de la nouvelle Eve dans l'économie, rédemptrice, le fait et son explication théologique*, Haguenau, bureau du perpétuel secours, 1947. For an overview of the resonance of this theme in Italian painting, see Marianna Lora, '*Ut rosa spineti compensans flore rigorem*. La Vierge Immaculée comme Nouvelle Ève dans la peinture italienne du XVI^e siècle', *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [Online], 10 | 2012.

⁷ The idea that Mary is sitting on the 'golden throne of the real Solomon' comes from Louis de Blois, *Cimeliarchion*, colloque 3, in *Œuvres spirituelles du vénérable Louis de Blois*, Tours, 1929, t. 1, p. 49. The epithet 'illuminator of the world' attributed to Mary is in Conrad of Saxony and Thomas of Aquinas. See Étienne Catta, *op. cit.*, pp. 778-780.

⁸ Michael Baxandall, 'The Perception of Riemenschneider', pp. 83-97, in *Tilman Riemenschneider. Master Sculptor of the Late Middle Ages*, Washington, The National Gallery of Art, 2000, p. 86.

⁹ The illuminator of the *Cantigas de María* thereby shows the faithful and Saint Germanus of Constantinople imploring the Virgin to protect his city against the sultan's invasion with his coat, or the faithful thanking the Virgin for having saved some sailors from a shipwreck in a storm. See Federico Delclaux, *Imágenes de la Virgen en los códices medievales de España*, Madrid, Dirección general de Bellas artes, 1973, pp. 94-96 and pp. 98-99.

¹⁰ Ilene H. Forsyth, *op. cit.*, pp. 3, 31, 39-40, 45, 49, and 54-55.

¹¹ Étienne Catta, *op. cit.*, p. 729 and p. 781.

Vierge ancienne



© KIK-IRPA, Bruxelles

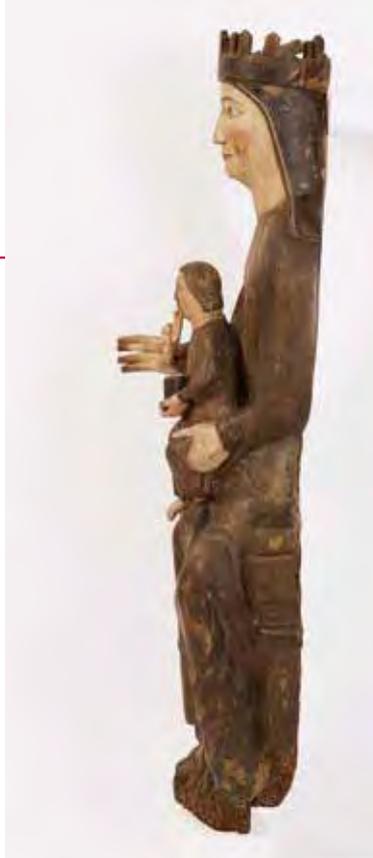
-
Fig. 1 - **Sedes sapientiae dite «Vierge ancienne»**, 13^e s., Espagne (Aragon ?)
Bois de saule, polychromie d'origine sur les visages uniquement, 125 × 43 × 25 cm
N° inv. D105
Collection de l'abbé Mignot - Dépôt de la Donation royale
À gauche : avant traitement - À droite : après traitement à l'IRPA
-

D'après le catalogue rédigé par l'abbé Mignot, cette Vierge en majesté (fig. 1), la plus ancienne de la collection, serait originaire d'Aragon et daterait du 13^e siècle¹. La Vierge assise sur un siège bas garni d'un coussin présente l'Enfant en position assise qui tient un codex et bénit de la main droite. La silhouette étroite et élancée est encore tributaire du volume de la grume de bois

According to the catalogue written by the Abbot Mignot, this Majestic Virgin (fig. 1), the oldest in the collection, originates from Aragon and dates from the 13th century¹. The Virgin sitting on a low seat with a cushion is presenting the Child in a sitting position, who is holding a codex and blessing with his right hand. The slim and willow silhouette is still influenced by the volume

-
Fig. 2 - La sculpture vue de profil
après traitement

-
Fig. 3 - Radiographie



© KIK-IRPA, Bruxelles

de saule² dans laquelle la sculpture est taillée. De faible épaisseur (25 cm), elle s'apparente davantage à un haut relief selon une caractéristique de la période romane (fig. 2). La position strictement frontale, l'absence d'interaction entre la mère et l'Enfant et leurs regards presque hypnotiques contribuent à l'hiératisme de la composition.

L'aspect actuel de l'œuvre est très différent de son aspect à l'origine. La sculpture a en effet subi une série d'importantes transformations au cours des siècles qui ont profondément modifié à la fois sa structure et son apparence colorée.

Grâce à l'examen visuel complété de la radiographie (fig. 3), trois phases de réfection ont été mises en évidence. Une première intervention a consisté en une modification du trône avec démontage des montants latéraux pour adapter leur forme. La partie haute du trône a été fortement rabotée. La silhouette du trône d'origine se devine encore sur le côté droit de l'œuvre. Cette transformation de la sculpture a également comporté la réfection de la main et de l'avant-bras droit de la Vierge, des mains de l'Enfant et de son codex, ainsi que son pied droit. Doit-on imaginer qu'à l'origine la Vierge exhibait une pomme comme celle conservée au musée de sculpture

of the log of willow wood² in which the sculpture is carved. Not very thick (25 cm), it is more like a high relief according to a characteristic of the Romanesque period (fig. 2). The position is strictly frontal, the absence of interaction between the mother and the Child and their almost hypnotic stares contribute to the composition's hieratism.

The current appearance of the work is very different from its original appearance. The sculpture has in fact undergone a series of significant transformations over the centuries that have profoundly modified both its structure and coloured appearance.

Thanks to the completed visual examination of the X-ray (fig. 3), three phases of repair have been highlighted. The first work consisted in modifying the throne, with the side uprights dismantled to adapt their shape. The upper part of the throne has been heavily planed. The silhouette of the original throne can still be made out on the right-hand side of the work. This transformation of the sculpture also included the replacement of the Virgin's right hand and forearm, the Child's hands and his codex, as well as his right foot. Should we imagine that



Fig. 4 - Détail du socle octogonal avant traitement



Fig. 5 - Revers avant traitement

© KIK-IRPA, Bruxelles

de Valladolid (inv. CE0746)³? En Belgique, les *Sedes sapientiae* du 13^e siècle tiennent traditionnellement une pomme, les sceptres étant le plus souvent des adjonctions du 19^e siècle.

La sculpture de Val Duchesse a été une deuxième fois remaniée à l'aide d'ajouts de plâtre. Les plis du drapé du manteau et de la robe de la Vierge ont alors été largement remodelés ainsi que les contours du voile. Cette intervention a également compris la confection de la couronne exécutée à l'aide de différents morceaux de bois et de plâtre. Des morceaux de toile de lin ont été appliqués sur les zones d'assemblages pour masquer les joints.

Enfin, plus récemment, la sculpture a été pourvue d'un imposant socle octogonal qui complétait la base et le pied gauche de la Vierge disparus (fig. 4). À l'encontre de toute règle déontologique, c'est la sculpture qui a été adaptée au socle par élimination drastique de la partie dorsale de sa base par sciage (fig. 5).

La polychromie actuelle a camouflé ces différentes réfections et donné à l'ensemble un aspect ancien. La bordure du manteau brun de la Vierge est décorée d'une large bande faisant alterner des motifs colorés de losanges et de

originally, the Virgin was presenting an apple like the one kept in the Valladolid museum of sculpture (inv. CE0746)³? In Belgium, the *Sedes sapientiae* of the 13th century traditionally held an apple, as sceptres were most often 19th century additions.

The Val Duchesse sculpture was reworked a second time using plaster additions. The folds of the Virgin's coat and robe were broadly remodelled as were the contours of the veil. This work also included making a crown from different pieces of wood and plaster. Pieces of linen canvas have been applied to the assembly areas to hide the seals.

Finally, more recently, the sculpture has been given an imposing octagonal base which completes the base and the left foot of the Virgin, which have disappeared (fig. 4). Against any ethical rules, the sculpture has been adapted to the base by the drastic removal of the back part of its base, which has been sawn off (fig. 5).

The current polychromy has camouflaged these different repairs and given the whole sculpture and old appearance. The edge of the Virgin's brown coat is decorated with a wide strip that



-
Fig. 6 - Détail de la polychromie actuelle,
après traitement
-

cercles. Elle est soulignée d'une rangée de fines perles blanches. Ces mêmes motifs qui imitent des pierreries figurent sur la tunique brun foncé de l'Enfant et sur la couronne. L'Enfant est habillé d'un manteau brun doublé de rouge et d'une robe décorée de motifs de cercle orangés entourés de perle (fig. 6).

Les remaniements importants subis par l'œuvre n'ont pas permis de documenter les polychromies plus anciennes sur les vêtements. Toutefois, une petite fenêtre stratigraphique⁴ de la polychromie réalisée sous microscope binoculaire a permis d'observer une double rangée de poinçonnages sur le col de la robe de la Vierge. Ce décor, à peine perceptible sur la radiographie, appartient à la deuxième polychromie. Lors d'une restauration non documentée, les carnations de la Vierge et de l'Enfant ont été partiellement dégagées jusqu'au niveau originel en laissant de nombreux restes de repeints. Un enduit jaunâtre a complété l'intervention.

Si cette sculpture, la doyenne de la collection de l'abbé Mignot, a traversé plus de huit siècles jusqu'à nous, c'est sans doute aussi celle qui a le plus rapidement souffert des conditions de conservation dans l'église suite au décès de l'abbé en 2001. En effet, l'église a été alors fermée et les œuvres plongées dans la pénombre. Ces conditions n'ont pas été pour déplaire aux insectes xylophages qui

alternates coloured lozenge and circle motifs. It is emphasised by a row of fine white pearls. The same motifs which imitate gemstones are displayed on the Child's dark brown tunic and the crown. The Child is wearing a brown coat lined with red and a robe decorated with orange circle motifs surrounded by pearls (fig. 6).

The considerably reworking that the sculpture has undergone did not enable us to document the older polychromies on the clothes. However, a small stratigraphic window⁴ in the polychromy created under a stereo surgical microscope enabled us to observe a double row of stamps on the collar of the Virgin's robe. This decoration, which is hardly perceptible on the X-ray, belongs to the second polychromy. In an undocumented restoration, the flesh of the Virgin and Child was partially removed to the original level, leaving many remains of repainting. A yellowish coating completed the work.

Although this sculpture, the elder of Abbot Mignot's collection, has travelled through eight centuries to reach us, it is doubtless the one that suffered most quickly from the conditions in which it was preserved in the church following the abbot's death in 2001. The church was closed and the works plunged into darkness. These conditions were unfortunately ideal for wood-eating insects which prefer calm, damp



-
Fig. 7 - Détail du visage de la Vierge en cours de nettoyage
-

préfèrent les endroits calmes, humides et confinés. Ils se sont installés tranquillement dans les statues en bois, le mobilier et les poutres du plafond. La poussière s'accumulant au fil des ans, combinée à un taux d'humidité atteignant les 85 %, les moisissures ont commencé à proliférer. Lorsqu'en 2009, l'IRPA procède à une campagne photographique, ces attaques biologiques ont déjà provoqué de nombreux dégâts. L'infestation d'insectes est mise en évidence par les trous d'envol creusés dans le bois. Partout, des cônes de déjection de toutes sortes trahissent l'activité des larves qui y creusent de profondes galeries : petites et grosses vrillettes (*Anobium punctatum de Geer* et *Xestobium rufovillosum de Geer* autrement nommée *horloge de la mort*), Capricorne des maisons (*Hylotrupes bajulus*). Les polychromies présentent de nombreux soulèvements et des lacunes. L'exposition de la Vierge en Majesté pendant à peine une décennie contre un mur humide dans l'angle nord-est a favorisé un développement impressionnant de moisissures. Se nourrissant des composés organiques présents dans la poussière et dans les couches picturales, ces champignons ont envahi la Vierge de leurs filaments blanchâtres.

Le traitement de conservation mené par Erika Rabelo visait avant tout à assurer sa sauvegarde. Il a abouti à l'élimination des attaques biologiques, au nettoyage de la saleté accumulée et au re-fixage des soulèvements de la polychromie. Des

and confined spaces. They settled into the wooden statues, furniture and ceiling beams. With dust accumulating over the years, combined with a high level of moisture of up to 85%, the mould starts to spread. When in 2009, the IRPA carried out a photographic campaign, these biological attacks had already caused a lot of damage. The insect infestation is shown by the flight holes dug in the wood. Everywhere, frass cones of all kinds betray the activity of larvae digging deep galleries: small and large furniture beetles (*De Geer Anobium punctatum* and *De Geer Xestobium rufovillosum* also called *deathwatch beetle*) and house longhorn beetle (*Hylotrupes bajulus*). The polychromies have many flaking and gaps. The exhibition of the Majestic Virgin for nearly a decade against a damp wall in the north-east angle was conducive to the impressive development of mould. Feeding on organic compounds that were present in the dust and in the pictorial layers, these fungi invaded the Virgin with their whitish filaments.

The conservation treatment led by Erika Rabelo aimed above all to save it. It resulted in the elimination of biological attacks, the cleaning of accumulated dirt and the reattachment of flaking polychromy. Spots and traces of recent coating have been removed. The new rickety base had to be dismantled to be able to consolidate the wood weakened by the insects' attack. At the end of the treatment, it was decided, in agreement with the Musée L conservators, to exhibit the work without its base, thereby removing the last addition in its complex material history.

The treatment finally also eliminated the remainders of repainting here and there on the faces to completely reveal the old polychromy, which is presumed to be original (fig. 7). This type of work, which led to the juxtaposition of different levels of polychromy (original level on the faces and more recent level on the garments), should in principle be avoided. It creates a state that has never existed in the life of the work, or a false history. However, in this specific case, it

-
Fig. 8 - La Vierge avant et après
traitement
-

taches et des traces d'enduits récents ont été supprimées. Le nouveau socle branlant a dû être démonté pour pouvoir consolider le bois affaibli par l'attaque des insectes. En fin de traitement, il a été décidé, en accord avec les conservateurs du Musée L, d'exposer l'œuvre dépourvue de ce socle en l'allégeant ainsi du dernier ajout de son histoire matérielle complexe.

Le traitement a finalement éliminé aussi les restes de repeints épars sur les visages pour faire réapparaître complètement la polychromie ancienne, supposée d'origine (fig. 7). Ce type d'intervention qui conduit à juxtaposer différents niveaux de polychromie (niveau original sur les visages et niveau plus récent sur les vêtements) doit en principe être évité. Il crée en effet un état qui n'a jamais existé dans la vie de l'œuvre, soit un faux historique. Toutefois, dans ce cas précis, il a été jugé plus respectueux pour la sculpture de mener à bien et améliorer l'ancienne intervention qui donnait aux visages un aspect très hétérogène. Une retouche d'harmonisation limitée au bord des lacunes montrant de la préparation blanche a achevé le traitement⁵ (fig. 8). **EM & ER**



© KIK-IRPA, Bruxelles

was deemed more respectful to the sculpture to complete and improve the previous restoration that gave the faces a very heterogeneous appearance. A retouching process limited to the losses revealing the white preparation, completed the treatment⁵ (fig. 8). **EM & ER**

Notes

¹ Abbé A. Mignot, *Le patrimoine artistique de la Chapelle Sainte-Anne à Val Duchesse*, Bruxelles, 1991, cat. 12.

² Identification du bois réalisée par Armelle Weitz de la cellule de dendrochronologie de l'IRPA.

³ J. I. Hernández Redondo, 'Virgen con el Niño', dans *Museo Nacional de Escultura: colección*. 2015. pp. 46-47.

⁴ Ceci consiste à dégager au scalpel et sous microscope binoculaire des repeints pour observer une polychromie plus ancienne sur une minuscule partie de la sculpture dans une zone discrète.

⁵ E. Mercier, E. Rabelo, "The golden stain of time: the inpainting of gildings on wooden sculpture", dans *Postprint of the 4th International Meeting on Retouching of Cultural Heritage*, RECH4, Split, Croatie, 20 octobre 2017, 2018, pp. 145-151. https://www.dropbox.com/s/puz2cmkyxp2c9ii/RECH4_%5B2017%5D%20POSTPRINTS_RECH%204.pdf?dl=0

¹ Abbot A. Mignot, *Le patrimoine artistique de la Chapelle Sainte-Anne à Val Duchesse*, Brussels, 1991, cat.12.

² Wood identified by Armelle Weitz from the IRPA dendrochronology unit.

³ J. I. Hernández Redondo, *Virgen con el Niño*, in *Museo Nacional de Escultura: colección*. 2015. p. 46-47.

⁴ It consists in removing repainting with the scalpel under a binocular microscope to observe an older polychromy on a minuscule part of the sculpture in a discreet area.

⁵ E. Mercier, E. Rabelo, *The golden stain of time: the inpainting of gildings on wooden sculpture*, in *Postprint of the 4th International Meeting on Retouching of Cultural Heritage*, RECH4, Split, Croatia, 20 October 2017, 2018, pp. 145-151. https://www.dropbox.com/s/puz2cmkyxp2c9ii/RECH4_%5B2017%5D%20POSTPRINTS_RECH%204.pdf?dl=0

Vierge dorée



© KIK-IRPA, Bruxelles

Fig. 1 - **Vierge à l'Enfant en majesté dite « Vierge dorée »**, fin du 13^e s., Espagne (Castille?)
Polychromie ancienne non originelle, 115 × 52 × 32 cm
N° inv. D680, Collection de l'abbé Mignot - Dépôt de la Donation royale
À gauche: avant traitement - À droite: après traitement à l'IRPA

Selon les indications du catalogue de l'abbé Mignot, la sculpture proviendrait de Castille (fig. 1)¹. Elle appartient à une typologie de Vierge à l'Enfant très diffusée en Espagne à l'époque gothique, dont on repère de nombreux exemplaires dans la Rioja, la Navarre, et le Pays basque mais dont l'origine pourrait s'être développée à la fin du 13^e siècle au sein du Royaume de Castille et plus particulièrement autour de

According to Abbot Mignot's catalogue, the sculpture is from Castile (fig. 1)¹. It is one of a type of Virgin and Child that was very widespread in Spain in the Gothic period and illustrated by many examples in Rioja, Navarre and the Basque Country, but whose origin was developed at the end of the 13th century within the Kingdom of Castile, especially around the sculpture of Burgos Cathedral². These Virgins sitting



Fig. 2 - **Cantigas de Santa María**, 13^e s.
Manuscrit enluminé, T/1 109R (détail)
Espagne, Bibliothèque du monastère royal de
San Lorenzo de l'Escorial

Fig. 3 - Parties constitutives de la sculpture



Dessin M. Darowska

la sculpture de la cathédrale de Burgos². Ces Vierges assises sur un siège bas en forme de banquette sont coiffées d'une haute couronne et d'un voile court très évasé autour du visage. Elles tiennent une fleur ou une pomme dans la main droite. Les Enfants, assis sur le genou gauche des Vierges ne sont pas couronnés. Ils bénissent de la main droite et tiennent un livre ou une pomme dans la main gauche. Parmi les sculptures appartenant à ce modèle très répandu figurent la Vierge du Metropolitan museum (inv. 53.67), une série de Vierges conservées au musée Mares à Barcelone et en provenance de Cañas (Rioja), Los Arcos (Navarra) et Alegría (Álava). C'est le type de statue mariale devant laquelle s'agenouillent rois, princes, prélats et dévots dans les *Cantigas de María* (fig. 2). Un exemplaire de ce type de Vierge se trouve en Belgique, dans l'église Saint-Paul de Tournai.

La Vierge de Val Duchesse se distingue de cette typologie par la forme droite du col de sa robe, qui pourrait toutefois être consécutive de la polychromie actuelle. La Vierge et l'Enfant présentent chacun une pomme. Il n'a pas été possible ici de déterminer si cette pomme était peinte en rouge à l'origine comme c'est le cas dans la *Sedes sapientiae* de Vivegnis (Musée Grand Curtius, seconde moitié du 13^e siècle) qui identifie clairement la Vierge comme la nouvelle Eve.

L'examen de la sculpture a révélé que sous une apparence pourtant très unitaire, tant au niveau de la taille que de la polychromie, seule la moitié

on a low bench-shaped seat are wearing a high crown and a short, very flared veil around their faces. They are holding a flower or an apple in their right hand. The Children, sitting on the Virgins' left knees, are not crowned. They are giving a blessing with their right hand and holding a book or an apple in their left hand. The sculptures that belong to this very widespread model include the Virgin of the Metropolitan Museum (inv. 53.67), a series of Virgins kept at the Mares Museum in Barcelona and from Cañas (Rioja), Los Arcos (Navarra) and Alegría (Álava). This is the type of Marian statue that kings, princes, prelates and worshippers knelt before in the *Cantigas de María* (fig. 2). There is an example of this type of Virgin in Belgium, in Saint Paul's Church in Tournai.

The Val Duchesse Virgin is different from this type because of the straight collar of her dress, which could have come after the current polychromy. The Virgin and Child are each holding an apple. It was not possible here to determine whether this apple was originally painted in red, as is the case in the *Sedes sapientiae* by Vivegnis (Musée Grand Curtius, second half of the 13th century) which clearly identifies the Virgin as the new Eve.

Examination of the sculpture revealed that under an appearance that was however very unitary, both in terms of the size and the polychromy, only the upper half is original (fig. 3)! The lower half is a restoration done at an undetermined



© KIK-IRPA, Bruxelles

-
Fig. 4 - Vue du revers après traitement

-
Fig. 5 - Détail de la bordure du manteau de la Vierge

supérieure est d'origine (fig. 3)! La moitié inférieure est en effet une réfection réalisée à une époque indéterminée. C'est d'abord un joint, caché sous un enduit blanc mais perceptible dans le dos de la sculpture qui a attiré l'attention de la restauratrice Marta Darowska et permis de suspecter ce remaniement important. D'autres observations techniques ont confirmé cette hypothèse. Selon une pratique traditionnelle très commune, le sculpteur du Moyen Âge a creusé une cavité dorsale à l'aide d'un ciseau à bois plat pour éviter que le bois ne se fende et alléger la sculpture (fig. 4). Cet évidement a été reproduit dans la partie basse de la sculpture mais un autre outil, une gouge ronde, a été utilisé. L'étude stratigraphique de la polychromie a apporté des indices supplémentaires. Des traces de deux polychromies anciennes ont été observées sous microscope binoculaire uniquement sur la partie supérieure de la sculpture. La polychromie visible actuellement est un repeint de belle qualité. Le manteau de la Vierge est doré à la feuille sur un bolus orangé. Il est bordé d'une rangée de grosses perles qui encadre une imitation d'orfroi figurant des entrelacs végétaux

time. It was initially a joint, hidden under a white coating, that drew the attention of the restorer Marta Darowska and caused her to suspect this significant reworking. Other technical observations confirmed this hypothesis. According to a very widespread traditional practice, the Medieval sculptor dug a back cavity with flat wooden scissors to avoid the wood splitting and make the sculpture lighter (fig. 4). This was reproduced in the lower part of the sculpture, but another tool, a round gouge, was used. The stratigraphic study of the polychromy gave additional clues. Traces of two old polychromies were observed under a stereo surgical microscope, only on the upper part of the sculpture. The polychromy that is currently visible is an overpaint of good quality. The Virgin's coat is in gold leaf on an orange bolus. It is bordered by a row of large pearls that frame an imitation orphrey with interlacing golden plants on a blue background (fig. 5). In Renaissance style, this decoration was created with the *sgraffito* technique. It consists in drawing, with a stylus or a wooden stick a decoration in a layer of paint applied to a gold



Fig. 6 - Reconstitution des étapes du décor *a sgraffito* et de l'application des perles reliées à une cordelette et enduites de préparation (réalisation V. Demonty)

Fig. 7 - Reconstitution des étapes de l'imitation de perles, pierreries et cabochons *a pastiglia*. Dans la partie supérieure, dorure à la feuille sur bolus et dans la partie inférieure correspondant à la robe de la Vierge, technique de la *doradura* (réalisation V. Demonty)



Fig. 8 - Détail du visage de la Vierge

dorés sur fond bleu (fig. 5). De style Renaissance, ce décor est réalisé avec la technique du *sgraffito*. Elle consiste à dessiner à l'aide d'un styilet ou d'un bâtonnet de bois un décor dans une couche de peinture appliquée sur un fond doré de manière à faire apparaître le décor doré sur le fond coloré (fig. 6). La couronne de la Vierge et les orfrois qui décorent sa robe et celle de l'Enfant sont ornés des mêmes rangées de perles argentées et d'imitation de cabochons et pierres précieuses dorés recouverts de glacis rouge et vert (fig. 7). Le relief de ces décors est réalisé selon la technique de la *pastiglia* qui consiste à appliquer un mélange de *gesso* et colle encore chaud et donc liquide sur la surface pour modeler le décor (fig. 8). Les grosses perles sphériques ont été fixées à une cordelette collée sur la sculpture, le tout enduit de la même préparation. Pour la robe de la Vierge, la technique dite *doradura* (vermeil) a été utilisée et consiste à recouvrir des feuilles d'argent d'un vernis jaune-orangé. La tunique de l'Enfant était également recouverte de feuilles métalliques blanches (argent ?) et semble-t-il d'un glacis vert, la couleur verte actuelle étant un repeint postérieur. La carnation des visages date de cette polychromie. Ils ont perdu l'expression

background to reveal the golden decoration on the coloured background (fig. 6). The Virgin's crown and the orphreys that decorate her robe and the Child's are ornamented with the same rows of silver pearls and the imitation of golden cabochons and precious stones covered with red and green glazes (fig. 7). The relief of this decoration is created using the *pastiglia* technique which consists in applying a mixture of *gesso* and glue when still hot and therefore liquid on the surface, to model the decoration (fig. 8). The large spherical pearls have been attached to a string glued to the sculpture, all coated with the same mixture. For the Virgin's robe, the *doradura* technique (vermeil) was used and consists in covering silver leaves with a yellow-orange varnish. The Child's tunic was also covered with white metal leaves (Silver?) and seemingly a green glaze, the current green colour having been repainted later. The flesh tone of the faces dates from this polychromy. They have lost the usually smiling expression of Virgins and child from the Gothic period.

Technical differences enable us to establish that this polychromy was not present in the lower



Fig. 9 - Les péripéties de la **Sedes sapientiae** de l'église Saint-Pierre à Leuven vénérée depuis le 12^e siècle
 À gauche: copie datant de 1442 de Nicolas de Bruyne d'après un original perdu
 Au centre: la sculpture en 1945, victime d'un bombardement
 À droite: la sculpture actuelle après réfection au 20^e siècle.



© KIK-IRPA, Bruxelles

généralement souriante des Vierges à l'Enfant de la période gothique.

Des différences techniques permettent d'établir que cette polychromie n'est pas présente dans la partie inférieure de la sculpture où elle a été imitée. Parmi ces différences, qui témoignent d'une exécution moins soignée, citons l'absence de cordelette, la forme irrégulière des perles, l'enduit de préparation marqué par la présence de très nombreux trous dus à la présence de bulles d'air, l'exécution moins maîtrisée de la technique du *sgraffito* de même que l'absence de *doradura* sur la robe de la Vierge simplement peinte en brun foncé.

Il est difficile d'établir avec certitude si cette intervention correspond à une réparation historique destinée à rendre la sculpture au culte. En effet, comme support de la dévotion, les sculptures ont de tout temps été adaptées aux exigences dévotes et rituelles. Ces remaniements correspondaient à des réfections de parties manquantes ou abîmées, ou encore à la retaille d'éléments jugés trop démodés. Ces réparations pouvaient parfois toucher des parties très

part of the sculpture, where it was imitated. These differences, which reveal less careful execution, include the absence of a string, the irregular shape of the pearls, the preparation coating with very many holes due to air bubbles, the less controlled execution of the *sgraffito* technique and the absence of *doradura* on the Virgin's robe which is simply painted in dark brown.

It is difficult to establish with certainty whether this intervention is a historical repair to prepare the sculpture for worship. As a medium for worship, sculptures were at all times adapted to devotional and ritual requirements. The reworkings included replacement of the missing or damaged parts, or the re-carving of elements that were deemed out of fashion. These repairs sometimes concerned very large parts of the sculpture's body³. The *Sedes sapientiae* of Saint Peter's Church in Leuven, an effigy belonging to the Catholic University, shows how different versions of the same sculpture could be produced through the centuries to extend the life of a Marian image (fig. 9).

As an essential stage in these transformations, the renewal of polychromy enabled one

importantes du volume de la sculpture³. La *Sedes sapientiae* de l'église Saint-Pierre à Louvain, effigie de l'Université catholique, montre comment différentes versions d'une même sculpture ont pu ainsi être produites à travers les siècles pour prolonger la vie d'une image mariale (fig. 9).

Étape essentielle de ces transformations, le renouvellement de la polychromie permettait de modifier efficacement l'expression des visages et de remettre les vêtements au goût du jour en y représentant des étoffes plus à la mode⁴. Toutefois, dans le cas de la Vierge provenant de Val Duchesse, la volonté de préserver la polychromie ancienne et de l'imiter scrupuleusement dans la partie ajoutée, de reproduire l'évidement dans la cavité dorsale sont autant d'éléments qui semblent appuyer davantage l'hypothèse d'une restauration interventionniste destinée à faire apprécier l'ensemble comme authentique.

Le récent traitement effectué à l'IRPA (2014-2016) a consisté en une série d'opérations de conservation curative pour assurer la sauvegarde de la sculpture comme le traitement contre les insectes et le refixage des soulèvements et écaillages de la polychromie. Après nettoyage de la saleté accumulée, d'anciens mastics et des retouches décolorées peu esthétiques ont été éliminés. Une retouche d'harmonisation a été effectuée pour mieux intégrer les lacunes à l'ensemble sans chercher à les masquer. Ainsi, le décor de *sgraffito* n'a pas été reconstitué dans les zones lacunaires des imitations d'orfrois. Celles-ci ont été recouvertes d'un ton neutre permettant d'apprécier le décor authentique. De même, bien que la technique soit facilement reproductible, les perles manquantes n'ont pas été remplacées. L'œuvre peut ainsi être pleinement appréciée pour ses qualités formelles, la richesse de sa polychromie tout autant que pour les traces laissées par le passage des siècles. **EM**

to effectively modify the expression on the faces and change the clothing to the tastes of the time by depicting cloth that was more in fashion⁴. However for the Val Duchesse Virgin, the desire to preserve the old polychromy, to very carefully imitate it in the added part, and to reproduce the hollowness in the back cavity are all aspects that seem to support the hypothesis of a restoration work that aims to make the whole sculpture appear authentic.

The recent traitement done at IRPA (2014-2016) consisted in a series of remedial conservation actions to safeguard the sculpture, such as desinfection and consolidation of the polychromy. After cleaning the accumulated dust, unattractive old putty and discoloured overpaints could be removed. A limited retouching was done to tone down the visible white ground layer appearing on the edges of losses in order to recover visual coherence. This way, the *sgraffito* decoration was not put back in the gaps on the orphrey imitations. These were covered with a neutral tone allowing one to appreciate the authentic decoration. Similarly, although the technique was easily reproduced, the missing pearls were not replaced. The work can be fully appreciated for its formal qualities and the richness of its polychromy as well as for marks left by the passing centuries. **EM**

Notes

¹ Abbé A. Mignot, *Le patrimoine artistique de la Chapelle Sainte-Anne à Val Duchesse*, Bruxelles, 1991, cat. 18.

² Yarza, J., "187. Mare de Deu amb el Nen", dans *Fons del Museu Frederic Marès/1. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991, pp. 238-239. C. Fernández-Ladreda, *Imaginería medieval mariana. Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana*, 1988, Pamplona, pp. 141-219. C. Fernández-Ladreda, "Las imágenes devocionales como fuente de inspiración artística", dans *Codex Aquilarensis* 28/2012, pp. 185-202, pp. 192-198. C. Fernández-Ladreda Aguadé, "Algunas reflexiones en torno a las vírgenes del llamado tipo vasco-navarro-riojano", dans Yarza Luaces, J., Herraiz Ortega, M. V. y Boto Varela, G. (eds.), *Congrés internacional La Catedral de León en la Edad Media*, León, 7-11 avril 2003, León, 2004, pp. 623-636; C. Fernández-Ladreda Aguadé, "La Virgen como imagen de devoción", dans Alfonso X el Sabio, Sala San Esteban, Murcia, 27 octobre 2009 - 31 octobre 2010, pp. 324-325.

³ M. Lefftz, "Statues recyclées. Adaptations d'images anciennes à leur nouvelle fonction culturelle (xiii^e-xviii^e siècles)", dans *La restauration des peintures et des sculptures. Connaissance et reconnaissance de l'oeuvre*, P.-Y. Kairis, B. Sarrazin, F. Tremolières (eds.), Ed. Armand Colin, Paris, 2012, pp. 379-392; E. Mercier, « L'habit ne fait pas le moine ou comment l'aspect matériel influence notre perception des œuvres. La sculpture en bois polychromée dans les collections hutoises (xiii^e-xiv^e siècles) », dans *Actes de la journée en hommage à Albert Lemeunier*, 15 novembre 2014, Trésor de la collégiale de Huy, *Leodium*, publication périodique de la Société d'art et d'Histoire du diocèse de Liège, tome 100, 2015, pp. 101-118.

⁴ E. Mercier, "La polychromie en tant que «version» de la sculpture", dans *La restauration des peintures et des sculptures. Connaissance et reconnaissance de l'oeuvre*, P.-Y. Kairis, B. Sarrazin, F. Tremolières (eds.), Ed. Armand Colin, Paris, 2012, pp. 85-97.

¹ Abbot A. Mignot, *Le patrimoine artistique de la Chapelle Sainte-Anne à Val Duchesse*, Brussels, 1991, cat. 18.

² Yarza, J., "187. Mare de Deu amb el Nen", in *Fons del Museu Frederic Marès/1. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991, pp. 238-239. C. Fernández-Ladreda, *Imaginería medieval mariana. Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana*, 1988, Pamplona, pp. 141-219. C. Fernández-Ladreda, "Las imágenes devocionales como fuente de inspiración artística", in *Codex Aquilarensis* 28/2012, pp. 185-202, pp. 192-198. C. Fernández-Ladreda Aguadé, "Algunas reflexiones en torno a las vírgenes del llamado tipo vasco-navarro-riojano", in Yarza Luaces, J., Herraiz Ortega, M. V. y Boto Varela, G. (eds.), *International conference La Catedral de León en la Edad Media*, León, 7-11 April, León, 2004, pp. 623-636; C. Fernández-Ladreda Aguadé, "La Virgen como imagen de devoción", in Alfonso X el Sabio, Sala San Esteban, Murcia, 27 October 2009 - 31 October 2010, pp. 324-325.

³ M. Lefftz, "Statues recyclées. Adaptations d'images anciennes à leur nouvelle fonction culturelle (xiii^e-xviii^e siècles)", in *La restauration des peintures et des sculptures. Connaissance et reconnaissance de l'oeuvre*, P.-Y. Kairis, B. Sarrazin, F. Tremolières (eds.), Ed. Armand Colin, Paris, 2012, pp. 379-392; E. Mercier, 'L'habit ne fait pas le moine ou comment l'aspect matériel influence notre perception des œuvres. La sculpture en bois polychromée dans les collections hutoises (xiii^e-xiv^e siècles)', in *Actes de la journée en hommage à Albert Lemeunier*, 15 November 2014, Trésor de la collégiale de Huy, *Leodium*, the periodical publication of the Société d'art et d'Histoire du diocèse de Liège, volume 100, 2015, pp. 101-118.

⁴ E. Mercier, "La polychromie en tant que 'version' de la sculpture", in *La restauration des peintures et des sculptures. Connaissance et reconnaissance de l'oeuvre*, P.-Y. Kairis, B. Sarrazin, F. Tremolières (eds.), Ed. Armand Colin, Paris, 2012, pp. 85-97.

Vierge au bolet



© KIK-IRPA, Bruxelles

-
Fig. 1 - **Vierge en majesté dite
erronément «Vierge au bolet»**, fin
du 13^e s. - début du 14^e s., Espagne
(Rioja ?)

Bois de saule avec polychromie ancienne
non originelle, 110 × 52 × 32 cm
N^o inv. D110
Collection de l'abbé Mignot - Dépôt de
la Donation royale
-

Dans le catalogue rédigé par l'abbé Mignot, cette Vierge en Majesté est indiquée comme provenant de la Rioja¹. Elle a été présentée, en 1985, dans le cadre d'Europalia Espagne lors de l'exposition des tapisseries bruxelloises du Palais Royal de Madrid qui s'est tenue à l'hôtel de ville de Bruxelles. La sculpture, taillée dans du bois de saule, reprend un schéma de composition courant en Espagne (fig. 1). La Vierge, souriante, coiffée d'un voile court surmonté à l'origine d'une couronne, aujourd'hui arasée, est représentée assise sur un siège mouluré garni d'un coussin. Elle est vêtue d'une robe cintrée

In the catalogue drafted by the Abbot Mignot, this Majestic Virgin is entered as coming from Rioja¹. It was presented, in 1985, at Europalia Spain in the exhibition of Brussels tapestries from the Madrid Royal Palace, which was held at the Brussels city hall. The sculpture, cut in willow wood, matches a composition that was common in Spain (fig. 1). The Virgin, smiling, wearing a short veil originally topped with a crown, which today has been levelled off, is depicted sitting on a moulded seat with a cushion. She is wearing a robe belted at the waist and a cape placed on her shoulders and held in place



© Antzame Erkizia



© KIK-IRPA, Bruxelles

-
Fig. 2 - **Vierge en majesté**, de l'église Nuestra Señora de la Asunción de Tuesta, Espagne (Álava - Valdegovía)

-
Fig. 3 - Radiographies de face et de profil de la **Vierge au bolet** mettant en évidence les nombreuses réflexions

à la taille et d'un manteau-cape posé sur les épaules et retenu pas une cordelette en forme de triangle. Dans sa main droite, elle tient une fleur en forme de champignon qui lui a valu le surnom de *Vierge au bolet*. Sa main gauche est posée sur l'épaule de l'Enfant. Ce dernier est assis de face sur son genou gauche et présente un livre. À la fois cette composition, l'agencement du drapé qui forme de grands plis en V très souples, et l'expression avenante permettent de situer la sculpture à la fin du 13^e siècle ou au début du 14^e siècle. Elle relève d'une typologie caractérisée par la Vierge de l'église Nuestra Señora de la Asunción de Tuesta à Valdegovía (Álava) (fig. 2)². Le sourire de la Vierge de Val Duchesse marque une évolution par rapport à l'expression plus austère des Vierges plus anciennes qu'on peut apprécier dans ce catalogue avec la *Sedes sapientiae* dite *Vierge ancienne* (voir en page 57).

by a triangular cord. In her right hand, she is holding a flower in the shape of a mushroom, which gave her the nickname *Virgin with boletus*. Her left hand is placed on the Child's shoulder. The latter is sitting facing forward on her left knee and is showing a book. Both this composition, the arrangement of the cloth which forms large, supple V-folds and her affable expression enable us to date the sculpture at the end of the 13th century or the beginning of the 14th century. It repeats a type characterised by the Virgin of the church Nuestra Señora de la Asunción de Tuesta in Valdegovía (Álava) (fig. 2)². The Val Duchesse Virgin's smile is different from the more austere expression of older Virgins which one can appreciate in this catalogue with the *Sedes sapientiae* (see the *Vierge ancienne* page 57).

Curiously, no family likeness seems to bring the mother close to the Child, which this technical

-
Fig. 4 - La *Sedes sapientiae* de l'église
Notre-Dame de Gorsem, 12^e s., Belgique
Enfant plus tardif
-

Curieusement, aucun air de famille ne semble rapprocher la mère de l'Enfant, ce que l'étude technique va confirmer. En effet, l'œuvre montre une nouvelle fois combien il est hasardeux de procéder à l'analyse iconographique et stylistique d'une sculpture sans une étude technique préalable. La radiographie de la Vierge met en évidence une série de réfections importantes (fig. 3). Ces parties, sculptées en bois de résineux ou de feuillu, sont assemblées à la sculpture originelle à l'aide de très longs clous. Parmi ces pièces rapportées figurent : l'avant-bras droit de la Vierge et par conséquent le « bolet » ; sa main gauche avec un fragment du manteau ; la partie arrière des montants du siège et sa base, mais surtout l'Enfant ! Le remplacement d'un enfant est assez fréquent au cours de la longue vie, parfois mouvementée, d'une statue mariale médiévale comme le montre la Vierge romane de Notre-Dame de Gorsem dont l'Enfant est de style baroque (fig. 4). Il s'explique notamment par le fait qu'à l'origine l'Enfant était souvent sculpté à part et fixé sur le giron de la Vierge à l'aide d'un tenon de bois. Ainsi, dans les années septante, l'Enfant de la célèbre *Sedes sapientiae* de l'église Saint-Jean à Liège, l'un des chefs-d'œuvre majeurs de la sculpture gothique en Europe, a été volé et retrouvé quelques jours plus tard chez un antiquaire.

Après avoir attentivement observé la construction de la sculpture, le conservateur-restaurateur procède à l'étude stratigraphique et topographique sous microscope binoculaire. Celle-ci permet de documenter la superposition des polychromies, d'en relever la palette de couleurs, les effets de matières, les décors, et les techniques caractéristiques d'une époque, voire d'un lieu géographique. Cette étude, de type archéologique, est complétée par l'analyse des matériaux au laboratoire qui apporte de précieuses informations notamment sur l'identification des pigments, colorants, feuilles métalliques et liants des couches picturales. Ce travail interdisciplinaire, pour lequel historiens de l'art, conservateurs-restaurateurs et chimistes



© KIK-IRPA, Bruxelles

study will confirm. The work shows once again how risky it is to perform an iconographic and stylistic analysis of a sculpture with no prior technical study. The X-ray of the Virgin reveals a series of significant repairs (fig. 3). These parts, sculpted in hardwood or softwood, are assembled onto the original sculpture with very long nails. These added pieces include: the right-hand forearm of the Virgin and consequently, the 'boletus'; her left hand with a fragment of the coat; the part behind the uprights of the seat and its base, but above all, the Child! The replacement of a child is quite frequent during the long, sometimes eventful life of a Medieval Marian statue as illustrated by the Romanesque Virgin of Our Lady of Gorsem whose Child is in the Baroque style (fig. 4). It is explained in particular by the fact that originally, the Child was often sculpted apart and fastened to the Virgin's lap with a wooden pin. In the 1970s the Child of the famous *Sedes sapientiae* of Saint John's Church in Liège, one of the major masterpieces of Gothic sculpture in Europe, was stolen and found a few days later at an antique dealer's.

After having attentively observe the sculpture's construction, the conservator-restorer carries out the stratigraphic and topographical study under a surgical stereo microscope. This enables them to document the superimposition of polychromies and to identify the colour palette, effects of materials, decorations and techniques

partie couche	ROBE de la Vierge		SOUS-ROBE	MANTEAU de la Vierge		
	ensemble	manchette droite	(encolure)	extérieur	col	intérieur
5 ^e intervention 1983						
4 ^e intervention						
3 ^e intervention (surpeint)	Local bleu-vert foncé (le surpeint de la manchette se poursuit sur l'avant bras original)	bleu-vert foncé		glace brun local	traits noirs blanc	rouge rose vif d'aspect translucide, local
Niveau III		préparation blanche épaisse			blanc verdâtre (localment sur bois)	bouchage local
2 ^e intervention (surpeint)	décor noir-rouge-jaune pâle (jaune d'étain ?)		traits noirs jaune d'étain ?	glace jaune orangé (vermill)		image vif
Niveau II	bleu vert granuleux (contient de l'indigo)		encolure bleu-vert granuleux	feuille d'argent		préparation blanche
	préparation blanc ivoire épaisse			préparation blanc ivoire épaisse		encrassement
polychromie la plus ancienne (originale ?)	Glace de laque rouge en deux couches		glace jaune orangé	glace jaune orangé (vermill)		
	glace jaune orangé (vermill)		feuille d'argent encolure	feuille d'argent		
	feuille métallique aspect gris-noir (?)		bleu	sous-couche noire		rouge vif vermillon ?
Structure bois	Préparation épaisse blanc ivoire					
Niveau I						

Fig. 5 - Tableau de synthèse des résultats de l'étude stratigraphique et topographique des polychromies de la sculpture

partie couche	CARNATION de l'Enfant		OUIL de l'Enfant		CHEVEUX de l'Enfant	ROBE de l'Enfant	
	visage / mains	lèvres	pupille, cils	blanc de l'œil		extérieur	intérieur
5 ^e intervention 1983							
Niveau V	retouche		noir	retouche			
4 ^e intervention							
Niveau IV	rose en couche fine	rose local	noir		couche translucide brun ?		
3 ^e intervention	rose clair	rouge rose	brun	lacrymale rouge	point	glace brun orangé	glace brun
Niveau III	encollage			blanc local	feuille métallique (argent ?)	feuille métallique (argent ?)	rouge rose vif d'aspect translucide
					sous-couche core mission ?	sous-couche core mission ?	
					Préparation blanc ivoire		
						bouchages blancs locaux	textile locale
						reconstitutions des ongles du pied droit	textile locale
Structure bois							
2 ^e intervention							
Niveau II							
polychromie la plus ancienne (originale ?)							
Niveau I							
Structure bois							

associent leurs compétences, permet d'affiner la compréhension de l'histoire matérielle de la sculpture (fig. 5). Il peut *in fine* aboutir à la proposition d'hypothèses de reconstitution des différents aspects (ou versions) d'une sculpture à travers les siècles.

Dans sa version la plus ancienne observée (fig. 6), la Vierge porte un manteau doré doublé de rouge vif couvrant qui contraste avec le rouge foncé et profond de sa robe. Le coussin blanc est décoré d'un réseau de traits rouges et noirs. La richesse des matériaux et la variété des techniques sont caractéristiques de la période médiévale. Ainsi le manteau n'a pas été recouvert de véritable feuille d'or mais d'une épaisse

that are characteristic of a period, or a geographical location. This archaeological type study is supplemented by the analysis of materials in the laboratory which provides precious information, in particular about the identification of pigments, dyestuff, metal leaves and binding media of the pictorial layers. This interdisciplinary work, to which art historians, conservators and chemists contribute their skills, enables to refine our understanding of the sculpture's material history (fig. 5). It may, ultimately, result in the proposal of hypotheses about the reconstruction of various aspects (or versions) of a sculpture throughout the centuries.

In its oldest version observed (fig. 6), the Virgin

couche de vernis jaune-orangé sur de la feuille d'argent. Cette technique appelée *doradura* (ou vermeil) était très répandue dès le dernier quart du 12^e siècle et utilisée dans toute l'Europe, de la Norvège à l'Espagne. Elle permettait de rendre parfaitement l'illusion de surfaces dorées. Avec le temps, l'oxydation de la feuille d'argent donne souvent à ces surfaces un aspect brunâtre et l'illusion s'éteint. Pour obtenir le rouge foncé de la robe, le polychromeur a appliqué sur la *doradura* un épais glacis rouge de laque indienne. Ce pigment rouge, importé d'Asie du Sud ou d'Inde, était très utilisé à l'époque romane et gothique puis a été supplanté par la laque de garance à partir du 15^e siècle. La laque indienne est préparée à partir d'une substance résineuse secrétée par une cochenille à laque (*Laccifer lacca* Kerr, syn. *Kerria lacca* Kerr). Le principe colorant, qu'on trouve essentiellement dans les œufs, est extrait à partir de cette gomme-laque.

Avec la seconde polychromie, la robe devient bleue et semée de motifs décoratifs en forme de losanges caractéristiques du 14^e siècle (fig. 7). Le pigment bleu utilisé est de l'indigo, auquel on recourait fréquemment au 14^e siècle. Ce colorant organique, contenu dans la plante *Indigofera* cultivée en Chine et en Inde et connu depuis l'Antiquité, est également produit en Europe à partir de la guède (*Isatis tinctoria*). La technique du vermeil est répétée une seconde fois sur le manteau, de même, le décor du coussin est reproduit à l'identique. Tout comme la première polychromie, ce repeint est appliqué sur une préparation blanche composée de sulfate de calcium (gypse), une charge utilisée en Espagne. Ce repeint complet s'inscrit dans une tradition ancestrale qui consiste à remettre les sculptures en état en les adaptant également aux nouvelles modes. Ainsi plutôt que de parler de *repeint*, le terme *version* d'une œuvre utilisé en Allemagne semble ici plus adapté.

À une époque indéterminée, apparaît l'Enfant que nous connaissons aujourd'hui (fig. 8). La polychromie de sa tunique s'inspire de l'aspect du manteau de la Vierge qui est reproduit, tant bien que mal, avec de la feuille d'argent recouverte d'un glacis brun. Le visage de la Vierge a été

is wearing a golden coat lined with bright red that contrasts with the dark, deep red of her coat. The white cushion is decorated with a network of red and black lines. The richness of the materials and the variety of the techniques are characteristic of the Medieval period. The coat has not been covered in real gold leaf but a thick layer of yellow-orange varnish was applied on silver leaf. This technique called *doradura* (or *vermeil*) was very widespread from the last quarter of the 12th century and used in all of Europe, from Norway to Spain. It makes it possible to give the perfect illusion of golden surfaces. With time, the oxidation of the silver leaf often gives these surfaces a brownish appearance and the illusion is extinguished. To obtain the dark red of the dress, the polychromer has applied a thick red glaze of Indian lake pigment to the *doradura*. This red pigment, imported from South Asia or India, was very widespread in the Romanesque and Gothic period then was supplanted by madder lake from the 15th century. Indian lake pigment is prepared from a resinous substance secreted by a cochineal (*Laccifer lacca* Kerr, syn. *Kerria lacca* Kerr). The main colouring, which is essentially found in the eggs, is extracted from this shellac.

With the second polychromy, the robe turned blue and was decorated with lozenge-shaped motifs that were characteristic of the 14th century (fig. 7). The blue pigment used was indigo, which one frequently found in the 14th century. This organic colouring, known since Antiquity, contained in the *Indigofera* plant grown in China and India was also produced in Europe from woad (*Isatis tinctoria*). The vermeil technique was repeated a second time on the mantel, and the cushion decoration was reproduced identically. Just like the first polychromy, this overpaint was applied on a white mixture composed of calcium sulphate (gypsum), which was used in Spain. This complete repainting was part of an ancestral tradition which consisted in restoring sculptures by adapting them to new fashions. Instead of talking about *repainting*, the term *version* of a work (*fassung*) used in Germany seems more suitable here.



Fig. 6 - Hypothèse de reconstitution de la polychromie d'origine



Fig. 7 - Hypothèse de reconstitution de la deuxième polychromie



Fig. 8 - Hypothèse de reconstitution de la troisième polychromie

entièrement repeint pour l'harmoniser à celui du nouvel Enfant. Son voile a été réparé et repeint en blanc doublé de rouge. De grandes plages de la polychromie du 14^e siècle ont été laissées apparentes. Un nouveau socle a été aménagé et recouvert de plaques dorées ornées d'un décor poinçonné. Il pourrait bien s'agir de morceaux récupérés d'un ensemble comme un retable. La technique du poinçonnage consiste à frapper un motif dans la dorure à l'aide de poinçons de différentes formes. Cette technique, très ancienne et d'origine byzantine, a été très pratiquée en Europe du 14^e au 16^e siècle.

Le traitement réalisé en 2015-2016 par Marta Darowska a comporté l'élimination d'une attaque active par les insectes xylophages et le refixage des couches picturales qui présentaient des soulèvements et des écaillages. Un dépôt important de salissure a été enlevé ainsi qu'une patine artificielle brunâtre qui contribuait à l'assombrissement général. D'anciens mastics ont été éliminés ou repris plus particulièrement sur le visage de la Vierge et sur le socle. Une

At an indeterminate period, the Child that we know today appeared (fig. 8). The polychromy of his tunic is inspired by the appearance of the Virgin's coat which is reproduced, somehow, with the silver leaf covered with a brown glaze. The Virgin's face has been entirely repainted to harmonise with that of the new Child. Her veil has been repaired in white lined with red. Large parts of the 14th century polychromy have been left visible. A new base has been made and covered with golden plaques with a punch work decoration. These could be pieces retrieved from a bigger structure like an altarpiece. The technique of punching consists in printing a pattern in the gold with different shaped pointed tool. This technique, which is very old and Byzantine in origin, was very widely used in Europe in the 14th to 16th century.

The treatment given in 2015-2016 by Marta Darowska included the removal of an active attack by wood-eating insects and consolidating the pictorial layers which presented severe flaking. A considerable layer of dirt was removed as well

retouche d'harmonisation limitée au bord blanc-châtre des lacunes a permis de restituer une certaine cohérence à la sculpture tant au niveau formel que de la polychromie. Il ne s'agit pas de masquer à tout prix usures, oxydation des feuilles métalliques et lacunes en créant l'illusion que la sculpture sort tout droit de l'atelier du polychromeur! Nous sommes bien loin des restaurations effectuées au 19^e siècle dans l'esprit de Viollet-Le-Duc par les représentants du mouvement néogothique en Belgique pour qui restaurer «*c'est rétablir l'état primitif et le compléter, au besoin, conformément au style dans lequel il a été conçu*»³. **EM**

as a brownish artificial patina that contributed to the general darkness. Old putties were removed or redone more specifically on the Virgin's face and the base. A retouching limited to the white edge of the losses restored a certain consistency to the sculpture both in formal terms and in the polychromy. The aim is not to hide, at any cost, the oxidation of metal leaves and the losses creating the illusion that the sculpture has come straight from the polychromer's workshop! We are far from the restoration done in the 19th century in the spirit of Viollet-Le-Duc by representatives of the neo-Gothic movement in Belgium, for whom restoring '*is recovering the primitive state and supplementing it, if necessary, in the style in which it was designed*'³. **EM**

Notes

¹ Abbé A. Mignot, *Le patrimoine artistique de la Chapelle Sainte-Anne à Val Duchesse*, Bruxelles, 1991, cat. 20.

² C. Fernandez-Ladreda, "Las imágenes devocionales como fuente de inspiración artística", dans *Codex Aquilarensis* 28/2012, pp. 185-202, p. 193, Fig. 6.

³ Chanoine A. Duclos, "Quels sont les principes généraux qui doivent prévaloir dans la restauration des monuments religieux du Moyen Âge", dans *Bulletin de la gilde de Saint Thomas et Saint Luc*, n° 3, 1874-1876, pp. 32-48. D. Steyaert, "The conservation of polychromy on medieval sculptures in Belgium in the nineteenth century and its perception by the Royal Monuments Commission of the time", dans I. Brajer (éd.), *Conservation in the Nineteenth Century*, London, Archetype Publications, 2014, pp. 91-104.

¹ Abbot A. Mignot, *Le patrimoine artistique de la Chapelle Sainte-Anne à Val Duchesse*, Brussels, 1991, cat. 20.

² C. Fernandez-Ladreda, "Las imágenes devocionales como fuente de inspiración artística", in *Codex Aquilarensis* 28/2012, pp. 185-202, p. 193, Fig. 6.

³ Canon A. Duclos, "Quels sont les principes généraux qui doivent prévaloir dans la restauration des monuments religieux du Moyen Âge", in *Bulletin de la gilde de Saint Thomas et Saint Luc*, no. 3, 1874-1876, pp. 32-48. D. Steyaert, "The conservation of polychromy on medieval sculptures in Belgium in the nineteenth century and its perception by the Royal Monuments Commission of the time", in I. Brajer (ed.), *Conservation in the Nineteenth Century*, London, Archetype Publications, 2014, pp. 91-104.

SALUT DES MORTS

Introduction

Avec « la naissance du Purgatoire » (Jacques Le Goff) à la fin du 12^e siècle et sa diffusion dans la doctrine chrétienne, les fidèles ont modifié leurs manières d’appréhender la mort et souhaité préparer ce qu’ils considèrent comme un passage vers l’éternité. En réponse à ce besoin croissant qui touche à l’eschatologie chrétienne, le genre de l’*ars moriendi* (« art de mourir »)¹ se développe dès la fin du 14^e siècle et engendre une production manuscrite² puis imprimée abondante (fig. 1), parfois accompagnée de xylographies spectaculaires³. Cette efflorescence littéraire et graphique est un document particulièrement révélateur de l’imaginaire funéraire chrétien de la fin du Moyen Âge. Ces textes et ces images s’adressaient aussi bien aux mourant·e·s en personne qu’aux clercs et aux laïcs qui les soutenaient dans leurs derniers moments. Sortes de manuels de préparation à la mort pieuse, ces ouvrages foisonnent de recommandations (prières à réciter, gestes rituels à accomplir) en vue de lutter contre les tentations, le doute et le désespoir qui assaillent les mourant·e·s. Ils visent aussi à renforcer la foi des fidèles qui les entourent aussi bien qu’à ménager aux mourant·e·s une voie d’accès privilégié à un au-delà salutaire dans le Purgatoire en attendant le Jugement dernier. Par leur caractère prescriptif, ces manuels sont des promoteurs des sacrements liés à la mort que sont la pénitence et réconciliation, l’onction des malades ou extrême onction⁴ et l’eucharistie en viatique. Cet ensemble de pratiques rituelles était censé pourvoir au salut des fidèles après leur mort⁵. Dans ce contexte de codification de la mort chrétienne à la fin du Moyen Âge, le Christ (fig. 2) et la Vierge ont fait figure de modèles particulièrement récurrents.

L’exemplarité de la Dormition (du latin *dormitio* qui signifie le sommeil de la mort) de la Vierge tient notamment au caractère non violent de son trépas, distinct de celui du Christ supplicié, et susceptible par là même de toucher un grand nombre de fidèles en des temps où les épidémies sévissaient et faisaient mourir quantité de chrétien·ne·s alité·e·s⁶. La Dormition de Marie

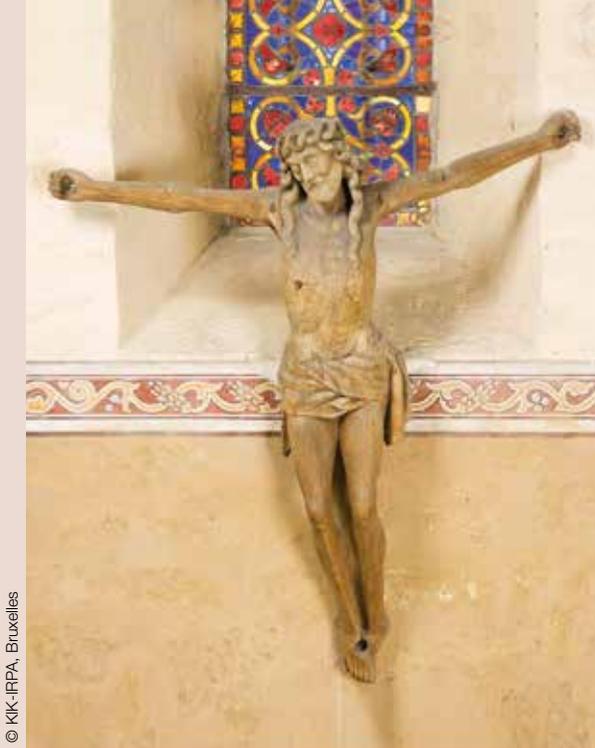


© Ashmolean Museum, University of Oxford

Fig. 1 - Meister E.S., **La tentation de la foi du mourant**, vers 1450

Gravure extraite d'un *Ars moriendi*, 9,1 x 6,9 cm
Oxford, Ashmolean Museum

With ‘the birth of Purgatory’ (Jacques Le Goff) at the end of the 12th century and its spread through Christian doctrine, the faithful changed how they approached death and wanted to prepare for what they consider as a passage to eternity. In response to this growing need involving Christian eschatology, the genre of *ars moriendi* (‘art of dying’)¹ was developed at the end of the 14th century and led to written production² which was then printed abundantly (fig. 1) and sometimes accompanied by spectacular xylographs³. This literary and graphical efflorescence is a precious documentation of the Christian funerary imagination at the end of the Middle Ages and is aimed at the dying, and the clerics and laypeople who are with them in their last moments. As a sort of manual to prepare for a pious death, these works are full of recommendations (prayers to recite and ritual gestures to make) to fight the temptation, doubt and despair that besiege the dying. They aim to strength the faith around them as well as to create a special path for the dying to access a salutary afterlife in Purgatory while awaiting the Last Judgement. Due to their prescriptive nature, these manuals promote sacraments related to the death of the



© KIK-IRPA, Bruxelles

Fig. 2 - Christ en croix du 16^e s. auprès duquel l'abbé Mignon avait placé Jean et Marie pour former un Calvaire
Voir notice détaillée en page 83 et suivantes

se trouve rapportée dans le livre apocryphe du *Transitus Mariae* et reprise dans la *Légende dorée* rédigée par Jacques de Voragine entre 1261 et 1266⁷. L'auteur y décrit la mort de Marie dans son lit entourée des douze apôtres. C'est précisément cette version qui a inspiré Adriaen van Wesel (voir en page 99) et ses suivants pour créer des reliefs de la *Dormition*. Jacques de Voragine relate que Marie aurait demandé à un ange: «que mes fils et mes frères les apôtres se rassemblent tous ensemble auprès de moi, afin qu'avant ma mort je les voie des yeux de chair, que je puisse être enterrée par eux et qu'en leur présence je rende mon souffle à Dieu»⁸. Ces sculptures peuvent frapper par leur apparence anachronique. Au rebours de ce que nous ont appris l'histoire et l'archéologie paléo-chrétiennes, Marie est allongée sur un lit à montants de bois, garni d'un oreiller, de draps et d'une couverture qui ont un aspect résolument médiéval et bourgeois. De même, les apôtres disposés autour du lit sont munis d'instruments liturgiques chrétiens (cierge, encensoir, livres de prières) qui ne pouvaient exister du temps de la Vierge. Cet équipement liturgique se trouve encore plus modernisé et détaillé dans les gravures de Martin Schongauer (1450-1491) (fig. 3)

faithful which are penitence and reconciliation, the anointing of the sick⁴ and viaticum. This set of ritual practices was supposed to carry the faithful to salvation after their death⁵. In this context of codification of Christian death at the end of the Middle Ages, Christ (fig. 2) and the Virgin were particularly recurrent and effective models of the right death.

The exemplary nature of the Dormition (from the Latin *dormitio* which means the sleep of death) of the Virgin is based in particular on the non-violent character of her demise, unlike that of the martyred Christ, and was thereby likely to affect many of the faithful in a time when epidemics were widespread and killed large numbers of bedridden Christians⁶. The Dormition of Mary is recounted in the apocryphal book of the *Transitus Mariae* and repeated in the *Légende dorée* written by Jacques de Voragine between 1261 and 1266⁷. The author describes the death of Mary in her bed surrounded by the twelve apostles. It was specifically this version that inspired Adriaen van Wesel (see page 99) and his followers to create the reliefs of the *Dormition*. Jacques de Voragine relates that Mary asked an angel: 'may my sons and brothers the apostles all gather around me, so that before my death I can see them from eyes of the flesh, so I may be buried by them and in their presence return my breath to God'⁸. These sculptures may be striking due to their anachronistic appearance. Unlike what Paleo-Christian history and archaeology have taught us, Mary is lying on a bed with wooden uprights, with a pillow, sheets and a cover that look resolutely Medieval and bourgeois. Similarly, the apostles around the bed are holding Christian liturgical instruments (candle, censer, books of prayers) which could not have existed in the time of the Virgin. This liturgical equipment is even more modernised and detailed in the engravings of Martin Schongauer (1450-1491) (fig. 3) and Albrecht Dürer (1471-1528) (fig. 4), in a polyptych painted c. 1520 by Bernard van Orley (fig. 5)⁹, and a panel painted the same year by Joos van Clève and kept at



Fig. 3 - Israël van Meckenem, d'après Martin Schongauer, **Dormition de la Vierge** (Bartsch 50), seconde moitié du 15^e s. Estampe d'interprétation, burin, 25 x 17 cm
Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris



Fig. 4 - Albrecht Dürer, **Dormition de la Vierge** (Bartsch 93), 1510
Estampe, 29 x 20,6 cm
Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris

et d'Albrecht Dürer (1471-1528) (fig. 4), dans un polyptyque peint vers 1520 par Bernard van Orley (fig. 5)⁹, et un panneau peint la même année par Joos van Clève et conservé à l'Alte Pinakothek de Munich. Ces artistes figurent jusqu'au goupillon utilisé pour bénir et purifier la Vierge dans le cadre de l'extrême onction, et ajoutent parfois des cordons et chapelets de prière ainsi qu'une croix auprès de Marie alitée. En apparentant ainsi la Vierge à une figure contemporaine, ces partis de composition modernistes facilitaient la projection des fidèles dans la scène sculptée et incitaient par là même une implication personnelle des spectatrices et des spectateurs dans les rites funéraires chrétiens représentés. Marie faisait alors figure d'exemple de préparation à la bonne mort, qu'elle attend en toute sérénité et entourée de ses proches qui veillent à lui administrer les derniers sacrements. La composition centripète s'ordonne autour de son corps allongé : distribués autour du lit, quelques apôtres la désignent du regard ou s'absorbent dans la lecture de prières, dix d'entre eux étant répartis dans la partie supérieure du relief, et deux se situant au pied du lit (voir en page 98 la notice de la

the Munich Alte Pinakothek. These artists even include the aspersorium used to bless and purify the Virgin as part of the anointment, and sometimes add prayer strings and rosaries as well as a cross by the bedridden Pary. By depicting the Virgin as a contemporary figure, these modernist composition choices helped the faithful project themselves into the sculpted scene and thereby encouraged the viewers' personal involvement in the Christian funerary rites shown. Mary was then an example of the preparation for a good death, which she awaited in total peace, surrounded by those close to her who were administering the last sacraments. The centripetal composition is organised around her lying body: arranged around the bed, a few apostles look at her or are absorbed in prayer reading, with ten of them in the upper part of the relief and two at the foot of the bed. Among these, only Saint John (the second from the upper left part) is recognizable, due to his youthful physiognomy (see the *Dormition* entry). The position of his right hand on his cheek suggests his affliction and recalls the characters of Calvaries which only include John and Mary at the foot of Christ on the cross.



© Musée du CPAS

Fig. 5 - Bernard van Orley, *La Dormition de la Vierge* (panneaux centraux), vers 1520, Bruxelles, Musée du CPAS (T001)

Dormition). Parmi eux, seul saint Jean (le deuxième en partant de la partie supérieure gauche) est reconnaissable, en raison de sa physionomie juvénile. La disposition de sa main sur la joue suggère son affliction et rappelle les personnages de Calvaires qui réunissent Jean et Marie au pied du Christ mis en croix. Peut-être inspirés des mystères¹⁰, ce resserrement et cette focalisation des figures des reliefs de la *Dormition* sur la Vierge alitée, unique élément horizontal, mettent vraisemblablement aussi en valeur sa dimension d'exemple et sa fonction d'intercesseur tout en participant à la veine pathétique de l'épisode. La tendance au lamento se trouve néanmoins tempérée par les gestes liturgiques (encensement, aspersion d'eau bénite, récitations de prières et absolution) qu'accomplissent les apôtres plus âgés, occupés à prier et à bénir le corps de Marie. Ce rituel accompli autour de la Vierge visait, selon la formule de Philippe Ariès, à « apprivoiser la mort », soit à matérialiser les espoirs des fidèles dans l'attente du Jugement dernier. Sa représentation sous forme sculptée pouvait agir sur ses spectateurs comme un édifiant *memento mori*. **MS**

Perhaps inspired by the mysteries¹⁰, this closeness and focus of the figures of *Dormition* reliefs on the bedridden Virgin, the only horizontal element, were also likely to highlight her dimension as a model and her role as an intercessor, while making the episode so pathetic. The tendency towards lament is however tempered by the liturgical gestures (incensing, sprinkling of holy water, recital of prayers and absolution) made by the older apostles, who are praying and blessing Mary's body. This ritual carried out around the Virgin aimed, according to Philippe Ariès's formula to 'tame death', to substantiate the hopes of the faithful while awaiting the Last Judgment. Its depiction as a sculpture could affect its viewers like an edifying *memento mori*. **MS**

Notes

¹ Voir Roger Chartier, « Les arts de mourir, » 1450-1600, *Annales*, 31-1, 1976, pp. 51-75. Voir aussi Florence Bayard, *L'art du bien mourir au xv^e siècle. Étude sur les arts du bien mourir au bas Moyen Âge à la lumière d'un ars moriendi allemand du xv^e siècle*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999.

² L'un des exemples les plus célèbres se trouve dans la dernière partie de l'*Opusculum Tripartitum* du théologien Jean Gerson (1363-1429) consacrée au *De arte moriendi*.

³ Voir Alberto Tenenti, « Quelques notes sur le problème de la mort à la fin du xv^e siècle », pp. 433-446, *Annales*, 1951, 6-4, pp. 436-441.

⁴ Une première indication d'un rite d'onction des malades avec de l'huile se trouve dans l'épître de Jacques (Nouveau Testament, 2^e moitié du 1^{er} siècle): « Quelqu'un parmi vous est-il malade? Qu'il appelle les presbytres de l'Église et qu'ils prient sur lui après l'avoir oint d'huile au nom du Seigneur. La prière de la foi sauvera le patient et le Seigneur le relèvera. S'il a commis des péchés, ils lui seront remis. » (Jc 5, 14-15).

⁵ L'origine rituelle est à situer dans les *Consuetudines Cluniacenses* (11^e-12^e siècle) qui offrent un rite abrégé du rite monastique de l'époque. Ce rituel est encore abrégé dans la pastorale sous l'impulsion des Franciscains. On trouve des échos du rite de l'extrême onction dans le *Pontificale* du 13^e siècle. Ce rituel reste presque le même dans les *Rituels* de la Curie aux 15^e et 16^e siècles, puis dans le *Rituale romanum* de 1614, inchangé jusqu'à celui de 1925, profondément modifié en 1972.

⁶ Philippe Ariès, *Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1983, pp. 100-105. Donald. F. Duclow, « Dying Well: the *Ars moriendi* and the Dormition of the Virgin », pp. 379-402, dans Edelgard E. DuBruck et Barbara I. Gusick (éd.), *Death and Dying in the Middle Ages*, New York, 1999, pp. 395-396.

⁷ Au sujet des sources de cette histoire, voir Simon Claude Mimouni, *Les traditions anciennes sur la Dormition et l'Assomption de Marie. Études littéraires, historiques et doctrinales*, Leyde, Brill, 2011.

⁸ Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, Chapitre 115 « L'Assomption de la Sainte Vierge Marie », Paris, Pléiade, 2004, p. 631.

⁹ Bernard van Orley, *La Dormition de la Vierge*, vers 1520, Bruxelles, Musée du CPAS, inv. T001.

¹⁰ Voir notamment Graham A. Runnals *Les mystères français imprimés. Une étude sur les rapports entre le théâtre religieux et l'imprimerie à la fin du Moyen Âge français suivi d'un Répertoire complet des mystères français imprimés (ouvrages, éditions, exemplaires) 1484-1630*, Paris, Champion, 1999.

¹ See Roger Chartier, 'Les arts de mourir', 1450-1600, *Annales*, 31-1, 1976, pp. 51-75. See also Florence Bayard, *L'art du bien mourir au xv^e siècle. Étude sur les arts du bien mourir au bas Moyen Âge à la lumière d'un ars moriendi allemand du xv^e siècle*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999.

² One of the most famous examples is in the last part of *Opusculum Tripartitum* by the theologian Jean Gerson (1363-1429) dedicated to *De arte moriendi*.

³ See Alberto Tenenti, 'Quelques notes sur le problème de la mort à la fin du xv^e siècle', pp. 433-446, *Annales*, 1951, 6-4, pp. 436-441.

⁴ A first indication of a rite to anoint the sick with oil is found in James's epistle (New Testament, 2nd half of the 1st century): 'Is anyone among you sick? Let them call the elders of the church to pray over them and anoint them with oil in the name of the Lord. And the prayer offered in faith will make the sick person well; the Lord will raise them up. If they have sinned, they will be forgiven.' (James 5, 14-15).

⁵ The ritual origin should be situated in the *Consuetudines Cluniacenses* (11th-12th century) which offer an abridged version of the monastic rite of the time. This ritual is still abridged in the gospel study at the instigation of the Franciscans. We find echoes of the rite of the anointment of the sick in the 13th century *Pontificale*. This ritual is still almost the same in the *Rituals* of the Curia in the 15th and 16th centuries, the in the *Rituale romanum* of 1614, unchanged until the one in 1925, and profoundly modified in 1972.

⁶ Philippe Ariès, *Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1983, pp. 100-105. Donald. F. Duclow, 'Dying Well': the *Ars moriendi* and the Dormition of the Virgin', pp. 379-402, in Edelgard E. DuBruck and Barbara I. Gusick (ed.), *Death and Dying in the Middle Ages*, New York, 1999, pp. 395-396.

⁷ About the sources of this story, see Simon Claude Mimouni, *Les traditions anciennes sur la Dormition et l'Assomption de Marie. Études littéraires, historiques et doctrinales*, Leiden, Brill, 2011.

⁸ Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, Chapter 115 'L'Assomption de la Sainte Vierge Marie', Paris, Pléiade, 2004, p. 631.

⁹ Bernard van Orley, *La Dormition de la Vierge*, c. 1520, Brussels, Musée du CPAS, inv. T001.

¹⁰ See in particular Graham A. Runnals *Les mystères français imprimés. Une étude sur les rapports entre le théâtre religieux et l'imprimerie à la fin du Moyen Âge français suivi d'un Répertoire complet des mystères français imprimés (ouvrages, éditions, exemplaires) 1484-1630*, Paris, Champion, 1999.

Calvaire



© KIK-IRPA, Bruxelles

Fig. 1 - **Calvaire** composite avec **Vierge et saint Jean au Calvaire**, 13^e s., Espagne (Pyrénées catalanes ?), et **Christ en croix**, 16^e s., Belgique (Hainaut ?) Bois avec polychromie ancienne non originelle, 116 x 26 x 22 cm (Vierge), 112 x 28 x 30 cm (saint Jean) et chêne partiellement décapé, 120 x 105 x 21 cm (Christ) N° inv. D677, D678, D679
Collection de l'abbé Mignot - Dépôt de la Donation royale

À son arrivée dans le domaine de Val Duchesse, dans ce « petit paradis terrestre », en plein cœur d'Auderghem, l'abbé réaménage la chapelle Sainte-Anne en y plaçant une partie de sa collection. Chaises, chandeliers, meubles de style roman et gothique complètent le dispositif. Au chevet de cette modeste et charmante église

When he arrived at the Domaine de Val Duchesse, in this 'little earthly paradise' at the heart of Auderghem, the abbot rearranged Saint Anne chapel, placing part of his collection there. Chairs, chandeliers, Romanesque and Gothic style furniture completed the layout. In the chevet of this charming and modest Romanesque



© KIK-IRPA, Bruxelles

-
Fig. 2 - La Vierge et le saint Jean dans
l'appartement de l'abbé Mignot en 1957
-

romane, il recrée autour de l'autel un Calvaire en associant arbitrairement trois sculptures qui étaient auparavant présentées isolément dans son appartement (fig. 1 et 2). Ainsi, ce Calvaire composite associe une Vierge et un saint Jean, tous deux d'origine espagnole et datés du 13^e siècle, à un Christ en croix, semble-t-il de provenance hennuyère et daté du 16^e siècle. L'abbé reproduit l'exercice de combinaison avec trois autres sculptures espagnoles du 16^e siècle qu'il assemble le long d'un mur de la nef.

Contrairement à ce que suppose P. Desneux¹, les observations techniques menées à l'IRPA à l'occasion du traitement confirment que la Vierge et le Saint Jean du 13^e siècle appartiennent bien à l'origine à un même Calvaire dont le Christ est perdu. Selon le catalogue rédigé par l'abbé Mignot, les deux sculptures sont originaires des Pyrénées catalanes². Les deux personnages offrent une silhouette longiligne et sont vêtus d'une tunique longue et d'un ample manteau dont le pan droit retombe sous la poitrine. Le visage du jeune apôtre est incliné vers la droite, sa joue appuyée contre sa main droite dans un geste d'affliction très ancien. La Vierge a les mains croisées sur la poitrine. Ces postures répondent à un schéma de composition courant comme le montrent deux figures de calvaires du 13^e siècle, l'un provenant de l'église San Pedro de Tejada près de Burgos³ (fig. 3), l'autre de l'église San Miguel de Tamara⁴, et tous

church, he recreated a Calvary around the altar, combining three sculptures that were previously presented separately in his apartment (fig. 1 and 2). This way, this composite Calvary brought together a Virgin and a Saint John, which are both Spanish in origin and dated from the 13th century, with a Christ on the cross, seemingly from Hainaut and dating from the 16th century. The abbot repeated the exercise with three other Spanish sculptures from the 16th century, which he assembled along the wall of the nave.

Contrary to what P. Desneux presumes¹, the technical observations made at IRPA when the treatment was carried out confirm that the Virgin and Saint John from the 13th century originally belonged to the same Calvary, from which the Christ has been lost. According to the catalogue written by Abbot Mignot, the two sculptures originate from the Catalan Pyrenees². The two figures have a willowy silhouette. They are wearing a long tunic and an ample coat whose right-hand flap falls under the chest. The face of the young apostle is tilted to the right, his cheek resting on his right hand in a very old gesture of affliction. The Virgin is holding her hands crossed over her chest. These stances correspond to a common composition scheme, as illustrated by two Calvary figures from the 13th century, one from the church of San Pedro de Tejada near Burgos³ (fig. 3), the other from the church of San Miguel de Tamara⁴,



Fig. 3 - **Calvaire** de l'église San Pedro de Tejada, Burgos (Castille) 13^e ou 14^e s. Museu Frederic Marès, Barcelone

Fig. 4 - Proposition de reconstitution des polychromies successives pour la Vierge et saint Jean

deux conservés au Musée Frederic Marès de Barcelone.

Les sculptures sont monoxyles. Leur volume est tributaire de la bille de bois et elles ne présentent pas de parties saillantes. Des traces de façonnage sont visibles au revers, telles que de larges traces de hache résultant sans doute de l'épannelage du tronc, ainsi que des traces de gouge. Des fragments de toile ont été appliqués le long des fentes de cœur, semble-t-il dès l'origine.

L'étude stratigraphique et topographique des polychromies menée par Violette Demonty met en évidence une histoire matérielle commune aux deux sculptures à savoir la superposition de trois niveaux de polychromie identiques. Des reconstitutions hypothétiques de l'histoire colorée des deux sculptures ont pu être proposées (fig. 4). Les observations sous-microscope binoculaire révèlent que la polychromie la plus ancienne, supposée originale, ne subsiste que très localement. Elle repose sur une préparation blanche épaisse. Des tests microchimiques suggèrent qu'elle contient du sulfate de calcium



both kept at the Frederic Marès Museum in Barcelona.

The sculptures are entirely carved from a single piece of wood. Their volume is dependent on the shape of the log and they do not have any parts jutting out. Traces of the tools are visible on the back, such as large axe marks doubtless resulting from the hewing of the trunk, as well as gouge marks. Fragments of canvas were applied along the radial cracks, probably at the origin.

The stratigraphic and topographical study of polychromy led by Violette Demonty highlights a material history shared by the two sculptures, i.e. the superimposition of three identical levels of polychromy. Hypothetical reconstructions of



-
 Fig. 5 - Détail de la polychromie la plus ancienne observée sur la robe du saint Jean visible au niveau de l'épaule droite

-
 Fig. 6 et 7 - Le saint Jean et la Vierge avant traitement



(gypse) utilisé traditionnellement dans le sud de l'Europe. Des traces de bleu foncé sur sous-couche noire ont été relevées sur les tuniques. Elles étaient toutes deux décorées de mêmes quadrilobés dorés et rouges encadrés d'un losange (fig. 5). Ces motifs sont courants à la fin du 13^e siècle et au 14^e siècle. Les manteaux sont recouverts de feuilles métalliques argentées posées sur mixtion huileuse et rehaussées de glacis jaune pour imiter un aspect doré. Les carnations présentent une couleur blanche légèrement rosée.

La deuxième polychromie a donné au groupe sculpté un aspect radicalement différent. La robe de saint Jean est repeinte en noir. Son manteau devenu rouge est ourlé d'une bordure blanche décorée d'arabesques et de volutes. Le manteau bleu clair de la Vierge est orné de cette même bordure blanche qui se répète, peinte en noir, sur son voile blanc. Les carnations sont d'un rose plus foncé, avec des rehauts rouges au niveau des joues et des lèvres.

La troisième et dernière intervention consiste en un repeint beige jaunâtre appliqué localement sur les tuniques. Celle du saint Jean est ornée d'une bordure de motifs à volutes noires. Les carnations sont d'un rose foncé et les yeux sont bleus. Une attaque d'insectes xylophages a causé des

the coloured history of the two sculptures have been proposed (fig. 4). Observations under a surgical stereo microscope reveal that the oldest polychromy, which is presumed to be original, only exists very locally. It is applied on a thick white ground. Micro-chemical tests suggest that it contains calcium sulphate (gypsum) which was traditionally used in southern Europe. Traces of dark blue on a black under layer were revealed on the tunics. They were both decorated with the same gold and red quatrefoils framed by a lozenge (fig. 5). These motifs were common at the end of the 13th century and in the 14th century. The mantels are covered with metal leaf laid on oily mordant and covered with yellow glaze to imitate a golden appearance. The flesh has a slightly pink white colour.

The second polychromy gave the sculpted group a radically different appearance. Saint John's robe is painted black. His mantle became red and was hemmed with a white edge decorated with arabesques and curls. The Virgin's light blue mantle is decorated with the same white edge which is repeated and painted in black on its white veil. The flesh has a darker red colour, with red touches on the cheeks and lips.

The third and final overpaint is a yellow-beige layer of paint applied locally on the tunics. Saint



© Musée L. - UCLouvain, photo J.-P. Bougnet

-
Fig. 8 - Le Christ du Calvaire de l'abbé Mignot et détail du visage, après traitement à l'Irpa
-

dégâts au niveau de la base des deux statues. Leur dos n'ayant pas été évidé, de nombreuses fentes de cœur se sont produites suite aux variations d'humidité. Même une fois ouvragé, le bois demeure hygroscopique c'est-à-dire qu'il absorbe ou relâche de la vapeur d'eau pour rester en équilibre avec son milieu. Ce phénomène s'accompagne de variations dimensionnelles qui créent des tensions responsables notamment de la formation de fentes. De plus, les sculptures ont été en partie décapées mécaniquement comme en témoignent des traces de griffures sur la surface. La polychromie présentait d'importants soulèvements et de nombreuses lacunes ainsi qu'un réseau de craquelures particulièrement marqué dans les carnations. L'ensemble avait été recouvert d'une épaisse patine artificielle, vraisemblablement pour masquer l'hétérogénéité de l'aspect de surface (fig. 6-7). L'ensemble présentait un empoussièrément important. Des traces de brûlures, peut-être dues aux cierges, pourraient rappeler que ces sculptures ont fait l'objet d'un culte.

Quant au Christ (fig. 8), entièrement décapé, son origine demeure inconnue et son histoire matérielle impossible à reconstituer. Peut-être était-il suspendu au-dessus d'une poutre de gloire entouré de la Vierge et de saint Jean à l'entrée du chœur d'une église hennuyère, comme le Calvaire de l'église Saint-Martin de Trivières (La Louvière) (fig. 9). De même, sa croix, aujourd'hui perdue, présentait probablement aux extrémi-

John's tunic is decorated with an edge with black curl motifs. The flesh is dark pink and the eyes are blue.

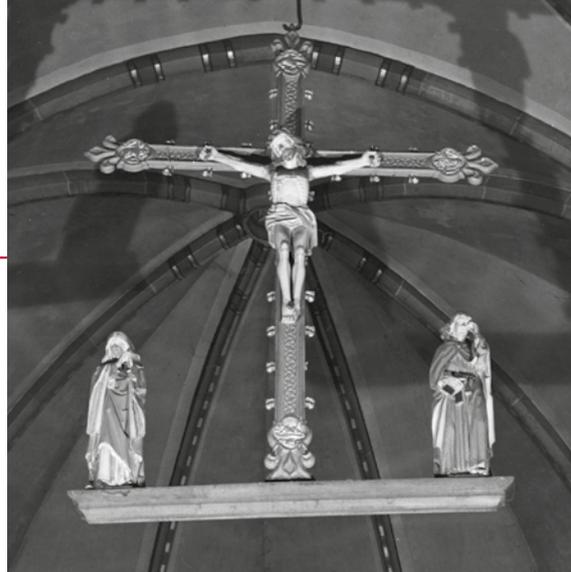
An attack of wood-eating insects has caused damage at the base of the two statues. As their back has not been hollowed out, many radial cracks have appeared due to stress during humidity fluctuations. Even once worked, the wood is still hygroscopic, meaning that it absorbs or releases moisture to stay in equilibrium with its environment. This phenomenon is accompanied by variations in size that create tensions which cause the formation of cracks. In addition the sculptures were partly mechanically stripped as shown by the scratch marks on the surface. The polychromy suffered lots of flaking and losses and a network of cracks that were especially noticeable on the flesh. It had all be covered by a thick layer of artificial patina, which was likely to be to hide the heterogeneity of the surface's appearance (fig. 6-7). Both figures were very dusty. Burn marks, perhaps due to the church candles, could recall that these sculptures were worshipped.

The origin of the Christ (fig. 8), whose polychromy had been completely stripped, remains unknown and its material history is impossible to reconstruct. Perhaps it had been hung above a glory beam surrounded by the Virgin and Saint John at the entrance to the choir of a Hainaut church, such as the Calvary of Saint Martin's

Fig. 9 - **Calvaire** de l'église Saint-Martin de Trivières (La Louvière), suspendu au-dessus de la poutre de gloire, première moitié du 16^e s.

tés les symboles des quatre évangélistes. Les quelques traces éparses de peinture dans des creux oubliés et le regard du Christ dépourvu de toute expression rappellent que la sculpture n'a jamais été conçue pour montrer le bois nu. Le décapage a été une pratique très courante en Belgique, en particulier au milieu du 19^e siècle, et beaucoup de sculptures et de retables ont été comme ce Christ irrémédiablement ravagés. En 1873, Jean Baptiste Rousseau, secrétaire de la Commission royale des monuments et sites, dénonce les pratiques de décapage et repolychromie en ces termes: «Il est peu de retables qui aient échappé à ce dernier genre de dévastation. Leurs barbouilleurs, en effet, encouragés par le public, les églises, par l'archéologie elle-même, ont fait assaut de zèle et de ravages. L'un d'eux, fort renommé dans sa partie, s'est vanté souvent d'avoir un procédé pour tuer ses victimes du premier coup, c'est-à-dire pour faire tomber d'emblée peintures et dorures. Rien de plus aisé, dit-il, j'enterre mes retables, et en huit jours tout est rongé. Exactement comme si un restaurateur de peintures nous disait: J'ai trouvé un acide miraculeux qui, étendu sur un tableau, dévore, tout, moins le contour. Quelle simplification! On y met ensuite ce qu'on veut. Il n'y a pas, du reste, que les restaurateurs de retables à mettre ici en cause...»⁵. Et dans une lettre adressée au ministre en charge, ce précurseur réclame que les restaurateurs se bornent à un nettoyage soigneux et «se pénètrent du principe que le moins qu'on fait est le mieux»⁶! Lors du traitement du Christ à l'IRPA, seul un simple dépoussiérage a été entrepris et les traces de polychromies documentées.

En ce qui concerne la Vierge et le Saint Jean, après un traitement insecticide par anoxie dynamique, le bois fragilisé par les galeries qu'ont creusées les larves a été consolidé par injection d'un consolidant acrylique. Les larges fentes de cœur n'ont pas été comblées pour éviter de créer un volume qui n'a jamais existé. La polychromie a été refixée à l'aide d'une colle cellulosique sélectionnée après une série de



Church in Trivières (La Louvière) (fig. 9). Similarly, its cross, which has been lost today, probably presented the symbols of the four evangelists at each end. The few scattered traces of paint in the forgotten hollows and Christ's face devoid of any expression remind us that the sculpture was never designed to show bare wood. Stripping was a very common practice in Belgium, in particular in the middle of the 19th century, and many sculptures and altarpieces were irrevocably ravaged like this Christ. In 1873, Jean Baptiste Rousseau, secretary of the Belgian Royal Commission for Monuments and Sites, denounced the stripping and repainting practices in these terms: "There are few altarpieces who have escaped this recent kind of devastation. Their bunglers, encouraged by the public, the churches and by archaeology itself, have made a zealous assault and ravaged them. One of them, who is very well-known in his field, has often boasted of having a process to kill his victims at the first blow, that is to make the paint and gilding come off immediately. There's nothing easier, he says, I bury my altarpieces and within eight days everything has been gnawed off. This is exactly as if a painting restorer said to us: I've found a miraculous acid, which, when it is spread over a painting, devours everything, except the contour. How simple! You can then put what you want on it. It is not just altarpiece restorers who should be called into question here..."⁵. And in a letter addressed to the minister in charge, this pioneer claims that restorers restrict themselves to a careful cleaning and "imbibe the principle that the less one does the better!"⁶ When treating the Christ at IRPA, only dusting has been done and the traces of polychromy documented.



© KIK-IRPA, Bruxelles

-
Fig. 10 et 11 - Le saint Jean et
la Vierge après traitement
-

tests. Suite au nettoyage de la surface encrassée et à l'élimination de l'épaisse patine brunâtre, la retouche s'est limitée aux usures et aux bords des lacunes qui laissent apparaître la préparation blanche. Cette retouche, dite d'harmonisation, permet de restituer la continuité optique du volume et de la polychromie. Par ailleurs, les lacunes montrant le bois nu ont été volontairement laissées apparentes. Ce parti pris part du constat que ce ne sont pas forcément les plus grandes lacunes qui gênent l'appréciation d'une sculpture polychromée (fig. 10 et 11). **EM & ER**

Regarding the Virgin and Saint John, after insecticide treatment by dynamic anoxia, wood made fragile by the galleries dug by larvae was consolidated by the injection of an acrylic consolidant. The large radial cracks were not filled to avoid creating a volume that had never existed. The polychromy was consolidated with a cellulose glue selected after a series of tests. After the dirty surface was cleaned and the thick brownish patina removed, only the edges of losses that showed the white preparation were retouched. This loss compensation makes it possible to restore the optical continuity of both the volume and the polychromy. Furthermore the gaps showing the bare wood were deliberately left apparent. This choice is based on the observation that the large gaps do not necessarily hinder appreciation of a polychrome sculpture (fig. 10 and 11). **EM & ER**

Notes

¹ P. Desneux, *Sculpture Médiévale, Peinture, Céramique Grecque. Collection Abbé Mignot*, Librairie Craps, Bruxelles, 1958, sp.

² Abbé A. Mignot, *Le patrimoine artistique de la Chapelle Sainte-Anne à Val Duchesse*, Bruxelles, 1991, cat. 14 et 16.

³ F. Marès i Deulovol, *Museu. Declarat Monument Historico – Artistic Nacional*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1962, p. 29; 46.

⁴ Fons del Museu Frederic Marès, *Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Ajuntament de Barcelona, sd, p. 205.

⁵ Bulletin de la Commission royale des Monuments et sites, année 1873, p. 411.

⁶ R. De Boodt, J. Jansen, «Les vicissitudes du dossier de restauration du retable de la Passion d'Oplinter au 19^e siècle», dans R. De Boodt et. al., *Le retable d'Oplinter*, Scientia Artis 1, Bruxelles, IRPA, 1999, p. 156.

¹ P. Desneux, *Sculpture Médiévale, Peinture, Céramique Grecque. Abbot Mignot's collection*, Librairie Craps, Brussels, 1958, sp.

² Abbot A. Mignot, *Le patrimoine artistique de la Chapelle Sainte-Anne à Val Duchesse*, Brussels, 1991, cat. 14 and 16.

³ F. Marès i Deulovol, *Museu. Declarat Monument Historico – Artistic Nacional*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1962, p. 29; 46.

⁴ Fons del Museu Frederic Marès, *Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Ajuntament de Barcelona, sd, p. 205.

⁵ Bulletin de la Commission Royale des Monuments et Sites, 1873, p. 411.

⁶ R. De Boodt, J. Jansen, 'Les vicissitudes du dossier de restauration du retable de la Passion d'Oplinter au 19^e siècle', in R. De Boodt et. al., *Le retable d'Oplinter*, Scientia Artis 1, Brussels, IRPA, 1999, p. 156.

Lamentation



-
Fig. 1 - *Lamentation sur le Christ mort*, fin 15^e s., Allemagne ou Espagne
Peinture à l'huile sur bois, 170 x 130 cm
N^o inv. D106
Collection de l'abbé Mignot - Dépôt de la Donation royale
-

On sait peu de choses au sujet de la *Lamentation sur le Christ mort* du Musée L. Son ou ses auteurs, sa date exacte de création – situable dans la première moitié du 16^e siècle – et son premier lieu d'exposition échappent encore. Les auréoles et les brocarts à la feuille d'or qu'on y repère indiquent l'intervention d'un doreur poinçonneur en plus de la stricte peinture. Banal dans l'Europe chrétienne de la première modernité, son sujet iconographique donne à voir six figures massées au pied de la croix et déplorant la mort du Christ, descendu et enveloppé d'un linceul. Il s'agit de Marie

We know very little about the *Lamentation over the dead Christ* at the Musée L (inv. D106). Its author or authors, the exact date of its creation – which can be situated in the first half of the 16th century – and the first place it was exhibited are still unknown. The halos and brocades in gold leaf that one can identify indicate the work of a gilder in addition to the paint itself. Its iconographic subject, which was quite common in Christian Europe in the first modernity, shows six figures crowded at the foot of the cross, mourning the death of Christ who is



Fig. 2 - Rogier van der Weyden, *Lamentation sur le Christ mort*, vers 1441

Huile sur panneau de chêne, 32,5 x 47,2 cm
Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (3515)

et Marie-Madeleine, vêtue d'un brocart et munie d'un vase, Jean, à la physionomie juvénile et dolente, Joseph d'Arimathe et Nicodème peints sous les traits de deux vieillards richement habillés de brocart qu'on ne sait distinguer l'un de l'autre, et une femme qui porte un habit de religieuse.

Avec un cadrage rapproché qui tronque la croix et focalise l'effort artistique sur la représentation des réactions pathétiques des figures (des larmes sont figurées sur quelques visages), la composition se rattache vraisemblablement à une tradition iconographique nordique inaugurée par Rogier van der Weyden (fig. 2), diffusée par son atelier et qui a rayonné jusqu'en Italie, comme l'attestent deux *Lamentations sur le Christ mort*, l'une peinte vers 1502 par Luca Signorelli (vers 1450-1523) et l'autre par Giovanni Bellini (vers 1425-1516), vers 1515 (fig. 3 et 4). Dans les trois panneaux, le cadrage serré monumentalise l'instrument majeur de la Passion et pouvait engager les chrétiens qui regardaient le panneau à une méditation sur le sens de la Crucifixion.

On peut être frappé par les anachronismes de la composition du Musée L : comme dans les panneaux de Rogier van der Weyden et de ses suivants, l'architecture, les coiffes et les vêtements

descendés et wrapped in a shroud. They are Mary and Mary Magdalene, wearing a brocade and holding a vase, John, doleful, with youthful physiognomy, Joseph of Arimathea and Nicodemus painted like two old men, richly clothed in brocade, that cannot be distinguished from one another, and a woman wearing a nun's habit.

With a close frame that truncates the cross and focuses the artistic effort on the depiction of the miserable reactions of the figures (tears are shown on a few faces), the composition is likely to be from a Nordic iconographic tradition inaugurated by Rogier van der Weyden (fig. 2), diffused then by his workshop and which spread to Italy, as shown by two *Lamentations over the dead Christ*, one painted c. 1502 by Luca Signorelli (c.1450-1523) and the other by Giovanni Bellini (c. 1425-1516), c. 1515 (fig. 3 and 4). In the three panels, the tight frame monumentalises the major instrument of the Passion and could engage Christians who looked at the panel in a meditation on the meaning of the Crucifixion.

One may be struck by the anachronisms of the Musée L composition: like in the panels of Rogier van der Weyden and its followers, the architecture, the hats and the clothes came back



Fig. 3 - Luca Signorelli, *Lamentation sur le Christ mort*, vers 1502

Huile sur panneau, 270 x 240 cm

Cortona, Museo diocesano

Fig. 4 - Giovanni Bellini, *Lamentation sur le Christ mort*, vers 1515

Huile sur toile, 444 x 312 cm

Venise, Galleria dell'Accademia



ressortissent à l'époque moderne, sans égard pour la vraisemblance historique de l'événement représenté¹. Indices de la liberté des artistes, ces choix de composition pour ce qui regarde les *parerga* (éléments du décor dans lequel se déroule l'histoire représentée) modifient l'historicité de la Passion pour mieux l'insérer dans le présent des fidèles contemporains du panneau. À cet égard, le paysage, peu décrit par les Écritures, constitue un terrain particulièrement propice à l'invention de l'artiste. Fort éloigné des réalités topographiques de la Palestine, le peintre anonyme du panneau du Musée L crée un pays de collines verdoyantes au sein duquel il met en évidence un arbre en l'individualisant et en lui donnant une orientation parallèle à celle de la croix (fig.5). Un axe vertical le lie aux têtes de Jean et du Christ. Son feuillage et son tronc se déploient en contrepoint du bois mort de la croix, magnifiée par le cadrage qui tronque sa hampe et sa traverse et pouvait induire à une méditation sur la Passion. Avec ce parallèle qui semble réélaborer l'iconographie de la croix arbre de vie, la composition paraît suggérer l'issue positive du sacrifice du Christ sur la croix : tout à la fois sa résurrection et la rédemption.

in the modern age, with no consideration for the historical likeliness of the event depicted¹. As clues to the freedom of the artists, these composition choices in terms of the *parerga* (elements of the decoration in which the story depicted takes place) modify the historicity of the Passion to insert it in the present of the contemporary faithful of the panel. In this respect, the landscape, which is little described in by the Scriptures, is an area that is especially conducive to the artist's invention. Very distant from the topographical realities of Palestine, the Musée L painter creates a country of green hills in which he highlights a tree, making it individual and giving it the same orientation as the cross (fig. 5). A vertical axis links it to the heads of John and Christ. Its foliage and its trunk as a counterpoint to the dead wood of the cross, magnified by the frame which truncates its shaft and cross member and could lead to a meditation on the Passion. With this parallel that seems to recreate the iconography of the cross tree of life, the composition seems to suggest the positive outcome of the sacrifice of Christ on the cross: both his resurrection and redemption.



Fig. 5 et 6 - Détails de la *Lamentation* du Musée L

Une autre particularité, non moins surprenante que les anachronismes du paysage et des costumes, est la série d'enrochements partiellement anthropomorphes peints en bas, au pied de la croix et dans le coin supérieur droit du panneau du Musée L, qui lui donnent un tour presque comique absent des œuvres de Rogier van der Weyden et de ses suiveurs. Le peintre du Musée L a introduit dans sa composition des pierres gigognes qui forment une suite de profils aux nez parfois protubérants (fig.6). On peut certes considérer ces pierres comme un jeu de variation, au sens musical du terme. Mais près du Christ, le pied d'un personnage (Joseph d'Arimathie ou Nicodème) les désigne en ménageant un contraste de couleurs complémentaires qui stimule l'œil. Placé au bord inférieur, soit au plus près de qui regarde le panneau, ce dispositif admoniteur pousse à s'interroger sur la façon dont ces curieuses pierres s'articulent au sujet de la représentation : une lamentation sur le corps mort du Christ. Les travaux de Michel Weemans ont attiré l'attention sur la fonction exégétique de tels détails dans l'art de l'Europe du Nord au 16^e siècle². Un procédé analogue d'interprétation d'une scène biblique par le paysage qui accueille les figures apparaît dans quelques œuvres contemporaines du panneau du Musée L peintes par Herri Met de Bles, et notamment dans ses versions de *L'Incendie de Sodome*. À droite du panneau de Namur (fig. 7), « le profil rocheux dominant le paysage comme une

Another particularity, that is no less surprising than the anachronisms of the landscape and costumes, is the series of partially anthropomorphic rocks painted at the bottom, at the foot of the cross and the upper right-hand corner of the Musée L panel, which give it an almost comical aspect that is absent from the works of Rogier van der Weyden and his followers. The Musée L painter introduced nested stones in his composition, that produces a range of profiles with sometimes protuberant noses (fig. 6). One can certainly consider these stones as a series of dynamics, in the musical sense of the term. But close to Christ, the foot of a character (Joseph of Aramathea or Nicodemus) points to them, creating a contrast of complementary colours that attracts the eye. Placed at the lower edge, very close to the person looking at the panel, this admonitory mechanism makes one wonder about how these curious stones relate to the topic depicted: a lamentation of the dead body of Christ. The works of Michel Weemans drew attention to the exegetical role of such details in the art of Northern Europe in the 16th century². An analogue process of interpretation of a Biblical scene through the landscape behind the figures appears in a few contemporary works to the panel in the Musée L painted by Herri Met de Bles, and in particular in his versions of *The Fire of Sodom*. To the right of the Namur panel (fig. 7), 'the rocky profile dominating the landscape like a gigantic *boca inferna* seems to be the



Fig. 7 - Herri Bles, *Incendie de Sodome*, milieu du 16^e s.
Huile sur chêne, 21,5 x 33,7 cm
TreM.A - Fondation Société archéologique de Namur (B0245)

gigantesque *boca inferna* semble l'incarnation extérieure de l'état de déformation du monde pécheur et de la domination insidieuse des forces diaboliques sur la région de dissemblance»³.

Dans le panneau du Musée L, les pierres architecturées en profils humains font vraisemblablement office de commentaire exégétique de la scène et rappellent ces «pierres d'achoppement» présentes dans les Écritures pour inciter les fidèles à prolonger et approfondir le sens littéral de leur lecture et de leur contemplation de l'épisode évangélique représenté⁴. Au vu des incertitudes qui entourent la création du panneau, il est difficile d'affiner son interprétation et de le mettre en rapport avec des écrits et des sermons qui auraient circulé au moment de son élaboration. Toutefois, similaires à des processions d'orants minéralisés et assemblés auprès de la croix et dans sa direction, ces spectaculaires formations rocheuses peintes semblent matérialiser les métaphores du Nouveau Testament qui retracent la fondation de l'Église chrétienne. «Roc» régi par l'apôtre Pierre (Matthieu 16, 18-19), l'Église est formée par l'ensemble des fidèles, que ce premier pape exhorte à s'unir comme des pierres pour constituer un temple à la gloire de Jésus, pierre angulaire et vivante :

« Rejetant donc toute malice et toute ruse, la dissimulation, l'envie et toute médisance, désirez, comme des enfants nouveau-nés, le

external incarnation of the state of depravity of the sinning world and the insidious domination of diabolical forces over the region of unlikeness»³.

In the Musée L panel, the stones architecturally designed as human profiles are likely an exegetical comment on the scene and recall these 'stumbling blocks' in the Scriptures to encourage the faithful to extend and explore the literal meaning of their reading and their contemplation of the evangelical episode depicted⁴. In light of the uncertainties surrounding the panel's creation, it is difficult to refine its interpretation and to place it in relation to the scriptures and sermons that circulated when it was developed. However, similar to processions of orants fossilised and assembled near the cross and in its direction, these spectacular painted rocky formations seem to substantiate the metaphors of the New Testament that trace back the foundation of the Christian Church. A 'rock', governed by Peter the apostle (Matthew 16, 18-19), the Church is formed by all the faithful, who this first pope exhorted to unite like stones to form a temple to the glory of Jesus, the living cornerstone:

'Rejecting all malice and cunning, subterfuge, desire and slander, wish, like newborn children, for the pure and spiritual milk, so that by him you believe in salvation, if you have tasted that the Lord is good. Approach him, the living stone, rejected by men, but

lait spirituel et pur, afin que par lui vous croissiez pour le salut, si vous avez goûté que le Seigneur est bon. Approchez-vous de lui, pierre vivante, rejetée par les hommes, mais choisie et précieuse devant Dieu; et vous-mêmes, comme des pierres vivantes, édifiez-vous pour former une maison spirituelle, un saint sacerdoce, afin d'offrir des victimes spirituelles, agréables à Dieu par Jésus Christ. Car il est dit dans l'Écriture [Ésaïe 28, 16]: Voici, je mets en Sion une pierre angulaire, choisie, précieuse; Et celui qui croit en elle ne sera point confus. L'honneur est donc pour vous, qui croyez. En effet, il y a ceci dans l'Écriture: Je vais poser en Sion une pierre angulaire, une pierre choisie, précieuse; celui qui met en elle sa foi ne saurait connaître la honte. Ainsi donc, honneur à vous les croyants⁵. »

Cet extrait jette une lumière particulière sur l'aspect des enrochements peints selon une disposition explicitement anthropomorphe et admonitrice dans le panneau du Musée L. De manière comparable à la formulation des Écritures, le peintre semble avoir amalgamé les formes anthropomorphes par des tons assourdis homogènes qui évoquent une foule pétrifiée⁶ et unie dans son adoration de la croix. Par leur situation ostentatoire, par leur allure de multitude orante, et par l'invitation à les considérer qu'inspire le pied de Nicodème ou de Joseph d'Arimatee au bas du panneau, ces rochers pour la plupart orientés vers la croix et Jésus semblent concrétiser l'appel lancé par Pierre à la formation d'une Église qui vénère le sacrifice du Christ et trouve son salut par lui – l'arbre prospère peint parallèlement à la hampe de la croix suggère la dimension salutaire et rédemptrice de la Crucifixion.

Par la licence de ses choix de composition, anachroniques pour ce qui regarde les *parerga*, le panneau du Musée L remodèle l'historicité de la Passion et l'inscrit dans sa modernité vraisemblablement en vue de souligner la continuité des bénéfices de la crucifixion pour ses contemporains. S'il ornait originellement un autel, ce panneau qui monumentalise la croix pouvait interférer avec le sacrement eucharistique administré en contrebas par l'officiant et

chosen and precious before God; and yourselves, like living stones, build yourselves to form a spiritual home, a holy priesthood, to offer spiritual victims, who are pleasing to God through Jesus Christ. As it is written in the Scripture [Isaiah 28, 16]: Here, I am placing in Zion a chosen and precious cornerstone; And whomsoever believes in it will not be confused. Honour is therefore for you, who believe in the Scripture it says: I will lay a cornerstone in Zion, a chosen and precious stone; whomsoever puts his faith in it will never know shame. Therefore, honour is for you, the believers⁵.

This excerpt casts a particular light on the appearance of these rocks painted according to an explicitly anthropomorphic and admonitory design in the Musée L panel. In a similar way to the phrasing of the Scriptures, the painter seems to have amalgamated the anthropomorphic shapes with homogeneous deafened tones that evoke a fossilised crowd,⁶ united in its adoration of the cross. From their ostentation position, their allure of a crowd of worshippers, and the invitation to consider them from Nicodemus's or Joseph of Arimathea's foot at the bottom of the panel, most of these rocks facing the cross and Jesus seem to substantiate Peter's call to form a Church that venerates the sacrifice of Christ and finds its salvation through him — the prosperous tree painted in parallel to the shaft of the cross suggests the salutary and redemptive aspect of the Crucifixion.

Through the licence of his its composition choices, which are anachronistic in terms of the *parerga*, the Musée L's panel remodels the historicity of the Passion and brings it into modernity, most likely to emphasise the continuity of the benefits of the crucifixion for its contemporaries. Although it originally decorated an altar, this panel which monumentalises the cross, could interfere with the Eucharistic sacrament administered below by the officiant and commemorate the salvific function of the consecrated species. Therefore, the invention of a green landscape sown with anthropomorphic 'potential images' (Dario Gamboni) owing to an active iconographic

remémorer la fonction salvifique des espèces consacrées. Ainsi, l'invention d'un paysage verdoyant semé d'«images potentielles» (Dario Gamboni) anthropomorphes redevables d'une tradition iconographique active en Italie, en Allemagne, en Flandres et aux Pays-Bas à l'époque moderne⁷ a vraisemblablement permis au peintre de réinventer la Crucifixion et d'en présenter une exégèse originale susceptible d'inciter les fidèles à la cohésion et de leur exposer le caractère salutaire de la Passion. Sa facture modeste incite d'autant plus à se concentrer sur la démarche exégétique que propose la composition, laquelle revisite habilement une iconographie courante.

MS

tradition in Italy, Germany, Flanders and the Netherlands in the modern era⁷ likely enabled the painter to reinvent the Crucifixion and to present an original exegesis that would encourage the faithful to cohesion and present to them the salutary nature of the Passion. Its modest workmanship encourages them all the more to focus on the exegetic approach suggested by the composition, which skilfully revisits a common iconography. **MS**

Notes

¹ Au sujet de l'anachronisme dans l'art de la Renaissance, voir Alexander Nagel et Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance*, New York, Zone Books, 2010.

² Voir notamment Michel Weemans, «Les Origines du paysage anthropomorphe» dans Alain Tapié et Jeannette Zwingenberger (dir.), *L'Homme-paysage. Visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le xv^e et le xx^e siècles*, Paris, Somogy, 2006, pp. 26-37.

³ Michel Weemans, *Herri Met de Bles : les ruses du paysage au temps de Bruegel l'Ancien et d'Érasme*, Paris, Hazan, 2013, p. 289.

⁴ Origène, *Philocalie*, 1, 16. Au sujet de l'incidence de cette métaphore sur les paysages peints en Europe à l'époque moderne, voir Denis Ribouillaut et Michel Weemans, «Introduction. Paysage sacré, livre de la nature et exégèse : pour une reconception du paysage dans l'Europe de la première modernité», dans Denis Ribouillaut et Michel Weemans (dir.), *Le Paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité*, Florence, Olschki, 2011.

⁵ 1 Pierre 2, 4-7.

⁶ L'évangile de Luc (3, 8 et 19, 40) travaille aussi ce motif pour souligner la puissance du Créateur et de son fils que même les pierres acclament.

⁷ À ce sujet, voir notamment Dario Gamboni, *Images potentielles – Ambiguïté et indétermination dans l'art moderne*, Dijon, Les Presses du réel, 2016, chapitres 1 et 2; Reindert Falkenburg, Bosch. *Le Jardin des délices*, Paris, Hazan, 2015 et Félix Thürmann, *Dürers Doppelter Blick*, Constance, Universitätsverlag Konstanz, 2008.

¹ In terms of the anachronism in Renaissance art, see Alexander Nagel and Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance*, New York, Zone Books, 2010.

² See in particular Michel Weemans, 'Les Origines du paysage anthropomorphe' in Alain Tapié and Jeannette Zwingenberger (ed.), *L'Homme-paysage. Visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le xv^e et le xx^e siècles*, Paris, Somogy, 2006, pp. 26-37.

³ Michel Weemans, *Herri Met de Bles : les ruses du paysage au temps de Bruegel l'Ancien et d'Érasme*, Paris, Hazan, 2013, p. 289.

⁴ Origène, *Philocalie*, 1, 16. In terms of the effect of this metaphor on the landscapes painted in Europe in the modern era, see Denis Ribouillaut and Michel Weemans, 'Introduction. Paysage sacré, livre de la nature et exégèse : pour une reconception du paysage dans l'Europe de la première modernité', in Denis Ribouillaut and Michel Weemans (ed.), *Le Paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité*, Florence, Olschki, 2011.

⁵ 1 Peter 2, 4-7.

⁶ The gospel of Luke (3, 8 and 19, 40) also uses this motif to emphasise the power of the Creator and his son that even the stones acclaim.

⁷ On this topic, see Dario Gamboni, *Images potentielles – Ambiguïté et indétermination dans l'art moderne*, Dijon, Les Presses du réel, 2016, chapters 1 and 2; Reindert Falkenburg, Bosch. *Le Jardin des délices*, Paris, Hazan, 2015 et Félix Thürmann, *Dürers Doppelter Blick*, Constance, Universitätsverlag Konstanz, 2008.

Dormition



-
Fig. 1 - Relief de la **Dormition de la Vierge**, copie tardive (entre 1863 et 1904),
d'après un relief d'Adriaen van Wesel
Chêne avec traces de peinture récente et de patine artificielle, 78 × 55 × 27,5 cm
N° inv. D467
Collection de l'abbé Mignot - Dépôt de la Donation royale
-

-
Fig. 2 - Adriaen van Wesel,
Dormition de la Vierge,
scène du retable de la Vierge
provenant de la cathédrale
Saint-Jean, Bois-le-Duc,
1475-1477
Conservé au Rijksmuseum,
Amsterdam (BK-NM-11859)
-



© Rijksmuseum

Dans le catalogue dressé par l'abbé Mignot, la *Dormition de la Vierge* est attribuée aux anciens Pays-Bas et datée vers 1475 (fig.1)¹. Elle s'apparente à un relief conservé aujourd'hui au Rijksmuseum à Amsterdam (BK - NM - 11859) (fig. 2). Ce relief, attribué au sculpteur Adriaen van Wesel, est l'une des scènes conservées du retable de la Vierge provenant de la cathédrale Saint-Jean à Bois-le-Duc commandé en 1475 et achevé en 1477. L'attribution du relief de Val Duchesse à cet artiste actif dans la région d'Utrecht à partir de 1417 environ a ainsi été envisagée. Toutefois, lors de l'entrée du relief à l'IRPA, un premier examen de l'objet a suscité d'emblée quelques doutes. En effet, à la fois la taille un peu rude notamment dans le rendu des cheveux peu travaillés et des mains disproportionnées, ainsi que la construction à partir de plusieurs blocs de bois très rectilignes ont remis en question cette attribution. L'étude devait permettre de vérifier si le relief relève de

In the catalogue written by Abbot Mignot, the *Dormition of the Virgin* is attributed to the old Netherlands and dated c.1475 (fig.1)¹. It is close to a relief in the Rijksmuseum in Amsterdam (BK-NM-11859) (fig.2). This relief, attributed to the sculptor Adriaen van Wesel, is one of the preserved scenes of the altarpiece of the Virgin from Saint John's Cathedral in Bois-le-Duc commissioned in 1475 and completed in 1477. The attribution of the Val Duchesse relief to this artist who was active in the Utrecht region from around 1417 was therefore envisaged. However, when the relief entered the IRPA, an initial examination of the object immediately raised several doubts. The slightly rough carving, in particular in the rendering of the hair and the disproportionate hands, as well as the construction from several very straight blocks of wood, called this attribution into question. The study should enable us to check whether the relief is the product of a repetition of models, following a common phenomenon



-
Fig. 3 - Dos du relief de la *Dormition*
du Rijksmuseum

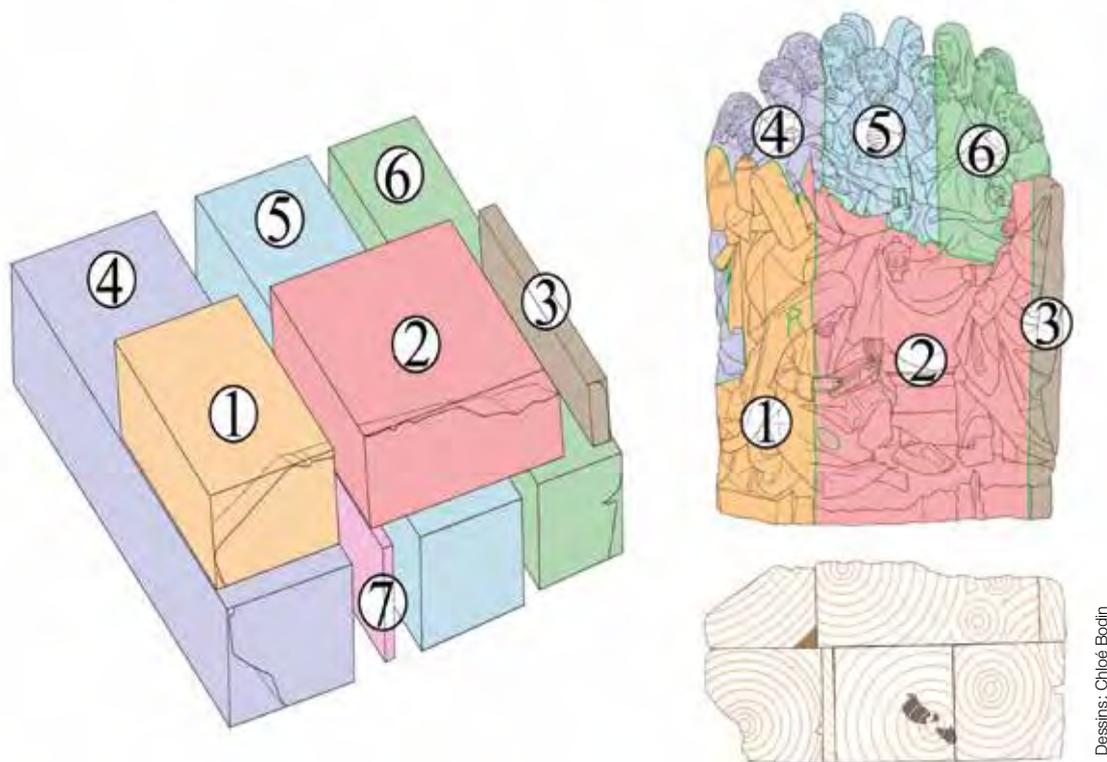
-
Fig. 4 - Dos du relief de la *Dormition*
de Val Duchesse

-



la répétition de modèles, selon un phénomène fréquent dans la production de retables aux 15^e et 16^e siècles, ou s'il s'agit d'une copie plus récente. Le travail a consisté en un véritable jeu des différences. Retraçons ensemble les étapes de cette enquête. La comparaison technique entre les deux reliefs apporte de précieux indices. Leur état de conservation diffère, celui de Val Duchesse comportant une série de manques tels que des mains, le cierge tenu par la Vierge, alors que celui de Bois-le-Duc est tout à fait complet. Le relief d'Amsterdam est sculpté dans un morceau de chêne dont le dos est profondément évidé (fig. 3). Le relief de Val Duchesse présente un mode de construction radicalement différent. Il est sculpté dans un volume obtenu par un assemblage complexe de sept pièces de chêne assemblées à joints vifs (fig. 4). La radiographie montre que la fixation de certaines pièces rapportées est renforcée par des clous modernes dont les têtes sont cachées par des mastics. Plusieurs indices suggèrent que le chêne est issu d'un réemploi de vieilles poutres de construction : les côtés réguliers des morceaux, la forme allongée et de section carrée

in the production of altarpieces in the 15th and 16th centuries, or if it is a more recent copy. The work consisted in a real game of differences. Let's retrace the steps of this investigation. The technical comparison between the two reliefs provides precious clues. They have a different state of conservation, the Val Duchesse relief having a series of missing parts, such as hands and the candle held by the Virgin, while the Bois-le-Duc one is complete. The Amsterdam relief is sculpted in a piece of oak whose back is deeply hollowed out (fig. 3). The Val Duchesse relief has a radically different method of construction. It is carved in a volume obtained from a complex assembly of seven pieces of oak assembled with sharp joints (fig. 4). The radiography shows that the fastening of certain added pieces is strengthened by modern nails whose heads are hidden by putties. Several clues suggest that the oak is from reused old construction beams: the regular sides of the pieces, the lengthened and square-section shape of the three main parts and the presence of nails driven into the wood that play no structural role in the sculpture, some of which are old (fig. 5).



Dessins: Chloé Bodin

Fig. 5 - La construction de la *Dormition* de Val Duchesse

des trois pièces principales, et la présence de clous enfoncés dans le bois qui ne jouent aucun rôle structurel dans la sculpture et dont certains sont anciens (fig. 5).

D'un point de vue stylistique, la comparaison attentive entre les deux reliefs met en évidence la qualité inférieure du relief de Val Duchesse. Dans la version de Bois-le-Duc, une attention particulière a été portée aux détails finement sculptés dans le bois, telles les rides d'expression, les paupières aux bords délicatement ciselés, les larmes en relief, les mèches ondulantes et les boucles très souples et détaillées des chevelures et des barbes. Dans le relief de Val Duchesse, ces détails sont traités de manière très schématique ou n'apparaissent tout simplement pas. En outre, plusieurs incohérences sont relevées. Ainsi l'extrémité du cordon de l'encensoir tenue par l'apôtre au premier plan dans le relief de Bois-le-Duc a été maladroitement interprétée dans le relief de Val Duchesse et assimilée à la bordure d'un vêtement. L'étude comparative se serait arrêtée à ces constats si Chloé Bodin, stagiaire à l'IRPA, n'avait découvert, au hasard

From a stylistic point of view, the attentive comparison between the two reliefs highlights the inferior quality of the Val Duchesse relief. In the Bois-le-Duc version, specific attention has been paid to the finely sculpted details in the wood, such as the expression wrinkles, eyelids with delicately carved edges, tears in relief, wavy locks of hair and very supple and detailed curls on the heads and beards. In the Val Duchesse relief, these details are only very summarily treated or simply do not appear at all. Furthermore, several inconsistencies have been identified. The end of the cord of the censer held by the apostle in the foreground in the Bois-le-Duc relief has been clumsily interpreted in the Val Duchesse relief and is assimilated with the edge of an item of clothing. The comparative study would have stopped at these observations if Chloé Bodin, an intern at IRPA, had not discovered, by chance on a visit during the heritage days, a plaster cast in the collections of the Musée du Cinquantenaire (fig. 6). Initially, this discovery seemed to complicate the case before enlightening us altogether on the origin of the relief. At first glance, the Val Duchesse relief and

-
Fig. 6 - **Dormition de la Vierge**,
moulage en plâtre, entre 1863 et
1904, d'après l'original en bois du
Rijksmuseum d'Amsterdam
Conservé au Musée d'Art et d'His-
toire (Cinquantenaire), Bruxelles
-

d'une visite à l'occasion des journées du patrimoine, une épreuve en plâtre dans les collections du musée du Cinquantième (fig. 6). Dans un premier temps, cette découverte a semblé compliquer le dossier avant de nous éclairer définitivement sur la genèse du relief. En effet, de prime abord, le relief de Val Duchesse et l'épreuve en plâtre sont très semblables et présentent exactement les mêmes manques. Toutefois, une observation plus rapprochée met en évidence des ressemblances frappantes entre le plâtre et le relief de Bois-le-Duc notamment dans la finesse des détails, jusqu'aux défauts du bois et aux traces de mise en œuvre. Ces détails semblent bien indiquer que la prise d'empreinte a été effectuée sur le relief de Bois-le-Duc. Mais comment expliquer l'absence des mêmes éléments dans le relief de Val Duchesse et la version en plâtre alors que le relief de Bois-le-Duc est complet ? Nos collègues du Rijksmuseum, interpellés dans cette enquête, ont pu vérifier que sur leur relief, ces mêmes éléments sont tous des ajouts consécutifs à une restauration effectuée avant son acquisition par le musée en 1904². Cette date fournit un *terminus antequem* pour la réalisation du moulage qu'on peut dater entre 1863 et 1904. Ainsi, la filiation entre les trois reliefs apparaît clairement : le relief de Val Duchesse est une copie en bois réalisée d'après un moulage en plâtre du relief de Bois-le-Duc (fig. 7). Preuve en est, le sculpteur a reproduit une cassure présente dans un drapé du tirage en plâtre. Il a même sculpté dans le bois la délimitation des deux pièces du moule visible au-dessus des têtes des personnages. Selon la tradition, les apprentis-sculpteurs s'entraînent à tailler en reproduisant des modèles en plâtre. Le relief de Val Duchesse pourrait être une de ces



© KIK-IRPA, Bruxelles

the plaster cast are very similar and have exactly the same parts missing. However, a closer observation highlights the striking resemblances between the plaster and the Bois-le-Duc relief, in particular in the finesse of the details, to the wood defects and traces of work. These details seem to indicate that mould was created from the Bois-le-Duc relief. But how do we explain the absence of these elements in the Val Duchesse relief and the plaster version while the Bois-le-Duc relief is complete? Our colleagues from the Rijksmuseum, who we contacted as part of this investigation, were able to verify that on their relief, these elements were all added after a restoration performed before its acquisition by the museum in 1904². This date provides a *terminus antequem* for the creation of the mould which can be dated to between 1863 and 1904. Therefore, the relationship between the three reliefs appears clearly: the Val Duchesse relief is a wooden copy made from a plaster mould of the Bois-le-Duc relief (fig. 7). The proof is that the sculptor reproduced a break that is in a cloth from the plaster copy. He even sculpted in the wood the edge between the two pieces of the mould visible above the figures' heads. According to tradition, apprentice sculptors practise to carve by reproducing plaster models. The Val Duchesse relief could be one of these workshop



Fig. 7 - Filiation entre les trois versions de la *Dormition de la Vierge*: le relief d'Adriaen van Wesel (1475-1477), son moulage en plâtre (entre 1863 et 1904), la copie de Val Duchesse d'après le moulage en plâtre

copies d'atelier. Néanmoins, il comporte çà et là des restes d'une peinture récente appliquée de manière aléatoire et parfois sans logique comme des cheveux peints en verts! Cette peinture a ensuite été décapée et recouverte d'une patine brunâtre. Le traitement donne à l'ensemble un aspect vieilli qui fait apparaître le relief ancien. En conclusion, l'étude a permis d'identifier le relief de Val Duchesse comme une copie tardive avec volonté de créer un faux, ce probablement dès l'origine si l'on tient compte de la réutilisation de poutres anciennes. Afin de respecter la nature de l'objet, le traitement effectué à l'IRPA s'est limité à un simple nettoyage de la saleté accumulée dans la chapelle sans chercher à modifier l'état de surface volontairement taché et hétérogène. **EM**

copies. However, here and there it has the remains of recent paint applied randomly and sometimes illogically such as green-painted hair! This paint was then stripped and covered with a brownish patina. The treatment gives it all an aged aspect that makes the relief look like authentic. To conclude, the study identified the Val Duchesse as a late copy made with the desire to create a fake, probably from the origin if we take into account the reuse of old beams. To respect the nature of the object, the treatment done at IRPA is limited to simply cleaning the dirt accumulated in the chapel, without trying to change the condition of the deliberately stained and heterogeneous surface. **EM**

Notes

¹ Abbé A. Mignot, *Le patrimoine artistique de la Chapelle Sainte-Anne à Val-Duchesse*, Bruxelles, 1991, cat.11.

² Nous tenons à remercier le Dr. Frits Scholten, Senior Curator of Sculpture, au Rijksmuseum et ses collègues pour leur aide dans cette étude.

¹ Abbot A. Mignot, *Le patrimoine artistique de la Chapelle Sainte-Anne à Val-Duchesse*, Brussels, 1991, cat.11.

² We would like to thank Dr Frits Scholten, Senior Curator of Sculpture, at the Rijksmuseum and their colleagues for their help in this study.

Table des matières

Préface par André Geubel	5
FORMES DU SALUT	
Introduction par Matthieu Somon	8
Les images religieuses au Moyen Âge par Ingrid Falque	11
La sculpture et l'espace ecclésial médiéval par Philippe Plagnieux	32
SALUT DES VIVANTS	
Introduction par Matthieu Somon	50
<i>Vierge ancienne</i> par Emmanuelle Mercier et Erika Rabelo	57
<i>Vierge dorée</i> par Emmanuelle Mercier	63
<i>Vierge au bolet</i> par Emmanuelle Mercier	70
SALUT DES MORTS	
Introduction par Matthieu Somon	78
<i>Calvaire</i> par Emmanuelle Mercier et Erika Rabelo	83
<i>Lamentation</i> par Matthieu Somon	91
<i>Dormition</i> par Emmanuelle Mercier	98

Formes du salut invite à la découverte de sept sculptures et d'un panneau peint en provenance de l'abbaye de Val Duchesse. Ces œuvres font partie de la collection de l'abbé Mignot, elles ont été léguées à la Donation royale et mises en dépôt au Musée L.

À travers ce livre, le Musée souhaite mettre en valeur le **travail de conservation-restauration** mené à l'Institut royal du patrimoine artistique (IRPA) grâce au Fonds Baillet Latour. Au-delà de son utilité pratique qui garantit le salut, la pérennité et la transmission de ce patrimoine aux générations futures, cette intervention a permis de renseigner les usages et l'historique des sculptures, souvent remaniées au gré des circonstances de leur exposition. C'est donc aussi la **participation de ces œuvres à la vie religieuse** et plus précisément leur rôle dans la quête du salut par les fidèles chrétiens qui est au cœur de l'ouvrage.

Emmanuelle Mercier (IRPA), Erika Rabelo (IRPA) et Matthieu Somon (UCLouvain) proposent ici une sorte de pragmatique de l'art religieux et documentent l'inscription des œuvres dans la vie culturelle de l'époque médiévale: les interactions y étaient beaucoup plus vivantes que leur présentation actuelle ne peut le laisser croire!

Formes du salut invites you to privately discover seven sculptures and a painted panel from the Val Duchesse Abbey. These works are part of abbot Mignot's collection, they were bequeathed to the Royal Trust and were deposited at the Musée L.

Via this book, the Museum wishes to highlight the **conservation-restoration work** carried out at the Institut royal du patrimoine artistique (IRPA), thanks to the Baillet Latour Fund: apart from its practical use, which guarantees the preservation, durability and transmission of this heritage for future generations, this intervention has made it possible to document the uses and history of the sculptures, often reworked according to the circumstances of their exhibition. Therefore, the **share of these works in religious life** and, more precisely, their role in the search for salvation by Christians, lies also at the heart of this book.

Emmanuelle Mercier (IRPA), Erika Rabelo (IRPA) and Matthieu Somon (UCLouvain) have created a kind of religious art pragmatics and they reconstruct the inscription of the works in the religious life of the medieval period: the interactions were much livelier than their current presentation might lead one to believe!

i6doc.com
la librairie des documents scientifiques

ISBN : 978-2-87558-958-3

