

Françoise MIES (éd.)

# Bible et art

L'âme des sens

François Boespflug, Philippe Charru,  
Benoît Van den Bossche,  
Yvette Vanden Bemden, Madeleine Zeller

 PRESSES  
UNIVERSITAIRES  
DE NAMUR

**Lessius**

# BIBLE ET SCULPTURE AU MOYEN ÂGE

## *L'invention de la statue*

Benoît VAN DEN BOSSCHE

Au chapitre vingt du livre de l'Exode, Dieu prononce cette parole célèbre, le deuxième commandement :

Tu ne te feras aucune image sculptée, rien qui ressemble à ce qui est dans les cieux, là-haut, ou sur la terre, ici-bas, ou dans les eaux au-dessous de la terre (Ex 20,4)<sup>1</sup>.

Le commandement est également consigné dans le Deutéronome (Dt 5,8), qui explicite d'ailleurs les choses :

Prenez bien garde à vous-mêmes : puisque vous n'avez vu aucune forme, le jour où YHWH, à l'Horeb, vous a parlé du milieu du feu, n'allez pas vous pervertir et vous faire une image sculptée représentant quoi que ce soit : figure d'homme ou de femme, figure de quelqu'une des bêtes de la terre, figure de quelqu'un des oiseaux qui volent dans le ciel, figure de quelqu'un des reptiles qui rampent sur le sol, figure de quelqu'un des poissons qui vivent dans les eaux au-dessous de la terre (Dt 4,15-18).

Ainsi la Bible ou, en tout cas, l'Ancien Testament, interdit-il pratiquement toute représentation du Créateur et de la création, singulièrement toute représentation sculptée<sup>2</sup>, qui ferait illusion.

- 
1. Selon la traduction proposée dans *La Bible de Jérusalem*, Paris, Cerf, 1998.
  2. Sur l'interdit biblique des images, la littérature est abondante et variée. Pour se faire rapidement une idée du problème, cf. M.A. CRIPPA – M. ZIBAWI, *L'art paléochrétien. Des origines à Byzance*, Paris – Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 1998, pp. 18-19 e.a. («L'image prohibée»).

Les chrétiens, cependant, prendront des libertés par rapport au commandement et aux textes bibliques connexes. Mais pas tout de suite, loin de là. Et pas au point de fabriquer du jour au lendemain des images mobilières en trois dimensions, des statues<sup>3</sup>. Cette liberté ne se manifesterait d'abord que sous la forme de bas-reliefs ornant des objets ou des architectures. On le verra : la statue représentant le Christ ou tel ou tel saint n'est « inventée » que bien plus tard.

Pour rendre compte de ce lent phénomène que constitua le développement de la sculpture chez les chrétiens, il s'agira ici exclusivement d'œuvres d'art jusqu'à aujourd'hui conservées. Il aurait pu être question de textes, patristiques par exemple<sup>4</sup>; les œuvres d'art témoignent cependant remarquablement de l'évolution des choses, de telle sorte qu'il est possible de poser les jalons d'une histoire de la sculpture sur la base de l'étude de ces œuvres.

Le champ d'investigation sera limité au monde occidental à l'époque médiévale. Cela peut paraître regrettable. Mais on reconnaîtra qu'entre le début de l'époque paléochrétienne et la fin de l'époque gothique, l'Europe occidentale constitue le cadre d'expériences remarquables et même déterminantes dans le domaine de la sculpture.

## I. L'EMPIRE ROMAIN DU IV<sup>e</sup> SIÈCLE

Dans l'Empire romain du IV<sup>e</sup> siècle, devenu chrétien, les premières œuvres sculptées caractérisées par une iconographie chrétienne sont des sarcophages<sup>5</sup>. À l'époque à laquelle le christianisme s'impose, leur

3. Cf. également M.A. CRIPPA – M. ZIBAWI, *L'art paléochrétien*, pp. 19-42, 90-92 e.a.

4. Comme, en ce qui concerne l'époque paléochrétienne, dans l'introduction de J. RIES, « La polémique contre les idoles, l'anthropologie patristique et les origines de l'iconographie chrétienne », dans M.A. CRIPPA – M. ZIBAWI, *L'art paléochrétien*, pp. 9-16.

5. Sur les sarcophages paléochrétiens en général, cf. M.A. CRIPPA – M. ZIBAWI, *L'art paléochrétien*, pp. 134-140 e.a. Sur les sarcophages du sud de la France, cf. P.-A. FÉVRIER, « Les sarcophages décorés du Midi », dans N. DUVAL et al. (éd.), *Naissance des arts chrétiens. Atlas des monuments paléochrétiens de la France*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, 1991, pp. 270-287, que l'on consultera en même temps que V. GAGGADIS-ROBIN, *Les sarcophages païens du Musée de l'Arles*

usage pour déposer les corps des défunts est depuis longtemps répandu. Destinés à être exposés dans des nécropoles à l'air libre ou dans des catacombes, ces sarcophages pouvaient être sculptés plus ou moins richement ; ils témoignent jusqu'à nos jours de la pompe qui était conférée aux funérailles par les païens. Certains de ces cercueils de pierre sont en effet somptueux, à la fois par le matériau – du marbre ou du porphyre, par exemple – et par l'iconographie – des combats, des épisodes mythologiques, des portraits de défunts, ou encore des motifs purement décoratifs. Les premiers chrétiens ne remettent pas en cause l'usage des sarcophages pour leurs funérailles ou celles de leurs proches ; les mieux nantis d'entre eux n'hésitent pas à en prévoir de splendides.

Dans un premier temps, l'iconographie est encore exclusivement païenne. C'est le cas du sarcophage dit de sainte Héléne, conservé aux Musées du Vatican, qui montre notamment des cavaliers terrassant des prisonniers ; mais il est vrai qu'il remonte aux années 320<sup>6</sup>. Progressivement, le « vocabulaire » iconographique s'enrichit et se diversifie<sup>7</sup>. Des sujets antiques susceptibles d'être interprétés de façon chrétienne sont ainsi adoptés – le « Bon Pasteur » (Jn 10,1-21), en particulier, qui apparaît sur plusieurs sarcophages des Musées du Vatican, de nouveau. Parallèlement, de nouvelles iconographies voient le jour, évoquant directement des épisodes de la vie du Christ ou de l'Ancien Testament. Ainsi le célèbre sarcophage du préfet Junius Bassus (fig. 5), daté de l'année 359 et, lui aussi, conservé aux Musées du Vatican, présente-t-il, sur le niveau supérieur, le Sacrifice d'Abraham (Gn 22,1-19), l'arrestation de saint Pierre (Ac 12,1-19), le Christ entre les saints Pierre et Paul, l'arrestation du Christ (Mt 26,47-56 et par.), la comparution devant Pilate (Mt 27,1-2.11-26 et par.), et sur le niveau inférieur, Job et ses amis (Jb 2,11-13), Adam et Ève après la chute (Gn 3,7), l'entrée

antique, Arles, Musée de l'Arles et de la Provence antiques, 2005. Cf. aussi F. BARATTE, *Catalogue des sarcophages en pierre d'époque romaine et paléochrétienne [du Musée du Louvre]*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1985.

6. Belle reproduction dans J.-L. DAVAL – G. DUBY (éds), *Skulptur von der Antike bis zum Mittelalter. 8. Jahrhundert v. Chr. bis 15. Jahrhundert*, Cologne, Taschen, 1999, p. 230.

7. Cf. J. ENGEMANN, « Nichtchristliche und christliche Ikonographie », dans Catalogue d'exposition A. DEMANDT – J. ENGEMANN (éds), *Konstantin der Grosse. Imperator Caesar Flavius Constantinus*, Trèves, 2007, pp. 281-293.

à Jérusalem (Mt 21,1-9 et par.), Daniel jeté dans la fosse aux lions (Dn 6,2-29) et enfin l'arrestation de saint Paul (Ac 21,27-40)<sup>8</sup>. Les sarcophages munis d'un tel « programme » iconographique ne sont pas la règle. Mais beaucoup sont munis de deux ou trois scènes narratives, éventuellement figurées de part et d'autre d'un médaillon dans lequel les défunts sont représentés en buste. Dans la plupart des cas, la sculpture est en bas-relief. Cependant, les volumes sont généralement très prononcés. Les scènes du sarcophage de Junius Bassus sont même en haut-relief, certains éléments étant détachés de leur fond. Le style est antiquisant, bien sûr : les personnages sont rendus de façon naturaliste, et vêtus de toges – le Christ au même titre que tous les autres acteurs des récits bibliques évoqués.

Outre les bas-reliefs constitués par les pans de sarcophage, peu d'œuvres d'art paléochrétiennes relevant de la sculpture sont conservées. Il convient toutefois de rappeler l'existence de quelques beaux objets d'ivoire, dont la lipsanothèque de Brescia est sans doute le plus extraordinaire<sup>9</sup>. Il s'agit en quelque sorte d'un sarcophage en miniature puisque c'est une boîte à reliques. Fierté du *Museo della Città* dans l'ancien monastère *Santa Giulia*, cet objet précieux, daté des années 360 par la plupart des historiens de l'art, présente une iconographie plus riche encore que celle du sarcophage de Junius Bassus, mais du même type, les scènes néo-testamentaires et les scènes vétéro-testamentaires étant étroitement mêlées, des rapports typologiques permettant souvent d'en justifier la juxtaposition ; ainsi assiste-t-on à des épisodes de la vie de Jonas préfigurant la résurrection du Christ – Jonas jeté à la mer, englouti par le grand poisson et recraché après trois jours (Jon 1,15–2,1.11) par exemple. Dans le récit évangélique, c'est Jésus lui-même qui établit un parallèle : « De même que Jonas fut dans le ventre du monstre marin durant trois jours et trois nuits, de même le Fils de l'homme sera dans le sein de la terre durant trois jours et trois nuits » (Mt 12,40). La résurrection est aussi évoquée sur la lipsano-

8. Reproduit dans de nombreux ouvrages, notamment dans J.-L. DAVAL – G. DUBY (éds), *Skulptur von der Antike bis zum Mittelalter*, p. 250.

9. Remarquables reproductions, pour chaque côté, dans M.A. CRIPPA – M. ZIBAWI, *L'art paléochrétien*, pp. 170-173.

thèque de Brescia par l'apparition du Ressuscité à Marie Madeleine, le célèbre *Noli me tangere* (Jn 20,17).

Quant à la statuaire, elle est sinon inexistante, en tout cas exceptionnelle, se cantonnant désormais à la représentation de l'empereur ou de ses proches, volontiers représentés dans des dimensions colossales. Évoquons cependant la belle statue du Bon Pasteur exposée aux Musées du Vatican, en soulignant que c'est une œuvre rare; tout au plus quelques statuettes lui font-elles écho. À lire les passages véterotestamentaires plus haut cités et certains textes de Pères de l'Église du II<sup>e</sup> et du III<sup>e</sup> siècles (tels Julien le Martyr ou Tertullien<sup>10</sup>), les raisons de la quasi disparition de la statuaire sont, en quelque sorte, claires. Mais l'on s'étonne malgré tout de la situation, tant les Romains ont excellé dans le domaine de la statuaire. La réticence, sinon la répugnance à l'égard des statues s'explique par l'importance que le culte des idoles païennes – en fait, des statues – continue d'avoir dans le Bas-Empire.

## II. DU V<sup>e</sup> AU VIII<sup>e</sup> SIÈCLE

À s'éloigner des rivages de la Méditerranée, et à avancer dans le temps, la qualité des bas-reliefs s'amenuise. À l'époque des grandes migrations de population, puis dans les siècles qui suivront, c'est-à-dire de la fin du V<sup>e</sup> siècle à la fin du VII<sup>e</sup> siècle, la production sculptée est pratiquement inexistante. Il faut attendre le VIII<sup>e</sup> siècle pour retrouver des bas-reliefs. Encore ne s'agit-il que de bas-reliefs méplats, c'est-à-dire très peu épais, ornant toujours avant tout des sarcophages<sup>11</sup>. C'est toutefois au profit d'une stylisation des formes saisissante et d'un sens de la synthèse iconographique qui suscite l'étonnement. Dans le domaine mérovingien, le superbe sarcophage retrouvé sous le chœur de la collégiale d'Amay ne manque pas d'impressionner. Il s'agit de l'une des plus belles pièces sculptées de son époque en Occident. L'œuvre

10. Cités par J. RIES, « La polémique contre les idoles, l'anthropologie patristique et les origines de l'iconographie chrétienne ».

11. Cf. G.-R. DELAHAYE – P. PERIN, « Les sarcophages mérovingiens », dans N. DUVAL et al. (éd.), *Naissance des arts chrétiens. Atlas des monuments paléochrétiens de la France*, pp. 288-305.

remonte à la première moitié du VIII<sup>e</sup> siècle. Façonnée pour abriter le corps de l'abbesse Chrodoara – prénom dont la forme contractée est Ode –, celle-ci est représentée sur le plat supérieur, tenant en main le bâton pastoral la qualifiant comme supérieure de communauté<sup>12</sup>. Les yeux grands ouverts, les arcades sourcilières se prolongeant dans le long nez, la bouche serrée et les lèvres presque inexistantes, les pieds rabattus d'un côté, l'*horror vacui* qui donne lieu à la mise en place d'entrelacs... sont autant de conventions de représentation et de décoration typiques de l'époque. Comme souvent, le relief méplat est obtenu par le creusement en rigole des contours des formes.

Dans le Frioul, un bel autel muni de bas-reliefs méplats est conservé au Musée chrétien du dôme de Cividale<sup>13</sup>; il relève de la même technique et des mêmes canons stylistiques que le sarcophage d'Amay, si ce n'est que le sculpteur n'a pas rempli de motifs décoratifs toutes les surfaces disponibles entre les figures. L'« autel du duc Ratchis » présente un Christ en majesté, trônant et entouré du tétramorphe, c'est-à-dire des « quatre Vivants », représentés par quatre animaux ailés. L'iconographie est enracinée dans le livre d'Ézéchiël et dans l'Apocalypse. Dans le livre d'Ézéchiël, les quatre Vivants sont attelés au char du Dieu d'Israël, au service de la « gloire de YHWH » (Ez 1,5-21). Dans l'Apocalypse (Ap 4,6-9), qui reprend le passage d'Ézéchiël, ces quatre Vivants honorent « le Dieu tout-puissant » sur son trône – le Père – et l'Agneau qui n'est pas sur le trône – le Christ (Ap 5,6-10). La Jérusalem céleste abritera « le trône de Dieu et de l'Agneau » (Ap 22,3; cf. 3,21). Sur l'autel de Cividale, c'est le Christ que les quatre Vivants glorifient sur son trône. Les Pères de l'Église ont fait du tétramorphe l'emblème des quatre évangélistes : le lion symbolise Marc, le taureau Luc, l'homme Matthieu et l'aigle Jean. Le Christ de cet autel est flanqué d'anges, accompagné d'une visitation (Marie rend visite à sa cousine Élisabeth : Lc 1,39-56) et d'une adoration des mages (Mt 2,1-12). Le duc Ratchis,

12. *Sancta Chrodoara* est décédée avant 634, mais le sarcophage est bien plus récent. Cf. à ce propos, « Le sarcophage de sancta Chrodoara. Vingt ans après sa découverte exceptionnelle », dans *Bulletin du cercle archéologique Hesbaye – Condroz*, 25, 2000-2001.

13. Cf. notamment M. BROZZI – C. CALDERINI – M. ROTILI, *Les Lombards*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 1981, p. 23ss.

souverain du lieu, fit don de l'autel dans le deuxième quart du VIII<sup>e</sup> siècle.

De l'autre côté de la Méditerranée, dans la péninsule ibérique, plus précisément dans la plaine du Douro, l'église de San Pedro de la Nave, non loin de Zamora, est fière de ses chapiteaux, les premiers chapiteaux historiés qui soient, d'ailleurs plus anciens que les œuvres qui viennent d'être évoquées puisqu'ils remontent à la deuxième moitié du VII<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup>. Ils sont sculptés en bas-reliefs méplats, de nouveau, qui présentent des affinités stylistiques avec les œuvres qui viennent d'être citées. On retrouve le sacrifice d'Abraham (Gn 22,1-19) et Daniel dans la fosse aux lions (Dn 6,2-29), deux sujets qui agrémentaient déjà le sarcophage du Junius Bassus.

S'ils témoignent de l'existence d'une sculpture appliquée aux sarcophages, au mobilier liturgique et à l'architecture, le sarcophage de sancta Chrodoara, l'autel et la cuve de Cividale, et les chapiteaux historiés de San Pedro de la Nave sont cependant des monuments exceptionnels. En citant encore le sarcophage d'Agilbert conservé dans la crypte de Jouarre (dernier quart du VII<sup>e</sup> siècle)<sup>15</sup>, le bas-relief du Christ bénissant sculpté sur la clôture de Saint-Pierre-aux-Nonnains à Metz (milieu ou fin du VIII<sup>e</sup> siècle)<sup>16</sup>, et la stèle des deux larrons (Lc 23,33.39-43) dans la nécropole du quartier des Dunes à Poitiers (VII<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècles)<sup>17</sup>, nous avons énuméré les œuvres-repères essentielles de la production sculptée figurative de « l'époque barbare » conservée sur le continent. Sur la base d'un corpus d'œuvres aussi mince, il est

14. Bonnes notices en français dans M. DURLIAT, *Des Barbares à l'an mil*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1985, pp. 370, 489-490.

15. Christ en majesté sur un petit côté, « assemblée des élus » sur un long côté. Cf. G.A. DE MAILLÉ, *Les cryptes de Jouarre*, Paris, Picard, 1971, pp. 195-216. Les nouvelles propositions de datation des cryptes de Jouarre, proposées par C. de Mecquenem (par exemple C. DE MECQUENEM, « Une nouvelle datation pour les cryptes de l'abbaye de Jouarre », dans *Archéologia*, 399, avril 2003, pp. 46-55), ne nous paraissent pas mettre en question la datation haute du sarcophage.

16. Cf. M. WILL, *Die ehemalige Abteikirche Sankt Peter zu Metz und ihre mittelalterlichen Schrankenelemente. Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde [...an der] Rheinischen Friedrich-Wilhelm-Universität zu Bonn*, Bonn, 2001, pp. 124-135, 143 e.a., n° 32.

17. Dans l'attente d'une nouvelle évaluation de l'ensemble des éléments sculptés de l'Hypogée des Dunes, cf. M. DURLIAT, *Des Barbares à l'an mil*, pp. 526-528.

difficile de tirer des conclusions. Constatons cependant que tous ces reliefs mettent en évidence des objets, du mobilier et des structures architecturales religieux ; ainsi la sculpture figurative magnifie-t-elle des sarcophages, du mobilier liturgique ou encore une église. Par ailleurs, notons que ces reliefs sont étroitement dépendants de la forme des supports sur lesquels ils sont sculptés. La statue, la ronde-bosse dont il est possible de faire le tour et qui, lorsqu'elle est de belle facture, peut donner l'illusion de la présence du personnage représenté, a complètement disparu. En bref, l'art de la sculpture est devenu un art en deux dimensions, tant le relief est mince.

Cependant, sur les îles anglo-saxonnes – autre important foyer de culture occidentale entre le V<sup>e</sup> et le VIII<sup>e</sup> siècles –, les choses ne se présentent-elles pas quelque peu différemment ? Les plus anciennes des grandes croix de pierre qui donnent un caractère propre aux cimetières et aux anciens sites monastiques irlandais, remontent en effet au VIII<sup>e</sup> siècle<sup>18</sup>. Peut-on considérer qu'elles relèvent de la statuaire ? De dimensions variables, elles peuvent être munies d'une iconographie narrative, souvent centrée sur la Passion du Christ ou le Jugement dernier. Cette iconographie va aller en s'étoffant. Pour certaines des croix datées entre le IX<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècles, il est même possible de parler de véritables programmes iconographiques. Par contre, il n'existe pas, dans ce contexte, de représentation grandeur nature du Christ crucifié. Les croix servent ici de supports à des bas-reliefs narratifs de quelques dizaines de centimètres de côté, dont l'un ou l'autre montre, c'est vrai, la crucifixion, mais en petites dimensions et parmi d'autres scènes.

### III. L'ÉPOQUE CAROLINGIENNE

La plupart des historiens de l'art s'accordent aujourd'hui pour considérer que la plus ancienne représentation grandeur nature du Christ en croix a été sculptée à l'époque carolingienne pour la basilique

18. Cf. notamment M. DURLIAT, *Des Barbares à l'an mil*, pp. 89-91, 384 ; R. STALLEY, *Irish High Crosses*, Dublin, Country House, 1996 (avec renvois à la bibliographie antérieure) ; P. HARBISON, *L'art médiéval en Irlande*, trad. de l'anglais D. Cabo, Paris – Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 1998, pp. 151-190.

Saint-Pierre à Rome. D'un point de vue iconographique, la crucifixion est un sujet qui, isolé, est loin d'aller de soi : au premier degré, il ne s'agit ni plus ni moins d'une représentation de la divinité morte ou sur le point de mourir. Voilà qui explique sans aucun doute pourquoi les chrétiens ont mis tant de temps avant de considérer la crucifixion comme un sujet représentable. Avant l'époque carolingienne, à quelques rares exceptions près, on ne représente pas la crucifixion ; on la symbolise par une croix, souvent dorée.

Le crucifix de Saint-Pierre (fig. 6) fut un cadeau du pape Léon IV (847-855). Il a disparu, mais il est bien connu, notamment par une « copie » du XVI<sup>e</sup> siècle conservée aux Musées du Vatican et une autre, plus récente, exposée au Musée archéologique romain-germanique de Mayence<sup>19</sup>. Le Christ est représenté comme s'il se tenait debout sur le *suppedaneum* – support des pieds. Partie droite et partie gauche du corps, remarquablement proportionné, se répondent de façon symétrique ; le *perizonium*, morceau d'étoffe servant à cacher les reins du Christ, est, lui aussi, rendu de manière symétrique ; seule la tête est légèrement inclinée. Aux extrémités latérales de la croix, la Vierge et saint Jean apparaissent en buste. Leur présence au pied de la croix est attestée par l'Évangile selon saint Jean (Jn 19,25-27). Leur visage est déformé par la douleur, alors que le visage du Christ est paisible. Ainsi la première grande représentation du Christ relevant de la statuaire présente-t-elle le Fils de Dieu en croix, soumis au martyre, mais dans une attitude qui ne témoigne pas de la souffrance endurée. Ce n'est pas le cas dans les crucifixions qui ornent les plats de reliure en ivoire de la même époque, où la souffrance du Sauveur est signifiée par un fléchissement du corps, des traits physiologiques exacerbés ou même des jets de sang giclant des plaies. On pense en particulier à l'ivoire carolingien du trésor de la cathédrale de Narbonne, et à celui qui orne le Livre des Péricopes d'Henri II conservé dans la Bibliothèque bavaroise de l'État à Munich.

19. Cf. C. BEUTLER, *Bildwerke zwischen Antike und Mittelalter. Unbekannte Skulpturen aus der Zeit Karls des Grossen*, Düsseldorf, Schwann, 1964, p. 34 e.a., fig. 1,3 ; D. ALIBERT, « Note sur le crucifix de Saint-Pierre de Rome », dans *Bulletino dell'Istituto storico italiano per il Medio Evo* [...], 99/1, 1993, pp. 319-342 ; J.-P. CAILLET, *L'art carolingien*, Paris, Flammarion, 2005, pp. 95-96.

Le fait qu'il ait existé, à Saint-Pierre de Rome, une grande crucifixion en trois dimensions a permis aux historiens de l'art de postuler la renaissance, à l'époque carolingienne, de la statuaire. Pourtant bien peu d'œuvres sculptées remontant au VIII<sup>e</sup> et au IX<sup>e</sup> siècles sont conservées, a fortiori bien peu de rondes-bosses. De deux choses l'une, il nous faut supposer que les œuvres ont disparu, ou que la crucifixion vaticane fut une œuvre rare, exceptionnelle. Dans les décennies qui suivirent la seconde guerre mondiale, les historiens de l'art ont plutôt opté pour la première hypothèse. Ainsi Christian Beutler, par exemple, a-t-il, après avoir interrogé les sources archivistiques et littéraires, inventorié toutes les sculptures supposées carolingiennes. À vrai dire, il s'agit souvent de fragments de sculptures, qui constituent un catalogue ne contenant pas plus d'une douzaine de numéros<sup>20</sup>, certains d'entre eux renvoyant à des œuvres qui, depuis, ne sont plus considérées comme carolingiennes. Aujourd'hui, la célèbre statue de Charlemagne, représenté en pied, conservée au monastère Saint-Jean de Müstair (Grisons), est datée du XII<sup>e</sup> siècle, par exemple.

On en vient à douter de l'existence, à l'époque carolingienne, d'une statuaire digne de ce nom. Sans doute quelques œuvres intéressantes attirent-elles l'attention, parmi lesquelles il convient de citer la célèbre statuette en bronze du Louvre, qui montre Charlemagne ou Charles le Chauve à cheval – encore le cheval remonterait-il au Bas-Empire<sup>21</sup>! Mais il faut quand même reconnaître que ni les sources écrites, ni les œuvres – surtout des fragments d'œuvres – parvenus jusqu'à nous ne permettent de postuler un essor remarquable de la sculpture en ronde-bosse sous Charlemagne et ses successeurs immédiats.

#### IV. L'ÉPOQUE PRÉ-ROMANE

Nous considérons que la renaissance de la statuaire a lieu plus tard, à l'époque pré-romane, souvent désignée, outre-Rhin, comme l'époque

20. Cf. C. BEUTLER, *Bildwerke zwischen Antike und Mittelalter. Unbekannte Skulpturen aus der Zeit Karls des Grossen.*

21. Cf. D. GABORIT-CHOPIN, *La statuette équestre de Charlemagne*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000.

ottonienne. C'est en tout cas de cette époque, et particulièrement dans l'Empire germanique, que datent un beau nombre de *Sedes Sapientiae* et de Christ en croix, auxquels il faut ajouter quelques statues de saints, représentés en buste ou trônant.

*Sedes Sapientiae* veut dire « Siègne de la Sagesse ». Une *Sedes Sapientiae* est une représentation de la Vierge assise portant sur les genoux le Christ en tant que nouveau Salomon, nouveau souverain, incarnation de la Sagesse par excellence<sup>22</sup>. Dans l'Ancien Testament, rappelons-le, Salomon est considéré comme le sage des sages (1 R 3; 5,9-14; 10,1-13). Dans le livre de la Sagesse, la Sagesse personnifiée est présentée comme siégeant auprès de Dieu, sur le trône de Dieu même : Salomon prie pour l'obtenir (Sg 9,4). Dans les Évangiles, le Christ établit un parallèle entre lui-même et le sage Salomon, en concluant : « et il y a ici plus que Salomon » (Mt 12,42; Lc 11,31). Le prologue de Jean (Jn 1,1-18), magnifiant le Christ-Logos (Jn 1,1), le présente comme la figure de la Sagesse personnifiée de l'Ancien Testament (Pr 8; Si 24; Sg 9,1-4)<sup>23</sup>, en la retravaillant. Dans les *Sedes Sapientiae*, le Christ est proportionné, par rapport à sa mère, comme un enfant. Ses traits physiologiques et son allure sont cependant ceux d'un adulte en miniature; il est d'ailleurs figuré bénissant, à l'instar de ce que Luc rapporte pour le moment de l'Ascension (Lc 24,30). Les *Sedes Sapientiae* sont donc des représentations postpascales. La plus ancienne *Sedes Sapientiae* en ronde-bosse conservée en Occident est l'impressionnante *Goldene Madonna* (Madone d'or) du trésor de la collégiale de Essen, dans la vallée de la Ruhr<sup>24</sup>. L'œuvre est en bois de peuplier,

22. Remarquable introduction dans T. KUNZ, *Skulptur um 1200. Migration und Kunstransfer. Das Kölner Atelier der Viklau-Madonna auf Gotland und der ästhetische Wandel in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts*, Petersberg, Imhof Verlag, 2007, pp. 23-45.

23. Sur le dossier du Christ-sagesse et de l'ancrage de cette figure dans l'Ancien Testament, cf. J.-N. ALETTI, « Le Christ et la sagesse dans les textes du Nouveau Testament », dans M. GILBERT – J.-N. ALETTI, *La Sagesse et Jésus-Christ*, Paris, Cerf (coll. Cahiers Évangile, n° 32), 1980, pp. 44-73; P.-E. BONNARD, *La Sagesse en Personne annoncée et venue, Jésus-Christ*, Paris, Cerf (coll. Lectio Divina, n° 44), 1966, 164 p.; M. GILBERT, « Maîtres de sagesse et Sagesse de Dieu », dans ID., *Il a parlé par les prophètes. Thèmes et figures bibliques*, Namur – Bruxelles, Presses Universitaires de Namur – Lessius, 1998, pp. 307-331.

24. Cf. F. FEHRENBACH, *Die Goldene Madonna im Essener Münster. Der Körper der Königin*, Ostfildern, Édition Tertium, 1996.

recouvert de feuilles d'or. Les yeux sont des émaux cloisonnés. La sculpture date des environs de 980. Les textes et un dessin nous apprennent qu'une Vierge d'or plus ancienne encore (947) était conservée à la cathédrale de Clermont-Ferrand, mais elle a disparu, comme d'ailleurs quelques autres statues également recouvertes d'or, mentionnées par certaines sources<sup>25</sup>.

L'une d'entre elles est toutefois parvenue jusqu'à nous, remaniée vers l'an mil, mais sans doute créée plus tôt, à tel point que l'on peut la considérer comme la plus ancienne ronde-bosse de l'Occident médiéval : la célèbre sainte Foy de Conques (fig. 7)<sup>26</sup>. L'œuvre a fait couler beaucoup d'encre, dès le Moyen Âge. Au début du XII<sup>e</sup> siècle, l'écolâtre Bernard d'Angers en parle à de multiples reprises dans son « Livre des Miracles de sainte Foy »<sup>27</sup>, soulignant la fascination que le reliquaire exerçait sur les nombreux paysans pressés autour de lui, par exemple. Quel pouvoir d'évocation ! Il est vrai que, aujourd'hui encore, la « Majesté de sainte Foy » fascine les visiteurs du trésor de l'ancienne abbatale, les fixant de son regard d'émail. Mais le témoignage de Bernard d'Angers nous paraît s'enraciner dans la fascination que toute ronde-bosse exerçait sur l'homme de l'époque pré-romane.

Ainsi faut-il bien comprendre que les *Sedes Sapientiae* qui, après la *Goldene Madonna*, seront sculptées au XI<sup>e</sup> et surtout au XII<sup>e</sup> siècle provoqueront sur les fidèles un effet qui est sans commune mesure avec celui qu'elles provoquent encore aujourd'hui. On pense à la Vierge d'Imad (fig. 11) exposée au Musée archidiocésain de Paderborn (1051-1058)<sup>28</sup>, à la Vierge de Hermalle-sous-Huy trônant dans les

25. Cf. notamment D. GABORIT-CHOPIN, « Les statues-reliquaires et la renaissance de la ronde-bosse. Les Majestés romanes », dans Catalogue d'exposition *La France romane au temps des premiers Capétiens (987-1152)*, Paris, Hazan, 2005, p. 378.

26. Cf. J. TARALON, « La majesté d'or de Sainte Foy de Conques », dans *Bulletin monumental*, 155/1, 1997, pp. 11-73 ; D. GABORIT-CHOPIN – E. TABURET-DELAHAYE, *Le Trésor de Conques*, Paris, Éd. du Patrimoine, 2001, pp. 18-29, n° 1.

27. Cf. *Liber miraculorum sancte Fidis* (sic), éd. A. Bouillet, Paris, Picard, 1897, p. 282.

28. Cf. M. BEER, « Ottonische und frühsalische Monumentalskulptur. Entwicklung, Gestalt und Funktion von Holzbildwerken des 10. und 11. Jahrhunderts », dans K.G. BEUCKERS (éd.), *Die Ottonen. Kunst, Architektur, Geschichte*, Petersberg, Imhof Verlag, 2006, pp. 129-152.

Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles (vers 1070)<sup>29</sup>, à la Vierge provenant du Forez conservée au Louvre (2<sup>e</sup> quart du XII<sup>e</sup> siècle)<sup>30</sup>, ou encore à la *Sedes Sapientiae* de Saint-Jean-l'Évangéliste à Liège (vers 1230-1240)<sup>31</sup>. L'effet que ces statues produisaient était d'autant plus fort qu'elles pouvaient être des reliquaires, une cavité ménagée dans le dos de l'œuvre permettant de déposer quelques ossements ou des étoffes devenues des reliques à avoir touché quelque corps saint. Il nous paraît essentiel de bien prendre en compte cette fonction de reliquaire des *Sedes Sapientiae* et des œuvres pré-romanes et romanes apparentées, car elle constitue une raison essentielle, nous semble-t-il, de la renaissance de la statuaire et du développement qu'elle va ensuite connaître.

Mais avant d'avancer dans le temps, il convient de revenir sur l'iconographie de la crucifixion. Nous l'avons dit : celle-ci connaît, dès le XI<sup>e</sup> siècle, et avant tout dans l'Empire germanique, un succès remarquable. L'œuvre conservée la plus ancienne se trouve, à l'instar de la Vierge d'or d'Essen, dans la région du Rhin inférieur. Il s'agit de la croix de l'archevêque Géro, la *Gerokreuz*, exposée à la dévotion des fidèles et à l'attention des visiteurs dans la cathédrale de Cologne, à l'entrée gauche du déambulatoire<sup>32</sup>. La croix de Géro est un peu plus jeune que la Vierge d'or d'Essen, mais elle remonte encore au X<sup>e</sup> siècle. Le Christ est représenté de manière fort différente de celle qui caractérisait le Christ de Saint-Pierre de Rome. Le corps est, à Cologne, arqué; le ventre est gonflé et poussé vers l'avant; sous le poids du corps, les mains sont désaxées par rapport aux bras; la bouche est ouverte. Le Christ souffre, ou a souffert jusqu'il y a un instant – les yeux sont en

29. Cf. M. SERCK-DEWAIDE, «Les Sedes Sapientiae romanes de Bertem et de Hermalle-sous-Huy», dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 16, 1976-1977, pp. 56-76.

30. Cf. Catalogue d'exposition *La France romane au temps des premiers Capétiens (987-1152)*, pp. 379-380, n° 291.

31. Cf. R. DIDIER, «La Sedes, la Vierge et le saint Jean au calvaire de l'église Saint-Jean-l'Évangéliste à Liège et la sculpture mosane de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle», dans Catalogue d'exposition J. DECKERS, *La collégiale Saint-Jean de Liège. Mille ans d'art et d'histoire*, Liège, Mardaga, 1981, pp. 57-76.

32. Cf. G. BINDING, «Noch einmal zur Datierung des sogenannten Gero-Kreuzes im Kölner Dom», dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 64, 2003, pp. 321-328.

effet clos. Plusieurs crucifix conservés en Allemagne – le Christ en croix de Saint-Georges à Cologne (vers 1067)<sup>33</sup> et le grand Christ de bronze dit de Helmstedt et conservé à Werden-lez-Essen (vers 1060)<sup>34</sup>, par exemple – sont considérés comme constituant la descendance de la croix de Gero, que nous pourrions qualifier de première représentation monumentale du Christ souffrant. Ainsi les chrétiens d'Occident attendront-ils près de mille ans avant d'oser rendre en trois dimensions, grandeur nature, le « Christ crucifié, scandale pour les Juifs et folie pour les païens » (1 Co 1,23). Encore faut-il savoir que tous les Christ en croix pré-romans ne sont pas figurés de la sorte. Le « Vieux Bon Dieu » de Tancrémont (près de Pépinster; fig. 8), par exemple, remarquable travail des années 980, peut être considéré comme une représentation du crucifié déjà ressuscité<sup>35</sup>. Il est non pas nu mais revêtu d'une longue tunique, le *colobium*; elle est sans couture, comme l'indique Jn 19,23; mais dans le récit évangélique, le Christ en avait été dépouillé. Il est couronné, non pas d'une couronne d'épines comme le racontent les Évangiles (Mt 27,29; Mc 15,17; Jn 19,2), mais d'une couronne de roi : la parole des soldats le couronnant d'épines, « salut, roi des Juifs » (Mt 27,29; Mc 15,18; Jn 19,3), a perdu son ironie pour trouver sa vérité. Jésus est paisible. Sa tête est penchée vers la droite : dans le récit du jugement dernier, Matthieu raconte que « le Roi dira à ceux de droite : venez les bénis de mon Père... » (Mt 25,34). Ces divers traits rapprochent le Christ de Tancrémont du célèbre *volto santo* du dôme de Lucques en Toscane. L'ancrage biblique de l'œuvre ne doit pas sous-estimer que la tradition iconographique est en partie indépendante des textes et qu'elle génère des développements propres.

33. Cf. U. BERGMANN (éd.), *Die Holzskulpturen des Mittelalters. 1000-1400*, Cologne, *Schnütgen-Museum*, 1989, pp. 126-132.

34. Cf. Catalogue d'exposition, J. GERCHOW (éd.), *Das Jahrtausend der Mönche. Klosterwelt Werden 799-1803*, Essen – Cologne, 1999, pp. 348-349 e.a., n° 50.

35. Cf. M. SERCK-DEWAIDE – L. KOCKAERT – M. VANSTRYDONCK – S. VERFAILLE, « Le vieux Bon Dieu de Tancrémont. Histoire et traitement », dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 23, 1990-1991, pp. 80-100.

## V. L'ÉPOQUE ROMANE

À l'époque romane, nous l'avons entrevu, les *Sedes Sapientiae* se multiplient, dans l'Empire sans doute, mais à vrai dire également partout en Europe. Il en est de même des crucifixions monumentales, dont certaines sont de véritables chefs d'œuvre de la sculpture romane, justement. Qu'il suffise de citer ici le Christ en croix de Lavaudieu, conservé au Louvre et aux *Cloisters* de New York<sup>36</sup>. En Belgique, le Christ de Hollogne-sur-Geer (près de Waremme; fig. 9) mérite une mention particulière, aussi peu connu soit-il. Avec le temps, les sculpteurs s'engagent toujours plus avant dans la voie du rendu illusionniste des choses. Ils cherchent à rendre de manière toujours plus réaliste le corps du Christ et les douleurs par lesquelles il est passé.

Parallèlement, la production des bustes-reliquaires de saints connaît un essor dans certaines régions, en Auvergne notamment<sup>37</sup>. Mais on assiste également à l'invention de ce que l'on peut appeler le « groupe sculpté ». Nous voulons parler d'ensembles de statues rendues grandeur nature qui, juxtaposées, donnent à voir des épisodes précis du Nouveau Testament, singulièrement de la Passion. Dans le nord-est de la péninsule ibérique sont ainsi conservées de remarquables dépositions de croix (Jn 19,38-40 et par.)<sup>38</sup>, comme aussi en Italie (Toscane, Ombrie et Latium)<sup>39</sup>, par exemple. À Autun, le Musée Rolin conserve les vestiges d'un groupe sculpté, en pierre celui-là. Dans la cathédrale, il montrait le tombeau de Lazare, entouré de ses proches – Marie-Madeleine, Marthe et les apôtres Pierre et André, entre autres<sup>40</sup>. Les paroles du Christ adressées à Lazare sont inscrites sur la paroi du

36. Cf. Catalogue d'exposition *La France romane au temps des premiers Capétiens* (987-1152), pp. 386-387, n° 296.

37. Cf. Catalogue d'exposition *La France romane au temps des premiers Capétiens* (987-1152), pp. 380-385, n° 292-295.

38. Cf. Catalogue d'exposition J. CAMPS – I. SORIA – X. DECTOT (éds), *Catalogne romane. Sculptures du val de Boi*, Paris – Barcelone, Réunion des Musées Nationaux, 2005, pp. 70-93 e.a.

39. Les groupes italiens sont toutefois plus récents, remontant au XIII<sup>e</sup> siècle. Cf. P. WILLIAMSON, *Gothic Sculpture. 1140-1300*, New Haven – Londres, Yale University Press, 1995, p. 133.

40. Cf. P. QUARRE, « Les sculptures du tombeau de saint Lazare à Autun et leur place dans l'art roman », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 5, 1962, pp. 169-174;

mausolée : « Lazari veni foras » (Jn 11,43 ; Vulgate). Notons la liberté prise à l'égard du récit évangélique : la sculpture identifie Marie à Marie-Madeleine, comme le fait souvent la tradition populaire chrétienne<sup>41</sup>, et ajoute les personnages de Pierre et André (Jn 11,1-44). Mais ces groupes sculptés ne peuvent faire illusion : à l'époque romane, l'essentiel de la sculpture consiste toujours en des bas-reliefs. Désormais, ils sont avant tout appliqués aux monuments, à des endroits précis – les tympanes et les chapiteaux, en particulier. On connaît les ensembles remarquables d'Aquitaine et de Bourgogne, notamment – les tympanes et les chapiteaux de Moissac, de Vézelay ou de Charlieu, pour citer des œuvres célèbres<sup>42</sup>. L'iconographie s'est considérablement enrichie. Souvent biblique, elle peut aussi être hagiographique, allégorique, fantastique ou purement décorative. Dans certains cas, les ensembles sont constitués en de véritables programmes iconographiques. Mais presque toujours, la sculpture est en quelque sorte confinée aux espaces lui impartis. Les contours de ces espaces déterminent d'ailleurs largement les formes de l'iconographie, lesquelles obéissent donc à « la loi du cadre » – pour reprendre l'expression chère à Henri Focillon<sup>43</sup>.

---

Catalogue d'exposition *Le tombeau de saint Lazare et la sculpture romane à Autun après Gislebertus*, Autun, Musée Rolin, 1985.

41. La tradition populaire chrétienne occidentale a souvent identifié Marie-Madeleine (Marie de Magdala) à d'autres femmes : la femme pécheresse qui arrose les pieds de Jésus de ses larmes (Mt 7,36-50) et d'autres Marie, telle celle qui oignit les pieds de Jésus de parfum (Jn 12,11), c'est-à-dire Marie de Béthanie, sœur de Lazare. Cf. J. DE VORAGINE, *La légende dorée*, 92, éd. A. Boureau – M. Goulet, Paris, NRF Gallimard (coll. Bibliothèque de la Pléiade), 2004, pp. 510-511, et la note introductive au personnage de Marie-Madeleine, pp. 1291-1294. La *Légende dorée* (fin du XIII<sup>e</sup> siècle) est une sorte de compilation encyclopédique de divers récits plus anciens, à valeur édifiante.
42. Sur l'art roman en général et la sculpture romane en particulier, cf. X. BARRAL I ALTET, *Contre l'art roman ? Essai sur un passé réinventé*, Paris, Fayard, 2006, muni d'une riche bibliographie et d'un index, où il est question, bien entendu, de Moissac, de Vézelay et de Charlieu.
43. H. FOCILLON, *Vie des formes*, Paris, PUF, 1934.

## VI. L'ÉPOQUE GOTHIQUE

À partir de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, à l'aube de l'époque gothique, certains éléments iconographiques des portails tendent à prendre quelque liberté par rapport au cadre dans lequel ils étaient jusque-là pour ainsi dire coincés. Nous voulons parler des personnages représentés en pied aux ébrasements de ces portails – souvent des patriarches et des prophètes, des acteurs du Nouveau Testament et des saints. Cette prise de liberté passe par la formule de la « statue-colonne », dans laquelle la forme du personnage représenté épouse celle d'une colonne, qu'elle dissimule ou qu'elle remplace carrément. Les statues-colonnes de la façade occidentale de la cathédrale de Chartres sont célèbres, mais de beaux exemples sont aussi conservés à Étampes ou à Bourges, entre autres<sup>44</sup>.

Bientôt, cependant, les formes des personnages ne se plieront plus à celles de colonnes. Au terme de l'évolution, les personnages deviendront tout simplement des statues à part entière, posées dans des niches et accrochées par des tenons. Pour le XIII<sup>e</sup> siècle, parmi les ensembles les plus vastes et les mieux conservés, on peut citer les façades occidentales de Notre-Dame d'Amiens<sup>45</sup>, de Notre-Dame de Reims<sup>46</sup> ou, dans l'Empire germanique, de Notre-Dame de Strasbourg<sup>47</sup>. À étudier ces ensembles, on constatera que le répertoire iconographique sculpté s'est encore élargi. Des thèmes sont même tout simplement inventés, tel le couronnement de la Vierge par son Fils, sculpté notamment au gâble du portail central de la cathédrale de Reims. La tradition apocryphe, reprise par exemple dans la *Légende dorée*, enracine l'épisode du couronnement de la Vierge dans le Cantique des Cantiques : lors de l'Assomption de la Vierge, un chantre aurait entonné « Viens du Liban, mon épouse, viens du Liban, tu seras

44. Cf. P. WILLIAMSON, *Gothic Sculpture*, pp. 14-21.

45. Cf. D. SANDRON, *Amiens. La cathédrale*, Paris, Zodiaque, 2004, pp. 105-136 e.a.

46. Cf. P. KURMANN, *La façade de la cathédrale de Reims. Architecture et sculpture des portails. Étude archéologique et stylistique*, Paris, CNRS, 1987.

47. Cf. B. VAN DEN BOSSCHE, *La cathédrale de Strasbourg. Sculpture des portails occidentaux*, Paris, Picard, 2006.

couronnée» (Ct 4,8)<sup>48</sup>. Mais comme tel, cette scène n'est nulle part mentionnée dans les Écritures, sinon, à titre symbolique, dans l'Apocalypse où la Femme apparaît dans le ciel : «le soleil l'enveloppe, la lune est sous ses pieds et douze étoiles couronnent sa tête» (Ap 12,1).

Au gâble du portail central de la cathédrale strasbourgeoise, la Vierge couronnée occupant le siège de Salomon (fig. 10) est également une invention iconographique. Même si le renvoi à l'Écriture est clair – les lions sculptés entourent le trône de Salomon<sup>49</sup> –, la scène relève de l'iconographie dogmatique, affirmant une proposition de foi, tant à propos de la Vierge que du Christ : Marie, héritière du roi sage Salomon, est reine et mère du Christ, Sagesse en personne<sup>50</sup>.

Outre l'iconographie dogmatique, l'iconographie proposée peut être aussi narrative. Ainsi, la voussure du portail principal raconte-t-elle, à Strasbourg, l'histoire du salut<sup>51</sup>. Comme souvent, le détail des scènes ne suit pas nécessairement la chronologie de la Bible. Dans le livre des Nombres, par exemple, l'épisode du serpent d'airain (Nb 21,2-9) suit celui du frapement du rocher (Nb 20,5-11). Au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècles, l'iconographie narrative articule parfois Ancien et Nouveau Testament, soit de manière typologique – un personnage de l'Ancien Testament étant présenté comme figure du Christ – soit de manière prophétique – un personnage de l'Ancien Testament annonçant le Christ. Ainsi, à Strasbourg, le roi Salomon siégeant dans le gâble du portail central, sous la *Sedes Sapientiae*, est une figure du Christ-Sagesse. En revanche, toujours dans le portail central mais au niveau des ébrasements, les prophètes entourant la Vierge à l'Enfant du trumeau annoncent la naissance virginale du Christ. Notons que le message délivré n'est pas forcément univoque. Ainsi, aux raisons théo-

48. J. DE VORAGINE, *La légende dorée*, 115, p. 633.

49. 1 R 10,18-20 : «Le roi [Salomon] se fit aussi un grand trône d'ivoire et le plaqua d'or raffiné. Ce trône avait six degrés, un dossier à sommet arrondi, et des bras de part et d'autre du siège; deux lions étaient debout près des bras et douze lions se tenaient de part et d'autre des six degrés». L'ensemble sculpté est bien structuré en six degrés et les lions y sont au nombre de quatorze.

50. Cf. B. VAN DEN BOSSCHE, *La cathédrale de Strasbourg*, p. 144.

51. Après la Révolution, les statuette des voussures et les statuette du gâble ont été refaites. Mais l'iconographie ancienne a été reprise scrupuleusement. Nous l'avons établi dans B. VAN DEN BOSSCHE, *La cathédrale de Strasbourg*, pp. 29-59.

logiques peuvent s'adjoindre des raisons politiques. La présence démultipliée de Salomon dans la cathédrale de Strasbourg se comprend mieux si l'on rappelle qu'il s'agit d'une cathédrale impériale : les empereurs germaniques entendent s'inscrire dans la lignée du roi Salomon.

L'ultime étape du développement de la statuaire médiévale occidentale est franchie à la fin du XIII<sup>e</sup> et au début du XIV<sup>e</sup> siècles. C'est seulement à partir de cette époque-là que la statue prend enfin toutes ses libertés par rapport à l'architecture. Les premières Madones qui ne sont plus destinées à des socles et des niches de portail, mais qui sont conçues comme des statues tout à fait indépendantes de quelque architecture qui soit, sont alors sculptées. Par le terme « Madones », nous désignons ici les Vierges à l'Enfant représentées debout, l'Enfant cherchant à grimper vers le sein de sa mère (cf. Lc 11,27?)<sup>52</sup>, ou jouant avec un oiseau ou un fruit. Que l'on pense à la Vierge à l'Enfant de la cathédrale d'Anvers, par exemple, provenant sans doute de l'ancienne cathédrale Saint-Lambert de Liège. Dans certaines régions, en Lorraine notamment<sup>53</sup>, il semble avoir existé des ateliers singulièrement productifs, dont les œuvres ont été reçues bien au-delà des frontières de ces régions. Les statues deviennent mobiles, pouvant être acquises dans telle région pour être exposées dans telle autre région, et avant d'être éventuellement rachetées pour être transportées ailleurs encore. Bientôt, ces statues ne représentent plus seulement des Madones mais aussi d'autres saints – des saints universels comme des saints locaux. Dans certains cas, l'œuvre peut faire l'objet d'un véritable culte, à l'instar des *Sedes Sapientiae* des époques pré-romane et romane. Dans d'autres cas, la statue habite simplement un espace donné, où elle a sa place au même titre que d'autres objets. Les interdits bibliques et les recommandations des Pères de l'Église sont sinon oubliés, en tout cas tout à fait relativisés. Si l'on admet que les interdits bibliques remontent à Moïse ou à tout le moins à la codification du Décalogue, et en considérant que le christianisme relève directement de la culture biblique, il aura donc fallu environ trois millénaires pour que, dans

52. Lc 11,27 : « Heureuses les entrailles qui t'ont porté et les seins que tu as sucés! ».

53. Cf. Catalogue d'exposition *Lothringische Skulptur des 14. Jahrhunderts*, Saarbrücken, 2006.

cette culture, la statue soit rétablie dans toute son indépendance. Même à considérer un cadre chronologique plus restreint – celui du christianisme enraciné dans le Nouveau Testament et la littérature patristique –, il est impressionnant de constater quel poids des recommandations sur l'usage des représentations en trois dimensions peuvent avoir exercé, treize siècles durant, sur les développements de la sculpture.