

**Danielle Gaborit-Chopin, *Ivoires du Moyen Âge*. Fribourg (Suisse), Office du Livre, 1978. 232 p., 270 illus.**

**Philippe Verdier**

Volume 10, Number 1, 1983

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1074650ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1074650ar>

[See table of contents](#)

**Publisher(s)**

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

**ISSN**

0315-9906 (print)

1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

**Cite this review**

Verdier, P. (1983). Review of [Danielle Gaborit-Chopin, *Ivoires du Moyen Âge*. Fribourg (Suisse), Office du Livre, 1978. 232 p., 270 illus.] *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 10(1), 106–108.  
<https://doi.org/10.7202/1074650ar>

---

DANIELLE GABORIT-CHOPIN *Ivoires du Moyen Âge*. Fribourg (Suisse), Office du Livre, 1978. 232 p., 270 illus.

Si peu est connu sur l'identité des tailleurs d'ivoire (à peine six noms, de Tuotilo de Saint-Gall vers 900, à Jean le Braelien sous le roi Charles v), sur la localisation des ateliers avant 1250 et la chronologie de la sculpture d'ivoire de l'art paléochrétien jusqu'à la fin de l'art gothique, que les auteurs des grandes synthèses sur les ivoires, Graeven et Volbach, Goldschmidt et Weitzmann, Kœchlin, ont dû procéder surtout par classifications fondées sur les caractères internes. Dans le cas des reliures à plaques d'ivoire, très nombreuses de la fin du huitième siècle à la fin des ivoires romans, la corrélation fournie par les manuscrits n'est pas sûre, car ils ne sont pas d'ordinaire contemporains, et, quand ils le sont, le scriptorium où fut écrit le manuscrit peut n'être qu'hypothétique, ou bien il n'y a pas de ressemblance entre le style de l'ivoire et les enluminures. Malgré ces conditions négatives, l'étude des ivoires reste une discipline de base pour le médiéviste, qu'il s'agisse de situer les foyers de l'art paléochrétien et les sources de son iconographie, de préciser la notion d'art aulique à l'époque carolingienne et les contacts avec l'art islamique après l'an mil, ou de dégager les caractères de la forme romane et le double rapport des ivoires gothiques avec la sculpture monumentale et les techniques précieuses des images de dévotion.

Par ses titres de chartiste, de spécialiste de l'enluminure et des arts décoratifs, Madame Gaborit-Chopin était éminemment qualifiée pour entreprendre cette synthèse des synthèses précédentes sur les ivoires. Son ouvrage est établi sur le même plan que celui, non moins important, de Madame Gauthier sur les émaux du Moyen Âge, paru chez le même éditeur. Il présente l'histoire de la sculpture d'ivoire dans l'Occident médiéval accompagnée d'un catalogue raisonné de 270 pièces sélectionnées allant de 370 à 1450, toutes illustrées soit dans le texte, soit dans les notes, selon un système de numérotation continue. Il est remarquable qu'en dépit des sacrifices entraînés par la

nécessité de choisir, un plus grand nombre de plats de reliure d'ivoire est répertorié que dans le livre de Frauke Steenbock sur les reliures précieuses. Grâce à sa longue collaboration avec le regretté comte de Montesquiou-Fezensac dans la publication de l'inventaire de Saint-Denis, cette abbaye prend une place de premier plan en tant que depositaire, peut-être comme l'un des centres de production des ivoires carolingiens rattachés au groupe Liuthard. Dans cette perspective la redécouverte de la chaire d'ivoire de saint Pierre, extraite en 1968 du reliquaire de bronze où l'avait incluse le Bernin, prend un poids historique accru, puisque la structure du dossier et les rosettes des plaques ajourées de cette cathedra, laissée en don par Charles le Chauve à Jean VIII après son couronnement par le pape à Noël 875, suggèrent qu'il s'est inspiré du trône de Dagobert à Saint-Denis, remanié pour le couronnement de Charles à Metz en 869. Une autre découverte de grand intérêt fut celle de deux petites colonnes ioniques d'ivoire provenant de Saint-Pierre et Saint-Marcellin de Seligenstadt, qui doivent provenir d'une capsella d'ivoire analogue à celle que l'historien de Charlemagne, l'architecte Eginhard mentionne comme ayant été commandée par Eigil, abbé de Fulda, en conformité avec les canons de proportion de Vitruve.

*Ivoires du Moyen Âge* s'ouvre sur un tableau de la diversité des dents d'ivoire et des os qui leur furent substitués, et sur les fluctuations du marché européen de la défense d'éléphant de la basse antiquité au xv<sup>e</sup> siècle. Le diptyque «*ex indico ebore*» qu'acheta au xi<sup>e</sup> siècle l'abbé Ainaud de Fleury pour la somme considérable de 1 000 sous rappelle à quel point l'ivoire était devenu rarissime depuis que l'Islam eut fermé la Méditerranée au commerce international, et ainsi aux deux sources d'approvisionnement de l'ivoire : l'Afrique (*ebor* vient d'un mot égyptien coptisé) et l'Inde. Un certain nombre d'ivoires carolingiens sont taillés dans des plaques employées de diptyques consulaires ou des ivoires coptes. Le commerce de l'ivoire aux mains des Arabes reprit au x<sup>e</sup> siècle par l'intermédiaire de Byzance : petites défenses en ivoire dur de l'Inde et de l'Insulinde, grandes défenses en

ivoire plus tendre de la côte orientale d'Afrique. À partir des dernières décennies du xiii<sup>e</sup> siècle, les stocks africains s'écoulèrent en direction de Paris par Alexandrie, Acre et l'amagouste.

Dans le premier chapitre, «L'héritage antique», l'auteur garde le diptyque Andrews du Victoria and Albert Museum. La comparaison des architectures dans les scènes des miracles du Christ avec celles du sarcophage paléochrétien 171 des musées du Lateran suffirait à écarter l'hypothèse d'une imitation carolingienne. Le diptyque de Berlin «Le Christ entre saint Pierre et saint Paul, la Vierge à l'Enfant entre deux anges», qui est composé tel un diptyque consulaire, utilise un schéma compositionnel de l'iconographie impériale, qui réapparaît un siècle plus tard dans l'icône de la Vierge entre deux anges et deux saints du Mont Sinai. Avec sagesse Madame Gaborit-Chopin ne fait pas un choix parmi les identifications diverses de l'empereur qui cacole sur l'ivoire Barberini du Louvre, ni ne précise la provenance de la chaire de Maximien. Mais le traitement sec des panneaux de l'histoire de Joseph et de leurs bordures décoratives sur la chaire rappelle la sculpture en bois, en particulier celle des Coptes, rapprochement à retenir.

Dans le chapitre «Le haut Moyen Âge», une place légitime est faite aux influences de la Méditerranée orientale apportées en Gaule dans le sillage des colonies syriennes, mais il faudrait peut-être considérer les plats de reliure de Saint-Lupicin comme une importation, au même titre que ceux qui revêtirent au x<sup>e</sup> siècle l'Évangélaire d'Etschmiadzin. Quant au terme «ivoires barbares», il prête à confusion avec ceux qui continuent l'art provincial romain. Les barbares n'ont contribué qu'au rehaut occasionnel d'un ivoire par des joailleries. Si la garniture de poignard du musée de Poitiers est bien hongroise, elle est de quatre siècles au moins postérieure aux invasions. Pour les ivoires insulaires où les entrelacs animaliers voisinent avec les spirales celtiques, ils révèlent l'intrusion dans l'art anglo-saxon de l'art irlandais qui, jusqu'aux incursions des Vikings, s'est développé complètement à l'abri des migrations germaniques. Le diptyque de Genoels-Elderen marque le très

haut point atteint par l'art de Northumbrie avant la révolution culturelle sous Charlemagne, qui doit tant à l'Angleterre du nord.

« Art aulique » définit parfaitement les ivoires carolingiens qui jusqu'aux invasions normandes provinrent d'ateliers itinérants comme la cour des empereurs, ou fixés dans des monastères impériaux. On pourrait subsumer dans une école de Charles le Chauve les quelques dix œuvres groupées sous le nom éponyme de Liuthard, qui fut un scribe et n'est nommé « décorateur » que dans l'inscription en notes tironiennes du manuscrit 746 de Darmstadt. Madame Gaborit-Chopin examine avec sympathie, sans l'adopter, la thèse qui voudrait les reculer jusqu'au règne de Louis le Pieux afin de rétablir la synchronisation avec les manuscrits peints à Reims, pour Ebbon, jusque vers 843. Mais ce serait ne pas tenir compte des manuscrits rémois peints sous l'épiscopat d'Hincmar (852-882) et des rapports des ivoires « Liuthard » avec la première école de Metz et avec Saint-Denis. La banalité des petits tableaux liturgiques sur les plats d'ivoire du Sacramentaire de Drogon fait avec les délicates enluminures du manuscrit un contraste aussi déconcertant que celui des maladroites scènes de l'enfance du Christ avec la magnifique tentation du Christ sur le plat de reliure qu'elles encadrent à la Bibliothèque de Francfort-sur-le-Main. Ces ivoires, quelle que soit leur qualité, ont la technique de l'ajour comme commun dénominateur. Cette technique, marque d'un ivoirier coloriste familier avec les effets de l'orfèvrerie, atteint son impeccable réussite sur les plats d'ivoire des manuscrits messins 9388 et 9393 de la Bibliothèque nationale à Paris. C'est celle des bandes décoratives de la cathedra Petri. Les figures, découpées dans l'ivoire, du Crucifié, de la Vierge et de saint Jean, qui furent remployées vers le milieu du XI<sup>e</sup> siècle sur la reliure précieuse du Sacramentaire de Saint-Denis (Bibliothèque nationale, ms. lat. 9436) ont fait partie primitivement d'un chef-d'œuvre chrysoléphantin exécuté sous l'abbatiate de Charles le Chauve à Saint-Denis. Trois reliures en ivoire ajouré sur fond d'or ou doré sont cataloguées dans l'inventaire de Saint-Denis. Elles devaient ressembler au plat de reliure d'ivoire

ajouré et décoré de rinceaux habités de la Bibliothèque de l'Université de Wurtzbourg.

L'abandon de l'ajour signale le début de la seconde école de Metz, que Madame Gaborit-Chopin élargit en école lotharingienne. Sur le plat de reliure d'un manuscrit de Verdun (Munich, Clm. 10077), les figures sous arcatures ou devant des *aediculae*, comme dans la première école de Metz, sont traitées avec la touche picturale des ivoires Liuthard. Les crucifixions lotharingiennes condensent le grandiose programme iconographique déployé sur la plaque qui servit un certain temps de revers à la reliure précieuse du *Codex aureus* de Munich, écrit, enluminé et revêtu de bas-reliefs en or à Saint-Denis. Elles en reprennent la croix transfixant le dragon, l'*altercatio* de l'Église et de la Synagogue, la résurrection des morts à Jérusalem, les figures allégoriques de la Terre et de l'Océan. La crucifixion au trésor de la cathédrale de Narbonne reste en dehors de cette filiation, qu'elle a pu précéder. Avec les plats de reliure d'un Évangélaire à la Bibliothèque John Rylands de Manchester, que l'on considère comme un scion difficile à situer des ivoires « Ada », elle partage, au-dessus des bras de la croix, la même composition de l'Ascension et de la Descente du saint Esprit.

L'évolution de l'ivoire dans les bassins de la Meuse et du Rhin moyen fit suite sans mutation brusque à l'école lotharingienne. Un nouveau centre de production à Trèves conduisit l'auteur dans le quatrième chapitre, « Le Temps des clercs, les ivoires romans », à poser la question passionnante : après la mort d'Egbert, le maître du *Registrum Gregorii* serait-il venu se réfugier chez Notbert de Liège (972-1008) ? Mais faut-il considérer l'ivoire de Notger (Musée Curtius, Liège) comme contemporain de l'évêque, ou comme une œuvre commémorative ? La plaque de la crucifixion au trésor de Notre-Dame de Tongres, tête de série des ivoires mosans aux petites figures, est datée un peu trop tôt (1000), au lieu de 1020-1030.

Tout indique que Milan fut le foyer des ivoires historiquement liés à Otton I et Otton II. Le style subit l'influence des ivoires byzantins apportés avec la dot de l'impératrice Theophano en 972. La plaque du

Christ bénissant les apôtres au musée de Cleveland durcit et isole dans des circonscriptions abstraites les figures d'une mission des apôtres du groupe Nicéphore. Les mêmes prémices d'un style roman se font jour dans les plaques (dix-huit authentifiées) de l'*antependium* en ivoire commandé pour une fondation d'Otton I, la cathédrale de Magdebourg. Mais d'autres ivoires, comme la *situla* Basilewsky, furent traités avec des galbes continus et fluides. Le style vraiment germanique ne se dégage que dans les ivoires expressionnistes du maître de la crucifixion du *Codex aureus* d'Echternach. Un cas curieux est présenté par la crose d'ivoire d'Annon, qu'on la date du XI<sup>e</sup> ou du XII<sup>e</sup> siècle. Un monstre recourbé retient dans ses mâchoires un oiseau symbolisant l'âme humaine. De tradition celtique, il est apotropaïque, comme celui des crosses irlandaises d'Ekessö et d'Aghadoc au musée de Stockholm. Les dernières lignes de l'admonestation à l'évêque, inscrites sur la douille, se traduisent : « Prudence avec la prudence du serpent l'oiseau qui chante langoureusement ».

Le parallélisme stylistique entre ivoires anglais et dessins tintés des manuscrits anglo-saxons est frappant. Le style Winchester comme le style Cantorbéry se sont prolongés bien au-delà de la conquête normande et franchirent le Pas-de-Calais. Des figures d'applique, la Vierge et saint Jean, de Saint-Omer, aux contours déchiquetés et comme crépitants, jusqu'aux étonnants Vieillards de l'Apocalypse, vestiges d'un meuble liturgique de même origine cent ans après, on constate moins d'âpreté graphique et l'avènement de la plénitude plastique. Quarante ans plus tard ce style nerveux survit dans la crucifixion du plat d'ivoire d'un Évangélaire de Saint-Bertin au musée de la Hesse, où il contraste avec la pureté toute classique du dessin des émaux mosans qui l'entourent.

Il est difficile de rajeunir jusqu'au milieu du XII<sup>e</sup> siècle la plaque des saintes femmes au tombeau du Bargello. Sa provenance de Saint-Amand est très vraisemblable, mais elle est du XI<sup>e</sup> siècle. Elle est purement byzantine, par l'iconographie et par la composition ; mais la tombe du Christ est représentée comme un Westwerk, un *tristegum* de tradition carolingienne. L'influence

byzantine est encore manifeste dans la croix d'ivoire de la princesse danoise Gunhild. Les bras de la croix se terminent en médaillons et le Christ qui trône à la croisée dans un quatre-feuilles d'anges reproduit un thème triomphal, traditionnel à Byzance et sanctionné par les émissions monétaires de Nicéphore Phocas.

Le peigne dit de l'empereur Henri II, de Saint-Vann de Verdun, serait une œuvre anglo-saxonne, apportée par Henri, archidiacre de Winchester, en 1117. Quant à la croix d'autel en ivoire de morse aux Cloîtres de New York, il est très vraisemblable qu'elle vienne de Bury St. Edmunds, mais elle ne date que de peu avant 1180.

Les contacts avec la civilisation arabe marquent les ivoires du XI<sup>e</sup> siècle en Espagne et dans l'Italie méridionale. Mais de la croix processionnelle de San Millán de la Cogolla, vers l'an mil, aux panneaux de la châsse de saint Emilien et à la croix de Fernando I on mesure cependant le recul progressif de l'ornementation plate, en dentelle sur fond d'ombre, devant un sens plus aigu de la profondeur et des infiltrations décoratives venues de *scriptoria* de la France septentrionale. Sur les plaques d'ivoire des châsses de saint Emilien et des saints Jean-Baptiste et Pélage, les figures restent encadrées sous des arcs en fer à cheval et trilobés. Ce qui est le plus remarquable dans les ivoires du Léon et de l'Espagne du nord, c'est la vitalité chorégraphique de personnages dansant et trépidant. Les élus qui grimpent le long de la croix de Fernando I et les damnés qui dégringolent de l'autre côté dissolvent le rinceau animé en un grouillement d'infusoires. Madame Gaborit-Chopin maintient dans l'orbite espagnole la plaque en os de cétacé de l'Adoration des Mages, que l'on a cherché à situer quelque part entre Bayeux et Saint-Omer. Mais elle restitue à l'Angleterre la Descente de croix du Victoria and Albert Museum, qui a passé pour espagnole à cause de ses figures filiformes aux yeux d'insecte. On retrouve les mêmes yeux sur les têtes aux extrémités d'un fuseau d'ivoire exhumé dans les fondations du donjon de Norwich. Unique dans l'histoire des ivoires occidentaux, la suite des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, près de quarante plaques dans la

cathédrale de Salerne, a pu s'inspirer des fresques peintes dans l'atrium de l'abbatiale du Mont Cassin et d'œuvres byzantines. Mais elles sont traduites dans un style qui n'a d'analogue que la série des ivoires syro-coptes dits de la chaire de Grador. Comme dans ces derniers, des coupes arabes se profilent sur les fonds d'architecture.

Le dernier chapitre d'*Ivoires du Moyen Âge*, « Les princes et les bourgeois : les ivoires gothiques », est le plus dense de l'ouvrage (il reste plus de 1500 ivoires de cette époque) et il est aussi le plus magnifiquement illustré. Sans aller sur les brisées de Koechlin, l'auteur a suivi les grandes lignes de sa méthode, qui s'était fixée pour but de répartir en catégories un chaos d'objets, plutôt que d'en serrer la chronologie. L'auteur recule jusque sous le règne de saint Louis l'apparition en France de la statuaire d'ivoire en ronde bosse, ayant prêché d'exemple avec son article fondamental sur la Vierge de la Sainte-Chapelle en 1972. Elle met en doute que Paris ait exercé dans ce domaine, comme dans la série des diptyques du groupe « Saint-Jean-des-Vignes de Soissons », un monopole exclusif. La Vierge de Zettl, un peu plus ancienne que celle de la Sainte-Chapelle, fut importée « *de superioribus partibus Francie* ». Jean le Scelleur était un ivoirier au service de Mahaut d'Artois. Le plus ancien des groupes en ronde bosse qui ait subsisté, l'Adoration des Mages, retrouvé près de Dorchester, est rattaché par l'auteur à l'art Plantagenêt. Des Vierges d'ivoire françaises, plutôt que la connaissance directe de la sculpture de pierre de l'art gothique rayonnant, ont servi de modèles pour la Vierge de marbre de Nicolo Pisano sur la chaire de la cathédrale de Siennese et pour la grande Vierge d'ivoire de Giovanni Pisano au trésor de la cathédrale de Pise. La Vierge de Giovanni Pisano était accompagnée de deux groupes de la Passion, sous un baldaquin de bois doré. Le Corpus en ivoire de Giovanni Pisano au Victoria and Albert Museum provient peut-être du groupe de la crucifixion. La correspondance entre la petite statuaire d'ivoire et la plastique monumentale est évidente dans quelques couronnements de la Vierge en ronde bosse d'ivoire. Diptyques et triptyques les répétèrent en bas-relief. Le couronnement de la

Vierge entre saint Pierre et saint Paul, qui couronne le triptyque d'ivoire de John Grandisson, évêque d'Exeter, est une réplique de celui qui était sculpté sur le maître-autel, au-dessous de la clé de voûte du chœur qui montre le même thème iconographique.

L'auteur n'a pu qu'esquisser le rapatriement qui s'impose vers les régions germaniques d'ivoires longtemps classés comme français. Le reclassement en est encore à un stade provisoire, comme celui tenté dans les vitrines du Victoria and Albert Museum. Les polyptyques de la période 1300-1340 imitent la structure des tabernacles parisiens émaillés en basse-taille. Les ivoires de l'art gothique international renouvellent avec l'orfèvrerie et la joaillerie leur alliance des temps carolingiens. L'ivoire devient le matériau d'appoint de tours de force qui, à lire les inventaires, anticipent ceux de Fabergé. Presque tout a été envoyé au creuset. Une épave, la Vierge à l'enfant de la cathédrale de Burgos, vêtue de jais, est assise sur une cathèdre d'or enrichie de perles et de pierres précieuses. La Vierge à l'enfant de la Walters Art Gallery est dépouillée de ses adjonctions orfévres et exilée de son bosquet d'or incrusté d'émail. Cette placide Néerlandaise semble plus à sa place dans l'art international du Paris de Charles VI que dans le milieu provincial du Val-de-Loire au milieu du XV<sup>e</sup> siècle.

Je ne voudrais pas terminer cette revue d'*Ivoires du Moyen Âge* sans un témoignage d'admiration pour la recherche de l'auteur et pour l'accomplissement de l'éditeur. La beauté de l'illustration va de pair avec le commentaire, dont l'érudition même prolonge encore l'émotion ressentie au contact des œuvres. Le jugement esthétique intervient sans cesse pour rappeler la relativité des documents sur lesquels s'appuient les historiens d'art. Mais comme tous les grands livres d'histoire de l'art, *Ivoires du Moyen Âge* est en même temps un grand livre d'histoire.

PHILIPPE VERDIER  
Université de Montréal