

Essai de classification de la sculpture anglo-saxonne des Xe et XIe siècles

In: Cahiers de civilisation médiévale. 3e année (n°10), Avril-juin 1960. pp. 195-207.

Citer ce document / Cite this document :

Rice David Talbot. Essai de classification de la sculpture anglo-saxonne des Xe et XIe siècles. In: Cahiers de civilisation médiévale. 3e année (n°10), Avril-juin 1960. pp. 195-207.

doi : 10.3406/ccmed.1960.1144

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ccmed_0007-9731_1960_num_3_10_1144

David Talbot RICE

Essai de classification de la sculpture anglo-saxonne des X^e et XI^e siècles ¹

Avant la conquête normande, la sculpture a connu en Grande-Bretagne trois grandes périodes de développement. Chacune de ces phases créatrices a fleuri, précisément, dans la région géographique où la civilisation était la plus avancée ; le progrès s'est régulièrement manifesté du nord vers le sud.

La première période s'étend des environs de l'an 660 jusqu'au milieu du VIII^e siècle : elle correspond à la suprématie de la Northumbrie ; la deuxième, particulière au IX^e siècle, est associée au royaume de Mercie, au centre du pays ; la troisième, qui prend naissance, par suite des réformes du roi Alfred, à la fin du IX^e siècle, continue jusqu'à la conquête normande : elle a comme centre le plus important le Wessex, c'est-à-dire la partie sud du pays. L'évolution vers la stabilité gouvernementale et l'établissement de relations assez étroites avec le continent favorisaient d'une manière générale le développement artistique du pays : à partir du premier quart du X^e siècle, même les villages les plus éloignés semblent avoir possédé des artisans qui furent souvent capables de produire de belles sculptures ; dans les centres plus raffinés le niveau s'élève très haut ; à vrai dire, les artistes créaient de temps en temps de véritables merveilles, dignes d'être placées à côté des meilleures œuvres du continent. Le présent article concerne seulement la dernière de ces phases ; mais, bien que les trois grandes périodes dont nous avons fait mention aient été séparées par des lacunes assez longues, elles furent liées l'une à l'autre par un esprit de continuité assez marqué. C'est ainsi qu'en dépit du développement d'un style tout à fait neuf et tout à fait original, on peut toujours trouver des reflets des arts antérieurs de la Mercie ou de la Northumbrie à côté des motifs et des idées importés du continent. Nous aurons donc parfois l'occasion de mentionner des monuments des deux premières périodes sans qu'il nous soit possible de les étudier en détail. C'est ainsi qu'il faut dès à présent attirer l'attention sur les contrastes qui distinguent, dès le VII^e siècle, les deux grandes tendances de la sculpture anglaise, c'est-à-dire la tendance naturaliste, employant des motifs venus de l'Italie et de la Méditerranée, et la tendance abstraite, employant soit des entrelacs, soit des dessins dérivés de formes florales ou zoomorphiques.

Dans cet ordre d'idées, il suffit de comparer les belles représentations du Christ sur les croix de Ruthwell et de Bewcastle avec les enluminures nettement abstraites du manuscrit de Lindisfarne, toutes datant du dernier quart du VII^e siècle ². La division entre ces deux traditions persiste jusqu'à la conquête normande, devenant tellement marquée pendant le X^e siècle qu'on peut presque dire que deux arts distincts fleurissaient l'un à côté de l'autre ; en effet, il est excessivement rare

1. Les titres des ouvrages cités en abrégé dans les notes sont marqués d'une * dans la courte bibliographie qui suit cet article.

2. T. D. KENDRICK, *Anglo-Saxon Art*, pl. 40, 41, 47.

de trouver les deux styles sur le même monument. Dans le pays entier, les œuvres à décor abstrait sont, sans doute, les plus nombreuses ; mais il est évident que, du point de vue de la qualité artistique, les monuments qui relèvent de l'art figuratif sont en général les plus beaux. Nous commençons donc notre étude par ce groupe. Les exemples se trouvent tous dans des régions où il y a de la pierre ; il est probable que dans d'autres régions on travaillait le bois ; mais aucune œuvre de cette matière ne nous est parvenue.

Les œuvres de caractère figuratif peuvent être réparties en plusieurs groupes ; je voudrais attribuer au premier, que j'appelle celui de « Winchester », une série de sculptures qui montrent une relation assez étroite avec les enluminures et les dessins des manuscrits qui portent le même nom ³. Un très grand nombre de ces sculptures peuvent être datées de la même époque que les manuscrits, c'est-à-dire du dernier quart du x^e siècle et de la première moitié du xi^e. Mais je voudrais commencer cette étude en citant une sculpture d'un genre tout à fait nouveau et en même temps très anglais qui se trouve à Codford St. Peter, dans le Wiltshire (Pl. I A). La date du ix^e siècle a été proposée pour cette œuvre ; mais il me paraît que nous sommes ici en présence d'un travail qui montre déjà certaines des caractéristiques de l'« école de Winchester ». On y voit la même légèreté, le même sens du mouvement, la même façon de traiter les étoffes, et surtout la même pose du corps que dans les manuscrits. De ce point de vue il est intéressant de comparer le personnage qui figure sur la sculpture de Codford St. Peter à celui du Roi Edgar dans le fameux manuscrit du British Museum qui porte son nom (Cotton, Vespasian, A VIII) ⁴. Le manuscrit est daté de l'an 966. La sculpture doit certainement être placée plus tôt ; mais il me paraît que sa décoration appartient à cette même famille plutôt qu'au style qui caractérise les monuments du ix^e ou viii^e siècle, dont les sculptures de Breedon (Leicestershire) sont les plus importants témoins ⁵. Il me paraît donc qu'on peut commencer l'étude du nouveau style, qui devient typique du x^e siècle, avec la croix de Codford St. Peter. Son sculpteur était un grand maître et il se peut, comme c'est souvent le cas pour les artistes de qualité, qu'il ait été bien en avance sur son époque.

Les exemples les plus caractéristiques de ce style sont de petites dimensions. Citons en premier lieu deux ivoires, maintenant conservés à Saint-Omer. Ils représentent la Vierge et saint Jean, et ils ont probablement dû faire partie d'un Crucifiement ⁶. Ils sont l'un et l'autre tout à fait typiques de cette école, et même si l'on conserve des doutes sur l'origine de certains des ivoires de cette époque, se demandant s'ils sont anglais ou continentaux, ici nous pouvons être absolument sûrs d'avoir devant nous deux exemples du style de Winchester à son état le plus pur. En les comparant aux enluminures d'un manuscrit tel que le Prudence du British Museum (Cotton, Cleopatra, C VIII), daté des environs de 950 ⁷, on remarquera la présence d'une égale légèreté et d'un mouvement semblable. Il est donc tentant d'assigner une date analogue aux ivoires ou, si ceci est trop osé, de les placer au troisième quart du x^e siècle. Un ivoire du Victoria and Albert Museum représentant le Baptême leur est assez étroitement apparenté, quoi qu'il soit d'un style plus robuste ⁸. Plus massif et plus lourd encore, mais en même temps plus décoratif, est un second ivoire appartenant au même musée ; il présente la Vierge et l'Enfant dans un quadrilobe ⁹. On pourrait presque y voir du « baroque » de l'anglo-saxon.

3. J'emploie ici la désignation « école de Winchester » comme terme général ; dans une étude approfondie des manuscrits il faudrait, à vrai dire, distinguer plusieurs écoles, dont celles de Winchester, Canterbury et Bury St. Edmunds sont probablement les plus importantes. Pour une discussion des origines et de l'expansion de la « Winchester school », RICE, *English Art...*, p. 181. On y trouvera aussi une bibliographie.

4. RICE, pl. 46.

5. RICE, pl. 5. CLAPHAM les attribue au viii^e siècle dans « *Archaeologia* », t. LXXVII, 1928, p. 219. STONE les date de la première moitié du ix^e (*Sculpture in Britain...*, p. 23).

6. RICE, pl. 39.

7. RICE, pl. 71 b.

8. RICE, pl. 35 a.

9. RICE, pl. 35 b.

PLANCHE I



A. — CODFORD (Wiltshire). Saint Peter.
Fût de croix (c. 900).

PLANCHE I



B. BRISTOL. Cathédrale. Le Christ.
Relief (c. 1000).

(Clichés D. T. RICE)

DAVID TALBOT RICE



A. — ROMSEY (Hampshire). Crucifiement. Relief (c. 995).
(Cliché D. T. RICE)

DAVID TALBOT RICE



B. — LANGFORD (Oxfordshire). Crucifiement. Relief (c. 1020).
(Cliché PITCHER, Gloucester)

PLANCHE III



A. — BRAEMORE (Hampshire). Christ en crois ou rood (c. 1025).
(Cliché D. T. RICE)

PLANCHE III



B. — LANGFORD (Oxfordshire). S. Porch. Crucifiement.
Relief (c. 1100).
(Cliché F. H. CROSSLEY, Courtauld Institute of Art,
n° A 49/619)

PLANCHE III



C. — STEPNEY (Londres). St Dunstan. Crucifiement.
Relief (c. 1050).
(Cliché D. T. RICE)

DAVID TALBOT RICE



A. — DAGLINGWORTH (Gloucestershire). Le Christ.
Relief. (1^{re} moitié x1^e siècle).

(Clichés D. T. RICE)

DAVID TALBOT RICE



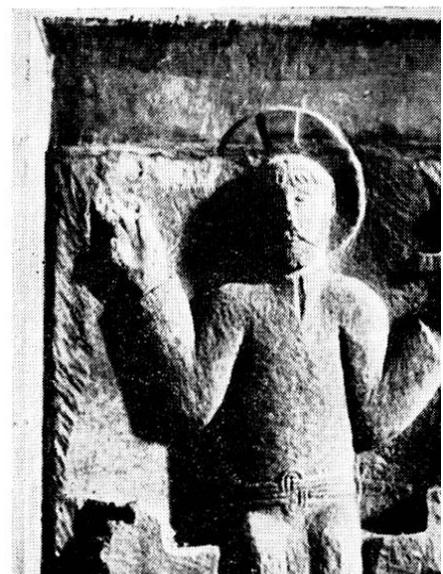
B. — DERHURST (Gloucestershire). La Vierge.
Relief (1^{re} moitié x1^e siècle).

DAVID TALBOT RICE



C. — POITIERS. Sainte-Radegonde. Le Christ.
Relief (fin x1^e siècle).
(Cliché L. W. P., d'après A. KINGSLEY PORTER)

DAVID TALBOT RICE



D. — BARNACK (Northants.) Le Christ.
(Cliché G. R. MASON)

De dimensions plus grandes, mais toujours dans ce même style de Winchester, sont quelques sculptures en pierre. La plus importante est le beau Christ qui se trouve maintenant à la cathédrale de Bristol (Pl. I B). Le mouvement des vêtements est un peu moins exagéré que celui des ivoires de Saint-Omer ; mais la pose du corps est la même ; on peut comparer ce Christ à celui d'un dessin qui se trouve dans un psautier au British Museum (Cotton, Tiberius, C VI) ¹⁰. Dans ce dessin le corps est plus courbé, les gestes sont plus exagérés ; mais il est évident que l'artiste a été inspiré par les mêmes sentiments, peut-être aussi par le même modèle. Le visage triste et expressif et la beauté du mouvement du corps, dans la sculpture, sont très réussis. Nous sommes en présence d'un vrai chef-d'œuvre qui est également un travail essentiellement anglais et tout à fait anglo-saxon ¹¹.

Également apparentés aux dessins des manuscrits sont deux anges, l'un à Winterbourne Steepleton, l'autre à Stinsford ¹². On y trouve la même légèreté ; l'effet du vent sur les vêtements qui caractérise cette école est encore plus marqué que dans la sculpture de Bristol. On pourrait les rapprocher d'un manuscrit tel que le Missel de Robert de Jumièges, qui se trouve maintenant à Rouen et date de l'an 1008 environ ¹³. Une autre sculpture maintenant remployée dans la tour d'une petite église du village de Beverston (Gloucestershire) possède les mêmes caractéristiques ; elle peut être attribuée au même atelier que le Christ de Bristol, car le village n'est pas très éloigné de cette ville. Ce relief est malheureusement très abîmé ; placé très haut dans la tour, il est excessivement difficile à photographier.

Par contraste avec ce groupe très anglais et clairement apparenté aux enluminures de l'école de Winchester, le second groupe de sculptures que je voudrais distinguer est plus classique. Ici les formes sont stables et solides ; elles indiquent une relation assez étroite avec le continent, soit avec la région carolingienne et ottonienne, soit même avec Byzance et la Méditerranée. Ce groupe peut être nommé celui de la cour.

On ne peut pas trouver de meilleurs exemples de ce style que dans les deux sculptures qui se trouvent à Bradford-on-Avon (Wiltshire). Elles représentent deux anges ; elles se trouvent maintenant dans le mur est de la nef de l'église au-dessus de l'entrée du sanctuaire (Pl. V B). D'après ce qu'on sait des compositions sculptées anglo-saxonnes, il est probable, soit que le Christ en gloire se trouvait jadis entre les anges, soit que ces derniers faisaient partie de la scène de l'Ascension. Leur iconographie rappelle celle des ivoires byzantins ; il est probable que le sculpteur de Bradford-on-Avon a copié un ivoire importé soit de la région carolingienne, soit de Byzance. La manière dont les mains des anges sont représentées, couvertes par des voiles, fait penser à un modèle byzantin, comme celui qui porte le Christ en gloire en haut et les quarante martyrs en bas, au musée de Berlin ¹⁴. Il faut croire que cette composition sculptée faisait partie du décor original de l'église de Bradford-on-Avon, une belle petite construction en pierre, et l'un des rares exemples de l'époque qui nous reste intact ¹⁵. Édifice et décor sculpté doivent dater, tous les deux, du milieu du x^e siècle. Les sculptures sont certainement plus récentes qu'un autre ouvrage très important où l'influence byzantine est même plus marquée, c'est-à-dire la broderie de Durham, qui porte le nom d' « étole de saint Cuthbert », et qui est datée par une inscription des années 909 / 16 ¹⁶.

10. RICE, pl. 83 a.

11. SAXL et WITTKOWER, *British Art and the Mediterranean*, Oxford, 1948, p. 23, veulent le dater des environs de 1100 ; une date voisine de l'an 1000 serait plus exacte.

12. RICE, pl. 8 a et 10 b.

13. RICE, pl. 53-54.

14. A. GOLDSCHMIDT et K. WEITZMANN, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen*, Berlin, 1931, t. II, n. 3 ; RICE, *The Art of Byzantium*, Londres, 1959, pl. 115.

15. RICE, pl. 2 a. Les anges sont reproduits sur la pl. 7.

16. RICE, pl. 93 et p. 242. Pour une étude détaillée, v. C. F. BATTISCOMBE, *The Relics of Saint Cuthbert*, Oxford, 1956, p. 375.

Les anges semblent avoir été un des sujets préférés des sculpteurs anglo-saxons, car on les trouve en plusieurs endroits. La plupart sont très endommagés. A Deerhurst, une autre église très importante, un beau fragment est remployé dans la construction de l'abside ¹⁷ : le relief y est plus net que dans les anges de Bradford-on-Avon, et en même temps plus éloigné d'un modèle continental ; la tête n'a pas le raffinement que nous associons avec l'art du continent, surtout avec l'art byzantin : le traitement des cheveux est plus stylisé, se rapprochant de certains ouvrages du style abstrait que nous étudierons plus loin. Les anges figurés sur un ivoire trouvé à Winchester sont, au contraire, très classiques et nous ramènent directement vers un modèle continental ; bien que les caractéristiques de l'école de Winchester ne soient pas marquées, c'est une œuvre très anglaise. Elle est aussi très belle et nous offre un excellent exemple du style de la cour à son niveau le plus élevé ¹⁸. L'ange de Deerhurst n'est ni si beau ni si fin, quoiqu'on y trouve des vestiges de ce même art raffiné. Des traces de beauté semblable sont aussi à noter dans les anges de Winterbourne Steepleton et de Stinsford, que nous avons classés dans le groupe de Winchester.

L'aspect monumental des anges de Bradford-on-Avon et de l'ivoire de Winchester caractérise également le beau Crucifiement de Romsey (Pl. II A). L'iconographie de cette œuvre fait penser à un modèle continental ; mais le style est anglais. De plus, il y a un élément typiquement anglo-saxon qu'on ne voit généralement ni dans les œuvres du continent, ni dans celles de l'Angleterre après la conquête ; il s'agit de la main de Dieu, la *dextra Dei*, qui se trouve au-dessus de la tête du Christ. L'inclusion de cet élément est importante, car quelques auteurs ont voulu dater cette sculpture du XII^e siècle. On peut citer de nombreux exemples de la présence de la *dextra Dei* dans l'art anglo-saxon ¹⁹ ; un des plus typiques, le Sherborne Pontifical, est daté des alentours de 992/95. Il me paraît fort probable que la sculpture de Romsey soit de la même période. Il est à noter en passant que les anges qui apparaissent dans la miniature font penser à ceux de Bradford-on-Avon. Le Crucifiement de Romsey se trouve maintenant incorporé dans le mur extérieur du transept d'une église romane ; autrefois il faisait sans doute partie d'un ensemble placé à l'intérieur d'un édifice, devant le chœur, peut-être entre la Vierge et saint Jean, comme à Braemore (Hampshire) [Pl. III A].

La sculpture de Braemore est très endommagée, car les figures ont été martelées, et il ne reste que l'indication des formes. C'est bien dommage, l'original a dû être très beau ; mais même la ruine qui subsiste est notable, car il y a des raisons de croire que des panneaux de cette forme tenaient une place fort importante dans les églises anglo-saxonnes. On trouve des fragments en plusieurs endroits, par exemple à Langford (Oxfordshire) où le panneau est maintenant remployé au-dessus de la porte ²⁰ (Pl. III B). Le travail est moins fin qu'il n'a dû être à Braemore, mais la disposition du corps, où la tête est plus élevée que les bras, est la même ²¹. La sculpture de Langford doit probablement être datée de la première moitié du XI^e siècle, et celle de Braemore probablement des environs de 1025. D'autres Crucifixions désignées sous le terme général de *roods* se trouvent à Headbourne Worthy²² et à Barking, près de Londres. La première peut être datée vers 1030 ; la deuxième peut être postérieure à la conquête. De tout ceci nous n'avons que des fragments, lesquels nous permettent pourtant de conclure que les originaux ont dû être fort beaux et procéder d'un art très raffiné.

17. RICE, pl. 8 b.

18. RICE, pl. 33.

19. V. par exemple le Sherborne Pontifical (RICE, pl. 64 b), le Psautier Arundel 60 au British Museum (*ibid.*, pl. 74 b), les Offices de New Minster [British Museum, Cotton, Titus, D XXVII] (*ibid.*, pl. 82 a) et plusieurs ivoires, par exemple deux croix pectorales, l'une au Victoria and Albert Museum (*ibid.*, pl. 36 a-b) et l'autre au British Museum (*ibid.*, pl. 36 c).

20. RICE, pl. II a. Ce fragment est différent du Christ en croix dont nous parlerons plus loin.

21. On a suggéré que les bras avaient été remis à l'envers, mais la ressemblance avec la Crucifixion de Braemore est si frappante qu'on ne peut guère accepter cette proposition.

22. RICE, pl. 16 b.

La vraie qualité de cet art se manifeste plus nettement dans les ivoires, dont certains sont apparentés d'assez près aux sculptures sur pierre. Le plus important est une belle croix conservée au Victoria and Albert Museum ²³. La pose du Christ, dont les bras suivent une position normale, se rapproche plutôt de la Crucifixion de Romsey que de celle de Braemore. L'origine anglaise de cet ivoire n'est pas douteuse ; on a toutefois suggéré que sa monture pouvait être allemande ; mais ici encore il y a une ressemblance assez claire à noter entre cette monture et une reliure d'évangile qui se trouve dans la collection Pierpont Morgan en Amérique. Le manuscrit auquel appartient cette reliure fut fait pour le mariage de Judith de Flandre avec Tostig, fils de Earl Godwin ²⁴.

Le manuscrit est certainement un travail anglais ; il est fort probable que la reliure l'est aussi. Dans ce cas, il est tentant de se demander si la monture de la croix ne provient pas du même atelier que la reliure. Mais ici c'est surtout l'ivoire qui nous intéresse. Le Christ peut être comparé à un dessin d'un manuscrit du British Museum (Harley 2904) ²⁵, daté de vers 974/86. Le Christ, sur l'ivoire, est monumental et plein de dignité, tandis que celui du manuscrit est plus dramatique ; le style de la Vierge à son côté est plus nerveux ; il rappelle plutôt la manière la plus avancée de l'école de Winchester. Cependant l'ivoire peut être assigné à peu près à la même date que le manuscrit.

Un autre ivoire du British Museum, traité dans un style monumental, doit aussi être considéré ici, bien qu'il soit de très petite dimension ; c'est le fameux sceau de Godwin ²⁶. Le Christ et Dieu le Père y sont représentés ; autrefois le Saint-Esprit figurait en haut, mais cette partie a disparu ; en bas se trouve une figure couchée qui représente le diable. A première vue, on pourrait penser que l'ivoire appartienne à l'art roman et à l'école de Toulouse, donc au XII^e siècle, mais l'inscription *Sigillum Godwini ministri* se réfère soit à un Godwin qui servait de ministre au roi Edgar, et qui était en fonctions entre 967 et 972, soit à un Godwin qui a vécu pendant le règne d'Aethelred, entre 980 et 1016 ; il est possible que les deux soient le même personnage. A cet ivoire on peut comparer un dessin dans un manuscrit du British Museum (Cotton, Titus, D XXVII), qui est daté de vers 1012/20 et dont le sujet est semblable ²⁷. L'ivoire est plus classique, et pour cette raison il est tentant de l'associer à une date plus reculée, c'est-à-dire aux environs de 970. Du même style, et provenant peut-être du même atelier, est le tau d'Alcester, au British Museum ²⁸, portant d'un côté le Crucifiement, de l'autre le Christ en gloire. La tête du Christ dans la première scène est fortement inclinée ; la forme de son corps est très expressive, et le contraste qu'il présente avec la version plus rigide qu'on trouve, par exemple, sur une plaque en pierre à Romsey est très marqué. Nous sommes ici en face d'un travail local, bon et intéressant sans doute, mais où manque le sentiment qui fait, des meilleures sculptures de l'école de la cour, des œuvres d'art de premier ordre.

Avant de terminer cet examen du style que j'ai appelé celui de la cour, bien que plusieurs exemples se trouvent dans des régions assez éloignées de la capitale, je voudrais noter quelques autres sculptures qui révèlent une influence continentale plus directe. La première est un médaillon, à Gloucester, qui porte le buste du Christ. Il est très endommagé et l'iconographie en est un peu confuse, car la coiffure du Christ ressemble à celle que porte habituellement la Vierge ; mais le nimbe est cruciforme, motif qu'on associe généralement au Christ ²⁹. Est-ce que nous voyons ici une confusion semblable à celle qui existait à Breedon à une époque antérieure ³⁰ ? Même si l'iconographie des

23. RICE, pl. 31.

24. STONE, *Sculpture...*, pl. 26. Cet auteur a été le premier à noter ce fait.

25. RICE, pl. 74 a.

26. RICE, pl. 36 d et p. 165.

27. RICE, pl. 82 b. Pour une étude de ce thème, v. E. H. KANTOROWICZ, *The Quinity of Winchester*, dans « Art Bulletin », 1947, p. 73.

28. RICE, pl. 40.

29. RICE, *The Gloucester Christ*, dans « Transact. Bristol a. Gloucester Archaeol. Soc. », t. LXXI, 1952, p. 98.

30. Sur une des plaques de Breedon (RICE, pl. 5) la tête et les draperies sont celles qu'on associerait à la Vierge, tandis

personnages est confuse, la bordure sur laquelle se succèdent des volutes rappelant les caulicoles est de forme tout à fait carolingienne. La seconde pierre que je voudrais noter se trouve dans l'église de Saint-Dunstan à Stepney (Londres) ; elle porte la Crucifixion (Pl. III C). La bordure est ornée de feuilles d'acanthé ; elle a dû être copiée sur un ivoire continental, car la forme est absolument carolingienne. On peut rapprocher le Christ de cette plaque de celui de Braemore ou de celui de Langford, car les bras sont présentés de la même façon ; tous les trois peuvent être comparés à l'enluminure d'un manuscrit très connu du British Museum, le fameux Arundel 60³¹ ; celui-ci est à son tour relié à l'art du continent, bien que cette fois-ci les liens s'établissent avec l'art ottonien. Il date de 1060 environ ; les sculptures sont probablement un peu antérieures.

Le troisième groupe de sculptures que je voudrais distinguer peut être appelé le groupe régional. Les exemples qui nous sont parvenus se trouvent dans de petites églises de village, surtout à l'ouest du pays. En général ces œuvres manquent de finesse, et même quand leurs sculpteurs s'inspiraient de thèmes iconographiques d'origine étrangère, le style de leur travail restait provincial. Les artisans qui produisaient ces sculptures étaient probablement des maçons ou des ouvriers de village. Leur travail était primitif, mais de temps en temps ils arrivaient à produire de véritables œuvres d'art comme, par exemple, la magnifique Crucifixion de Langford (Oxfordshire), ce pays où nous avons déjà noté une petite Crucifixion. Le Christ en croix de Langford est sans doute l'exemple le plus important de ce groupe (Pl. II B). Bien que la tête manque, la dignité de la pose et l'harmonie des proportions sont d'un caractère exceptionnel. Sa simplicité fait de cette sculpture une création d'une importance capitale, un chef-d'œuvre apparenté par son caractère esthétique à certaines œuvres du XX^e siècle.

L'iconographie de ce sujet pose des questions intéressantes et compliquées, car nous n'avons pas devant nous le type conventionnel du Christ crucifié, vêtu de la robe courte de style classique, comme nous le voyons à Romsey ainsi que sur les ivoires. Au contraire, il porte une robe longue, de forme plutôt monastique, qui paraît être attachée à la taille par une corde. Cette robe n'est donc pas le vrai colobium qu'on voit dans les crucifixions orientales, comme, par exemple, dans le manuscrit de Rabula, écrit à Zagba, en Syrie orientale, en 586³². La robe du Christ sur le fameux Volto Santo de Lucques est de la même forme que celle que nous voyons à Langford. Le Volto Santo actuel remplace une sculpture plus ancienne, mais il s'agit fort probablement d'une copie assez exacte³³. L'évêque Leofstan de Bury St. Edmonds pourrait avoir apporté une reproduction de ce premier Volto Santo en Angleterre vers 1060 ; c'est pour cette raison qu'on a généralement daté le Christ en croix de Langford d'une époque postérieure à celle-ci. Mais une version de la Crucifixion de même forme se trouve à Cashel en Irlande ; celle-ci date, probablement, du commencement du XI^e siècle (Pl. V A). Il est donc possible que la version du Christ crucifié, portant la longue robe de forme monastique, ait été connue en Angleterre avant que l'évêque Leofstan n'ait apporté une copie du Volto Santo italien. Toutefois, l'origine et l'histoire de l'iconographie du Christ crucifié portant une robe de forme monastique restent pour le moment une énigme.

Si le Christ en croix de Langford appartient à une tradition iconographique assez insolite, il est plus difficile encore d'expliquer une curieuse sculpture qui se trouve au-dessus de la porte ouest de l'église de Deerhust (Gloucestershire) [Pl. IV B]. Est-ce un saint ? Est-ce la Vierge du type appelé

que la position de la main gauche, tenant un livre, et celle de la main droite, levée en un geste de bénédiction, sont celles qui font surtout penser au Christ. On doit croire que les sculpteurs ont quelquefois employé des modèles importés, sans bien les comprendre.

31. RICE, pl. 79.

32. C. R. MOREY, *Early Christian Art*, Princeton, 1942, fig. 126. On trouve le colobium aussi parmi les fresques de Santa Maria Antiqua, à Rome, sur un reliquaire du VI^e siècle, au Vatican et sur plusieurs autres œuvres, toujours de style oriental.

33. M. SALMI, *Romanesque Sculpture in Tuscany*, Florence, 1928, fig. 160 et p. 78.

par Kondakov « *Platytera* », parce qu'elle tient un médaillon du Christ devant sa poitrine ³⁴ ? On peut penser soit que la pierre a servi de matrice pour une œuvre en métal, soit que la sculpture a été complétée par un dessin et des couleurs ; maintenant la pierre est tout à fait blanche.

Plus normales sont trois sculptures qui se trouvent dans la petite église de Daglingworth (Gloucestershire) : un Christ sur son trône (Pl. IV A), un saint Pierre, et un Crucifiement ³⁵. Le Christ est rigide et très primitif, mais non pas sans expression ; le saint Pierre, identifié par sa clef, est semblable ; le Crucifiement est encore plus cylindrique ; mais le visage du Christ est bien fait ; avec de longues moustaches et une petite barbe, il appartient à un type très anglais. Les bras sont moins courbés que dans la plupart des Crucifiements que nous avons étudiés, mais ils sont en même temps moins droits et moins raides que sur un petit ivoire du Victoria and Albert Museum, qui représente également, sans doute, un travail local ³⁶.

Si les sculptures de Daglingworth et de Langford témoignent d'un style local très original et spontané, quoique primitif, d'autres œuvres locales sont plus rudes, plus grossières, mais plus directement influencées, quant à leur iconographie, par des modèles continentaux. Les exemples les plus importants sont une Vierge à Inglesham (Wiltshire) ³⁷ et un Crucifiement à Wormington (Worcestershire) ³⁸. La Vierge d'Inglesham porte l'Enfant sur son bras gauche et le maintient de sa main droite. La pose a dû être inspirée par un ivoire ou un dessin du type byzantin qu'on appelle « *Hodegetria* », mais l'œuvre est bien loin de son modèle. Le travail manque d'élégance, et la sculpture constitue une curiosité plutôt qu'une œuvre d'art. Le Crucifiement de Wormington, quoique expressif, est également de médiocre facture ; il est donc tout aussi éloigné des merveilles raffinées de la peinture et des dessins de style anglo-saxon que de la glorieuse spontanéité du Crucifix de Langford.

En assignant des sculptures à ces divers groupes, je n'ai pas encore fait mention de plusieurs ouvrages très importants, car il n'est pas du tout certain qu'ils soient vraiment de l'époque anglo-saxonne ; certains savants les ont datés d'avant la conquête, même du x^e siècle, tandis que d'autres les ont assignés au XII^e ou à la fin du XI^e siècle. Ce sont tous des ouvrages de haute qualité, et ils ont dû être faits dans des centres importants où le style a dû se développer plus rapidement que dans les villages.

Le premier, et le plus beau, est une plaque portant la Vierge, qui se trouve dans la crypte de la cathédrale d'York ³⁹. Clapham l'a datée du XI^e siècle, en la comparant à une belle Vierge byzantine provenant du Palais des Manges à Constantinople ⁴⁰. Plus récemment Stone a proposé une date entre 1143 et 1153, y voyant un travail tout à fait roman ; il l'a rapprochée de certains reliefs de Lincoln, dont l'attribution au XII^e siècle n'est pas discutée ⁴¹. Saxl et Wittkower la datent aussi des environs de 1150 ⁴². Cette Vierge n'a certainement rien du style de Winchester ; la raison principale pour laquelle on l'a placée au XI^e siècle est sa parenté avec la Vierge des Manges. Mais la date de ce bas-relief byzantin n'est pas très précisément établie ; il pourrait appartenir à la fin du XI^e aussi bien qu'au commencement du même siècle ; au début du XII^e siècle l'Angleterre a connu

34. KONDAKOV, *Iconographie de la Vierge* [en russe], Saint-Pétersbourg, 1914, t. II, p. 136 et fig. 59, RICE, pl. 18 a.

35. RICE, pl. 14, reproduit le Crucifiement et Saint Pierre.

36. RICE, pl. 36 b. On remarque sur cet ivoire de petits trous, qui ont probablement servi pour attacher des feuilles d'or qu'on ajoutait pour rehausser l'ivoire. Si on embellissait les ivoires de cette façon, il faut admettre comme probable que l'on décorait aussi de peinture les grandes sculptures, ce qui était d'usage à l'époque romane.

37. RICE, pl. 15 a.

38. RICE, pl. 11 b.

39. RICE, pl. 22.

40. CLAPHAM, *English Romanesque Architecture*..., pl. 63 et p. 139. Pour la Vierge des Manges, v. aussi RICE, *Byzantine Art*, Londres, 1954, pl. 43, ou Ch. DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, Paris, 1926, t. II, fig. 315.

41. STONE, pl. 55 et p. 75.

42. SAXL et WITTKOWER, *British Art*..., p. 27.

une vague d'influence byzantine ; même en admettant que celle-ci se soit fait sentir surtout dans l'enluminure, elle a pu aussi agir sur la sculpture. La question demeure ouverte ⁴³.

Il y a davantage de raisons de considérer comme anglo-saxon le beau Christ de l'église de Barnack (Northants.) [Pl. IV D]. Le visage est d'un caractère tout à fait anglais, et le style est saxon ; mais le relief en sa totalité ressemble de très près à un Christ de l'église Sainte-Radegonde à Poitiers, œuvre romane qui date, d'après Kingsley Porter, des environs de 1083/99 [Pl. IV C] ⁴⁴. Comme l'église de Barnack est saxonne et n'a pas été refaite après la conquête normande — ce qui était si souvent le cas, — il est peu probable que la sculpture soit d'une date plus récente que l'église. On peut donc conclure que le Christ est un travail saxon, exécuté peut-être vers le milieu du XI^e siècle.

Deux autres sculptures mieux connues et plus grandes ont également été datées par différentes autorités soit de l'époque saxonne, soit du XII^e siècle. Les œuvres en question se trouvent dans la cathédrale de Chichester ; elles proviennent vraisemblablement d'un édifice plus ancien situé à Selsea. Elles sont d'un travail soigné ; les expressions des figures sont vives ; on y observe un beau sens du mouvement ; les vêtements sont d'un style ferme ; comme dans la Vierge d'York ou dans le Christ de Barnack, on n'y voit aucune trace de la légèreté de l'école de Winchester. L'une représente Marie et Marthe saluant le Christ [Pl. VIII], l'autre la Résurrection de Lazare ⁴⁵. Le style de la première est plutôt élégant et fin ; quant à la seconde, les personnages sont traités d'une façon différente, les détails étant plus accusés, les yeux ayant l'air de laisser couler des larmes. Le style de ce relief est plus expressionniste que celui de l'autre ; on pourrait admettre qu'il est le produit d'une autre main ; mais les deux reliefs sont assez proches l'un de l'autre pour qu'ils soient sortis du même atelier.

Ces reliefs présentent beaucoup d'éléments qui rappellent l'art saxon. La construction qui figure dans la rencontre du Christ avec Marthe et Marie ressemble à celle qui se trouve en haut d'un dessin du Jugement dernier (fol. 3 du manuscrit Caedmon, à la Bodleian Library à Oxford, Junius 11) qui date des environs de l'an 1000 ⁴⁶. La bordure de cette plaque est formée de feuilles d'acanthé du type que les artistes anglo-saxons employaient assez souvent, emprunté à l'art carolingien ⁴⁷. Les expressions et les types de visages, surtout dans le relief de Marthe et Marie, ne sont pas ceux qu'on trouve dans les ouvrages normands. Mais les costumes sont lourds ; ils ont l'air d'avoir été mouillés ; l'expression triste qui domine dans la scène de Lazare ne s'accorde pas du tout avec l'esprit de l'art anglo-saxon. Kendrick compare ces reliefs avec le chandelier de Hildesheim, daté des environs de 1015 ; mais il note aussi des ressemblances avec des monuments allemands de la fin de ce siècle ⁴⁸. Certains auteurs ont cité des manuscrits de la fin du XI^e, surtout le Psautier Albani, classé, avec d'autres qui lui ressemblent, dans un groupe qu'on appelle la « Channel school » ⁴⁹. La meilleure solution serait de grouper ces sculptures avec ces manuscrits, et de les dater du XII^e siècle. Il me paraît également très probable qu'un bel ivoire du Victoria and Albert Museum, où l'Adoration des mages est représentée, devrait être associé au même groupe ⁵⁰. L'ivoire se rapproche par beaucoup de détails des reliefs de Chichester ; mais il est bien mieux travaillé. Ici les rois mages ressemblent également un peu à ceux qui se trouvent dans certaines fresques du XII^e siècle, comme celles de Clayton (Kent) ⁵¹ ; leur style est peut-être plutôt normand que

43. ZARNECKI, *Later English Romanesque Sculpture*, Londres, 1953, p. 29.

44. KINGSLEY PORTER, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston, 1923, p. 304 et pl. 907.

45. RICE, pl. 20-21 ; STONE, pl. 40.

46. RICE, pl. 68 ; I. GOLLANCZ, *The Caedmon Manuscript*, Oxford, 1927, p. 3.

47. V., par exemple, la pierre de l'église de Saint-Dunstan à Stepney, pl. III C.

48. KENDRICK, p. 52.

49. STONE, p. 65. Cf. aussi ZARNECKI, *English Romanesque Sculpture*, Londres, 1951, p. 39.

50. RICE, frontispice.

51. CLIVE BELL, *Twelfth Century Paintings at Hardham and Clayton*, Lewes, 1947, pl. 7. Voir aussi A. BAKER, dans « Papers Walpole Soc. », t. XXXI, 1946, n° 48.

saxon. Il est donc préférable de dater cet ivoire du XII^e plutôt que du XI^e siècle. On peut dire la même chose pour un ivoire moins fin, qui se trouve au Louvre ⁵². Il représente la Vierge ; le style est plus proche de celui des reliefs de Chichester que dans le cas de l'ivoire de l'Adoration.

Toutes ces œuvres appartiennent donc à une phase de transition ; on doit assigner la même date à une série de tympanes qui se trouvent au-dessus des portes de nombreuses églises de village de la deuxième moitié du XI^e siècle et de la première moitié du XII^e. Ces églises sont presque toujours de beaux petits édifices, bien construits et dotés de belles proportions ; tout comme les sculptures, elles aussi sont toujours l'œuvre d'artisans locaux ; mais leurs architectes avaient étudié de nouvelles formes, de nouveaux systèmes architectoniques tandis que, même au XII^e siècle, leurs sculpteurs sont restés fidèles au style anglo-saxon. Les vieilles idées continuent en elles, le vieux style se conserve, et on se demande si, quelquefois, ce ne sont pas des pierres anglo-saxonnes qui ont été remployées dans ces églises d'une date plus récente. Il en est ainsi à Barton Seagrave (Pl. VI A) où la partie supérieure du tympan est faite de pierres dont la décoration rappelle celle des croix du X^e siècle, tandis que la partie inférieure, comportant un décor d'animaux, est tellement proche de plusieurs autres tympanes qu'on doit conclure à un travail de l'époque normande. On peut le comparer au tympan de Harnhill (Wiltshire) où l'archange Michel lutte avec un monstre en forme de dragon ; on chercherait volontiers l'inspiration de ces tympanes dans un bestiaire anglo-saxon ou dans un ouvrage tel que les *Merveilles de l'Orient*, dont il existe une copie, datant des environs de 1030, au British Museum (Cotton, Tiberius, B V) ⁵³. A Kingswinford l'archange est mieux dessiné, le dragon moins féroce, mais le style est toujours anglo-saxon (Pl. VI A) ; on pourrait le rapprocher d'un ange de Manchester certainement de l'époque saxonne, appartenant à notre groupe d'œuvres locales. A Brinsop (Hereford) on voit le même sujet ; l'archange et le dragon sont toujours saxons, tandis que le cheval et les personnages qui l'entourent sont plutôt normands. C'est un travail de style mixte ; mais, comme la plupart de ces tympanes, il a beaucoup de charme.

Avant de quitter l'étude du style figuratif pour celle du style abstrait, je voudrais dire un mot des croix sculptées portant des personnages et des scènes. En contraste avec les plaques sculptées, elles se trouvent pour la plupart non au sud, mais au centre et au nord de l'Angleterre, dans la Mercie et la Northumbrie. Ces régions étaient moins tranquilles ; mais en dépit des invasions et des ravages danois, on y a produit beaucoup d'œuvres intéressantes. Les habitants restaient fidèles à l'ancienne tradition du nord qui comportait l'usage de croix érigées en dehors de l'église, de préférence aux panneaux ou aux jubés destinés à être placés à l'intérieur de l'édifice.

Les croix sont de formes très diverses et décorées de différentes façons ; il est donc impossible de les étudier en détail dans un article dédié surtout aux dalles portant des reliefs. Notons toutefois les types les plus importants. Un premier groupe se distingue par une décoration disposée en panneaux, comme sur les croix northumbriennes, notamment celle de Ruthwell. En général, le relief sur les exemples tardifs est très peu accusé, la représentation des scènes rude et naïve. On peut citer comme exemple la croix de Halton (Lancashire) ⁵⁴. Comme sur d'autres croix de ce type, il y a un curieux mélange de scènes, certaines chrétiennes, d'autres païennes ; il est souvent difficile de distinguer les sujets ou de suivre l'histoire qu'elles racontent. Ces sculptures ne sont pas très importantes du point de vue artistique ; mais en les étudiant on peut acquérir une idée assez exacte du niveau de la culture atteint dans les régions où elles se trouvent. Il est évident que la civilisation n'y était pas très développée et que la population n'était pas entièrement convertie au christianisme. Du point de vue artistique, nous sommes en présence d'une décadence absolue ; on copiat

52. RICE, pl. 34 b.

53. RICE, pl. 87, 89. Pour toute cette série de tympanes, v. C. E. KEYSER, *Norman Tympana and Lintels*, Londres, 1927.

54. KENDRICK, pl. 42.

les vieux modèles sans les comprendre ; dans le sud, au contraire, quoique les œuvres fussent souvent primitives, les sculpteurs savaient créer des formes originales et neuves ; elles appartiennent à l'art chrétien non seulement à cause des sujets représentés, mais aussi par leur sentiment et leur esprit.

Le groupe des croix à décor en panneaux était très répandu au nord ; le même système fut adopté en Mercie et aussi en Irlande ; mais dans la Mercie on trouve une forme plus originale, caractérisée par des croix hautes et longues ; l'exemple le plus impressionnant est probablement celui de Gosforth⁵⁵. Sa forme fait penser à un prototype en bois ; il est possible que de nombreuses croix de cette matière aient existé, surtout dans les régions où la pierre manquait. La décoration présente un mélange d'entrelacs et de figures en très faible relief. Le travail est assez grossier ; mais le style est anglais, et l'on n'y voit pas d'influence de l'art scandinave. En Écosse, surtout au sud-ouest, dans le Galloway, on préférait des croix plus simples dont le fût était décoré d'un seul motif, soit un rinceau, soit un entrelacs. Les entrelacs dérivent en général des prototypes northumbriens, et ne reflètent pas l'influence de l'art nordique. Le travail est très primitif, même grossier, comme sur les croix de Dearham (Cumberland) et Stonegrave (Yorkshire)⁵⁶ ; on ne peut vraiment pas les considérer comme des œuvres sculpturales ; nous sommes plutôt en présence de monolithes gravés.

En dehors des croix hautes et élégantes, on trouve aussi dans le Derbyshire des croix plus basses, qui datent pour la plupart de la fin du x^e siècle. Une des plus belles se trouve à Two Dales (Darley Dale)⁵⁷. La décoration est faite d'un rinceau qui se termine en entrelacs ; l'un et l'autre sont dérivés du vieil art northumbrien, dont la tradition restait toujours vivante, même quand l'art nouveau de la dernière période anglo-saxonne cherchait de nouveaux motifs et essayait d'exprimer d'autres idées. On constate la même fidélité aux vieilles formes dans un psautier des environs de 1050 à Corpus Christi College, Cambridge (n^o 411), où un encadrement d'entrelacs entoure un saint ; l'encadrement suit un modèle northumbrien, tandis que le saint est dessiné tout à fait à la manière de Winchester⁵⁸. On y voit le nouvel art anglo-saxon et la survivance des vieilles formes très bien combinés.

Les rinceaux et, davantage, les entrelacs furent, à toutes les époques, parmi les motifs préférés ; mais l'évolution la plus compliquée de l'art de ce groupe s'est manifestée, non pas là où ces motifs apparaissent seuls, mais plutôt là où ces éléments se combinent avec des formes zoomorphiques, et surtout avec un animal stylisé qu'on appelle généralement « The Great Beast ». Ce dernier motif se développe en Angleterre pendant les VIII^e et IX^e siècles ; dès le x^e, on s'appliqua à élaborer des variations sur un thème donné plutôt qu'à développer le motif. On peut distinguer trois phases distinctes de ces variations ; chacune d'elles porte un nom dérivé de la Scandinavie. La première s'appelle le style Jellinge, la seconde le Ringerike, et la troisième celui d'Urnes⁵⁹. Le développement du style Jellinge était déjà considérable au IX^e siècle en Norvège ; c'est seulement pendant le dernier quart du x^e que le style devient important en Angleterre, en partie comme conséquence des contacts économiques avec les pays scandinaves, et en partie grâce au développement purement local du motif « The Great Beast ». La popularité du style Jellinge en Angleterre n'a pas été seulement le résultat des conquêtes nordiques.

Ce style est caractérisé par deux séries de motifs distincts. Dans la première, l'intérêt porta surtout sur des formes stylisées, mais représentatives, soit « The Great Beast », soit un personnage copié

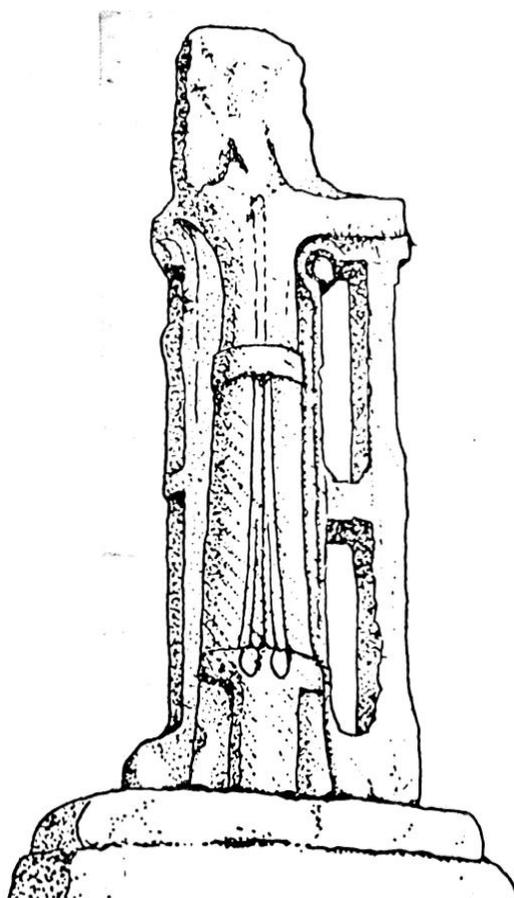
55. RICE, pl. 24 a.

56. KENDRICK, pl. 44.

57. RICE, pl. 25 b.

58. RICE, pl. 61 a.

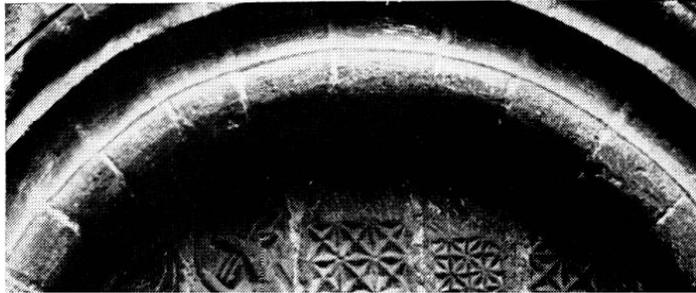
59. L'ouvrage de J. BRONSTED (*Early English Ornament*, Londres/Copenhague, 1924) reste toujours la plus importante étude de ces styles scandinaves. La pierre tombale de Jellinge, de laquelle ce style tire son nom, est reproduite par KENDRICK, pl. 63.



A. — CASHIEL (Irlande). Le Christ. Pierre sculptée (XI^e siècle).

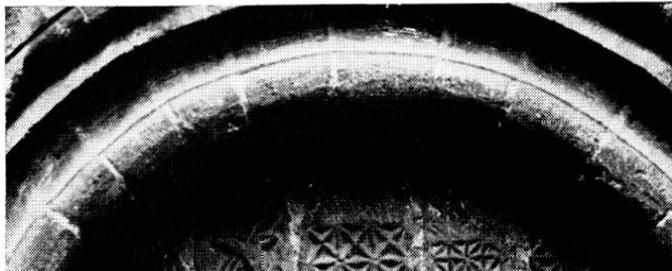
B. — BRADFORD-ON-AVON (Wiltshire). Anges (mil. du X^e siècle).

DAVID TALBOT RICE



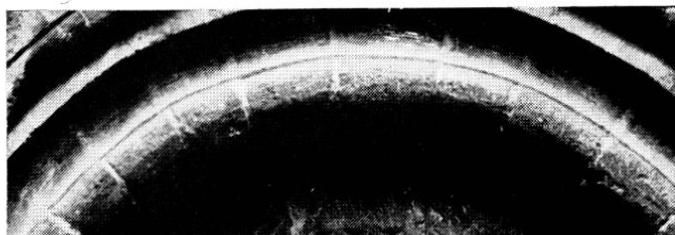
A. — BARTON SEAGRAVE
(Northamptonshire).
Tympan (XI^e siècle).

DAVID TALBOT RICE



B. — KINGSWINFORD
(Staffordshire).
Tympan (XII^e siècle).

DAVID TALBOT RICE



C. — HIGHWORTH
(Wiltshire).
Tympan (XII^e siècle).

(Clichés D. T. RICE)

PLANCHE VII



A. — LONDRES. Pierre tombale trouvée près de la cathédrale St-Paul (c. 1035).

PLANCHE VII



B. — SOUTHWELL. (Nottinghamshire). Tympan (1^{re} moitié XI^e siècle).
(Clichés D. T. RICE)

Illustration non autorisée à la diffusion

CHICHESTER. Cathédrale. Marthe et Marie saluant le Christ.

(Cliché Warburg Institute)

sur celui qui se trouve sur la pierre tombale de Harold Gormsson à Jellinge même. Dans la seconde on préféra concentrer le décor sur les entrelacs seuls. Ces entrelacs prennent la forme de rubans ; au commencement il n'y en a qu'un seul ; plus tard on trouve presque toujours des rubans doubles ; la forme triple paraît rarement en Angleterre. Le plus grand nombre d'exemples se trouvent au nord et à l'est du pays, où l'influence nordique était la plus forte ; citons comme exemples les reliefs de Kirkby Stephen, Middleton et Levisham, tous dans le Yorkshire, dont les décors sont tous très étroitement comparables ⁶⁰. Mais on trouve aussi de temps en temps des monuments de même style tout à fait au sud, par exemple dans le Wiltshire, région où les Danois eux-mêmes n'ont jamais pénétré ; citons les fragments d'une croix de Ramsbury, qui est datée par des faits historiques du commencement du x^e siècle ⁶¹. Ici, et en quelques autres endroits, on voit le style de Jellinge à l'état pur ; on dirait que la sculpture a été faite par un ouvrier venu d'une région de l'est ou du nord, où le style était bien établi. A Shelford (Nottinghamshire), au contraire, se trouve un relief où le style de Jellinge est curieusement mélangé avec un décor figural ⁶². Sur une face de la pierre se trouve un archange, sur l'autre la sainte Vierge avec l'Enfant. Les sujets appartiennent à la tradition figurale ; l'exécution suit la manière de Jellinge. Cela se voit surtout pour l'archange, dont la robe est faite de rubans comme ceux qu'on voit sur la pierre tombale de Harold Gormsson à Jellinge. Mais le travail est très primitif ; on dirait que nous avons ici le reflet d'une décadence absolue du style figural, plutôt qu'une élaboration du style Jellinge.

Peu après le commencement du xi^e siècle, le style Jellinge céda la place à un autre genre, qu'on appelle le Ringerike, nom qui dérive d'une carrière de pierre du Danemark. Par contraste avec le premier style, qui s'est développé en Angleterre d'une façon naturelle, en dépit des liens avec la Scandinavie, le style Ringerike fut plutôt un style importé ; il fleurit surtout pendant les règnes de Sven et Cnut, qui furent des souverains étrangers. Bien que les sculpteurs restent fidèles au motif de la grande bête, leurs feuillages deviennent plus longs, plus compliqués ; les entrelacs jouent un rôle plus important, et la stylisation est plus exagérée. L'exemple le plus important de cet art en Angleterre est une pierre tombale provenant des environs de la cathédrale Saint-Paul à Londres. On peut l'attribuer à un certain Toki et la dater des environs de 1035 (Pl. VII A) ⁶³. D'autres dalles venant du même endroit sont maintenant au British Museum ; l'animal ne prend pas place sur ces reliefs, mais les rubans sont tout à fait typiques ⁶⁴.

Quelquefois la forme de l'animal est beaucoup plus stylisée. A Bibury (Gloucestershire) par exemple, on voit une décoration appartenant au même groupe, où les animaux sont tellement stylisés qu'on ne sait pas exactement si l'on a affaire à une représentation de deux bêtes, ou à un dessin complètement abstrait ⁶⁵. Cette stylisation est poussée encore plus loin sur une plaque de bronze venant de Winchester où l'animal a tout à fait disparu, cédant la place à des espèces de feuilles et à des tiges ⁶⁶. Il semble qu'on ait décoré assez souvent des objets de métal dans ce style Ringerike. En tout cas, un dessin à l'encre sur une des pages du manuscrit Caedmon montre un objet en métal ; il est fort probable qu'il faut y reconnaître la serrure destinée à fermer ce même livre ⁶⁷. Dans ce manuscrit on trouve encore des ornements basés sur l'acanthe carolingienne, qui sont eux aussi traités dans la manière de Ringerike. La colonne représentée à côté de l'image de Dieu (fol. 41)

60. KENDRICK, pl. 61, 64 et 66.

61. CLAPHAM, p. 127 et pl. 54.

62. KENDRICK, pl. 51.

63. L'histoire de l'animal qu'on voit ici est fort intéressante, car il doit provenir des régions lointaines de l'Asie. A vrai dire, c'est le dernier descendant du cerf de l'art scythe, tel que nous le voyons au vi^e siècle av. J.-C. Le motif a été adopté dans l'art du Nord de l'Europe ; il y a survécu pendant des siècles, pour être recréé dans un style tout à fait nouveau à Londres vers 1035.

64. KENDRICK, pl. 68.

65. KENDRICK, pl. 70 ; RICE, p. 129.

66. KENDRICK, pl. 76.

67. *Ibid.*, pl. 72 ; GOLLANCZ, *op. cit.*, p. 230.

porte un dessin de ce genre ; le haut de cette page montre Dieu prononçant son jugement sur le serpent ; en bas, Dieu est présenté parlant à Adam et Ève ⁶⁸.

Le dernier de ces styles nordiques est celui d'Urnes, ainsi désigné d'après les sculptures d'une porte en bois appartenant à l'église de cette localité et datant des environs de 1060-1100 ⁶⁹. La grande bête y figure encore, ainsi que les rubans et les rinceaux ; mais le traitement est devenu plus léger. A vrai dire, on ne trouve jamais en Angleterre la même souplesse qu'à Urnes ; mais en général les monuments sont d'un goût nettement anglais, plus nettement différent des originaux nordiques que ce ne fut le cas pour les monuments des styles Jellinge et Ringerike. Sur une croix de Durham, par exemple, on voit un décor zoomorphique du style d'Urnes, associé à un entrelacs qui est tout à fait anglais ⁷⁰.

Le style d'Urnes, comme celui de Jellinge, a aussi pénétré dans le Sud de l'Angleterre, même dans les régions les plus lointaines. On peut citer des sculptures à Melbury Bubb (Dorset) qui révèlent un mélange du style d'Urnes et du style anglais ⁷¹. La pierre sur laquelle elles se trouvent sert maintenant de cuve baptismale ; mais les sculptures sont à l'envers, et il est probable qu'à l'origine la pierre faisait partie d'un fût de croix. On pourrait donner d'autres exemples. En général les ouvrages exécutés dans le style d'Urnes sont beaucoup plus rares que ceux qui relèvent des styles de Jellinge ou de Ringerike ; il semblerait toutefois qu'au moment de la conquête normande on s'en soit servi assez souvent, en l'associant à un art figural local. Sur le tympan d'Highworth (Wiltshire) qui appartient à notre groupe de sculptures locales, on trouve une « Great Beast » du style d'Urnes ; mais elle est traitée d'une manière naturaliste (Pl. VI C). La bête remplit ici le rôle du lion, soit de Samson, soit de David. A Southwell (Nottinghamshire) sur un tympan de l'époque anglo-saxonne remployé dans un mur de l'époque romane, on voit l'archange Michel accompagné d'un dragon (Pl. VII B) ; il est tout à fait dans le style d'Urnes ; la stylisation des autres animaux est analogue. A Jevington (Sussex) au contraire, un entrelacs du style d'Urnes est associé à une sculpture du Christ, dans un ensemble monumental ressemblant à celui des reliefs de Daglingworth ; le sujet est probablement le Christ marchant sur l'aspic et le basilic ; ce relief doit dater de 1050 environ ⁷². On constate le même mélange de styles à Ipswich, sur un tympan qui représente saint Michel ⁷³. Des ouvrages de fer datant d'après la conquête sont également exécutés dans la plus pure manière d'Urnes ; les peintures des portes de Stillingfleet (Yorkshire) et de Staplehurst (Kent) sont typiques ⁷⁴. Il est possible que de petits objets de même style aient existé jadis, mais ils ont tous péri ; en Irlande, au contraire, plusieurs œuvres de métal survivent, comme, par exemple, la croix de Cong ⁷⁵ ; il semble que le style d'Urnes y fût encore très en faveur même au XII^e siècle.

A l'époque de la conquête normande, on a détruit presque toutes les églises anglo-saxonnes ; la plupart des sculptures en pierre ont probablement péri en même temps. Mais de l'étude des vestiges dont j'ai noté ici tous les exemples les plus importants on peut tirer quelques conclusions. En premier lieu on doit noter le caractère universel de l'art ; ce n'est pas seulement dans les grands centres, dans les endroits les plus prospères et les plus importants, que l'art a fleuri ; le niveau artistique de ce qu'on faisait était aussi très élevé dans les villages éloignés. En second lieu, c'est la qualité de cet art qui nous frappe. Le style anglo-saxon était non seulement très original, mais aussi très beau ; il est caractérisé par une légèreté, par une délicatesse et par un sens du dessin qu'on ne

68. KENDRICK, pl. 73 ; GOLLANZ, *op. cit.*, p. 41.

69. KENDRICK, pl. 77.

70. KENDRICK, pl. 43 en bas.

71. RICE, pl. 30 b.

72. KENDRICK, pl. 85 ; RICE, pl. 10 a.

73. KENDRICK, pl. 87.

74. RICE, pl. 91.

75. KENDRICK, pl. 78.

constate pas à cette époque dans l'art du continent, surtout dans le monde ottonien. En troisième lieu, il faut souligner ce qu'on pourrait appeler la stabilité de cet art. Bien qu'on ait importé de Normandie une architecture plus compliquée, plus grandiose, un système de sculpture beaucoup plus élaboré, et un art des manuscrits d'un style tout à fait différent, les vieilles idées ont survécu ; c'est grâce à cette survivance que l'art du XII^e siècle en Angleterre est un art anglais et non un art du continent. De ce point de vue, la difficulté d'établir les dates de certaines œuvres peut être mise au crédit de l'art anglo-saxon. Même si elles datent de la fin du XI^e ou même du XII^e siècle, des sculptures telles que la Vierge de York ou les panneaux de Chichester sont toujours très apparentées au vieux style. La conquête normande n'a donc pas été une rupture, mais plutôt une étape dans le développement de l'art en Angleterre.

BIBLIOGRAPHIE

- BRONSTED (J.). — *Early English Ornament*. Londres/Copenhague, 1924.
 CLAPHAM (A. W.). — *English Romanesque Architecture before the Conquest*. Oxford, 1930.
 KENDRICK (T. D.). — *Anglo-Saxon Art to A. D. 900*. Londres, 1938.
 * KENDRICK (T. D.). — *Late Saxon and Viking Art*, Londres, 1949.
 KEYSER (C. E.). — *Norman Tympana and Lintels*, Londres, 1927.
 LONGHURST (M. H.). — *English Ivories*, Londres, 1926.
 * RICE (D. Talbot). — *English Art 871-1100*. Oxford, 1952.
 SAXL (F.) et WHITKOWER (R.). — *British Art and the Mediterranean*. Oxford, 1948.
 SHETELIG (H.). — *Viking Antiquities in Great Britain and Ireland*. Oslo, 1956.
 * STONE (L.). — *Sculpture in Britain. The Middle Ages*. 1955 (Pelican Hist. of Art).