

# À propos de *La fuite en Égypte* du Musée archéologique

Christian VERNOU, avec la collaboration de Denis PERICHON



Fig. 1 • Anonyme, *La fuite en Egypte*, début du XVI<sup>e</sup> siècle, calcaire polychrome, Dijon, Musée archéologique, inv. Arb. 1328, cl. Armelle.

Fig. 2 • Anonyme, *La fuite en Egypte*, vue de la face arrière du groupe sculpté mettant en valeur les traces de taille et le cadre d'un jeu de Mérelles gravé sommairement par les tailleurs de pierre, début XVI<sup>e</sup> siècle, calcaire polychrome, Dijon, Musée archéologique, inv. Arb. 1328, cl. Armelle.

La richesse des collections médiévales du Musée archéologique de Dijon est bien connue. Jusqu'alors celles du haut Moyen Âge ou des XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles ont focalisé l'intérêt des spécialistes. Bien entendu, les reliefs insignes de la Chartreuse de Champmol font également la réputation de l'établissement mais les sculptures de la fin du Moyen Âge n'ont pas fait l'objet d'études particulières. Dans ce bulletin, à l'occasion d'une découverte de pur hasard, nous allons mettre l'accent sur un groupe sculpté fort intéressant et par association d'idées, nous proposerons une provenance hypothétique pour un autre relief méconnu du musée.

## Le groupe de *La fuite en Égypte*

Parmi les œuvres conservées dans les réserves du Musée archéologique, figure un groupe sculpté fort mutilé dont l'état de conservation ne justifie pas la présentation au public de manière permanente. Il s'agit d'un haut-relief de belle taille (haut. conservée 76 cm, larg. 93 cm, prof. 18 cm), illustrant l'épisode fameux et tragique de *La fuite en Égypte*. L'œuvre est entrée au Musée de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or en 1885, par un don de Monsieur Paupion ; elle porte le numéro d'inventaire Arb.1328. (fig. 1).

Cette sculpture d'ambition modeste a été taillée dans un calcaire (local ?) au grain fin (calcaire oolithique), conçue comme un relief sur une seule face, la partie arrière n'étant que dégrossie. La face principale a été peinte ; le tout devait être présenté contre un mur ou dans une niche. On distingue la Vierge Marie en amazone tenant l'Enfant Jésus sur son genou gauche ; elle est juchée sur le dos d'un âne dont le licol est tenu par Joseph qui entraîne le groupe dans cette fuite salvatrice, vers la droite de la composition.

Une description précise de l'œuvre a été donnée par Véronique Boucherat, en 2000, dans le catalogue des sculptures médiévales du Musée archéologique (1). Inutile donc de paraphraser par trop cette étude récente. Retenons quelques lignes-force de cette composition et de son style : Joseph engoncé dans une tunique épaisse et dont l'embonpoint trahit l'âge avancé, mène la marche ; Marie porte tunique et manteau enveloppant ainsi qu'un voile « bordé d'un petit galon gaufré... maintenu par un fichu léger, drapé sur les épaules et fixé sur la poitrine » ; la Vierge tranche par sa jeunesse dont les mèches d'une chevelure défaite sont visibles sur le

dos, l'épaule et le bras de gauche ; l'Enfant Jésus bien campé de face sur la jambe gauche de sa mère est comme présenté ostensiblement en position centrale du groupe, suivant une composition quasi pyramidale ; l'âne marche vers la droite et ses pattes levées accentuent l'impression de mouvement même si l'animal rétif ne peut s'empêcher de glaner quelques brins d'herbe le long du chemin, détail pittoresque et réaliste qui constraint Joseph à intervenir.

### Une œuvre polychrome très mutilée

Malheureusement, ce qui frappe de prime abord, c'est le caractère incomplet de l'ensemble. Les parties supérieures des personnages manquent ce qui nous prive d'un surcroît d'humanité bien nécessaire dans ce cas de figure. On imagine des fractures anciennes dans certains cas. Par exemple, le motif de Joseph est interrompu de nos jours à hauteur de la taille mais on distingue un tenon métallique en fer forgé (de 15 mm de côté et 50 mm de haut) qui devait maintenir le haut du corps. Des restes de ciment (?) sont visibles à la base dudit tenon. Au niveau du cou de Marie, on observe une fracture franche de la sculpture mais un orifice carré (de 15 à 17 mm de côté et 30 mm de profondeur) se distingue en partie haute et doit signaler la présence ancienne d'un goujon métallique qui a dû servir au maintien (à la restauration ?) de la tête de la Vierge (après fracture accidentelle ?). Pour l'Enfant, aucun orifice, aucune trace de sciage, mais au contraire, une cassure franche qui nous prive de sa tête, dont l'expression juvénile devait rayonner dans l'axe de la composition.

La mauvaise conservation de l'ensemble autorise malgré tout quelques observations liées à la polychromie originelle du groupe, pour peu que l'on y soit attentif. La tunique de Joseph conserve quelques traces de couleur rouge à hauteur de la ceinture qui est nouée à la taille ou sous l'encolure de l'âne. Celle de la Vierge devait être de la même teinte, des éléments de couleur rouge sont conservés dans les plis à la jonction de son bras droit, par exemple. En revanche, le manteau épais, dont les plis généreux s'étalent sur la croupe de l'animal, était de couleur bleue. De nombreux échantillons sont observables à hauteur des deux épaules. On note l'aspect granuleux des pigments contenant quelques grains d'un minéral de couleur noire (?). La robe de l'animal, traité sommairement par des coups de ciseaux parallèles et irréguliers, a conservé

un bouche-pores de couleur jaune-ocre. Le socle du groupe forme le sol, à l'horizontal, alors que sous le corps de l'animal, une partie importante de la sculpture est composée d'un fond artificiel qui consolide le groupe sculpté mais dont la couleur d'origine n'est pas connue ; vraisemblablement, dans un ton sombre.

Cette étude a permis de mettre en évidence un détail inattendu et jusqu'alors jamais rapporté. À l'arrière de la composition, on distingue une gravure au trait sommairement exécutée au ciseau de motifs géométriques imbriqués (fig. 2). Il s'agit de trois carrés emboités, recoupés par une croix latine déterminant douze cases de tailles inégales. On reconnaît ici un support de jeu dit "des Mérelles" ou "jeu du moulin", connu depuis l'Antiquité mais bien en vigueur au cours du Moyen Âge (2). Il est tentant d'imaginer que ce motif populaire a été taillé rapidement par les ouvriers qui participaient à la réalisation de ce groupe, au cours d'une des étapes de son exécution : carriers, tailleurs de pierre, sculpteurs, avant la mise en œuvre. Ce détail peu commun est à souligner car il relativise le caractère religieux de cette œuvre, en nous faisant participer de manière fugace à un moment de loisir et de détente d'un groupe humain laborieux et en partie servile.

### Un dessin inédit de l'œuvre dévoilé par Louis-Bénigne Baudot

L'acte de recherche mène parfois à de belles découvertes. La fermeture du Musée archéologique au cours de l'hiver 2009-2010 avait contraint son personnel à trouver de nouveaux locaux de travail. Denis Périchon, chargé de recherche au musée, fut hébergé à la section patrimoniale de la Bibliothèque municipale, se consacrant au dépouillement des manuscrits Baudot dont on connaît la richesse. Le 22 mars 2010, nous faisions le point sur les mentions intéressantes découvertes archéologiques relevées par l'érudit. Nous avons été arrêtés par l'observation d'un dessin au crayon figurant une scène de *Fuite en Égypte* (fig. 3). Après vérification, aucun doute, ce croquis correspondait bien à la sculpture conservée au Musée archéologique de Dijon.



Fig. 3 • Anonyme (Louis-Bénigne Baudot ?), *La fuite en Egypte*, 1823, dessin au crayon sur papier, Dijon, Bibliothèque municipale de Dijon, Ms 2293-Manuscrit Baudot, cl. Eric Juvin.

Entre autres intérêts, ce document inédit « dessiné en avril 1823 » autorise à compléter la composition du groupe. Malgré le caractère enlevé et peu précis, on observe les personnages suivant une toute autre physionomie. Joseph a l'air bonhomme dans sa tunique à chaperon et dans le geste énervé de son bras droit qui tente de reprendre la monture qui s'obstine à brouter. L'aspect juvénile de la Vierge est renforcé par un visage rayonnant, encadré par une chevelure abondante et lâche maintenue à l'arrière par un voile qui la couvre. L'Enfant Jésus retrouve grâce à ce dessin la place centrale de la composition ; on distingue un buste relativement haut, son bras droit détaché du corps qui pourrait expliquer son absence due à une cassure ancienne et une tête sphérique, bien en chair, encadrée par une chevelure là encore très libre dans son mouvement. Si le visage de l'Enfant est à la verticale et impose, par son caractère hiératique, celui de la Vierge, plus sensible, est penché vers notre droite. Cette même droite qui correspond à la direction du mouvement général de la scène impulsé par un Joseph déterminé, dont l'énergie volontaire est soulignée par son pied gauche que le sculpteur a tenu à manifester l'indépendance par le soulèvement improbable du bas de sa tunique.

Quel crédit peut-on donner à ce croquis sommaire ? Pour notre part nous pensons qu'il doit être pris avec sérieux, certains détails qui peuvent paraître tenir du pittoresque sont bien présents sur l'œuvre encore conservée (notez la présence de la queue de l'âne dont l'extrémité se distingue entre les pattes de l'animal, par exemple). Le dessin précise la position très réaliste de la patte avant gauche de l'âne suivant une disposition dont l'exactitude anatomique ne cesse d'étonner. Le croquis au trait est anonyme et nous ne sommes pas certains de pouvoir l'attribuer à Louis-Bénigne Baudot lui-même. En effet, l'érudit n'a pas hésité à plusieurs reprises à insérer, dans ses notes manuscrites reliées, des dessins, croquis ou gravures effectués par des artistes éprouvés qui illustraient au mieux ses observations (3). En revanche, le détail jugé essentiel par son auteur, de faire porter les dimensions du groupe traduit bien la démarche de l'antiquaire méticuleux, comme il l'a démontré à de nombreuses reprises. Dans son intégrité le groupe sculpté mesurerait deux pieds dix pouces de longueur, pour deux pieds sept pouces de haut. Après conversion en valeur du *Pied du Roy* à 32,48 cm, on obtient 94-95 cm de largeur, très proche de l'état actuel et 85-86 cm de hauteur, soit 9 à 10 cm de plus que de nos jours. L'éclat en biais dont a souffert le haut du buste de la Vierge serait donc à compléter d'une dizaine de centimètres.

### **La sculpture retrouve une provenance dijonnaise insigne**

Autre information essentielle portée par ce dessin : l'inscription effectuée à l'encre noire en haut à gauche de la page de papier : « sorti de la Ste chapelle de Dijon. Bas relief actuellement dans une maison donnant sur le rempart de la porte neuve, à droite de cette porte neuve, dessiné en avril 1823 ». Si au moment de son don au musée, la sculpture était conservée hors de tout édifice religieux (Maison Prudent, rue Ranfer de Bretenières, d'après le catalogue raisonné de 1894), grâce à cette mention manuscrite on peut avec prudence la replacer dans la mouvance de la Sainte-Chapelle de Dijon. Il est tentant de proposer la localisation du groupe dans une des niches de ce vaste vaisseau (60,75 m de long ; 19,50 m de large et 20 m de hauteur sous voûtes). « *Le plan convenait parfaitement au*



Fig. 4 • Anonyme, *Nativité*, dernier quart du XV<sup>e</sup> siècle, calcaire polychrome, Dijon, Musée archéologique, inv. Arb. 1329, cl. François Perrodin.

*fonctionnement d'une collégiale par l'ampleur de l'espace formé par le choeur et les chapelles capables d'accueillir plusieurs autels* » (4).

La chapelle ducale voulue par Hugues III en 1172 était dédiée à la Vierge Marie et à saint Jean Baptiste. Rien d'étonnant par conséquent à trouver en ce sépulcre la figuration d'un épisode aussi touchant de la vie de la Sainte famille. Toutefois, il faut souligner les nombreuses difficultés rencontrées par les ducs de Bourgogne pour achever les travaux de ce bâtiment prestigieux, édifice emblématique de leur pouvoir, dont Philippe le Bon avait fait le siège de l'Ordre de la Toison d'Or. C'est uniquement grâce aux largesses du roi Louis XII, en 1501, que des travaux d'achèvement sont significatifs, notamment en ce qui concerne les voûtes de la nef et les tours de la façade. « *Mais en 1510, le manque de ressources constraint à suspendre les travaux qui ne reprendront jamais* » (5). Il n'y a peut-être pas de relation directe mais c'est justement dans le premier quart du XVI<sup>e</sup> siècle que Véronique Boucherat place l'exécution de cette sculpture (6). Cette Fuite en Égypte participe-t-elle à un programme d'embellissement général du lieu de culte voulu par le Roi et vraisemblablement accompagné par le gouverneur de Bourgogne, Louis II de la Trémouille (ou Trémouille), dont on sait que la famille entretenait une chapelle dans l'édifice (7) ?

« *À la fin du XV<sup>e</sup> et au début du XVI<sup>e</sup> siècle, les épisodes de l'Enfance du Christ bénéficient d'un regain de popularité grâce au goût nouveau par le pittoresque* » (8). Cette indication évocatrice de Véronique Boucherat invite à réfléchir sur la provenance d'un autre groupe sculpté du Musée archéologique de Dijon. Il s'agit d'un haut relief figurant la Nativité (inv. Arb. 1329). Sortant des cartons habituels, le groupe représente la Vierge, allongée dans une banquette au caractère rustique, donne le sein à l'Enfant Jésus, alors que Joseph, prostré au pied de la couchette observe à genou cette scène attendrissante, tout en égrenant les perles de son chapelet (fig. 4). Cette sculpture en partie maladroite est plus ancienne que celle de *La Fuite en Égypte*, elle doit dater du dernier quart du XV<sup>e</sup> siècle. Son origine précise est inconnue mais l'on sait qu'elle « *provient d'un monastère dijonnais* » (9). Pourquoi ne pas l'attribuer à la Sainte-Chapelle où le culte marial trouverait là une nouvelle marque de l'attachement populaire des Dijonnais et de leurs édiles (10) ?

## Un groupe sculpté en résonance avec le siège de 1513 ?

Le thème de *La Fuite en Égypte* n'est pas une originalité plastique mise en avant à la fin du Moyen Âge. Les églises de Bourgogne conservent de belles représentations romanes sur leurs chapiteaux ; pensons par exemple à ceux de Saint-Lazare d'Autun ou de Saint-Andoche de Saulieu (XII<sup>e</sup> siècle) dont les motifs concentriques des disques (solaires ?), situés sous les pattes de l'âne, donnent un caractère majestueux et hors du réel à cet épisode dramatique.

Pour ce début du XVI<sup>e</sup> siècle, Véronique Boucherat indique que peu d'œuvres figurent ce thème en Bourgogne. Elle indique l'exemplaire conservé dans l'église de Ruffey-lès-Beaune et celui, fragmentaire, devant provenir de l'église Notre-Dame du Châtel d'Autun, actuellement conservé au Musée Rolin (11). La spécialiste, à juste titre, effectue des parallèles et avance une influence champenoise et même troyenne, à notre groupe sculpté. Elle trouve une parenté troublante avec la Vierge à l'Enfant de la Chapelle de Saint-Aventin de Verrières, dans l'Aube (12). Une brillante exposition présentée en 2009 en l'église Saint-Jean-au-marché de Troyes, a montré l'originalité et la richesse en nombre de la sculpture de ce "beau XVI<sup>e</sup> siècle" en terres de Champagne (13). Il a dû connaître un succès certain auprès des commanditaires dijonnais.

Toutefois, même si cette période est un peu en creux dans les documents d'archives, certains artistes existent bel et bien à Dijon. C'est tout le mérite de Pierre Camp d'avoir rassemblé la documentation disponible sur "les imageurs bourguignons de la fin du Moyen Âge". Il nous fait connaître des sculpteurs, demeurés dans l'ombre, qui pourraient bien avoir exécuté les œuvres que nous contemplons dans nos églises ou dans nos musées. Pour l'auteur, « *en 1500, le seul imageur connu était Cornille Harmarin* ». C'est à lui que l'on fit appel pour la sculpture des armes de France sur les piliers de la Sainte-Chapelle et sur la tour Saint-Médard, juste retour des largesses du Roi Louis XII en faveur de l'édifice (14). Pierre Camp insiste sur un point quant au style de Marin (ou Harmarin), qui entre en résonance de manière singulière avec les traits conservés de notre groupe : traitement nouveau de la draperie allié au calme de l'attitude et à la douceur des visages, illustrant à merveille le thème de la "détente" (15).

Rappelons enfin, et c'est une date anniversaire, que les débuts du XVI<sup>e</sup> siècle sont marqués par les conflits entre royaume de France et puissances étrangères coalisées. Le siège de 1513 en est un épisode marquant pour les Dijonnais. La ferveur populaire attribue la sortie de cet affrontement, à tort ou à raison, au pouvoir de la Vierge noire de l'église Notre-Dame que l'on a mise en avant lors d'une procession dans tout Dijon. Son culte a dû connaître un succès grandissant à la suite de cette issue heureuse. Cornille Harmarin, installé dans la paroisse Notre-Dame dès le mois d'août 1500 et dont la carrière est attestée pendant une durée de vingt et un ans (16), a peut-être profité de cette ferveur renouvelée en direction de la Vierge et de la Sainte Famille pour proposer ses services en vue d'exécuter des groupes sculptés magnifiant les épisodes de la vie mariale. C'est une hypothèse que les historiens d'Art devront confronter aux regards des reliefs parvenus jusqu'à nous.

## NOTES

1. BOUCHERAT Véronique, *Fuite en Égypte*, dans M. JANNET-VALLAT et F. JOUBERT (dir.), *Sculpture médiévale en Bourgogne - Collection lapidaire du Musée archéologique de Dijon*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon et Musée archéologique de Dijon, 2000, p. 313-315.

2. Le jeu des Mérelles ou de la Marelle, est « déjà connu à l'époque romaine ... toujours très à la mode au Moyen Âge, il est encore connu de nos jours sous le nom de Jeu du Moulin. Le terme latin *merellus*, qui signifie pion, serait à l'origine du nom. Au XIV<sup>e</sup> siècle, il est apparemment très populaire et des manuscrits conservés à Paris en donnent les règles, le principe de base étant d'aligner trois pions sur une même ligne droite en dépit des coups de l'adversaire » : BREYER Catherine, *Jeux et jouets à travers les âges - Histoire et règles de jeux égyptiens, antiques et médiévaux*, Bruxelles, Edition Safran, 2010, p.140-145.

3. Voir, dans ce même Bulletin n° 13, les dessins de François Rude illustrant pour Louis-Bénigne Baudot la découverte du « satyre de Jouey » effectuée en 1808, dans le Ms 2293, conservé à la Bibliothèque municipale de Dijon.

4. SÉCULA Didier et BORLÉE Denise, « Sainte-Chapelle », dans M. JANNET-VALLAT et F. JOUBERT (dir.), *Sculpture médiévale en Bourgogne - Collection lapidaire du Musée archéologique de Dijon*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon et Musée archéologique de Dijon, 2000, p. 197-204. Citation p. 202-203.

5. CHEDEAU Catherine, *Les débuts de la Renaissance à Dijon, 1495-1549*, thèse de Doctorat, Université de Paris IV - Sorbonne, 1992, p. 171-172. Cité par SÉCULA et BORLÉE 2000, op.cit., note 24, p. 203. Voir aussi : CHÉDEAU Catherine, *Les Arts à Dijon au XVI<sup>e</sup> siècle : les débuts de la Renaissance 1494-1551*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1999, 388 p., 286 ill.

6. *Op. cit.* n.1, p. 314.

7. L'étude incontournable concernant la Sainte-Chapelle demeure : ARBAUMONT Jules d', « Essai historique sur la Sainte-Chapelle de Dijon », dans *Mémoires CACO*, VI, 1861-1864, p. 63-184, 6 Pl. Dans la planche II qui suit l'article, on remarque la chapelle de la Trémouille au n° 25, le long du bas-côté oriental, dans l'angle sud-est de la Sainte-Chapelle. Elle aurait été construite au XV<sup>e</sup> siècle (note 2, p. 89). Jules d'Arbaumont signale également un superbe vitrail près de la chapelle de la Sainte-Hostie : « en une très-belle vitre d'un autel de la Trémouille était une effigie à genoux à visage découvert » (p. 114-115). Il mentionne aussi que Jean de la Trémouille, sire de Jouvelles, et sa femme Jacqueline d'Amboise étaient représentés sur les vitres de la chapelle de la Trémouille ou des Biches (p.115). Cette chapelle fut fondée par Guillaume de la Trémouille, comte de Joigny, mort en 1397 (note 2, p. 115).

8. *Op. cit.* n.1, p. 314.

9. DALOZ Françoise, « Nativité », dans M. JANNET-VALLAT et F. JOUBERT (dir.), *Sculpture médiévale en Bourgogne - Collection lapidaire du Musée archéologique de Dijon*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon et Musée archéologique de Dijon, 2000, p. 308-311.

10. Nous n'avons pas encore pris le temps de compiler les listes des saisies révolutionnaires issues des couvents et autres bâtiments religieux de Dijon. C'est une piste possible qui permettrait d'avancer sur la provenance locale de cette Nativité.

11. *Op. cit.* n.1, p. 314 et note 4, p. 315.

12. *Ibid.* p. 314 et fig. 106, p. 315.

13. PROVENCE Jacky, LEROY Pierre-Eugène, HERMANT Maxence et BOUCHERAT Véronique, (collectif), *Le beau XVI<sup>e</sup> siècle : chefs-d'œuvre de la sculpture en Champagne*, Éditions Hazan, Paris, 2009.

14. CAMP Pierre, « Les Imageurs bourguignons de la fin du Moyen Âge », *Les Cahiers du Vieux-Dijon*, n° 17-18, Dijon, 1990, p. 219-230. Pour la citation, p. 220.

15. *Ibid.* p. 227.

16. *Ibid.*, p. 219.