



Technè

La science au service de l'histoire de l'art et de la
préservation des biens culturels

39 | 2014

**La polychromie des sculptures françaises au Moyen
Âge**

La Vierge à l'Enfant dite de Saint-Sauveur (Lille, palais des Beaux-Arts) : un exceptionnel témoignage de la sculpture des Pays-Bas bourguignons

*The Virgin and child, known as the Virgin and Child from the Church of
Saint-Sauveur (Lille, Palais des Beaux-Arts): an exceptional example of
Burgundian Netherlandish sculpture*

**Laetitia Barragué-Zouita, Marie-Emmanuelle Meyohas et Clémence
Raynaud**



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/technè/12584>
ISSN : 2534-5168

Éditeur

C2RMF

Édition imprimée

Date de publication : 2 juillet 2014
Pagination : 114-121
ISBN : 978-2-7118-6160-6
ISSN : 1254-7867

Référence électronique

Laetitia Barragué-Zouita, Marie-Emmanuelle Meyohas et Clémence Raynaud, « La Vierge à l'Enfant dite de Saint-Sauveur (Lille, palais des Beaux-Arts) : un exceptionnel témoignage de la sculpture des Pays-Bas bourguignons », *Technè* [En ligne], 39 | 2014, mis en ligne le 02 juillet 2014, consulté le 08 avril 2023. URL : <http://journals.openedition.org/technè/12584>



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Laetitia Barragué-Zouita
Marie-Emmanuelle Meyohas
Clémence Raynaud

La Vierge à l'Enfant dite de Saint-Sauveur (Lille, palais des Beaux-Arts) : un exceptionnel témoignage de la sculpture des Pays-Bas bourguignons

The Virgin and child, known as the Virgin and Child from the Church of Saint-Sauveur (Lille, Palais des Beaux-Arts) : an exceptional example of Burgundian Netherlandish sculpture

114

Résumé. *La Vierge à l'Enfant dite de Saint-Sauveur, chef-d'œuvre du palais des Beaux-Arts de Lille (inv. A1), a fait l'objet d'une restauration fondamentale entre 1994 et 1997. Cette opération sans précédent au Service de restauration des musées de France a donné lieu à un examen approfondi des techniques de mise en œuvre et de polychromie d'une sculpture monumentale en pierre, dont peu d'exemples avaient jusqu'alors été étudiés. Le dégageant a mis en évidence l'exceptionnelle qualité de la couche originale et son remarquable état de conservation. Celle-ci se distingue par la prédominance de l'or, notamment sur les vêtements dont les décors, particulièrement raffinés, suggèrent subtilement la texture et le poids des riches étoffes.*

Mots-clés. *Sculpture, pierre, polychromie, dorure à la mixtion, glacis, restauration, dégageant de polychromie, Lille, Vierge à l'Enfant, XV^e siècle.*

Abstract. *The Virgin and Child, known as the Virgin and Child from the Church of Saint-Sauveur, a masterpiece now in the Palais des Beaux-Arts, Lille, was the subject of an extensive restoration between 1994 and 1997. This unprecedented operation undertaken by the Musées de France Restoration Department entailed an in-depth investigation into production techniques and the application of polychromy to a monumental stone sculpture, few examples of which had been previously studied. The removal of overpaint revealed the exceptional quality of the original layer of paint and its remarkable condition. What was truly outstanding was the predominant use of gold, notably on the garments, whose particularly refined decorative patterns suggest the texture and weight of rich fabrics.*

Keywords. *Sculpture, stone, polychromy, gilding with binder, glaze, restoration, removal of overpaint, Lille, Virgin and Child, 15th century.*

Historique de l'œuvre

Fleuron de la collection de sculptures médiévales du musée de Lille, la *Vierge à l'Enfant dite de Saint-Sauveur*¹ est une sculpture remarquable par sa qualité d'exécution. L'étude historique d'une telle œuvre s'avère difficile car nous ne disposons à ce jour d'aucun document attestant son origine. L'appartenance au décor de l'église Saint-Sauveur de Lille, édifiée au XIV^e siècle puis intégralement reconstruite à la fin du XIX^e siècle, repose uniquement sur une mention d'un cartel écrit entre 1913 et 1933, sans que cette information puisse être confirmée ou non².

Avant son entrée au musée de Lille, la *Vierge à l'Enfant* appartenait à Pierre Gentil-Descamps, un notable lillois membre de la Commission historique du Nord de 1840 à son décès en avril 1863. Son hôtel particulier abritait une importante collection d'œuvres d'art, d'éléments architecturaux et de documents d'archives ayant trait à l'histoire régionale, notamment « une grande statue colorisée de la Vierge » exposée parmi d'autres objets dans la cour de l'édifice, au-dessus

d'une marquise³. La *Vierge dite de Saint-Sauveur*, qui pourrait correspondre à cette description très sommaire, fut donnée avec d'autres œuvres au musée de Lille en 1867 ou 1868 par la famille Gentil.

La mention la plus ancienne de l'œuvre au musée est due à Marcel Nicolle, conservateur adjoint puis administrateur entre 1892 et 1897; il signale « une grande Vierge en pierre, du XV^e siècle, qui a conservé sous le badigeon une importante partie de sa polychromie et de sa dorure⁴ ». Une description analogue est donnée en 1904 par Louis Gonse⁵.

Deux provenances différentes sont proposées par les historiens de l'art. En 1966, Theodor Müller suggère le premier une production du nord de la France⁶; en 1994, John W. Steyaert cite également la *Vierge* comme une sculpture lilloise inspirée d'un modèle tournaisien⁷; Robert Didier situe sa production à Lille vers 1480⁸. En parallèle, Albert Châtelet rapproche en 1970 la *Vierge à l'Enfant* de l'art tournaisien de la première moitié du XV^e siècle⁹. Cette proposition est maintenue par Hervé Oursel à l'occasion de l'exposition organisée en 1978-1979 à Lille sur la sculpture médiévale du

Laetitia Barragué-Zouita, conservateur du patrimoine, département du Moyen Âge et de la Renaissance, palais des Beaux-Arts de Lille (lbarrague@mairie-lille.fr). Marie-Emmanuelle Meyohas, restauratrice du patrimoine (me.meyohas@gmail.com). Clémence Raynaud, conservateur du patrimoine, musée de l'Air et de l'Espace (clemence.raynaud@museeairespace.fr).



Fig. 1. La Vierge à l'Enfant dite de Saint-Sauveur, troisième quart du XV^e siècle (H.: 1,67 m; l.: 0,47; Pr.: 0,33; don de la famille Gentil en 1867-1868), Lille, palais des Beaux-Arts, inv. A1: vue générale après restauration. © C2RMF/Anne Chauvet.



Fig. 2. La Vierge à l'Enfant dite de Saint-Sauveur (Lille, palais des Beaux-Arts). Vue avant restauration. © Palais des Beaux-Arts de Lille/studio Géronal.

nord de la France¹⁰. C'est à la suite de cet événement que des prélèvements sont effectués pour des examens et analyses par le LRMF¹¹; ce dernier conclut à la présence d'une polychromie ancienne, dont l'état de conservation doit être évalué de manière plus complète.

La décision de restaurer la *Vierge dite de Saint-Sauveur* s'est inscrite dans le cadre du chantier de restauration des collections entrepris en vue de la rénovation du palais des Beaux-Arts entre 1991 et 1997. L'analyse technique et la restauration se sont accompagnées d'une étude plus approfondie de l'œuvre par Peter Keller en 1995¹², puis par Marie-Hélène Lavallée en 1997¹³. Leurs recherches ont confirmé le manque de sources historiques et la difficulté à trouver des œuvres comparables à la *Vierge de Lille*; les nouvelles hypothèses formulées ont été reprises dans les publications ultérieures du palais des Beaux-Arts¹⁴.

116

La sculpture

La statue est taillée dans de la craie de Hordain¹⁵, un calcaire du crétacé blanc grisâtre, contenant des restes de coquillages et des grains de glauconie. Cette pierre, issue de carrières souterraines situées au sud-est de Lille, entre Cambrai et Valenciennes, était très appréciée pour la finesse de son grain et l'absence de silex que l'on trouve souvent intégrés dans les craies. Elle a été exploitée depuis l'Antiquité et durant le Moyen Âge tant pour la sculpture que pour la construction¹⁶.

La sculpture était destinée à être adossée; en effet, le revers n'est pas sculpté. La position de la tête, inclinée vers l'avant, incite à penser que cette œuvre monumentale était conçue pour être présentée en hauteur dans un cadre architectural.

Le dessus de la tête de la Vierge, taillé en retrait, possède une forme cylindrique sur laquelle venait s'ajuster une couronne rapportée. Celle-ci, aujourd'hui disparue, pouvait être en bois ou, plus vraisemblablement, en pierre ou en métal précieux. Des petites cavités, dont certaines apparaissent encore sur l'arête supérieure du dessus de la tête, retenaient les éléments qui la fixaient. Le choix de rapporter la couronne dans un matériau différent, dont il existe de nombreux exemples sur des sculptures en pierre de plus petite dimension, est plus rare sur les sculptures monumentales. Il témoigne du caractère précieux attaché à cette œuvre.

Le travail du sculpteur révèle une grande maîtrise. Les mèches de cheveux ont été finement taillées avec un petit ciseau droit dont le tracé en longs méplats a été volontairement laissé visible.

Les plis des vêtements ont été profondément creusés avec des ciseaux de tailles différentes.

Les chairs sont finement lissées, mais la surface de la pierre est trop érodée pour que soient décelables les traces des outils employés pour la finition. Seuls quelques fins sillons laissés par une ripe sont conservés à la surface du manteau.

L'examen de l'état de conservation de la pierre apporte plusieurs informations sur l'histoire matérielle de l'œuvre qui sont pourtant difficiles à interpréter, étant donné l'absence de sources fiables. La première intervention importante réalisée sur la sculpture est une retaille assez grossière de chaque côté de la figure qui en réduit la largeur d'environ quinze centimètres. Cette intervention doit être mise en relation avec un changement d'emplacement. Elle est sans doute assez tardive (XVII^e-XVIII^e siècle?) car le premier repeint, de qualité médiocre, recouvre les parties retaillées, et la polychromie originale était déjà très lacunaire quand il a été posé.

Une autre intervention importante sur la pierre a été la séparation de la tête de la Vierge. Cette intervention, pratiquée selon toute vraisemblance à la Révolution, a été réalisée avec soin, ce qui laisse penser qu'elle a été commandée à un sculpteur et qu'il ne s'agit pas d'un acte de vandalisme. En effet, non seulement l'ensemble de la tête et le visage ont été entièrement préservés, mais le tracé régulier de la ligne de découpe et le soin apporté à ne pas perdre de matière ne peuvent être associés qu'au travail d'un sculpteur. Il est vraisemblable par ailleurs que la tête, mise à l'abri, est restée peu de temps séparée du corps, puisque l'ensemble des repeints qui recouvrent la polychromie originale revêt également la tête. Ces dernières interventions ainsi que l'application d'un badigeon sont difficiles à dater.

Par la suite, l'œuvre fut présentée à l'extérieur au sein de l'hôtel particulier de la famille Gentil, d'où la présence de croûtes noires sur le dernier badigeon.

L'œuvre a subi de nombreux accidents après son entrée dans les collections du musée de Lille. Il est difficile de dater la disparition des bras et de la tête de l'Enfant ainsi que celle de la main gauche de la Vierge, mais les nombreuses cassures, essentiellement situées sur les sommets des plis, sont postérieures à 1868 : en effet, elles ne sont recouvertes ni de repeint ni même de croûte noire.

Recouverte par cinq repeints colorés et un badigeon, la polychromie originale était à peine décelable. L'examen sous loupe binoculaire et les analyses effectuées par le LRMF¹⁷ ont montré que l'ensemble des repeints ne pouvait être antérieur au XVII^e siècle. Dès la première intervention, plus aucune distinction n'a été faite entre l'intérieur et l'extérieur des vêtements, ni même entre certains des vêtements, ce qui rendait extrêmement confus le jeu des plis. Les dorures ont été limitées à certaines bordures et à la chevelure de la Vierge et, lors des repeints successifs, elles devaient disparaître complètement pour être remplacées par du brun ou du jaune.

La restauration

L'aspect de la *Vierge à l'Enfant* était, avant sa restauration (fig. 2), extrêmement contrasté, la pierre très blanche des parties érodées tranchant vivement avec les surfaces recouvertes de croûtes noires. Par ailleurs, les derniers repeints colorés présentaient de nombreux soulèvements dont certains, en se détachant, avaient arraché les couches les plus anciennes.



Fig. 3. Le visage de la Vierge en cours de dégagement.
© C2RMF/Anne Chauvet.

À l'issue d'une étude préalable menée en collaboration avec le Laboratoire de recherche des monuments historiques et le Laboratoire de recherche des musées de France, l'option d'une simple opération de conservation fut rejetée au profit d'une restauration incluant le dégagement de la polychromie originale, dont l'étude préalable avait révélé l'extrême raffinement¹⁸. Conduite de 1994 à 1997, cette restauration occupe une place particulière dans l'histoire du traitement des polychromies au sein des musées de France puisqu'elle constitue la première opération de dégagement pratiquée sur une statue en pierre polychromée de cette dimension (H. 1,67 m) au Service de restauration des musées de France (SRMF). L'intervention était d'autant plus complexe qu'à l'importance de la surface de polychromie à dégager s'ajoutait le nombre des repeints superposés qui recouvraient la couche originale. Réalisée par une équipe de cinq restauratrices, l'élimination des repeints, effectuée au scalpel sous loupe binoculaire parallèlement au refixage de la polychromie¹⁹ (fig. 3), s'est avérée particulièrement délicate du fait de l'adhérence de la couche de préparation blanche appliquée sur la polychromie originale lors de la réalisation du premier repeint. Sur la chevelure dorée de la Vierge, le premier repeint a cependant été conservé en raison de l'état extrêmement lacunaire de la dorure originale, laissant très apparente la mixtion orangée sous-jacente. Ce choix d'ordre esthétique a paru acceptable

dans la mesure où le repeint était proche de la polychromie originale.

À l'issue du dégagement, la pierre calcaire, pulvérulente dans la partie inférieure de la statue, a été consolidée par imprégnation au pinceau de silicate d'éthyle²⁰. Dans un second temps, les zones où la pierre est découverte par les lacunes ont été nettoyées par micro-abrasion (poudre d'oxyde d'alumine) sur la face. Au revers, l'encrassement était beaucoup plus important et l'absence de polychromie permettait un traitement par gel²¹.

Parallèlement, la tête, mal positionnée lors d'un ancien collage, a été démontée puis remontée au moyen d'un goujon en laiton à double fourreau après extraction de l'ancien goujon en fer²².

Les retouches ont été limitées. Les lacunes de la polychromie n'ont été traitées que dans la mesure où elles perturbaient fortement la perception de l'œuvre. Ainsi, les zones lacunaires localisées dans la dorure des vêtements de la Vierge n'ont pas été retouchées car la mixtion et le bouche-pores sous-jacents, d'une tonalité orangée, ne contrastaient pas avec les vestiges de dorure. En revanche, sur les visages de la Vierge et de l'Enfant, le bouche-pores tranchait vivement avec la tonalité opaline des carnations. Celui-ci, visible dans les lacunes, a donc été retouché au moyen de pigments au mastic²³, plus couvrants que l'aquarelle. Par ailleurs, la



Fig. 4. Détail de l'orfroi du manteau et du surcot doublé d'hermine, après restauration. © C2RMF/Anne Chauvet.

mixtion orange qui apparaissait dans les lacunes de la couche noire de l'orfroi a également fait l'objet de quelques retouches, exécutées à l'aquarelle. Enfin, une couche protectrice²⁴ a été appliquée sur les surfaces dorées.

La polychromie originale

Sous les repeints, la polychromie originale était, contre toute attente, remarquablement conservée. En effet, lors de l'application du premier repeint, celle-ci n'a subi aucun grattage et la présence de dépôts épais de poussière conservés dans les creux des volumes sculptés a montré qu'aucune intervention préalable de nettoyage n'a été effectuée.

La polychromie originale se distingue par l'éclat de l'or qui domine sur l'ensemble des vêtements et par le raffinement qu'apporte la variété des décors enrichissant les surfaces dorées (fig. 1). Le peintre ne s'est pas limité à la mise en couleur de la surface, il a également cherché à suggérer la variété des matériaux et la texture des riches étoffes qui n'ont pas été indiquées dans la pierre.

Cette polychromie, comme il est habituel au Moyen Âge, a été réalisée par la superposition de plusieurs couches. Tout d'abord, la surface de la pierre a été recouverte d'un



Fig. 5. Détail du volant de la robe, après restauration : décor peint en bleu azurite sur dorure à la mixtion. © C2RMF/Anne Chauvet.

bouche-pores de couleur orangée constitué de pigments au plomb mêlés de grains de vermillon²⁵, destiné à rendre la surface lisse et imperméable. Puis les surfaces destinées à être dorées ont été recouvertes d'une mixtion orangée. L'extérieur du manteau de la Vierge a été entièrement doré, puis rehaussé d'une large bordure inscrite en lettres latines, encadrée de décors de glacis diversement colorés (fig. 4). L'inscription, aux larges et belles lettres qui suivent le mouvement du bord du manteau, est de facture remarquable. La technique utilisée pour tracer les lettres, dont on discerne encore les mots « Beata Maria », est particulière : la bordure a été peinte en noir directement sur la mixtion, puis, sur ce fond sombre, les lettres ont été tracées en léger relief avec un pinceau chargé d'une épaisse mixtion ocre, et elles ont ensuite été dorées puis soulignées par endroits d'un fin tracé blanc qui, en suggérant un reflet, en accentue le relief.

La bande portant l'inscription est encadrée de frises ornées de motifs quadrilobés où alternent les glacis verts et rouges²⁶. La frise la plus large évoque des cabochons de verre ou de pierres appliqués sur un tissu, de fines stries noires ombrant le motif pour lui donner du relief.

L'intérieur du manteau est peint en bleu azurite posé sur une couche noire. La robe du dessus, visible sur le buste et sur un pan triangulaire qui dépasse au bas du manteau (fig. 5),

est entièrement dorée et recouverte d'un décor de glacis rouge désormais trop usé pour permettre d'en reconnaître le dessin. La bordure du vêtement est peinte en blanc²⁷ et marquée de motifs noirs ombrés de gris à l'imitation d'une fourrure d'hermine.

Le délicat tracé des plis francs de la robe du dessus suggère la légèreté de l'étoffe et contraste avec la lourdeur du manteau qui la recouvre. Elle est entièrement dorée et la surface de l'or est animée d'un motif floral peint avec du bleu azurite évoquant le décor d'une soierie façonnée de type lampas (fig. 5). Sous cette robe, au niveau de l'encolure, apparaît le seul vêtement qui ne soit pas doré : une fine chemise blanche soulignée de deux lignes rouge vif.

L'éclat de la dorure sur mixtion est donc prédominant sur l'ensemble des vêtements de la Vierge, mais les décors qui l'animent confèrent un aspect différent à chaque étoffe évoquée : les galons richement ornés du manteau ajoutent à son ampleur et à son poids, les fins décors de glacis rouge de la robe du dessus et sa doublure à l'imitation de l'hermine suggèrent à la fois l'épaisseur et la légèreté du vêtement, tandis que le raffinement du motif floral de la robe contribue à rappeler la souplesse de l'étoffe soulignée par le tracé des plis.

L'étude stratigraphique sous loupe binoculaire des carnations a montré, dans les lacunes, qu'avant même l'application du bouche-pores, une couche colorée a été appliquée directement sur la pierre, sur les yeux et sur la bouche de la Vierge. La sclérotique a été peinte en gris bleu, l'iris peint en gris pâle a été entouré d'une ligne noire, la pupille ne semble pas avoir été marquée. Les lèvres ont été colorées en rose pâle²⁸. Cette couche pourrait être interprétée comme des essais de couleur ou des indications pour l'application de la polychromie définitive.

Par la suite, le bouche-pores a été appliqué, puis une mixtion orangée a été posée sur la chevelure qui a été dorée. Les carnations ont été peintes en dernier lieu. Extrêmement fines, pâles et nuancées, ces dernières sont constituées d'une couche de blanc de plomb contenant des grains de cinabre broyé et de minium dans un liant huileux²⁹ : sur le visage, presque blanc, le bas du front, le dessous des yeux, les joues et le menton sont ombrés de rose plus soutenu (fig. 6). L'intérieur des narines est marqué de glacis rouge. Les traits du visage, nettement dessinés, sont traités avec raffinement : les lèvres roses sont rehaussées d'une ligne de glacis rouge qui les met en valeur et marque la commissure. Le bord des yeux est souligné d'un trait noir, le bord des paupières inférieures d'un trait brun rouge. La sclérotique est nuancée de bleu pâle ; les iris, entourés d'une ligne brun foncé, sont brun clair. Un trait fin, brun roux, marque le bord supérieur des paupières ; au-dessus, haut placé, est tracé l'arc des sourcils en brun foncé posé sur une ligne brun clair. La main de la Vierge, tout comme les carnations de l'Enfant qu'elle porte, sont également très pâles et nuancées de rose plus foncé.

Au cours des repeints successifs, les traits du visage ont perdu beaucoup de la précision de leur tracé. Par ailleurs, la ligne des sourcils a été placée plus bas à chaque repeint, se rapprochant progressivement de la paupière supérieure, ce

qui modifiait l'expression de douceur émerveillée du visage de la Vierge.

La restauration de la *Vierge à l'Enfant* aura permis de dégager une polychromie exceptionnelle où la délicatesse et la précision apportées à la réalisation des carnations est en parfait accord avec la préciosité des vêtements, dont la cohérence a pu être à nouveau mise en lumière. En outre, l'étude et la restauration de cette œuvre auront été l'occasion de se livrer à l'examen approfondi des techniques de mise en œuvre et de polychromie d'une sculpture monumentale en pierre polychromée de la fin du Moyen Âge dont peu d'exemples avaient alors été étudiés.

Éléments d'analyse stylistique

L'intervention menée au sein du SRMF a permis de confirmer l'hypothèse selon laquelle la sculpture fut le fruit d'une commande très prestigieuse. S'il est difficile de se prononcer sur sa provenance exacte, il est raisonnable de penser que l'œuvre a été exécutée pour un établissement religieux de Lille ou des villes alentour. Au vu de ses dimensions, il est en effet probable qu'elle n'ait pas été déplacée sur une grande distance avant son acquisition par Pierre Gentil-Descamps, amateur d'histoire locale.



Fig. 6. Le visage de la Vierge, après restauration.
© C2RMF/Anne Chauvet.



Fig. 7. *Vierge à l'Enfant*,
église paroissiale de
Gravelines (Nord),
milieu ou deuxième
moitié du XV^e siècle,
bois polychromé
(H. 97 cm, l. 40 cm),
Lille, musée diocésain.
© Laetitia Barragué-
Zouita.

Il est de même impossible de proposer en l'état actuel de la recherche un lieu de production précis. La pierre de Hordain, dont les carrières sont toutes proches de celles de la pierre d'Avesnes, près de Douai, a été utilisée par les grands centres de production en Flandre, Hainaut et Brabant, le transport des pierres s'effectuant par bateau via l'Escaut³⁰. Le palais des Beaux-Arts conserve d'autres exemples de sculptures en craie de Hordain, notamment une console en forme d'ange (inv. 2011.0.1) et une *Sainte Catherine* (inv. A 28).

Du point de vue stylistique, la statue, à la silhouette longiligne et au hanchement subtil, se distingue par ses proportions: la partie inférieure du corps, masquée par un ample manteau, est très élancée, mettant en relief les dimensions réduites du buste. La forme du visage, inscrit dans un long ovale, est très originale: le long nez droit est placé dans l'alignement du front proéminent; les yeux effilés sont prolongés d'une ligne renflée, et surmontés d'une paupière bombée, dont le relief est souligné par un léger bourrelet en partie supérieure. La bouche étroite est mise en valeur par le creusement marqué des commissures des lèvres. L'élongation raffinée des formes se retrouve sur la main droite et la figure de l'Enfant. Le traitement du manteau présente quant à lui une succession de plis heurtés et de lignes brisées associés à de longs plis tubulaires.



Fig. 8. *Ange*, troisième quart du XV^e siècle, Lille, palais des Beaux-Arts. © RMN-Grand Palais/René-Gabriel Ojéda.

Ce type féminin original ne permet pas de proposer des comparaisons précises. Cependant, l'approche générale de la forme et du volume s'inscrit dans la production de sculptures des anciens Pays-Bas de la seconde moitié du XV^e siècle. Quelques rares exemples conservés localement peuvent ainsi être mis en relation avec la *Vierge dite de Saint-Sauveur*. Citons une *Vierge à l'Enfant* en bois conservée au musée diocésain de Lille (fig. 7) et provenant de l'église de Gravelines: les drapés, traités plus sommairement, sont organisés de manière similaire. Une comparaison plus détaillée est délicate car la statue, au visage certainement retaillé, est couverte d'une polychromie épaisse (du XIX^e siècle?). De manière générale, ces deux œuvres procèdent d'une même ambiance stylistique qui témoigne d'influences de la sculpture brabançonne, à l'exemple d'une *Vierge* du couvent des Carmes de Bruxelles,

attribuée par John W. Steyaert à un atelier anversois des années 1460-1480³¹.

Un rapprochement de la *Vierge dite de Saint-Sauveur* avec deux anges (fig. 8) exposés à ses côtés au palais des Beaux-Arts de Lille (inv. LAP PR 14-1 et 14-2), également exécutés en pierre de Hordain, a été proposé par Marie-Hélène Lavallée³². La provenance des statues, qui devaient porter des encensoirs et être placées de part et d'autre d'une œuvre monumentale, n'est pas connue; une origine locale sous l'emprise de l'art tournaisien a été avancée³³. Exécutés dans un volume plus réduit, les anges sont moins élancés; leurs visages juvéniles sont plus charnus et encadrés de boucles hérissées. En dépit de ces différences de traitement et d'un état de surface moins bien préservé, la proximité avec la *Vierge à l'Enfant* est manifeste dans l'exécution des détails des visages ainsi que des grands plis tubulaires et géométriques qui animent les costumes. Ces figures nous semblent procéder d'un atelier proche de celui qui a exécuté la statue féminine.

Ce faisceau d'indices incite à attribuer la *Vierge à l'Enfant* à un atelier de Lille ou de sa région, de même que les deux anges, et à situer l'exécution de ces œuvres durant le troisième quart du XV^e siècle. Ces éléments stylistiques ne sont que le point de départ d'une étude qui demande à être approfondie en procédant à des recherches systématiques sur les sculptures exécutées en pierre de Hordain ou d'Avesnes, mais également sur les œuvres polychromées en Flandre et Hainaut durant la seconde moitié du XV^e siècle.

Remerciements

Les auteurs tiennent à remercier Sophie Guillot de Suduiraut et Pierre-Yves Le Pogam pour leur relecture très attentive et leurs précieuses remarques.

Notes

Intervention

Restauration: Marie-Emmanuelle Meyohas (mandataire), Pascale Klein, Juliette Levy-Hinstin, avec l'aide de Christine Devos et de Guylaine Mary. Intervention réalisée sous le contrôle de France Dijoud, chef du SRMF, d'Emmanuelle Héran et de Dominique Vila, conservateurs du patrimoine, successivement chefs de la filière Sculpture au SRMF. Analyses: Sylvie Colinart (LRMF). Annie Blanc (LRMH). Documentation: Clémence Raynaud (SRMF).

1. La majorité des références citant la *Vierge de Saint-Sauveur* ont été relevées par Peter Keller (Keller, 1995, *La Vierge dite de Saint-Sauveur du musée des Beaux-Arts de Lille*, mémoire de muséologie de l'École du Louvre sous la direction de F. Dijoud et N. Volle).

2. Keller, 1995, p. 4-5.

3. Caloine, 1856, p. 24.

4. Nicolle, 1899, publié de nouveau dans Nicolle M., 1923, p. 157.

5. Gonse, 1904, T. II p. 209.

6. Müller, 1966, p. 84.

7. Steyaert, 1994, p. 338.

8. Didier, 2003, n° 603, p. 469, fig. p. 467.

9. Châtelet, 1970, n° 7, p. 30-31.

10. Oursel, 1978, n° 73, p. 145-146.

Voir aussi Oursel, 1984, p. 74.

11. C2RMF, dossier n° FZ26663, rapport de J.-P. Rioux, 11 avril 1979.

12. Keller, 1995.

13. Lavallée, 1997, p. 90-91.

14. *Guide des collections*, 1997, p. 46-47; Tapié, 2006, p. 35.

15. Identifiée par Annie Blanc, LRMH, 1995. Il s'agit d'une craie turonienne qui appartient à une formation géologique située dans le bassin de l'Escaut où de nombreuses carrières ont été exploitées.

16. Exemples de sculptures réalisées dans cette craie: le *Transi* de Guillaume de Harcigny, daté de la fin du XIV^e siècle, conservé au musée de Laon, un roi en armure conservé au musée du Louvre (RF687). Nombreux exemples d'utilisation pour la construction: hôtel de ville d'Audenarde, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule à Bruxelles, cathédrale de Tournai, constructions à Louvain, Gand, etc. Ces informations ont été recueillies auprès de Lise Leroux, LRMH.

17. Une première étude a été effectuée en 1979 par J.-P. Rioux. Une deuxième étude a été réalisée dans le cadre de la restauration: rapport d'étude n° 2374 par Sylvie Colinart, Stéphane Lesueur, Laurianne Robine, 1997.

18. Voir le rapport d'étude de Marie-Emmanuelle Meyohas, juillet 1994, C2RMF, dossier n° FZ26663.

19. C2RMF, dossier n° FZ26663, rapport de restauration de Marie-Emmanuelle Meyohas, mai 1998.

20. Wacker OH.

21. Mélange de bicarbonate d'ammonium et de sel disodique d'EDTA dans de l'eau déminéralisée, additionné de carboxy-méthyle-cellulose.

22. C2RMF, dossier n° FZ26663, rapport de restauration de Benoît et Sandrine Coignard, 1^{er} juin 1997.

23. Couleurs Maimeri.

24. Paraloid B 72.

25. Un bouche-pores similaire, constitué essentiellement de minium, avait été relevé sur la sculpture de la sainte Marie Madeleine provenant du jubé de la cathédrale d'Amiens, conservée au musée de Picardie d'Amiens, n° d'inv. M.P. 992.4.21; sur l'œuvre, voir en dernier lieu Exp. Naumbourg, 2011, vol. 2, n° XIV.8 (notice par P.-Y. Le Pogam).

26. Glacis vert au cuivre et glacis rouge principalement organique (fluorescent sous UV), rapport d'étude LRMF n° 2374 (voir note 17).

27. Blanc de plomb, rapport d'étude LRMF n° 2374 (voir note 17).

28. Un exemple comparable de couche d'essai [?] a été observé sur la sculpture en pierre de la sainte Marie Madeleine provenant du jubé de la cathédrale d'Amiens, sur le tronc de l'arbre placé près de la sainte: sur l'arbre, une couche verte, nettement visible sous le bouche-pores, a été appliquée directement sur la pierre.

29. C2RMF, dossier n° FZ26663, rapport de J.-P. Rioux, 11 avril 1979.

30. Courrier de Myriam Serck-Dewaide, chef de travaux à l'IRPA, 22 janvier 1997; documentation du palais des Beaux-Arts de Lille.

31. Steyaert, 1994, n° 30, p. 162-163.

32. Lavallée, 1997, p. 90-91, d'après une suggestion de Sophie Guillot de Suduiraut.

33. Steyaert, 1994, n° 56, p. 230-231