



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 polychromie de la sculpture française aux XII^e-XIII^e siècles : une esquisse

Brief report on polychromy in 12th- and 13th-century French sculpture

Pierre-Yves Le Pogam



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/technè/11991>

ISSN : 2534-5168

Éditeur

C2RMF

Édition imprimée

Date de publication : 2 juillet 2014

Pagination : 42-51

ISBN : 978-2-7118-6160-6

ISSN : 1254-7867

Référence électronique

Pierre-Yves Le Pogam, « La polychromie de la sculpture française aux XII^e-XIII^e siècles : une esquisse », *Technè* [En ligne], 39 | 2014, mis en ligne le 02 juillet 2014, consulté le 08 avril 2023. URL : <http://journals.openedition.org/technè/11991>



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/>



Fig. 1. Christ décloqué de la croix dit Christ Courajod, Bourgogne, deuxième quart du XII^e siècle, Paris, musée du Louvre, RF 1082: vue générale après restauration. © C2RMF/Anne Chauvet.

Pierre-Yves Le Pogam

La polychromie de la sculpture française aux XII^e-XIII^e siècles : une esquisse

Brief report on polychromy in 12th- and 13th-century French sculpture

Résumé. *S'il est trop tôt pour tracer une synthèse à propos de la sculpture polychromée en France à l'époque romane et dans les premières périodes de l'art gothique, les études et restaurations récentes posent de nombreuses questions : spécificité ou non de la France par rapport aux autres pays, pertinence des scansions stylistiques traditionnelles, rapports entre art monumental et sculpture mobilière. Par ailleurs, la diversité des pratiques que l'on peut observer sur les œuvres permet de nuancer les conclusions qu'on pourrait tirer de la seule lecture des sources écrites, notamment quant aux processus de création ou au sens symbolique des couleurs. Enfin, bien des champs d'analyse restent à défricher, en particulier sur l'interaction entre les différents arts de la couleur ou sur l'attitude des siècles post-médiévaux.*

Mots-clés. *Polychromie, art roman, art gothique, XII^e siècle, XIII^e siècle, sculpture mobilière, sculpture monumentale, lapis-lazuli, rapports peintres/sculpteurs, sources, pratique.*

Abstract. *While it is too early to write a summary of painted sculpture in France in the Romanesque and early Gothic periods, recent studies and restorations have raised numerous questions about whether or not French polychrome sculpture is specific in relation to other countries, about the pertinence of traditional stylistic analysis and the relationship between monumental art and movable sculpture. Furthermore, the diversity of the practices observed on works enables us to qualify the conclusions drawn from a single reading of written sources, notably concerning the creative process or the symbolism of colours. Lastly, a great amount of spadework still needs to be done in the field of analysis, particularly on the interaction between the different colour techniques or on post-medieval attitudes towards restoration.*

Keywords. *Polychromy, Romanesque art, Gothic art, 12th century, 13th century, movable sculpture, monumental sculpture, lapis lazuli, painter/sculptor relations, sources, practice.*

Les délimitations du corpus

Sculpture monumentale versus sculpture au musée

Les quelques réflexions ici proposées ont leur source dans les opérations d'analyse et de restauration ayant concerné récemment diverses sculptures conservées dans des musées français (avec quelques incursions à New York, pour des raisons de communauté de dossiers), opérations qui sont relatées et détaillées dans les études de cas publiées dans ce volume. Mais la tentative de synthèse qui les précède se devait d'englober aussi les acquis des chantiers de restauration monumentale des vingt à trente dernières années, particulièrement nombreux pour des édifices ou parties d'édifice remontant au XIII^e siècle (Amiens, Paris, Bourges, Chartres) ou datant du premier art gothique du XII^e siècle (Étampes, Senlis, Bourges, Chartres, Angers), chantiers qui ont donné lieu à un certain nombre de publications.

Mais il nous faut poser une question préalable : est-il légitime de traiter en même temps ces deux aspects, à savoir d'un côté des œuvres le plus souvent en bois, éléments d'un décor mobilier situé à l'origine à l'intérieur des édifices de culte ; de l'autre, des œuvres toujours en pierre, appartenant

à la parure monumentale et le plus souvent placées à l'extérieur des bâtiments ? Une remarque préliminaire s'impose. Les sculptures conservées dans les musées peuvent être aussi des fragments du décor monumental, arrachés à leur contexte (mais, comme par hasard, ce n'est pas le cas pour les dossiers de restauration récents qui sont ici présentés). Inversement, la sculpture mobilière peut être encore conservée dans son lieu d'origine (même si c'est peu souvent le cas) ou du moins dans un « trésor de cathédrale » ou autre lieu de conservation qui relève de l'administration des Monuments historiques (mais, ici aussi, les travaux de restauration récents qui nous concernent n'ont guère porté sur cette catégorie d'objets). Peut-on par conséquent affirmer d'emblée le caractère homogène ou non de ces deux corpus en ce qui concerne la polychromie ?

On notera d'abord qu'on rencontre souvent une qualité de réalisation particulièrement raffinée pour des œuvres destinées à demeurer à l'intérieur des édifices, à l'opposé de sculptures dont on savait, dès leur époque de création, qu'elles allaient subir au moins les outrages des intempéries. Citons à cet égard une œuvre en cours d'étude par les Monuments historiques (qui fait donc partie des exceptions à la règle énoncée ci-dessus), le tombeau du roi Dagobert élevé à

Saint-Denis vers le milieu du XIII^e siècle, avec ses décors réalisés à base de préparation estampée sur les fonds, donnant à ceux-ci un aspect entièrement gaufré¹. Ce caractère particulièrement somptueux de la polychromie des sculptures mobilières (statues, éventuellement reliquaires, autels et retables, jubés, tombeaux, etc.) s'explique bien non seulement parce que leurs créateurs pouvaient envisager *a priori* une meilleure conservation à long terme, mais aussi parce qu'il s'agit de toute façon d'œuvres de rang privilégié pour le culte chrétien. Inversement, il paraît donc naturel que pour la sculpture monumentale, aux fonctions avant tout décorative et didactique, l'éclat de la polychromie vienne la rehausser de façon plus aléatoire. Après tout, les sculptures s'inséraient dans de larges surfaces laissées non colorées ou simplement enduites, à savoir la maçonnerie. Inversement, à l'intérieur, des peintures murales pouvaient orner le nu des murs et donc constituer le support principal de la couleur dans l'édifice. De plus, le programme sculpté lui-même ne semble pas avoir toujours reçu une polychromie complète. Mais peut-être cette impression vient-elle aussi des dégradations et destructions plus radicales encore de la polychromie qu'ont eu à subir des sculptures exposées aux conditions atmosphériques, puis à la pollution, aux nettoyages agressifs et au vandalisme ? C'est pourquoi il conviendrait de vérifier ou nuancer fortement les hypothèses qui proposent parfois de reconnaître une forme de hiérarchisation des façades par les traces de polychromie, qui seraient absentes de telle ou telle zone sculptée. Ainsi, on a cru déceler au portail d'Étampes une zone basse (au niveau des ébrasements) qui aurait été dépourvue de revêtement polychromé, à l'opposé du tympan et de la voussure². Mais il faudrait bien sûr tenir compte de l'accessibilité plus grande de cette partie de la façade. De façon très juste, I. Pallot-Frossard suggère au contraire que la polychromie pouvait se rencontrer sur toutes les zones sculptées de la façade, même si l'on peut observer une concentration plus grande au niveau des portails³. Cette position nuancée est confirmée par de nombreuses études de cas, par exemple à Poitiers (Notre-Dame la Grande), Paris et Salisbury, où l'on rencontre même des pigments précieux dans les parties hautes⁴.

Ce problème de l'irrégularité de la polychromie pour la sculpture monumentale devrait être posé de manière encore plus forte pour l'intérieur des édifices. Les chapiteaux romans et gothiques étaient-ils toujours peints ? Il semble que dans certaines églises une partie seulement ait possédé un revêtement polychrome. D'autres chapiteaux semblent avoir été laissés non polychromés ou dotés d'un simple enduit⁵. Mais, en ce domaine, les observations semblent particulièrement rares et non soutenues par des examens systématiques effectués par des professionnels. Enfin, il faut probablement souligner que les partis choisis pour chaque édifice pouvaient être fortement différents dans une même période, y compris dans leur qualité technique et dans les mesures prises en vue de la conservation de la polychromie. On a pu ainsi opposer le cas de Senlis, où les couleurs des sculptures du portail, non protégées, ont dû être renouvelées rapidement et furent ensuite abritées par un porche, probablement du XIII^e siècle, et celui

de la cathédrale de Lausanne, où l'érection d'un porche monumental, prévue dès le départ, a permis la création d'un portail aux couleurs originales précieuses et subtiles⁶. Ainsi, la différence entre sculpture monumentale et sculpture mobilière n'est pas aussi nette qu'on pourrait le croire à un premier examen. D'autre part, les sculptures mobilières nous apparaissent comme fortement colorées lorsqu'elles ont conservé leur polychromie, mais c'est aussi parce qu'elles sont préservées hors de leur cadre architectural et contextuel, en tant qu'œuvres isolées, contrairement à la sculpture monumentale encore en place. En fait, elles aussi s'inséraient bien souvent, à l'origine, dans une structure monumentale où la polychromie était bien plus restreinte, comme dans une façade d'église. Prenons l'exemple du jubé de la cathédrale de Mayence, dont on a montré récemment que la polychromie originale se restreignait aux seules figures, tandis que les encadrements architecturés restaient non peints, mais étaient composés cependant de matériaux diversement colorés (grès tantôt jaune, tantôt rouge)⁷.

La géographie

Notre étude se limite à des cas français, pour mettre en valeur des restaurations récentes effectuées dans différents musées du territoire national (fig. 1). Pour autant, cela n'implique pas un *a priori* sur l'existence d'une polychromie de la sculpture qui serait proprement française. Au contraire, il faudrait vérifier les différences ou les caractères communs de cette polychromie avec celle d'œuvres allemandes, suisses, belges, scandinaves, italiennes, espagnoles, etc.⁸ Néanmoins, on connaît à l'avance un certain nombre de présupposés, qu'il pourrait s'agir de vérifier ou d'infirmar. On sait par exemple qu'il existe une préférence pour tel ou tel type de préparation et tel ou tel type de liant dans le sud ou dans le nord de l'Europe. Dans la première zone, le recours au sulfate de calcium semble plus prononcé, même si on le retrouve également au nord. Dans la seconde, la propension à utiliser le plus souvent du blanc de plomb, avec de l'huile de lin, correspond aux informations écrites, tel le *Livre des métiers* d'Étienne Boileau, un ensemble de prescriptions concernant les métiers dressé par le prévôt de Paris au milieu du XIII^e siècle. Ce qui est plus intéressant, c'est de constater que sur le chantier de Sangüesa, en Navarre, les matériaux analysés relèvent du second type, ce qui pourrait peut-être confirmer le fait que ce portail participe, entre autres, d'une influence culturelle septentrionale, comme on l'a montré depuis longtemps du point de vue stylistique. Mais est-ce vraiment significatif ? La même composition se retrouve par exemple à l'église San Pedro de Vitoria (donc toujours au nord de l'Espagne, cette fois-ci en pays basque), mais au XIV^e siècle et dans un contexte dépourvu de toute référence stylistique française. Avant de tenter le moindre rapprochement, il faudrait donc disposer de tableaux généraux de l'utilisation des matériaux, ordonnés par lieux et par dates, ce qui est loin d'être le cas⁹. De plus, il faudrait bien sûr parler de l'usage parallèle ou concurrentiel

d'un troisième type de matériau pour la préparation, le carbonate de calcium. Si l'on ne tient pas compte de toutes ces nuances, on risque de faire de la présence d'un élément matériel ou technique un critère de datation, de localisation ou de repérage stylistique qui n'a pas lieu d'être¹⁰. D'autre part, l'utilisation d'un matériau peut être liée à un critère financier. Ainsi, à la cathédrale de Wells, le blanc de plomb semble être réservé aux parties les plus importantes et le sulfate de calcium au reste¹¹. Il en va de même pour la réparation des pigments bleus à la cathédrale de Salisbury¹².

Scansions chronologiques

On sera peut-être étonné de voir la scansion chronologique ici adoptée, qui rassemble dans un même chapitre le XII^e et le XIII^e siècle, deux périodes considérées précisément, notamment en France, comme relevant majoritairement de deux esthétiques radicalement différentes, l'art roman et l'art gothique¹³. Ce parti est dicté par plusieurs raisons. D'abord, le fait de commencer l'analyse seulement au XII^e siècle correspond simplement à l'absence presque totale de données



Fig. 2. Retable de Carrières, Île-de-France, deuxième quart du XII^e siècle, Paris, musée du Louvre, RF 1612 : détail de la *Vierge et l'Enfant en majesté*. © C2RMF/Anne Chauvet.

pour le XI^e siècle. Il ne s'agit donc pas de réduire l'art roman au seul XII^e siècle, mais ce dernier le représentera, en quelque sorte. Inversement, on a choisi de ne pas parler en priorité d'œuvres « romanes » ou « gothiques », car, pour le XII^e siècle toujours, il n'est guère évident de déceler une différence d'approche ou de résultat dans les sculptures mobilières polychromées qui appartiennent plutôt à ce que l'on désigne comme art roman et celles qui semblent coïncider avec l'apparition d'un art nouveau, gothique (voir l'exemple du retable de Carrières-sur-Seine, dans l'article de A. Cascio, S. Deschamps-Tan et P.-Y. Le Pogam, fig. 2). En revanche, est-ce que le point de vue serait différent si l'on tenait compte surtout de la sculpture monumentale ? Les cas d'Étampes et de Senlis laissent entrevoir peut-être une esthétique où l'usage du blanc semble prépondérant¹⁴. Mais que sait-on des grands portails romans à peine antérieurs ? Celui de Vézelay était peint, mais il n'en subsiste pratiquement aucune trace aujourd'hui, notamment pour les inscriptions encore visibles sur les photographies anciennes¹⁵. À Autun, les analyses récentes pourraient permettre de conclure à une polychromie

polychromie romane française, pour les édifices monumentaux, paraît encore bien balbutiante pour permettre de dessiner l'évolution vers les portails peints gothiques. Cependant, est-il bien légitime de traiter le XIII^e siècle en continuité avec le XII^e siècle ? Il est fort possible que des changements aient eu lieu, notamment avec une attention plus grande portée à la vraisemblance de la localisation des couleurs. Mais il n'est pas sûr que la rupture ait eu lieu au tout début du XIII^e siècle²¹. Et, d'autre part, cette évolution semble s'être déroulée d'une façon beaucoup plus complexe qu'une simple « progression vers le réalisme », comme nous le verrons plus loin.

La création de la polychromie

Les artistes

Les sources étant beaucoup moins abondantes pour les XII^e-XIII^e siècles que pour la fin du Moyen Âge, nous ne savons presque rien sur les artistes qui réalisaient la polychromie des sculptures pour cette époque. S'agissait-il du sculpteur lui-même ? D'un membre de son atelier dédié particulièrement à cette tâche ? De peintres, spécialisés ou non ? Aux XIV^e et XV^e siècles, tous les cas de figure semblent bien se rencontrer. Il existe en tout cas une évidente complémentarité entre le travail de sculpture et celui de polychromie. Elle s'exprime dans des détails, comme les mèches de cheveux sculptées complétées par d'autres seulement peintes, comme pour le *Christ Courajod*, en ce qui concerne la sculpture mobilière, ou le portail de Senlis, pour la sculpture monumentale, parmi bien d'autres exemples. Cela peut aller plus loin, comme dans une statue du bras nord du transept de la cathédrale de Chartres, où seule la polychromie permettait de comprendre la délimitation entre carnation et vêtement (ainsi dans la figure d'Isaac, qui n'est pas jambes nues, mais doté de hautes chausses montantes dans lesquelles s'insère son vêtement de dessous, fig. 3). Mais on trouve également des cas où cette collaboration peut aller encore plus avant, au profit du peintre, par exemple à la cathédrale de Poitiers où des consoles sculptées en forme de têtes de roi se prolongent sur les murs par des figures entières exécutées en peinture. On peut citer aussi le cas du jubé de Vezzano (en Ligurie), où des personnages seulement peints complètent la série de prophètes sculptés et polychromés (que ce soit pour des raisons matérielles ou pour exprimer une hiérarchie entre eux, cela reste discutable²²). D'autre part, la complémentarité entre les deux métiers peut s'exprimer aussi à un autre niveau. Il existe en effet des œuvres dotées d'une préparation relativement épaisse, pour y créer différents détails qui n'avaient pas été exécutés par le sculpteur. Tout cela implique une profonde connivence entre les deux groupes d'artistes. Inversement, il peut aussi avoir existé une nette solution de continuité entre le travail des sculpteurs et celui des peintres, séparés par un temps plus ou moins long²³. Mais il est difficile d'aller plus loin vu la rareté des précisions documentaires, si nombreuses au contraire pour la fin du Moyen Âge²⁴.

46



Fig. 3. Chartres, cathédrale, bras nord du transept, *Abraham et Isaac*, détail de ce dernier. © P.-Y. Le Pogam.

partielle, mais les découvertes sont trop ténues pour en être sûr¹⁶. Il en va de même à Moissac, où l'on avait peut-être affaire à de simples rehauts¹⁷. Le tympan de Conques, qui montre tant de traces de polychromie, n'a guère été étudié de ce point de vue ; de même, les nombreux restes de polychromie sur la sculpture de la façade de Notre-Dame la Grande à Poitiers n'ont pas été publiés dans la monographie qui a fait le point sur le grand chantier de restauration achevé à la fin du siècle dernier¹⁸. Quant au portail de Cluny, il était certainement peint, comme le laissent entendre quelques traces, notamment sur la figure de saint Pierre conservée à Providence (Rhode Island)¹⁹, et surtout l'écho qu'on peut en trouver sur d'autres ensembles clunisiens, comme au monastère espagnol d'Oña²⁰. Par conséquent, notre connaissance de la

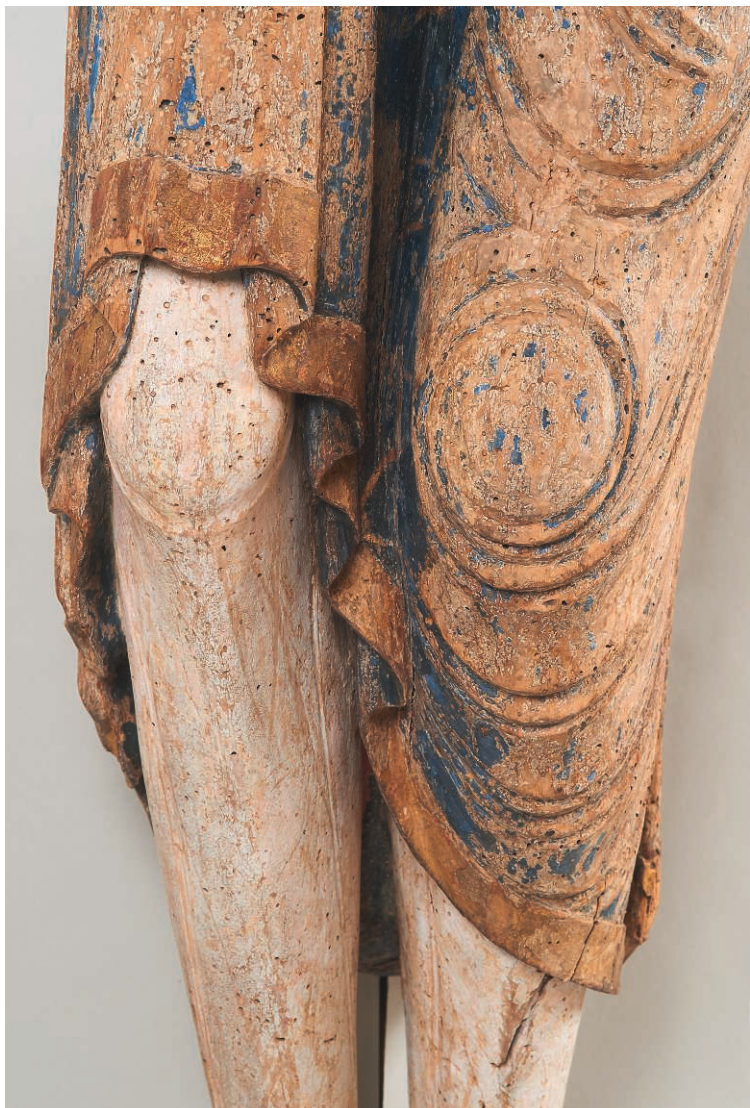


Fig. 4. *Christ décloûé de la croix dit Christ Courajod*, Bourgogne, deuxième quart du XII^e siècle, Paris, musée du Louvre, RF 1082 : détail du périzonium.
© C2RMF/Anne Chauvet.

Matériaux

Les analyses effectuées en laboratoire apportent des renseignements irremplaçables au sujet des pigments et des liants. Il faut donc insister sur le fait qu'elles devraient être nombreuses et systématiques, non seulement pour affiner l'analyse de la stratigraphie et donc guider les partis de conservation et restauration, mais aussi pour contribuer à la connaissance fondamentale, qu'il s'agisse de dater par contre-coup une couche²⁵ ou d'apprécier la fréquence d'un matériau. À propos de ce dernier point, on pourrait insister notamment sur la question des bleus. On sait que l'emploi du lapis-lazuli dénote en principe des œuvres précieuses, étant donné la cherté d'un pigment apporté à grands frais d'Afghanistan. Néanmoins, il est frappant de voir le nombre d'œuvres des XII^e et XIII^e siècles pour lesquelles son usage est attesté : parmi les œuvres ici

étudiées, le *Christ Courajod* (fig. 4), la *Vierge en majesté* auvergnate, le retable de Carrières ; dans les chantiers monumentaux, Senlis, Chartres, Angers, Parme, Lausanne, etc.²⁶ Aussi, il est intéressant de corrélérer cette relative fréquence avec, d'un côté, un coût du lapis-lazuli apparemment plus bas au cours du XII^e et d'une partie du XIII^e siècle et, de l'autre, avec le goût croissant pour la couleur bleue dans le monde occidental à la même époque, un exemple parmi d'autres de contextes où il est bien difficile de discriminer causes matérielles et culturelles d'une évolution historique²⁷.

Si les pigments font l'objet d'analyses fréquentes, il faut rappeler que l'étude des liants pose davantage de problèmes, dus à la difficulté de distinguer leur présence dans les différentes couches. On notera cependant que la présence de l'huile de lin, attestée par exemple à Senlis avec de la résine de la Baltique, correspond aux usages décrits par le *Livre des métiers* d'Étienne Boileau. Mais, au-delà de ces considérations générales, il est peut-être encore plus important d'observer des différences dans l'usage de pigments (et de techniques) dans un même monument. À la façade occidentale de Notre-Dame de Paris, on a noté des variations étonnantes dans les préparations comme dans les pigments bleus entre le portail de la Vierge et celui du Jugement Dernier, qui se suivent pourtant immédiatement dans la chronologie du chantier²⁸. Est-ce le signe du changement dans l'équipe de polychromeurs, d'un atelier évolutif dans ses moyens ou d'un commanditaire attentif au moindre détail ?

Il faudrait également mentionner ici la question de l'emploi des métaux (or, argent, etc.), si importante dans la définition de la palette colorée et qui nous amènerait à étudier le rapport ambigu qu'entretiennent deux techniques de création différentes dans leur modalité, mais proches dans leur résultat : l'application de décors métalliques partiels ou bien le parti de revêtement total d'une âme de bois par des feuilles de métal (à l'exception, généralement, des visages et des mains). On se rendrait compte alors que ce qui nous paraît relever de deux mondes différents (l'orfèvrerie et la sculpture), avec des processus opposés (une âme de bois ébauchée ou une sculpture parfaitement achevée), révèle en fait bien des passerelles ou des solutions intermédiaires. Mais la place nous manque ici pour développer cette perspective²⁹.

Processus de création

Avant de créer la polychromie proprement dite, le peintre devait s'assurer de l'homogénéité et de l'imperméabilité de son support. Il pouvait donc, si nécessaire, apposer un bouchepores sur la pierre ou des bandes de parchemin sur le bois, comme pour la *Vierge en majesté* auvergnate. Puis une préparation plus fine venait normalement compléter cette première étape. On peut observer, dans de rares cas, une peinture presque dépourvue de préparation sous-jacente³⁰. L'absence de préparation n'est donc pas forcément l'indice d'une intervention tardive. On rencontre également, dans quelques œuvres, des exemples de couches de préparation colorées



Fig. 5. *Vierge et l'Enfant en majesté*, Auvergne, milieu du XII^e siècle, Paris, musée du Louvre, RF 987 : détail du trône.
© C2RMF/Anne Chauvet.

différemment selon la zone de la sculpture, comme dans un fragment du jubé d'Amiens ou comme dans les sculptures du jubé de Naumbourg³¹. Quant aux pigments, ils sont le plus souvent employés purs, mais cela n'empêche pas des superpositions de couches, voire quelques cas de mélanges de pigments, comme dans l'exemple de la *Vierge en majesté* auvergnate. D'autres restaurateurs ont repéré le même phénomène sur divers monuments, ce qui montre donc un écart par rapport aux sources textuelles anciennes, qui insistent constamment sur la nécessité d'éviter les mélanges³². D'autre part, même quand on a affaire à un pigment pur, le broyage n'est pas toujours homogène, comme le montre encore l'analyse de la *Vierge en majesté* du Louvre. La même observation a été faite plus tard dans le Moyen Âge, pour un rouge employé à la cathédrale d'Exeter, et, dans les deux cas, il s'agit probablement d'obtenir un effet spécifique, chatoyant, par la juxtaposition de grains tantôt fins, tantôt grossiers.

La palette et le sens de la polychromie

Caractères communs et spécificités des œuvres

Il faut d'abord insister sur la richesse de la palette des XII^e-XIII^e siècles, caractérisée par des contrastes chromatiques très marqués entre les vêtements, aux couleurs vives, et les carnations, souvent pâles. D'autre part, on peut relever bien des liens entre les œuvres qui font ici l'objet d'une étude spécifique

ou entre elles et les sculptures monumentales polychromées de la même époque, tel, encore une fois, l'emploi généreux du pigment coûteux que constituait le lapis-lazuli. Mais on peut aussi mettre l'accent sur un certain nombre de particularités, comme le rose pâle « émaillé » des carnations du *Christ Courajod* ou la palette particulière de la Vierge centrale du retable de Carrières. Cependant, les œuvres du XII^e siècle, pour rester dans cette époque, montrent d'abord un trait commun, celui d'une combinaison possible entre des éléments « naturalistes » et des tendances très fortes à l'abstraction ou à des partis anti-naturalistes. En effet, il ne s'agit nullement d'une opposition entre deux attitudes irréconciliables, ni non plus d'une évolution linéaire qui coïnciderait avec le passage de l'art roman à l'art gothique ou encore avec la transition entre le XII^e et le XIII^e siècle. Ainsi, les polychromeurs romans passent constamment d'un parti à l'autre. Dans la *Vierge en majesté* du Louvre, par exemple, le matériau multicolore d'un trône précieux est évoqué par les marbrures des colonnettes du siège (fig. 5). En même temps, dans le vêtement de la Vierge, on relève bien des incohérences entre la forme sculptée et la couleur. Certes, on pourrait supposer que cette indifférence provient d'une mauvaise coordination entre le sculpteur et le peintre, qui se seraient succédés sans se consulter. Mais cette désinvolture du polychromeur par rapport à la continuité du vêtement est trop fréquente dans la sculpture romane pour relever du seul hasard (voir aussi le *Christ Courajod*). Cette attitude s'inscrit donc plutôt simplement dans la tendance de l'esthétique romane à une déformation des apparences réelles.

Celles-ci peuvent imiter le réel, mais sans servilité, qu'il s'agisse des formes volumétriques ou des couleurs. À preuve ici, le caractère schématique des plaies du *Christ Courajod* ou la melote (vêtement en poils de chameau) bleue de saint Jean Baptiste dans le retable de Carrières, entre mille exemples. On peut peut-être insister sur l'exemple des rinceaux du retable de Carrières (fig. 6), dont la palette très multicolore se retrouve par exemple sur les frondaisons de l'arbre de Jessé à la cathédrale de Senlis ou dans le décor de rosettes, palmettes et rinceaux du prieuré d'Oña. Ce caractère irréaliste du coloris conféré à l'ornementation végétale va d'ailleurs se poursuivre très largement au XIII^e siècle (chapiteaux aux feuillages rouges, bleus, dorés, etc., même si les verts existent aussi), ce qui prouve encore une fois qu'on ne peut déterminer une césure radicale entre l'esthétique romane et celle de l'époque gothique.



Fig. 6. Retable de Carrières, Île-de-France, deuxième quart du XII^e siècle, Paris, musée du Louvre, RF 1612 : détail des rinceaux. © C2RMF/Anne Chauvet.

Sens symbolique de la couleur

Cela nous amène à une question centrale mais que nous ne pourrions guère creuser ici, faute de compétence et de moyens. Quel sens la couleur offre-t-elle aux figures, aux scènes et aux décors qu'elle recouvre ? Il faut souligner d'ailleurs que le problème est presque le même, qu'il s'agisse d'une couleur invraisemblable, comme c'est le cas parfois au XII^e siècle, ou d'une couleur qui peut coïncider avec la matière simulée par le sculpteur, comme c'est de plus en plus le cas au XIII^e siècle. Nous entrons ici dans le domaine des symboles et, encore une fois, les réalités observées paraissent éloignées des théories et des textes ou, en tout cas, difficilement résumables aux idées qu'on pourrait tirer de la seule lecture des documents. Il existe en effet une abondante littérature sur la couleur dans les sources médiévales (pères de l'Église, moines du XII^e siècle, universitaires du XIII^e siècle...). Mais, peut-être parce que notre corpus est trop mince et parce que nos observations sont trop fragiles, il paraît encore difficile de dessiner des rapprochements entre ces écrits et les témoignages concrets livrés par la sculpture polychromée, bien plus en tout cas que cela n'a pu être fait à propos d'autres champs artistiques, comme l'enluminure, le vitrail ou la peinture murale, pour la simple raison que, pour ces derniers, la couleur fait partie intégrante de l'œuvre et que les séries conservées sont donc bien plus nombreuses et cohérentes³³. On peut cependant s'arrêter un instant sur la question du blanc, de la polychromie partielle et de la non polychromie. Cette dernière, la polychromie partielle ou encore la restriction de l'intervention à une couche de préparation semblent avoir le même but : mettre en valeur la « couleur blanche », qu'elle soit celle du matériau ou celle d'un pigment. On rencontre ce phénomène tout d'abord dans une partie de la sculpture romane sur marbre, en Italie, en particulier en Toscane, et en Provence – avec quelques rehauts (rouges notamment) sur le matériau laissé blanc³⁴. Mais il faut tout de suite insister sur le fait que dans d'autres régions italiennes, comme l'Émilie, même le marbre est peint. De même, quelques édifices du premier art gothique semblent montrer une prédilection pour la couleur blanche, cette fois en mettant en valeur la préparation non couverte de polychromie pour une grande partie des personnages (Étampes, Senlis). Enfin, au siècle suivant, on trouve des cas de polychromie partielle qui aboutissent à un résultat assez semblable, comme au *Pilier des anges* de la cathédrale de Strasbourg³⁵. Mais tout cela n'implique ni un lien entre ces chantiers, ni une cohérence dans les intentions et les effets. On peut seulement penser qu'un certain nombre de sculpteurs (et de commanditaires ?) ont insisté sur la couleur blanche, rehaussée ici et là de dorures ou de quelques accents colorés, pour les valeurs symboliques attribuées à celle-ci, pureté, virginité, perfection. Il est permis aussi de supposer que l'importance de la sculpture sur ivoire (où le matériau était également depuis longtemps laissé en grande partie visible, afin de mettre en valeur sa blancheur et son prix) a pu jouer dans ce phénomène, qui reste cependant marginal, face à des palettes largement colorées, tout au long des XII^e et XIII^e siècles³⁶.

La couleur dans l'ensemble des arts des XII^e et XIII^e siècles

Il faudrait replacer la polychromie de la sculpture dans le contexte général de la couleur aux XII^e et XIII^e siècles, en comparant ses résultats avec ceux obtenus dans d'autres champs artistiques, l'architecture notamment, mais aussi les techniques évoquées ci-dessus ainsi que l'orfèvrerie et l'émaillerie. On pourrait ainsi notamment se poser la question d'une éventuelle « concurrence de la couleur », entre les vitraux et les peintures murales d'un côté, et les sculptures de l'autre. Dans un édifice comme la Sainte-Chapelle par exemple, à quelle vision pouvait bien aboutir la coexistence de vitraux saturés, d'un intérieur décoré de peintures murales et de sculptures polychromées? Le reflux de la couleur dans le vitrail à partir de ce moment, le milieu du XIII^e siècle, est-il éventuellement la conséquence d'un sentiment de « trop plein » de couleurs? Mais, puisqu'on observe peu de temps après la même évolution dans la sculpture³⁷, ne s'agit-il pas plutôt d'une évolution parallèle? En tout cas, l'éventuelle césure chronologique soupçonnée ici (le milieu du XIII^e siècle) correspond à ce qui a été énoncé plus haut. La vraie coupure dans l'histoire de la sculpture polychromée se situe donc peut-être plus vers 1250 que vers 1200.

Par ailleurs, à travers le rôle des vitraux plus ou moins éclaircis est posée la question du rôle de la lumière dans la définition des couleurs. Une tendance actuelle de la recherche tente de rendre compte, à juste titre, des effets induits par l'éclairage, qu'il soit naturel ou artificiel (lumière filtrée par les vitraux, bougies). À cet égard, il faut cependant être prudent et se rappeler par exemple qu'on ne peut pas associer simplement sculpture extérieure et éclairage naturel au Moyen Âge, comme on l'imaginerait volontiers. À preuve, la lampe placée au niveau du portail de la Vierge (dit de « la Mère-Dieu ») à la façade occidentale de la cathédrale d'Amiens, d'après diverses sources anciennes³⁸. D'autre part, il est parfois difficile d'analyser avec exactitude le résultat de ces éclairages. On a voulu récemment calculer l'effet du soleil couchant sur la galerie des rois de Notre-Dame de Paris, qui aurait souligné leurs têtes à cause de l'angle d'incidence des rayons sur la peinture rouge placée à l'arrière, en oubliant cependant que cela était impossible au Moyen Âge, à cause de la taille très réduite du parvis...

Les interventions postérieures

Comme on le sait, la ou, le plus souvent, les couches postérieures sont souvent encore plus difficiles à documenter et à comprendre que la polychromie originale, notamment à cause de l'adhérence moins bonne de ces couches ou de leur enlèvement plus ou moins complet. Mais parfois, au contraire, la polychromie originale a été « raclée » pour assurer une

meilleure adhésion à la nouvelle mise en peinture (*Christ Courajod*)³⁹. La difficulté est due aussi à l'absence de sources ou à leur non exploitation. Il serait très nécessaire de susciter l'analyse des documents écrits de l'époque moderne susceptibles de contenir des informations à ce sujet (visites pastorales, comptes de fabriques, contrats notariés, etc.), qu'il faudrait étudier de manière sérielle et par régions, pour documenter la fréquence, les raisons et les caractéristiques des décisions de « repolychromer » un édifice ou une statue. Il faut surtout ne pas utiliser ces sources de façon « impressionniste », ce qui risque d'aboutir à des contre-sens⁴⁰.

Quant à l'observation matérielle, le fait de repeindre fréquemment une œuvre ou une partie d'édifice correspond souvent à l'expression d'une forte dévotion (Amiens, Sangüesa, Salisbury, Wells)⁴¹. Mais il faut bien sûr prendre garde à la surinterprétation, puisque la zone des portails est par exemple plus accessible que les parties hautes, dans une cathédrale, et donc plus susceptible d'être repeinte fréquemment. Si le rythme des repeints est un indice important de l'intérêt pour une sculpture, le parti coloré choisi à cette occasion peut constituer un symptôme significatif de changements d'attitude vis-à-vis de l'œuvre. Certes, pour quelques cas, la polychromie d'origine est globalement respectée dans la répartition des couleurs, au prix de quelques adaptations ou concessions au goût, avec éventuellement l'emploi de pigments différents pour aboutir au même coloris global. À cet égard, on peut noter qu'un repeint ne correspond d'ailleurs pas forcément à un amoindrissement de qualité. Au contraire, à Senlis, le rouge utilisé lors du premier repeint est plus précieux que celui de la polychromie originale⁴². Mais, bien souvent, c'est à un changement complet de la distribution colorée que l'on assiste, aussi bien pour des ensembles monumentaux que pour des statues indépendantes⁴³. Il est difficile d'analyser les raisons de ces évolutions au niveau global, pour lequel il manque encore trop de synthèses. En revanche, on en devine un peu mieux les motivations en fonction d'œuvres particulières. Ainsi, la *Vierge en majesté* auvergnate a reçu très tôt dans son histoire un revêtement métallique doré, qui devrait logiquement dater du XIII^e siècle, à un moment où d'autres œuvres reçoivent un traitement comparable, qu'on associe pourtant plus volontiers avec l'époque romane. À une époque indéterminée, mais qui pourrait être probablement la fin du Moyen Âge, le *Christ Courajod* avait vu les plaies de son côté et de ses mains enrichies de gouttes de sang plus nombreuses et plus frappantes que pour les plaies d'origine, au caractère encore très abstrait, en lien avec le dolorisme bien connu des XIV^e-XV^e siècles. Enfin, le retable de Carrières a reçu une couche blanche uniforme dans une période qui doit se situer entre le XVI^e et le XVIII^e siècle, moment où de nombreux édifices ont également été traités avec un badigeon unificateur. Mais nous restons là dans le domaine d'évolutions plus ou moins connues, qu'il faudrait cependant préciser, nuancer et enrichir.

Notes

1. En attendant la publication de cette étude réalisée par la société ECMH (Clément Guinamard), on pourra se référer notamment à Bideault, 1972. De manière similaire, on pourrait citer le collège apostolique de la Sainte-Chapelle, mais, dans ce cas, le décor original n'est plus visible, puisque la campagne de restauration du milieu du XIX^e siècle l'a totalement recouvert, en tentant précisément d'en reproduire les effets précieux.

2. Caillé, 2002, p. 42. En revanche, l'exemple du jubé de Vezzolano (en Ligurie) cité par le même auteur semble plus convaincant.

3. Pallot-Frossard, 2002.

4. Camus et Andraut-Schmitt dir., 2002, p. 304; Fonquernie, 2002; Sinclair, 2002.

5. À titre d'exemple, citons le cas de la collégiale de Saint-Gaudens, voir Garland et Pousthomis-Dalle, 2002, p. 145 et n. 31 et 33.

6. Demailly et Steyaert, 2002.

7. Ecker et Denecke, 2012.

8. Le cadre national ici implicitement évoqué est évidemment peu en adéquation avec les réalités médiévales, mais il reste un outil d'approche commode. Dans ce contexte, il faut rappeler que la comparaison avec l'Angleterre est rendue difficile, notamment pour la sculpture mobilière, à cause du caractère systématique des destructions à partir de la Réforme. À titre d'exemple, il subsiste un seul Crucifix roman anglais, qui était peint bien sûr, mais dont on ne conserve que la tête et un pied... (voir exp. Londres, 1984, n° 115).

9. Pour la France des XII^e-XIII^e siècle, I. Pallot-Frossard a établi un bilan très précieux pour un certain nombre de cas monumentaux (Pallot-Frossard, 2002, p. 77 et suiv.). Voir également, dans ce volume, l'article d'A.-S. Le Hô et S. Pagès-Camagna.

10. Ainsi, il nous paraît très hâtif de mettre en rapport la présence d'un liant huileux avec une prétendue influence byzantine sur un *Christ* d'Italie du Nord, voir Bertoni et Cren, 2000.

11. Sampson, 2011.

12. Sinclair, 2002.

13. Sur la polychromie dans la sculpture romane, on doit citer plusieurs contributions importantes : Taubert, 1968/1983; Kargère, 2012; Mercier et Sanyova, 2012. Quant aux premières périodes de l'époque gothique, on peut

mentionner notamment Steyaert, 1997; Danzl, Herm et Huhn dir., 2012.

14. Pour Senlis, voir notamment Delivré, 2008; Christophe et alii, 2009; Poncelet, 2009.

15. Étude en cours de Jean Délivré; sur les inscriptions, voir Stratford, 2010, p. 217.

16. Checroun et Detalle, 2011.

17. Sire et Voinchet, 1989.

18. Camus et Andraut-Schmitt dir., 2002 (voir des allusions ici ou là, par exemple p. 304 ou p. 307).

19. S. K. Scher, dans exp. Providence, 1969, n° 1 (voir notamment p. 27), a conclu au caractère original de celles-ci, contrairement aux affirmations de Kleinschmidt, 1970. La polychromie était également présente sur la sculpture mobilière de l'abbatiale, ce dont témoignent des traces sur un fragment de la clôture de chœur, voir Little, 1987, p. 160-161.

20. Senra, 1995, p. 275; reproductions en couleur (mais pas de commentaire dans le texte) dans Senra, 2010.

21. Voir par exemple le cas du Christ et de la Vierge d'une *Crucifixion triomphale* provenant de Naumbourg, discuté par Köcher, 2012.

22. Pour la première interprétation, voir Rava et Prato, 1997; Rava, 2002, p. 166.

23. L'exemple de Wells, cité par Sampson, 2011, paraît cependant reposer sur une base fragile.

24. Outre l'exemple de Champmol (voir en dernier lieu Nash, 2010) souvent cité, on peut renvoyer à des réalités allemandes, plus étudiées. Voir aussi, dans ce volume, l'article de S. Guillot de Suduiraut.

25. Pour ce dernier usage, on pense notamment au vert de cuivre, au violet à base de fluorite ou encore au bleu de Prusse.

26. Bien entendu, d'autres bleus sont aussi employés : l'azurite bien sûr, mais aussi l'indigo (traces à Amiens, ce qui s'expliquerait bien par la culture locale de la guède, mais aussi en Angleterre ou en Espagne, par exemple à Sangüesa, à Toro ou à Vitoria), ou encore un bleu de cuivre de composition spécifique rencontré à Salisbury et Lincoln.

27. Pastoureau, 2002, *passim* et notamment p. 53.

28. Fonquernie, 2002.

29. Outre le cas de la *Vierge et l'Enfant auvergnate* analysé ici (voir dans ce volume l'article de S. Deschamps-Tan, D. Faunières, P.-Y. Le Pogam et S. Pagès-Camagna), voir par exemple le cas d'une buste-reliquaire

redécouvert récemment à Saint-Flour et restauré par Agnès Gall-Ortlík et Jennifer Vatelot, voir Boehm, 2011.

30. Voir le cas de statues de la cathédrale de Mayence, décrit par Magirius et Vohland, 2012.

31. Pour le premier exemple, voir l'étude inédite de 1987 par M.-E. Meyohas, lors de la restauration de l'œuvre (voir aussi l'article de L. Barragué-Zouita, M.-E. Meyohas et C. Raynaud dans ce volume); pour le second, voir Freysoldt, 2012.

32. *La couleur et la pierre*, 2002, p. 276 (discussion); Pallot-Frossard, 2002; Pastoureau, 2002, p. 61 et 67 (qui souligne à la fois cette impossibilité selon la théorie et la contradiction entre les sources et la pratique).

33. Voir notamment les études de Frodl-Kraft, 1977-1978 et Frodl-Kraft, 1980.

34. Rossi Manaresi, 2002; Zanardi, 2002.

35. Vuilleumard, 2006; voir aussi le colloque récent encore inédit : « *Le Pilier des anges* de la cathédrale de Strasbourg : nouveaux regards (Strasbourg, 15 octobre 2010) » (notamment l'intervention de J. Delivré).

36. Sur la polychromie des ivoires gothiques, voir notamment Gaborit-Chopin, 1997; Cascio et Levy, 1998; Cascio et Levy, 2003.

37. Voir dans ce volume l'article de B. de Chancel-Bardelot.

38. Murray, 2002, p. 210 et n. 16.

39. Exemples un peu plus tardifs cités notamment par Mercier, 2012, p. 91 et n. 37.

40. Voir le cas de la cathédrale de Salisbury, où un testament est utilisé pour dater une campagne de polychromie sans aucune prudence (Sinclair, 2002, p. 136). Inversement, à Sangüesa, le recours à un testament de 1570 est parfaitement justifié (Ancho Villanueva et Fernández-Ladreda Aguadé, 2010, p. 108).

41. Voir respectivement Pallot-Frossard, 2002, p. 81; Ancho Villanueva et Fernández-Ladreda Aguadé, 2010, p. 120; Sampson, 2011 et Sinclair, 2002; Sampson, 2011.

42. Demailly. On rencontre un phénomène semblable à Salisbury, voir Sinclair, 2002.

43. Pour le premier groupe, voir par exemple le cas de Sangüesa; pour le second, les exemples étudiés dans ce volume du *Christ Courajod*, de la *Vierge en majesté* et du retable de Carrières.