



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

Un retable du XIV^e siècle (musée de Bar-le-Duc) : la complémentarité de la sculpture et de la polychromie

A 14th-century altarpiece (Musée de Bar-le-Duc): the complementarity of sculpture and polychromy

Anne Gérard-Bendélé et Pierre-Yves Le Pogam



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/techne/12334>

ISSN : 2534-5168

Éditeur

C2RMF

Édition imprimée

Date de publication : 2 juillet 2014

Pagination : 87-89

ISBN : 978-2-7118-6160-6

ISSN : 1254-7867

Référence électronique

Anne Gérard-Bendélé et Pierre-Yves Le Pogam, « Un retable du xiv^e siècle (musée de Bar-le-Duc) : la complémentarité de la sculpture et de la polychromie », *Technè* [En ligne], 39 | 2014, mis en ligne le 02 juillet 2014, consulté le 08 avril 2023. URL : <http://journals.openedition.org/techne/12334>



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/>

Anne Gérard-Bendelé
Pierre-Yves Le Pogam

Un retable du XIV^e siècle (musée de Bar-le-Duc) : la complémentarité de la sculpture et de la polychromie

A 14th-century altarpiece (Musée de Bar-le-Duc):
the complementarity of sculpture and polychromy

Résumé. *Un retable du XIV^e siècle, conservé au musée de Bar-le-Duc et provenant probablement de la collégiale Saint-Maxe de cette ville, a été restauré en 2008 en vue de sa présentation à l'exposition « Les premiers retables (XI^e-début du XV^e siècle). Une mise en scène du sacré » au musée du Louvre en 2009. La restauration a permis de redonner son éclat à une œuvre qui avait souffert à la fois du vandalisme, vraisemblablement à l'époque révolutionnaire, et d'un réemploi à une époque mal déterminée. Par ailleurs, l'étude liée à cette opération a mis en valeur les caractéristiques de la polychromie originale, notamment sa palette et sa complémentarité avec la forme sculptée.*

Mots-clés. *Sculpture, pierre, polychromie, retable, complémentarité sculpture/polychromie.*

Abstract. *A 14th-century altarpiece now in the Musée de Bar-le-Duc, which probably came from the collegiate church of Saint-Maxe in the same city, was restored in 2008 in view of its inclusion in the exhibition "Early Altarpieces (12th-early 15th century). A presentation of Sacred Art", held at the Louvre in 2009. Its restoration renewed the vivacity of a work that had suffered from vandalism, which very likely occurred during the French Revolution, and from being used for other purposes at a time that remains undetermined. Furthermore, the research undertaken in relation to this renovation highlighted the characteristics of the original polychromy, notably its palette of colours and its complementarity with the sculpted form.*

Keywords. *Sculpture, stone, polychromy, altarpiece, sculpture/polychromy complementarity.*

Historique

Ce retable orné de scènes de la Passion du Christ semble provenir de la collégiale Saint-Maxe de Bar-le-Duc (fig. 1). Cette église, qui fut d'abord la chapelle castrale des comtes, puis ducs de Bar, était le sanctuaire le plus ancien et le plus prestigieux de la ville jusqu'à sa destruction à la fin du XVIII^e siècle. La chapelle des princes de cet édifice incluait notamment une importante Nativité par Ligier Richier, dont ne subsiste plus que l'*Enfant Jésus couché dans sa crèche*, au musée du Louvre (ML 147). Mais, après un déclin progressif, le chapitre de chanoines fut réuni à celui de la collégiale Saint-Étienne en 1780, et la collégiale Saint-Maxe fut supprimée en 1782 et érigée en simple église paroissiale en 1785. À la Révolution, le bâtiment fut vandalisé puis démoli – ce qui pourrait expliquer les mutilations du retable. À la rigueur, on pourrait aussi supposer que ce dernier a été transféré à Saint-Étienne avec les monuments funéraires des seigneurs de Bar (comme l'a été en 1790 le célèbre squelette du tombeau de René d'Orange, du même Ligier Richier), dont le chapitre et le mobilier ont connu presque le même sort que ceux de Saint-Maxe, avec un léger décalage chronologique (dissolution du chapitre en 1790; vandalisme contre le mobilier en 1793)¹.

Même si, dans ce cas, l'église et une partie de son décor ont heureusement subsisté, les nombreuses destructions alors perpétrées pourraient aussi expliquer l'état du relief. La collégiale Saint-Maxe semble cependant constituer l'origine la plus probable. Bien que les descriptions de l'église au XVIII^e siècle ne semblent pas mentionner son existence (dom A. Calmet, C. de Maillet, N. L. Durival), on pourrait supposer que le retable ornait l'autel du jubé, démoli en 1712, puisque les autels situés à cet emplacement étaient généralement dédiés à la Croix et à la Passion du Christ. De plus, il semble que l'édifice avait été totalement reconstruit, entre la seconde moitié du XIII^e siècle et le début du siècle suivant, ce qui coïnciderait bien avec la datation du retable, peu de temps après.

Le bloc qui composait le relief a été brisé en plusieurs morceaux et son extrémité gauche a disparu; de plus, toutes les têtes des personnages ont été détruites – ce qui explique sans doute que l'œuvre soit restée relativement ignorée. Néanmoins, le retable a été publié par J. Schmoll dit Eisenwerth, dans sa somme sur la sculpture lorraine du XIV^e siècle. Ce chercheur estime d'ailleurs qu'il doit s'agir d'une création exogène à la région, un avis volontiers repris en 2009². Pour l'iconographie, la Crucifixion centrale est encadrée par

Anne Gérard-Bendelé, restauratrice du patrimoine (anabendele@aol.com). Pierre-Yves Le Pogam, conservateur en chef, musée du Louvre, département des Sculptures (pierre-yves.le-pogam@louvre.fr).



Fig. 1. Retable de la Passion, Île-de-France ou Champagne (?), vers 1340 (?), pierre (calcaire) polychromée (H. 0,52 m; L. 1,33; Pr. 0,14), Bar-le-Duc, Musée barrois, inv. 992.5.1, après restauration. © Anne Gérard-Bendélé.

d'autres scènes de la Passion, de gauche à droite : la Flagellation, le Portement de croix et les Saintes Femmes au tombeau qui occupent les deux compartiments de droite. En effet, en 2009, on a suivi à tort P. Simonin dans son identification de cette dernière scène comme un *Noli me tangere*³. Il s'agit en fait, comme l'avait bien vu J. Schmoll dit Eisenwerth, de deux des trois Saintes femmes, qui complètent ainsi la scène située à leur gauche, où se trouve la troisième devant le tombeau surmonté de l'ange et gardé par des soldats.

Constat d'état

Le retable était initialement sculpté dans un bloc de pierre horizontal, monolithique, avec la partie centrale représentant la Crucifixion en légère surélévation. La longueur du retable correspond probablement à celle d'une pierre d'autel, et des traces de mortier attestent son scellement dans un mur. Ce retable nous est parvenu en différents morceaux brisés, déposés à l'intérieur de caisses entreposées dans les réserves du musée barrois. La pierre utilisée est un calcaire blanc jaunâtre à granulométrie moyenne. Cette pierre sculptée est en remploi, comme l'attestent les traces gravées au dos du relief sculpté. Un seul bloc a été utilisé pour l'ensemble du retable, il a été brisé par la suite.

Le retable porte des traces de gradine au revers. Une zone blanchâtre en haut du retable détermine la limite du recouvrement d'un mortier. L'épaisseur de la pierre est assez constante. Le relief laisse voir les traces d'une ancienne fixation par des barres métalliques, sur le dessus. La présence de

graffitis sur ce retable d'applique nous montre cependant qu'il a été exposé durant un certain temps avec le revers accessible. Les traces d'une réadaptation du relief sculpté à un nouvel emplacement sont attestées par l'arasement du cadre sur le devant et le sciage de la partie sommitale de la Crucifixion. Plus tard, un iconoclaste a brisé toutes les têtes des personnages, probablement à la Révolution. Des traces de colle marron et de plâtre, témoins d'anciens recollages, sont visibles sur les morceaux brisés.

Restauration et polychromie originale

On ne s'attardera pas ici sur la restauration de la structure et du matériau pierre. En ce qui concerne la polychromie, le refixage à la colle protéinique à 10 %, à laquelle a été ajouté un antifongique (nipagine), à 0,2 %, a été effectué sur l'ensemble des zones polychromées, et l'encrassement a été évacué en grande partie lors de cette phase d'intervention. Les parties plus fragiles ont été nettoyées 24 heures après la prise de l'adhésif. Les parties encrassées de la pierre ont été nettoyées au coton humide, et, localement, à la gomme Wishab. Le dos du retable a été simplement dépoussiéré par brossage doux et aspiration, tout en conservant certaines traces de terre dans les creux, afin d'en permettre une future analyse si nécessaire. Il n'y a pas eu de dégagement de la polychromie originale, ni d'analyse de laboratoire pour déterminer par exemple les matériaux constitutifs des pigments ou de la préparation. Aussi, la synthèse qui suit est-elle due seulement à l'observation attentive effectuée lors de la restauration.

La polychromie originale est encore largement visible et compréhensible grâce à la restauration récente, même si un repeint et des interventions locales la masquent partiellement. Un bouche-pores ocre-jaune brun clair a été appliqué sur la pierre avant que celle-ci ne reçoive la polychromie. Ce bouche-pores a été recouvert de peinture en aplats, aux couleurs à dominante rouge vermillon, vert olive, rose violacé, noir et ocre. Les carnations étaient d'un rose très clair. Toutes les bordures de vêtements étaient soulignées au pinceau d'un trait fin de peinture noire, ainsi que les flagelles du fouet (scène à gauche) et une fine moulure en creux des arcs gothiques. Nous n'avons détecté aucune trace d'or sur ce retable. La cotte de mailles du soldat endormi est interprétée librement à l'aide de petits points noirs peints sur fond ocre, le sculpteur n'ayant pas pris soin d'évoquer le relief des mailles par une ciselure (fig. 2). Les fonds plats à l'intérieur des niches gothiques étaient peints en alternance de rouge vermillon et de vert à l'origine. À la scène de la Flagellation placée à l'extrémité gauche, au fond vert olive, succède la scène du Portement de croix au fond rouge vermillon ; puis à la scène de la Crucifixion, au fond vert olive, succède la scène autour du Tombeau à fond rouge vermillon. La dernière scène avec les deux personnages debout reprend une couleur vert olive pour son fond. Ainsi, le peintre a voulu marquer les rythmes successifs par une alternance systématique de deux tonalités en aplat. Les peintures représentant des chandeliers, de part et d'autre des scènes sculptées, étaient à fond rouge, la base des chandeliers étant peinte à l'aide de blanc épais sur ce fond rouge, et les chandelles soulignées d'un trait noir (fig. 3). La flamme, peu visible aujourd'hui, se logeait dans l'arc lobé supérieur du trilobe. Là encore, c'est le peintre qui a représenté les chandeliers, le sculpteur n'ayant laissé qu'une zone en aplat à ce niveau, très certainement en prévision de leur traduction picturale. Les arcatures sont soulignées d'ocre jaune et de vert, surlignées de traits noirs.

Un premier repeint a masqué cette polychromie ancienne. L'alternance de vert et de rouge des fonds en aplat a été remplacée par un repeint rouge vermillon général. Par ailleurs, une inversion des couleurs s'est produite à ce moment pour certains des vêtements: les tuniques rouges ou rose violacé sont devenues vertes, probablement pour augmenter le contraste des personnages avec le fond. Ainsi la tunique de saint Jean l'Évangéliste qui était peinte en rose violacé souligné de noir a été repeinte en vert. Dans un second temps, localement, des retouches rouges ont été effectuées sur certaines lacunes dans les fonds, mais elles sont très peu nombreuses.



Fig. 2. *Idem*, détail, un des soldats endormis. © Anne Gérard-Bendelé.



Fig. 3. *Idem*, détail, base du chandelier à gauche. © Anne Gérard-Bendelé.

Notes

1. Renard, 1896 (chap. V et VI) ;
Martin, 1907, p. 112-113; Aïmond, 1911,
p. 195-197, p. 207; Burnand, 1989, p. 68-69;
Fréchet, 1995, p. 33.

2. Schmoll dit Eisenwerth, 2005,
n° 340; exp. Paris, 2009, n° 40 (P.-Y. Le
Pogam).

3. Simonin, 1990, n° 8.

Remerciements

Les auteurs remercient vivement Étienne
Guibert, responsable du Musée barrois à
Bar-le-Duc, pour son soutien, notamment
tout au long de la restauration du retable.