



Technè

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

36 | 2012

Terres cuites de la Renaissance : matière et couleur

L'empreinte de la mort. Étudier et restaurer un masque funéraire

The imprint of death. Studying and restoring a funerary mask

Agnès Cascio et Nathalie Pingaud



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/techne/16378>

DOI : [10.4000/techne.16378](https://doi.org/10.4000/techne.16378)

ISSN : 2534-5168

Éditeur

C2RMF

Édition imprimée

Date de publication : 12 décembre 2012

Pagination : 78-84

ISBN : 978-2-7118-5949-8

ISSN : 1254-7867

Référence électronique

Agnès Cascio et Nathalie Pingaud, « L'empreinte de la mort. Étudier et restaurer un masque funéraire », *Technè* [En ligne], 36 | 2012, mis en ligne le 03 janvier 2023, consulté le 26 août 2023. URL : <http://journals.openedition.org/techne/16378> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/techne.16378>



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/>

Agnès Cascio
Nathalie Pingaud

L'empreinte de la mort. Étudier et restaurer un masque funéraire

The imprint of death. Studying and restoring
a funerary mask

- 78 **Résumé.** Si la pratique du masque mortuaire est mentionnée dès l'Antiquité, très peu d'exemples sont conservés avant le XIX^e siècle. C'est pourquoi le masque du Louvre, daté du XV^e siècle, présente un intérêt tout particulier. L'étude et la restauration de ce masque funéraire de femme, exécuté en terre cuite, ont permis de préciser les techniques de mise en œuvre aussi bien formelle que picturale. L'œuvre a été obtenue à partir d'une prise d'empreinte sur nature. Puis elle a été en partie modelée, avant d'être disposée au centre d'un support en forme de coquille, entouré d'une couronne de laurier. Enfin, elle a été polychromée avec des techniques picturales propres au XV^e siècle en Italie. Il existe au Victoria and Albert Museum un masque mortuaire d'homme, tout à fait similaire autant par sa composition que par sa mise en œuvre. Le rapprochement entre les deux œuvres pose la question de l'identité des figures représentées.

Mots-clés. Terre cuite, polychromie, kermès, noir d'os, masque funéraire.

Abstract. While the practice of making death masks is mentioned in Antiquity, very few examples survived in collections before the 19th century. That is why the mask now in the Louvre, dating from the 15th century, is particularly interesting. The study and restoration of the terracotta Funerary Mask of a Woman shed light on the specific modelling and pictorial techniques employed. The work was obtained through making a cast of the woman's face after her death. Then it was modelled to a certain extent, before being placed in the centre of a shell-shaped support, encircled by a laurel wreath. Lastly, polychromy was added using painting techniques peculiar to 15th-century Italy. A death mask of a man, identical in composition and handling, is now in the Victoria & Albert Museum, London. The similarity between the two portraits raises questions about the identity of the two people represented.

Keywords. Terracotta, polychromy, kermes, bone black, funerary mask.

Dans son ouvrage *La Vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*¹, Vasari mentionne les nombreux moulages mortuaires que « l'on voit dans toutes les maisons de Florence, sur les cheminées, les portes, les fenêtres et les corniches.... ». Ces masques, disposés dans la maison, étaient conservés par la famille comme autant de reliques d'un être cher disparu.

Le *Masque funéraire de femme*² du Louvre, en terre cuite polychromée, est daté du troisième quart du XV^e siècle (fig. 1).

La pratique du masque mortuaire est mentionnée dès l'Antiquité³, mais très peu d'exemples sont conservés avant le XIX^e siècle où de tels masques abondent⁴. Ainsi, dès le XIV^e siècle, Cennino Cennini consacre-t-il plusieurs chapitres dans son livre, *Il libro dell'arte*⁵, à la description de la technique à utiliser pour réaliser le masque sur nature du visage d'une personne vivante. On apprend ainsi que la prise d'empreinte se faisait avec du plâtre et que le tirage du visage était fait dans le moule bien huilé, également avec du plâtre.

Au XVIII^e siècle, la prise d'empreinte sur nature se développe dans un contexte scientifique et, au XIX^e siècle, cette pratique connaît une large diffusion avec de très nombreux portraits funéraires⁶.

La technique du moulage sur nature est donc parfaitement maîtrisée depuis de nombreux siècles. De multiples matériaux pouvaient être employés pour la réalisation de ces masques. Parmi ceux-ci, l'argile, matériau plastique par excellence, s'estampe et se modèle à volonté. Une fois cuite, la terre se conserve mieux dans le temps que la cire ou le plâtre, très souvent employés par ailleurs.

Mise en œuvre de la terre cuite

Le masque funéraire du Louvre compte parmi les plus anciens exemples en terre cuite⁷. Son étude et sa restauration ont été réalisées en 2009 et 2010.



Fig. 1. Masque funéraire de femme, Italie, 3^e quart du XV^e siècle, terre cuite polychromée, inv. RF 1171. Après restauration. © Agnès Cascio.

Il est constitué de deux éléments assemblés avant cuisson : le masque et le médaillon en forme de coquille, entouré d'une couronne de laurier.

Le visage de la femme a été obtenu à l'aide d'une empreinte faite directement sur la défunte, selon la méthode décrite par Cennino Cennini. Les traits du visage sont détendus et la mâchoire inférieure légèrement affaissée laisse la bouche un peu entrouverte.

Le moule en plâtre ne comportait sans doute qu'une seule coque, car le visage n'offre quasiment pas de contre-dépouille.

Ainsi, de l'argile fraîche a-t-elle été estampée, c'est-à-dire pressée avec les doigts contre les parois du moule en plâtre, comme en témoignent de petits défauts d'application de la terre qui forment une sorte de pli caractéristique à la

jonction de deux balles de terre insuffisamment écrasées l'une contre l'autre. Au revers, les traces de doigts et les empreintes digitales de l'artiste ou du mouleur sont imprimées dans l'argile.

Si le visage est estampé et reproduit fidèlement les traits de la défunte, la masse des cheveux a été reprise et modelée dans la terre encore fraîche. Les mèches sont très rapidement esquissées à l'outil, tandis que les bords de la coiffe sont délicatement incisés (fig. 2).

Le sculpteur a ensuite entrepris la fabrication de la coquille et de la couronne de laurier, qu'il a modelées et non pas estampées dans un moule. Pour obtenir plus aisément la forme concave de la coquille, le sculpteur a procédé en plusieurs étapes. Tout d'abord, il a constitué un fond en écrasant des colombins de terre dans une forme concave et

circulaire. Puis il a modelé la couronne de laurier à la périphérie. Ensuite, il a façonné la coquille sur la première épaisseur de terre du fond, au centre de laquelle il a disposé le masque. Enfin, il a évidé le fond, à l'arrière du masque, pour assurer la circulation de l'air et permettre une cuisson homogène des deux éléments (fig. 3).

Le scellement entre le masque et la coquille a été fait avec des colombins de terre fraîche, écrasés par l'arrière, tandis que sur la face, les zones de contact entre le masque et la coquille ont été sommairement colmatées, également avec de la terre fraîche.

Puis l'ensemble a été cuit, sans doute à une température assez basse, car la terre reste tendre après cuisson.

Malgré ces quelques précautions, cet assemblage précaire du masque sur la coquille a éclaté dans le four, désolidarisant les deux parties. Après cuisson, une répara-

80

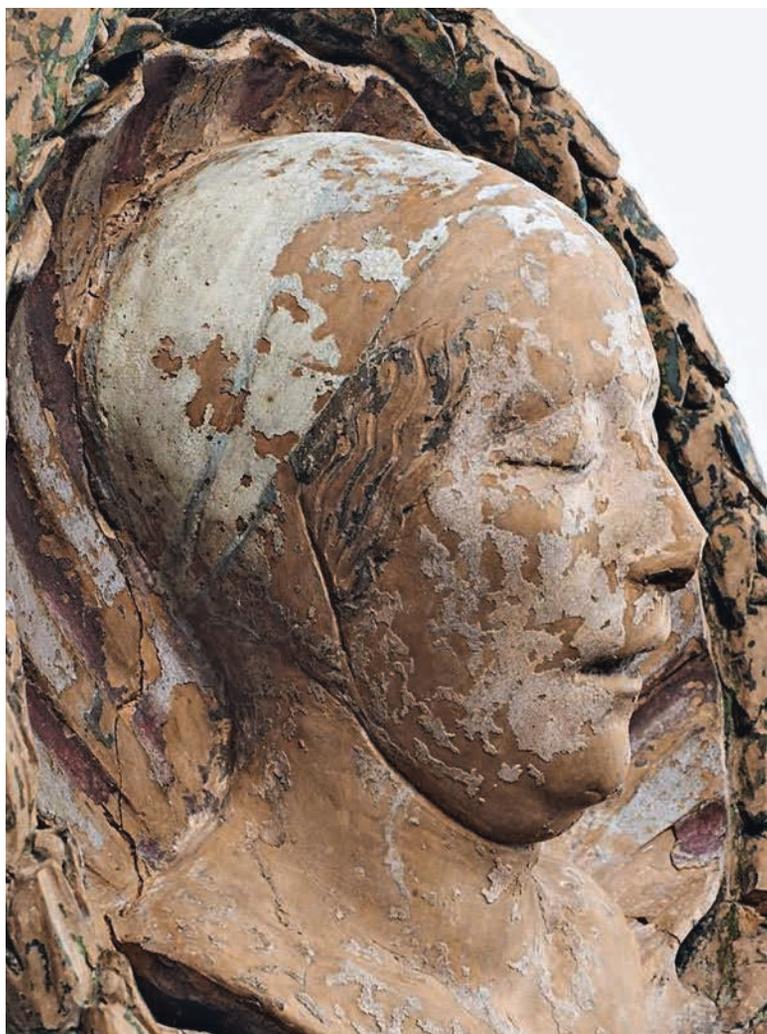


Fig. 2. Le visage est estampé, la masse des cheveux est modelée. Les mèches sont rapidement esquissées à l'outil et la coiffe, blanc bleuté, soulignée de lignes bleues plus foncées est délicatement incisée.
© C2RMF/Anne Chauvet.



Fig. 3. La polychromie a été exécutée alors que le buste était déjà posé sur le médaillon. © Agnès Cascio.

tion a été effectuée à l'arrière du médaillon, avec du plâtre coloré en rose par de la terre cuite pilée.

Les argiles du masque et de la coquille sont similaires. Le laboratoire du C2RMF⁸ les classe dans la catégorie des pâtes argilo-calcaires. Il n'y a donc plus aucun doute sur la contemporanéité des deux éléments, doute qui, dans le passé, avait même conduit à présenter le masque comme un élément à part entière, séparé de la coquille.

Élaboration de la polychromie

Après cuisson, le masque a été polychromé et n'a jamais été repeint : c'est donc la polychromie d'origine que nous voyons aujourd'hui. Elle a été exécutée alors que les deux éléments étaient déjà assemblés. En effet, les parties de la coquille masquées par le buste ne sont pas peintes (fig. 3).

Les analyses des couches picturales, également réalisées par le laboratoire du C2RMF⁹, révèlent qu'une préparation blanche recouvre la terre cuite. Bien que cette dernière paraisse homogène au microscope optique en lumière blanche, son observation au microscope électronique à balayage en électrons rétrodiffusés ainsi que son analyse élémentaire indiquent qu'elle est, en fait, constituée de deux couches distinctes. La première est en sulfate de calcium alors que la seconde est composée de carbonate de calcium (fig. 4).

Comme c'est souvent le cas, la préparation du masque est liée avec de la colle protéique, ainsi qu'en témoigne la coloration au noir amide d'un échantillon.

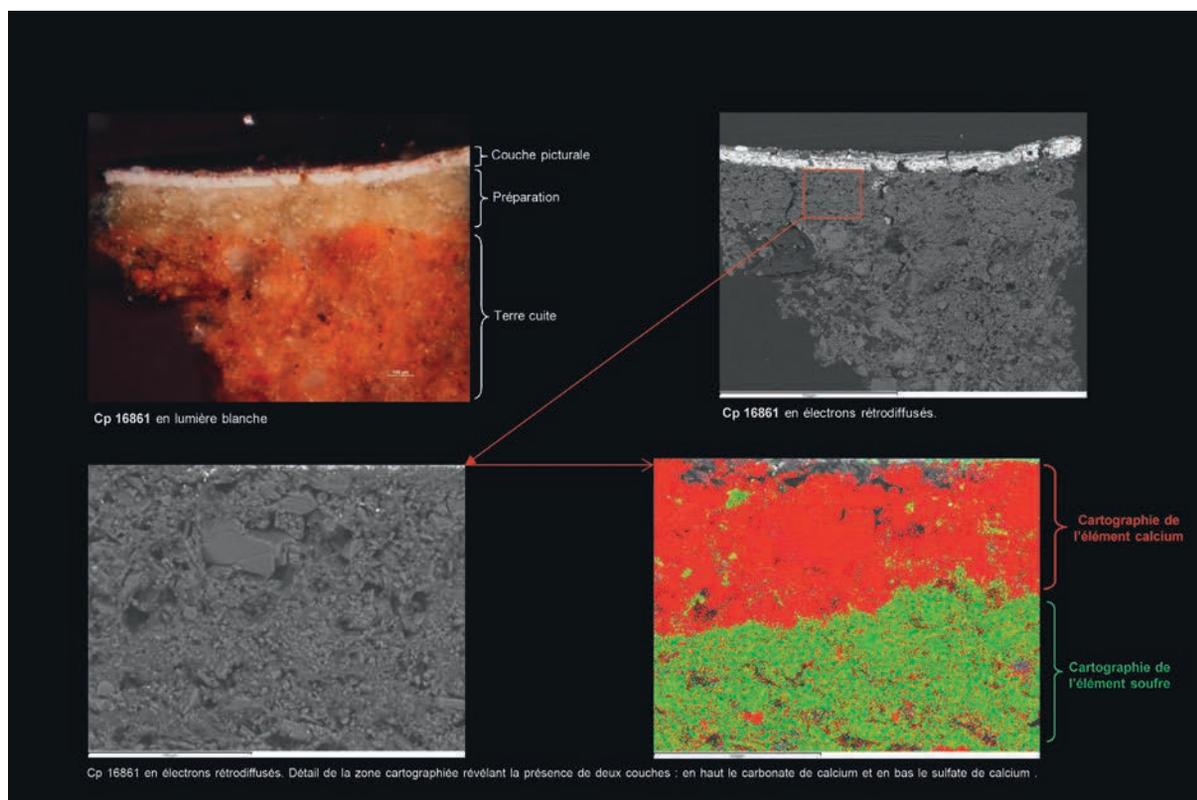


Fig. 4. L'image électronique, en électrons rétrodiffusés, met en évidence que la préparation est formée d'une première couche de sulfate de calcium, tandis que la deuxième est composée de carbonate de calcium. © C2RMF/Nathalie Pingaud.

En revanche, la superposition de carbonate de calcium sur du sulfate de calcium est surprenante. Habituellement, les polychromies italiennes sont précédées d'une préparation exclusivement composée de sulfate de calcium, appelé *gesso*.

Dans les zones réparées après l'accident de cuisson, la préparation est appliquée sur une couche de couleur rose orangé, composée de carbonate de calcium et d'ocre rouge, destinée sans doute à masquer les petits décalages de l'assemblage et à imiter la terre cuite.

Enfin, la préparation blanche est recouverte d'une couche de blanc de plomb¹⁰, avant de recevoir les couleurs qui sont toutes à liant huileux.

La coiffe est de couleur blanc bleuté, soulignée de lignes bleues plus foncées (fig. 2). Cependant, les analyses ont montré que cette couche est uniquement composée de blanc de plomb, mêlé à du noir d'os et/ou d'ivoire et à du noir de charbon, plus ou moins concentré. Aucun pigment bleu ni même colorant, tel l'indigo, n'a été mis en évidence. Les pigments noirs ont vraisemblablement conféré la teinte bleutée aux rehauts, comme cela a déjà été observé sur les peintures murales ou sur certains tableaux peints à l'huile¹¹.

La coquille est peinte d'une alternance de rouge foncé et de rose pâle qui accentue le relief. Cette couche picturale est composée d'un mélange de grains de laque de kermès,

de blanc de plomb, de carbonate de calcium et de noir d'os¹². Le kermès est un colorant rouge, provenant de la femelle d'un insecte parasitant le chêne kermès, qui pousse dans le sud de l'Europe, autour de la Méditerranée. Cette couleur a été remplacée dès le XVI^e siècle par le rouge cochenille, issu des insectes du même nom. La caractérisation de ce colorant donne donc une indication sur la date de la polychromie¹³.

Les feuilles de la couronne de laurier sont peintes avec un vert au cuivre mêlé de carbonate de calcium. Les baies de laurier sont rouge vif vermillon appliqué sur le vert au cuivre des feuilles.

Les carnations sont rose pâle coloré par des grains de laque rouge, d'ocre rouge et des grains de vermillon dans une matrice de blanc de plomb. Les cheveux sont bruns.

L'ensemble de la polychromie présente un réseau de petites craquelures assez régulières, de forme approximativement cubique.

Avant sa restauration, l'œuvre était sale et présentait un aspect sombre, qui interdisait d'apprécier la polychromie d'origine, pourtant lumineuse et contrastée, que l'on peut à nouveau voir aujourd'hui. Les interventions pratiquées ont été, outre l'étude, le fixage et le nettoyage de la polychromie ainsi que la retouche très minimaliste des lacunes où la préparation blanche apparaissait. Le masque a également été recollé sur la coquille.



Fig. 5. *Masque funéraire d'homme*, Italie, terre cuite polychromée, Victoria and Albert Museum, Londres, inv. 66-1882. © Agnès Cascio.



Fig. 6. L'homme et la femme sont présentés dans les deux valves complémentaires d'une même coquille, l'une ventrue et l'autre plus plate et rectiligne. © Agnès Cascio.

Mise en parallèle avec un masque mortuaire du Victoria and Albert Museum

Le masque du Louvre a été mis en relation avec un masque d'homme conservé au V&A¹⁴ (fig. 5). La comparaison a montré quelques différences, mais aussi plusieurs similitudes qui incitent à rapprocher les deux œuvres.

Même si le diamètre du médaillon de l'homme est légèrement supérieur à celui du médaillon de la femme¹⁵, les principes de fabrication des deux pièces sont identiques : les visages sont obtenus par estampage dans un moule fait sur les défunts, tandis que les détails, comme les chevelures, qui ne peuvent être rendus par la prise d'empreinte, sont de la même façon remodelés à l'outil dans la terre fraîche.

Dans les deux cas également, les coquilles bordées de laurier sont modelées.

La forme générale de la coquille est identique, à l'exception d'un détail. En effet, la coquille de l'homme présente une charnière plus ventrue que celle de la femme, plus plate et plus rectiligne. Or ces caractères morphologiques correspondent exactement à ceux d'une coquille Saint-Jacques naturelle, qui comprend une valve creuse et une valve plate.

Ainsi, il semble que l'homme et la femme soient présentés dans deux valves complémentaires, ce qui met l'accent sur leur corrélation (fig. 6).

D'autres éléments varient : les feuilles de laurier sont plus allongées sur la couronne de l'homme, tandis que sur celle de la femme, elles sont plus courtes et plus épaisses.

Les revers des médaillons, s'ils présentent tous deux des traces de doigts et d'empreintes digitales, sont néanmoins légèrement différents. Le fond du médaillon d'homme n'a pas été pressé dans une forme concave, comme celui de la

femme, mais plutôt travaillé directement à la main. De plus, l'assemblage du masque sur la coquille est plus soigné et moins précaire que celui du médaillon de la femme.

La comparaison de la polychromie des deux œuvres repose sur une appréciation visuelle, à l'œil nu et sous loupe binoculaire. Les matériaux utilisés pour la polychromie apparaissent tout à fait identiques : le rouge de la chemise de l'homme est similaire au rouge de kermès de la coquille de la femme. De même, le bleu-gris de la conque de l'homme ressemble au bleu-gris, obtenu à l'aide du noir d'os, que l'on trouve sur la coiffe de la femme. Enfin, le vert des feuilles de laurier et le rouge des baies sont d'aspects parfaitement similaires.

Un autre élément conforte ces similitudes. Il s'agit des altérations de la couche picturale, et en particulier les réseaux de petites craquelures cubiques, très semblables, qui incitent à penser que les liants sont identiques sur les deux médaillons.

La seule dissemblance observable réside dans l'application de la préparation blanche. Celle-ci est très fine, voire absente par endroits sur le médaillon d'homme, tandis qu'elle est plus épaisse sur celui de la femme. Cette différence peut peut-être s'expliquer par l'accident de cuisson survenu sur le médaillon de la femme, qui a entraîné des réparations et des ajouts d'enduits masqués par une couche de préparation plus épaisse.

La reconstitution des polychromies montre que, même si la localisation des couleurs n'est pas la même, leur sélection a été faite dans un nuancier commun (fig. 7). En effet, les deux portraits semblent se répondre par un jeu d'alternance des couleurs, de la même façon que la complémentarité des valves gauche et droite de la coquille Saint-Jacques



Fig. 7. La reconstitution des polychromies montre que le choix des couleurs a été fait dans un nuancier commun. © Dessin Agnès Cascio.

nous incite à penser que les deux œuvres constituent une paire.

Il est très tentant d'imaginer que ces deux portraits sont ceux d'un couple dont les masques auraient été réalisés au moment du décès, à quelques années d'écart, ce qui pourrait expliquer les différences que l'on constate de l'un à l'autre. Naturellement, des analyses de la polychromie du médaillon du V&A éclaireraient cette question de façon plus décisive.

L'identité de la défunte a été l'objet d'une hypothèse séduisante dans les années 1960¹⁶. Selon celle-ci, ce masque funéraire serait celui de Battista Sforza, duchesse d'Urbino (1444-1472). Il aurait servi de modèle à Francesco Laurana pour l'exécution du buste en marbre du musée du Bargello à Florence. Bien que la ressemblance physique des deux personnages ne soit pas évidente, il ne faut pas oublier que le buste en marbre est un portrait idéalisé de la jeune femme et que, bien sûr, l'âge et la mort ont pu transformer son visage.

Battista Sforza est décédée en 1472 et son époux Frédéric de Montefeltre, duc d'Urbino, meurt dix ans après, en 1482. Si l'on compare les deux masques aux portraits bien connus du couple, par exemple aux tableaux peints par Piero della Francesca¹⁷, là encore, les rapprochements physiques ne sont pas si évidents. Mais un fait n'est pas anodin : Frédéric de Montefeltre a eu le nez cassé et un œil crevé lors d'un tournoi. Or le masque mortuaire du V&A présente un œil ouvert et un œil fermé (fig. 8). Peut-être n'est-ce qu'une simple coïncidence, mais cette hypothèse doit dans tous les cas être approfondie afin d'élucider la question de l'identité des deux personnes immortalisées.

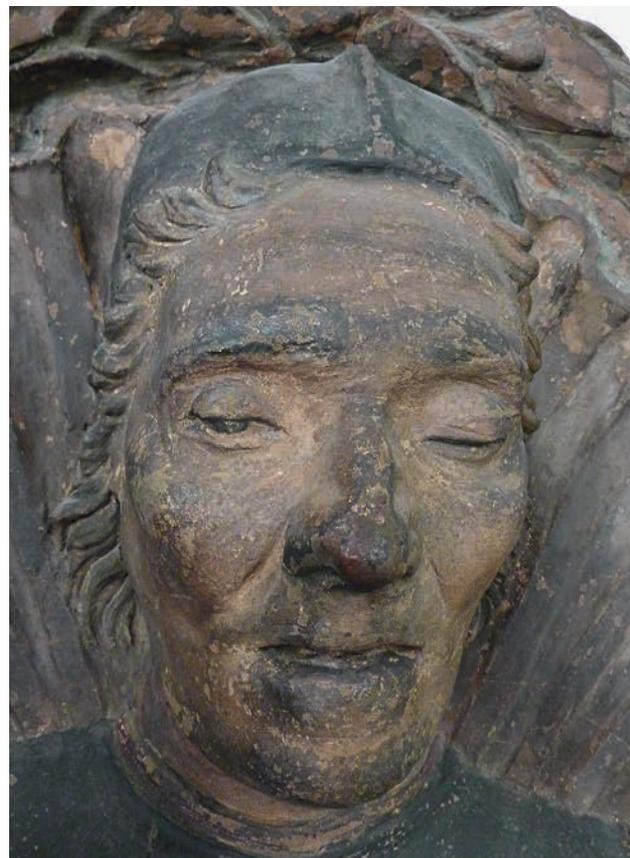


Fig. 8. Dans l'hypothèse où le masque mortuaire du V&A serait celui du duc Frédéric de Montefeltre, l'œil ouvert et l'œil fermé du visage pourraient témoigner de la blessure reçue au cours d'un tournoi, qui lui valut d'avoir un œil crevé et le nez cassé. © Marc Bormand.

Notes

1. Vasari, 1983.
2. *Masque funéraire de femme*, Italie, 3^e quart du XV^e siècle, terre cuite polychromée ; dimensions du buste : H. 0,34, L. 0,24, P. 0,16 ; du médaillon : Ø 0,50, P. 0,09 ; don des héritiers de Louis Courajod, inv. RF 1171. Cette œuvre a été publiée pour la première fois par Louis Courajod (Courajod, 1882), qui la situe dans le milieu florentin, puis notamment dans Bresc-Bautier, 2006, p. 234. Je tiens à remercier Marc Bormand, conservateur au département des sculptures du Louvre, qui m'a sollicitée pour l'étude et la restauration de ce masque, que j'ai menées en 2009 et en 2010.
3. Pline l'Ancien, 1855, XXXV, 44 : « Le premier qui fit un portrait d'homme avec du plâtre moulé sur le visage même, et qui redressa cette première image à l'aide de cire coulée dans le plâtre, fut Lysistrate de

- Sicyone, frère de Lysippe dont nous avons parlé (XXXIV, 19, 12) », Slim, 1976.
4. Raynaud, 2002 ; Papet, 2001/a et 2001/c.
5. Cennini, 1982.
6. Papet, 2001/b ; Sorel, 2001.
7. Schuyler, 1986.
8. Bouquillon, Zink, 2003, compte rendu d'étude n° Z3256, C2RMF.
9. Pingaud, Langlois, 2010, rapport d'analyses du C2RMF n° 19864.
10. La préparation n'a pas été décelée sous les carnations.
11. *Op. cit.*, note 6, p. 12.
12. Les analyses de colorants ont été effectuées en chromatographie en phase liquide à haute performance (HPLC), selon le protocole LC-COL P51/A33 au LRMH. Cette procédure a été réalisée par M. Witold Nowik.
13. Delcroix, Havel, 1988, notamment p. 137 ; Petit, Roire, Valot, 1995, pp. 55-59 et plus particulièrement p. 57.

14. *Masque funéraire d'homme*, Italie, terre cuite polychromée, Victoria and Albert Museum, inv. 66-1882. Dimensions : médaillon, Ø 0,63, P. 0,16. Voir Maclagan, 1923 ; Pope-Hennessy, Lightbown, 1964, t. I, n° 345, p. 315 ; Godby, 1982. Je tiens à remercier particulièrement nos collègues du Victoria and Albert Museum, Peta Motture et Charlotte Hubbard, de m'avoir permis d'examiner dans les meilleures conditions cette œuvre.
15. 61 cm pour l'homme, 50 pour la femme.
16. Cette hypothèse est celle publiée par Wedgwood Kennedy, 1962, reprise par Seymour, 1966, p. 165. Analyse reprise et développée par Damianaki, 2008, n° 2.1, pp. 132-135.
17. *Battista Sforza et Federico Montefeltro*, Piero Della Francesca, vers 1470, huile sur bois, Florence (Italie), Galerie des Offices.