

Résumé

Le texte aborde le problème de la distinction entre la polychromie originale et les repeints sur les ivoires gothiques. Les principales caractéristiques de la polychromie sur ivoire au XIII^e et au XIV^e siècles sont brièvement exposées : localisation des décors, relevé des motifs, techniques d'exécution et couleurs employées. Différents types de repeints sont ensuite étudiés et commentés à travers l'étude d'une dizaine d'œuvres médiévales conservées dans des collections publiques françaises et étrangères.

Mots-clés

ivoire, polychromie, repeints, gothique, néo-gothique

Ivoires gothiques: Polychromie originale et repeints

Juliette Levy★

30 rue Beaubourg
F-75003 Paris
France

Agnès Cascio

52 rue Guy Moquet
F-92240 Malakoff
France

La polychromie des ivoires médiévaux, longtemps délaissée par les chercheurs, suscite aujourd'hui un intérêt croissant. Diverses études en cours, aussi bien en France qu'à l'étranger, révèlent un engouement nouveau pour ce domaine. De récentes publications témoignent cependant du danger à entreprendre trop rapidement une telle recherche, qui ne peut être menée qu'avec méthode et prudence. En effet, à la différence des sculptures en pierre ou en bois, entièrement peintes, la couleur n'est ici présente que pour magnifier la beauté naturelle de l'ivoire, sous forme de touches parcimonieusement réparties, qui accentuent la préciosité des œuvres. L'un des obstacles à l'étude de la polychromie est donc lié à la très faible quantité de matière picturale conservée. Dans la plupart des cas, ceci interdit la pratique de prélèvements pour analyses et impose le recours à des méthodes non destructives. D'autres éléments concourent encore à rendre cette recherche particulièrement complexe. L'on sait qu'en raison de leur petite taille, les ivoires passaient de mains en mains ; il n'est pas rare qu'ils aient subi, au cours de ces manipulations, toutes sortes d'interventions. Citons par exemple le nettoyage, autrefois effectué au moyen d'eau savonneuse ou de poudres abrasives, ou encore le lustrage, souvent exécuté par application de cire ou d'huile. Parfois même les objets étaient moulés, ce qui impliquait l'usage d'agents démoulants. De plus, l'on n'hésitait pas à redorer ou à repeindre les ivoires, pour dissimuler les altérations de la polychromie ancienne ou simplement pour les mettre au goût du jour. Or, la surface des objets garde généralement la trace, même infime, des produits appliqués et des repeints, qu'il convient impérativement de distinguer des restes de polychromie originale.[1] Là réside l'un des obstacles majeurs de la recherche. Le risque de confusion dans l'interprétation des traces conservées – et la difficulté est encore accentuée par le caractère ténu de celles-ci – peut en effet mener à une vision faussée des œuvres, susceptible parfois d'être lourde de conséquences sur leur traitement de restauration ultérieur.

Ainsi, avant même l'identification par analyse des grains colorés décelés à la surface des objets, faut-il se livrer à un examen visuel approfondi des œuvres et définir une méthode de travail. Une première démarche a consisté à procéder à différents examens couramment pratiqués sur la sculpture monumentale. L'observation à l'œil nu a permis d'apprécier la palette des couleurs et leur répartition : ce dernier point peut très vite amener à identifier un repeint appliqué, par exemple, sur une cassure ; la lumière ultra-violette a mis en évidence des réfections formelles et parfois des décors invisibles en lumière du jour, ce qui ne constitue pas pour autant un gage d'ancienneté ; enfin, l'examen sous loupe binoculaire a parfois révélé la stratigraphie des couches de polychromies successives. Il a permis aussi d'approcher leur composition. La deuxième étape du travail, plus décisive, est la confrontation entre les premières informations ainsi collectées et les connaissances acquises lors de nos précédentes recherches effectuées sur une centaine d'objets.[2] Cette enquête, dont les grandes lignes sont brièvement exposées ici, avait abouti à dégager plusieurs caractéristiques spécifiques aux polychromies sur ivoire : localisation des décors, relevé des motifs, répertoire des couleurs et techniques picturales employées.

★Auteur auquel la correspondance doit être adressée



Figure 1. Un exemple de polychromie originale : Vierge de l'ancienne collection Timbal, Paris, musée du Louvre. Détail de l'orfrois du manteau, aux motifs dorés sur mixture encadrés de deux lignes d'or.



Figure 2. Sainte Anne trinitaire, Compiègne, musée Vivenel. L'ivoire, complètement masqué par le repeint, n'apparaît que dans les lacunes.

Caractéristiques principales des polychromies gothiques sur ivoire des XIII^e et XIV^e siècles

La répartition des décors est l'un des points les plus éloquents. Sur l'extérieur des vêtements, l'ivoire est toujours laissé apparent, à l'exception des bordures soulignées de fins orfrois dorés, parfois rehaussés de glaucis rouge ou vert. Les doublures, en revanche, sont traitées en aplats bleus, plus rarement rouges, créant une opposition qui accentue le contraste entre le revers et l'extérieur des vêtements et en facilite la lecture. Des motifs disposés en semis n'ont été observés que sur les fonds de polyptyques, où sont parsemées des fleurettes à cinq ou six pétales. Sont également relevés de motifs colorés les trônes, les attributs et les accessoires vestimentaires tels que les ceintures, chaussures, couronnes, diadèmes, fermaux... Les chevelures sont généralement dorées. S'il est fréquent de trouver des traces de bleu dans les yeux, de rouge sur les bouches et d'or à l'emplacement des sourcils, des incertitudes demeurent à propos du traitement des chairs. Il semble que, dans la plupart des cas, l'ivoire, laissé nu, ait suffi au rendu des carnations. Cependant des traces rosées, conservées en quantité infime sur quelques statuettes, laissent la question ouverte. Enfin, les fissures, altérations fréquentes et souvent inévitables sur de grands blocs d'ivoire, ont engendré un type de décors spécifique à ce matériau. Il fallait, en effet, masquer ces imperfections qui nuisaient à la préciosité de l'œuvre : ainsi des rameaux végétaux dorés étaient-ils peints le long des fissures. Ce genre de décors ne trouve pas d'équivalent sur d'autres matériaux tels l'albâtre et le marbre, dont la polychromie a cependant pu être mise en parallèle avec celle des ivoires.

Bien que certaines œuvres aient été complètement décapées, il est rare que l'observation minutieuse des objets ne révèle pas la présence de motifs, uniquement localisés sur les orfrois. En effet, liants et pigments, en pénétrant dans l'ivoire, l'ont imprégné d'une coloration brune plus ou moins foncée qui révèle leur présence et permet de lire un motif, même lorsque toute matière picturale a disparu. À l'inverse, c'est parfois la polychromie elle-même, qui, ayant préservé l'ivoire des salissures et de la patine, met en évidence, après sa disparition, l'orfrois dont le dessin apparaît, par contraste, en plus clair. S'inscrivant le plus souvent entre deux lignes, les orfrois sont constitués de petits motifs géométriques ou d'inspiration végétale qui se répètent et se combinent régulièrement pour former des galons.[3] Bien que de dimensions très réduites, ils témoignent toujours d'une grande habileté et d'une précision remarquables dans leur tracé (voir Fig. 1).

Très restreinte, la palette chromatique de ces orfrois est essentiellement composée de dorure, parfois associée à des rehauts colorés. Les feuilles d'or sont appliquées sur une assiette à liant huileux, couramment désignée sous le nom de mixture. Cette couche ambrée, généralement translucide au XIII^e siècle, tend, par la suite, à être chargée de pigments qui la rendent plus ou moins ocrée. Employés en touches colorées, le rouge et le vert sont d'un usage plus limité que le bleu qui, le plus souvent, revêt entièrement l'intérieur des vêtements. Il est vrai que, dans la plupart des cas, le bleu n'est aujourd'hui visible que sous forme de traces, vraisemblablement en raison de la nature protidique de son liant, qui lui confère une moindre résistance. L'identification des pigments a montré que les bleus sont obtenus à partir de lapis-lazuli ou d'azurite, tandis que les verts sont à base de cuivre.[4] L'analyse des rouges met en évidence du vermillon ou des colorants d'origine organique tels que la garance ou la cochenille. Mais quelles que soient la couleur ou la technique d'exécution, les observations ont montré que la polychromie est directement appliquée sur l'ivoire, sans l'intermédiaire d'une préparation blanche. Cette particularité semble inhérente au caractère partiel de ces décors, auxquels font écho la sobriété du répertoire des couleurs et la grande légèreté de l'exécution, deux qualités qui font souvent défaut aux repeints, fussent-ils de fidèles imitations.

Les repeints complets

Dès la fin du Moyen Âge et principalement au XIX^e siècle, les décors polychromés ont été l'objet de reprises, d'importance et de qualité variables. Les repeints complets, masquant entièrement l'ivoire, sont d'emblée les plus reconnaissables. Souvent médiocres, comme sur la *Sainte Anne trinitaire* (voir Fig. 2)[5] conservée au musée Vivenel de Compiègne, ils ne laissent aucun doute sur leur exécution



Figure 3. Vierge du Tabernacle du musée des Beaux-Arts de Lille. Exécutée avec soin, cette riche polychromie recouvre entièrement l'ivoire, ce qui n'est pas conforme à la facture des décors gothiques.



Figure 4. Le groupe du Couronnement de la Vierge est aujourd'hui orné d'un repeint de semis de motifs, caractéristique du style néo-gothique.



Figure 5. Détail de la Figure 4, manteau de la Vierge : semis de motifs héraldiques dorés (fleurs de lys et bars). Le voile est bordé d'un large galon noir et or.

récente : la couche picturale, qui est probablement le fruit de la même campagne que la réfection de la tête en bois de la Vierge, est sombre et opaque, et occulte complètement la qualité de traitement de la statuette. Tout aussi couvrante, la polychromie du *Tabernacle* du musée des Beaux-Arts de Lille est plus séduisante (voir Fig. 3).[6] Il s'agit bien ici d'une interprétation dans le goût médiéval, vraisemblablement l'œuvre d'un artiste du siècle dernier. L'or, utilisé ici de manière excessive, revêt entièrement le manteau de l'Enfant et sert de fond, sur la robe de la Vierge, à un décor d'arabesques en glacis rouge cerné de noir. La gamme chromatique s'étend à des couleurs habituellement bannies : noir, brun et surtout blanc du voile de la Vierge, que l'éclat naturel de l'ivoire rend terne et sans objet. De même, les teintes pastel, comme le bleu ciel, ne font pas partie de la palette gothique telle que nous avons pu la définir. Le goût des détails anecdotiques se manifeste dans l'ornementation des sols et dans la représentation du collier. Or, les bijoux, sur les statuettes d'ivoire du Moyen Age, ne sont guère représentés, à l'exception de quelques fermaux sculptés, et l'on n'a pas relevé de bijoux peints d'origine. En outre, le *Tabernacle* de Lille permet d'envisager les repeints sous l'angle de la stratigraphie. En effet, l'examen sous loupe binoculaire révèle, sous les carnations visibles, l'existence d'une première couche sous-jacente qui, d'après sa localisation et sa facture, n'est pas non plus médiévale. Sous ce niveau, de rares traces d'une dorure gothique sont encore conservées, mais elles ne sont pas repérables à l'œil nu. Peut-être ont-elles été, pour la plupart, soigneusement éliminées avant l'application d'un nouveau décor.

Repeints de semis de motifs

Le *Couronnement de la Vierge* conservé au musée du Louvre, a vraisemblablement subi un sort analogue, puisque rien, apparemment, ne subsiste de son décor d'origine (voir Figs. 4, 5).[7] Sur ce groupe célèbre, autrefois cité en exemple pour sa polychromie exceptionnelle,[8] les vêtements sont richement parsemés de motifs héraldiques. Cette distribution des décors n'est pas conforme à la polychromie traditionnelle des ivoires gothiques. Les décors, disposés en semis dense et régulier, prennent le pas sur les formes sculptées, que le regard perçoit mal. L'œil est attiré par le dessin rigide des motifs héraldiques figurant des châteaux, des bars, des étoiles et des fleurs de lys. Or, seules ces dernières appartiennent au vocabulaire ornemental des ivoires du Moyen Age, où elles ne sont représentées que sur les orfrois, en tant que motifs décoratifs et non, semble-t-il, dans un but héraldique. La dorure du groupe du *Couronnement de la Vierge*, appliquée sur une assiette grisâtre chargée de pigments, se distingue aisément des mixtions translucides et ambrées des XIII^e et XIV^e siècles. De même, l'introduction de couleurs opaques, telles le brun et le bleu foncé, la lourdeur des carnations, la profusion de détails, évoquent le goût néo-gothique. La date précise de cette polychromie est inconnue, mais elle est certainement antérieure à 1861, année d'entrée au musée de ce groupe, dont la polychromie avait alors été célébrée. Acquisée en 1862, la *Vierge à l'Enfant* du musée national du Moyen Age donne une autre version de décors en semis vraisemblablement exécutés au XIX^e siècle.[9] Sur cette statuette, des traces sous-jacentes sont encore bien conservées, révélant que la polychromie initiale était constituée de délicats orfrois dorés, aujourd'hui masqués par un large galon doré strié de glacis rouge. Les carnations, très grises, sont à rattacher à la même intervention.

Le groupe de *l'Annonciation* conservé au musée du Breuil de Saint-Germain à Langres est également orné de semis de motifs, mais d'un style différent (voir Fig. 6).[10] Très chargés, ils témoignent d'une certaine fantaisie, et relèvent d'un répertoire particulier. Sur le plan technique, la présence d'une préparation blanche sous le bleu de l'intérieur des vêtements confirme le caractère récent de cette polychromie qui est toutefois antérieure à 1842, date de l'entrée du groupe au musée. Ainsi la connaissance des dates d'acquisition de ces œuvres montre-t-elle, dès la première moitié du XIX^e siècle, un engouement particulier pour les semis de motifs.

Repeints à l'imitation de la polychromie gothique

À côté des repeints complets ou disposés en semis, certaines reprises témoignent du souci réel d'imiter la polychromie ancienne. L'étude stratigraphique, par



Figure 6. Sur le groupe de l'Annonciation de Langres, les vêtements sont chargés de lourds motifs dorés et leurs doublures sont peintes d'un bleu sombre.



Figure 7. Tabernacle du musée du Louvre. La facture rigide des motifs d'orfrois laisse supposer que le décor est le fruit d'une réfection.

observation sous loupe binoculaire, permet de mettre ces repeints en évidence lorsque les couches sont superposées. C'est le cas sur la *Sainte Marguerite* du British Museum de Londres, où deux interventions successives, bien visibles le long des fissures, reprennent la polychromie initiale dessinant des rameaux terminés par des trèfles.[11] La dorure d'origine, reposant sur une assiette ocre jaune, se distingue nettement de celle des repeints, à la facture plus grossière, qui sont appliqués sur une mixtion d'un brun opaque. Les carnations, elles aussi d'exécution sommaire, sont contemporaines du second repeint. Les reprises effectuées sur le *Tabernacle* du Victoria et Albert Museum reflètent également la volonté de reproduire les décors anciens, mais ils ne prêtent pas non plus à confusion.[12] La polychromie originale, bien conservée sous le repeint, est encore très lisible. Sous éclairage rasant, le léger relief des fins orfrois dorés se discerne aisément sous l'épais galon doré qui les recouvre. L'observation sous loupe binoculaire offre une stratigraphie sans équivoque, notamment pour les dorures, où deux niveaux sont superposés. Ici encore, la première est posée sur une mixtion ocre translucide, tandis que la seconde repose sur une mixtion épaisse et blanchâtre. Sur l'encolure, où l'orfroi d'origine est simplement ravivé par une nouvelle dorure, la lourdeur du trait trahit une réfection, que dénonce aussi l'emploi des couleurs: un rose et un bleu pâle se côtoient dans les parties architecturales.

Le *Tabernacle* du musée du Louvre offre un exemple plus complexe, car il témoigne d'une connaissance approfondie des techniques médiévales, ainsi que d'un réel souci de fidélité au décor ancien (voir Fig. 7).[13] La stratigraphie ne peut être établie avec précision: en effet, le repeint n'est clairement décelable qu'à l'intérieur du manteau de la Vierge, où un rouge vermillon recouvre le bleu original, du lapis lazuli. Sur les orfrois, en l'absence de superposition des couches, seul le tracé un peu raide des motifs signale une possible reprise. Mais ce critère seul suffit-il à remettre en cause leur ancienneté? Il faut sans doute relativiser ce jugement, comme l'atteste l'attrayante polychromie de la *Vierge à l'Enfant* du Metropolitan Museum (voir Fig. 8).[14] Le regard est tout d'abord séduit par la finesse et la variété des orfrois dorés, dont l'emplacement est bien conforme au modèle gothique, tout comme la palette des couleurs limitée à l'or, au bleu, au rouge et au vert. Un examen plus attentif révèle néanmoins certaines anomalies. Un certain éclectisme se dégage en effet du large répertoire des orfrois, qui inclut aussi bien des imitations fidèles d'originaux gothiques (bord du voile), que des versions plus fantaisistes, dérivées de sources variées (couronne, bordure des vêtements). Sur la robe de l'Enfant, les orfrois sont bordés d'une triple ligne, ce qui n'est pas conforme à la tradition selon laquelle la Vierge est plus richement vêtue. Des arguments d'ordre technique retiennent également l'attention: l'or de la chevelure est appliqué sur une préparation blanche et la mixtion est d'une singulière couleur rouge brique; le bleu est très clair, le rouge et le vert ont un aspect opaque au lieu des glacis translucides habituels. En l'absence de stratigraphie, aucune certitude n'est acquise, mais la convergence de ces observations suggère une polychromie néo-gothique. Du reste, ces conclusions sont confirmées par l'attribution de la statuette à un habile faussaire du siècle dernier.

Ainsi, face à la multiplicité des œuvres et de leur histoire, ne peut-on tout au plus que suggérer des pistes. Un faisceau de données relatif au style et à la facture de la polychromie apporte souvent une contribution déterminante à l'identification des repeints: les caractéristiques des polychromies gothiques décrites plus haut (localisation des décors, répertoire des motifs et des couleurs, techniques utilisées), l'observation minutieuse des couleurs, leur broyage, la qualité de la mixtion, peuvent orienter vers une réponse. L'appréciation de la finesse et de la sûreté du trait a également son importance.

Apport des analyses de laboratoire

Finalement, ce n'est que dans une seconde phase que les analyses physico-chimiques des pigments et des liants peuvent intervenir. Il arrive alors que les résultats débouchent directement sur la mise en évidence d'un repeint: c'est le cas sur le *Nicodème* du groupe de la *Descente de croix* conservé au musée du Louvre, dont la doublure du manteau a été repeinte en bleu à deux reprises.[15] Mais aucune de



Figure 8. Vierge à l'Enfant, Metropolitan Museum: cette statuette, exécutée au XIXe siècle, témoigne de la connaissance des polychromies gothiques à cette période.

ces deux interventions n'est originale, puisque le premier bleu, appliqué à même l'ivoire, a été identifié comme un bleu de smalt.[16] Or, ce pigment n'étant apparu qu'à la fin du XVe siècle, il s'agit d'un repeint exécuté au plus tôt deux cent ans après la polychromie originale. Sur l'*Ange de l'Annonciation* du musée du Louvre en revanche, l'identification du bleu ne résoud pas, à elle seule, la question.[17] En effet, c'est un bleu lapis lazuli, posé sur une préparation blanche, qui a été identifié en premier lieu. Mais la présence inhabituelle de cette préparation a incité à approfondir l'examen stratigraphique, qui a révélé l'existence d'un autre bleu sous-jacent, cette fois-ci original, également constitué de lapis-lazuli.[18] L'emploi de ce pigment précieux, décelé dans deux couches successives, montre que son identification n'est pas un gage d'authenticité, et que les polychromies originales ont pu être repeintes dans un délai très court après leur exécution. Leur composition peut alors être très proche de celle des repeints anciens. Le risque d'erreur est encore accru pour la plupart des autres pigments, dont l'usage s'est continuellement poursuivi du Moyen Age jusqu'à nos jours. Ainsi, si le recours aux analyses est fondamental, les résultats obtenus demandent-ils à être nuancés et intégrés dans un ensemble de données aussi bien stratigraphiques que stylistiques.

Il est rare que les sculptures médiévales en ivoire n'aient pas subi de repeints, et le risque de confusion est considérable, même pour un œil averti. L'engouement pour les ivoires peints des collectionneurs du XIXe siècle a souvent entraîné la réfection des polychromies médiévales, ce qui a fortement contribué à en fausser l'interprétation. Mais ces repeints tardifs, qui constituent un jalon de l'histoire des œuvres, méritent l'intérêt et ne seront jamais aussi préjudiciables que l'élimination irréversible des traces de polychromie ancienne.

Remerciements

Nous remercions tout particulièrement Danielle Gaborit-Chopin, conservateur en chef du Patrimoine au Département des objets d'art, musée du Louvre, pour les conseils et le soutien qu'elle nous a prodigués tout au long de ce travail. Notre reconnaissance va également aux conservateurs des musées français et étrangers qui nous ont accueillies avec bienveillance : D. Alcouffe, E. Blanchegorge, A. Erlande-Brandenburg, V. Huchart, M.H. Lavallée, C. Little, N. Stratford, P. Williamson.

Notes

1. E. Cristoferi. 1990. Indagini e restauri. In: Avori bizantini e medievali nel museo nazionale di Ravenna.
2. A. Cascio, J. Levy. 1998. La polychromie des statuettes d'ivoire du XIIIe siècle et des premières décennies du XIVe siècle. Coré nl 5 (bibliographie).
Les objets en ivoire et en os d'origine italienne (atelier des Embriachi), dont la polychromie est particulière, n'ont pas été pris en compte dans le cadre de cette recherche, non plus que ceux de la fin du XIVe et du XVe siècle. Les œuvres mentionnées ici sont identifiées, dans les notes, en fonction du corpus de R. Koechlin, Les ivoires gothiques français, 3 vol., Paris, 1924. (2e édition), Paris 1968, et sont indiquées par K, suivi du numéro du catalogue (vol. II).
3. Op. cit. note 2, tableau des motifs originaux: 18.19.
4. B. Guineau. Etude des couleurs dans la polychromie des ivoires médiévaux In: Bulletin de la société nationale des antiquaires de France (séance du 17 Avril 1996), à paraître.
5. *Sainte Anne trinitaire*, XIVe siècle, Compiègne, musée Vivenel, inv: V 331 (K 710).
6. *Tabernacle*, XIVe siècle, Lille, musée des Beaux-Arts, inv: A 109. (K 150)
7. *Couronnement de la Vierge*, Paris, musée du Louvre, inv. OA 58 (Vierge et Christ) et inv. OA 3921 et OA 3922 (anges) (K 16).
8. E. Molinier 1896. Catalogue des ivoires du musée du Louvre: 109-113.
9. *Vierge à l'Enfant*, Paris, musée national du Moyen Age, inv: CL. 7613.
10. *Ange et Vierge de l'Annonciation*, Langres, musée du Breuil de Saint-Germain (K 850).
11. *Sainte Marguerite*, Londres, British Museum, inv. MLA 58, 4-28, 1. (K 709)
12. *Tabernacle*, XIVe siècle, Londres, Victoria & Albert Museum, inv. 4686. (K 154)
13. *Tabernacle*, XIVe siècle, Paris, musée du Louvre, inv. OA 2587 (K 156).
14. *Vierge à l'Enfant*, Metropolitan Museum, New York, inv. 17.190.296.
15. Groupe de la *Descente de croix*, Paris, musée du Louvre inv: OA 9443. (K 19).
16. Op. cit. note 4.
17. *Ange de l'Annonciation*, Paris, musée du Louvre, inv. OA 7507. (K 20)
18. Op. cit. note 4.