



**HAL**  
open science

## La polychromie médiévale du portail Royal : analyse, restitution et fonctions

Markus Schlicht, Aurélie Mounier, Floréal Daniel

### ► To cite this version:

Markus Schlicht, Aurélie Mounier, Floréal Daniel. La polychromie médiévale du portail Royal : analyse, restitution et fonctions. Schlicht, Markus. Le portail Royal de la cathédrale de Bordeaux. Redécouverte d'un chef d'œuvre, Ausonius Editions, pp.169-201, 2016, 978-2-35613-165-2. hal-01474466

**HAL Id: hal-01474466**

**<https://hal.science/hal-01474466>**

Submitted on 9 Jan 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Markus Schlicht, avec la collaboration d'Aurélie Mounier et Floréal Daniel**  
**« La polychromie médiévale du portail Royal : analyse, restitution et fonctions »**

In : M. Schlicht (dir.), *Le portail Royal de la cathédrale de Bordeaux Redécouvert d'un chef-d'œuvre*, Bordeaux, 2016, p. 169-201.

***Introduction***

La restauration, en 2011-2013, du portail Royal de la cathédrale de Bordeaux par la Conservation régionale des monuments historiques (DRAC Aquitaine) a permis de dégager des restes notables de la polychromie originelle du XIII<sup>e</sup> siècle.

L'état de conservation très fragmentaire de la couche picturale et l'altération manifeste des pigments nous empêchent de nous faire une idée juste de l'aspect originel du portail et de sa sculpture figurée. Or, comme l'attestent les restes conservés, la présence initiale de la polychromie modifie considérablement l'aspect de l'œuvre par rapport à ce que nous avons aujourd'hui sous les yeux. Ainsi, les yeux peints confèrent aux personnages une présence et une intensité du regard que le sculpteur ne saurait atteindre par les seuls moyens qui sont les siens (fig. 1). Afin de pouvoir correctement apprécier et étudier la sculpture du portail bordelais, la prise en compte de sa polychromie initiale s'avère donc indispensable.

Le présent article aborde successivement trois thèmes : l'analyse de la polychromie existante, la restitution de la coloration initiale du portail, et enfin les fonctions et tâches assignées à la couleur au sein de l'ensemble sculpté polychrome.

L'analyse de la polychromie vise à déterminer, à partir des restes conservés, la coloration des différentes parties du portail, qu'il s'agisse de son architecture ou de sa statuaire. Très fragmentaires et le plus souvent altérés, ces restes de polychromie ne peuvent être étudiés qu'en ayant recours à des analyses physico-chimiques<sup>1</sup> : dans bien des cas, elles seules permettent de déterminer, à partir de l'identification des pigments et de la composition chimique des couches picturales, la nature des différentes couleurs ainsi que leur aspect initial (approximatif). Toutefois, la complexité des opérations et les frais engendrés interdisent d'étendre ce type d'analyses à l'ensemble de la polychromie conservée ; son étude visuelle *in situ* reste donc indispensable. Cette dernière a été effectuée depuis les échafaudages mis en place lors de la restauration du portail, en s'appuyant sur une documentation photographique très complète<sup>2</sup>. Les résultats de cette analyse sont présentés à travers l'examen détaillé de deux anges de la voussure intérieure, dont la couche picturale est particulièrement bien conservée. Dans un second temps, la polychromie des éléments architecturaux du portail sera abordée.

<sup>1</sup> Des analyses ont été réalisées par le laboratoire LAMOA (rapport LAMOA12 – 05 MH ; cf. Etcheverry 2012). A. Mounier et F. Daniel (IRAMAT-CRP2A ; UMR 5060, CNRS/ Université Bordeaux Montaigne) ont effectué des analyses complètes pour trois des statues (cf. leur contribution dans le présent volume). Enfin, des examens complémentaires sur l'ensemble de la statuaire ont été réalisés *in situ* avec un spectromètre de fluorescence X et RAMAN portables par une équipe de l'Université du Pays Basque, dirigée par Kepa Castro et Silvia Fernández. Les visages des sculptures, en particulier, ont été analysés uniquement à l'aide de techniques portables, car elles permettent d'éviter le prélèvement d'échantillons (voir Daniel *et al.* 2015).

<sup>2</sup> La documentation photographique, qui comprend environ 5000 clichés pour l'ensemble du portail, a été réalisée à l'aide d'un appareil numérique disposant d'un capteur de 16 millions de pixels et d'un objectif permettant un rapport de reproduction 1 : 1. Je voudrais remercier l'équipe d'Archéovision (UMS 3657, CNRS et université Bordeaux Montaigne) d'avoir mis ce matériel à ma disposition.

L'analyse des restes de la polychromie constitue le préalable nécessaire à la restitution de l'apparence colorée initiale du portail. Elle permet de cerner la gamme colorée utilisée par les peintres du portail bordelais, tout comme leur façon de manier les couleurs et de les distribuer sur les différents éléments de l'architecture et de la statuaire. Comme nous le verrons, la gamme restreinte de la palette chromatique ainsi que l'emploi fortement codifié de la couleur – toujours distribuée selon des principes rigoureusement observés – facilitent, voire rendent tout simplement possible, la restitution des parties manquantes de la polychromie. En dépit d'une série d'incertitudes subsistantes – telles que les teintes précises des divers pigments -, il a été jugé opportun de viser la restitution complète de l'apparence colorée du portail, ou du moins de celle du tympan et des voussures : elle seule permet de juger de l'effet initialement produit conjointement par la sculpture et la peinture. Afin d'approcher le plus possible l'effet visuel produit par le portail au XIII<sup>e</sup> siècle, il a en outre fallu préserver le modelage des plages colorées par les jeux d'ombres et lumières que génère sa structure tridimensionnelle. Les couleurs restituées et complétées ont donc été appliquées sur un support virtuel tridimensionnel lorsque cela a été possible<sup>3</sup>, ou à défaut sur des photographies des statues – plutôt que sur un relevé bidimensionnel aquarellé par exemple.

Une fois la restitution de la polychromie effectuée, il s'agira dans la dernière partie de la contribution de dégager les fonctions conférées à la polychromie et les fonctions qu'elle revêt. Celles-ci ne se cantonnent nullement à la simple coloration des surfaces sculptées, et ses visées dépassent très nettement le réalisme dans le rendu de l'apparence humaine. Seront alors abordés plus particulièrement les apports de la couleur à l'œuvre sculptée du point de vue iconographique et formel, ainsi que la redistribution des accents visuels qu'entraîne la présence de la couleur au sein de l'ensemble sculpté.

## 1. Analyse

### *1.1. Etat de conservation, localisation et stratification de la polychromie*

Les restes les plus significatifs de la polychromie du portail se concentrent dans la zone du tympan et des voussures intérieures du portail, alors que les ébrasements et le soubassement – à en juger d'après l'examen visuel – en sont aujourd'hui dépourvus. Quelques-unes des grandes statues de la galerie surmontant le portail montrent, elles aussi, encore des restes de leur couche picturale médiévale<sup>4</sup>.

Au sein de la partie supérieure du portail, la polychromie est mieux conservée dans les zones en retrait (tympan, voussure intérieure) que dans les parties exposées situées vers l'avant, comme par exemple la voussure extérieure. Souvent, la partie orientale des voussures et du tympan contient davantage de restes de couleur que la partie occidentale. D'une façon

---

<sup>3</sup> Les fonds alloués par la Conservation régionale des monuments historiques (DRAC Aquitaine) ont permis la numérisation 3D et la coloration de trois statues (l'ange 1D4, la martyre 3G3 et l'ange portant la lune du tympan). Ces travaux ont été effectués par Archéotransfert en utilisant la photogrammétrie par corrélation dense. Les nuages de points ainsi obtenus ont ensuite été maillés et importés dans le logiciel Mudbox pour l'application des couleurs. Les rendus finaux ont ensuite été réalisés à l'aide du logiciel 3DSMax, tout en tenant compte des conditions d'éclairage réel du portail.

<sup>4</sup> Il s'agit en particulier des statues de la reine et de deux évêques qui la jouxtent (la cinquième et la sixième statue, en comptant depuis la gauche).

générale, la face des statues dirigée vers le tympan est nettement mieux conservée que celle orientée vers l'extérieur du portail.

La meilleure conservation de la polychromie dans les zones les plus en retrait et les mieux abritées incite à attribuer sa très large disparition à des agents "naturels", en l'occurrence les effets des intempéries et des variations de température, l'exposition prolongée à la lumière – plutôt qu'à une intervention humaine. Certes, on constate des "griffures", c'est-à-dire des traces manifestes d'une abrasion mécanique de la couche picturale sous forme de stries attaquant parfois même l'épiderme de la pierre (fig. 13d). Or, il convient de souligner le caractère ponctuel et aléatoire – et non systématique – de ces "griffures". Il ne s'agit donc pas des traces d'un véritable brossage du portail, que celui-ci ait été destiné à dégager l'épiderme de la pierre ou qu'il ait servi à assurer une meilleure adhérence d'une nouvelle couche de peinture. En effet, on s'expliquerait mal autrement l'existence des très grandes surfaces bleues du tympan, souvent dépourvues de "griffures", tout comme celle des plages de couleur indemnes de ce type de perturbations qui couvrent encore les statues de la voussure intérieure (fig. 3 et 10).

L'extension des surfaces conservées varie fortement. Si on fait exception de la très grande surface bleue du tympan (aujourd'hui complétée sous forme de *tratteggio*)<sup>5</sup>, elle varie de quelques décimètres carrés à des éclats inférieurs à un millimètre carré, à peine visibles à l'œil nu. Dans la partie haute de la voussure intérieure, les statuettes les mieux conservées peuvent présenter jusqu'à 50% de leur polychromie originelle, et les visages jusqu'à environ 80%. En revanche, dans la voussure extérieure, la plupart des statuettes ont perdu l'ensemble de leur polychromie d'origine.

La stratification des différentes couches de peinture a été révélée lors des restaurations de 2011-2013. Sous les salissures noirâtres superficielles, les restaurateurs ont dégagé une couche grise très dure – probablement un consolidant appliqué au XIX<sup>e</sup> siècle -, puis une épaisse couche de badigeon ocre qui date probablement de l'époque moderne<sup>6</sup> (fig. 1, à gauche). Ce badigeon ocre, assurant la protection des strates de peinture antérieures, recouvrait directement les restes de la polychromie médiévale, elle-même composée de plusieurs couches.

Exception faite du fond des voussures, dont la polychromie semble présenter une stratification moins complexe, on trouve régulièrement la succession suivante (fig. 2) :

- a) la surface de la pierre ;
- b) une première couche de préparation marron, caractérisée par la présence de grands grains de rouge minium ;
- c) une seconde couche de préparation d'apparence grise, composée de blanc de plomb et d'inclusions noires<sup>7</sup> ;

<sup>5</sup> Il s'agit de fines hachures de couleur bleu appliquées au pinceau, destinées à unifier visuellement le fond tout en laissant apparaître, en vue rapprochée, l'étendue des repeints.

<sup>6</sup> Ce badigeon a été appliqué à un moment où la statuaire avait déjà subi quelques dommages ; il couvre ainsi, par exemple, la brisure du nez du deuxième ange (depuis le bas) de la voussure intérieure, côté droit (1D2).

<sup>7</sup> Selon les analyses d'Etcheverry 2012, 13, cette couche se compose majoritairement de blanc de plomb et contient de la calcite et de l'apatite, ainsi que de rares grains de minium et de noir de charbon.

- d) une couche de blanc de plomb pouvant servir de couche d'apprêt ou bien, pour les surfaces blanches, de couche picturale définitive ;
- e) la couche picturale colorée.

À l'instar d'un tableau peint, la statuaire et son cadre architectural présentent donc une coloration soigneusement préparée par une superposition de plusieurs sous-couches. Ces couches de préparation avaient plusieurs fonctions : elles protégeaient la polychromie de l'humidité de la pierre, elles permettaient d'unifier les irrégularités de ton de celle-ci, et d'en assurer au mieux l'adhérence.

À quelques exceptions près – sur lesquelles nous reviendrons ci-dessous –, le badigeon ocre de l'époque moderne ne recouvre qu'une seule couche picturale colorée. C'est dire que la polychromie du portail Royal, contrairement à bien d'autres portails figurés du Moyen Âge, est exempte de repeints<sup>8</sup>. Bien entendu, ce constat facilite grandement l'étude la polychromie, dans la mesure où les restes de couleur conservés appartiennent à une même campagne de travaux et datent donc tous de la même période. En même temps, cela conduit à se demander pourquoi l'aspect coloré de l'entrée principale de la cathédrale a été négligé à ce point, pour aboutir à l'état très fragmentaire que nous avait conservé jusqu'à présent le badigeon ocre. À l'heure actuelle, cette question reste en suspens<sup>9</sup>.

## ***1.2. La polychromie de l'ange 1D4***

Afin de minimiser les risques d'erreur, l'étude de la polychromie débutera par l'examen détaillé d'une statue à la couche picturale parmi les mieux préservées, en l'occurrence le quatrième ange (en comptant depuis le bas) de la moitié droite de la voussure intérieure (par la suite : ange 1D4<sup>10</sup>). Environ la moitié des surfaces peintes de la statue subsiste, en particulier dans les zones orientées vers le tympan (vêtements, aile, fond de la voussure) ; la couche picturale du visage est même conservée à plus de 80%. L'essentiel des zones peintes présente aujourd'hui un aspect gris, plus ou moins foncé. Ces tons gris se situent aussi bien sur les vêtements, sur le visage et la chevelure, que sur les dais qui encadrent l'ange en haut et en bas (fig. 3). C'est tout d'abord la teinte grise du visage de l'ange, bien différente de la carnation rose à laquelle on s'attendrait, qui interpelle et qui suggère que les pigments initiaux ont été altérés au cours du temps (fig. 4).

Les analyses physico-chimiques de la carnation du visage permettent d'isoler principalement deux pigments entrés dans la composition de la peinture, à savoir le blanc de plomb et le rouge cinabre<sup>11</sup>.

Non altéré, le blanc de plomb est d'une blancheur immaculée et éclatante (fig. 16). Toutefois, au cours du temps, cette teinte originale a tendance à noircir plus ou moins fortement, pour

<sup>8</sup> Mêmes conclusions dans Etcheverry 2012, 1 et 26.

<sup>9</sup> Les analyses physico-chimiques révèlent occasionnellement l'existence de badigeons et de traitements anciens, appliqués avant la réalisation de l'épais badigeon ocre (cf. Etcheverry 2012, tableau page 44). Nous ignorons toutefois l'étendue des surfaces ayant pu être recouvertes par ces badigeons.

<sup>10</sup> Les voussures ont été numérotées de 1 (intérieur) à 4 (extérieur). La lettre suivante spécifie si la statue se trouve dans la moitié droite (D) ou gauche (G) de la voussure (en adoptant le point de vue d'un spectateur placé face au portail). Le dernier chiffre indique l'ordre de la statue au sein de la voussure, en comptant depuis le bas vers le haut.

<sup>11</sup> Les analyses physico-chimiques des visages et de leurs composantes (lèvres, pommettes, yeux) ont été réalisées *in situ* par l'équipe basque dirigée par Kepa Castro et Silvia Fernández (cf. note 1).

devenir grise et parfois même noire. Il en va d'ailleurs de même du rouge cinabre : exposé longtemps à la lumière et/ ou à l'humidité, le ton initial rouge vif a tendance à noircir fortement<sup>12</sup> (fig. 5). À l'origine, le visage de l'ange n'était donc pas gris, mais – conformément aux attentes – de couleur chair. L'observation attentive de la polychromie permet d'ailleurs de retrouver, ça et là, des parties présentant encore des tons roses. La comparaison avec d'autres sculptures du portail à la carnation mieux conservée permet de mieux saisir le ton initial des chairs, comme c'est le cas du Christ trônant au centre du tympan, dont le thorax dénudé présente encore une surface assez importante de carnation d'un ton rose (fig. 5).

Les yeux peints de l'ange présentent une pupille noire et un iris bleu, séparés par un fin cercle blanc (ce cercle n'est pas correctement exécuté dans l'œil droit, fig. 4, mais se retrouve aussi bien dans l'œil gauche que, d'une manière générale, dans les yeux des autres statues du portail, fig. 1). Le contour de l'œil est souligné par un trait noir. Les sourcils, formant un arc de cercle régulier, ont été également peints en noir.

La bouche a été colorée en rouge. Alors que les traces subsistant sur les lèvres apparaissent aujourd'hui pourpres, la fente séparant les deux lèvres présente une nuance plus claire et plus vive. Compte tenu de la tendance au noircissement du pigment rouge utilisé ici, en l'occurrence le cinabre, et de la couleur rouge vif que l'on observe sur les lèvres d'autres statues des voussures, les lèvres de l'ange 1D4 étaient sans doute initialement peintes en rouge cinabre intense.

Il en va de même des pommettes de l'ange. La concentration de tons rouges sur les joues atteste clairement qu'elles étaient initialement rehaussées de cette couleur. Selon les résultats des analyses physico-chimiques, le pigment employé était de nouveau le cinabre. L'apparence pourpre actuelle des pommettes est due au noircissement des pigments rouges. Comme le confirme l'examen visuel rapproché, le ton initial était le rouge vif du cinabre non altéré, utilisé à l'état pur ou éventuellement légèrement atténué.

La chevelure de l'ange présente, elle aussi, aujourd'hui un aspect dominé par les tons gris (fig. 3). Dans ce cas de figure, cet aspect n'est pas tant dû aux altérations des pigments qu'à la disparition de la couche picturale colorée. En effet, les tons gris et marron correspondent pour l'essentiel à des couches de préparation, avant tout les couches "c" et "d". La couche picturale définitive, quant à elle, ne s'est conservée qu'en peu d'endroits : il s'agit d'un jaune doré, le pigment utilisé étant l'ocre jaune<sup>13</sup> (fig. 2).

À l'œil nu, les vêtements apparaissent aujourd'hui essentiellement gris. On relève toutefois aussi quelques accents bleus, rouges et noirs, ainsi que de faibles traces de vert. Abstraction faite du gris, la couleur bleue – plus ou moins fortement noircie<sup>14</sup> – est celle qui couvre les

<sup>12</sup> Le résultat de la dégradation du rouge cinabre, souvent de couleur noire, est appelé "métacinabre".

<sup>13</sup> Relevons que les analyses physico-chimiques n'ont pas permis de discriminer l'ocre jaune médiéval du badigeon ocre de l'époque moderne, la signature chimique des deux couches de peinture étant la même. Leur teinte n'est pas non plus suffisamment différente pour qu'il soit possible de les distinguer facilement lors d'un simple examen visuel. Il existe néanmoins un critère qui distingue les deux couches ocres : alors que la polychromie médiévale – et donc aussi la couche ocre – présente un "craquelé" très marqué et se présente donc sous forme d'écailles séparées par des interstices, le badigeon postérieur est dépourvu de ces craquelures et s'infiltré même dans les interstices s'ouvrant entre les écailles de la polychromie ancienne.

<sup>14</sup> Le noircissement du bleu semble être dû à la migration du liant huileux, et qui forme aujourd'hui une couche superficielle opaque et parfois luisante.

plus grandes surfaces des draperies de l'ange. Cette couleur est obtenue à partir de pigments d'azurite, un minéral d'un bleu intense fréquemment utilisé par les peintres du Moyen Âge<sup>15</sup>. La couleur bleue apparaît dans des zones bien délimitées : en dessous du genou gauche (où elle couvre une surface dont le contour rappelle la forme d'un têtard, fig. 3), près du poignet droit (fig. 6a), au-dessus du creux du coude gauche, et enfin le long de la bordure du manteau recouvrant la jambe droite (fig. 6b). Toutes les occurrences du bleu sont donc localisées sur le manteau de l'ange, et plus précisément sur les parties correspondant à la doublure de ce vêtement. En effet, le pan du manteau retombant de l'épaule gauche de l'ange, légèrement écarté par le bras gauche, fait apparaître au-dessus du creux du coude la doublure bleue. Il en va de même un peu plus bas : relevé et coincé sous le coude gauche, ce même pan du manteau dévoile un morceau de doublure bleue au niveau du genou gauche. Passant dans le dos de l'ange, puis ramené vers l'avant du corps, l'autre pan du manteau n'apparaît qu'en dessous de l'avant-bras droit, alors qu'un petit bout de ce pan, retombant au niveau du poignet droit, forme une amorce de chute : celle-ci correspond à la doublure, peinte en bleue (fig. 6a). L'étendue des surfaces bleues des vêtements de l'ange correspond donc exactement à celle de la doublure du manteau, et uniquement à celle-ci. En revanche, ni l'avvers du manteau, ni les autres vêtements de l'ange ne présentent la moindre trace de bleu<sup>16</sup>.

Les restes de peinture couvrant l'avvers du manteau présentent aujourd'hui une apparence grise, aux teintes plus ou moins foncées (fig. 3). Comme le révèlent les analyses physico-chimiques, ces surfaces grises étaient initialement blanches, car peintes au blanc de plomb. La face extérieure du manteau était-elle donc initialement entièrement blanche ? Si l'on se souvient de la succession des couches picturales évoquée ci-dessus, un doute peut subsister : comme le blanc de plomb pouvait servir aussi bien de couche de finition que de couche d'apprêt, il est possible que ce blanc visible aujourd'hui n'ait été qu'une sous-couche, tandis que la couche colorée au-dessus aurait disparu. Compte tenu des grandes surfaces grises encore conservées, exemptes de toute trace d'autres couleurs, cette hypothèse paraît néanmoins peu probable. Enfin, l'observation attentive des bordures du manteau permet de dissiper les derniers doutes. En effet, les vêtements de l'ange 1D4, comme ceux d'ailleurs des autres statues du portail, présentent des liserés – bordures inférieures, manches, encolures – qui sont systématiquement soulignés d'un fin trait noir (cf. aussi fig. 12). Ce trait noir constitue la touche finale du travail des peintres : il a été tracé en dernier, et se superpose donc à toutes les sous-couches et à la couche picturale proprement dite. Si l'avvers du manteau avait été vraiment recouvert initialement d'une couleur autre que le blanc, des restes de celle-ci devraient subsister, "emprisonnés" entre les sous-couches et le trait noir des bordures. Or, lorsqu'on examine ces ourlets, les lacunes dans la peinture noire ne révèlent pas d'autre couleur que le gris, c'est-à-dire le blanc de plomb. La surface extérieure du manteau de l'ange n'a donc jamais été revêtue d'une autre couleur que le blanc.

Sous le manteau blanc à doublure bleue, l'ange porte une robe traînant jusqu'aux chevilles, à manches ajustées et présentant une encolure en V. L'examen visuel de cette robe semble, à

<sup>15</sup> L'azurite est un carbonate de cuivre basique ( $2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$ ) dont la couleur bleue est proche de celle du lapis-lazuli.

<sup>16</sup> Il existe quelques traces bleues supplémentaires situées le long des bordures du manteau, sur l'avvers de la robe : il s'agit ici d'un manque de précision de la part des peintres, d'autant plus compréhensible que la zone concernée est difficile d'accès. Cf. plus en détail ci-dessous.

première vue, s'inscrire en faux contre la conclusion que nous venons d'émettre : l'encolure de ce vêtement, en effet, présente une fine bordure rouge<sup>17</sup> recouverte d'un trait noir, ce dernier correspondant à la mise en exergue habituelle des bordures, soulignées en noir (fig. 7b). Cette bordure rouge doit-elle alors être interprétée comme le reste d'un vêtement entièrement peint en rouge, et dont seule la bordure se serait conservée parce qu'elle était recouverte d'une couche de peinture noire ? Relevons tout d'abord qu'une autre zone de la statue présente une coloration rouge, à savoir la doublure de la robe du dessus, visible au niveau des chevilles de l'ange (fig. 7a). La conservation assez bonne du rouge minium sur la surface correspondant à la doublure de la robe de dessus nous fournit une indication importante : si l'avvers de cette robe avait réellement été peint en rouge – comme supposé ci-dessus à titre d'hypothèse –, des restes de cette couleur se seraient sans doute conservés. Or, aucune trace de rouge minium ne figure sur l'avvers de la robe de dessus. On n'y relève que des surfaces présentant différentes nuances de gris, visibles notamment sur le bras droit, au niveau du ventre et en dessous des genoux de l'ange ; leur étendue assez importante ne laisse guère de doute sur la validité de ce constat. Comme l'avvers du manteau de l'ange, celui de la robe de dessus était donc initialement peint en blanc, le plomb entrant dans la composition de la peinture ayant entre temps fortement noirci. Quant au rouge de l'encolure, il ne s'agit pas d'un liseré coloré à proprement parler mais, de nouveau, de la doublure (rouge) de la robe du dessus, et qui apparaît ici sous forme d'une fine bande retraçant le bord de l'encolure. Bien que probablement invisible pour tout spectateur placé devant le portail, ce rappel visuel des doublures aux encolures et aux manches<sup>18</sup> des vêtements se retrouve d'ailleurs systématiquement sur toutes les sculptures du portail Royal.

Si la plupart des personnages du portail bordelais ne portent que deux vêtements superposés, l'ange 1D4 est l'un des rares à être vêtu d'un troisième, à savoir une longue robe de dessous, qui traîne jusqu'au sol et vient s'écraser sur le dais-piédestal. Cette longue robe de dessous n'est visible qu'au niveau des chevilles de la statue, ainsi que dans la fente de l'encolure de la robe de dessus. La face extérieure du vêtement, aujourd'hui grise, était originellement blanche, tandis que la doublure était colorée en vert (fig. 8a). Comme à l'accoutumée, les bordures au niveau de l'encolure et des pieds étaient soulignées d'un trait noir. L'ange 1D4 était donc vêtu de trois vêtements superposés dont les avers montraient une coloration en blanc, alors que les doublures respectives étaient peintes en bleu, rouge et vert.

Conformément aux attentes, les ailes de l'ange, aujourd'hui d'apparence grise (fig. 3), étaient recouvertes d'une couche de blanc de plomb ; elles étaient donc initialement uniformément blanches. Apparemment, les peintres n'ont pas tenté de mettre en exergue – par exemple en les cernant d'un trait noir – les plumes individuelles dégagées par les sculpteurs<sup>19</sup>. Deux taches d'ocre rouge figurant sur l'une des plumes de l'aile gauche correspondent sans doute à des apports accidentels<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Il s'agit de rouge minium mélangé avec de l'ocre rouge.

<sup>18</sup> Les manches de l'ange 1D4 n'ont pas gardé de traces de couleur rouge.

<sup>19</sup> À première vue, les bordures des plumes apparaissent parfois presque noires ; en fait, il s'agit soit de blanc de plomb fortement altéré, soit de restes de la sous-couche marron ("b" de la fig. 2).

<sup>20</sup> Des taches d'ocre rouge similaires se trouvent à plusieurs endroits du portail. Compte tenu de leur localisation parfois incongrue – ainsi, l'une des taches apparaît à côté de l'œil d'un ange, lui donnant l'apparence d'avoir été blessé – et de leur forte épaisseur, il ne peut s'agir d'un apport volontaire des peintres.

De manière moins attendue, le nimbe de l'ange était, lui aussi, peint en blanc (fig. 9). Bien qu'un examen visuel détaillé et des analyses physico-chimiques après prélèvement aient été pratiqués, aucune trace d'une autre couleur ou d'un recouvrement métallique (par exemple une feuille d'or) n'a été retrouvée. Les traces d'ocre jaune encore existantes appartiennent au badigeon de l'époque moderne, et non à la polychromie médiévale. À certains endroits, le nimbe présente une couleur marron, parfois aux reflets cuivrés ; il s'agit là de la couche de préparation marron (sous-couche "b"), et non de la couche picturale colorée. L'explication de cette coloration inhabituelle réside probablement dans un repentir des artistes : pour une raison inconnue, en effet, seuls certains des saints du portail Royal sont munis d'un nimbe. Ainsi, le Christ trônant est doté d'un grand nimbe crucifère sculpté, peint et doré, tandis que la Vierge et saint Jean qui le flanquent sont dépourvus de nimbe. On peut exclure que ce dernier ait été réalisé en peinture, car il n'en subsiste aucune trace autour des têtes, alors que la polychromie y est très bien conservée. En peignant en blanc le nimbe sculpté de l'ange (comme ceux des autres saints), les peintres bordelais gommèrent ce détail – il se confondait ainsi facilement avec le fond blanc des voussures –, sans doute pour ne pas distinguer arbitrairement certains saints par rapport à d'autres.

### ***1.3. La polychromie de l'ange 1D5***

Bien que très différent du point de vue stylistique, l'ange 1D5 (fig. 10) présente une polychromie presque identique à celle de son congénère que nous venons d'étudier. Son visage, son cou, ses mains et ses pieds présentent une carnation initialement rose, mais largement d'aspect gris-vert aujourd'hui. Ses yeux se composent d'une pupille noire cernée d'un anneau blanc, puis d'un second anneau bleu azurite en guise d'iris (fig. 11). Le globe oculaire était blanc (aujourd'hui gris), et on discerne les restes du contour noir cernant les paupières. Deux traits noirs forment les sourcils. La fente séparant les lèvres contient des restes d'un rouge rosé vif ; les pommettes sont rehaussées, elles aussi, d'un rouge soutenu.

Bien que les nombreuses traces des sous-couches marron, grise et blanche, ainsi que les restes du badigeon ocre post-médiéval dominant aujourd'hui l'apparence de la chevelure, la couche picturale définitive d'origine des cheveux – de l'ocre jaune – est encore très bien conservée en maints endroits.

Les vêtements de l'ange 1D5 présentent presque exclusivement des surfaces grises, notamment dans les zones tournées vers le tympan ; recouverts de blanc de plomb, ils étaient donc initialement blancs, comme ceux de l'ange 1D4. De manière systématique, les bordures des vêtements ont été soulignées d'un trait noir. Des restes importants, presque complets, de ces bordures noires se sont conservés tout au long de la bordure inférieure de la robe de dessous et sur une bonne partie de la bordure inférieure de la robe de dessus (fig. 12). Les deux manches ajustées de la robe de dessous, tout comme la manche gauche très évasée de la robe de dessus présentent, elles aussi, des bordures noires très bien conservées. Enfin, le même trait noir apparaît sur l'encolure de la robe de dessus.

Les doublures des deux vêtements superposés étaient peintes en bleu azurite et rouge vif : le ton bleu apparaît, sous forme d'un trait doublant le liseré noir, tout au long de la bordure inférieure de la robe de dessous (fig. 12), ainsi qu'aux manches ajustées de cette même robe.

Le rouge, beaucoup moins bien conservé sur cette statue, n'a laissé que de faibles traces sur l'encolure et sur la doublure de la robe de dessous, au niveau des chevilles de l'ange.

Comme les éléments analogues de l'ange 1D4, les ailes et le nimbe de l'ange 1D5, aujourd'hui gris, étaient initialement colorés en blanc.

L'attribut de l'ange, une couronne qu'il soulève des deux mains jusqu'à la hauteur de sa tête, était entièrement peint à l'ocre jaune, imitant de la sorte la couleur or de son matériau (fig. 11, encadré).

Bien que plusieurs autres anges de la voussure intérieure (en particulier 1G3, 1G4, 1G5 et 1D3) conservent à un degré similaire leur polychromie initiale, il n'est peut-être pas nécessaire de les analyser avec autant de minutie. En effet, les partis pris artistiques, les conventions observées pour colorer telle ou telle partie de la sculpture se révèlent être largement standardisés ; les conclusions seront donc souvent les mêmes (cf. plus en détail ci-dessous).

#### ***1.4. La polychromie des fonds et du cadre architectural***

La coloration du fond du tympan constitue actuellement la trace la plus immédiatement perceptible de la polychromie médiévale du portail. Présentant aujourd'hui un aspect bleu-gris, l'ensemble du fond des deux registres du tympan a été recouvert d'azurite pure, appliqué sur plusieurs sous-couches<sup>21</sup>. Le ton initial très vif et intense de l'azurite n'est conservé qu'en quelques endroits bien protégés, par exemple derrière ou à proximité immédiate des personnages sculptés en haut relief.

Le fond du tympan n'était pas uniformément bleu. Il a été agrémenté de plus de cinquante étoiles<sup>22</sup> à six branches, mesurant entre 7,5 et 8,5 cm (fig. 13). Ces étoiles ont été réalisées à la feuille d'or ; avec le nimbe du Christ, il s'agit là des seuls éléments du portail Royal à présenter une véritable dorure. Bien que leur état de conservation très variable leur donne aujourd'hui des aspects divers, un examen visuel rapproché permet de conclure qu'elles ont toutes été réalisées selon le même procédé : après l'application de la dorure découpée en forme d'étoile à six branches sur le fond bleu azurite, le contour de chaque étoile a été retracé en bleu azurite (largeur du trait : entre 5 et 7 mm). Peut-être afin de détacher ce contour bleu du fond bleu du tympan, l'étoile a ensuite été cernée d'un fin trait (environ 2 à 3 mm de large) de couleur rouge intense, peut-être du cinabre (fig. 13c). Signalons enfin que certaines étoiles présentent encore des lignes gravées déterminant leur emplacement et leur contour, et que l'une des étoiles au moins, dont la position des branches ne correspond pas à celle indiquée par les incisions, a été réalisée selon une orientation différente de celle initialement prévue.

---

<sup>21</sup> Les analyses physico-chimiques révèlent que les pigments d'azurite ont été mélangés avec du blanc de plomb (Etcheverry 2012, 21, 23-24 etc.). Or, cet apport de blanc ne modifie pas de manière notable la teinte bleu intense de la couche picturale ; peut-être l'ajout de blanc de plomb était-il avant tout destiné à accélérer le séchage de la couche picturale. Les sous-couches sont les mêmes que celles habituellement observées (sous-couches "b" et "c" de la fig. 2 ; cf. Etcheverry 2012, 23).

<sup>22</sup> À l'heure actuelle, 47 étoiles ont pu être repérées. Compte tenu des lacunes présentes notamment dans le registre inférieur du tympan, il est certain que leur nombre était initialement plus élevé, atteignant sans doute le chiffre de soixante étoiles.

La bande de nuées séparant les deux registres du tympan présente aujourd'hui des parties bleues et blanches (devenues grises) ; la répartition précise des deux couleurs n'a pu être déterminée.

Si les deux registres du tympan étaient peints en bleu, le linteau ne présente pas la moindre trace de cette couleur. À en juger d'après l'apparence des quelques restes de polychromie conservés – toutefois difficiles à interpréter –, il a été peint en blanc.

Les voussures, quant à elles, étaient assurément peintes en blanc, du moins si l'on peut extrapoler à partir des surfaces importantes qui couvrent encore la partie haute de la voussure intérieure : dépourvu de traces d'autres couleurs, l'ensemble du fond a été recouvert de blanc de plomb (devenu gris ; fig. 3 et 10)<sup>23</sup>.

Les rinceaux de feuillage séparant les cordons des voussures étaient initialement peints en vert, alors qu'ils apparaissent aujourd'hui souvent marron, parfois presque noirs (fig. 14). Ce phénomène est dû à la décomposition chimique des pigments utilisés, à savoir la malachite, aujourd'hui altérée en atacamite (de couleur brune). La teinte initiale des feuilles, un vert émeraude, ne s'est conservée qu'en quelques rares endroits. Bien que certaines feuilles présentent aujourd'hui des nuances multiples de vert – du vert-bleu jusqu'au marron verdâtre en passant par des verts-jaune clairs –, la malachite semble avoir été appliquée par aplats unis<sup>24</sup>. Entre les feuillages verts apparaissent parfois des baies organisées en grappes. Ces baies ont été peintes en rouge, tantôt avec du minium (rouge orangé, fig. 7c), tantôt avec un rouge plus foncé, peut-être de l'ocre rouge.

Tous les dais des voussures conservant des restes de polychromie étaient recouverts de blanc de plomb et présentaient donc initialement un aspect blanc. Toutefois, les différents types de baies et ajours (les fenêtres des tourelles, les polylobes des gâbles, jusqu'aux petites meurtrières qui ajourent les créneaux des tourelles) étaient systématiquement peints en noir. Les (grandes) fenêtres des tourelles étaient en outre cernées d'un fin trait noir (fig. 15).

À l'exception de la majeure partie du tympan, qui prenait l'aspect d'un ciel bleu étoilé, le cadre architectural était donc essentiellement peint en blanc. Seules les frises de feuillages, vertes, introduisaient des accents colorés au sein de cet univers blanc. Les dais, quoique leur relief par rapport au fond des voussures ait créé des jeux d'ombres et de lumières, se fondaient largement dans cet arrière-plan blanc. Les ajouts noirs dont ils furent dotés ne servaient pas tant à les colorier qu'à faciliter la perception de ces petits éléments.

<sup>23</sup> En dépit d'investigations prolongées, y compris dans les creux derrière les frises de feuillages, aucune trace de couleur autre que le blanc n'a pu être relevée ; quelques rares éclaboussures d'ocre rouge constituent sans doute des apports accidentels. Les analyses menées sur des échantillons provenant de la voussure intérieure ont montré la présence de blanc de plomb.

<sup>24</sup> Les différentes nuances de vert que nous observons aujourd'hui ne semblent être que le résultat de diverses altérations. Malheureusement, les analyses physico-chimiques, difficiles à réaliser sur les échantillons de vert (bien connu pour son instabilité), n'apportent pas de conclusions définitives relatives à la composition chimique des zones vertes : la malachite était-elle le seul pigment utilisé, et a-t-il été utilisé partout à l'état pur ? C'est donc avant tout par comparaison avec les autres couleurs – toutes appliquées par aplats unis – que nous déduisons l'emploi pur d'un seul pigment vert, sous forme d'aplat unis.

## 2. La restitution de la polychromie de la statuaire du portail Royal

### *2.1. Nuances, intensité et saturation des couleurs : constats et conséquences pour la restitution*

La palette de couleurs utilisée par les peintres bordelais est très restreinte. D'après les analyses et les observations visuelles qui ont pu être effectuées, elle ne se compose que de blanc, de jaune doré, de rouge, de bleu, de vert et de noir<sup>25</sup> (fig. 16). Le plus souvent, ces couleurs ont été générées à partir d'un seul type de pigment : blanc de plomb, ocre jaune, bleu azurite, vert malachite et noir de carbone (charbon). Seul le rouge, décliné en plusieurs tons obtenus à partir de divers pigments, fait exception. En effet, les peintres utilisèrent du rouge minium (ton orangé), du rouge cinabre (profond et intense), parfois aussi de l'ocre rouge (plus foncé, proche du ton bordeaux), ou encore – pour le linceul du Christ – un pigment organique (laque ?) d'un rouge profond et partiellement translucide (fig. 2c, p. xx).

Selon toute évidence, les peintres ont sélectionné des nuances de couleur qui se caractérisent par leur pureté et par leur intensité. Les pigments de départ – blanc de plomb, azurite, cinabre, malachite – se distinguent par leur teinte éclatante et intense, pour ainsi dire “archétypale”. Si la plupart de ces pigments étaient faciles à obtenir et peu coûteux (blanc de plomb, minium, noir de charbon), d'autres – comme le cinabre et l'azurite – étaient bien plus difficiles à se procurer et valaient bien plus chers<sup>26</sup> ; la présence de ces pigments au portail Royal montre donc qu'il importait aux peintres bordelais (et à leurs commanditaires) d'utiliser ces couleurs particulièrement éclatantes et saturées, vives et intenses, et qu'ils tenaient à les employer en dépit de leur coût plus élevé – plutôt que de les remplacer par des substituts moins onéreux (et plus ternes).

On ne s'étonnera donc pas que les pigments aient généralement été utilisés à l'état pur, en évitant de les mélanger entre eux<sup>27</sup>. On ne relève pas non plus de tentative pour éclaircir ou obscurcir les teintes initiales, par exemple en les mélangeant avec du blanc ou du noir<sup>28</sup>. Pour des raisons évidentes, la carnation rose (mélange de blanc de plomb et de cinabre) constitue

---

<sup>25</sup> Cette gamme chromatique ressemble fortement à celle que Michel Pastoureau considère comme la plus répandue au Moyen Âge : “Le classement le plus récurrent dans les documents médiévaux [...] pose les couleurs sur un axe allant du blanc au noir [...]. Au milieu, il y a le rouge. Tous les jaunes sont près des blancs. Et entre le rouge et le noir, on trouve les verts et les bleus.” Et : “Au Moyen Âge, en tout cas jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle, [...] on est peu attentif au terme de nuance, on est moins attentif également dans les périodes suivantes et surtout aujourd'hui à ce que j'appellerai les demi-couleurs : gris, beige, brun, violet, orange, rose. Certes, tout cela existe, mais il y a vraiment six couleurs de base dans les sociétés des époques que nous étudions : le blanc, le rouge, le noir, le vert, le jaune, le bleu” (Pastoureau 2002, 22).

<sup>26</sup> Si elle n'est pas comparable au lapis-lazuli (ni en intensité de teinte ni en prix), que l'on fit venir à grands frais d'Afghanistan, l'azurite – appelé alors “bleu de montagne” - devait tout de même être importée depuis l'Allemagne et la Bohême. Je voudrais remercier Aurélie Mounier, à qui je dois ces informations. Apparemment, le lapis-lazuli disparaît des polychromies des portails français postérieures à 1230 environ (cf. Steyaert et Demailly 2002, 108-109).

<sup>27</sup> L'aversion plus générale pour les couleurs mélangées jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle au moins a été soulignée par M. Pastoureau : “...la culture médiévale a la phobie des mélanges. Donc en matière de pigment et en matière de teinture, il est rare que deux couleurs soient mélangées pour en faire une troisième. Cela devient plus fréquent à partir du XV<sup>e</sup> siècle...” (Pastoureau 2002, 21).

<sup>28</sup> En étudiant les polychromies des portails des cathédrales de Ferrare, de Bourges, de Chartres, de Lausanne, de Strasbourg et de Saint-Marc de Venise, Rossi-Manaresi 1987, 177, avait déjà fait ce même constat : “[...] predominano i colori accesi, non schiariti con bianco. Il colore nero à raramente mescolato ad altri pigmenti per abbassarne il tono.”

de ce point de vue l'exception à la règle. Plutôt qu'une autre exception, certains éléments peints en rouge forment un cas à part, car ils ont été générés à partir de plusieurs types de pigments rouges<sup>29</sup>. Abstraction faite de la carnation rose et des mélanges de plusieurs rouges, je n'ai pu relever qu'un seul autre cas avéré d'un mélange de couleurs : les petites croix ornant la doublure rouge du linceul du Christ ont été peintes en bleu clair, c'est-à-dire à l'aide d'un mélange de blanc de plomb et de bleu azurite<sup>30</sup> (fig. 2, p. xx).

Si des mélanges directs de pigments pouvaient donc exister dans de rares cas, les peintres bordelais procédaient parfois aussi à des mélanges "indirects", en superposant deux couches de peinture de couleurs différentes. Il en va ainsi du rouge de la doublure du manteau de l'ange 1G4, composé d'une première couche de rouge minium, puis d'une seconde couche rouge plus foncé, peut-être du cinabre<sup>31</sup>. Il en va de même des drapés du Christ, dont la doublure est peinte en rouge minium, puis en rouge plus foncé (probablement, il s'agit d'un pigment organique). Je n'ai pu relever, pour l'ensemble du portail, qu'un cas de superposition de deux couleurs nettement différentes : il s'agit de la chevelure noire de plusieurs personnages masculins, pour laquelle les peintres superposèrent une seconde couche noire à une première couche de peinture bleue<sup>32</sup> (fig. 17).

L'absence (ou presque) de mélanges de pigments a entraîné l'absence d'un modelage des surfaces peintes par le biais de la couleur. Autrement dit, les auteurs de la polychromie ne semblent pas avoir tenté d'accentuer le modelé de la sculpture en employant diverses nuances colorées au sein d'une même surface, comme le ferait le peintre d'un tableau<sup>33</sup>. En effet, les peintres du portail bordelais appliquent la couleur sous forme d'aplats unis<sup>34</sup>. Ainsi, les surfaces bleues de la doublure du manteau de l'ange 1D4, bien conservées et par endroits presque exemptes de lacunes, présentent partout la même teinte intense, obtenue à partir de

---

<sup>29</sup> Comme c'est le cas du liseré inférieur de la robe de l'ange (minium et ocre rouge) ou sur le soleil (cinabre, minium et ocre rouge), par exemple. Le mélange de plusieurs pigments rouges, dont notamment celui de minium et de cinabre, a été constaté pour les polychromies des portails de Ferrare et de Lausanne (Rossi-Manaresi 1987, 178).

<sup>30</sup> Résultats des analyses effectuées par A. Mounier.

<sup>31</sup> La nature du pigment utilisé pour cette seconde couche, non analysé à l'aide d'examen physico-chimiques, n'a pu être déterminée.

<sup>32</sup> Cette superposition de bleu et de noir est avérée pour la chevelure des statues 4D5 (David), 4G1 (Moïse), 4G2 (prophète), 4G3 ("pèlerin"), 4G4 (prophète) ; elle est probable pour celle de 4G6 (faibles traces). Au moins trois hommes parmi les ressuscités du linteau la présentent également. Probablement, cette superposition curieuse – ou du moins l'emploi d'une (sous- ?) couche bleue – se retrouve-t-elle dans d'autres portails de la période. Ainsi, D. Steyaert et S. Demailly ont observé, au portail occidental de la cathédrale de Senlis, que certaines chevelures étaient peintes en "bleu ciel" (Steyaert et Demailly 2002, 111). De même, l'Abraham du portail central de la cathédrale de Bourges montre aujourd'hui une barbe et une chevelure bleues (je voudrais remercier F. Joubert et D. Sandron d'avoir mis à ma disposition les clichés de ce portail réalisés par le Centre André Chastel).

<sup>33</sup> Exception faite des rehauts rouges des pommettes et du menton.

<sup>34</sup> Même constat pour la polychromie d'une série de portails français et italiens étudiés par Rossi-Manaresi 1987, 179 : "La policromia originale di una scultura ha di solito una struttura assai più semplice di quella di un dipinto poiché la forma, col suo gioco di luci ed ombre, risulta già definita dal rilievo plastico e ogni cosa può ricevere il suo colore, uniforme, senza necessità di modularlo". D'une manière générale, la prédilection pour les aplats a été relevée comme typiquement médiévale par Michel Pastoureau : "Donc pureté de la couleur, pas de mélange et soucis de la propreté de la couleur posée, de l'effet coloré produit et aversion pour ce qui n'est pas l'uni, *color planus*, c'est la couleur unie. On recherche la monochromie et tout ce qui est de l'ordre de la tache, de la rayure, du compartimentage sur un même plan est en général négatif ou signe de transgression." (Pastoureau 2002, 21) Rossi-Manaresi 1987,

pigments d'azurite utilisés à l'état pur<sup>35</sup>. De même, la chevelure de l'ange 1D5, peinte à l'ocre jaune, montre toujours le même ton, un jaune doré vif et éclatant, et ceci aussi bien sur les crêtes des mèches que dans les sillons qui les séparent. Cette absence de modelé n'est toutefois nullement gênante : le relief tridimensionnel des sculptures, et le jeu d'ombre et de lumière qu'il génère, modèlent et animent de toute façon les surfaces colorées.

Signalons encore un dernier trait caractéristique de la polychromie du portail Royal : exception faite du linceul du Christ, dont la doublure rouge est animée de croix peintes en bleu clair (fig. 2c, p. xx), les peintres bordelais n'ont apparemment pas fait appel à des ornements décoratifs afin d'enrichir les aplats unis des vêtements.

Ces partis pris artistiques sont valables pour l'ensemble de la statuaire du portail présentant encore des restes de polychromie. La gamme colorée restreinte, composée exclusivement de couleurs hautement saturées, l'absence de tons mélangés, le travail des peintres par aplats unis et l'absence de motifs décoratifs sur ces aplats constituent autant de principes qui orientent et guident la manière de restituer les parties aujourd'hui manquantes.

## **2.2. La coloration "codifiée" des visages, des cheveux et des vêtements**

La restitution de la polychromie médiévale se trouve facilitée par un autre trait distinctif du travail des peintres bordelais : la forte codification de l'emploi de la couleur. En effet, une même catégorie d'objets, tels que les yeux, la chevelure ou encore l'avert et le revers des vêtements, a toujours été peinte avec les mêmes couleurs. Il serait fastidieux d'énumérer ici chaque trace de polychromie sur chaque statue ; aussi ces traces ont-elles été répertoriées, pour ce qui est des dix-neuf statues du tympan et des dix anges de la voussure intérieure, sous forme de tableau (fig. 18). Il convient toutefois d'insister sur la grande diversité de l'état de conservation de ces traces, diversité dont ne peut rendre compte le présent tableau : le tracé de certains iris, par exemple, est parfaitement conservé et leur couleur bleu vif encore clairement visible, tandis que d'autres yeux ne présentent plus qu'un petit éclat bleu terni.

En résumant les données recueillies dans le tableau, et en ajoutant – le cas échéant – les occurrences supplémentaires qui ont pu être relevées parmi les sculptures des trois voussures extérieures et du linteau, les conclusions suivantes peuvent être énoncées :

Les visages, cous, mains et pieds ont été systématiquement peints en rose (treize statues au sein du tympan en conservent encore des restes). Le thorax dénudé du Christ, mais aussi les corps des hommes sortant de leur tombeau figurant sur le linteau, présentent le même ton rose. Enfin, la carnation rose fut même employée pour les visages de la lune et du soleil figurant dans la partie supérieure du tympan.

La trentaine d'yeux conservés présentent tous des traces bleues sur l'iris, et la façon de les peindre – globe oculaire blanc, pupille noire, cercle blanc réservé, cercle concentrique bleu –

---

<sup>35</sup> Les différentes nuances qui apparaissent aujourd'hui au sein des surfaces bleues – non seulement en ce qui concerne l'ange 1D4, mais un peu partout –, et qui oscillent entre le bleu-vert et le bleu-noir, n'ont pas été créées par les peintres, mais sont le plus souvent le résultat d'altérations. Ainsi, le noircissement du bleu – nous l'avons déjà relevé – est probablement dû à la migration de l'huile servant de liant. L'apparence plus ou moins verte du ton bleu, quant à elle, s'explique généralement par la présence de restes du badigeon ocre jaune, dont toute trace n'a pas été éliminée lors des restaurations récentes. Parfois, elle est due à l'altération chimique des pigments d'azurite (apparition de chlorures de cuivre verts ; cf. Etcheverry 2012, 26 et 42).

était toujours la même<sup>36</sup> ; le contour des yeux fut régulièrement retracé en noir<sup>37</sup>. Les sourcils, formant des arcs de cercle réguliers et assez fins, étaient peints en noir, les bouches<sup>38</sup> et les rehauts des pommettes en rouge vif (cinabre)<sup>39</sup>. Il est plus délicat de statuer sur la présence systématique ou non d'un rehaut rouge supplémentaire sur les mentons, car le nombre d'exemples avérés (et bien conservés) – trois ou quatre seulement – est trop restreint<sup>40</sup>. En l'absence de contre-exemples attestés, et compte tenu de la forte standardisation dont firent preuve par ailleurs les peintres bordelais, il a été opté pour la restitution généralisée de ce rehaut rouge du menton.

La chevelure, quant à elle, montre une standardisation analogue. En effet, tous les anges conservant des restes de polychromie – une quinzaine en tout – sont dotés de cheveux peints à l'ocre jaune, c'est-à-dire qu'ils présentaient une couleur jaune doré vive. Apparemment, il en était de même des femmes : quatre femmes sur dix montrent encore des restes de polychromie – en l'occurrence de l'ocre jaune – dans leur chevelure (fig. 19). À l'inverse, aucun des hommes ne semble avoir été doté de cheveux blonds (à l'exception possible de Jean et du Christ<sup>41</sup>) : on n'y relève que des tons foncés, soit du noir, soit du marron violacé.

L'ensemble des vêtements présente un avers blanc, les bordures étant soulignées d'un liseré noir. Les doublures, en revanche, sont tout aussi systématiquement colorées d'un ton vif : bleu, rouge, vert ou, parfois, jaune. Ces observations valent pour tout type de vêtement, qu'il s'agisse des manteaux – y compris celui de la Vierge –, des différents types de robes ou de vêtements liturgiques, et que ces vêtements soient portés par des anges, des hommes ou des femmes. Comme le révèle la scène de la Résurrection des morts figurant sur le linteau, les peintres n'ont pas non plus modulé l'aspect des vêtements en fonction des différentes classes sociales (roi, pape, évêque, moines...), ni en fonction de leur état d'élus ou de reprobés.

En ce qui concerne les doublures des vêtements, une série de règles régit la distribution des différentes couleurs – règles qui donnent ainsi des indications relatives à la restitution des couleurs des vêtements dont la polychromie n'est pas conservée :

- Dans les deux registres supérieurs du tympan, les doublures sont soit vertes, soit rouges, soit jaunes (3 occurrences) ; aucune des doublures n'est bleue (fig. 20).
- Dans les voussures, toutes les doublures sont soit vertes, soit rouges, soit bleues ; aucune doublure jaune n'a pu être formellement identifiée<sup>42</sup>.

<sup>36</sup> L'épaisseur du cercle bleu n'est pas toujours la même ; elle pouvait varier, entre autres, en fonction de la taille des sculptures (ainsi, l'iris du Christ est plus épais que ceux des sculptures plus petites qui le flanquent).

<sup>37</sup> Exemples les mieux conservés : anges 1G2, 1G3, 1G4, 1D2, 1D3, 1D4 ; ange agenouillé gauche du registre supérieur du tympan.

<sup>38</sup> Les lèvres rouge vif sont attestées, outre pour la quinzaine d'occurrences répertoriées au sein du tableau, pour les statues des voussures suivantes : 2D2, 3G4 et 4G2. Aucun contre-exemple n'a pu être relevé.

<sup>39</sup> Les pommettes des anges 1D2, 1D3, 1D4, 1D5, 1G3, 1G4, ainsi que celles des anges du registre supérieur du tympan, montrent une concentration progressive de l'intensité du rouge au fur et à mesure que l'on s'approche de leur centre. Seul l'homme au capuchon de la voussure extérieure (4G3) semble avoir montré des pommettes en forme de cercles rouges nettement délimités.

<sup>40</sup> L'ange affligé (registre supérieur du tympan) montre ce rehaut rouge sur le menton. Des traces plus faibles subsistent sur l'ange pointant l'index (registre supérieur du tympan), ainsi que sur les anges 1G3 (voussure intérieure) et 2D2 (deuxième voussure).

<sup>41</sup> Aucune trace univoque de la couleur de la chevelure des deux personnages n'a pu être relevée ; la remarque ne s'appuie que sur la tradition iconographique, qui attribue souvent à Jean et au Christ des cheveux blonds.

<sup>42</sup> Il n'existe qu'un seul cas douteux, à savoir l'un des séraphins de la troisième voussure (3G4) : il n'a pas été possible de trancher, d'après le seul examen visuel, si les traces de polychromie conservées sur la manche droite

- Les vêtements superposés sur un même personnage ne montrent jamais la même couleur. Si son manteau présente une doublure rouge, par exemple, celle de sa robe sera bleue ou verte.
- Pour deux vêtements superposés, les peintres privilégient toujours les accords rouge-vert et rouge-bleu ; la combinaison d'une doublure verte et d'une doublure bleue pour deux vêtements superposés n'existe pas<sup>43</sup>.
- Au sein des deux registres du tympan, les doublures de deux personnages qui se jouxtent ne montrent jamais la même combinaison de couleurs. Les doublures jaunes y étant rares, les peintres se contentent le plus souvent d'alterner le rouge avec le vert, et d'inverser cette combinaison pour le personnage suivant (fig. 20).
- Au sein d'une même voussure, les doublures de deux personnages superposés ne présentent jamais la même combinaison de couleurs. Si l'un des personnages est vêtu d'un manteau bleu et d'une robe rouge, par exemple, son voisin en dessous tout comme celui de dessus montrera une combinaison soit inversée des mêmes couleurs, soit une combinaison différente des trois couleurs rouge, bleu et vert (fig. 20).
- La couleur bleue étant particulièrement bien conservée, on en repère des traces très explicites réparties sur l'ensemble du tympan et des quatre voussures, à l'exception toutefois de la moitié occidentale de la voussure extérieure. Les doublures bleues des manteaux des statues des voussures 4G1 (Moïse), 4G4 (prophète chauve), ou encore, dans la moitié droite, de la martyre 3D3, sont ainsi parfaitement attestées. On peut en déduire (toujours à l'exception de la moitié droite de la voussure extérieure) que, si un manteau donné ne présente plus de restes de polychromie, il devait être colorié initialement d'une autre couleur que le bleu, en l'occurrence le vert ou le rouge.

Ces différents principes observés par les peintres permettent de déduire, avec une grande probabilité, bon nombre de combinaisons des doublures des statues des voussures. Pour les cas où, malgré tout, cette déduction s'avère impossible, il convient de souligner que seule la doublure du manteau possède généralement une surface colorée suffisante pour être perceptible depuis le sol. La mise en couleur de la doublure des vêtements de dessous, en revanche, limitée le plus souvent à des traits colorés le long de l'encolure, des manches ajustées et de la robe s'écrasant au sol, n'était le plus souvent pas visible de manière distincte ; l'impact visuel d'éventuelles erreurs de restitution est donc dans ce cas minimale.

Comme nous venons de le voir, la restitution de la polychromie de la plupart des personnages peut prétendre à un niveau élevé de probabilité dès lors qu'elle ne concerne que des éléments pour lesquels beaucoup d'occurrences ont été conservées ; c'est notamment le cas des visages, des chevelures ou encore des vêtements.

### ***2.3. La restitution problématique de la polychromie des accessoires et des attributs des statues***

---

étaient des restes d'ocre ou de rouge minium, devenus presque transparents suite à un fort abrasement de la couche picturale.

<sup>43</sup> Signalons que les anges 1G3 et 1D4 présentent trois vêtements superposés, respectivement dotés de doublures bleues, rouges et vertes.

En revanche, il est beaucoup plus difficile, voire impossible, de proposer une restitution pour les éléments peu fréquents ou uniques, dont notamment les accessoires et les attributs des différents personnages – à moins que la polychromie y soit suffisamment bien conservée.

Parmi les accessoires les mieux documentés figurent les ceintures et les chaussures, dont plusieurs exemplaires portant traces de polychromie ont été conservés<sup>44</sup>. Les unes comme les autres étaient peintes en noir, et cette couleur a donc aussi été utilisée pour la restitution des ceintures et chaussures dont aucune trace de polychromie n'a pu être observée.

On peut raisonnablement supposer que les couronnes des statues de voussures 4D5 (David) et 4D6 (Salomon ?), de même que celle que la figure féminine 4G5 porte dans sa main gauche, étaient recouvertes de couleur or (ocre jaune) – comme c'est d'ailleurs le cas des couronnes que soulèvent les deux anges supérieurs de la voussure intérieure (1G5 et 1D5, fig. 11 encadré).

En revanche, les données nous manquent pour restituer, entre autres, la couleur des brides des manteaux (par exemple 4G4), celle des agrafes maintenant les manteaux de 4D2, 4D3, 4D4 et 4D5, celle de la bourse accrochée à la ceinture de la dame à la couronne 4G5, ou encore celle du pectoral d'Aaron (4D1).

En ce qui concerne les attributs, la restitution de leur polychromie est tout aussi délicate. Du fait de la conservation assez bonne des couleurs d'origine, les incertitudes sont moins nombreuses au sein du tympan que dans les voussures.

Au centre du tympan, le Christ trônant était sans doute dépourvu d'attributs. À en juger d'après les conventions iconographiques habituelles, les mains – aujourd'hui brisées – étaient probablement tendues en direction du spectateur afin de lui présenter les stigmates. Les éléments qui lui sont associés présentent encore des restes de polychromie suffisamment explicites pour permettre leur restitution<sup>45</sup>. Ainsi, son grand nimbe crucifère était doré à la feuille d'or, alors que les hastes de la croix y figurant étaient peintes en rouge vif (cinabre). Le Christ est assis sur un trône peint en rouge (des restes importants sont conservés entre les deux pieds) et pose ses pieds sur un *suppedaneum* vert.

L'ange à la droite du Christ présentait une croix probablement verte<sup>46</sup> ; les clous dans sa main droite ont été brisés (fig. 21). Si l'ange à sa gauche tenait une couronne d'épines peinte en vert, il a perdu son second attribut, la lance, et *a fortiori* la polychromie de celui-ci. La Vierge et saint Jean, les mains jointes en prière, sont dépourvus d'attributs. L'ange au fouet, placé derrière la Vierge, a perdu l'essentiel de son unique attribut ; les bouts de lanières qui en subsistent, sur son aile gauche, étaient peints en rouge. La colonne que présente l'ange qui lui fait pendant a perdu la majeure partie de sa polychromie, à l'exception du chapiteau,

<sup>44</sup> Des fragments plus ou moins étendus de couleur noire se sont conservés sur les ceintures de l'ange porteur du soleil (registre supérieur du tympan) et des martyres 3D3 et 3G3 de la troisième voussure (pour cette dernière, les analyses physico-chimiques confirment qu'il s'agit de noir de charbon). La coloration noire des chaussures est avérée pour la Vierge du tympan (les semelles ont d'ailleurs été colorées à l'ocre rouge [“couche picturale rouge à base d'oxydes de fer rouges” ; Etcheverry 2012, 11], pour l'ange 1D1 (sic !) et pour la statue 4G3 des voussures.

<sup>45</sup> En revanche, la couleur de la chevelure (noire ?) n'a pu être déterminée.

<sup>46</sup> Seules quelques faibles traces bleu-vert clair se sont conservées. Il s'agit sans doute des restes de bleu azurite ou de vert malachite, comme on en observe fréquemment à d'autres endroits du portail. Aucun élément bleu n'ayant pu être observé au sein des deux registres supérieurs du tympan – bien entendu à l'exception du fond bleu qui couvre l'ensemble de cette zone –, l'hypothèse d'une croix recouverte de peinture verte a été privilégiée.

entièrement peint en vert (les pigments ont aujourd'hui fortement noirci). Enfin, la couleur des trompettes (détruites) des deux anges bucinateurs latéraux reste inconnue.

Dans le registre supérieur du tympan, seuls les deux anges centraux présentent des objets, en l'occurrence le soleil et la lune. Les deux astres sont dotés d'un visage élaboré selon les mêmes conventions que ceux des autres personnages : ils sont dotés d'une carnation rose à rehauts rouges et des yeux bleus, une bouche rouge, etc. Celui du soleil est entouré d'un halo de flammes peint en rouge vif, les flammèches étant séparées par des traits noirs. Celui de la lune porte un bonnet blanc, alors que la serpe est peinte à l'ocre jaune ; la couleur de sa chevelure, en revanche, n'a pas pu être déterminée.

Les attributs figurant dans les voussures ont le plus souvent perdu toute trace de leur coloration initiale. Les anges de la voussure intérieure, à la polychromie pourtant bien conservée, ne peuvent pas nous éclairer sur ce point, car leurs mains sont le plus souvent cassées. La position des fragments qui en subsistent et l'absence d'arrachements suggèrent d'ailleurs qu'ils n'ont jamais été dotés d'attributs (à l'exception toutefois des deux anges placés au sommet, qui soulèvent chacun une couronne peinte à l'ocre jaune).

Dans la deuxième voussure, les anges inférieurs portent respectivement un calice (2G1) et un phylactère (2D1). Les huit anges au-dessus présentent en alternance des chandeliers ou des encensoirs et des navettes. Pour tous ces attributs, seule la couleur noire (avec laquelle furent peints les ajours des encensoirs) est avérée de manière certaine. Des doutes subsistent en revanche en ce qui concerne la coloration des encensoirs et des navettes eux-mêmes. Quelques faibles traces d'ocre jaune ont pu être relevées sur l'une des chaînettes d'un encensoir. Compte tenu de ce (maigre) indice et de la couleur or généralement utilisée pour les représentations des encensoirs au Moyen Âge, ces objets liturgiques ont été restitués en ocre jaune. Ce même choix a été appliqué aux chandeliers, ainsi qu'au calice de l'ange 2G1. Le phylactère de l'ange 2D1 ne présente pas, lui non plus, de traces de couleur. Conformément à la tradition iconographique et à la couleur naturelle du matériau, il a été restitué en blanc.

Dans la troisième voussure, du côté gauche comme du côté droit, deux séraphins surmontent trois saintes martyres. Les séraphins sont dépourvus d'attributs ; la couleur des roues sous leurs pieds n'a pas pu être déterminée. Quant aux martyres, elles exhibaient initialement chacune un livre et une branche de palmier. Si les livres ne présentent plus de traces de peinture exploitables, les branches de palmier étaient entièrement peintes en vert (des traces univoques en subsistent notamment sur l'attribut de la sainte 3D2).

La quatrième voussure, enfin, présente la plus grande diversité d'attributs. Si l'on peut supposer que la peinture blanche recouvrait initialement les phylactères tenus par les statues 4G2, 4G4, 4G6, 4D2, 4D3 et 4D4 – dont aucune trace de polychromie n'a pu être relevée –, la couleur de la harpe de David (4D5), du serpent d'airain de Moïse (4G1), de l'attribut d'Aaron (4D1 ; une tige fleurie ?) et de la croix de la statue 4D4 reste inconnue. Seul l'attribut de 4G3 («l'ermite/pèlerin»), une petite corbeille accrochée à la ceinture, garde des traces explicites de polychromie : le treillis qui le constitue a été peint en rouge<sup>47</sup>, alors que les interstices étaient colorés à l'ocre jaune.

---

<sup>47</sup> Le fort noircissement de la plupart des éléments peints de la corbeille suggère que le pigment utilisé pour le rouge était le cinabre.

Aussi lacunaires qu'elles soient, ces observations permettent de formuler plusieurs conclusions susceptibles d'orienter dans une certaine mesure la restitution de la polychromie des attributs. Ainsi, la gamme de couleurs employée pour les attributs et accessoires semble avoir été la même que celle utilisée pour les visages, la chevelure et les vêtements des personnages. On relève en particulier du noir (chaussures, ceintures, ajours des encensoirs), de l'ocre jaune (couronnes des anges de la voussure intérieure, encensoirs ?), du rouge (panier, lanières du fouet) et du vert (couronne d'épines, chapiteau de la colonne de la flagellation, branches de palmier, peut-être la croix du Christ). Aucun attribut ne conserve des traces de couleur bleue. Seul le nimbe du Christ introduit un élément nouveau dans le répertoire habituel des peintres chargés de réaliser la polychromie : il a été doré à la feuille d'or.

Pour la restitution des éléments manquants, l'utilisation de couleurs fortement saturées, issues de la gamme restreinte qui caractérise l'ensemble de la polychromie du portail, semble donc devoir être privilégiée. En revanche, la couleur "naturelle" des objets – comme le ton marron du bois que l'on attendrait pour la croix du Christ – ne fournit pas nécessairement d'indications pertinentes. La coloration des sarcophages du linteau du portail tend à confirmer cette présomption : le couvercle du sarcophage à l'extrémité gauche du linteau est peint en bleu, alors que ceux sculptés près de l'extrémité droite ont été respectivement colorés en vert et en rouge.

#### ***2.4. À propos des limites de la restitution***

La bonne conservation de la couche picturale de certaines statues, comme celles des anges de la voussure intérieure et du registre supérieur du tympan, permet d'atteindre une retranscription des couleurs altérées et lacunaires en couleurs initiales pouvant prétendre à un degré élevé de fiabilité (fig. 22). Compte tenu de l'emploi très codifié et standardisé que les peintres bordelais firent de la couleur, la coloration du registre central du tympan et d'une grande partie des voussures peut être restituée de façon vraisemblable. Il n'en demeure pas moins que bon nombre d'éléments du portail Royal, notamment dans les parties périphériques, ne présentent plus de traces de polychromie exploitables, et que leur restitution reste donc nécessairement fortement hypothétique – voire impossible.

À ces lacunes impossibles à combler s'ajoutent des incertitudes relatives à la nuance des différents pigments utilisés. En effet, les minéraux desquels on extrayait les pigments présentent des variations naturelles de teinte ; or, compte tenu des altérations qu'ils ont connues au cours du temps, il n'est plus possible de déterminer la nuance exacte de l'azurite, de la malachite ou encore du cinabre que sélectionnèrent les peintres bordelais. Ensuite, faute d'avoir pu le déterminer avec certitude, il n'a pas été possible d'apprécier le rôle qu'a pu avoir le liant – sans doute une huile – sur l'aspect définitif de la polychromie. Il se peut donc que les statues aient présenté initialement des couleurs légèrement luisantes – alors qu'elles apparaissent mates sur notre restitution.

Pour réelles qu'elles soient, les erreurs éventuelles et approximations de la restitution doivent être pondérées par rapport aux conditions d'observation habituelles de la statuaire. En effet, il convient de ne pas oublier que la plupart des statues (et leur polychromie) n'étaient pas destinées à être vues de près ; le spectateur, placé au sol, se trouvait à une distance minimale

de 6 mètres du linteau du portail, et de 8 à 10 mètres des parties hautes des voussures. Or, compte tenu de cette grande distance, les différences – notamment en ce qui concerne les nuances précises des pigments de la polychromie – entre l’aspect du XIII<sup>e</sup> siècle et celui de la restitution proposée ne sont probablement pas très importantes.

En tout état de cause, le but de la restitution présentée ici n’est pas de produire une “photographie du portail au XIII<sup>e</sup> siècle”, mais de fournir une idée raisonnée de la distribution des couleurs, une idée approchante de leur intensité et de leurs nuances, afin de pouvoir observer et étudier l’interaction et les rapports entre peinture et sculpture. Si elle n’est certes pas une copie conforme, l’image de restitution colorée que nous proposons donne une vision des parties hautes du portail bien moins éloignée du projet de ses créateurs médiévaux, que la version couleur pierre et ocre qui se présente aujourd’hui à nos yeux.

### 3. Fonctions de la polychromie

Contrairement à ce qui a été parfois écrit, le fait de colorer la statuaire monumentale d’un portail ne relève pas du simple souhait de lui conférer une apparence “vivante”<sup>48</sup>. Certes, les visages, les mains et les pieds des statues bordelaises ont été recouverts de carnations roses, ce qui – par rapport à une sculpture non peinte – augmente effectivement leur ressemblance avec un être vivant. Il en va de même des yeux, dont les pupilles et iris peints semblent littéralement animer les personnages.

Néanmoins, conformer les œuvres sculptées à l’apparence d’un être humain en chair et en os n’était pas le but premier des peintres du portail Royal. Si les yeux peints et la carnation produisent certes un effet réaliste, on ne saurait en dire autant de bien d’autres parties colorées des statues. Est-il besoin de souligner qu’il n’est guère usuel de rencontrer, dans la vie courante, des hommes et des femmes portant exclusivement des vêtements blancs, et dont les doublures présentent toutes soit du rouge, du bleu ou du vert ? Il paraît tout aussi évident que les personnes qui nous entourent n’ont pas toutes les yeux bleus, comme c’est le cas des statues du portail, et la couleur de leurs cheveux n’est pas nécessairement blonde lorsqu’il s’agit d’une femme, et brune ou noire dès lors que nous avons affaire à un homme. Au sein du portail bordelais, la distribution des couleurs n’est donc pas guidée par une pure recherche de *mimesis* ; ce sont manifestement d’autres considérations qui ont guidé le travail des peintres.

Cela nous conduit donc à nous interroger sur les diverses tâches assignées à la polychromie, à chercher à mieux comprendre les relations qu’elle entretient avec la sculpture, et à mettre en exergue quelques-uns des principes régissant son esthétique.

#### 3.1. Compléments colorés d’ordre iconographique

---

<sup>48</sup> Ainsi, Stephen Murray déclare à propos de la polychromie des portails amiénois : “...avec leurs vêtements vivement ornés, leurs chairs roses et leurs yeux peints, ces figures [...] devaient avoir, autrefois, ressemblé à des créatures humaines vivantes. Elles devaient, alors, avoir provoqué un effet de choc réel aux visiteurs contemporains de la cathédrale. Nombreux parmi eux étaient les gens venus de la campagne des villages alentours, qui n’avaient peut-être jamais rien vu de pareil. Il s’agissait d’une réalité virtuelle...” (Murray 2002, 207). Selon P. Kurmann, à propos de la *Porta Picta* de Lausanne : “...les œuvres sculptées devaient paraître vivantes. Les couleurs dont elles étaient couvertes devaient les rendre plus ‘parlantes’ aux yeux des fidèles. Leurs pupilles et l’iris de leurs yeux peints semblent regarder le spectateur, l’incarnat du visage et des mains les font ressembler à des êtres de chair.” Cf. Kurmann 2012, 137.

L'une des tâches assignées à la polychromie est de compléter le portail et sa statuaire du point de vue iconographique. Ainsi, bien mieux qu'une surface de pierre brute, le fond bleu du tympan et son décor d'étoiles localisent clairement dans les cieux l'apparition du Christ-Juge, ainsi que des intercesseurs et des anges qui l'accompagnent.

Dans certains cas, la polychromie apporte aussi des précisions, parfois d'importance majeure, relatives à la signification théologique attribuée aux personnages ou aux objets représentés. Il en va ainsi des stigmates du Christ. Ces dernières n'ont été sculptées ni sur le thorax, ni sur les pieds<sup>49</sup>. À en juger d'après la coulée de sang, peinte en rouge cinabre, qui subsiste sur le thorax, la représentation de ces blessures – salvatrices pour l'humanité toute entière – que la crucifixion infligea à Jésus fut confiée à la seule peinture (fig. 5).

Parmi les compléments iconographiques apportés par la polychromie, on évoquera aussi la couleur verte qui semble avoir recouvert initialement la croix de Christ ; celle-ci traduit sous forme visible l'assimilation de l'instrument de sa mise à mort à l'Arbre de Vie<sup>50</sup> ; l'ajout de la couleur apporte donc ici un enrichissement de sens.

Il est plus difficile de statuer sur la raison d'être de l'omniprésence des vêtements blancs. De prime abord, la blancheur des habits semble être investie d'un sens iconographique précis : elle fait tout d'abord référence aux vêtements blancs que reçoivent les élus (*Ap* 3, 4 ; *Ap* 6, 11 ; *Ap* 7, 9 et 7, 14, *etc.*). Lorsqu'ils sont portés par des anges, les vêtements blancs correspondent aux descriptions que fournissent les textes bibliques de leurs habits (*Mt* 28, 3 ; *Mc*, 16, 5 ; *Jn* 20, 12 ; *Ac* 1, 10, *etc.*). Ces interprétations sont certainement autorisées et font sens. Or, elles n'épuisent pas, à elles seules, la raison d'être du choix de cette couleur : comment comprendre, sinon, que les reprobés figurant sur le linteau du portail portent, eux aussi, des vêtements blancs<sup>51</sup> ? Selon toute évidence, la blancheur exclusive des habits correspond donc aussi à un parti pris artistique, qui ne relève pas exclusivement de considérations d'ordre iconographique.

### ***3.2. Le travail des peintres en tant que complément artistique de l'œuvre des sculpteurs***

Ce dernier exemple relève ainsi en partie d'une autre fonction attribuée à la polychromie, à savoir : apporter des compléments à l'agencement formel ou stylistique de l'œuvre sculptée. En effet, la couleur renforce certains effets visuels produits par la sculpture, voire les rend tout simplement perceptibles. L'élément aujourd'hui le plus visible de cet apport coloré est sans doute le fond bleu du tympan. Incomparablement mieux qu'un arrière-plan en pierre brute, la teinte initiale bleue intense fait ressortir les personnages, essentiellement blancs. Le fond

<sup>49</sup> Il n'est pas possible de statuer sur les mains, aujourd'hui disparues.

<sup>50</sup> On pourrait également évoquer la couleur verte de la couronne d'épines, alors que la "vraie" couronne, acquise peu d'années avant la réalisation du portail bordelais par le roi de France Louis IX (et aujourd'hui conservée à Notre-Dame de Paris) ne présente pas cette couleur, mais un ton proche de la paille. C'est cependant semble-t-il à partir de saint Louis qu'on prend l'habitude de représenter la couronne d'épines sous une couleur verte, et debout, telle une relique en ostension.

<sup>51</sup> Ce n'est pas le lieu ici de fournir une interprétation approfondie de l'iconographie du tympan (cf. la contribution de M. Angheben dans ce volume). Signalons simplement que les élus arborent des expressions sereines, parfois légèrement souriantes, et qu'ils ont joint les mains en prière. Les reprobés, en revanche, se reconnaissent à leurs visages grimaçants ou déformés ; certains se présentent de dos. Enfin, aucun d'entre eux n'a les mains jointes en prière.

coloré a donc pour fonction de “contraster” l’image, en dissociant visuellement les silhouettes claires des acteurs du fond nettement plus sombre (fig. 23). La scène devient ainsi beaucoup plus aisément lisible.

Les couleurs vives animant les doublures des vêtements de tous les personnages, et le contraste de ces doublures avec les avers blancs, jouent un rôle similaire de “clarificateur visuel”. Depuis le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, en effet, les sculpteurs conçoivent des types de draperies qui multiplient les rabats, faisant alterner les avers et les revers des vêtements. Or, sans coloration différente, ces inversions des faces d’un vêtement ne sont que difficilement perceptibles. L’alternance de couleurs aux valeurs chromatiques très différentes – telles que le blanc et le rouge, par exemple – permettent de dissocier visuellement avers et revers de ce vêtement, et ainsi d’apprécier plus aisément cette orchestration raffinée des draperies (fig. 21 et 23).

Bien que les effets visuels générés aient dû être limités, même de petits éléments des sculptures portent parfois la trace de l’intervention des peintres afin d’accroître leur lisibilité. Il en va ainsi de l’agencement des yeux. Au moins à deux reprises, en effet, la ligne noire cernant les yeux ne suit pas précisément le contour des paupières indiqué par les sculpteurs (œil droit de l’ange 1D4, fig. 4 ; œil gauche de l’ange 1D3). Selon toute évidence, il ne s’agit pas d’une maladresse du peintre : les deux lignes noires montrent un trait de pinceau ferme et sans hésitation, et elles forment une courbe harmonieuse parfaitement en accord avec la forme d’un œil. Dans les deux cas de figure, le trait dessiné par le peintre élargit la surface visible du globe oculaire. On peut donc raisonnablement supposer qu’il prit l’initiative d’agrandir les yeux tels qu’ils avaient été indiqués par le sculpteur, afin de les rendre plus aisément perceptibles ; n’oublions pas que le spectateur placé devant le portail ne pouvait s’approcher de ces œuvres à moins de huit à dix mètres environ.

Le traitement des bouches et des pommettes relève sans doute d’une intention similaire. Plutôt que de présenter leur ton rose naturel, ces deux éléments ont été coloriés en rouge vif (fig. 24 encadré et fig. 25). Les peintres s’écartent donc délibérément de l’imitation de la nature afin d’accentuer l’éclat des lèvres et des pommettes bien au-delà de leur teinte habituelle. De nouveau, cette mesure permet de contrebalancer la perception moins précise des traits du visage, dû au fort éloignement du spectateur (fig. 26). On pourrait comparer ce procédé au maquillage d’un acteur de théâtre qui permet, par le biais de l’exagération des traits, de rendre visibles les mimiques même à grande distance<sup>52</sup>.

La polychromie a donc pour fonction, entre autres, de faciliter la perception de la sculpture en clarifiant la composition de la statuaire et en augmentant la taille ou l’intensité de teinte de certains éléments. Loin de se contenter de recouvrir les divers éléments des statues d’une couche colorée, elle joue donc un rôle actif par rapport à la sculpture – dont elle tend à modifier la perception. Dans la dernière partie de cette contribution, nous allons explorer plus en détail cet apport proprement artistique des peintres à l’œuvre sculptée.

### ***3.3. Un discours artistique à part entière : à propos des principes ayant régi la distribution des couleurs***

---

<sup>52</sup> Je voudrais remercier Floréal Daniel pour m’avoir suggéré cette comparaison.

Comme nous l'avait fait entrevoir la mise en couleur des yeux de certains anges, au tracé indépendant des indications des sculpteurs, les peintres ne se contentaient pas d'un travail servile. La manière dont ils distribuèrent la couleur confirme cette première impression. En effet, la polychromie, loin de toute improvisation, tient à l'évidence compte des effets visuels produits par l'œuvre tant sculptée que peinte.

La mise en couleur du tympan en fournit un premier exemple. Alors que les vêtements aux doublures bleues se retrouvent fréquemment parmi les statues des voussures, aucun des personnages – y compris la Vierge<sup>53</sup> – des deux registres du tympan n'en présente. Les peintres prirent donc ici en compte l'omniprésence du bleu recouvrant le fond du tympan, qui risquait d'interférer avec les éventuelles doublures bleues des personnages, et de brouiller ainsi la lecture de la scène. Cette déduction est d'ailleurs confirmée par la mise en couleur du linteau : détachés devant un arrière-plan probablement peint en blanc – en tout cas pas en bleu –, certains des hommes en train de ressusciter sont habillés de vêtements à doublure bleue, dont par exemple le moine joutant immédiatement le roi, à l'extrémité gauche du linteau.

Toutefois, la distribution des couleurs n'est pas uniquement régie par le souhait d'assurer aux œuvres sculptées une lisibilité optimale. Les peintres, en effet, observèrent d'autres principes d'ordre purement esthétique. À ce propos, on peut évoquer la manière de répartir les couleurs dans les voussures, dont celles des doublures des vêtements. Comme cela a déjà été relevé ci-dessus, en effet, les doublures de deux statues superposées au sein d'une voussure ne montrent jamais la même combinaison de couleurs. L'ange 1D4 au manteau bleu et à la robe rouge, par exemple, est surmonté de l'ange 1D5 portant un manteau rouge et une robe bleue, alors que l'ange 1D3 en dessous est vêtu d'un manteau vert et d'une robe rouge (fig. 20).

L'application des couleurs en fonction de certaines idées directrices ressort encore plus clairement en ce qui concerne le tympan. Par rapport aux voussures, la gamme de couleurs ornant les doublures a encore été davantage restreinte : elle se résume ici essentiellement au vert et au rouge ; une troisième couleur, le jaune doré, n'apparaît qu'à trois reprises (fig. 23). Cette restriction extrême a pour conséquence une diminution tout aussi forte du nombre de combinaisons possibles des couleurs des doublures : un manteau rouge couvre une robe verte, ou inversement. Les peintres évitant de conférer à deux personnages juxtaposés le même accord coloré de doublures, il en résulte une alternance assez régulière des deux cas de figure évoqués. Toutefois, afin d'éviter un enchaînement ressenti peut-être comme trop monotone, les auteurs de la polychromie introduisirent un certain nombre de variations : parfois, ils firent appel au jaune pour compléter le rouge et le vert ; parfois, le nombre d'habits superposés varie d'un personnage à l'autre (la Vierge, par exemple, est habillée de trois vêtements superposés, alors que les deux anges bucinateurs du registre inférieur et les deux anges agenouillés du registre supérieur ne portent qu'une seule tunique ; fig. 23).

La différence de combinaison des teintes des doublures pour deux personnages juxtaposés n'est toutefois pas le seul principe ayant guidé la répartition des couleurs au sein du tympan. En effet, les peintres prirent également en compte la distribution des personnages, disposés de manière symétrique de part et d'autre du Christ. Ce dernier est encadré par un premier couple d'anges tenant les principaux *arma Christi* (la croix et les clous ; la couronne d'épines et la

---

<sup>53</sup> Comme les autres personnages du tympan, la Vierge était vêtue de vêtements blancs. La doublure de son manteau est jaune doré, celle de sa robe est verte ; la doublure du voile est rouge.

lance), puis par les intercesseurs agenouillés Marie et Jean, ensuite par deux anges présentant d'autres instruments de la Passion, enfin par deux anges bucinateurs aux dimensions plus petites. Dans le registre supérieur, nous observons un groupement similaire : ainsi, les deux anges centraux, porteurs du soleil et de la lune, forment un premier couple en adoptant une attitude similaire (et symétriquement inversée) ; les deux petits anges agenouillés dans les écoinçons latéraux en constituent une seconde paire. Or, pour déterminer la couleur des doublures des statues du tympan, les peintres ont très manifestement tenu compte de cette disposition symétrique – toutefois en attribuant systématiquement à chaque couple des doublures aux couleurs inversées. Alors que la robe de l'ange agenouillé à gauche est rouge, celle de son pendant à droite est verte. De même, l'ange bucinateur à gauche est vêtu d'une robe à doublure rouge, tandis que celui à droite présente une doublure verte. Evoquons un dernier exemple : l'ange au fouet est vêtu d'une dalmatique à doublure rouge et d'une aube à doublure verte, alors que son pendant, l'ange à la colonne de la flagellation, présente une distribution inversée des mêmes couleurs (fig. 23). Le choix des peintres revient donc à ne pas renforcer les symétries créées par les sculpteurs, mais à en proposer un subtil contrepoint. Si l'on se souvient du fait que les surfaces colorées des doublures sont souvent assez petites – et donc à peine visibles –, on comprend le caractère “théorique” de ce choix : il répond avant tout à un parti pris esthétique appliqué à la lettre, sans que celui-ci produise toujours un effet visuel immédiatement perceptible.

### ***3.4. La redistribution des accents visuels***

Enfin, la polychromie, telle qu'elle a été élaborée par les peintres bordelais, modifie profondément l'effet visuel produit par le portail et sa statuaire, comme peut l'illustrer la comparaison entre les œuvres en pierre brute créées par les sculpteurs et leur restitution polychrome (fig. 26).

Ainsi, sur les statues, on observe régulièrement une gradation tripartite en matière “d'intensité” des couleurs utilisées. Les surfaces les plus grandes de chaque statue sont peintes en blanc. Ces surfaces correspondent généralement à l'avant des vêtements et aux ailes. Dans la mesure où ces grandes surfaces blanches ne se détachent guère des fonds du cadre architectural – voussures blanches, dais blancs – il paraît évident que les peintres bordelais considéraient cette teinte comme “neutre”, c'est-à-dire comme peu susceptible d'attirer particulièrement le regard du spectateur. Sur le blanc des vêtements, les peintres placèrent une série de zones colorées, qui correspondent aux têtes, aux mains et aux pieds (ces derniers étant toutefois peu visibles). Peints à l'aide d'un ton mélangé, en l'occurrence le rose chair, les visages et les mains ressortent nettement de l'“arrière-plan” blanc des draperies (fig. 21, 22). Sur la carnation rose des visages, les peintres appliquèrent enfin quelques accents de couleur très saturée, en l'occurrence les yeux aux iris bleus ainsi que les lèvres et les pommettes rouges écarlates (fig. 24, 25). Les éléments les plus importants du visage se détachent ainsi, grâce à leur franc éclat, du “fond” rose à la teinte moins vive. La gradation de la saturation crée ainsi les meilleures conditions pour permettre au spectateur de percevoir ces petits détails même à grande distance.

Outre le visage à proprement parler, d'autres parties des statues ont reçu une coloration à l'aide de teintes très saturées. Il s'agit tout d'abord de la chevelure, de couleur blonde, noire

ou brune (fig. 26). La vive coloration des cheveux, qui les rend immédiatement perceptibles, n'est pas sans importance car elle permet, à Bordeaux, de distinguer les hommes (cheveux noirs ou bruns) des femmes et des anges (cheveux blonds). Les têtes mises à part, seules les doublures des vêtements ainsi que – si l'on peut généraliser à partir des quelques exemples conservés – les attributs sont peints à l'aide de couleurs très saturées. Il va sans dire que les attributs, notamment, revêtent une importance toute particulière pour la compréhension du programme iconographique du portail. Parfois, il convient même de considérer ceux-ci comme plus importants que les personnages qui les arborent. Il en va ainsi des *arma Christi* présentées par des anges. En effet, ce ne sont pas tant les anges qui importent ici, mais les instruments de la Passion qui avaient permis au Christ de vaincre le péché et la mort, et d'ouvrir ainsi à l'humanité la voie du salut éternel. On comprend donc aisément que ces insignes réclamaient une mise en exergue par une coloration vive (fig. 21). Enfin, les surfaces vivement colorées des doublures des vêtements sont souvent placées à proximité des mains et des attributs qu'elles tiennent ; leur teinte éclatante peut donc attirer l'œil du spectateur et le guider vers ces éléments signifiants, auxquels elles servent tantôt de cadre, tantôt de "socle" visuels (fig. 26 et 27).

La gradation de l'intensité des tons – blanc, ton mélangé, ton saturé – que nous venons d'examiner à l'échelle individuelle des statues se retrouve de manière similaire à l'échelle globale, celle de l'ensemble du portail. On constate en effet que la quantité et l'intensité des couleurs augmente au fur et à mesure que l'on s'approche de son centre. Ainsi, exception faite de quelques taches colorées (les rinceaux de feuillage ; les têtes, les doublures et les attributs des statues), les voussures présentent une tonalité tout d'abord blanche : le fond des voussures, les dais et les vêtements des personnages sont peints de cette couleur. Enveloppé de ce cadre blanc, le tympan à dominante bleue ressort avec d'autant plus d'acuité (fig. 23). L'intensité du ton bleu choisi et les éclats dorés des étoiles qui le rehaussaient devaient immanquablement attirer les yeux des spectateurs vers le centre du portail. C'est toutefois au centre du tympan que nous trouvons la plus forte concentration de couleurs vives, sur la statue du Christ trônant. Non seulement l'étendue de la carnation rose est proportionnellement plus grande que celle des autres statues (à cause du thorax largement dénudé), mais le trône rouge, le *suppedaneum* vert et le grand nimbe doré muni d'une croix peinte en rouge constituent eux aussi autant d'éléments colorés sans équivalent parmi les autres statues du portail. Comparé aux zones périphériques du portail, le Christ central présente donc une véritable "explosion de couleurs".

Il va sans dire que cette mise en valeur colorée du personnage central correspond parfaitement au rôle prédominant qu'il occupe au sein du programme iconographique, tout comme la parousie triomphale du tympan revêt une importance plus grande que les représentants de la cour céleste figurant dans les voussures. L'accroissement et l'intensification de la couleur de la périphérie vers le centre transcrit donc sous forme chromatique la gradation hiérarchique des personnages et scènes représentés au sein du portail.

Au portail Royal, le peintre utilise donc la couleur afin de cibler l'attention du spectateur sur certains personnages et scènes. Certes, le sculpteur dispose, lui aussi, d'une série d'outils lui permettant d'attirer l'œil du spectateur sur un élément donné : la taille plus ou moins grande des personnages, leur disposition au centre plutôt qu'en périphérie, leur présentation frontale

plutôt que de profil, l'agrandissement relatif d'un membre au-delà de ses proportions naturelles (comme c'est le cas des mains de plusieurs statues du portail Royal), etc. Il n'en demeure pas moins que la couleur diversifie et enrichit considérablement les moyens d'expression dont peuvent disposer les artistes.

### ***3.5. Sculpture et peinture : une symbiose étroite***

On aurait toutefois tort de vouloir imaginer une antinomie entre peinture et sculpture : les deux éléments forment le plus souvent une symbiose intime, l'une étant dépendante de l'autre (et *vice versa*). À ce propos, la comparaison des deux anges flanquant le Christ du tympan me paraît particulièrement éloquente. Ces deux anges présentent les *arma Christi* les plus importantes : la croix et les clous (cassés) pour l'ange à gauche, la couronne d'épines et la lance (détruite) pour l'ange à droite (fig. 23). Selon les principes de distribution des couleurs habituellement observés par les peintres, ces deux anges – qui forment un couple disposé symétriquement de part et d'autre du Christ – devraient être habillés de vêtements dont les doublures montrent le même accord coloré, toutefois en inversant les couleurs entre manteau et sous-vêtement. Il n'en est pourtant rien : si l'ange à la croix montre un manteau à doublure rouge et une robe à doublure verte, son pendant exposant la couronne d'épines n'est habillé que d'un seul vêtement, une tunique à doublure verte. Le jeu de ces inversions de couleur est encore davantage perturbé par le fait que la doublure verte de l'ange à la couronne d'épines reste pour ainsi dire invisible : l'encolure et les manches ajustées réduisent son étendue à une fine ligne verte, et la bordure inférieure de sa robe retombe presque jusqu'au sol – sans qu'aucun pan retourné ne permette d'apercevoir le revers. Les habits de l'ange apparaissent ainsi presque totalement blancs (fig. 23).

La différence par rapport à l'ange à la croix est frappante : ici, la doublure rouge du manteau apparaît sous le coude gauche, au poignet droit, au niveau des deux genoux, au-dessus du pied droit et (un peu) derrière le mollet droit. Quoique de taille assez réduite, les surfaces rouges sont donc nombreuses et se répartissent sur l'ensemble du corps (fig. 21).

La forte augmentation des surfaces colorées que l'on constate pour l'ange à la croix par rapport à son pendant exposant la couronne d'épines est avant tout due à l'agencement très différent des draperies. La robe aux manches longues ajustées de l'ange à la couronne d'épines épouse souvent de près son corps ; les plis, simplement cannelés et droits, apparaissent rigides et monotones. Les draperies de l'ange à la croix, en revanche, sont constituées de deux couches superposées ; le manteau, en particulier, s'anime de plis différenciés en volume et forme des pans dont les bordures ondulent et dessinent d'élégants méandres.

L'agencement différent des deux anges concerne d'ailleurs non seulement les draperies, mais aussi leur attitude respective – frontale et hiératique pour l'ange à la couronne d'épines, tournée vers le Christ et détendue pour l'ange à la croix – et le traitement des têtes. Le visage de l'ange de gauche montre ainsi des traits beaucoup plus fins que celui de l'ange à droite, et la tête du premier paraît plus petite comme sa chevelure bien plus abondante que ne paraissent celles du second. Bref : les deux anges présentent un traitement stylistique très différent.

Ce n'est pas le lieu ici de procéder à une analyse stylistique des autres sculptures du portail Royal. Il convient toutefois de signaler qu'un nombre restreint de statues – essentiellement

situées dans le registre inférieur du tympan – présente un agencement formel similaire à celui de l’ange à la couronne d’épines, alors que la plupart des sculptures se rattachent plus ou moins au courant incarné par l’ange à la croix. Ces différences stylistiques marquées peuvent correspondre à une date de réalisation légèrement différente, le premier courant se situant plutôt avant 1250, le second autour de cette dernière date.

Quoi qu’il en soit, il paraît évident que la polychromie médiévale, c’est-à-dire la distribution des couleurs telle qu’elle fut élaborée par les peintres du portail bordelais, convient parfaitement à des sculptures présentant une composition de draperies complexes, comme pour l’ange à la croix, alors qu’elle est incompatible – car invisible ou presque – avec des habits simples aux plis droits comme ceux de l’ange à la couronne d’épines. Deux conclusions découlent de ce constat. Premièrement, la répartition des couleurs a été pensée et élaborée spécifiquement en fonction d’un certain type de sculptures à draperies diversifiées et complexes. Etant donné que ces draperies faisant alterner avers et revers ne peuvent guère déployer leurs effets sans l’apport de la couleur (cf. ci-dessus), on peut même supposer que les sculpteurs conçurent leurs œuvres en tenant compte, dès le départ, de leur coloration ultérieure. Deuxièmement, et compte tenu de son adaptation spécifique à un certain type de sculpture, il paraît certain que la polychromie n’avait pas été prévue sous cette forme dès le début du chantier, mais qu’elle a seulement été élaborée dans un second temps (vers ou peu après 1250), lorsque les draperies “proprement gothiques” firent leur apparition au sein du portail Royal.

### ***Conclusion***

À l’heure actuelle, le portail Royal apparaît comme l’un des rares portails français du XIII<sup>e</sup> siècle dont une partie substantielle de la polychromie peut être restituée ; cette restitution permet à son tour d’observer et d’analyser les jeux chromatiques qui se développent au sein d’une même statue, entre différentes statues et enfin entre les diverses composantes du portail. Comme nous l’avons vu, la couleur a des conséquences profondes sur l’aspect final de l’œuvre : la polychromie introduit une distribution des accents visuels différente de celle élaborée par les sculpteurs. Le portail bordelais révèle à quel point cette redistribution pouvait être importante – alors qu’elle est réalisée avec des moyens simples en apparence (gamme restreinte de couleurs, travail par aplats unis).

Par ailleurs, la polychromie fait partie intégrante de la sculpture : sans la couleur, les traits des visages des statues des voussures ou le jeu des rabats des draperies ne sont guère visibles, et les silhouettes blanches des personnages se détachent nettement moins du fond initialement bleu du tympan. Certains des effets visuels que génère le portail, comme la focalisation du regard du spectateur sur le centre (grâce à la concentration progressive des couleurs vives au fur et à mesure que l’on approche de la figure centrale du Christ), sont exclusivement assumés par la polychromie.

La perte de la coloration initiale de la plupart des portails gothiques du XIII<sup>e</sup> siècle, et/ ou l’absence d’études approfondies sur ceux conservant encore des restes significatifs de couleur, ne permettent pour l’instant pas de comparer le parti pris artistique des peintres bordelais avec

celui d'autres œuvres monumentales sculptées de la même période en France.<sup>54</sup> L'exemple du portail Royal de Saint-André fait d'autant plus cruellement ressentir l'ampleur des lacunes subies dans ce domaine : avec la perte de sa polychromie, nous avons perdu un aspect artistique fondamental de la sculpture monumentale de l'époque gothique.

## Figures



Fig. 1. Bordeaux, cathédrale, portail Royal, ange 1D2, visage (cl. auteur).

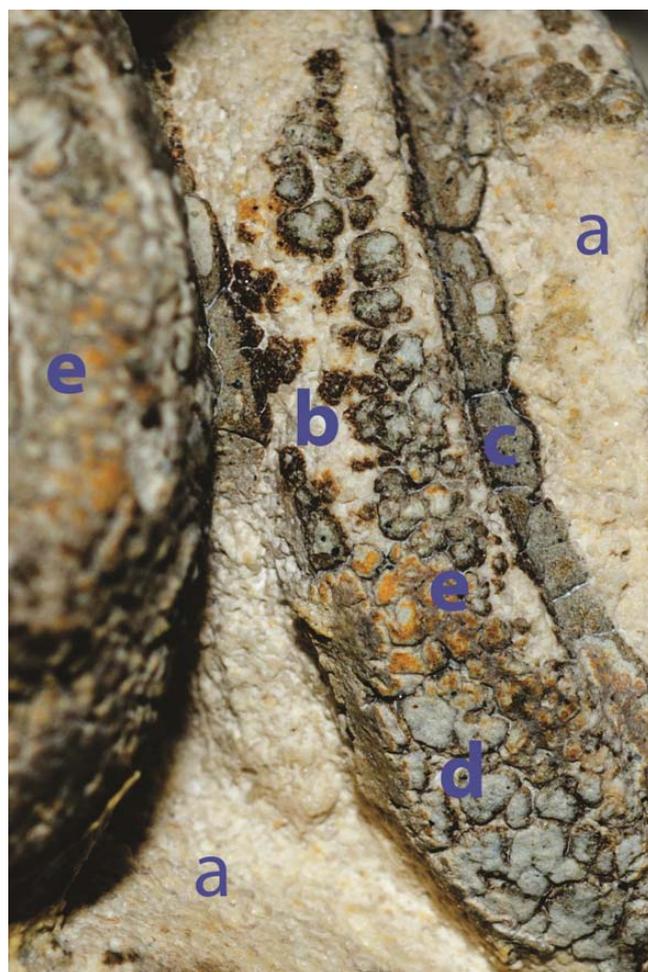


Fig. 2. Ange 1D4, détail de la chevelure :  
a) pierre ; b) sous-couche marron ;  
c) sous-couche grise ; d) couche d'apprêt ;  
e) couche colorée (cl. auteur).

<sup>54</sup> Toutefois, l'esthétique colorée de Bordeaux est très proche de celle que montrent une série d'ivoires français de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, tels que le célèbre diptyque de Soissons : les figures blanches se détachent devant un fond bleu profond ; seuls les cheveux, les attributs, les doublures des vêtements et parfois les carnations sont peints à l'aide de couleurs vives. Le diptyque de Soissons, daté des alentours de 1270, est conservé au Victoria and Albert Museum de Londres. Je voudrais remercier Peter Kurmann, qui m'a fait remarquer ce parallèle avec les ivoires, et Hiltrud Jehle (Bodemuseum Berlin), qui a généreusement mis à ma disposition sa documentation photographique d'ivoires, et qui m'a fourni de précieux renseignements à leur égard.



Fig. 3. Portail Royal, ange 1D4, vue d'ensemble (cl. auteur).



Fig. 4. Ange 1D4, visage (cl. auteur).



Fig. 5. Portail Royal, tympan, thorax du Christ, polychromie rose et coulée de sang (cinabre partiellement noirci) (cl. auteur).



Fig. 6. Ange 1D4, détails de la doublure du manteau : a) chute de plis derrière le poignet droit ; b) doublure en dessous de la main droite (cl. M. Schlicht).

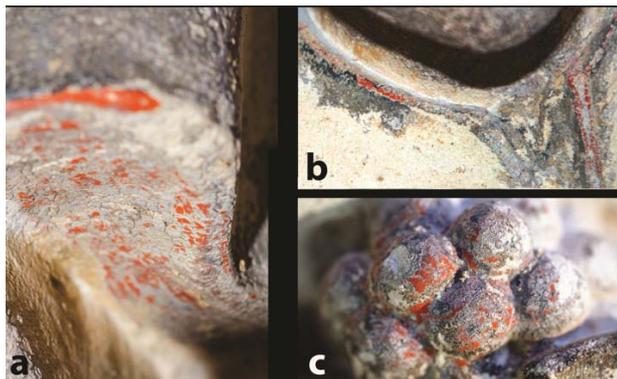


Fig. 7. Portail Royal, échantillons de rouge minium : a) ange 1D4, robe de dessus, doublure au niveau des pieds ; b) idem, encolure. c) Baies rouges des rinceaux de feuillage (cl. auteur).

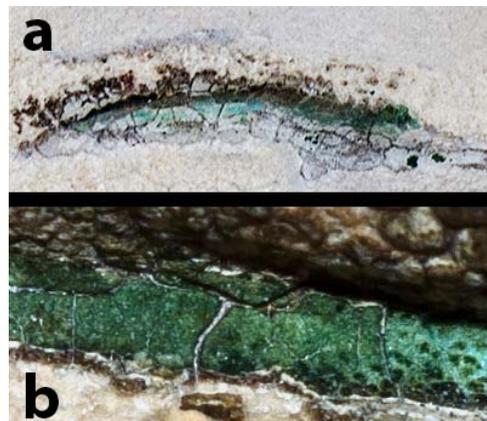


Fig. 8. Portail Royal, échantillons de couleur verte : a) revers de la robe de dessous de l'ange 1D4, près du pied gauche ; b) détail d'un rinceau de feuillage (cl. auteur).

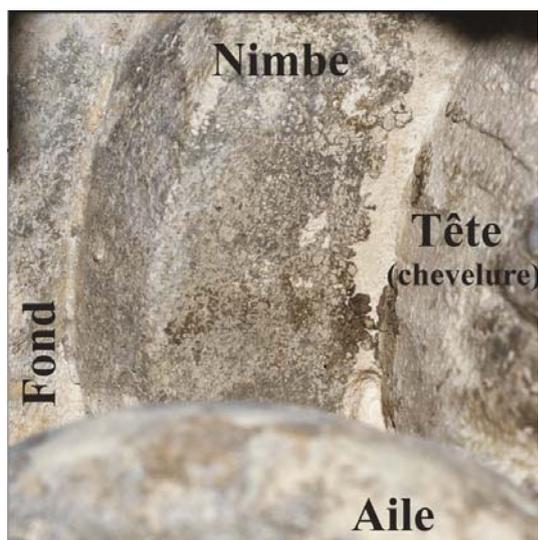


Fig. 9. Portail Royal, polychromie grise (initialement blanche) couvrant le nimbe de l'ange 1D2 (cl. auteur).



Fig. 10. Portail Royal, ange 1D5, vue d'ensemble (cl. auteur).

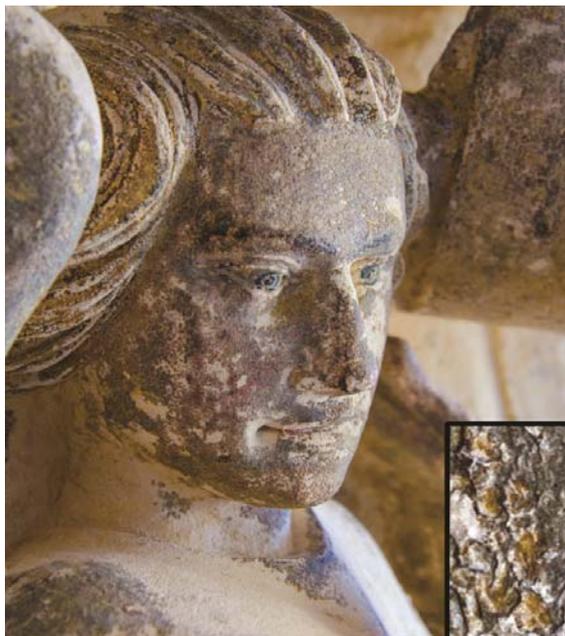


Fig. 11. Ange 1D5, visage. Dans l'encadré : détail de la polychromie ocre de la couronne (cl. auteur).

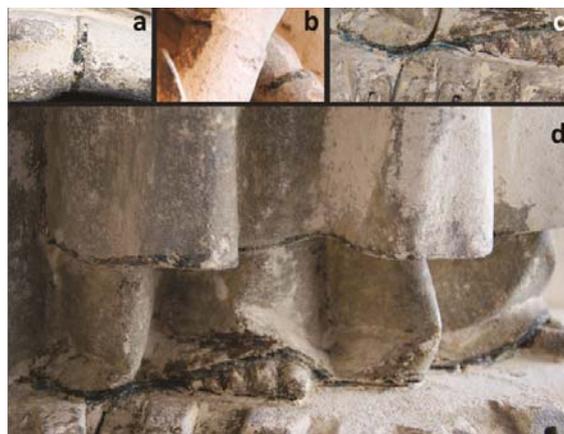


Fig. 12. Ange 1D5, lisérés noirs des vêtements : a) poignet gauche ; b) poignets droit et gauche ; c) robe près du pied droit ; d) parties inférieures des deux robes superposées (cl. auteur).

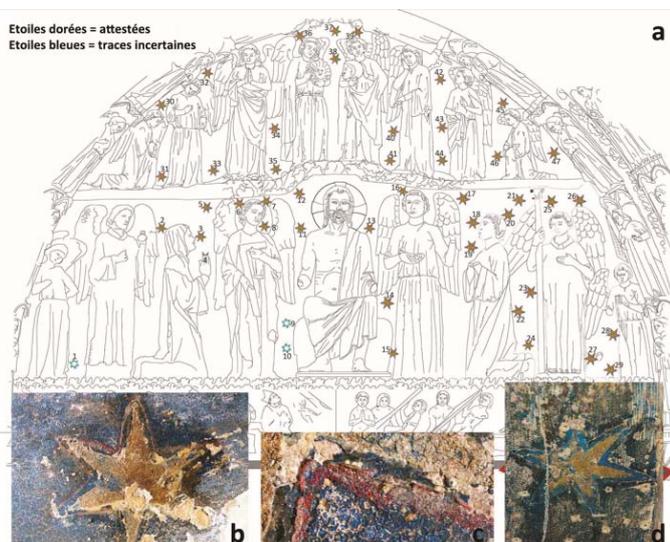


Fig. 13. Portail Royal, tympan (relevé SOCRA) : localisation des étoiles (a) ; deux étoiles et détail de leur bordure rouge (b, c, d) ; cl. auteur.



Fig. 14. Portail Royal, voussure intérieure, feuille situé au sommet, entre les couronnes des anges 1G5 et 1D5 (cl. auteur).

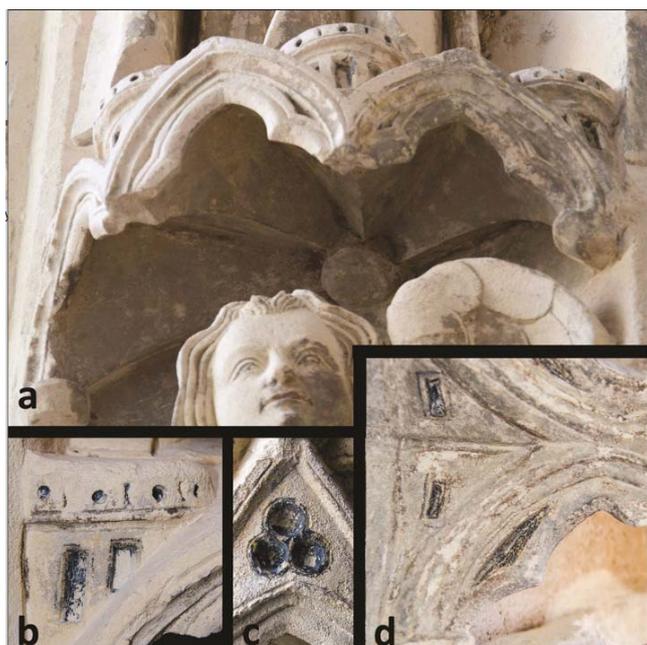


Fig. 15. Polychromie des dais : dais surmontant l'ange 1G3 (a) ; détail du même (b) ; trilobe ornant un gâble du dais surmontant la martyre 3G3 (c) ; dais surmontant 1D5 et 1G5 (d) ; cl. auteur.



Fig. 16. Portail Royal, échantillons des différentes couleurs (en haut ; cl. M. Schlicht) et pigments correspondants, fraîchement broyés (en bas).



Fig. 17. Linteau, damné de la moitié oriental, détail de la chevelure : superposition de bleu et de noir (cl. M. Schlicht).

	Carnation rose	Yeux bleus	Lèvres rouge vif	Sourcils noirs	Chevelure		Avers survêtement	Revers survêtement	Avers sous-vêtement	Revers sous-vêtement	Attribut
<b>TYMPAN</b>											
<b>Registre inférieur</b>											
Ange bucinateur gauche	X	D & G				Ocre		Rouge	_____	_____	_____ (cassé)
Ange au fouet	X					Ocre	Blanc	Rouge	Blanc	Vert	Lanières rouges
Vierge						Ocre	Blanc	Ocre	Blanc ?	Vert	_____
Ange à la croix						Ocre	Blanc	Rouge	Blanc	Vert	Croix verte (?)
Christ	X	D				?	Blanc	2 couches rouges, croix bleu clair	_____	_____	Trône rouge, <i>Suppedaneum</i> vert
Ange à la couronne d'épines	X	D				?		Vert	_____	_____	Couronne verte
Jean						Ocre ?		Rouge		Vert	_____
Ange à la colonne	X	D				?		Vert	Blanc	Rouge	Chapiteau vert
Ange bucinateur droit	X	D	X			?	_____	_____		Vert	_____ (cassé)
<b>Registre supérieur</b>											
Ange agenouillé gauche	X	D & G	X	X		Ocre	Blanc	Rouge	_____	_____	_____
Ange affligé	X	D & G	X			Ocre	Blanc	Vert	Blanc ?	?	_____
Ange priant	X					Ocre	Blanc	Rouge		Ocre	_____
Ange porteur du soleil	X	D	X			Ocre	Blanc	Vert	Blanc		Multicolore (soleil)
Ange porteur de la lune	X	D & G	X	X		Ocre	Blanc	Rouge	Blanc	Vert	Multicolore (lune)
Ange pleurant	X	D & G	X	X		Ocre	Blanc	Ocre	Blanc	Rouge	_____
Ange pointant l'index	X	D & G	X	X		Ocre	Blanc	Rouge	Blanc	Vert	_____
Ange agenouillé droit	X	D & G	X			Ocre	Blanc	Vert	_____	_____	_____
<b>Voissure intérieure</b>											
Ange 1G1	X		X								Dragon rouge (aux pieds)
Ange 1G2	X		X				Blanc ?	Rouge	_____	_____	_____
Ange 1G3	X	D & G	X			Ocre	Blanc	Bleu	Blanc	Rouge	_____
Ange 1G4	X	D & G	X	X		Ocre	Blanc ?	Rouge	Blanc	Bleu	_____
Ange 1G5	X	D	X	X		Ocre	Blanc	Vert	Blanc	?	Couronne ocre
Ange 1D1	X		X			Ocre	Blanc ?	Rouge	Blanc ?	Vert	_____
Ange 1D2	X	D & G	X	X		Ocre	Blanc	Bleu	_____	_____	_____
Ange 1D3	X	D & G	X	X		Ocre	Blanc	Vert	Blanc	Rouge	_____
Ange 1D4	X	D & G	X	X		Ocre	Blanc	Bleu	Blanc	Rouge	_____
Ange 1D5	X	D & G	X	X		Ocre	Blanc	Rouge	Blanc	Bleu	Couronne ocre

Fig. 18. Tableau recensant les restes de polychromie.



Fig. 19. Recensement des sculptures conservant des restes de polychromie ocre dans leur chevelure ; en jaune : anges ; en orange : personnages féminins (auteur).

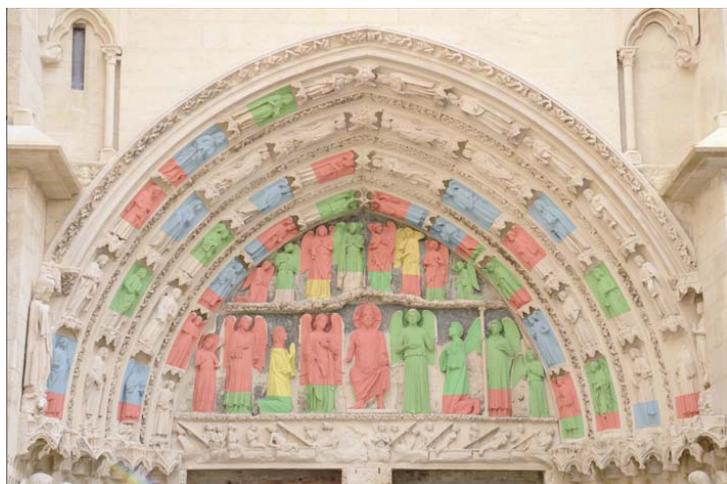


Fig. 20. Recensement de la distribution des couleurs des doublures des vêtements : la couleur du revers du survêtement est indiquée au niveau du buste, celle du sous-vêtement au niveau des jambes du personnage correspondant (M. Schlicht).



Fig. 21. Portail Royal, tympan, ange à la croix, restitution de la polychromie (M. Schlicht).



Fig. 22. Ange 1D4, restitution de la polychromie (P. Mora et S. Correard/ Archéotransfert).

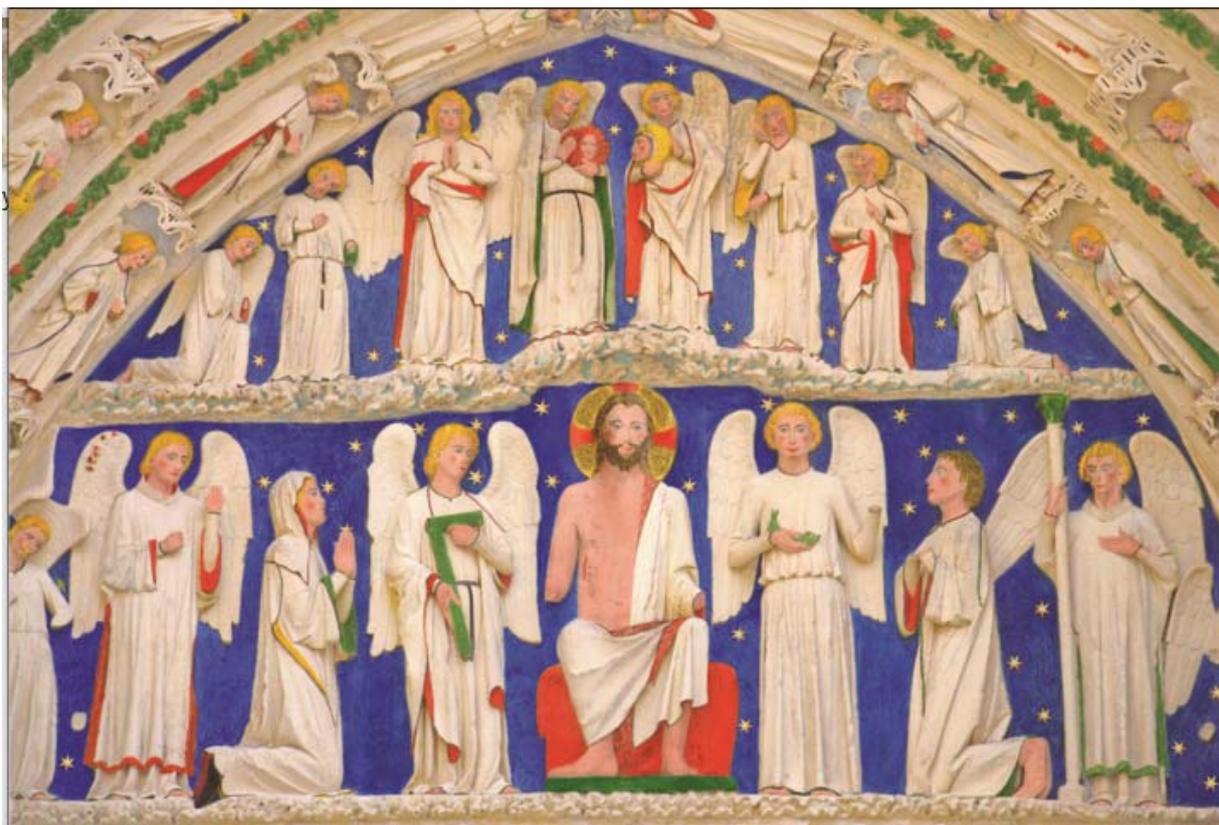


Fig. 23. Portail Royal, tympan, restitution de la polychromie (auteur).

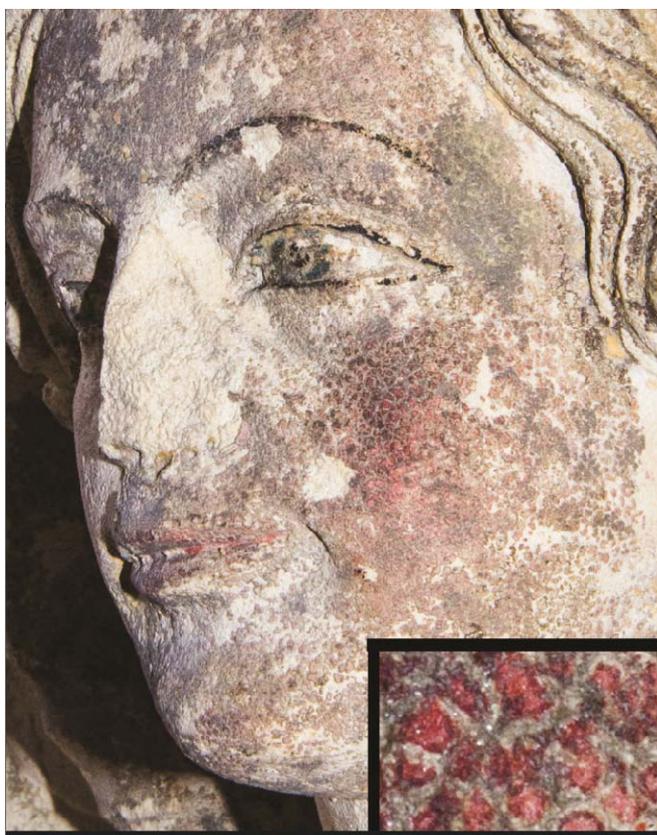


Fig. 24. Ange 1G4, polychromie du visage ; en encadré : détail de la pommette gauche (cl. M. Schlicht).



Fig. 25. Portail Royal, tympan, ange agenouillé droit du registre supérieur : détail de la polychromie des lèvres (cl. M. Schlicht).

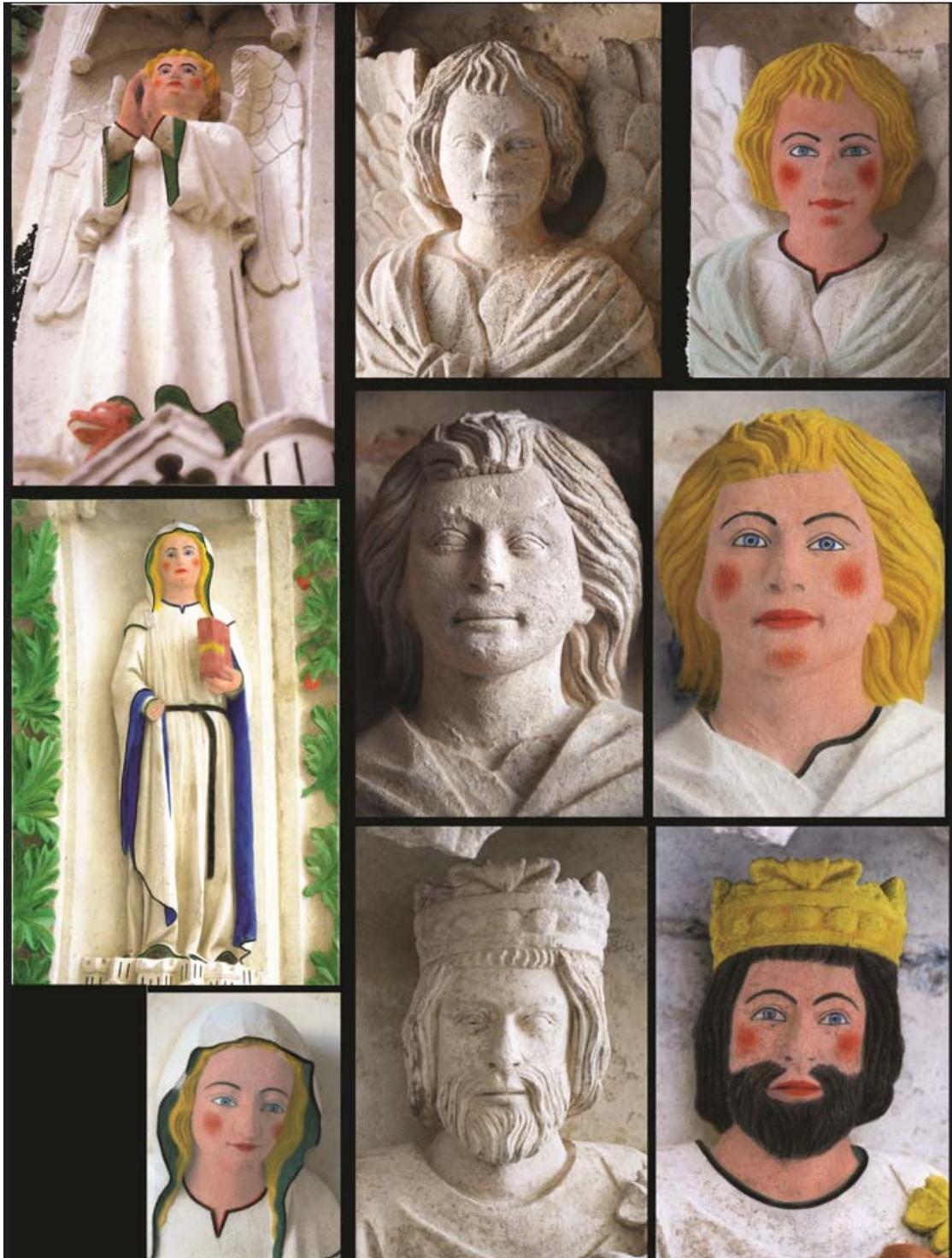


Fig. 26. Portail Royal, restitution de la polychromie de quelques statues des voussures (auteur).

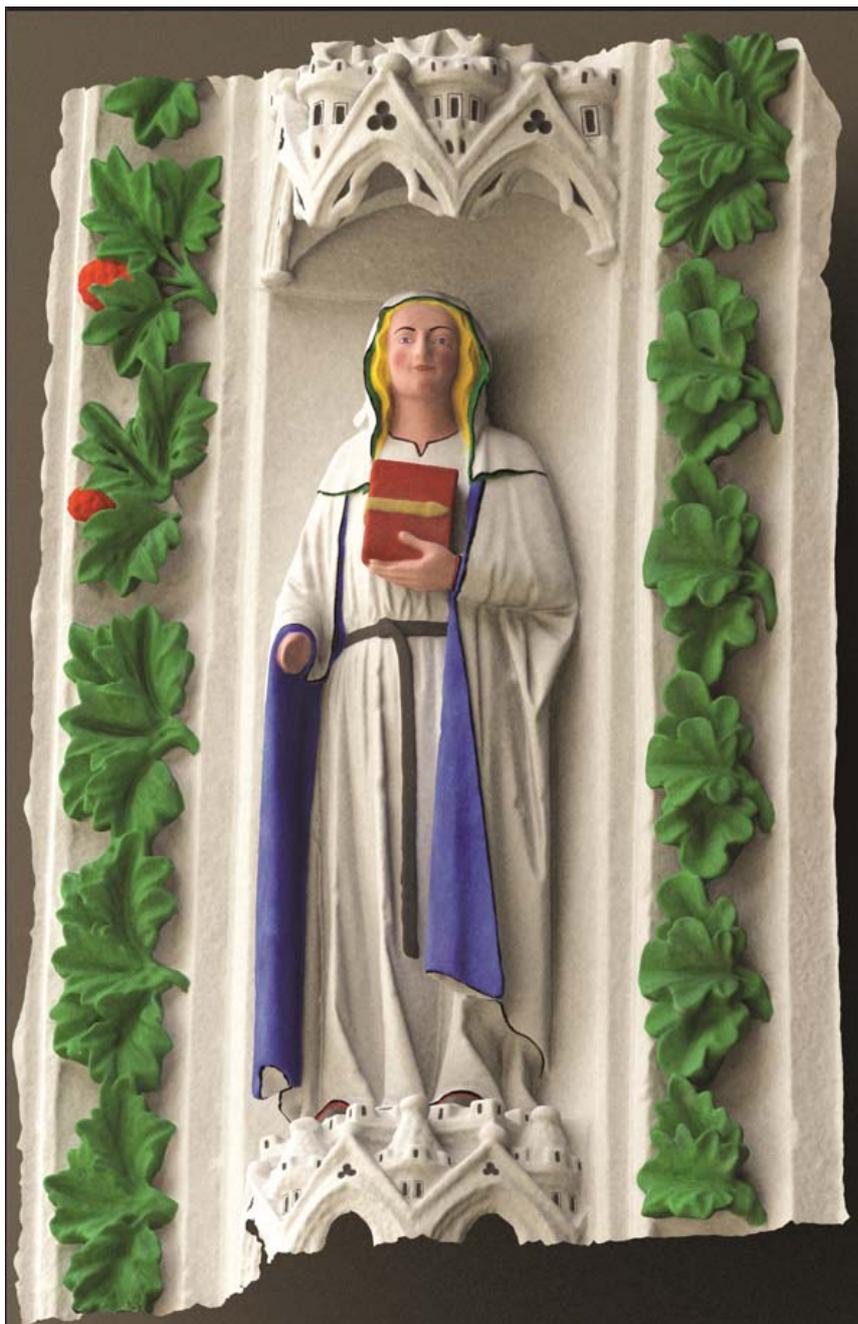


Fig. 27. Martyre 3G3, restitution de la polychromie (P. Mora et S. Correard/ Archéotransfert).

## BIBLIOGRAPHIE

Daniel F., A. Mounier, J. Aramendia, L. Gomez, K. Castro, S. Fernández Ortiz de Vallejuelo et M. Schlicht (2015) : “Raman and SEM-EDX analyses of the ‘Royal Portal’ of Bordeaux cathedral for the virtual restitution of the statuary polychromy”, *Journal of Raman Spectroscopy*, DOI: 10.1002/jrs.4770, 6 p.

Demailly, S., “L’étude de la polychromie de la façade occidentale [de Notre-Dame de Paris]”, *Monumental*, 48, 30-35.

Deschamps-Tan, S., P.-Y. Le Pogam et C. Raynaud, dir. (2014) : *La polychromie des sculptures françaises au Moyen Âge* (Techné, La science au service de l’histoire de l’art et des civilisations), Paris, 2014.

Etcheverry, M.-P. (2012) : *Étude de prélèvements de peintures polychromes provenant du portail Royal de la cathédrale St André de Bordeaux (33)*. Rapport LAMOA12 – 05 MH, daté du 30 juin 2012.

Fonquernie, B. (2000), “La restauration de la façade occidentale [de Notre-Dame de Paris]”, *Monumental*, 48, 20-29.

Pastoureau, M. (2002) : “Introduction”, in : Verret et Steyaert, dir. 2002, 19-23.

Steyaert, D. et S. Demailly (2002) : “Notre-Dame de Senlis : étude de la polychromie du portail du Couronnement de la Vierge”, in : Verret et Steyaert, dir. 2002, 105-114.

Kurmann, P., dir. (2012a) : *La cathédrale Notre-Dame de Lausanne. Monument européen, temple vaudois*, Lausanne.

Kurmann, P. (2012b) : “La sculpture figurée du XIII<sup>e</sup> siècle : son style et sa fonction”, in : Kurmann, dir. 2012a, 129-137.

Murray, S. (2002) : “Pourquoi la polychromie ? Réflexions sur le rôle de la sculpture polychromée de la cathédrale d’Amiens”, in : Verret et Steyaert, dir. 2002, 207-212.

Rossi-Manaresi, R. et A. Tucci (1984) : “The Polychromy of the Portals of the Gothic cathedral of Bourges”, in : *Preprints of the ICOM Committee for Conservation 7<sup>th</sup> Triennial Meeting*, Copenhagen, 1984, 84.5.1- 84.5.4.

Rossi-Manaresi, R. (1987) : “Considerazioni tecniche sulla scultura monumentale policromata, romanica e gotica”, *Bolletino d’Arte*, XLI, 173-186.

Sandron, D. (2000) : “Observations sur la structure et la sculpture des portails de la façade [de Notre-Dame de Paris]”, *Monumental*, 48, 10-19.

Schlicht, M. (2013) : “Bordeaux. Restauration du portail Royal de la cathédrale”, *Bulletin monumental*, 171, 407-412.

Verret, D. et D. Steyaert, dir. (2002) : *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques. Actes du colloque, Amiens 12-14 octobre 2000*, Amiens-Paris.

Vuilleumard-Jenn, A. (2013) : “La polychromie des façades gothiques et sa place au sein d’un dispositif visuel”, *Histoire de l’art*, 72, 43-56.