



HAL
open science

Pourquoi la sculpture médiévale était-elle peinte ? À propos des polychromies de la porte des Flèches, du portail Royal et des albâtres anglais de Saint-André

Markus Schlicht, Aurélie Mounier

► To cite this version:

Markus Schlicht, Aurélie Mounier. Pourquoi la sculpture médiévale était-elle peinte ? À propos des polychromies de la porte des Flèches, du portail Royal et des albâtres anglais de Saint-André. *Revue historique de Bordeaux et du Département de la Gironde*, 2020. hal-03094716

HAL Id: hal-03094716

<https://hal.science/hal-03094716>

Submitted on 3 Mar 2021

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.

Pourquoi la sculpture médiévale était-elle peinte ?

À propos des polychromies de la porte des Flèches, du portail Royal et des albâtres anglais de Saint-André¹

Markus Schlicht, chargé de recherches au CNRS, affecté à l'institut Ausonius à Bordeaux (UMR 5607), avec la collaboration d'Aurélié Mounier, ingénieure de recherche au CNRS, affectée à l'IRAMAT-CRP2A (UMR 5060)

Paru dans : Revue Historique de Bordeaux et du Département de la Gironde, troisième série, n° 25, 2019, p. 29-61.

L'OMNIPRESENCE DE LA POLYCHROMIE DANS LA SCULPTURE MEDIEVALE

Comme l'a révélé la restauration du portail Royal de la cathédrale de Bordeaux en 2013-2015, ce portail gothique datant du milieu du XIII^e siècle était initialement peint. L'ensemble des sculptures et des fonds était recouvert d'une polychromie² vive, composée de tons rouges, vert, bleu, jaune et de beaucoup de blanc. Bien entendu, l'entrée de Saint-André n'est pas la seule à avoir été rehaussée de couleurs. Pour ce qui est des portails gothiques des XII^e – XIII^e siècles en France, on pourrait évoquer ceux – à la polychromie plus ou moins bien conservée – des cathédrales d'Amiens, d'Angers, de Bourges, de Paris, de Reims ou de Senlis, celui de Saint-Yved de Braine ou encore celui de la collégiale Notre-Dame d'Etampes. Dans les pays limitrophes, citons la *Porta picta* de la cathédrale de Lausanne ou encore, en Espagne, le portail de Sainte-Marie-Majeure à Toro³.

À la lumière de ces grands ensembles peints de plus en plus nombreux, dont les restes de peinture furent découverts lors de restaurations récentes, la polychromie de la sculpture monumentale médiévale apparaît aujourd'hui comme la règle, et non plus comme une exception⁴. Si cette tendance se confirme, la sculpture monumentale du Moyen Âge ne se distinguerait donc pas de manière fondamentale, excepté par le matériau, de la sculpture sur bois ou des ivoires, tout aussi régulièrement polychromés⁵.

¹ Je voudrais remercier Patrick Lemaître, ingénieur du patrimoine à la DRAC Nouvelle Aquitaine, le père Pierre Meunier, curé de la cathédrale, et Roland Dubois, sacristain, de nous avoir grandement facilité les recherches ici présentées, de même qu'Yves Blomme pour la relecture de ce texte.

² Le terme de polychromie désigne le fait qu'une sculpture ou qu'un édifice est peint ; il se compose des mots grecs poly (nombreux) et chróma (couleur).

³ La plupart des exemples énumérés ont été étudiés dans Verret et Steyaert 2002.

⁴ Les gisants des rois et reines de France réalisés en marbre blanc comptent probablement parmi les exceptions à cette « règle ». Selon Grandmontagne 2016, p. 78, le premier d'entre eux, celui de la reine Isabelle d'Aragon (morte en 1271) à Saint-Denis, ne possédait que quelques accents colorés (bleu et or), et constituait une rupture visuelle par rapport aux effigies polychromes antérieures. Contrairement à ce qu'indique l'auteur, le gisant d'Isabelle n'a pas été réalisé en albâtre, mais en marbre ; je remercie Lise Leroux, ingénieure de recherche au Laboratoire de recherche des monuments historiques, pour m'avoir communiqué cette information.

⁵ Pour la polychromie des ivoires français médiévaux, on consultera par exemple Guineau 1996 ou Cascio et Levy 1998. Je voudrais remercier M. Damien Berné, conservateur au Musée National du Moyen Âge à Paris, de m'avoir signalé ces études.

Alors que l'habitude de la mettre en couleur apparaît ainsi comme une donnée fondamentale de la sculpture médiévale (tout comme celle de la période antique d'ailleurs), les historiens de l'art peinent toujours à s'intéresser à ce phénomène et à tenir pleinement compte de l'impact de la couleur dans la perception que nous avons de ces œuvres. Avant de s'interroger sur les apports artistiques de la polychromie à propos de certaines sculptures de Saint-André de Bordeaux, il n'est peut-être pas inutile de s'interroger sur les raisons de cette réticence à l'égard de la sculpture polychrome. En témoigne par exemple Erwin Panofsky, l'un des plus grands historiens de l'art du dernier siècle, qui écrivait à propos des sculptures de la cathédrale de Chartres : « ...ils [i. e. les sculpteurs] tentèrent de protéger [contre les intempéries] leurs statues par une couche de peinture qui, si elle avait été préservée dans sa fraîcheur originelle, ruinerait probablement une bonne part de notre plaisir esthétique⁶ ». Si ce type de jugement n'a plus cours de nos jours, la polychromie n'en est pas moins considérée encore trop fréquemment comme un simple « décor »⁷, c'est-à-dire un ajout certes joli mais non nécessaire. Or, comme nous le verrons plus loin, la polychromie est une composante constitutive de la sculpture médiévale ; sans elle, l'œuvre n'est plus complète.

LA « SEPARATION » ENTRE SCULPTURE ET PEINTURE DEPUIS LA RENAISSANCE

Afin de mieux comprendre la dépréciation dont souffre souvent encore la sculpture polychrome auprès du grand public comme chez beaucoup de spécialistes, évoquons quelques-uns des facteurs qui, depuis la Renaissance, ont progressivement rompu le lien entre la sculpture et la peinture.

On peut invoquer en premier lieu le concept du « *paragone* », c'est-à-dire la comparaison compétitive entre l'art de la sculpture et l'art de la peinture⁸. L'idée du *paragone* naquit dans le contexte de la Renaissance, aux XV^e et XVI^e siècles. Les artistes et les cercles humanistes italiens débattirent alors sur la question de savoir qui des deux, la sculpture ou la peinture, imitait la nature avec davantage de vérité. Les discussions aussi animées qu'interminables qui s'ensuivirent – auxquelles participèrent Léonard de Vinci, Michel-Ange et bien d'autres – entraînèrent aussi une réflexion approfondie sur les moyens artistiques considérés comme spécifiques à la peinture ou à la sculpture. Dans cette perspective, la couleur devint progressivement le domaine exclusif du peintre, tandis qu'on attendait du sculpteur qu'il y renonce. En 1564, le philologue et historien florentin Vincenzo Borghini déclara ainsi dans sa *Selva di notizie* : « Si j'ai dit que les couleurs ne conviennent pas aux sculpteurs, je ne voulais pas dire que les sculpteurs ne pourraient pas colorer leurs figures comme font ceux qui travaillent en cire ou en plâtre. Mais la force du sculpteur ('la virtù') réside dans le ciseau et si quelque malhabile dans cet art se sert des couleurs, il sort de la nature de cet art' ('...esce della natura di quell'arte') »⁹.

Plus tard, comme par exemple pour le philosophe allemand Arthur Schopenhauer (1788-1860), seule la sculpture exempte de peinture pouvait être considérée comme une œuvre d'art. Selon lui, le but de

⁶ Cf. Panofsky 1955, note 11, p. 15 : « ...they [i.e. the Gothic stone carvers] tried to protect their statues by a coat of color which, had it been preserved in its original freshness, would probably spoil a good deal of our aesthetic enjoyment ». Cette phrase de Panofsky a déjà été relevée par Panzanelli 2008, p. 4.

⁷ Cf., parmi tant d'autres, la formulation de Cannan 2010, p. 72 : « Most surviving medieval alabasters have lost much of their painted and gilded decoration. » Ou encore Riches 1999, p. 6 : « Furthermore, the [English alabaster] panels would originally have been highly decorative, with much use of polychromy and gilding... »

⁸ Pour la discussion sur la sculpture polychrome dans le contexte du *paragone*, cf. l'important article de Willibald Sauerländer 2002.

⁹ Traduction d'après Sauerländer 2002, p. 29.

l'œuvre était d'amener le spectateur à la connaissance d'une idée (dans le sens platonique du terme), et seule la forme pure pouvait incarner celle-ci. L'illusionnisme de la couleur, qui sépare justement selon Schopenhauer une effigie en cire peinte d'une vraie œuvre d'art, était donc interdit dans le domaine de la sculpture¹⁰.

La redécouverte de la sculpture antique au moment de la Renaissance italienne constitue un deuxième phénomène important pour notre sujet. Les principales de ces œuvres, comme le Laocoon (découvert en 1506) ou l'Apollon du Belvédère (1509), avaient alors perdu leur ancienne polychromie, et se présentaient sous leur aspect « brut » en marbre blanc. Soucieux d'imiter les modèles antiques, considérés comme le sommet de la sculpture, les artistes de la Renaissance privilégièrent le marbre blanc immaculé, et renoncèrent à y appliquer de la couleur – créant ainsi ce que Vinzenz Brinkmann appelait une « première mondiale : la sculpture non polychromée »¹¹. Cette tradition s'est poursuivie durant toute l'époque moderne jusqu'au XIX^e siècle, voire au-delà. Parmi tant d'autres, il peut suffire ici de renvoyer aux chefs-d'œuvre en marbre blanc de Michel-Ange (1475-1564), du Bernin (1598-1680) ou d'Antonio Canova (1757-1822)¹².

En 1764, l'antiquaire et premier « historien de l'art », Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) déclara à propos de l'art grec antique : « La couleur contribue à la beauté, mais elle n'est pas elle-même la beauté. Comme la couleur blanche est celle qui reflète avec la plus grande intensité les rayons de la lumière [...], un beau corps va être d'autant plus beau, qu'il sera plus blanc »¹³. *L'Histoire de l'Art de l'Antiquité* de Winckelmann eut une grande influence sur les milieux cultivés en Europe, et ses idées ne pouvaient que renforcer l'idéal de la blancheur immaculée de la sculpture de son époque. Au début du XIX^e siècle, Antoine Quatremère-de-Quincy publiait une étude importante sur la sculpture chrysléphantine (faite d'or et d'ivoire) antique, qui traitait également de la polychromie de ces œuvres. S'il y reconnaissait pleinement l'existence de la polychromie antique – contrairement à la plupart de ses contemporains -, elle était pour lui le signe d'un style primitif, ou au contraire d'un style décadent¹⁴. « Il me semble en effet qu'il ne serait pas difficile de montrer comment l'usage de colorier les ouvrages du ciseau, lorsqu'il devient dominant et invétéré dans un pays, tend à arrêter les progrès des deux arts ; car alors l'art de la forme et l'art de la couleur, comptant sur leur secours réciproque,

¹⁰ Arthur Schopenhauer, « Zur Metaphysik des Schönen und der Ästhetik » (§ 213), ici résumé d'après Prater 2003, p. 259-260. D'autres philosophes allemands, tels que Herder et Lessing, partageaient ce même point de vue (*ibid.*).

¹¹ Brinkmann 2003, p. 25 : « Die Bildhauer der Neuzeit bezogen wichtige Anregungen aus der antiken Kunst. Aus der Unkenntnis der antiken Polychromie haben sie sich zu einem Novum durchgerungen, das offensichtlich als eine Weltpremiere anzusehen ist: Die ungefasste Skulptur. »

¹² Beaucoup des sculptures en marbre de Canova ne sont d'ailleurs pas parfaitement blanches, ce qui lui a été sévèrement reproché par certains, tels que Henry Matthews dans son *Journal de voyage* publié en 1836 : « Again – there is a trickery and quackery in the finishing of Canova's statues, which is below the dignity of a sculptor. The marble is not left in its natural state – but it must be stained and polished to aid the effect. The other sculptors laugh at this, and well they may ; - for these adventitious graces soon fade away, and are beside the purpose of sculpture, whose end was, and is, to represent *form* alone. » Cité d'après Ferrando 2016, note 35.

¹³ Traduction française d'après Sauerländer 2002, Note 11, p. 29. Pour le texte original, on pourra consulter Winckelmann 2003 (1764), p. 128-129 : « Die Farbe trägt zur Schönheit bei, aber sie ist nicht die Schönheit selbst, sondern sie erhebt diesselbe überhaupt und ihre Formen. Da nun die weiße Farbe diejenige ist, welche die meisten Lichtstrahlen zurückschickt, folglich sich empfindlicher macht, so wird auch ein schöner Körper desto schöner sein, je weißer er ist... » Dans ce passage, Winckelmann ne se réfère toutefois pas tant à la sculpture elle-même qu'à l'apparence des êtres humains ; la couleur de la peau des Noirs lui apparaît repoussante.

¹⁴ Cf. par exemple Quatremère-de-Quincy 1815, p. 4 : « ...il ne faut pas douter qu'avant l'époque des premières colonies égyptiennes, la Grèce peu civilisée n'ait eu [...] les habitudes de tous les peuples sauvages, chez lesquels plus d'une sorte d'opinions entretient la pratique de colorier les idoles ».

sont beaucoup moins forcés de se perfectionner isolément »¹⁵. Les meilleures sculptures en marbre de l'art grecque, en revanche, n'étaient selon lui pas vraiment peintes, mais seulement colorées à l'aide de « teintes légères »¹⁶.

Pour Quatremère-de-Quincy, la qualité d'une sculpture – tant antique que moderne – était donc directement corrélée au caractère plus ou moins discret de sa coloration. De ce point de vue, la polychromie de la sculpture médiévale, caractérisée par ses teintes soutenues, devait nécessairement apparaître comme un art primitif ou dégénéré.

Vient s'ajouter à ces deux concepts un troisième, qui vit le jour à la fin du XIX^e siècle : l'idée de la « *Materialgerechtigkeit* » ou « *truth to material* »¹⁷. Il s'agit d'un paradigme de l'architecture moderne, qui proclame que tout matériau doit être utilisé en fonction de ses propriétés, et que ces matériaux doivent rester visibles. Afin que le matériau puisse exprimer ses valeurs intrinsèques – la pierre renvoyant par exemple à des notions telles que la stabilité, la dureté et la durabilité –, celui-ci ne devait pas être caché sous des enduits ou des revêtements, mais rester apparent.

Bien que le terme de « *Materialgerechtigkeit* » ne semble apparaître qu'en 1902, certaines des idées qu'il véhicule sont bien plus anciennes. Nous les trouvons par exemple, sous forme polémique, dans un écrit publié en 1861 par Franz Graf von Thun, chargé de mission pour les affaires artistiques du ministère impérial autrichien à Vienne. Selon lui, l'utilisation généralisée du crépi avait conduit « au mensonge architectural », dans la mesure où il permettait de donner au bois ou à la brique l'apparence trompeuse d'une maçonnerie de pierre. C'est pour cela qu'il réclama que tous les monuments d'État de l'Empire autrichien soient érigés en pierre de taille apparente, car elle seule lui semblait à même d'exprimer une « destination permanente [bleibende Bestimmung] et un caractère monumental »¹⁸. De telles idées eurent – et ont toujours – des répercussions importantes sur le patrimoine bâti. Ainsi, on dégagea dorénavant volontiers le bois des maisons à colombages, retirant la peinture ou l'enduit qui les avaient protégées jusque-là. Il en va de même de la prédilection, persistante encore de nos jours, pour les parois en pierre brute, qui conduit à enlever des murs de moellons les crépis destinés à gommer leurs aspérités et à créer des parois planes et lisses.

Ce soupçon de tromperie, voire de mensonge qu'introduirait toute couche couvrant le matériau constitutif de l'œuvre d'art (y compris la couleur) ne resta pas cantonné au seul domaine de l'architecture, mais se répandit aussi dans celui de la sculpture. À la fin du XIX^e siècle, l'écrivain et philosophe allemand Friedrich Theodor Vischer s'écria ainsi : « Un sculpteur qui travaille avec du marbre qu'il colore, ment ! »¹⁹. Pour ce qui est de la sculpture médiévale, les érudits virent en la polychromie la même sorte de mensonge. Sa présence ne servit-elle pas en premier lieu à masquer les défauts de l'œuvre sculptée ? André Rostand écrivit ainsi en 1928 à propos des albâtres anglais de la fin du Moyen Âge : « Une violente et conventionnelle polychromie, le plus souvent disparue, dissimule une partie des défauts. Jusqu'où seraient parvenus ces artisans de décadence, on l'ignore. La Réforme

¹⁵ Quatremère-de-Quincy 1815, p. 4.

¹⁶ Quatremère-de-Quincy 1815, p. 29.

¹⁷ Cf. pour cette notion par exemple Bandmann 1971 ou encore Wagner 2003.

¹⁸ Thun 1861, p. 26 et p. 29. « Die ausgedehnte Anwendung des Verputzes der Aussenseite der Gebäude musste nothwendiger Weise zur architectonischen Lüge führen ; bald wurde Holz und Bindwerk als solides Mauerwerk, bald Backstein als Stein, bald wieder Stein als Backstein oder Holz maskirt ; » et : « Alle Staatsbauten haben ihrer Natur nach eine bleibende Bestimmung, einen monumentalen Character. Dieser Character allein schon schliesst den stete Nachhilfe, stetes Flickwerk erfordernden Verputz und Anwurf unbedingt aus und fordert die sich für monumentale Bauten allein eignende Durchführung im Materiale. » Cf. aussi Wagner 2003, p. 137-138.

¹⁹ Vischer 1907, p. 172 : « Ein Bildhauer, der mit gefärbtem Marmor schafft, lügt. »

survint, qui mit fin à leur activité »²⁰. Plus récemment, les chercheurs étudiant les albâtres anglais de la région bordelaise – qui nous intéresseront plus loin – reprirent cette conviction à leur compte. Selon Jacques Gardelles, par exemple, il résultait de la production quasi industrielle de ces œuvres « une simplification abusive de la technique dont les insuffisances sont compensées par le recours à la dorure, à la polychromie – déjà utilisé auparavant – et au stuc. »²¹ Quelques années plus tard, Pascale Gorguet s'exprima dans le même sens²². D'autres érudits virent dans la polychromie un moyen pour cacher non pas tant les défauts du tailleur d'images, mais ceux du matériau : « Au fur et à mesure que grandissent les besoins, les gisements [d'albâtre] sont plus profondément exploités, livrant un matériau fréquemment veiné. Ceci pourrait justifier, en partie, l'habitude quasi générale de peindre les sculptures d'albâtre »²³. Ces suppositions sur le caractère trompeur des couches picturales, contredites par une analyse même superficielle de ces couches, témoignent à l'évidence d'une méconnaissance profonde de la nature même d'une œuvre polychrome.

Ces trois concepts majeurs de l'art des XV^e-XX^e siècles– le *paragone*, l'imitation (erronée) des modèles antiques et la mise en exergue du matériau constituant l'œuvre – nous ont désappris, pendant de longs siècles, à apprécier la sculpture polychrome. Ils sont encore aujourd'hui constitutifs de ce que nous considérons comme étant de « bon goût ». La sculpture peinte, qui apparaît comme incompatible avec ces paradigmes, est donc souvent encore considérée comme relevant du Kitsch ou du « mauvais goût ». Soulignons à ce propos que la conception actuelle du « bon goût » n'est qu'une construction culturelle. Cette construction possède certes une histoire pluriséculaire, mais elle n'est pas pour autant universelle ni éternelle. Il n'y a en effet aucun critère « objectif » qui permettrait de savoir si une sculpture recouverte de peinture est meilleure ou moins bonne qu'une œuvre plastique dépourvue de toute couche picturale. Sauf pour ce qui est de la sculpture antique et médiévale : comme ces œuvres ont été conçues pour être peintes – comme nous allons le voir plus loin –, la perte de leur couleur équivaut à une destruction partielle et nous ne permet donc plus de les apprécier à leur juste valeur.

POURQUOI PEINDRE LA SCULPTURE ?

Si le fait que la sculpture médiévale était généralement peinte ne fait aujourd'hui plus de doute, reste à savoir quels bénéfices les artistes espéraient tirer de cette pratique. Qu'est-ce que la peinture apporte à la sculpture ? L'examen d'une série d'exemples pris dans la statuaire médiévale de la cathédrale Saint-André de Bordeaux permet d'y apporter quelques éléments de réponse.

La porte des Flèches

La porte des Flèches, le portail du bras nord du transept de Saint-André, est pourvu d'un abondant décor sculpté. Les trois registres du tympan représentent la Cène, l'Ascension et le Christ Juge entouré d'anges exposant les *arma Christi*, le soleil et la lune. Dans les trois voussures qui encadrent le tympan figurent, depuis l'intérieur vers l'extérieur, des anges tenant des couronnes, les apôtres et des

²⁰ Rostand 1928, p. 266.

²¹ Gardelles 1976, p. 181-182.

²² Gorguet 1984, p. 4 affirme, quant à elle : « Appauvri tant sur le plan iconographique que stylistique, l'alabasterman à la fin du XV^e siècle n'est jamais qu'un artisan qui masque les imperfections de son style sous d'éclatantes couleurs et une abondance de dorures. »

²³ Prigent 1998, p. 36.

personnages vétérotestamentaires. Dans les ébrasements, six évêques entourent un pape placé au trumeau. La porte comme son décor sculpté ont été réalisés vers 1325²⁴.

Lors de la restauration du portail entreprise en 1997, des restes de polychromie ont été dégagés. Ces restes se concentrent dans le registre supérieur du tympan, la partie du portail la mieux abritée des intempéries. Les couleurs, appliquées il y a environ sept cents ans, ont perdu au cours du temps leur intensité initiale ; certaines ont noirci, d'autres sont devenues grises.

Les restes de polychromie du portail des Flèches sont si réduits qu'ils ne nous permettent pas d'en tirer des conclusions très significatives. Le Christ assis exhibant les stigmates qui occupe la pointe du tympan montre des cheveux marron clair (fig. 1). Son thorax dénudé était recouvert d'une carnation rose, devenue aujourd'hui grise. Son manteau présente encore des grandes surfaces cohérentes de rouge (aujourd'hui pali et virant au rouge-marron). Ces surfaces complètes, presque exemptes de lacunes, correspondent à la doublure de ce vêtement, tandis que son avers n'en montre aucune trace. On peut en déduire que le peintre distinguait les deux faces du manteau en y appliquant deux couleurs différentes, dont du rouge pour le revers. Ce parti pris – avers et revers formant deux surfaces unies aux couleurs contrastées – se retrouve très fréquemment dans le cas des polychromies gothiques²⁵.

Comme les sculpteurs de la première moitié du XIV^e siècle affectionnèrent particulièrement les draperies complexes, composées de pans d'étoffe qui se rabattent à de multiples reprises et s'enroulent en méandres, cette manière de colorier les surfaces entraîne des modifications significatives dans notre manière de percevoir ces draperies. Les couleurs très tranchées permettent à l'œil de distinguer aisément les deux faces de l'étoffe – qui, sans coloration, restent visuellement amalgamées. Ainsi, les enroulements spiralés des étoffes couvrant les jambes du Christ, rehaussés de quelques accents de rouge vif (correspondant au revers), se détachent avec davantage de vigueur des surfaces plus claires de l'avers du manteau. Ils mettent ainsi en valeur la composition sophistiquée des draperies que le sculpteur avait imaginée.

À la gauche du Christ se tient un ange dont la tête montre encore une polychromie assez bien conservée (fig. 2). Sa chevelure est colorée d'un ton ocre jaune, alors que le visage est recouvert d'une carnation rose (devenue aujourd'hui grisâtre). Les pommettes ont été rehaussées de rouge (aujourd'hui noirci), les pupilles sont noires, les sourcils rouge-marron. La matérialisation des pupilles et iris permet de doter le personnage d'un regard, et ainsi « d'animer » la sculpture en pierre. Quant aux sourcils peints, ils sont très importants dans la mesure où ils renforcent et clarifient l'expression du visage de l'ange, empreint de tristesse et de douleur²⁶.

Dans les ébrasements de la porte des Flèches, la polychromie a pour ainsi dire complètement disparu. L'une des grandes statues du côté occidental montre toutefois encore des restes de peinture noire dans ses yeux ; il s'agit de ses pupilles, partiellement conservées (fig. 3, à droite). Si l'on compare la tête de ce prélat avec celles des autres évêques, dont les yeux paraissent « vides », le pouvoir de la

²⁴ Pour ce portail, cf. récemment Schlicht 2016 et Blomme 2017.

²⁵ Comme l'explique Pastoureau 2002, § 45, l'impression d'un contraste fort entre les couleurs que nous ressentons face à ce type de polychromie ne correspond probablement pas à la sensibilité médiévale : « Pour l'œil médiéval, un bleu saturé est souvent plus proche d'un rouge saturé que d'un bleu dénaturé. Fréquemment, ce qui fait le sens ou l'enjeu d'une couleur, n'est pas à chercher dans sa nuance mais dans sa densité, son opacité ou sa transparence, sa texture, son éclat, sa brillance ou sa matité. »

²⁶ La raison d'être de cette expression douloureuse de l'ange n'apparaît pas entièrement claire. Elle doit probablement être comprise comme de la compassion par rapport aux souffrances supportées par le Christ au moment de la Passion.

peinture à « animer » ces sculptures ressort de manière frappante. En outre, l'évêque ne regarde pas droit devant lui – comme on aurait tendance à le penser en regardant les autres évêques de l'ébrasement (fig. 3, à gauche), mais il dirige son regard vers l'extérieur du portail. Il s'adresse donc à un spectateur qui ne s'apprête pas à franchir le seuil du portail, mais qui en est encore assez éloigné. Enfin, grâce à cette petite touche de peinture, le visage de l'évêque perd une partie de la froideur et du caractère figé de la pierre pour devenir beaucoup plus expressif. Cette expressivité accrue est encore augmentée par un trait peu fréquent dans la grande statuaire de la période, à savoir la bouche entr'ouverte dévoilant les dents. L'évêque est donc représenté comme s'il était en train de parler.

Le portail Royal de Saint-André

Si la peinture permet certes « d'animer » les personnages en pierre, son rôle principal n'est toutefois pas d'augmenter le réalisme des sculptures. Il ne s'agit pas de tromper le spectateur en lui faisant croire qu'il se trouve en face d'êtres vivants²⁷.

Le portail Royal de Saint-André, sculpté vers 1240-1255 et peint sans doute immédiatement après, permet d'illustrer ce propos. Sa polychromie, beaucoup mieux conservée que celle de la Porte des Flèches, permet d'étudier la distribution des couleurs au sein d'un vaste ensemble de sculptures, à savoir le tympan et les quatre cordons de statuette de l'archivolte (fig. 4 et 5)²⁸. Tous les personnages de ces parties sont vêtus de robes et de manteaux dont les avers (ou faces externes) sont invariablement blancs. Notons que cette blancheur initiale n'est pas celle de la pierre, mais celle de la peinture blanche – du blanc de plomb – appliquée sur la pierre. Les revers des draperies, en revanche, sont tout aussi systématiquement peints à l'aide d'une couleur franche et saturée, soit du vert, soit du rouge, ou encore du bleu (seulement au sein des voussures), parfois aussi de l'ocre jaune (seulement sur le tympan). Les pigments utilisés pour générer ces couleurs sont toujours les mêmes – du rouge minium, du bleu azurite, de l'ocre jaune, etc. -, et la teinte de chaque couleur ne semble pas avoir été variée par les peintres : exempts de mélanges de pigments, les couleurs ont manifestement été choisies en fonction de leur saturation et de leur « pureté ». La mise en couleur apparaît donc hautement artificielle et codifiée, et non comme visant une imitation réaliste du monde.

Le traitement chromatique de la chevelure des personnages révèle le même caractère codifié, non naturaliste de la peinture. En effet, tous les anges et toutes les femmes des voussures et du tympan montrent une chevelure blonde, peinte à l'ocre jaune. En revanche, aucun des hommes n'est doté de cheveux blonds ; ceux-ci ont été peints en noir ou en rouge-marron. Il va sans dire que dans le monde réel, il existe des hommes blonds ainsi que des femmes brunes.

Au portail Royal, la mise en couleur des personnages est donc conditionnée par des principes établis au préalable, manifestement mûrement réfléchis. Ces principes sont pour certains probablement

²⁷ Contrairement à ce que laisse entendre Murray 2001, p. 207, qui écrit à propos des statues-colonnes des portails occidentaux de la cathédrale d'Amiens : « Cependant, avec leurs vêtements vivement ornés, leurs chairs roses et leurs yeux peints, ces figures au fini très travaillées [sic] (les figures de colonnes sont presque grandeur nature) 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. » Cf. aussi Panzanelli 2008, qui écrit p. 13 de sa contribution : « Naturalism and verisimilitude – so important to early modern artists – are the driving forces behind of the use of color in sculpture from the late fourteenth to the sixteenth century. »

²⁸ À l'exception de quelques minuscules restes, l'ensemble de la polychromie initiale des ébrasements et de ses sculptures a disparu. Pour l'analyse détaillée de la polychromie de ce portail, cf. Mounier et Daniel 2016, Schlicht, Daniel, Mounier 2016 et Mulliez 2017.

purement esthétiques, pour d'autres manifestement mâtinés de pensée théologique. On songera ici à la blancheur des vêtements tout comme à la blondeur des cheveux, qui véhiculent des notions telles que la pureté, elle-même souvent associée à la beauté. Il convient toutefois de se garder de conclusions trop hâtives. En effet, les vêtements blancs ne sont pas réservés aux seuls saints et aux anges, mais habillent aussi les futurs damnés qui, dans la partie occidentale du linteau du portail Royal, sortent de leurs sarcophages²⁹.

L'observation du tympan permet de relever d'autres apports stylistiques de la peinture à l'œuvre sculptée. Dans les deux registres supérieurs, le sculpteur groupe les personnages par couples, disposés de part et d'autre du Christ central. Les deux sculptures formant un couple se ressemblent dans leur taille, leur attitude et leur gestuelle (fig. 5). Ainsi, les deux anges centraux du registre supérieur, debout et légèrement tournés l'un vers l'autre, exposent avec un geste similaire l'un le soleil, l'autre la lune. Les deux anges périphériques du même registre sont tous deux agenouillés et tournés vers le centre du tympan. Dans le registre médian, les deux anges extérieurs sonnent de la trompe, et leur attitude est très similaire, mais bien sûr symétriquement inversée. La mise en couleur des personnages, en revanche, ne suit pas cette même logique de groupement. En effet, deux personnages appartenant à un même couple sont vêtus d'habits aux revers différents. Plus précisément, la couleur de leurs revers sont presque toujours inversées : si l'ange à gauche du Christ montre une doublure verte, son pendant à droite est vêtu d'un manteau au revers rouge. Ces observations illustrent la capacité d'initiative dont dispose le peintre. Il ne se contente pas de colorier servilement les formes tridimensionnelles élaborées par le sculpteur, mais élabore un univers chromatique possédant une autonomie certaine. Le peintre n'apparaît donc pas comme étant subordonné au sculpteur, mais semble occuper une position hiérarchique équivalente.

Outre ces éléments d'ordre stylistique, la polychromie apporte également des informations relatives à la signification de la scène représentée. L'examen du Christ central du tympan permet d'illustrer ce propos. Sur le thorax du Juge figurent des traces de coulures rouges (fig. 6). Il s'agit de sang peint, qui coule de la plaie du thorax du Christ. Cette plaie fait référence à un épisode bien connu de la Crucifixion : un soldat romain (devenu plus tard dans la tradition chrétienne le centurion Longin) avait été chargé de vérifier la mort de Jésus en lui perçant le flanc (*Jn* 19, 33-35). Ce détail peint – avec d'autres – revêt une importance capitale pour le fidèle, car il prouve que Jésus est vraiment mort sur la croix. La représentation du Christ sur le tympan, vivant tout en portant les stigmates rappelant sa mort, rend visible la doctrine selon laquelle Jésus est ressuscité après sa crucifixion. Or, la mort et la résurrection du Christ sont pour le fidèle les gages de sa propre résurrection future. La vision du Christ-Juge lors du Jugement dernier ajoute une signification supplémentaire à la scène. Comme l'illustrent les hommes sortant de leurs tombeaux sur le linteau du portail, ils pourront – grâce à la mort de Jésus – rejoindre Dieu à la fin des temps et vivre en éternité.

En dernière conséquence, la plaie du Christ constitue donc la promesse de la vie éternelle pour chaque croyant ; les quelques gouttes de peinture rouge appliquées par le peintre sont donc lourdes de signification. Il convient de souligner ici que le sang tout comme la plaie sont exclusivement matérialisés par le peintre ; le sculpteur ne les a pas indiqués. Sans l'apport de la polychromie, le contenu de la scène sculptée ne peut donc pas être compris dans toutes ses implications.

L'examen attentif du rapport entre la sculpture et la polychromie du portail Royal permet de démontrer les liens très étroits qui unissent les deux éléments. Les anges qui flanquent le Christ Juge

²⁹ Cf. plus en détail Schlicht, Daniel, Mounier 2016, p. 187.

du tympan, au traitement stylistique très différent, les illustrent particulièrement bien (fig. 7). L'ange présentant la couronne d'épines (et jadis la lance, aujourd'hui brisée) se présente strictement de face, le regard dirigé droit devant lui. Ses gestes apparaissent raides et anguleux. L'ange est vêtu d'une tunique à manches longues ajustées dont les plis cannelés sont invariablement droits et régulièrement espacés. L'ange à la droite du Christ Juge, qui expose la croix (et jadis les clous) a été modelé de manière fort différente. Alors que ses ailes sont vues de face, son corps effectue une légère rotation vers le Christ trônant. Ses bras tiennent les attributs avec souplesse et naturel. La tunique qu'il porte est plus longue que celle de l'ange à la couronne d'épines, de sorte qu'elle forme des cassures aux formes variées lorsqu'elle s'écrase sur le sol. Un manteau couvre les épaules de l'ange à la croix ; celui-ci forme des chutes de plis harmonieusement arrondies.

L'agencement fort différent des deux sculptures n'est pas sans influence sur la façon dont leur polychromie est perçue, bien au contraire. C'est particulièrement vrai pour leurs draperies. Nous avons vu ci-dessus que les peintres du portail Royal distinguèrent systématiquement l'avert et le revers des étoffes : alors que les avers furent peints en blanc, les revers furent colorés en vert ou en rouge. Or, cette distinction ne produit aucun effet visuel dans le cas de l'ange à la couronne d'épines. La doublure verte de sa tunique n'apparaît que sous la forme d'un étroit filet cernant l'encolure, les manches ajustées et l'ourlet inférieur – presque impossibles à voir depuis le sol. La différence de couleur entre les deux faces des étoffes ne peut générer d'effet visuel que lorsque sont visibles des surfaces importantes du revers des vêtements, tel qu'on le voit sur l'ange à la croix. Le rouge soutenu de la doublure de son manteau apparaît sous son coude gauche, autour du poignet droit, à la hauteur du genou gauche et tout le long de la jambe droite. Le parti pris esthétique de la polychromie du portail Royal est donc indissociablement lié à la façon dont le sculpteur traite les draperies de ses œuvres : seules les compositions complexes aux rabats multiples permettent à la couleur de rendre sa pleine visibilité. Inversement, l'alternance des deux faces des tissus ne devient clairement perceptible que grâce à leur coloration différente. Sculpture et polychromie forment donc une unité indissociable.

Cette hypothèse est corroborée par le fait que certains artistes médiévaux possédaient la double formation de sculpteur et de peintre. Les sources écrites nous informent ainsi que Robert de Lannoy était chargé, entre 1319 et 1327, de sculpter et de peindre dix des grandes statues d'apôtres de l'hôpital Saint-Jacques-aux-Pèlerins³⁰. André Beauneveu était sculpteur de Charles V, puis enlumineur pour son frère, le duc de Berry³¹. John Massingham junior était un célèbre sculpteur et peintre anglais de la seconde moitié du XV^e siècle³². Les tailleurs d'images anglais travaillant l'albâtre possédaient, eux aussi, souvent les compétences nécessaires pour tailler et peindre leurs œuvres. D'après un document daté de 1491, par exemple, *l'alabasterman* (i. e. tailleur d'images d'albâtre) Nicolas Hill peignit et dora deux de ces panneaux. En 1506, un autre sculpteur d'albâtre, John Cottingham, déclare avoir peint un chef de saint Jean-Baptiste³³. *L'alabasterman* Walter Hilton, quant à lui, avait effectué en 1482/1483 la peinture et la dorure d'un tabernacle destiné à une statue de saint Philippe.³⁴

Les albâtres anglais de la cathédrale bordelaise

³⁰ Baron 1972, p. 34.

³¹ Cassagnes-Brouquet 2009, p. 754.

³² Lindley 1987, p. 161.

³³ Ces deux exemples sont mentionnés par Prigent 1997, p. 37.

³⁴ Hope 1904, p. 234.

Lorsqu'il taillait ses œuvres, le sculpteur médiéval était donc sans aucun doute parfaitement conscient du fait qu'une couche de peinture allait recouvrir sa création afin de la parachever. Dès le processus d'élaboration de la sculpture, voire dès sa conception, il a dû penser à cette couche picturale, et à l'effet visuel qu'elle allait produire – ceci d'autant plus s'il devait souvent lui-même réaliser la polychromie.

La sculpture médiévale ne peut donc être appréciée pleinement qu'en tenant compte à la fois de son modelé tridimensionnel et de sa mise en couleur. Très fréquemment, cette dernière est aujourd'hui perdue, ou du moins fortement endommagée. L'importance qu'elle revêtait justifie néanmoins que l'on étudie même des petites traces qui subsistent, voire que l'on reconstitue autant que possible l'état initial de celle-ci. Nous conduisons actuellement avec plusieurs collègues de l'université Bordeaux-Montaigne et de l'Institut optique d'Aquitaine un projet de recherche dédié à la polychromie des albâtres anglais de la fin du Moyen Âge, conservés dans le département de la Gironde et plus largement sur le territoire néo-aquitain³⁵. Dans ce cadre, nous nous intéressons aussi aux sculptures médiévales en albâtre qui subsistent à la cathédrale de Bordeaux. Les recherches étant encore en cours, il ne m'est possible ici que de présenter quelques réflexions préalables.

Saint-André abrite encore quatre œuvres en albâtre réalisées par des tailleurs d'images anglais. Il s'agit de deux statues d'applique – un saint Martial et une Vierge à l'Enfant – et de deux panneaux de petites dimensions – une Résurrection et une Assomption, aujourd'hui encastrés dans les murs de la chapelle Sainte-Marguerite. Ces œuvres remontent toutes à la fin du Moyen Âge, mais leur datation précise reste difficile à établir. À en juger d'après la typologie des armures des soldats, la Résurrection devrait dater du dernier quart du XIV^e siècle. La Vierge à l'Enfant semble avoir été réalisée pendant la même période³⁶. Le saint Martial et l'Assomption, quant à elles, remontent très probablement aux alentours de 1440³⁷.

Notre Dame de la Nef, placée contre le pilier nord-est de la croisée de la cathédrale, montre encore de multiples traces de peinture, en particulier du bleu et du rouge appliqués sur l'avert et le revers des vêtements de Marie ; sa couronne est dorée (fig. 8). Bien que plusieurs auteurs aient affirmé que cette polychromie est ancienne³⁸, on constate que celle-ci couvre aussi des éléments qui n'ont été rapportés à la statue que lors d'une restauration, probablement celle entreprise au XIX^e siècle. Il en va ainsi de l'Enfant, dont le buste a été refait. Les traces de rouge qui colorent la robe de Jésus s'étendent en effet aussi bien sur les pans d'étoffe couvrant les jambes – encore médiévaux – que le tissu habillant son buste, bien plus récent (fig. 9). Les chercheurs se sont apparemment mépris sur le sens à donner à une remarque de Monique Le Noan-Vizioz : « Cette statue était couverte d'une peinture laide et criarde jusqu'en 1955, date à laquelle M. l'Abbé Brun, alors vicaire de la Cathédrale, l'a décapée avec grand soin, faisant ainsi réapparaître quelques traces de l'ancienne polychromie : - rouge dans les plis du

³⁵ Le projet de recherche « Albâtres. Polychromie, pigments, perception », d'une durée de vingt-quatre mois (2018-2020) et financé par l'Agence nationale de la recherche dans le cadre du programme d'investissements d'avenir portant la référence ANR-10-LabX-52, réunit, outre l'auteur de ces lignes, les spécialistes suivants : Aurélie Mounier (archéomètre ; analyses physico-chimiques des pigments et liants) ; Maud Mulliez (restauratrice et artiste-peintre ; peinture réelle et virtuelle des panneaux d'albâtre) ; Pascal Mora (ingénieur 3D ; modèles électroniques 3D des albâtres) ; Romain Pacanowski et Clémentine Petit (mesures optiques des surfaces des albâtres et amélioration du rendu des modèles électroniques virtuellement repeints).

³⁶ Gardelles 1976, p. 183 attribue l'œuvre à la seconde moitié du XIV^e siècle. Land 2011, p. 147-157 la date de la dernière décennie du XIV^e siècle, à mon avis en forçant tant les données stylistiques qu'historiques – Jean de Gand ou Richard II aurait été le donateur de la statue – qu'elle invoque à l'appui de cette proposition.

³⁷ Schlicht 2019, à paraître.

³⁸ Gardelles 1976, p. 183 ; Land 2011, p. 155-156.

manteau ; - vert sur la robe »³⁹. Selon toute évidence, M. Le Noan-Vizioz (et l'abbé Brun) ne se référaient pas au manteau bleu aux lisérés dorés, à la robe rouge et au voile blanc de la Vierge – les traces de polychromie les plus visibles –, mais au revers rouge du manteau et aux ornements verts qui ornaient initialement la robe blanche (couleur albâtre) de la Vierge. Outre ces formes végétales stylisées peintes en vert, la robe de Marie portait des lettres M (pour « Marie » ?) en écriture onciale ornées d'excroissances végétales et dorées à la feuille (fig. 10). Cette première polychromie fut ensuite repeinte au moins à deux reprises, comme l'illustrent les couches rouge et rose de la robe ou encore les deux tons jaunes – l'un couleur tournesol, l'autre plus proche de l'écorce de citron – qui comblent les lacunes de la dorure de la couronne. En l'état actuel, il n'est malheureusement pas possible d'avancer davantage de précisions : seul un nettoyage de la statue et des bonnes conditions d'observation des couches picturales permettraient de déterminer les différents états de la polychromie et leur chronologie.

La statue d'applique en albâtre qui orne aujourd'hui le tombeau de l'archevêque bordelais Pey Berland représente sans doute saint Martial, évangéliste de l'Aquitaine et premier évêque de Limoges (fig. 11). C'est du moins ce que suggère la forme de sa crosse, un bâton surmonté d'une main aux doigts repliés en un geste d'allocution, en tout point semblable au bâton de saint Martial qui figure sur les panneaux d'albâtre de l'ancien maître-autel de Saint-Seurin de Bordeaux.

L'évêque présente un visage glabre doté d'un menton très saillant et de joues creuses. Ses cheveux, très courts au-dessus du front, s'enroulent vers le haut au niveau des tempes et au-dessus des oreilles – un agencement très particulier que l'on retrouve fréquemment dans les albâtres anglais. Saint Martial porte une mitre, une aube, une dalmatique, une chasuble terminée en pointe et un très haut amict. Alors que sa droite tient la crosse, sa main gauche soutient un livre doté d'un fermoir.

La polychromie de saint Martial, lacunaire, est sans doute encore médiévale. Le visage de l'évêque ne montre plus que des traces de peinture rouge appliquée sur les lèvres ; la polychromie des yeux, des sourcils et des orifices du nez, régulièrement présente sur des œuvres anglaises mieux conservées, a en revanche disparu. La chevelure est dorée à la feuille. La mitre, qui apparaît aujourd'hui noire, était probablement verte à l'origine⁴⁰. La face externe des vêtements liturgiques n'a pas été peinte ; les surfaces polies de l'albâtre, légèrement translucides, ont uniquement été rehaussées de passementeries dorées. Le revers de la dalmatique, en revanche, a été couvert d'une couche monochrome de rouge vif. Les attributs ont été, eux aussi, mis en valeur grâce à la polychromie : la main de la crosse est dorée, alors que le livre a été peint en rouge avec de fines lignes blanches en surcharge ; le fermoir a été doré.

Tout en ayant évolué, la mise en couleur de l'évêque ne se distingue donc pas fondamentalement de celle du portail Royal de la cathédrale. Ainsi, le peintre de la statue d'albâtre distingue, comme l'avaient fait ses collègues du XIII^e siècle au portail, les deux faces des vêtements en les coloriant de manière différente : les avers apparaissent blancs, tandis que le revers fut recouvert d'une couche de peinture monochrome de couleur vive. Si, au portail, les avers furent peints en blanc, ceux de la statue montrent en revanche la blancheur laiteuse du matériau albâtre. Les ourlets des vêtements furent systématiquement soulignés d'un trait coloré : au portail Royal, il s'agit d'une ligne noire ; le saint Martial, quant à lui, montre des lisérés dorés. Les attributs furent mis en exergue, aussi bien au portail que sur la statue, grâce à une coloration soutenue, le plus souvent du vert ou du rouge. Toutefois, le

³⁹ Le Noan-Vizioz 1957, p. 314 et p. 316.

⁴⁰ On aperçoit encore des reflets verts sur les surfaces noires. Cette proposition devra être confirmée par de futures analyses physico-chimiques.

traitement des visages n'est pas le même : alors que les personnages du portail Royal furent tous dotés d'une carnation rose, celle-ci n'a sans doute jamais existé sur la statue de saint Martial. Comme le montre en effet la très grande majorité des albâtres anglais, les peintres réservèrent la carnation rose aux personnages à caractère négatif, tels que les bourreaux de la Flagellation ou les soldats de l'Arrestation au jardin des Oliviers, tandis qu'ils distinguèrent les saints et les anges par leur peau blanche (couleur albâtre).

Les deux panneaux de l'Assomption et de la Résurrection, encadrés aujourd'hui dans les murs de la chapelle Sainte-Marguerite du déambulatoire, présentaient très probablement une mise en couleur obéissant aux mêmes principes. Bien que ces deux panneaux aient perdu presque la totalité de leurs couleurs d'origine, la très forte standardisation de la polychromie des albâtres anglais, qui ne semble guère avoir évolué tout au long de la période de leur production (comprise entre env. 1350 et 1550), permet encore de se faire une idée relativement précise de leur coloration initiale.

Quant au panneau de l'Assomption, il présente encore quelques taches de rouge vif (fig. 12a). Ces taches – parfois il ne s'agit que de petits éclats – apparaissent uniquement sur les ailes des anges. La comparaison avec d'autres panneaux anglais montre que les peintres coloriaient très régulièrement les ailes en rouge vif ; le pigment utilisé était le cinabre⁴¹. Toutefois, ces ailes n'étaient pas monochromes. D'autres albâtres montrent presque toujours des anges aux ailes rouges parsemées de taches blanches en forme de larmes, elles-mêmes dotées d'un point noir (fig 12c). C'est probablement ainsi qu'il convient d'imaginer les ailes des anges du panneau bordelais.

La doublure du manteau de la Vierge est pourvue, en plusieurs endroits, de restes de peinture bleu-vert foncé. À en juger d'après l'apparence de la teinte assez sombre et de la gamme de pigments habituellement utilisée par les peintres anglais, il semble s'agir d'indigo, peut-être mélangé avec du blanc de plomb. Soulignons que ces restes bleus n'apparaissent que sur le revers, tandis que l'avant ne montre aucune trace de peinture. Conformément aux habitudes de ses collègues, le peintre du panneau bordelais semble donc avoir colorié le revers des vêtements à l'aide d'une couleur franche (en l'occurrence le bleu), tandis que l'avant conservait l'aspect blanc de l'albâtre. Le panneau anglais de l'Assomption de l'église de Montgeard (dépt. Haute-Garonne) – dont le bleu du revers du manteau semble toutefois avoir été repeint – donne un aperçu de l'effet visuel que la plaque de Saint-André a pu produire initialement (fig. 13, à droite).

Les cheveux de la Vierge, parsemés de quelques traces d'huile brunie (?) conservant encore un minuscule reflet métallique, étaient sans doute dorés. Cette dorure était encore suffisamment bien préservée en 1984 pour que Pascale Gorgues l'évoque sans exprimer la moindre hésitation⁴². La dorure des cheveux des personnages saints et des anges constitue par ailleurs l'une des constantes des panneaux d'albâtre anglais. Comme mentionné ci-dessus, elle caractérise également la chevelure de la statue de saint Martial.

⁴¹ La couleur rouge, quoique très largement majoritaire, n'a toutefois pas été utilisée de manière exclusive pour peindre les ailes. Elles ont parfois été dorées ou peintes en vert, et très rarement coloriées en blanc. Comme l'ont montré les analyses conduites par Aurélie Mounier, les ailes d'ange des panneaux de la région bordelaise ont presque toujours été peintes avec du cinabre. Seuls quatre des huit des anges d'un panneau représentant l'Assomption de la Vierge, conservé dans les réserves du Musée d'Aquitaine, sont munis d'ailes peintes à l'ocre rouge.

⁴² Gorguet 1984, p. 57 : « Restes de doré sur les cheveux de Marie ».

La grande mandorle enveloppant la Vierge est pourvue de légères incisions qui délimitent des surfaces triangulaires (fig. 12b). Elle était donc munie de « rayons » disposés en zigzag tels qu'ils apparaissent dans un certain nombre d'Assomptions anglaises. Il en va ainsi des panneaux de Montgeard (fig. 13, à droite), du Musée de Picardie à Amiens, du très bel exemplaire du Musée de la cathédrale d'Ávila, du Musée du Cinquantenaire à Bruxelles, du retable de l'église de Saint-Nicolas-du-Bosc (dépt. Eure), du Swansea retable du Victoria & Albert Museum à Londres ou encore du fragment du Musée d'art et d'histoire de La Rochelle (provenant des fouilles de la cour du Temple). À en croire Pascale Gorguet, la mandorle du panneau bordelais comportait encore dans les années 1980 des traces de peinture rouge⁴³.

Conformément à l'habitude observée apparemment sans exception par les *alabastermen* anglais, le fond des panneaux devait être peint en vert dans la partie basse et doré dans la partie haute⁴⁴. Alors que les sols, colorés dans un vert soutenu relativement foncé et généralement recouvert d'un glaci brillant, montrent invariablement le fameux « daisy pattern », c'est-à-dire des « fleurettes » composées de cinq ou six pétales blancs gravitant autour d'un cœur rouge (fig. 12d), les cieux dorés étaient tout aussi régulièrement animés de petites pastilles de gypse, elles aussi dorées.

Enfin, les visages, s'ils ne montraient sans doute pas de carnation rose, ont dû être rehaussés de quelques touches de couleur. Les sculpteurs anglais n'élaborèrent en effet jamais les détails anatomiques des yeux, dont notamment les contours des paupières ; sans polychromie, ils restent à l'état de protubérances globuleuses (fig. 8 et 12a). Malheureusement, ces petits éléments peints ont disparu sur la plupart des panneaux d'albâtre, et leur aspect initial est particulièrement difficile à déterminer du fait du manque de comparaisons. Le Christ de la scène du *Noli me tangere* (apparition à Marie-Madeleine) conservée aux Musées de Leicester, donne peut-être une idée de la façon dont ont pu se présenter les traits des visages de la Vierge et des anges (fig. 14).

Le dernier panneau d'albâtre, qui fait aujourd'hui face à celui de l'Assomption, représente la Résurrection (fig. 15, à droite). Entouré des soldats que Pilate avait chargés de surveiller et garder le tombeau, le Christ, portant la couronne d'épines, enjambe le sarcophage dans lequel son corps avait été déposé. En signe de sa victoire sur la mort, il tient un bâton crucifère orné d'un gonfanon triangulaire. Les soldats, vêtus d'armures en usage dans la seconde moitié du XIV^e siècle – comme le suggère la protection de la tête, composée d'un bassinet et d'un camail –, contemplant de manière passive l'événement miraculeux.

Le panneau a été dépouillé de sa polychromie initiale avec plus de soin encore que celui de l'Assomption – à tel point qu'on pourrait se poser la question si celle-ci a jamais existé. Pourtant, les yeux vides et sans formes des personnages réclament sans ambiguïté un apport de peinture, à même de leur rendre leur regard. Il subsiste d'ailleurs un très petit reste de cette polychromie, en l'occurrence une petite tache rouge située sur la doublure du manteau du Christ (fig. 15, encadré)⁴⁵. En l'absence d'autres éléments tangibles, contentons-nous ici – afin de suggérer ce qu'a pu être son apparence

⁴³ Gorguet 1984, p. 57.

⁴⁴ Gorguet 1984, p. 57 a pu observer que « le fond était doré à pastilles blanches ». Elle se trompe manifestement en ce qui concerne ces pastilles. En effet, les fonds d'or des albâtres apparaissent fréquemment parsemés de « trous » circulaires de couleur blanche. Ces « trous » correspondent aux petites boules de gypse que les *alabastermen* appliquaient sur les fonds et qu'ils recouvrirent, tout comme le reste du fond, d'une dorure à la feuille. L'adhésion au fond de ces boules ou pastilles ne résista pas sur le long terme, et elles ont le plus souvent disparu, créant ainsi les traces circulaires blanches observées par Gorguet.

⁴⁵ Gorguet 1984, semble faire allusion à ce fragment de couleur rouge lorsqu'elle note, p. 56 : « Restes de rouge sur le suaire. »

initiale – de juxtaposer au panneau bordelais une Résurrection anglaise à peu près contemporaine, dont la polychromie a été bien mieux préservée (fig. 15, à gauche)⁴⁶.

CONCLUSIONS

Les restes de polychromie des deux portails ainsi que des albâtres anglais de Saint-André montrent un certain nombre de traits communs. Pour toutes ces œuvres, les peintres privilégièrent une palette restreinte, réduite à moins de dix couleurs. Celle-ci comporte pour l'essentiel du blanc, du rouge, du bleu, du vert, de l'ocre jaune, du marron, du noir et du rose ; s'y ajoute la dorure. En termes de quantité, le blanc est souvent dominant ; le rouge d'abord, le bleu et le vert ensuite sont fréquemment utilisés. Le noir et le marron sont assez rares et cantonnés à de petites surfaces. Le violet, l'orange, le jaune (autre que l'ocre jaune) et le gris n'apparaissent jamais. Quant aux nuances ou teintes de ces différentes couleurs, elles se distinguent par leur haut degré de saturation : les couleurs sont vives et franches. Les pigments sont presque toujours utilisés de manière pure ; les mélanges de plusieurs pigments n'existent guère. La couleur rose des carnations, composée de pigments rouges et blancs, constitue la principale exception à cette règle.

On constate également de fortes similitudes dans la manière de répartir les couleurs sur la sculpture. Sur l'ensemble des statues et panneaux examinés, les peintres privilégièrent les surfaces monochromes. C'est particulièrement vrai pour les vêtements, dont les deux faces sont systématiquement recouvertes de couleurs distinctes et tranchées, dont le blanc pour les avers. Ces surfaces monochromes ne sont que rarement surchargées de motifs⁴⁷. On relève aussi l'habitude de retracer tous les ourlets des vêtements à l'aide d'une ligne noire (au portail Royal) ou de fines bandes dorées (saint Martial).

Contrairement à ce qu'on pourrait croire, les œuvres plus tardives ne sont pas peintes de manière plus réaliste que les œuvres plus anciennes, bien au contraire. Preuve en est notamment la disparition de la carnation rose. Alors que tous les personnages du portail Royal présentent des visages, mains et pieds roses, cette couleur a été remplacée sur les albâtres, plus tardifs, par le ton blanc laiteux du matériau⁴⁸. Cette différence ne semble d'ailleurs pas pouvoir être attribuée à l'origine anglaise des œuvres. Le même phénomène s'observe par exemple au sein de la production des ivoires français des XIII^e et XIV^e siècles : si ceux du XIII^e siècle, comme le Couronnement de la Vierge au musée du Louvre⁴⁹, montrent des personnages à la carnation rose, ceux figurant dans des œuvres plus tardives, comme la Vierge à l'Enfant placée dans un tabernacle, datée du deuxième quart du XIV^e siècle (fig. 16)⁵⁰, sont dotés d'un teint blanc, en l'occurrence la couleur de l'ivoire poli. La même tendance vers une utilisation

⁴⁶ Ce panneau est conservé au Musée national du Moyen Âge –Thermes de Cluny à Paris (Inv. n° Cl. 19328). Je voudrais remercier Damien Berné, conservateur du patrimoine, responsable du département des sculptures, de m'avoir permis d'examiner ces panneaux.

⁴⁷ Des motifs en surcharge, comme les « larmes » blanches à points noirs des ailes d'anges, deviennent plus fréquents dans les statues et panneaux des *alabastermen* anglais, qui sont les plus tardives des œuvres ici pris en considération.

⁴⁸ La disparition du ton rose des carnations s'observe sur presque tous les panneaux d'albâtre anglais. Plus précisément, elle concerne uniquement les personnages à caractère positif, tandis que les soldats romains ou les bourreaux des cycles de la Passion du Christ présentent régulièrement une carnation rose ou noirâtre.

⁴⁹ Groupe d'applique du Couronnement de la Vierge, Paris, troisième quart du XIII^e siècle (Paris, Musée du Louvre, Inv. n° OA 58-3921-3922).

⁵⁰ Vierge à l'enfant dans un tabernacle, Paris, deuxième quart du XIV^e siècle (Paris, Musée du Louvre, Inv. n° OA 2587).

délibérément abstraite de la couleur se manifeste dans la coloration des cheveux. Alors que ceux des anges du portail Royal sont systématiquement peints à l'ocre jaune, ceux des personnages saints des albâtres anglais sont tout aussi systématiquement dorés à la feuille⁵¹. Alors que l'ocre jaune peut évoquer, par sa teinte et sa matité, les cheveux blonds avec un certain réalisme, la dorure, aux reflets métalliques, s'en éloigne nettement plus.

En dépit de ces évolutions au cours du temps, les partis pris esthétiques fondamentaux des œuvres ici prises en considération restent largement les mêmes. Ceux-ci se caractérisent en particulier, rappelons-le, par la prédilection pour quelques rares couleurs hautement saturées, les draperies à l'avant blanc et au revers monochrome rouge, bleu ou vert, ou encore les ourlets retracés en couleur. Ce constat n'est pas sans soulever un certain nombre de questions intrigantes. On s'étonne ainsi de la longévité de cette mode, qui s'étend depuis les années 1250 (portail Royal) au moins jusqu'au milieu du XV^e siècle (panneau de l'Assomption et statue de saint Martial). Il est tout aussi surprenant de constater la diffusion géographique très large de ce parti pris esthétique : il n'eut pas seulement cours à Bordeaux (portail Royal) et en Angleterre (albâtres), mais aussi – si l'on intègre dans nos réflexions des œuvres comme la Vierge à l'Enfant dans un tabernacle du musée du Louvre – à Paris. Il a été indistinctement utilisé pour des œuvres de nature et de dimensions très diverses, en l'occurrence le portail Royal et ses grandes statues en pierre calcaire, les panneaux et statues d'albâtre de dimensions beaucoup plus restreintes tout comme pour les petites figurines en ivoire. Il semble donc plaire, ou du moins convenir à des commanditaires et des publics très divers. Alors que les ivoires sont en effet des objets de luxe réservés essentiellement à la haute aristocratie et aux dignitaires ecclésiastiques, les albâtres, quant à eux, sont souvent considérés comme des produits destinés à des couches sociales moins élevées, telles que la bourgeoisie⁵².

Bien entendu, ce schéma décoratif, bien que très répandu au sein des albâtres anglais en général (et peut-être aussi parmi les ivoires français du XIV^e siècle), n'est pas le seul qui aurait existé pendant la période comprise entre le milieu du XIII^e et le milieu du XV^e siècle, et il ne fut pas non plus adopté partout – loin s'en faut. Il n'est donc pas possible de le considérer comme l'expression du goût de toute une époque (ou *Zeitstil*). Les parallèles chromatiques relevés apparaissent d'autant plus intrigants : quels ont pu être les facteurs qui firent émerger, dans des contextes géographiques, chronologiques et matériels aussi différents, cette même façon de peindre les œuvres sculptées ? Des recherches futures permettront sans doute d'y apporter quelques éléments de réponse.

Liste bibliographique

⁵¹ Faute de restes conservés, ce constat ne peut s'appliquer aux œuvres en albâtre conservées à Saint-André, la statue de saint Martial exceptée. Il s'agit toutefois d'une habitude des alabastermen qui, à ma connaissance, ne souffre pas d'exceptions.

⁵² Le vieux cliché qui veut que les albâtres anglais soient des œuvres à bas coût a été fortement relativisé dans les études plus récentes. Cf. par exemple Ramsay 1997, p. 62 : « L'évidence documentaire de la deuxième moitié du quinzième siècle et de la première partie du seizième siècle devrait suffire à chasser l'illusion, privilégiée par Hildburgh, que le coût des sculptures d'albâtre de cette période était assez bas pour permettre leur fabrication pour les besoins religieux populaires (comme des images d'étain ou de plâtre). Même si elles étaient fabriquées en série, les sculptures d'albâtre restaient trop chères pour cela. Elles figurent uniquement dans les testaments de la haute et petite noblesse, des marchands et, quelquefois, du clergé paroissial, puisque leur coût n'était jamais moins de plusieurs shillings – l'équivalent de nombreuses semaines de travail pour un paysan. »

Bandmann 1971 : Bandmann, Günther. « Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts », in : Koopmann, Helmut, et Schmoll gen. Eisenwerth, Joseph Adolf (éd.): *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, 2 vols., vol. 1, Francfort-sur-le-Main, 1971, p. 129–157.

Baron 1972 : Baron, Françoise, « Le décor sculpté et peint de l'hôpital Saint-Jacques-aux-Pèlerins », *Bulletin monumental*, 133, 1972, p. 29-72.

Blomme 2017 : Blomme, Yves, « Les statues gothiques des deux portails nord », in : Ricard, cardinal Jean-Pierre (dir.), *Bordeaux. Saint-André, primatiale d'Aquitaine*, Strasbourg, La Nuée Bleue, 2017, p. 315-324.

Brinkmann 2003 : Brinkmann, Vinzenz, « Einführung in die Ausstellung. Die Erforschung der Farbigkeit antiker Skulptur », in : Brinkmann, Vinzenz et Wünsche, Raimund (éd.), *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur* (catalogue de l'exposition de la Glyptothek de Munich, 16 décembre-29 février 2004), Munich, Staatliche Antikensammlung und Glyptothek, 2003, p. 25-33.

Cannan 2010 : Cannan, Fergus, « Catalogue », in : Williamson, Paul (éd.), *Object of Devotion. Medieval English Alabaster Sculpture from the Victoria and Albert Museum*, Alexandria (Virginia), Art Services International, 2010, p. 68-203.

Cascio et Levy 1998 : Cascio, Agnès, et Levy, Juliette, « La polychromie des statuette en ivoire du XIII^e siècle et des premières décennies du XIV^e siècle », *Coré*, 5 (dossier : Les ivoires peints), nov. 1998, p. 6-20.

Cassagnes-Brouquet 2009 : Cassagnes-Brouquet, Sophie, s. v. « Polyvalence des artistes », in : Charron, Pascale, et Guillouet, Jean-Marie (dir.), *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Âge occidental*, Paris, Robert Laffont, 2009, p. 754.

Cheetham 2005 : Cheetham, Francis W., *English medieval alabasters : with a catalogue of the collection in the Victoria and Albert Museum*, Oxford : Phaidon-Christie's, nouvelle édition 2005.

Ferrando 2016 : Ferrando, Christina, « The Deceptive Surface : Perception and Sculpture's 'Skin' », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, 13, 2016 (<https://journals.openedition.org/imagesrevues/3931>, consulté le 29 mars 2019).

Gardelles 1976 : Gardelles, Jacques, « L'apport anglais : les albâtres », dans : *Sculpture médiévale de Bordeaux et du Bordelais* (catalogue de l'exposition, Musée d'Aquitaine), Bordeaux, 1976, p. 181-217.

Grandmontagne 2016 : Grandmontagne, Michael, « In glänzender Erinnerung. Überlegungen zum Grabmal der Isabella von Aragón in Saint-Denis », in : Grandmontagne, Michael et Kunz, Tobias (éd.), *Skulptur um 1300 zwischen Paris und Köln*, Berlin, Michael Imhof Verlag, 2016, p. 72-97.

Gourguet 1984 : Gorguet, Pascale, *Repertoire des albâtres anglais du XIV^e et du XV^e siècles dans le Sud-Ouest*, Mémoire de maîtrise, 2 vols., Université de Toulouse le Mirail, 1984.

Guineau 1996 : Guineau, Bernard, « La polychromie des ivoires médiévaux », *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1996, p. 188-210.

Hope, William Henry St John, « On the Early Working of Alabaster in England », *Archaeological Journal*, LXI, 1904, p. 220-240.

Land 2011 : Land, Karin, *Die englischen Alabastermadonnen des späten Mittelalters*, Düsseldorf, Düsseldorf University Press, 2011.

Le Noan-Vizioz 1957 : Le Noan-Vizioz, Monique, *Essai de catalogue descriptif et raisonné des albâtres anglais dans le pays bordelais* (Mémoire de recherche de 3^e cycle de l'École du Louvre), Paris, 1957.

Lindley 1987 : Lindley, Philippe, « Figure-Sculpture at Winchester in the Fifteenth Century : A New Chronology », in : Williams, Daniel (éd.), *England in the Fifteenth Century : Proceedings of the 1986 Harlaxton Symposium*, Woodbridge, Boydell Press, 1987, p. 153-166.

Mounier et Daniel 2016 : Mounier, Aurélie, et Daniel, Floréal, « Éléments pour une méthodologie spécifique en vue de la restitution ou de la restauration virtuelle de polychromies incomplètes. Le cas du portail Royal de la cathédrale de Bordeaux », in : Schlicht, Markus (éd.), *Le portail Royal de la cathédrale de Bordeaux. Redécouverte d'un chef d'œuvre*, Bordeaux, Ausonius éditions, 2016, p. 151-168.

Mulliez 2017 : Mulliez, Maud, « La restitution polychrome de l'ange porteur de lune », in : Ricard, cardinal Jean-Pierre (dir.), *Bordeaux. Saint-André, primatiale d'Aquitaine*, Strasbourg, La Nuée Bleue, 2017, p. 286-287.

Murray 2001 : Murray, Stephen, « Pourquoi la polychromie ? Réflexions sur le rôle de la sculpture polychromée de la cathédrale d'Amiens », in : Verret, Denis et Steyaert, Delphine (dir.), *La couleur de la pierre. Polychromie des portails gothiques* (Actes du colloque, Amiens 12-14 octobre 2000), Paris-Amiens, 2002, p. 207-212.

Panofsky 1955 : Panofsky, Erwin, « The History of Art as a Humanistic Discipline », in: Panofsky, Erwin, *Meaning in the Visual Arts*, Garden City (N.Y.), Anchor Books edition, 1955, p. 1-25.

Panzanelli 2008 : Panzanelli, Roberta, « Beyond the pale : Polychromy and Western Art », in : Brinkmann, Vinzenz, Potts, Alex et Collareta, Marco (éd.), *The Color of Life. Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present*, Los Angeles, Getty Publications, 2008, p. 2-17.

Pastoureau 2002 : Pastoureau, Michel, « La couleur et l'historien », in : *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Âge : Teinture, peinture, enluminure, études historiques et physico-chimiques* [en ligne]. Paris, CNRS Éditions, 2002 (DOI : 10.4000/books.editions-cnrs.8125).

Prater 2003 : Prater, Andreas, « Streit um Farbe. Die Wiederentdeckung der Polychromie in der griechischen Architektur und Plastik im 18. und 19. Jahrhundert », in : Brinkmann, Vinzenz et Wünsche, Raimund (éd.), *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur* (catalogue de l'exposition de la Glyptothek de Munich, 16 décembre-29 février 2004), Munich, Staatliche Antikensammlung und Glyptothek, 2003, p. 257-267.

Prigent 1997 : Prigent, Christiane, « Fabrication et ateliers/ Manufacture, workshops and centres of production », in : Flavigny, Laurence et Jablonski-Chauveau, Christine (dir.), *D'Angleterre en Normandie. Sculptures d'albâtre du Moyen Âge* (catalogue de l'exposition, Rouen et Evreux, 1998) Rouen, Lecerf, 1997, p. 35-41.

Prigent 1998 : Prigent, Christiane, *Les sculptures anglaises d'albâtre* (Musée national du Moyen Âge Thermes de Cluny, Paris), Paris, Réunion des musées nationaux, 1998.

Quatremère-de-Quincy 1815 : Quatremère-de-Quincy, Antoine, *Le Jupiter olympien, ou l'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue...*, Paris, Imprimerie Firmin Didot, 1815.

Ramsay 1997 : Ramsay, Nigel, « La commercialisation des sculptures d'albâtre / Commercialisation of alabaster sculptures », in : Flavigny, Laurence et Jablonski-Chauveau, Christine (dir.), *D'Angleterre en*

Normandie. Sculptures d'albâtre du Moyen Âge (catalogue de l'exposition, Rouen et Evreux, 1998) Rouen, Lecerc, 1997, p. 53-66.

Riches 1999 : Riches, Samantha J. E., *The La Selle Retable : An English Alabaster Altarpiece in Normandy*, Thèse de doctorat, Leicester, 1999, 2 vols (Ann Arbor, UMI Dissertation Publishing, N° U130591).

Rostand 1928 : Rostand, A. « Les albâtres anglais du XV^e siècle en Basse-Normandie », *Bulletin monumental*, 1928, p. 257-309.

Sauerländer 2002 : Sauerländer, Willibald, « Quand les statues étaient blanches. Discussion au sujet de la polychromie », in : Verret, Denis et Steyaert, Delphine (dir.), *La couleur de la pierre. Polychromie des portails gothiques* (Actes du colloque, Amiens 12-14 octobre 2000), Paris-Amiens, 2002, p. 27-34.

Schlicht, Daniel, Mounier 2016 : Schlicht, Markus, avec la collaboration de Floréal Daniel et Aurélie Mounier : « La polychromie médiévale du portail Royal : analyse, restitution et fonctions », in : Schlicht, Markus (éd.), *Le portail Royal de la cathédrale de Bordeaux. Redécouverte d'un chef d'œuvre*, Bordeaux, Ausonius éditions, 2016, p. 169-201.

Schlicht 2016 : Schlicht, Markus, « Die Baumeisterfamilie Deschamps, Papst Klemens V. und der letzte Schrei aus Paris. Bemerkungen zur Porte des Flèches der Kathedrale von Bordeaux », in : Grandmontagne, Michael et Kunz, Tobias (éds.), *Skulptur um 1300 zwischen Paris und Köln*, Berlin, Michael Imhof Verlag, 2016, p. 208-231.

Schlicht 2019 : Schlicht, Markus, « Pey Berland et les albâtres anglais dans la région bordelaise », in : Borlée, Denise et Rivière Ciavaldini, Laurence (éd.), *Mélanges en hommage à Fabienne Joubert* (à paraître).

Thun 1861 : Thun, Graf Franz Anton von, *Vorschläge zur Reorganisierung des öffentlichen Baudienstes in Oesterreich*, Prague, F. A. Bredner, 1861 (https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11283136_00005.html, consulté le 21 mars 2019).

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

Vischer 1907 : Vischer, Friedrich Theodor, *Das Schöne und die Kunst. Zur Einführung in die Aesthetik : Vorträge*, Stuttgart und Berlin, Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 3^e éd., 1907.

Wagner 2003 : Wagner, Monika, « 'Materialgerechtigkeit'. Debatten um Werkstoff in der Architektur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts », *ICOMOS, Hefte des Deutschen Nationalkomitees*, t. 39, 2003, p. 135-138. <https://doi.org/10.11588/ih.2003.0.20984>

Winckelmann 2003 (1764) : Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Berlin, 2003 / Version 1.1., E-Book Edition ([http://x0b.de/Geschichte der Kunst des Altertums.pdf](http://x0b.de/Geschichte%20der%20Kunst%20des%20Altertums.pdf), consulté le 2 avril 2019).

Liste des illustrations

Fig. 1) Bordeaux, cathédrale, porte des Flèches, registre supérieur du tympan : Christ trônant (cl. M. Schlicht).

Fig. 2) Bordeaux, cathédrale, porte des Flèches, registre supérieur du tympan : tête de l'ange à la gauche du Christ (cl. M. Schlicht).

Fig. 3) Bordeaux, cathédrale, porte des Flèches, ébrasement droit : deux têtes d'évêques (cl. M. Schlicht).

Fig. 4) Bordeaux, cathédrale, portail Royal, registre supérieur du tympan, ange portant la lune : état actuel et restitution de la polychromie initiale ; Archéovision (numérisation 3D) et Maud Mulliez (restitution).

Fig. 5) Bordeaux, cathédrale, portail Royal, tympan avec restitution de la polychromie (M. Schlicht).

Fig. 6) Portail Royal, tympan, thorax du Christ, détail : carnation rose et coulée de sang rouge (partiellement noircie) ; cl. M. Schlicht.

Fig. 7) Bordeaux, cathédrale, portail Royal, registre médian du tympan : ange à la croix et ange à la couronne d'épines, avec restitution de la polychromie (M. Schlicht).

Fig. 8) Bordeaux, cathédrale, Vierge à l'Enfant dite Notre Dame de la Nef ; cl. M. Schlicht.

Fig. 9) Bordeaux, cathédrale, Notre Dame de la Nef, buste de Jésus ; cl. M. Schlicht.

Fig. 10) Bordeaux, cathédrale, Notre Dame de la Nef, lettres « M » ornant la robe ; cl. M. Schlicht.

Fig. 11) Bordeaux, cathédrale, saint Martial (cl. M. Schlicht).

Fig. 12) Assomption de la chapelle Sainte-Marguerite, détail avec restes de polychromie rouge (a) ; incisions sur la mandorle (b) ; aile d'ange figurant sur le panneau des élus conduits au Paradis, conservé au Musée des Beaux-Arts de Libourne (c) ; fond vert à fleurettes de la Résurrection des chairs (d ; musée de Libourne). Cl. M. Schlicht.

Fig. 13) Albâtres anglais représentant l'Assomption. À gauche : Bordeaux, cathédrale ; à droite : Montgeard, Notre-Dame-de-l'Assomption (cl. M. Schlicht).

Fig. 14) Tête du Christ d'un panneau d'albâtre représentant l'apparition à Marie-Madeleine (Leicester, musées de la ville). À gauche : état actuel (cl. Musées de la ville de Leicester) ; à droite : restitution des traits du visage par retouche photo (M. Mulliez et M. Schlicht).

Fig. 15) Albâtres anglais représentant la Résurrection. À gauche : Paris, Musée national du Moyen Âge – Thermes de Cluny ; à droite : cathédrale de Bordeaux. Cl. M. Schlicht.

Fig. 16) Vierge à l'Enfant en ivoire avec restes de polychromie médiévale. Paris, 2^e quart du XIV^e siècle. Paris, musée du Louvre (cl. M. Schlicht).



Fig. 4.



Fig.
10