

Empreintes polychromes - Couleurs de pierre, couleurs d'albâtres

Entretien avec Markus Schlicht, chargé de recherches au CNRS



Markus Schlicht, novembre 2024. Cliché AD.

Entre 2018 et 2022, vous vous êtes consacré à l'étude des panneaux d'albâtres polychromés produits en Angleterre, de 1350 jusqu'à la Réforme anglicane en 1530. Ce projet est-il désormais clos ?

Dans sa forme initiale, le projet, mené par une équipe pluridisciplinaire et financé dans un cadre bien précis et délimité¹, est maintenant clos. Néanmoins, je poursuis aujourd'hui mes recherches dans deux directions qui en découlent. La première, destinée à la préparation de mon habilitation à diriger des recherches (HDR), porte sur les commanditaires religieux et laïcs des panneaux d'albâtre, conçus pour composer des retables d'autel ou bien faire l'objet de dévotions privées. La seconde porte sur l'usage de la couleur sur les portails des édifices gothiques et cette réflexion nourrit plusieurs articles en cours. Et bien sûr, je continue d'échanger régulièrement avec mes anciens collaborateurs, dont Aurélie Mounier, sur le sujet de la polychromie et des pigments anciens. Par ailleurs, les analyses de pigments et les restitutions colorées restent indispensables à mes actuels travaux.



Détail de la restitution colorée du panneau d'albâtre du *Couronnement de la Vierge*, retable de la basilique Saint-Michel de Bordeaux Archives M. Schlicht (*The colours of english alabaster panels, medieval polychromy, production and perception*. Ausonius éditions, collection Primalun@ 22, novembre 2022)

À droite : vue d'ensemble du portail royal de la cathédrale Saint-André de Bordeaux (milieu du XIII^e siècle). Cliché : M. Schlicht.

¹ Deux projets consécutifs ont soutenu cette démarche : le projet LabEx 2018-2020 intitulé *Albâtres : polychromie, pigments, perception*, co-dirigé avec Aurélie Mounier puis le projet *Consolidation* porté seul en 2021-2022.

Parlons de la couleur au Moyen-âge et de ses usages sur pierre. Peut-on établir des comparaisons entre la couleur des albâtres (panneaux de retables et objets de dévotion) et celle des portails ?

Il faut prendre garde à la chronologie des faits car les deux portails gothiques français que j'étudie principalement, le portail occidental de la cathédrale Saint-Maurice d'Angers (XII^e siècle) et le portail royal de la cathédrale de Bordeaux (XIII^e siècle), sont antérieurs à la conception et la diffusion des albâtres anglais sur le continent. Il n'en reste pas moins que l'éventail des couleurs des panneaux d'albâtres est restreint, leur teinte hautement saturée, leur application faite en à-plats uniformes, sans trait visible de pinceau et que ce constat s'impose aussi pour le décor des portails (ainsi au portail royal de la cathédrale de Bordeaux). Les couleurs utilisées dans les deux cas sont le blanc, le noir - conçu comme l'absence de lumière² (rare sur les portails mais venant quand même détailler quelques détails du visage : pupilles, sourcils) - et un répertoire récurrent de teintes « intermédiaires » : jaune, rouge, vert, bleu.

Pour ce qui est du blanc, on ne se contente pas sur les portails de laisser le matériau lapidaire « nu », en réserve, mais bien d'appliquer cette couleur par grands à-plats sur les vêtements. Le principe « une couleur-une surface », en évitant les mélanges, se vérifie. Comme en héraldique, des « semis » ou fleurettes viennent animer certains arrière-plans ou bien orner les vêtements des personnages, mais sans mélange. Les carnations des visages sont toutefois plus nuancées, ainsi les teintes roses de la peau et le rehaut rouge des joues sont-ils typiques des portails.

Ces carnations existent aussi sur les albâtres, mais elles sont réservées aux personnages négatifs (sbires, tortionnaires).

Trouve-t-on des points de comparaison avec la couleur des vêtements (des élites ?)

Je n'ai pas encore approfondi cette question mais je vais sans doute m'y intéresser de plus près !

Quand j'observe les figures d'anges du portail royal de Bordeaux, du point de vue des effets de drapé, deux tendances m'apparaissent : une version « simple » et une version « complexe ». Dans ce dernier cas, typique de la sculpture gothique de la fin du Moyen Âge (XIII^e-XV^e siècles), les superpositions d'étoffes et les plis des vêtements laissent entrevoir les doublures intérieures, de couleur différente et même très tranchée. Quelques sculptures ne présentent pas (encore ?) cet agencement et perturbent l'ordonnement régulier de l'alternance des couleurs, laquelle me semble être une manière de polychromer conçue pour les sculptures plus récentes. Le travail formel du sculpteur et le traitement coloré qu'applique le peintre sont ainsi étroitement interdépendants.

Sur les albâtres, à de rares exceptions près, un vêtement présente toujours une teinte externe différente de la doublure du tissu et une pièce de vêtement supplémentaire apporte une troisième couleur.

Peut-on rappeler en quelques mots les principes fondateurs de la polychromie médiévale ?

D'une part, il faut considérer l'alternance de couleurs dites « claires » et de couleurs dites « sombres ». Plus généralement, couleur et lumière sont étroitement associés dans l'expression artistique médiévale.

Le jaune d'or et le blanc alternent ainsi souvent avec du vert ou du bleu. Le rouge occupe une position intermédiaire et peut se combiner aux teintes claires ou sombres.

D'autre part, ces couleurs et leurs combinaisons ont aussi une signification symbolique. Les saints personnages sont vêtus de blanc, de jaune d'or, de rouge, de vert de bleu. Les personnages moralement répréhensibles apparaissent colorés de marron, de noir, de roux (marron orangé) et d'orange. On trouve ainsi de l'orange vif pour détailler les scènes de l'Enfer sur le portail du Jugement dernier de Notre-Dame de Paris. Le diable peut toutefois se parer de rouge comme les « bons », dans ce cas, la couleur combinée à ce rouge fait la différence. Rien n'est pour ainsi dire, tout noir ou tout blanc...

Notons aussi que la déclinaison chromatique diffère sur les albâtres, où par exemple les bleus profonds et foncés contrastent avec des blancs bien polis, alors que les bleus des portails sont clairs, voire de teinte « ciel » et contrastent avec des blancs plus mats.

² « Au Moyen Âge, la couleur est davantage définie par la quantité de lumière qu'elle « contient » aux yeux des gens que par la nuance des couleurs. Dans ce sens, le blanc est considéré comme intensément lumineux, et le noir est la même chose qu'une absence totale de lumière » (Markus Schlicht).

Précisément, que dire des barbes et des yeux bleus ?



Angers, cathédrale Saint-Maurice, portail occidental (milieu du XII^e siècle), *Vieillard de l'Apocalypse* dans les voussures.

Proposition de restitution de la première polychromie par retouche photo (M. Schlicht, d'après les observations des restaurateurs de l'entreprise Socra et des compléments d'étude par B. Fillion-Braguet, S. Duchêne, N. Le Luel et M. Schlicht).

À droite, détail de la chevelure du *Vieillard* : la peinture bleue médiévale, à base de lapis-lazuli, a été préservée sous une couche de peinture marron datant du début du XVII^e siècle. Cf. M. Schlicht.

Un très bel exemple de vieillard, représenté sur un cordon de voussure du portail occidental de la cathédrale Saint-Maurice d'Angers présentait en effet une barbe et des cheveux bleus éclatants.

L'artiste ne cherchait manifestement pas à reproduire la réalité mais à obtenir un effet très précis, visiblement sans regarder à la dépense (très importante) : le lapis-lazuli, un matériau rare que l'on fait venir à grands frais d'une région d'Afghanistan, vient parer la tête de cette vénérable figure.

Ce pigment issu d'une pierre considérée comme semi-précieuse se rencontre un peu partout sur ce même portail angevin. Pour une raison encore mal connue, les portails du XII^e privilégient le recours au lapis-lazuli tandis que ceux du XIII^e ont plutôt recours à l'azurite, un minéral qui permet d'obtenir un bleu d'une teinte assez voisine, mais qui se dégrade nettement plus rapidement. Sur les portails au XIII^e siècle, les iris des personnages saints et « positifs » sont aussi peints en bleu. Pourquoi ce choix codifié de représentation, alors qu'il est peu probable que les personnages historiques d'origine proche-orientale comme la Vierge ou les apôtres aient effectivement les yeux bleus... je me pose toujours la question.



Détail d'une figure d'ange, voussure du portail royal de la cathédrale de Bordeaux (vers 1250). Archives M. Schlicht.

À droite : détail du visage de la Vierge de Saint-Germer-de-Fly, statue en pierre polychromée. Archives M. Schlicht.

Cette statue n'appartient pas au décor d'un portail.

Dans vos actuelles recherches, il est question d'une septième « couleur principale » ...

Une septième couleur viendrait en effet s'ajouter à la palette des couleurs principales (blanc, jaune, rouge, vert, bleu et noir) : le pourpre ou le rouge-violacé, obtenu au Moyen-âge par l'usage de l'ocre et non d'un pigment tiré du gastéropode bien connu de l'Antiquité. J'ai remarqué que sur un même portail le rouge, et seulement le rouge, faisait l'objet de l'application de pigments variés. Ainsi, l'orange pur (obtenu par le *minium*, un oxyde de plomb) est-il réservé aux seuls personnages infernaux, autrement, il est mélangé à d'autres pigments, c'est un effet de nuance. Le rouge intense est bien une couleur principale de la palette médiévale. Il est obtenu grâce au cinabre (minerai de mercure) mais le peintre peut obtenir une teinte assez proche en recourant à de l'ocre mélangé à du *minium*.

Et puis il y a cette couleur pourpre, un peu foncée.

Pour moi, cette couleur n'est pas simplement une nuance de rouge, mais une couleur bien distincte, qui aurait elle aussi un statut de « couleur principale ». Si on regarde l'héraldique, on constate en effet qu'elle n'autorise que les six couleurs principales, plus parfois une septième qui est le pourpre. Ce pourpre est clairement identifié sur la peinture des *Sept Sacrements* de Rogier van der Weyden, nettement séparé du rouge vif par l'intercalage de la couleur verte. Et j'espère trouver d'autres indices.



Triptyque des *Sept Sacrements*, par Rogier van der Weyden, musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, vers 1445-1450

À droite : échantillons des couleurs principales des polychromies gothiques (pigments liés à l'huile) : blanc de plomb, dorure à la feuille, rouge cinabre, vert résinate de cuivre, ocre rouge, bleu azurite, noir de charbon. La classification des couleurs reproduit celle adoptée par Rogier van der Weyden dans son tableau des *Sept Sacrements*. Crédit : M. Schlicht.

Si ces couleurs sont choisies avec soin, que dire de l'effet produit ? À l'intérieur des églises, les albâtres étaient faiblement éclairés, à l'air libre, les portails sont exposés aux variations d'éclairage selon les heures du jour et de la nuit...

Je ne me suis pas appesanti sur ce critère de l'éclairage pour les albâtres car n'oublions pas que ces pièces étaient conçues à distance, en série, sans distinction de qualité, et livrées à leurs commanditaires sans prendre en considération le lieu où elles seraient présentées. Ces albâtres relèvent d'une forme de « standardisation peinte ».

Quant aux couleurs appliquées sur la pierre à l'extérieur, je n'ai pas constaté de différence d'application des couleurs et de leur intensité sur les portails Nord et Sud des édifices étudiés selon les modulations de l'éclairage de la journée. Disons qu'il s'agit avant tout de produire une vision « idéale », qui satisfait l'œil selon des critères de perception esthétique que j'ai exposés plus tôt. Pour ce qui concerne les éclairages nocturnes, mis en scène aujourd'hui dans divers sites, comme à la cathédrale d'Amiens, je crois que l'idée générale de ces événements est de restituer le goût pour la polychromie (avec une part de création !) mais la nuit, je doute que ces édifices étaient véritablement éclairés.

Revenons à la question des commanditaires des albâtres, qui se trouve au cœur des recherches que vous menez pour préparer votre habilitation. Pouvez-vous décrire quelques caractères du circuit commercial de ces pièces ?

Il convient de distinguer deux vagues « d'exportation ». Avant la Réforme anglicane, à partir des années 1330-1340, les chargements d'albâtres alimentaient régulièrement les ports européens. Après la Réforme et l'interdiction de la vénération des images en Angleterre, ces objets ont « circulé sous le manteau » et à mon avis, les côtes françaises se sont trouvées les plus proches pour les écouler. La situation est assez paradoxale : les albâtres ont été produits essentiellement pour le marché intérieur anglais et de manière secondaire pour l'export. Mais après la destruction systématique des panneaux en Angleterre aux XVI^e et XVII^e siècles, ces œuvres sont presque uniquement connues d'après les pièces exportées. Les Anglais eux-mêmes avaient oublié que ces œuvres avaient été produites sur leur propre sol. Leur origine a été redécouverte par l'érudit et antiquaire anglais William Henry St John Hope, vers 1900³.

Que sait-on du devenir des albâtriers ?

Une « reconversion » est probable, d'autant que ces personnes avaient plusieurs cordes à leur arc. D'autres débouchés comme les tombeaux restaient possibles, ou bien les blasons, les enseignes. Au sein de l'atelier, il semble bien que les albâtriers étaient « interchangeable », tous possédant des compétences en matière de sculpture et de peinture.

Revenons aux commanditaires. La possession des albâtres pouvait-elle refléter un goût personnel ?

En contexte religieux, le goût en était répandu depuis les cathédrales les plus imposantes (cinq à six retables d'albâtre ornaient les édifices de Peterborough et Ripon, on en trouvait aussi à celle de Norwich) jusqu'aux édifices de second rang et même aux églises paroissiales.

En contexte laïc, en Italie, les princes cultivés comme les Este à Ferrare et les Sforza à Milan, pour ne citer qu'eux, possèdent des albâtres en pleine Renaissance, alors que l'on pourrait penser que l'évolution des critères esthétiques aurait rendu ce goût caduc.

Des contenants en bois peint et doré, dotés de volets, que l'on ouvre et referme après avoir adressé sa prière au saint personnage vénéré, sont conçus comme de probables présentoirs. Ces « caisses » sont destinées autant à abriter des panneaux isolés que des ensembles formant retable, une fois assemblés. Trois des six caisses conservées de nos jours appartiennent à la Burrell Collection de Glasgow en Écosse.

Il semble que l'archevêque Pey-Berland était lui-même acquéreur de ces objets ?

Il s'agit d'un faisceau d'indices et non de preuves directes, mais c'est hautement probable. Comment expliquer autrement la présence d'un retable d'albâtre dans la petite église d'Avensan (Médoc) où nul ne songerait à le trouver ? C'est justement l'église de la paroisse de naissance de l'archevêque, qui avait coutume de léguer par testament des biens aux paroisses rencontrées au fil de sa carrière ecclésiastique ou bien rattachées à sa propre existence (lieu de baptême).

Lui-même s'est déplacé en Angleterre en 1442 et une mention concernant un chargement d'albâtres depuis l'Angleterre est attestée la même année. Enfin, son tombeau, commandé de son vivant mais non conservé, est décrit comme une « *tumba marmorea* », or l'on sait que ce terme pouvait couramment désigner l'albâtre.

³ « Au sujet des érudits ayant mené de nombreuses recherches sur les albâtres, citons l'antiquaire anglais Philip Nelson (1872-1953) et le collectionneur Américain Walter Leo Hildburgh (1876-1955), enfin, plus récemment, le conservateur de musée Francis Cheetham (1928-2005), qui a recensé plus de 2400 albâtres anglais » (M. Schlicht).

Outre les albâtres eux-mêmes, quelles sont vos sources pour mener à bien ce travail ?

La documentation judiciaire est une source de premier ordre. Des créances, des conflits, peuvent nous renseigner sur des commandes, de même que des témoignages d'individus ou encore les documents de la douane anglaise. La diversité de la nature de ces documents les rend difficilement réductibles à une classification par grandes catégories.

Propos recueillis par Anne Delaplace

À consulter :

M. Schlicht, « Peintures tridimensionnelles. Les polychromies des portails gothiques en France (XII^e et XIII^e siècles) ». In : Fillion-Braguet, Bénédicte, Le Luel, Nathalie, et Mathurin, Clémentine (dir.), *La pierre, la couleur et la restauration. Le portail polychromé de la cathédrale d'Angers (XII^e-XXI^e siècle). Contribution à l'étude des portails médiévaux en France et en Europe*, Rennes : PUR, 2024, p. 270-287.
(ISBN 978-2-7535-9708-2)