

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 53 (1996)

Heft: 1

Artikel: Moulage, faux et copie : note sur l'origine d'un ivoire gothique du Musée
historique de Lausanne

Autor: Mariaux, Pierre-Alain

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-169474>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Moulage, faux et copie

Note sur l'origine d'un ivoire gothique du Musée historique de Lausanne¹

par PIERRE-ALAIN MARIAUX

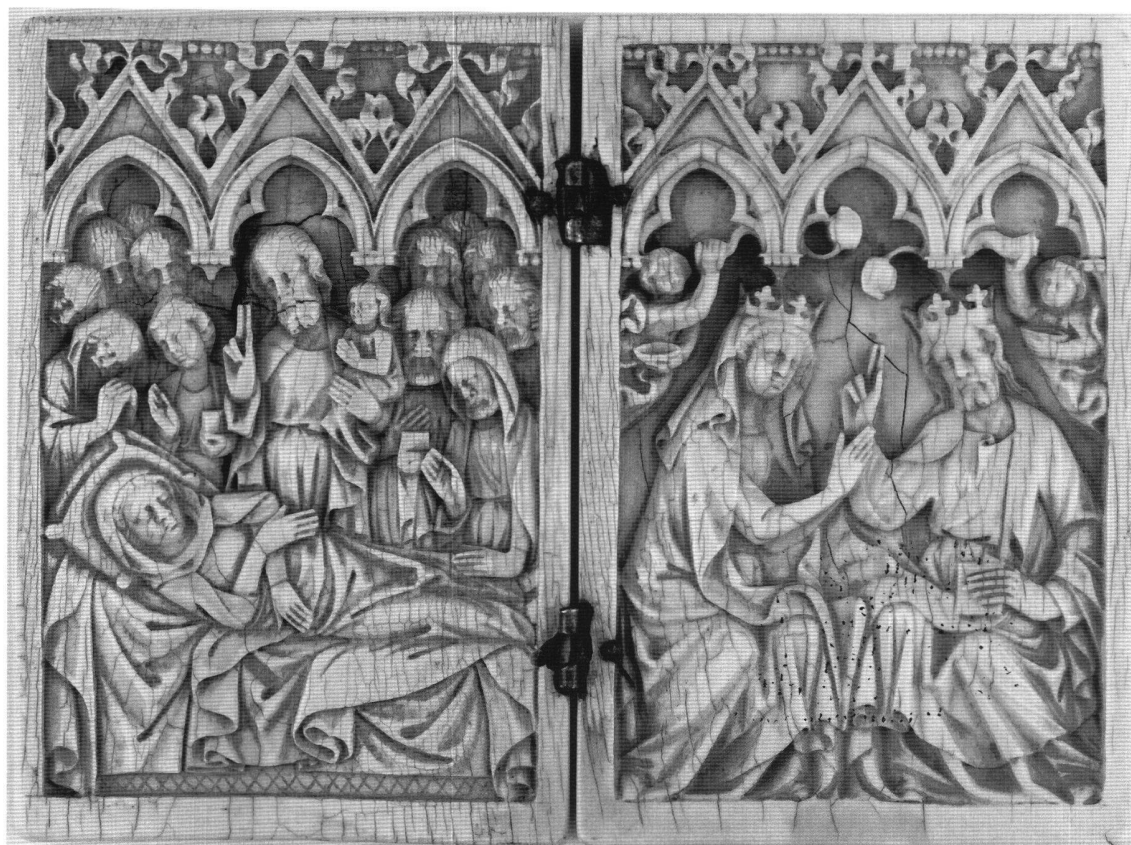


Fig. 1 Mort et Couronnement de la Vierge, diptyque, attribué à un atelier du Rhin moyen, deuxième moitié du XIV^e siècle. Ivoire. Lausanne, Musée historique, inv. MI 635.

Lorsque Catherine de Rumine et Charles-Théophile Gaudin fondèrent le Musée Industriel de Lausanne le 1^{er} mars 1862, sur la base de leurs collections rassemblées au cours de fréquents voyages en Italie et ailleurs, nombreux furent les donateurs qui léguèrent à leur tour quelques-uns des objets en leur possession. A l'image du South Kensington Museum qu'il était censé imiter, le Musée Industriel lausannois s'enrichit par là d'œuvres les plus diverses qui magnifiaient – tel était du moins le désir de ses fondateurs² – l'esprit ingénieux de l'homme et devaient servir à l'instruction de la po-

pulation. Au sein de l'ensemble hétéroclite ainsi réuni, de la dent d'hippopotame au bronze japonais³, quelques pièces se distinguent pourtant. Parmi celles-ci figure un diptyque en ivoire (inv. MI 635), entré dans les collections entre mars et décembre 1862 à la suite d'un don de Charles-Théophile Gaudin.

Le diptyque⁴ présente deux épisodes de la vie de la Vierge: la Dormition sur le volet gauche et le Couronnement sur celui de droite (fig. 1). Chacune des compositions prend place dans un cadre architectural constitué d'une

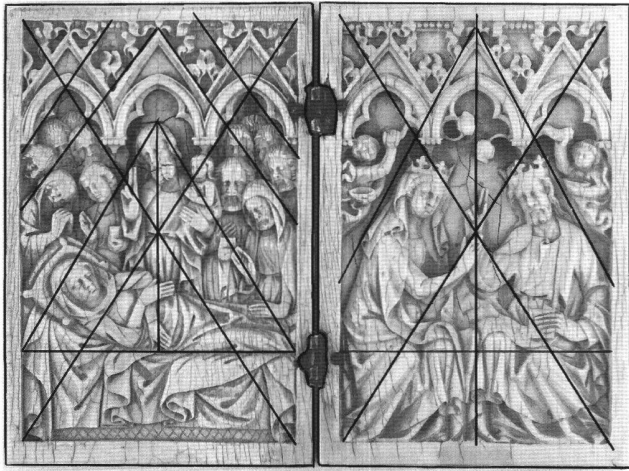


Fig. 2 Schéma structurel du diptyque de la figure 1.

triple arcature trilobée, sur laquelle est appliqué un gable dont l'extrados est orné de crochets avec un fleuron au sommet. Le champ du feuillet gauche est délimité par un bandeau de largeur relativement régulière. On identifie au premier plan la Vierge, étendue sur un lit au bois décoré de losanges; Marie est figurée au moment du trépas, les yeux clos, la tête prise dans le capuchon de sa *paenula*, les bras croisés. Derrière le lit apparaît le Christ, vêtu d'une tunique serrée à la taille et d'un manteau, tenant sur son flanc

gauche l'âme de sa mère figurée sous les traits d'une enfant aux mains jointes. De part et d'autre du Christ, se tiennent deux groupes de six personnes – les apôtres et saint Paul – parmi lesquelles on peut identifier, bien que ses traits soient peu individualisés, Paul aux pieds de la Vierge, la tête couverte d'un voile. A la gauche du lit et légèrement en retrait, se tient l'apôtre Pierre, saisi ici dans une attitude de profonde affliction; enfin, entre ce dernier et le Christ, se trouve saint Jean, reconnaissable à son visage imberbe. Sur le feuillet droit, la Vierge couronnée et les mains jointes, se tient face au Christ qui la bénit. Au-dessus d'eux, deux anges thuriféraires émergent de nuées balançant avec ferveur leurs encensoirs en forme de tulipe.

L'origine des deux représentations, qui apparaissent comme les moments paroxystiques du *transitus* apocryphe⁵, est à rechercher dans les nombreux tympan des portails du couronnement des cathédrales, parmi lesquels celui de Senlis (vers 1170) constitue le modèle pour le premier art gothique⁶. La dormition, qui se greffe sur la tradition iconographique héritée de l'art byzantin de la période post-iconoclaste, ainsi que le couronnement du diptyque lausannois, reprennent sans fantaisie les formes habituelles. L'attention de l'artiste ne porte pas en effet sur les thèmes traités, mais plutôt sur les problèmes formels qui président à leur réalisation.

Les compositions sont rendues de façon rigoureuse et semblent subordonnées à la stricte ordonnance géométrique des arcatures. La représentation du feuillet gauche se base sur le jeu de deux axes horizontal (la Vierge sur son lit



Fig. 3 Mort et Couronnement de la Vierge, diptyque, attribué à un atelier du Rhin moyen ou de la Meuse, ca 1350. Ivoire. Salzburg, Carolino Augusteum, inv. 20/32.

de mort) et vertical (la figure du Christ au centre du champ), créant de la sorte une structure triangulaire. De plus, les groupes de six personnes disposés de part et d'autre de la figure centrale, rassemblés en deux pyramides sous les arcatures extérieures, renforcent cette structure. On retrouve le même principe sur le feuillet droit, où les corps de la Vierge et du Christ, légèrement penchés l'un vers l'autre, forment, avec le cadre inférieur, un triangle. Là encore, la structure est renforcée par les anges thuriféraires qui émergent sous les arcatures extérieures (fig. 2). La subordination des représentations à la structure géométrique fournie par les arcatures conduit l'artiste à deux «erreurs anatomiques» repérables sur le feuillet gauche. Celui-là semble en effet avoir pris le parti d'insérer l'entier de la composition dans le cadre étroit qu'il s'est donné: chacun des personnages figurant au premier plan apparaît ainsi dans son ensemble. Cela est visiblement la cause de l'apparition de déformations, parmi lesquelles le bras gauche de saint Paul et l'impression de raccourcissement rapide du corps de la Vierge.

Appartenant au groupe des «plaquettes» défini par Raymond Kœchlin⁷, le diptyque de Lausanne présente de troublantes similitudes avec deux ivoires conservés au Carolino Augusteum de Salzburg (fig. 3)⁸ et au British Museum (fig. 4)⁹. Au-delà des parentés iconographiques évidentes¹⁰, nombreuses sont les ressemblances de détail indiquant que ces trois pièces, sans être de la même main, sont autant d'interprétations d'un même modèle.

En faisant abstraction du décor mouluré sur et entre les gables, on peut relever plusieurs points communs. Hormis quelques variations de détail, on relèvera entre autres les traits suivants, identiques dans les trois ivoires: la frise de perlettes dans la partie interne du cadre supérieur; la structure des plis du drap de Marie, lesquels tombent en trois groupes savamment disposés au centre et aux extrémités du lit; la figure de saint Paul, tête couverte d'un voile aux pieds de la Vierge; à la taille de ce dernier et du Christ, le pli en agrafe des tuniques; etc. Toutefois, le modelé des visages et le traitement des barbes et des chevelures, montrent déjà des différences substantielles. Aux visages bien différenciés du diptyque de Salzburg, caractérisés par un nez pointu et une certaine angulosité des traits, répondent les faces rondes, uniformes, aux fronts hauts et bombés du diptyque lausannois, où les nez sont plus arrondis et les narines fortement soulignées par deux trous profonds de trépan. Les chevelures des personnages du diptyque autrichien semblent légères et se détachent des têtes en flottant, formant des ondulations régulières. Sur le diptyque lausannois, elles sont au contraire compactes et comme collées aux crânes. Seule la chevelure du Christ, en timides ondulations toutefois, rappelle celle du Christ autrichien. Mais les dissemblances sont encore plus frappantes lorsque l'on considère les barbes: semblables à des flammèches sur le diptyque autrichien, celles du diptyque lausannois, plus finement rendues, épousent la forme du menton et soulignent ainsi l'arrondi des visages. La plaquette de Londres partage avec ces deux diptyques quelques points communs: dans son ensemble plus proche de l'ivoire de Salzburg, elle présente

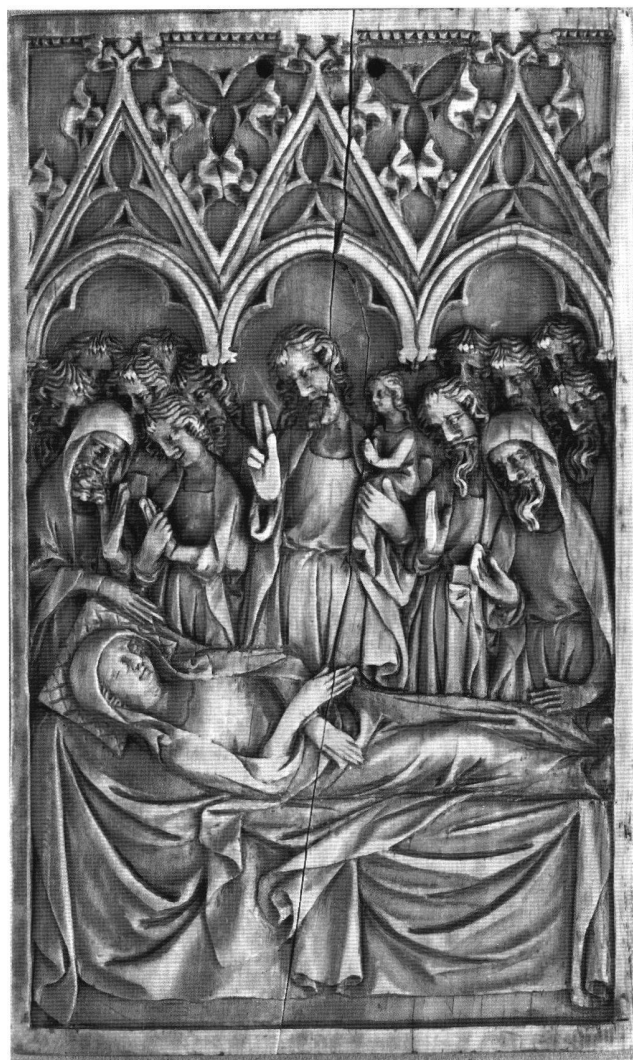


Fig. 4 Mort de la Vierge, plaquette, attribuée à un atelier parisien, deuxième moitié du XIV^e siècle. Ivoire. Londres, British Museum, inv. 94,3-9, 24 Ic 355.

néanmoins des ressemblances avec le diptyque lausannois, dont la plus frappante est sans aucun doute la cassure du poignet gauche de saint Paul.

D'autres pièces se rapprochent également de l'ivoire lausannois, mais de façon moins convaincante. C'est le cas d'un diptyque autrefois conservé au Museo Cristiano de Brescia (fig. 5)¹¹ et d'un second du Musée des Beaux-Arts de Lyon (fig. 6)¹². Tous ces ivoires sont attribués à des centres français et datés du milieu ou de la seconde moitié du XIV^e siècle. Sur le plan du style toutefois, le diptyque lausannois s'écarte de la production de ces ateliers, se rapprochant au contraire de l'atelier du «Maître du diptyque de Kremsmünster» ou de sa suite, en raison notamment de l'accent



Fig. 5 Mort de la Vierge et Crucifixion, diptyque, attribué à un atelier français, milieu XIV^e siècle. Ivoire. Autrefois à Brescia, Museo Cristiano, inv. 61.

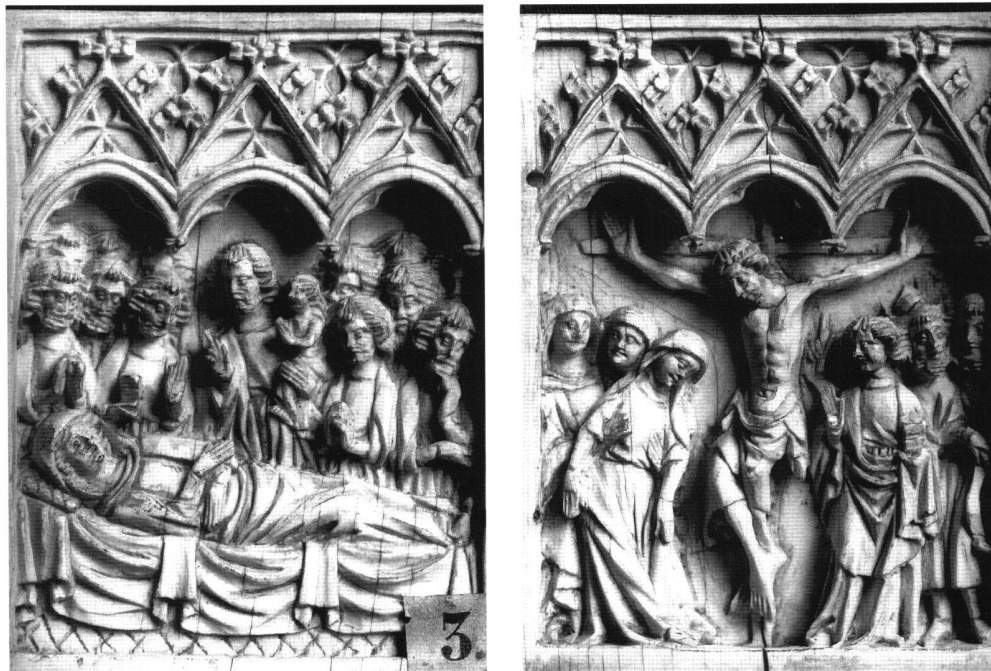


Fig. 6 Mort de la Vierge et Crucifixion, diptyque, attribué à un atelier parisien, deuxième moitié du XIV^e siècle. Ivoire. Lyon, Musée des Beaux-Arts, inv. H 28-1 & H 28-2.

porté sur l'expressionnisme: que l'on observe l'attitude de saint Pierre du feuillet gauche, dont la tête inclinée et les mains jointes signalent une douleur contenue¹³, mais surtout le système des plis, avec ces plis en tube et les effets lourds de draperies fortement creusées, en partie sur le drap de lit de la Vierge et sur les vêtements du Christ et de Marie dans la scène du Couronnement. Cet expressionnisme semble indiquer une date tardive dans le XIV^e siècle, peut-être même de la fin du siècle. Quant au lieu de production, il s'agirait probablement d'un atelier proche de Cologne, du Rhin moyen par conséquent, car c'est à Cologne, au portail de droite – le *Petersportal* – de la façade ouest de la cathédrale, que l'on rencontre d'utiles comparaisons: notamment les figures des saints Pierre et André, datées de 1370–1380 environ, plus particulièrement dans le traitement des barbes et des chevelures.

A regarder le diptyque de plus près toutefois, de nombreux doutes surgissent: l'empreinte géométrique très forte que nous relevons plus haut, outre les «erreurs anatomiques» vers lesquelles elle conduit nécessairement l'ivoirier, laisse croire que nous sommes en présence d'un artiste qui ne comprend pas ce qu'il fait. Nous remarquons en outre la présence de quelques traits surprenants: on relève ainsi la forme des encensoirs, plus proches de la tulipe (apparue au milieu du XVI^e siècle) que du vaisseau liturgique, le coussin sur lequel repose la tête de la Vierge, la taille des mains du Christ, la relative uniformité des visages des apôtres, la maladresse du drapé du Christ et de la Vierge dans la scène du Couronnement, où le pli suggère un troisième genou à Marie¹⁴, la présentation «encyclopédique» des plis, où certains d'entre eux pourraient être compris comme maniéristes tant leurs enroulements semblent recherchés. Tout semble indiquer que notre artiste ne comprend pas le modèle qu'il a sous les yeux, à supposer qu'il reproduise une composition considérée comme l'étalon, et qu'il en exagère les traits les plus significatifs. Jaap Leeuwenberg a depuis longtemps attiré l'attention sur certains «early nineteenth-century gothic ivories» conservés un peu partout dans le monde, distinguant à l'aide d'analyses très fines plusieurs mains historicistes fort habiles¹⁵. Les remarques données plus haut nous invitent à suivre la voie tracée par Leeuwenberg et à nous poser la question de l'authenticité de notre ivoire. Serions-nous en présence d'un faux destiné à séduire un connaisseur éventuel?

En effet, les relatives similitudes relevées entre les pièces conservées à Salzbourg et Londres et le diptyque lausannois ne constituent pas une garantie de la légitimité de ce dernier. Or, c'est ici que l'analyse scientifique intervient, qui permet de «résoudre» le problème de l'authenticité. Dirigée par le Professeur Waldemar A. Keller (Geographisches Institut, Université de Zurich), l'analyse au carbone 14 a permis de dater l'ivoire avec plus ou moins de certitude (voir le protocole donné en annexe). Réalisé en 1800 ± 55 années, le diptyque est l'œuvre d'un artisan habile certes, mais néanmoins «néo-gothique». Les soupçons auxquels a conduit l'analyse donnée plus haut semblent donc confirmés. Mais avec Charles-Théophile Gaudin, les choses

ne sont pas aussi simples. En effet, connaissant son intérêt non seulement pour les objets mais aussi pour la matière (brute ou travaillée), nous pouvons tout à fait envisager deux cas de figure: soit Gaudin est trompé par un habile faussaire, soit il sait qu'il se procure une copie d'original. Sur la base des faits que nous connaissons ou que nous pouvons déduire, étayons successivement les deux hypothèses.

Le premier catalogue des objets donnés au Musée Industriel de Lausanne est rédigé par Charles-Théophile Gaudin dès le 15 novembre 1861 jusqu'à sa mort le 6 janvier 1866. Le diptyque d'ivoire y figure sous le numéro 3043, ce qui laisse supposer par déduction qu'il fut donné au musée entre mars et décembre 1862¹⁶. L'entrée du catalogue dit simplement «Diptyque en ivoire, ouvrage italien du XV^e siècle», et en précise le coût: 120 francs. Si cette information permet peut-être de retracer l'origine de l'objet avec plus d'assurance, rien n'indique toutefois que ce soit le vendeur ou Gaudin lui-même qui attribue le diptyque à un atelier italien. Supposons néanmoins que l'ivoire soit d'origine italienne. Dès lors, on peut penser que Gaudin se procura la pièce lors de ses voyages en Italie pendant les hivers 1856–1857 et 1857–1858. Avec Catherine de Rumine et son fils Gabriel, Gaudin séjourne en effet à Florence, Rome, Naples et Palerme. L'idée de fonder un musée industriel germe à ce moment-là dans l'esprit des protagonistes: «Pendant les voyages que nous fîmes en Italie [...], il fut plusieurs fois question d'établir à Lausanne un Musée Industriel sur le plan de celui de l'Institut polytechnique de Florence. Madame de Rumine m'engagea même plusieurs fois à faire l'acquisition des éléments intéressants que nous rencontrions à chaque instant en parcourant l'Italie.»¹⁷ Le coût de l'objet, élevé – en comparaison, le catalogue présente en effet au numéro 3046 un «vitrail suisse du XVII^e siècle (1684)» dont le coût s'élève à 40 francs –, semble indiquer que Gaudin se l'est procuré comme une œuvre originale. Dès lors, nous pouvons poser la première hypothèse suivante: l'ivoire est un faux manifeste, conçu dans le but de décevoir un amateur peu éclairé, probablement réalisé en Italie entre 1745 et 1855.

Dans ce cas, le faussaire peut agir sur la base d'un modèle, qui peut être une pièce similaire, une gravure ou un dessin de l'original, etc., ou non. La présence de plaquettes comparables à Salzbourg et Londres permet d'écarter le procédé du pastiche dont parle Danielle Gaborit-Chopin¹⁸, et semble par conséquent confirmer l'existence de ce modèle supposé. Par ailleurs, les différences de traitement entre les trois pièces n'autorisent guère à penser que nous sommes en présence, dans tous les cas étudiés, de l'œuvre d'un faussaire unique, bien que cette hypothèse n'exclue pas que l'une ou l'autre des plaquettes ait servi de modèle aux deux autres.

Toutefois, il vaut la peine de rappeler que le propre du Musée Industriel lausannois n'est pas d'être un musée d'art décoratif, mais qu'il doit remplir un rôle essentiellement didactique. En effet, la collection doit servir, selon ses fondateurs, au «perfectionnement moral» des classes laborieuses et contribuer à «populariser les connaissances»¹⁹. Ce fait

éclaire singulièrement la politique d'achat de Charles-Théophile Gaudin: car à supposer que l'ivoire soit un faux, on pourrait croire que celui-ci soit floué par un habile faussaire. Amateur engagé sur la voie tracée par le connaisseur en effet, Gaudin se dirige en repérant les *vestigia pedis* de son illustre prédécesseur mais s'écarte de la trace plus souvent qu'à son tour et succombe, victime de sa crédulité. Gaudin séduit par les chants mélodieux des sirènes historicistes? Cela ne correspond guère aux idéaux qu'il poursuit dans son entreprise muséale.

Dans un article paru dans la *Gazette de Lausanne* le 28 mars 1861 qu'ils signent conjointement, Gabriel de Rumine et Charles-Théophile Gaudin présentent le projet du

mière, sa transformation ultérieure, la technique mise en œuvre pour aboutir à l'objet fini. Il est donc tout à fait probable que Gaudin se procure des copies ou des imitations dans un seul but didactique. En ce sens, l'hypothèse de la copie *volontaire* est pertinente. Ainsi, vers la fin de 1866, après le 26 novembre précisément, une pièce très intéressante du legs Gaudin entre au musée; victime depuis du jugement de goût de ses successeurs, elle est mise au rebut dans la première moitié de ce siècle. Il s'agit d'une «copie ou reproduction par la galvanoplastie d'un plat antique appartenant au Musée de Londres [le South Kensington Museum, que visite Gaudin accompagné de Catherine de Rumine durant l'été 1860].»²¹ Cette pièce devait-elle illustrer



Fig. 7 Mort et Couronnement de la Vierge, moulage en plâtre d'un original du XIV^e siècle. Londres, Victoria & Albert Museum, inv. 1855.71.

Musée Industriel lausannois. Il s'agit d'accueillir «un choix limité d'objets fabriqués avec ces matières [les matières premières employées dans l'industrie] et destinés à montrer [...] tantôt les diverses phases de la fabrication, tantôt les progrès apportés par le temps à telle ou telle branche des arts ou de l'industrie [...]»²⁰ Dans son discours inaugural, Gaudin laissait entrevoir le but de ce rassemblement hétéroclite: les objets recueillis servent à éclairer l'histoire d'une industrie; si ces derniers présentent un cachet artistique, poursuit-il, ils n'en seront que mieux venus. Dans cet esprit, la question de l'authenticité de l'objet n'entre pour ainsi dire pas ou peu en ligne de compte: seule importe la valeur représentative ou illustrative du travail de la matière pre-

le procédé de la galvanoplastie? Figurait-elle au contraire dans une vitrine consacrée à l'histoire de la céramique? Qu'importent les réponses à ces deux questions particulières; la présence de cette reproduction au musée autoriserait à penser que d'autres objets, et parmi ceux-ci le diptyque d'ivoire, aient été commandés *en tant que* copie. Il se pourrait dès lors que Charles-Théophile Gaudin se soit procuré cette copie à Londres, gardant toutefois présent à l'esprit le fait que la plaquette du British Museum n'a pas pu servir de modèle²².

Dans le même sens, un second élément important me semble devoir être noté ici, qui pourrait sans doute jeter quelque lumière sur l'objet qui nous occupe. La grande ex-

position d'œuvres d'art du moyen âge et de la renaissance de 1851 rendit chacun conscient de la possibilité de réaliser des moulages en plâtre des monuments antiques. Le double de la colonne de Trajan, aujourd'hui au Victoria & Albert Museum, en est un exemple fameux. Trop dangereux pour l'ivoire, le moulage de plâtre tel quel sera amélioré en un procédé utilisant du caoutchouc, technique dont Edmund Oldfield et ses collègues se firent la spécialité: l'exposition de Crystal Palace de 1855 présentait au public un ensemble d'environ 400 pièces d'ivoire moulées de la sorte, les célèbres «Arundel casts». Dès 1854, les autorités du South Kensington Museum reconnaissaient la valeur de ces copies et n'hésitaient pas à les acheter à l'Arundel Society, comme

l'existence d'un moulage intéressant, entré au musée peu après l'exposition de 1855, mais dont l'original est inconnu de l'auteur. Malgré le fait que les dimensions des deux pièces ne correspondent pas, celui-ci présente des similitudes plus que troublantes avec l'ivoire lausannois (fig. 7 et 8)²⁴. Inutile de s'attarder aux ressemblances, elles sont manifestes. L'artiste qui sculpte la pièce lausannoise exagère les traits de son modèle: que l'on s'arrête aux seuls plis et l'on sera frappé par le rendu presque outré de l'original, où creux et renflements des vêtements sont accentués d'un vigoureux coup de ciseau. Dans la copie, des parties entières des deux compositions sont ré-interprétées et comme clarifiées (c'est le cas notamment des deux groupes d'apôtres

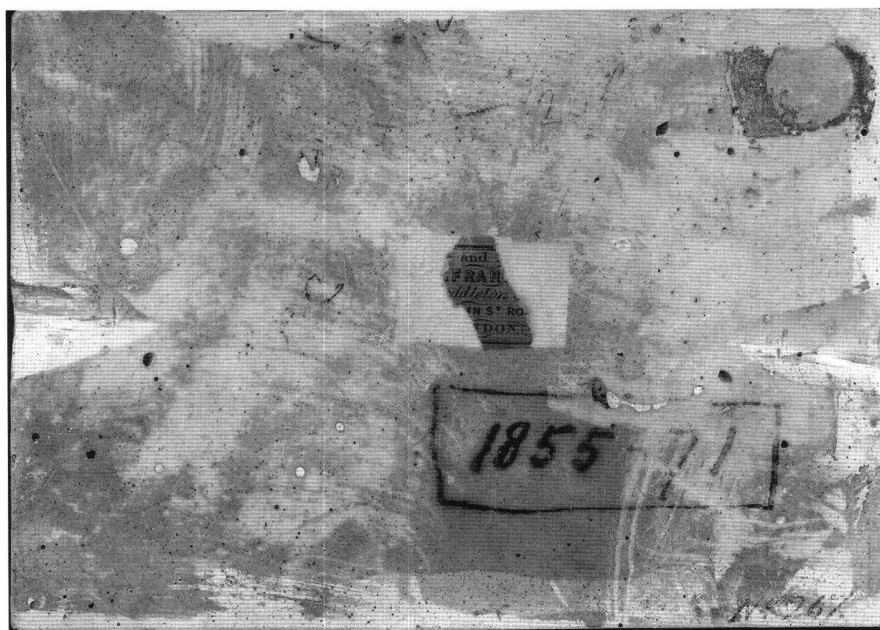


Fig. 8 Revers du moulage de la figure 7.

à la firme Elkington de Birmingham, si bien qu'en 1876, J.O. Westwood pouvait décrire la collection du musée qui présentait alors 900 pièces environ²³. Nous pouvons dès lors poser la seconde hypothèse suivante: attentif à la matière des objets, Charles-Théophile Gaudin ne se sera peut-être pas contenté d'un moulage mais lui aura préféré une création nouvelle, en ivoire certes, mais *dans le goût gothique*. Des deux hypothèses toutefois, la première est celle qui nous semble la plus probable.

C'est à la poursuite du modèle qu'il convient désormais de s'attacher. Car au premier mystère succède une énigme, comme si le modèle cherchait toujours à se dérober à la vue. Le parcours du catalogue de Westwood révèle en effet

dans la scène de la Dormition); des éléments obscurs sont mal traduits, tels, par exemple, les encensoirs. L'heureuse découverte de ce moulage vient, à notre sens, appuyer la première des deux hypothèses présentées plus haut. Mais en même temps, elle jette elle aussi quelque «obscur clarté» sur un phénomène déjà peu lumineux. Car si l'on s'interroge sur la nature des relations qui tiennent ensemble ces quatre pièces en effet, de nouveaux doutes surgissent. Résumons. Il paraît presque assuré d'affirmer que les trois ivoires et le moulage se rattachent à un modèle unique, dont la trace n'a pu être retrouvée encore et dont on ignore la nature (pièce similaire? gravure? enluminure?). L'existence de ce modèle est avérée premièrement par la présence du

moulage en plâtre d'un diptyque disparu, que reproduit l'ivoire lausannois dans des proportions sensiblement plus grandes. Deuxièmement, malgré de minimes différences tant iconographiques que stylistiques, c'est à ce même modèle que réfèrent les deux ivoires de Salzbourg et Londres.

Néanmoins, il reste une question à laquelle il faudrait pouvoir désormais apporter une réponse: où se trouvait ce

modèle? était-ce dans un atelier d'ivoiriers du XIV^e ou celui d'un faussaire du siècle passé, ou peut-être encore dans la collection (imaginaire ou réelle) d'un «rabatteur» de l'Arundel Society? En ce sens, il serait intéressant de soumettre à leur tour les ivoires de Londres et Salzbourg à une analyse au carbone 14: peut-être saurions-nous alors si nous sommes en présence d'un nouvel atelier de faussaires actif au siècle passé...

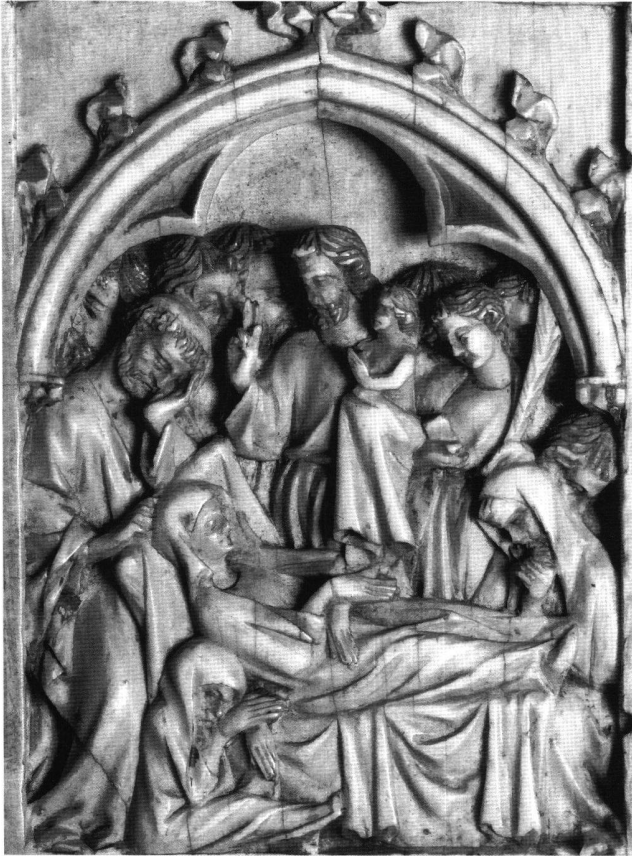


Fig. 9 Mort de la Vierge, feuillet droit de diptyque, attribué à un atelier parisien, XIV^e siècle. Ivoire. Paris, Musée de Cluny, inv. CL 15532.



Fig. 10 Couronnement de la Vierge, feuillet central d'un triptyque, attribué à un atelier parisien, début XIV^e siècle. Ivoire. Paris, Musée du Louvre, inv. OA 2598.

ANNEXE

¹⁴C-Datierung eines Elfenbein-Diptychons

VON WALDEMAR A. KELLER

Die Datierung von Kunstgegenständen soll nicht Selbstzweck sein, sondern Aufschluss geben über die historische Echtheit in bezug auf die Zuweisung zu Personen und Gegenständen. Im vorliegenden Fall stand ein Diptychon aus Elfenbein zur Verfügung. Dabei stellte sich die Frage, ob es altersmässig in einen vergleichbaren Rahmen mit andern, gleichartigen zu stellen ist (ca. 1350–1400 AD) oder ob es sich eventuell um eine Fälschung aus späterer Zeit, namentlich aus dem 19. Jahrhundert, handeln könnte.

Es lag auf der Hand, diese Altersbestimmung mit der ¹⁴C-Methode durchzuführen, ohne jedoch dabei eine historische Zuordnung in irgendwelcher Weise vorwegzunehmen. Um das Diptychon möglichst wenig zu beschädigen, ist nur sehr wenig datierbares Material entnommen worden. Das hatte zur Folge, dass keine konventionelle ¹⁴C-Datierungstechnik zum Einsatz gelangen konnte, sondern es musste auf die AMS-Technik (accelerator mass spectrometry) zurückgegriffen werden. Je ein 1,5 bis 2 mm dicker Materialstreifen wurde jeweils am unteren Ende der beiden Diptychon-Tafeln mit Hilfe einer speziellen Vorrichtung und einer neuen, gereinigten Diamant-Trennscheibe abgeschnitten. Dadurch konnte ein das Gesamtbild störender Eingriff weitgehend vermieden werden. Anschliessend folgten die üblichen physikalischen und chemischen Reinigungsverfahren.

In diesem Zusammenhang ist kurz auf die Kontaminationsproblematik einzugehen. Kontamination, d.h. Verunreinigung des Probenmaterials mit probenfremden Substanzen, namentlich auch Kohlenstoff, ist eine Erscheinung, die Abweichungen zum effektiven ¹⁴C-Alter verursachen kann. Dabei liegt das grösste Problem immer beim Erkennen des probenfremden Materials bzw. des allochthonen Kohlenstoffs, sei das bei der Probenentnahme, sei es im Labor bei der Probenaufbereitung. Hier muss man versuchen, folgende zwei Fragen zu beantworten:

1. Handelt es sich um eine Kontamination mit fossilem (totem) oder rezentem Kohlenstoff oder eventuell um ein Gemisch von beidem?
2. Wie gross ist der mengenmässige Anteil dieses allochthonen Kohlenstoffs?

Zur Beantwortung beider Fragen hilft i.a. nur eine Abschätzung auf Grund der Faktenlage. Wenn auch die erste Frage in einigen Fällen beantwortet werden kann, so ist doch die Beantwortung der zweiten Frage vielfach mit grossen Unsicherheiten verbunden. Mit Hilfe verschiedener physikalischer und chemischer Trennverfahren versucht man deshalb, den allochthonen, d.h. kontaminierenden Kohlenstoff aus dem effektiven Probenmaterial zu entfernen. Gelingt dies nicht, so muss bezüglich des mengenmässigen Anteils des probenfremden Kohlenstoffs mit Schätzungen weitergearbeitet werden.

Im vorliegenden Fall bei der Aufbereitung des Elfenbeins wurden die beiden Probestreifen nach dem Abtrennen an der Oberfläche behandelt, indem mit einem gereinigten Diamantfräser einige Zehntelmillimeter Material abgeschliffen wurden, um eventuelle Reste eines konservierenden Oberflächen-Behandlungsmittels zu entfernen. Die anschliessende Säurebehandlung (10%ige Salzsäure, zwei Tage bei Raumtemperatur) diente dazu, neben anderen möglicherweise vorhandenen Verunreinigungen auch Reste von Karbonaten herauszulösen. Nach dem Neutralwaschen mit deionisiertem Wasser und dem Trocknen im Ofen bei ca. 40 °C wurde die Probe in eine Glasampulle gegeben und diese nach dem Zusatz von Kupferdioxid und Silber und bei ca. 900 °C in Kohlen-

dioxid umgewandelt. Im Hochvakuum erfolgte dann die katalytische Reaktion des erhaltenen Kohlendioxids zu Graphit.

Um den Restgehalt an ¹⁴C in diesem Graphit zu bestimmen, wurde dieser auf dem Tandem-Beschleuniger des ITP (Institut für Teilchenphysik) der ETH-Hönggerberg in Zürich massenspektrometrisch gemessen. Daraus lässt sich dann der ¹⁴C-Alterswert berechnen. Das dabei erhaltene Alter entspricht dem sogenannten konventionellen ¹⁴C-Alter der Probe, d.h. es ist $\delta^{13}\text{C}$ -korrigiert und bezieht sich auf das Referenzjahr 1950 AD. Zum Schluss wurde das konventionelle ¹⁴C-Alter noch dendrochronologisch kalibriert*. Damit werden ¹⁴C-Konzentrationschwankungen in der Atmosphäre der Vergangenheit berücksichtigt und korrigiert. Bedingt durch den teilweise recht komplizierten Verlauf der dendrochronologischen Kalibrierungskurve lassen sich Mittelwert und Standardabweichung eines konventionellen ¹⁴C-Alters nicht einfach in Mittelwert und Standardabweichung eines kalibrierten, d.h. dendrochronologisch korrigierten ¹⁴C-Alters umwandeln. Vielmehr können für ein gegebenes konventionelles ¹⁴C-Alter ohne weiteres mehrere «Mittelwerte» und verschieden grosse Intervalle für die jeweilige Standardabweichung des konventionellen ¹⁴C-Alters auftreten. Es ist deshalb aussagekräftiger und auch nützlicher, den dendrokalibrierten Alterswert jeweils in Form eines Altersbereichs anzugeben. Bei einer Altersangabe hat es sich deshalb als sinnvoll und angebracht erwiesen, sowohl das konventionelle ¹⁴C-Alter in der Form des Mittelwerts mit der zugehörigen Standardabweichung als auch das dendrokalibrierte Alter in Form des 2σ -Bereichs mit den, falls vorhandenen, Wahrscheinlichkeiten anzugeben.

* T. R. NIKLAUS/G. BONATI/M. SIMONIS/M. SUTER/W. WÖFLI, *CalibETH: An Interactive Computer Program for the Calibration of Radiocarbon Dates*, in Radiocarbon 34, Nr. 3, 1992, S. 483–492.

CalibETH 1.5b (1991)
Program for Calibration of Radiocarbon Dates
AMS Facility, ETH-Hönggerberg
Institute for Intermediate Energy Physics
ETH Zürich, Switzerland

Reference to calibration curve:

- Filename: ATM20.14B
- Authors: Linik, Suess, Becker, Stuiver, Kromer, Ferguson, Rhein, Schoch, Munnich, Long, Damon.
- Title: Average Dataset of LSB, SKBF, KRBSMSB/20 years steps.
- Article: Radiocarbon 28 (2B) 1986 p: 805–1021

Calibrated sample:

- Lab. no.: UZ-3622/ETH-11635
- Label: *Diptychon*
- C14 age: 150 ± 55 BP

Results of calibration:

- Calibration age: 1801 ± 88 AD
- Median: 1800 AD
- Intersection(s): 1683 AD, 1739 AD, 1805 AD, 1934 AD, 1954 AD

Calibration age ranges from probability density:

- One Sigma (68.26%): 68.31%, limit: 3.208E-3
1670 AD, 1703 AD/(18.1%): 1686 ±10 AD
1719 AD, 1773 AD/(28.0%): 1746 ±15 AD
1793 AD, 1824 AD/(17.0%): 1808 ±9 AD
1838 AD, 1877 AD/(19.2%): 1858 ±11 AD
1917 AD, 1948 AD/(17.2%): 1933 ±9 AD
1954 AD, 1954 AD/(0.5%): 1954 ±0 AD
- Two Sigma (95.44%): 95.47%, limit: 2.106E-3
1662 AD, 1894 AD/(82.2%): 1776 ±66AD
1905 AD, 1954 AD/(17.8%): 1931 ±13 AD
- User Sigma (50.00%): 50.09%, limit: 3.412E-3
1671 AD, 1699 AD/(21.5%): 1685 ±8 AD
1724 AD, 1761 AD/(27.3%): 1742 ±11 AD
1795 AD, 1820 AD/(19.3%): 1807 ±7 AD
1851 AD, 1867 AD/(11.5%): 1859 ±5 AD
1920 AD, 1946 AD/(20.4%): 1933 ±8 AD

Calibrated age ranges from cumulative probability:

- One Sigma (68.26%): [1699 AD, 1909 AD]
- Two Sigma (95.44%): [1660 AD, 1946 AD]
- User Sigma (50.00%): [1728 AD, 1872 AD]

CalibETH Configuration:

Standard calibration curve error: 15.0
Sigma multiplier for integration range: 3.00
Integration range: [1523 AD ... 1956 AD]
Width of bar in histogram plot: 10
Resolution of probability density: 1
Integration ranges are fixed by: autoscaling
Interpolation of calibration function: linear
Interpolation of calibration function error: linear
Short references of calibration curve: Dataset, Radiocarbon 28, 1986

Calculated by CalibETH 1.5b (1991), January 5, 1994

NOTES

- ¹ Avant d'abandonner à la lecture ce bref article, je tiens à remercier les autorités du Musée historique de Lausanne qui ont consenti à l'analyse au carbone 14 du diptyque en ivoire dont il est question. L'analyse scientifique a été conduite par l'équipe du Professeur Waldemar A. Keller, et financée conjointement par le Musée historique de Lausanne et le Musée national à Zurich. Je remercie également tous les chercheurs et conservateurs qui ont répondu à mes questions: Danielle Gaborit-Chopin (Conservateur général au Musée du Louvre), Pauline Rushton (Liverpool Museum), Pippa Shirley (Research Assistant au British Museum), Christian Briand (Conservateur au Musée des Beaux-Arts de Lyon), Roberto Conti (Museo del Duomo di Monza), C. Daudibertières (Conservateur du Musée Boucher de Perthes d'Abbeville), Professeur Anton von Euw (Schnütgen Museum), Albin Rohrmoser (Directeur du Salzburger Museum Carolino Augusteum, malheureusement décédé entretemps), Neil Stratford (British Museum) et Paul Williamson (Curator of Sculpture au Victoria & Albert Museum).
- ² C'est ce qui ressort du discours d'inauguration prononcé par Charles-Théophile Gaudin, dont la *Gazette de Lausanne* du 4 mars 1862 rendait publics quelques extraits. Pour exemple: «[La collection] cherchera à montrer les diverses phases de transformations que ces matières [employées par l'industrie de tous les pays] ont actuellement à subir pour rendre à l'humanité tous les services qu'elle est en droit d'en attendre; [...] la collection fera entrevoir [...] le progrès que l'homme a fait faire à telle ou telle branche de l'industrie, c'est-à-dire qu'elle recueillera des objets historiques lorsque ceux-ci serviront à éclairer l'histoire d'une industrie. S'ils présentent un cachet artistique ils n'en seront que mieux venus.» Sur la genèse et les développements ultérieurs du musée, voir ANNICK ZANZI, *Histoire du Musée des Arts décoratifs de Lausanne*, mémoire de licence de l'Université de Lausanne, 1989. – CATHERINE KULLING, *Le Musée Industriel de Lausanne*, dans: *Mémoire vive* 4, 1995, p. 17–33.
- ³ Voir la liste publiée dans la *Gazette de Lausanne* du 24 octobre 1862; cf. ANNICK ZANZI (cf. note 2), p. 9.
- ⁴ Dimensions: hauteur 11,1 cm; largeur d'un feuillet 7,4 cm. Le diptyque est en bon état, hormis les charnières et quelques manques au feuillet gauche: doigts brisés aux mains droites des saints situés, l'un au pied de la Vierge, l'autre à la droite du Christ. L'ivoire, très craquelé, présente en outre deux grandes fissures perpendiculaires sur le feuillet gauche. Il ne subsiste aucune trace de polychromie; toutefois, on sent parfaitement au toucher que la pièce a subi un nettoyage violent qui en a altéré la texture, adoucissant les reliefs.
- ⁵ PHILIPPE VERDIER, *Le couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Montréal-Paris 1980, p. 49–57.
- ⁶ PHILIPPE VERDIER (cf. note 5), p. 116–117.
- ⁷ RAYMOND KÆCHLIN, *Les ivoires gothiques français*, 4 vol., Paris 1924, I: p. 193–227 (ci-après désigné par la lettre K, suivie du numéro du catalogue). «Nous entendons par plaquettes les feuillets d'ivoire rectangulaires sur les champs desquels n'est représentée qu'une seule scène disposée sous un couronnement d'une ou de plusieurs arcatures.» (p. 193).
- ⁸ K 519, pl. XCII. – Cf. *Meisterwerke aus dem Salzburger Museum*, éd. ALBIN ROHRMOSER, Salzburg 1984, n° 16 (attribué à un «Meister des Maas- oder Mittelrheingebietes»). A propos de cette pièce, RICHARD H. RANDALL, *The Golden Age of Ivory. Gothic Carvings in North American Collections*, New York 1993, n° 73, p. 75, indique une provenance allemande ou peut-être autrichienne. Retracer l'histoire de ce diptyque est difficile: donné au musée en 1887 par Anton Breitner, «ein im damaligen Salzburger Kulturleben sehr bekannter Mann, Gründer des Scheffelbundes und Verfasser von Historienromanen» (lettre de Nikolaus Schaffer du 23 février 1995), l'ivoire appartenait autrefois à la collection d'un certain T. Kanzow comme le laisse supposer la marque de sa collection au revers d'une des plaques. Le répertoire de FRITS LUGT (*Répertoire des catalogues de vente*, 4 vol., La Haye-Paris 1938–1987) ne signale aucune vente sous ce nom jusqu'à 1900, il paraît dès lors difficile de tenter de localiser le diptyque de Salzburg avant 1887.

- ⁹ K 520. – Cf. O. M. DALTON, *Catalogue of the Ivory Carvings of the Christian Era in the British Museum*, Londres 1909, n° 355. Sur l'historique de cette pièce, tel que j'ai pu le reconstituer, voir *infra* note 22.
- ¹⁰ A ma connaissance, seuls deux autres diptyques conservés l'un dans le Trésor de la cathédrale de Monza (K 521. – Cf. *Il tesoro del duomo di Monza*, éd. LAMBERTO VITALI, Milan 1966, tav. 106), le second autrefois dans la collection Léonardon (K 515) présentent la même disposition des scènes. Quant aux autres pièces présentant soit la Mort de la Vierge, soit son Couronnement, elles diffèrent du diptyque lausannois. Il en va ainsi du feuillet droit d'un diptyque conservé au Musée de Cluny (K 513; fig. 9); d'une plaquette du Schnütgen Museum de Cologne (K 514; cf. FRITZ WITTE, *Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen in Köln*, Berlin 1912, p. 93 et pl. 83); de deux plaquettes à double face du Musée Boucher de Perthes à Abbeville (K 516 et K 528; dans une lettre du 9 mars 1994, l'actuel conservateur, C. Daudibertières, supposait que ces pièces avaient disparu lors de la destruction de l'ancien musée en 1940); d'un diptyque autrefois à Liverpool aujourd'hui détruit (K 517. – A ce sujet, voir MARGARET GIBSON, *The Liverpool Ivories*, Londres 1994, p. XXI: «In May 1941, the Museum was hit by an incendiary bomb, which destroyed much of the fabric and some of the contents, particularly in the Department of Decorative Arts.»); du feuillet central d'un triptyque conservé au Louvre (K 525; fig. 10); du feuillet droit d'un diptyque conservé à Salisbury (K 529bis); enfin, de deux pièces autrefois dans les collections Homberg (K 527) et Garnier (K 529).
- ¹¹ K 518. – Cf. GAETANO PANAZZA, *La pinacoteca e i musei di Brescia*, Bergame 1968, p. 74 et *Avori gotici francesi*, éd. LAMBERTO VITALI, Milan 1976, n° 36. Le diptyque a été volé en mars 1987.
- ¹² K 523; mais il convient de ne pas trop minimiser les ressemblances: ainsi le bois gravé du lit de la Vierge, les expressions gestuelles des apôtres, la figure de saint Jean.
- ¹³ Comparer à ce sujet l'attitude de la Vierge du diptyque de Berlin (DANIELLE GABORIT-CHOPIN, *Ivoires du moyen âge*, Fribourg 1978, fig. 205).
- ¹⁴ Je dois cette dernière remarque à Madame Danielle Gaborit-Chopin (lettre du 28 août 1991).
- ¹⁵ JAAP LEEUWENBERG, *Early Nineteenth-Century Gothic Ivories*, dans: *Aachener Kunstblätter* 39, 1969, p. 111–148. – Voir également DANIELLE GABORIT-CHOPIN, *Faux ivoires des collections publiques*, dans: *Revue de l'art* 21, 1973, p. 94–101.
- ¹⁶ Le 1er mars 1862, le musée compte en effet 2050 objets; en décembre de la même année, ce chiffre s'élève à 3807 (cf. *infra* n. 21); voir CATHERINE KULLING (cf. note 2), p. 23.
- ¹⁷ Cité par CATHERINE KULLING (cf. note 2), p. 17.
- ¹⁸ Voir *supra*, n. 15.
- ¹⁹ Voir la *Gazette de Lausanne*, 6 mars 1862.
- ²⁰ Cité par CATHERINE KULLING (cf. note 2), p. 20.
- ²¹ Notice extraite du premier catalogue conservé aux Archives de la Ville de Lausanne: AVL, G, RMI 32/Cartable 2/Registre 1. C'est à la bienveillance de Catherine Kulling que je dois cette découverte.
- ²² Et ce d'autant plus que nous ne sommes pas en mesure de retracer l'histoire de cette pièce au-delà de 1862, date à laquelle elle faisait partie de la collection d'un certain Dr. Charlton. En 1894, la plaquette était donnée au British Museum par Sir Augustus W. Franks, alors conservateur du «Department of Medieval and Later Antiquities»; détail qui nous autorise à supposer l'authenticité de cet ivoire car l'on sait que Franks, doué d'un œil exceptionnel, «was famed for his ready identification of fakes» (cf. DAVID M. WILSON, *The Forgotten Collector. Augustus Wollaston Franks of the British Museum*, Londres 1984, p. 17). Je dois ces renseignements à Neil Stratford (lettre du 30 août 1994). Charles-Théophile Gaudin connaît parfaitement Londres: il y séjourne une première fois entre 1845 et 1851 en tant que précepteur du fils de Lord Ashley (voir WILLIAM HAUPTMAN, *Charles Gleyre et la famille Gaudin. Leurs rencontres peu connues à Lausanne et Paris*, dans: *Revue Historique Vaudoise* 91, 1983, p. 93–118 [p. 102, 108, 117] et OSWALD HEER, *Dr Charles-Théophile Gaudin*, dans: *Actes de la Société Helvétique des sciences naturelles*. 50e session, compte-rendu, Neuchâtel 1866, p. 300–309).
- ²³ J. O. WESTWOOD, *A Descriptive Catalogue of the Fictile Ivories in the South Kensington Museum*, Londres 1876. Dans sa préface, l'auteur signale A. W. Franks parmi les quelques connaisseurs à se procurer des moulages d'ivoires anciens; or, on se souvient que celui-ci est le dernier propriétaire connu de la plaquette du British Museum. Westwood nous apprend d'autre part que lors de ses déplacements sur le continent, il ne manquait pas lui-même de prendre copie d'ivoires qu'il pouvait apprécier: à cet effet, il s'était constitué une trousse portative avec tout l'appareillage nécessaire.
- ²⁴ J. O. WESTWOOD (cf. note 23), n° 481, p. 206, inv. 1855.71. Une étiquette placée au revers, malheureusement très incomplète, précise le nom de la firme (très vraisemblablement la compagnie Franchi & Sons de Londres) qui a produit le moulage et son numéro de fabrication (n° 267); voir fig. 8.

CRÉDIT PHOTOGRAPHIQUE

- Fig. 1: Sylviane Pittet, Lausanne.
 Fig. 3: Carolino Augusteum, Salzburg.
 Fig. 4: The Trustees of the British Museum, Londres.
 Fig. 5: Museo Cristiano, Brescia.
 Fig. 6: Studio Basset, Lyon.
 Fig. 7, 8: The Board of Trustees of the Victoria & Albert Museum, Londres.
 Fig. 9: Service photographique de la Réunion des musées nationaux, Paris.
 Fig. 10: Musée du Louvre, Paris.

RÉSUMÉ

Un diptyque «gothique» en ivoire dans les collections du Musée historique de Lausanne représentant la Dormition et le Couronnement de la Vierge montre de frappantes similitudes avec deux ivoires conservés au Carolino Augusteum de Salzbourg et au British Museum, Londres. Des ressemblances de détail indiquent que ces trois pièces semblent être d'interprétations d'un même modèle. Un examen plus détaillé du diptyque lausannois fait surgir des doutes sur son authenticité. En effet une analyse au carbone 14 a permis de dater la pièce avec plus ou moins de certitude des années 1800±55. A la recherche d'un ivoire qui aurait pu servir de modèle, on a trouvé un moulage en plâtre d'un diptyque disparu conservé au Victoria & Albert Museum à Londres, que reproduit l'ivoire lausannois et auquel réfèrent en plus les deux ivoires de Salzbourg et Londres. Par la suite les questions du modèle originel du moulage et des trois ivoires et de l'authenticité des pièces de Salzbourg et de Londres resteraient encore à résoudre.

RIASSUNTO

Un dittico gotico in avorio, appartenente alla collezione del Museo storico di Losanna, raffigura la Morte e l'Incoronazione di Maria. Tale opera denota una sorprendente rassomiglianza con altre due opere in avorio conservate l'una presso il Carolino Augusteum di Salisburgo e l'altra presso il British Museum di Londra. Il riscontro di dettagli rassomiglianti lascia pensare che i tre pezzi siano l'interpretazione di un solo modello. Un esame più dettagliato del dittico di Losanna ha però sollevato dei dubbi circa la sua autenticità. In effetti, l'analisi radiocarbonica ha stabilito che il reperto risale al 1800. La ricerca di un modello comune ha comunque permesso di scoprire presso il Victoria & Albert Museum, Londra, il calco in gesso di un dittico andato perso che la raffigurazione dell'opera di Losanna riprende leggermente ingrandita, e al quale fanno evidente riferimento anche i dittici di Salisburgo e di Londra. Resta ancora da risolvere la questione circa il modello originale del calco e dei tre dittici e rimane da stabilire l'autenticità dei pezzi di Salisburgo e Londra.

ZUSAMMENFASSUNG

Ein «gotisches» Elfenbein-Diptychon in der Sammlung des Historischen Museums Lausanne mit den Darstellungen des Todes und der Krönung Mariens weist auffallende Ähnlichkeiten mit vergleichbaren Elfenbeintafeln im Carolino Augusteum in Salzburg und im British Museum in London auf. Übereinstimmungen in mehreren Details weisen darauf hin, dass die drei Stücke wahrscheinlich auf ein und dasselbe Vorbild zurückgehen. Das genauere Studium der Lausanner Tafel liess Zweifel an deren Echtheit aufkommen. Tatsächlich ergab eine naturwissenschaftliche Untersuchung mit Hilfe der C-14-Methode, dass das Stück in den Jahren um 1800 entstanden sein muss. Bei der Suche nach einem gemeinsamen Vorbild kam im Victoria & Albert Museum in London der Gipsabguss eines verschollenen Diptychons zum Vorschein, dessen Darstellung das Lausanner Elfenbein etwas vergrössert übernimmt und auf das sich zudem auch die Stücke von Salzburg und London (British Museum) ganz offensichtlich beziehen. Die Fragen nach der ursprünglichen Quelle des Gipsabgusses und der drei Diptychen sowie nach der Echtheit der Elfenbeintafeln in Salzburg und London sind noch zu lösen.

SUMMARY

A "Gothic" ivory diptych in the collection of the Historical Museum in Lausanne, depicting the death and coronation of the Virgin Mary, shows a conspicuous resemblance to comparable ivory tablets in the Carolino Augusteum in Salzburg and the British Museum in London. Correspondence in several details indicates that the three pieces are probably based on the same precedent. Close study of the diptych in Lausanne raised doubts about its authenticity. And indeed, scientific examination using the C-14 method revealed that the piece must have been made c. 1800. In the search for a common precedent, a plaster cast of a lost diptych was found at the Victoria & Albert Museum in London that is a somewhat smaller rendition of the version in Lausanne and is undoubtedly also related to the pieces in Salzburg and at the British Museum. The original source of the plaster cast and the three diptychs as well as the authenticity of the ivory tablets in Salzburg and London are still unresolved issues.